

7280 14 30/33
K21

ЗНАНИЕ

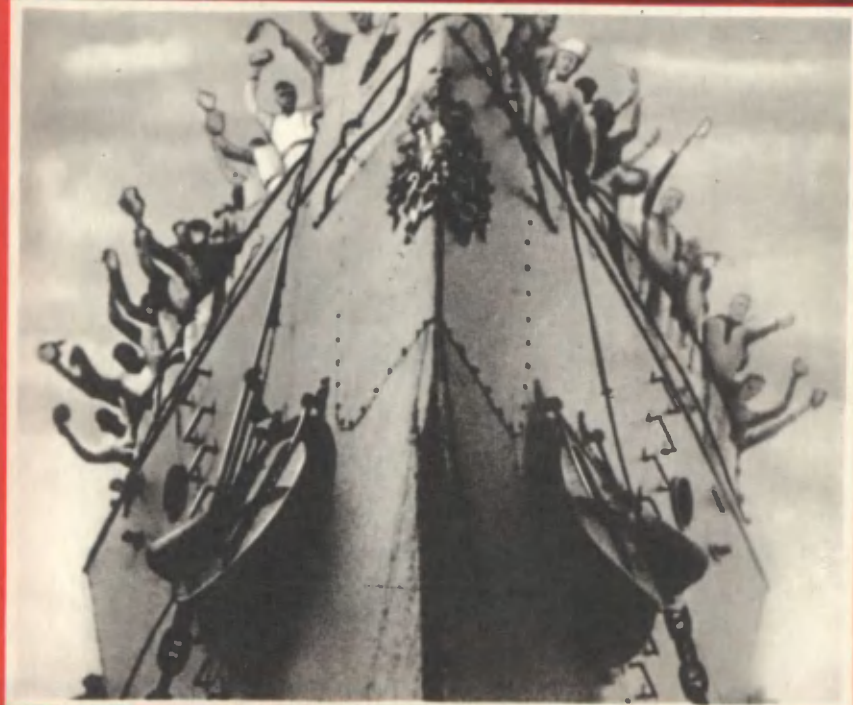
НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ
ТЕХНИКЕ

А.В. Караганов

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

3/1977

Кинолетопись революции



НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 3, 1977 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

А. В. Караганов

КИНОЛЕТОПИСЬ РЕВОЛЮЦИИ

Караганов А. В.

К21 Кинолетопись революции. М., «Знание», 1977.

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 3. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассказывается о фильмах, посвященных Великой Октябрьской социалистической революции. На основе их анализа выявляется социальная природа нашего киноискусства, его классовая направленность, партийная целеустремленность, а также движение самого искусства, его жанровое и стилевое многообразие.

Проблема традиций и новаторства киноискусства в отражении темы революции рассматривается в диалектической взаимосвязи с развитием общества, с процессами развития личности советского человека.

80106

778С

Киноэпос героических дней

Кинолетопись Великой Октябрьской социалистической революции началась вместе с революцией. Кинохроникеры запечатлели демонстрации с полотнищами лозунгов «Вся власть Советам!», красногвардейские грузовики на улицах Петрограда, толпы людей, стоящих утром 26 октября 1917 года на Дворцовой площади у неразобранных поленниц, которые той ночью прикрывали Зимний... В других хроникальных кадрах запечатлены красноармейцы, слушающие Ленина перед отправкой на фронт; комдив Чапаев, обсуждающий очередные операции 25-й дивизии, красные конники, неостановимой лавиной несущиеся в атаку...

Документальные съемки тогда чаще всего вели кинематографисты старой школы, еще не успевшие проникнуться идеями революции и энтузиазмом тех, кого они снимали. Поэтому вполне понятно, что они фиксировали лишь внешний облик революционных событий и их участников. Для того чтобы воссоздать поэтический образ революции, нужно было понять ее. И нужно было найти новые возможности и средства киноискусства, способные выразить небывалость периода в жизни народа, их социально-историческое содержание.

Немало трудностей предстояло преодолеть молодой советской кинематографии на пути к решению этих задач. Ее развитие долгое время затруднялось нищенским состоянием производственно-технической базы: значительную часть оборудования и пленки увезли эмигрировавшие за границу хозяева киностудий, производство нового оборудования и пленки трудно было наладить в условиях гражданской войны и послевоенного разорения.

Очень сложно было с кадрами. А. В. Луначарский, повседневно занимавшийся по поручению партии практическими и теоретическими проблемами культуры, настойчиво подчеркивал тогда, что требование моментальной стопроцентности от художников — нереалистично, абсурдно, вредно. Культурная революция не может не идти по этапам: пока что у нас нет готовых людей, которые одновременно были бы стопроцентными революционерами и стопроцентными мастерами того или иного культурного дела; стопроцентным революционерам надо годами учиться мастерству, а мастерам — годами учиться революционности.

Сказанное Луначарским имело прямое отношение и к экранному искусству. В освоении темы рево-

люционного развития действительности многие кинематографисты не шли в ту пору дальше агитфильма — произведения с плакатно двукрасочным обозначением борцов революции и ее врагов, с настойчивой назидательностью положенных в основу сюжета идей. С другой стороны, на экраны выходило немало фильмов, поставленных вполне грамотно, с хорошим знанием приемов ремесла, но без понимания новой действительности.

Революция изображалась их создателями в чисто внешних приметах, весьма приблизительно. Часто использовались старые «проверенные» сюжеты — с перестановкой и переименованием действующих лиц: изображался, скажем, привычный для дореволюционного кино треугольник, но место удачливого любовника, отбивающего жену у богача, занимал не приказчик из принадлежащего богачу магазина, а революционер-подпольщик; тот же треугольник, теренесенный в послереволюционный быт, в условия нэпа, часто трактовался как мелодраматическая история морального разложения красного командира или советского работника, не выдержавшего соблазнов мирной жизни.

Из работ кинематографистов старшего поколения, выходивших за пределы такого рода сюжетных стереотипов, можно было бы назвать «Серп и молот», «Призрак бродит по Европе», «Крест и маузер» В. Гардина, «Красные дьяволята» И. Перестиани, «Дворец и крепость» А. Ивановского, «Девятое января» В. Висковского, «Комбриг Иванов» А. Разумного. В каждом из них чувствуется стремление опытных мастеров быть «созвучными» революции.

Однако коренных перемен в киноискусстве их фильмы не вызвали, хотя некоторые из них (например, «Красные дьяволята») и пользовались большим зрительским успехом.

В 1925—1929 годах создаются «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина, «Арсенал» А. Довженко. Их почти одновременное — с очень малыми промежутками — появление на мировом экране стало сенсацией. За рубежом по сей день продолжают начавшиеся в те годы разговоры о кинематографическом чуде новой России. Разве это не чудо, говорят наши зарубежные коллеги: почти сразу же после революции, еще до того как он построил тяжелую индустрию, приобрел грамотность, освоил знания, накопленные предшествующими поколениями, пролетариат разоренной войнами России создал свою великую кинематографию, свой бессмертный «Броненосец «Потемкин», всемирно признанный ныне как лучший фильм.

Но чудес, как известно, не бывает. Феномен «Броненосца «Потемкина» и других фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко напрямую связан с закономерностями истории — с влиянием революции на развитие художественной культуры.

Революция дала молодому искусству новые темы и образы, новый жизненный материал. Естественная устремленность кинематографа к факту, к достоверности, жизнеподобию экранных изображений, связанная с его фотографическим происхождением и природой, получает новые им-

пульсы. Притягательная сила революционных преобразований рождает в кинематографе некий культ действительности. В крайних своих проявлениях это увлечение вызывает к жизни экстремизм Дзиги Вертова, противопоставлявшего хронику, кинодокумент искусству игрового фильма. Но при всех издержках полемик и увлечений крайностями документальная фиксация событий оказывает сильное влияние на творческие поиски мастеров художественной кинематографии (надо иметь в виду, что на киностудиях молодой республики сравнительно быстро сформировались группы кинохроникеров, объединявшие молодых мастеров и тех операторов старшего поколения, которых революция увлекла притягательной силой своих идей).

«В двадцатых годах,— свидетельствует С. Эйзенштейн,— хроника и документальный фильм вели наше киноискусство.

На многих фильмах зарождающейся тогда советской художественной кинематографии лежал несомненный отпечаток того, что создала тогдашняя документальная кинематография. Острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и в жизнь; и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии».

То, что хроника не просто шла за событиями, а двигалась, если можно так выразиться, внутри событий, имело огромное значение не только для выполнения ею функций информации и пропаганды. Хроника расширяла поле наблюдения кинематографистов, работавших в художественном ки-

но: она выступала как энергичный собиратель фактов, давала меру и критерий достоверности киноизображений.

Влияние хроники на всю кинематографическую жизнь возрастает по мере того, как Дзига Вертов и его товарищи активизируют свои монтажные эксперименты, подчиненные задаче «коммунистической расшифровки мира». Во имя осуществления этой задачи Вертов целенаправленно отбирает материал — по принципу «типичности», сказали бы мы сейчас, соединяет отснятые кадры не только в повествовательной последовательности — чтобы показать событие: он их сталкивает, сопоставляет по внутреннему содержанию, ищет взаимодополняющие подобию и выразительные контрасты. Общеизвестен пример, когда Вертов монтажно соединил кадры похорон павших в борьбе революционных борцов, происходивших в разных местах, сплавив их в единую киносимфонию печали и славы, в эмоционально волнующий реквием.

В монтажных столкновениях и сопоставлениях разнохарактерные кадры часто обретают в работах Вертова новый смысл, который оставался бы невыясненным при простом, «повествовательном» их показе. Вертовские выпуски «Киноправды», особенно посвященный Ленину двадцать первый выпуск, вертовские фильмы «Три песни о Ленине», «Шагай Совет!», сохраняя значение кинодокументов революции, становятся емкими, многозначными по смыслу, выразительными по форме произведениями «образной публицистики».

Другой крупнейший документалист тех лет, Эсфирь Шуб, су-

мела целенаправленно использовать даже съемки, проводившиеся придворными кинохроникерами. Сталкивая кадры и сцены парадных шествий царя, царицы и свиты, кадры и сцены дворцового быта с зафиксированными на пленке моментами народной жизни, Шуб усиливает выразительность кинодокумента, извлекает из него максимальный пропагандистский эффект. Ее монтажные фильмы «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой» становятся остро социальными произведениями «образной публицистики».

В работах Вертова, Шуб и других документалистов небывало усиливается значение, смысловая нагрузка кинодокумента и — одновременно — открываются новые возможности кинематографа как искусства. При этом документальное кино сохраняет свою оперативность, недоступную кино игровому, многообразие наблюдений, широту охвата действительности.

Кинохроника, «образная публицистика» в каком-то смысле явилась предтечей киноэпоса революции, воплотившего великие события в масштабах и формах широких поэтических обобщений.

Известно, что действительность влияет на искусство и как предмет изображения, и как постоянно действующий импульс творческого поиска. В этом влиянии всегда большую роль играют взаимоотношения кино и его зрительской аудитории. Во взаимоотношениях этих, как о том свидетельствует история, бывают моменты сближений, доходящих до синхронных и полных совпадений (мы еще вернемся к этой проблеме при разговоре о киноискусстве 30-х

годов), но бывают и несоответствия, расхождения. Логически — по закону прямых соответствий — на первый план в советском кино 20-х годов должен был выйти агитпрофильм: его сюжетные построения и стиль более всего отвечали развитию массового эстетического сознания, особенностям тогдашнего зрителя. Однако же агитпрофильм так и остался в советском кино явлением периферийным. А пик и суть кинематографического процесса выразили фильмы, не имевшие полного зрительского успеха при своем первом появлении на экране. Искусство двигалось не только сюеминутными потребностями массового зрителя: действовали рожденные революцией перспективные закономерности внутреннего развития самого кинематографа.

По принципу простых, сюеминутных соответствий экрана потребностям и пониманию зрителя Л. Кулешов многим казался художником недостаточно современным: слишком формален, сложноват, да и темы частенько брал «посторонние». Между тем своими исканиями он тоже участвовал в формировании кинематографа революции. Молодое искусство экрана было призвано не просто выразить правду революционных перемен, оно должно было сделать это кинематографически. Для того, чтобы найти убеждающие исторические обоснования самому своему существованию, оно должно было решительнее самоопределиваться среди других искусств не только технически, но и эстетически. Для того, чтобы начать говорить о революции во весь голос, оно должно было научиться говорить

на своем языке, не повторяя других искусств, но синтезируя их возможности. К проблемам киноязыка, к разработке приемов и способов создания кинематографического образа и был направлен главный интерес Кулешова.

Требование коренных перемен в художественном развитии общества, ломки отживших традиций и канонов, общее для всех искусств, в кинематографе приобретало повышенную остроту. В отличие от театра, живописи, музыки в русском кино не было сколько-нибудь серьезных традиций. Редко появлявшиеся правдивые фильмы талантливых мастеров терялись в море разливанном буржуазной, мещанской «киношки». Молодым кинематографистам революции ничего не могли дать ни декадентский психологизм салонной мелодрамы, широко распространенной в до-революционном кино, ни американизированный демократизм экранного детектива. Основой новых исканий не могли послужить и фильмы, эпигонски повторявшие открытия реалистического театра, механически переносившие на экран театральную манеру игры, театральный способ создания образа.

В поисках новых путей и принципов киноискусства молодые его мастера обращались прежде всего к практике и опыту революционной борьбы: через непосредственные свои наблюдения и через свидетельства очевидцев, через кинохронику и исторические документы осмысливали истоки и ход величайшего переворота в жизни народа. Они чутко слушали «музыку революции». Их творческие устремления, их эстетические идеи и принципы форми-

ровались как естественное отражение и выражение происходивших в жизни исторических перемен, социального обновления человеческого бытия, человеческих отношений. Классовая, пролетарская тенденциозность художника становится источником пафоса и поэзии фильма, внутренним светом искусства, озаряющим факты, помогающим проникнуть в сердцевину явлений, в глубины процессов. Кино, поставленное на службу революции, обретает в этом служении творческие импульсы и социальный опыт, придававшие новое могущество его реализму в изображении народа как творца истории. Революция, придя на экран как объект художественного познания, вызывает революцию в самом искусстве экрана. Формируется новый тип художника — революционера, деятеля, пропагандиста.

В заботах о повышении социальной активности и действенности молодого искусства экрана создатели революционной кинематографии особые надежды возлагали на монтаж. Известно, что он стал большой силой кинематографа сразу же после своего возникновения — даже в том повествовательном значении, в каком применялся он американским режиссером Гриффитом (классический пример: сцены приготовления к казни героя в одном из фильмов Гриффита даются «в перебивку» с кадрами скачущей лошади — жена героя везет помилование. Успеет или не успеет прискакать она на место казни — на этом держится напряжение эпизода). Роль монтажа возрастает в ходе экспериментов Кулешова и Вертова, которые настойчиво изучают феномен монтажной об-

разности, ищут новые средства кинематографической выразительности, заключенные в монтаже.

«Работами Кулешова и Вертова (их совместными усилиями),— писал В. Пудовкин в 1929 году,— была пробита первая брешь, открывшая путь к созданию киноязыка, а в пробитую брешь вошел человек, которому принадлежит честь начала работы уже не над словами, а над словообразованием — над киноязыком. Этот человек был С. М. Эйзенштейн».

Эйзенштейн не просто использовал найденные до него возможности монтажа, он решительно расширил его функции. Произведение искусства, писал он, есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке.

Эти слова могут показаться грубоватыми на нынешний слух, привыкший к более деликатным обозначениям эстетических воздействий. Но в реальной-то истории они ничего не огрубляли, не упрощали: в них была демонстрирующая себя социальная определенность эстетических суждений, простота понятий, обозначающих в высшей степени сложные проблемы молодого искусства.

Рассказывая в своих фильмах о том, как рождалась революция, как поднимался на борьбу российский пролетариат, Эйзенштейн небывало повышает идейно-эмоциональную действенность монтажа, его способность внедрять в человеческое сознание идеи фильма, воспитывать мысль и чувство зрителя.

В «Броненосце «Потемкине» монтаж не только рассказывает историю восстания матросов, кон-

центрируя повествование. Монтанжно воссоздаваемая логика социальной мысли становится логикой чувства. Средствами монтажа Эйзенштейн выделяет и впечатляюще показывает драматически насыщенный ход событий, их главные моменты. Он каждый раз находит пластически точные выражения переменам в настроении людей, поворотам в ходе восстания, поэтически выводя наружу внутренний смысл происходящего. Лента движется полифонически — от споров матросов с доктором по поводу червей в мясе и напряженной медлительности подготовки расстрела непокорных под брезентом к сценам бунта с их повышенной динамичностью, резкими сменами планов, «кричащими» деталями, от печально-неторопливого шествия толпы у гроба Вакулинчука, лирики утренних туманов, праздничного скольжения яхт по спокойной глади моря — к трагедийным сценам на одесской лестнице, построенным на контрастах мерного, тупого марша обезличенных солдат и поведения их жертв, каждый раз несущего на себе печать индивидуального характера и судьбы. Этой полифонией фильм создает многообразие эмоций, усиливающих восприятие изображаемого, сопереживание, «вовлеченность» зрителей в ход событий, душевную причастность порывам, радостям, горю и гневу матросской массы и горожан.

Постановщик фильма показывает участников восстания не со стороны — как наблюдатель и летописец. Он — вместе со своими героями. Вместе с ними борется, вместе с ними переживает ход борьбы, давая тем самым и зрителю высокое счастье сопережи-

вания. Фильм властно увлекает нас, зрителей, в события на «Потемкине» и на одесских улицах.

Известная революционная идея о народе как творце истории входит не только в логику авторского замысла фильма, она пронизывает всю его художественную структуру. В данном случае эта идея воплощается в поэтическом образе массы, действующей, волнующейся, переживающей, борющейся. В изображении массы Эйзенштейн не ограничивается лишь отдельными сценами, которые в других фильмах так и называются — массовыми. В известном смысле весь фильм — это массовая сцена. Масса — главный герой изображаемых событий и главный герой фильма.

«Броненосец «Потемкин» по сюжету и художественному построению — фильм эпический. Но для самого постановщика он — как лирическое стихотворение, как исповедь: в каждой его сцене живет страсть революционного художника. Эта страсть соединяется с поразительно тонким и точным ощущением природы кинематографа, его растущих возможностей. Страсть и мысль революционного художника одухотворяют изображаемое, придавая повышенную емкость и многозначность экранному образу событий и их участников.

У «Броненосца «Потемкина» было много подражателей, но никто не сумел даже мало-мальски приблизиться к нему. Впрочем, роль и место этого фильма в мировом кино определяется не волной подражаний, а прежде всего тем, что фильм многое сделал для того, чтобы революционизировать экран, дав новые импульсы творческим поискам.

«Броненосец «Потемкин» стал первым и главным в ряду фильмов, которые помогли превратить кинематограф из зрелища в великое искусство. С эпической широтой показав революционную массу, создав поэтический образ революции, «Броненосец «Потемкин» стал органической частью истории революции, предметным выражением ее жизнетворческой силы.

Продолжая свои творческие поиски в работе над темой революции, Эйзенштейн после «Броненосца» создает «Октябрь». В работе над ним пробует найти новые, даже по сравнению с «Броненосцем», возможности кино в экранном воплощении мысли, в раскрытии правды революции.

«Только интеллектуальному кино, — писал он в одной из статей того времени, — будет под силу положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» — на основе языка кинодиалектики, интеллектуальному кино небывалой формы и обогащенной социальной функциональности; кино предельной познавательности и предельной же чувственности».

Эйзенштейн рассматривает материал жизни как аргумент в пропаганде и споре. Воссоздавая на основе книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» события революции, режиссер стремится к максимальной достоверности киноизображений. Сцену встречи Ленина на площади у Финляндского вокзала, расстрел демонстрации на углу Садовой и Невского, штурм Зимнего он ставит и снимает таким образом, что кадры из фильма «Октябрь» и сейчас часто используются за рубежом как кинодокументы

русской революции, зафиксированные названные события.

А рядом с кадрами, почти документально «реставрируемыми» ход событий, идут метафорические уподобления, образы-символы, заостряющие авторскую мысль. Вот разламывается на куски стаскиваемый демонстрантами с пьедестала памятник Александру III — царизм пал; потом — «обратным ходом» — памятник «собирается», восстанавливается: началось контрастование реакции... Керенский шествует по парадной лестнице Зимнего, принимая позу Наполеона... Тренькает балалайка — в монтажную параллель с болтовней меньшевика-балаболки... В каждом таком случае идейный смысл метафорически решенной сцены становится наглядным. Эйзенштейн переводил понятия на язык образов. А поскольку понятия лишены пластической определенности, он искал их зримые эквиваленты в явлениях и фактах жизни, создавал образы, обладавшие многозначностью. Не всегда его решения были достаточно точными: некоторые мысли художника «не читались», не воспринимались зрителем. Но в целом режиссерские поиски постановщика «Октября» были необыкновенно интересными и плодотворными.

При анализе «фактуры» монтажных фильмов 20-х годов легко заметить, что метафоры часто создаются в них на основе документально зафиксированных реальностей.

Непереносимая медлительность времени передается в пудовкинском «Матери» (в сцене прощания с Власовым-отцом) с помощью капель, мерно падающих в таз из

бедняцкого рукомойника. Легендарный в истории мирового кино ледоход в той же «Матери», символизирующий весну революции, эстетически гармонично монтируется с интерьером тюремной камеры Павла Власова и уличной распутицей. Камера для революционера — это не темница, отъединяющая человеческое «я» от мира и людей, это его «университет». А по-апрельски грязный снег на улицах победоносно дырявят весенние ручьи. Реальности разных эстетических уровней взаимопроникают, низкая проза соединяется с высокой поэзией. Документальная фактура поэтического образа придает ему повышенную емкость. Заключение в нем революционная мысль освещает новым светом зафиксированные и смонтированные факты.

Фильм Пудовкина «Мать» довольно часто противопоставлялся участниками былых кинематографических дискуссий эйзенштейновскому «Броненосцу» и особенно «Октябрю». Противопоставлялся на основании того, что в нем неизмеримо большее, чем в фильмах Эйзенштейна, место занимает психология действующих лиц, их быт. Однако такого рода противопоставления, при всей их кажущейся резонантности, не выдерживают строгих научных проверок. Да, в кинематографическом изображении семьи Власовых есть эпизоды и детали, отмеченные редкой для эпического кино бытовой и психологической конкретностью. И тем не менее фильм «Мать» не становится бытовой драмой, основанной на истории человеческих отношений, на исследовании психологии действующих лиц. Автора сценария Н. Зархи и постановщика фильма В. Пу-



Кадр из фильма
«Мать»

довкина не так уж интересуют индивидуально - неповторимые психологические подробности, мельчайшие движения души человека, их интересует прежде всего как раз повторяемость процесса, пройденного Ниловной, повторяемость, типичность поведения и мотивов действий героев фильма.

При кинематографическом воплощении горьковской повести создателям фильма важно было показать путь Ниловны к революции как путь многих. Им важно было показать, как приходит в движение рабочая масса, как движение это захватывает всю ее толпу.

По ходу фильма его авторы настойчиво акцентируют сюжетные мотивы, раскрывающие личную драму матери, драму семьи Власовых. Но внутренние импуль-

сы поведения героев драмы наполняются социальным содержанием. Поэтому даже невольное предательство сына матерью — при всей своей исключительности — является выражением вполне типичных сложностей рабочего движения, создаваемых недостатком революционной сознательности рабочих, многие из которых еще недавно пришли из деревни.

Только в контексте истории может быть по-настоящему понята социальная логика образа Ниловны. Вспомним шествие питерских рабочих к Зимнему дворцу 9 января 1905 года: участники шествия верили в батюшку-царя, Ниловна верила в доброту жандарма, которому указала тайник с оружием сына. Масштаб ошибки иной: там — многотысячная масса, здесь одна темная, забытая жизнью женщина, там в качестве адресата наивной веры выступает самодержец всероссийский,

здесь — малый жандармский чин. Но природа ошибки та же самая. Схожи и процессы прозрения — при всей разнице масштабов: после январского расстрела начнется революция 1905 года, после ареста Павла Ниловна начнет путь, который приведет ее под красное знамя сына, знамя революции.

Ниловна олицетворяет перемены не в среде сознательных рабочих, уже в конце прошлого века приходивших в такие организации, как «Освобождение труда» или «Союз борьбы за освобождение рабочего класса», а в гуще рабочей массы, в самых глубоких ее глубинах. Ниловна меняется вместе с этой массой. Она идет в революцию не так, как в свое время выходили на передний край борьбы «молодые штурманы будущей бури». Буря, писал Ленин, это движение самих масс. Ниловна — из тех, чей приход к борьбе означал, что начался первый натиск бури: Ниловна неотделима от массы, она ее частица, движущаяся, меняющаяся вместе с массой.

Пудовкинская «Мать» и следовавшие за нею «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана» объединяются темой перехода от несознательности к революционности. Движение темы определяется обращением ко всем новым участникам революции; перед зрителем предстают поднимающийся на борьбу российский пролетариат и его естественные союзники — беднейшее крестьянство России и угнетенные национальные окраины.

Герой фильма «Конец Санкт-Петербурга» — Парень. Ему даже имени не дано. Он — некое олицетворение, образ-символ. Забитый и тихий паренек из голодной

деревни вынужден покинуть родные места, чтоб ехать на заработки в город. Жизнь и работа в городе, стычки с хозяином, столкновения с товарищами по работе, потом — солдатская страда в окопах мировой войны его многому научили: в финале фильма Парень участвует в штурме Зимнего. Такой же принцип выделения человека из массы, выражающего своей судьбой, своим индивидуальным характером настроения и перемены массы, воплощается и в образе Баира — главного героя фильма «Потомок Чингисхана».

Время создания пудовкинской трилогии о революции и ее главных силах диктовало направление, поэтический строй и стиль фильмов. Позади остались годы, когда в поэзии и площадных «массовых действиях» звучала космическая, романтическая революционность первого порыва, когда на самодеятельной сцене (профессиональная еще не успела перестроиться на волну революции) классовые враги изображались в стопроцентной законченности и диаграммной наглядности, а революционный плакат с контрастами двух цветов был не только разновидностью изобразительного искусства, но и — очень часто — моделью, критерием других искусств (недаром приставка «агит» часто монтировалась со словами «пьеса», «спектакль», «фильм»). Пришла пора углубления и анализа. Искусство начало ставить перед собой и такие задачи, которых двухкрасочным плакатом не решишь, хотя плакат как таковой и сохраняет всю свою агитационную силу.

Пудовкин и другие его товарищи по искусству обращались к событиям трех русских революций



не только для того, чтобы наглядно представить и показать, как это было. Они обращались к недавней истории, чтобы отчетливее увидеть и прочертить линию преемственности, питающую современность, помогающую сохранять революционный порыв в трудные годы нэпа.

На опыте наблюдений и раздумий о современном им движении жизни они снова и снова убеждались, что развитие революции не было, не могло быть простым и на ранних ее этапах. Этот опыт заставлял Пудовкина и других художников выбирать в книге истории наиболее сложные страницы, искать примеры и уроки, нужные как тем, кто уже прошел путь Ниловны, так и тем, кто только начинал этот путь. А таких было немало в 20-е годы. И хотя им предстояло обрести революционную веру не на баррикадах, а в повседневном быту и работе, выдавливая из себя собственническую мораль,

все равно путь предстоял нелегкий.

Пудовкин упрямо обращался к «теме перехода», потому что эта тема была глубоко современна. Современна своим воспитательным значением для тех, кто на мирном фронте продолжал или повторял путь Ниловны, Парня и Баира, кто хотел глубже, полнее знать революцию в движении масс и человеческих характеров. Современна эстетическим значением, своей ролью в развитии самого искусства, переходившего от романтики и схемы плаката к реалистическому познанию сложных процессов революционного развития действительности.

В рамках такого же широкого, эпического изображения революции и революционной массы остается и раннее творчество Александра Довженко. Язык его фильмов отмечен поэтической образностью и взволнованностью. Как и создатели «Броненосца «Потем-

кина» и «Матери», Довженко широко включает историю в индивидуальные биографии своих героев. Он смело и целенаправленно перемешивает сказку и кинодокумент, эпос и лирику, пафос и сатиру. Сказку он включает в такие смысловые контексты, в такие связи с фактами и деталями человеческого бытия, что она начинает восприниматься как поэтически пересказанная реальность. Когда в фильме «Звенигора» враги расстреливают рабочего Тимоша, тот сам командует расстрелом. Пули прошивают его тело, но мертвым падает наблюдавший за казнью генерал: он вознамерился уничтожить поднявшийся на борьбу рабочий класс, посягнув на бессмертие революции и потому он — обречен. Характерно, что тема бессмертия революции возникает и в «Арсенале»: там снова появляется Тимош, против которого бессильны пули врагов — гайдамаков. На языке экранных символов Довженко выражал правду истории, правду революции.

«Огромность событий,— писал Довженко по поводу ранних своих фильмов,— вынуждала меня сжимать материал под давлением многих атмосфер. Это можно было сделать, прибегая к языку поэтическому, что и является как будто бы моей творческой особенностью».

Творческим подвигом Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко был создан киноэпос революции, сердцевиной которого — поэтический образ революционной массы. Этот образ концентрирует в себе высокую правду истории, он озарен внутренним светом великих идей освобождения трудового народа. Этот образ воплощает револю-

ционную энергию победителей, драматизм и пафос борьбы.

Создатели киноэпоса не могли — время такое еще не наступило — перейти от обобщенного образа революционной массы, поэтического ощущения революции к исторически конкретному, углубленному раскрытию характера человека революции в индивидуально-неповторимых подробностях его психологии и поведения. В таком самоограничении не было и намека на приспособление к неким канонам и нормам, пришедшим со стороны. Поэтическое ощущение революции выросло из самых глубоких глубин личности художника, оно было связано с живыми процессами и внутренней логикой развития искусства в его отношении к действительности. А концентрация усилий на создание экранного образа революционной массы отражала и выражала одну из важнейших особенностей художественного развития общества.

То было время, когда культ массы, воспетый в романтически возвышенных стихах и поэмах, в агитпьесах и плакатах первых лет революции, сохранял свое сильное влияние на умонстроения революционных художников. Искусство продолжало полемичку не только против противопоставления личности массе в стиле и духе буржуазного индивидуализма, но и против чрезмерного выпячивания «первопланного героя». Искусство сосредоточивало свои усилия и поиски на художественном раскрытии роли трудящихся масс в истории революции, в преобразованиях общественного бытия.

К концу 20-х годов многие мотивы и темы эпического фильма



Кадр из фильма
«Потомок
Чингисхана»

были если и не исчерпаны, то достаточно подробно и полно разработаны. Нужно было искать новые пути развития кино: оно не могло остановиться, ведь самоповторы опасны, даже если повторяются великие образцы; непрерывность движения — закон жизни истинного искусства. Однако поиски новых принципов и форм кинематографического изображения революции, которые велись на рубеже двух десятилетий, не дают оснований противопоставлять 30-е годы 20-м.

При всех различиях фильмов двух десятилетий между ними есть вполне отчетливые связи: «Броненосец «Потемкин» сам по себе велик, но к его величию многое прибавляет «Чапаев», выросший из революционного эпоса. Показывая борьбу парижских коммунаров («Новый Вавилон») и восстание декабристов («СВД»),

Г. Козинцев и Л. Трауберг готовятся к работе над трилогией о Максиме, накапливают необходимый для этого опыт, обогащают свой эстетический арсенал такими открытиями в области сюжетосложения и кинематографической выразительности, которые понадобятся им для многопланового рассказа о Максиме. Конечно же, «Щорс» А. Довженко связан с «Арсеналом», «Окраина» Б. Барнета — с пудовкинским фильмом «Конец Санкт-Петербурга». В освоении историко-революционной темы кинематографом 30-х годов значительную роль сыграл и опыт грузинского режиссера Н. Шенгелая — постановщика фильмов «Элисо» и «Двадцать шесть бакинских комиссаров», созданных в конце 20-х годов.

Художественное развитие никогда не шло по прямой восходящей. История искусства полна парадоксов и несовпадений со схематическими о ней представлениями. По мере своего развития искусство не только завоевы-

вает новые высоты, но и несет потери, часто невосполнимые, ничем незаменимые. Несколько огрубляя ход истории советской кинематографии, можно было бы обозначить главную тему эпических фильмов 20-х годов так: массы в революции, а фильмов 30-х годов — человек в революции. В изображении человека, в раскрытии индивидуальных характеров, исторической конкретности исследования жизни кинематограф 30-х годов пошел дальше кинематографа 20-х годов. Но и киноискусство 20-х годов имеет свои преимущества: поэтически обобщенный образ революции, образ массы, пафос ее движения и борьбы психологические фильмы 30-х годов не могли воплотить с такой же эпической широтой и силой, с какой воплотил «Броненосец «Потемкин». И было бы неисторичным сравнивать их, скажем, по степени конкретности экранных образов. Из-за того, что «Броненосец «Потемкин» менее конкретен в показе индивидуальных характеров, нежели позднейшие психологические фильмы, он не может быть поставлен ниже этих фильмов на шкале эстетических оценок — его стиливые особенности нельзя считать его недостатками.

В лучших фильмах 20-х годов воплотилась юность революции. Их обаяние связано с ее поэзией. В своей классической форме они не могли быть повторены. Новое время требовало новых песен. Не потому, что старые оказались плохими, а просто потому, что жизнь не стоит на месте и остановившийся реализм перестает быть реализмом.

Человек крупным планом

В конце 20-х годов в кинематограф приходит звук. Сразу же обнаруживаются трудности его использования в фильме, создаваемом путем монтажа коротких кусков: монолог, диалог требуют иных построений и ритмов фильма, иной протяженности и последовательности монтируемых кусков. А главное — менялась жизнь, менялись общественные потребности. Бурные экономические и социальные преобразования советского общества, индустриализация страны, коллективизация сельского хозяйства, социалистическая «перековка» людей, воспитанных капитализмом, потребовали от искусства повышенного внимания к характеру человека революции, строителя нового мира, к эстетическим проблемам раскрытия перемен в человеке, обусловленных его практическим участием в борьбе и строительстве.

Фильм характеров, вышедший в 30-е годы на авансцену кинематографического процесса, открыл киноискусству новые возможности в создании образов, диалектически соединяющих в себе тип и личность. Повышенное значение приобретает психологическое углубление во внутренний мир человека. Кинематограф становится актерским и драматургическим. Концентрация правды жизни в драматургии острого и напряженного сюжета, выведение на экран героя, покоряющего мысль и чувство зрителя, помогают кинематографу 30-х годов небывало расширить зрительскую аудиторию.



Кадр из фильма
«Обломок империи»

В высшей степени знаменательно, что массовый зритель пошел не только на фильмы, периферийные по отношению к основному потоку кинематографического развития. Если в 20-е годы рекорд посещаемости установил «Мисс Менд», а не «Броненосец», не «Мать», не «Арсенал», то в 30-е годы такой рекорд установил «Чапаев» — главный фильм десятилетия, главный во всех отношениях. Необыкновенно зрительскими оказались также трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Щорс», «Ленин в Октябре» и другие фильмы, в которых кинематограф тех лет решал свои основные задачи: исследуя человека революции в процессе борьбы и строительства, он показывал судьбу народную через судьбу человеческую; раскрывая характеры борцов и строителей, обо-

гащал их социальный анализ анализом психологическим, психологический — социальным, создавал образы героев, воспитательное воздействие которых было связано с живостью характеров, с правдивым воплощением их реального движения в потоке движущейся жизни. В этих фильмах кинематограф открывал возможности звукозрительного образа, по-новому реализую свою синтетическую природу.

Два исторических потока перекрещиваются в этом явлении — в превращении кинематографа в искусство миллионов: в результате продолжающейся культурной революции повышается просвещенность населения, уровень восприятия искусства; меняется и сам кинематограф — он более решительно идет навстречу массовому зрителю, не поступаясь при этом своими эстетическими завоеваниями. В те же годы небывало увеличиваются материально-тех-

нические возможности прокат — растет киносеть, растут тиражи фильмов, что тоже не могло не сказаться на росте киноаудитории.

В новом сближении экрана и зала огромную роль сыграли герои лучших фильмов 30-х годов. Кинематограф предметно показывает, как практическое участие в революции, ощущение себя частью народа, повернувшего ход истории, возвышает человека. На экране появляется герой, раскрываемый в индивидуально-неповторимых свойствах его личности. Даже тогда, когда герой в чем-то ошибается, как не раз ошибался Чапаев в столкновениях с комиссаром, общий социальный и нравственный масштаб его личности, мышления остается нерушимым: против старого мира насилия и угнетения встает человек покоряющего обаяния, несущий в себе, в своих деяниях и порывах своей души красоту революционного гуманизма. Практика борьбы обогащает его новыми мотивами действий, новым пониманием связей между революционной дисциплиной и свободой личности.

Чапаев не стал менее ярким от того, что под влиянием своего комиссара избавился от бывшего своеволия. Ведь влияние комиссара не было давлением сильного на слабого: вместе с комиссаром в жизнь Чапаева полнее, чем раньше, вошел опыт партии, выработанный в многолетней тяжелой борьбе, опыт, показывающий, что только в коллективе борцов, только в условиях революционной организованности и дисциплины человек может развернуть все свои возможности, может придать своим усилиям и действиям победоносную силу.

Кинематограф 30-х годов от-

крывает человека революции не только как единицу великого множества, наделенную чертами и приметами определенного социального типа, но и как неповторимую индивидуальность. Для сценариста, режиссера, актера особое значение приобретает задача — показать человека в его реальном своеобразии, в ожидаемых качествах, вычисляемых по логике социальных закономерностей, и в неожиданностях, даже капризах индивидуальной психологии и поведения, в сложных переходах из одного состояния в другое.

Создатели новых фильмов о революции исходили из того, что социальные закономерности в каждом индивиде проявляются по-своему. Для того, чтобы их уловить, надо показать человека, идя за ним, следуя его внутренней логике, даже если он делает неподдающиеся скоростной расшифровке зигзаги. И не нужно подгонять его под мерки социальной сущности — она все равно проявится, если человек будет показан в действии, в особенностях его внутренней жизни.

Разные художники подходят к решению этой проблемы по-разному. Если автор повести «Чапаев» Д. Фурманов, а вслед за ним и постановщики фильма братья Васильевы стремились показать Чапаева со странностями и сложностями его поведения, то А. Довженко при постановке «Щорса» занимали совсем другие проблемы.

Героическое в «Чапаеве» погружено в быт войны. Большое, можно сказать решающее, место во внутренней драматургии фильма занимают перемены в Чапаеве, бурный рост личности легендар-



Кадр из фильма
«26 бакинских
комиссаров»

ного комдива. Его образ — одна из самых высоких побед киноискусства в исследовании психологии перемен, в передаче движения характера. Братья Васильевы и Б. Бабочкин сумели найти такие психологически точные подробности и выразительные детали поведения Чапаева, его общения с Фурмановым, с командирами и бойцами дивизии, которые отчетливо показывают истоки перемен, их сложный ход, их проявления и следствия.

Довженко тоже высоко ценит достоверность киноизображений, психологическую отчетливость в обрисовке действующих лиц, но акцент он делает на выявлении красоты подвига, напряжения борьбы, революционной возвышенности душевных порывов героев.

Готовясь к съемкам сцены отдыха бойцов между сражениями, Довженко требовал, чтобы в ней были самые чистые краски, чтобы артисты были красивы и серьезны, а в глазах героя светились благородный ум и высота чувств. Раненых перевязывали чистыми бинтами. Они располагались в четкой живописной композиции. Режиссеру в данном случае не нужны были «правдоподобные подробности»: нет быта, есть гражданская война, есть победа и есть отдых между битвами. В минуты отдыха Щорс взволнованно говорил своим боевым товарищам о будущем и о том, как люди будущего вспомнят теперешнее — рождение нового мира в кровавых битвах революции. Его слова звучат как поэма. В аналогичной сцене «Чапаева» не было никакого подготовительного ритуала. Все просто, обычно. И очень просто говорит Чапай Петьке: «Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо».

Эти различия тона и стиля охватывают всю художественную структуру фильмов.

Характерно, что даже батько Боженко, пожалуй, самый простой, «земной» и «грешный» из героев «Щорса», представлен на экране как персонаж из быliny, из эпоса. В нем есть практичность бывшего столяра, рассудительность, лукавство. Но есть и такие черты и свойства, которые делают вполне естественным его возвышение до романтического пафоса, скажем, в сценах прощания с однополчанами — живописно выразительных, эмоционально наполненных:

«По широким волынским полям таращанцы несут на носилках умирающего батьку Боженко. За носилками ведут черного коня, накрытого черной буркой. Справа и слева ложатся снаряды в пшеницу.

Осаживают взмыленных коней всадники, оглядываясь,— и снова вперед. Кругом хлеба, просторы, а на горизонте горит село. Громяхают орудия.

Приподнялся на носилках Боженко, посмотрел вокруг:

— Прощай Россия и Украина... Прощайте... Великодушно извините, що помираю не на поле брани, а на плечах у хлопцев.

Боженко умирал.

Хлопцы несли его осторожно, как драгоценный сосуд боясь пролить хоть одну каплю отцовской жизни. Рука Боженко покоилась на голове ближайшего бойца.

— Як умру, то поховайте меня коло Пушкина... Кажуть, великий поэт был... Коло его памятника в Житомире на бульварі. Чуєте?

— Чуем,— отозвались хлопцы.

— Заспивайте над могилой «За-

повит» Шевченка. Тожє великий поэт был».

В отличие от братьев Васильевых и А. Довженко, обратившихся к выдающимся героям гражданской войны, имя которых стало легендой, авторы трилогии о Максиме Г. Козинцев и Л. Трауберг уже в первоначальных заявках декларировали: это будет не полотно эпического размаха и не памятник. Не хроника истории партии и не портрет ее выдающегося деятеля. Это будет рассказ о человеке без звонкого имени, рядовом солдате партии и через него — о движении революционного времени. От многих соблазнов отказались они, реализуя этот свой замысел,— от романтизации Максима и «детективно-приключенческих» заострений сюжета, от актеров, претендовавших на роль «социального героя» или «комика», от сложных музыкально-живописных композиций, обрамляющих и украшающих сюжет.

Содержанием экранного действия стала жизнь рабочей слободы с ее булыжниковыми мостовыми и покосившимися заборами, с ее неизменной гармоникой и простецкими песнями, с кабацким весельем и уличными драками. И жизнь, повседневное существование революционера из рабочих: местожительство — куда пошлет партия, тюрьма — передышка для учебы, своего рода университет, конспирация — привычная особенность профессии, бегство из тюрьмы — обыденное дело, партийная работа — всегдашнее занятие.

Авторы фильма самым внимательным образом изучали «человеческие документы» революции — дневники и письма подпольщиков, их показания на след-



Кадр из фильма
«Чапаев»

ствиях и в судах, их воспоминания. По документам этим они с особой отчетливостью почувствовали, что сама романтика борьбы, «эстетика подвига» у большевиков была иная, нежели, скажем, у народовольцев. В фильм вошла, по выражению Г. Козинцева, «великолепная проза подполья», свободная от экзальтации и жертвенности. В фильм вошли героические будни революции.

А в центре фильма оказался паренек с Нарвской заставы, наделенный, по козинцевской характеристике, лучшими чертами петерского рабочего, умом и юмором, прирожденным чувством справедливости, верностью товарищам, душевностью и решительностью, смелостью и терпением. Он не мог примириться с произволом и несправедливостью. Не было ему жизни без революции.

И революции оказалось нужным в нем все. Не существовало по отдельности человеческого характера и образа революционера. Был попросту Максим, и все тут.

И он не изменял себе, когда изменялась его роль в жизни партии. Он набирался опыта и знаний, расставался с былой наивностью, обретал зрелость и закалку и — оставался Максимом, обаятельным в своем юморе и лукавстве, в человеческой простоте и скромности; даже свой «Шар голубой» сохранил товарищ Максим, ставший крупным партийным деятелем.

Кинематограф еще не накопил специальных терминов и понятий для обозначения разных сторон и потоков своего развития: киноведение часто пользуется определениями литературоведческими — поэзия, проза, эпос, лирика... Такой перенос понятий находит свои основания в движении кинематографической мысли и твор-

ческой практики. И пользуясь вполне прижившимися в киноведении литературными понятиями, можно было бы сказать, что поэзия и проза, эпос и лирика из 20-х годов переходят в 30-е, но не в канонических окаменелостях, а в живой подвижности — внутренне видоизменяясь, переплетаясь друг с другом в разнообразных сочетаниях.

Весьма интересен в этой связи фильм Е. Дзигана и В. Вишневского «Мы из Кронштадта». Многие сближает этот фильм с лучшими лентами предшествующего десятилетия — эпическая широта в изображении событий, романтическая напряженность, песенная поэтичность экранных картин борьбы. Но с этими чертами героической эпопеи переплетаются поиски «живой индивидуальности» в каждом из героев. Особенно подробно прослеживается история балтийского моряка Артема Балашова, преодолевающего свой анархизм в суровых испытаниях боя, в трагических переживаниях, вызванных смертью боевых товарищей.

В ходе движения искусства социалистического реализма — разными потоками, в разных стилевых направлениях — нередко возникают сближения, когда разных художников объединяют общие увлечения. Но бывают и взаимоотталкивания — их немало в истории советской кинематографии, — когда мастера экрана полемизируют друг с другом не только на трибунах творческих дискуссий, но и на экране — своими фильмами. Достаточно сравнить уже упомянутый фильм «Мы из Кронштадта» с «Депутатом Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, чтобы эта полемика, вольная или невольная,

приобрела вполне отчетливые параметры. Фильмы сделаны на близком материале. Но для одного из них характерны романтический пафос, поэтически-возвышенное выражение темы подвига, другой — камерный, действие его разворачивается в основном в стенах профессорской квартиры, выходы на улицы редки, творческие усилия авторов сосредоточены на проявлении характеров действующих лиц, увиденных в подробностях, в деталях их жизненного поведения, взаимоотношений, переживаний. И там и тут — борьба, политика, социальные страсти. Но сюжетные построения различны и очень непохожи стилиевые решения, тональность фильмов, атмосфера экранного действия. На уровне «семейной драмы» решается тема революции и в фильме Ю. Райзмана «Последняя ночь», в котором сложно переплетаются биографии двух семей — предпринимателя и рабочего, захваченных вихрем революционных событий.

В 20-е и начале 30-х годов советская кинематография накопила большой опыт в художественной разработке темы революции, в экранном воплощении характера революционера. Этот опыт позволил кинематографистам поднять на новый уровень работу над образом В. И. Ленина.

Историю киноленинианы, как и всю историю революционной кинематографии, начинали кинохроникеры. Снимая события революции и гражданской войны, они многократно снимали Ленина. Были и такие случаи, когда организовывались специальные съемки — именно так снималась, скажем, первая после лечения прогулка Владимира Ильича по Крем-



лю. Но чаще всего съемки делались импровизационно или полумимпровизационно — по ходу митингов, собраний, демонстраций... По воспоминаниям кинооператоров и другим историческим документам известно, что было произведено около 30 таких съемок. Не все негативы и оттиски сохранились, не все найдены. Но и то, что имеется сейчас в распоряжении советских кинематографистов, является бесценным — на века — «исходным материалом» для создания монтажных документальных фильмов о Ленине, о революции и для работы над образом Ленина в кино игровом.

Первые попытки показать Ленина в художественном фильме относятся к 20-м годам, когда Яков Протазанов в игровой фильм «Ее призыв» вставил кинодокументы о Ленине, а Сергей Эйзенштейн для своего фильма «Октябрь»

нашел человека, очень похожего на Ленина (это был уральский рабочий Никандров), и заснял его в нескольких сценах (Эйзенштейн тогда и мысли не допускал о возможности приглашения профессионального актера на эту роль). Никандров хорошо воспринимался на общем плане, показанный в массовой сцене на площади у Финляндского вокзала: он стоял на броневике под знаменем в окружении сотен людей, образуя центр эпической композиции. И был совсем «не похож», при всей поразительности внешнего сходства, в тех сценах, где Эйзенштейн попытался приблизить его к зрителю, показав на средних или крупных планах. Эта «непохожесть», связанная с неумением исполнителя роли проникнуть в образ, оставляла неприятное впечатление. Может быть, именно этим обстоятельством и объясняется

резкое выступление В. Маяковского против фильма «Октябрь».

Подлинная история киноленинаны начинается фильмами «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Человек с ружьем», которыми советская кинематография отметила 20-летие Октября. На долю их авторов А. Каплера и Н. Погодина, постановщиков М. Ромма и С. Юткевича, исполнителей роли Ленина Б. Щукина и М. Штрауха выпала задача, беспрецедентная по сложности: опираясь на ленинские работы, фото- и кинодокументы, исторические исследования и воспоминания, показать Ленина в живом движении его характера. А это значит — не только повторить известное, зафиксированное на фотографиях и киноплёнке, но и художнически воссоздать внутреннюю логику переходов от одного действия к другому, раскрыть «биографию» поступков и мыслей В. И. Ленина.

Анализ художественной структуры фильмов показывает, что их создатели искали черты великого революционного вождя в облике и характере конкретного человека, увиденного, понятого в его индивидуальном своеобразии, в неповторимых особенностях его личности. В этих поисках нельзя было заслонять главного бытовыми мелочами и в то же время нельзя было создавать экранный образ Ленина в стиле отвлеченной монументальности, когда за плакатными приметами исторического величия не виден конкретный человек, понятный и душевно близкий зрителю.

С первой же сцены, вспоминает Ромм о своей работе над фильмом «Ленин в Октябре», Щукин

начал поиски ленинского юмора, ленинской непосредственности, остроты реакции, живой темпераментности и — главное — ясного и простого человеческого общения с каждым собеседником: как бы на равной ноге, без малейшего ощущения собственного превосходства, собственной значительности.

Уже в процессе подготовки к съемкам режиссер и актер поняли, почувствовали, что общие принципы работы над ролью действуют и в тех случаях, когда играет роль Ленина. Но они поняли и другое: какая это ни с чем не сравнимая по трудности задача — вживаясь в образ по законам актерского искусства, исследованным К. С. Станиславским, прийти к такому внутреннему состоянию, к такой душевной готовности и наполненности, когда можно почувствовать себя Лениным.

Опытный мастер может (недаром актеров раньше называли лицедеями) многого достигнуть искусным подражанием игровому лицу — в интонациях, жестах и походке, в мимике и манере общения, но с помощью одних только приемов подражания, пусть они будут наисовершеннейшими, с помощью одного только копирования, пусть оно являет собой верх артистизма, невозможно воссоздать образ Ленина в его покоряющей жизненности. Нужно знать Ленина в масштабах и особенностях его личности. Нужно проникнуться ленинской страстью, убежденностью, целеустремленностью, верой в народ. Предварительная «исследовательская» работа — вместе с авторами сценариев и режиссерами — помогла Щукину и Штрауху решить невыпавшую в своей необъятной слож-



ности задачу привычными реалистическими средствами — идти от себя, но прийти к Ленину.

Характер Ленина раскрывается в сложной системе образов, воплощающих в своей совокупности, в своем движении победоносную силу революции, ее подлинную народность, связанную с тем, что партии большевиков, передовому пролетариату России удалось повести за собой трудящиеся массы многонациональной страны, объединив их вокруг идей и задач, глубоко отвечающих интересам трудового народа. Показывая важнейшие события 1917—1918 годов и судьбы их участников, фильмы Ромма и Юткевича ставят сложные вопросы времени. Партия и рабочий класс. Партия и народ. Роль вождя в жизни и борьбе партии. Гуманизм революции и ее необходимая беспощадность в самозащите. Человечность и доброта в их реальном, революционном содержании, противо-

стоящем абстрактному гуманизму. Сила революционной принципиальности и опасная слабость компромиссов, подчиненных сиюминутным интересам и не учитывающих революционную перспективу. Ставя такого рода вопросы, создатели фильмов о Ленине углубляют социальный анализ истории средствами кинематографа. Экранное действие обретает многоплановость. Возникают новые возможности показать Ленина в разнообразных проявлениях его личности борца и мыслителя.

Фильмы о Ленине, о революции, созданные в конце 30-х годов, несут в себе черты своего времени. В них живет революционный порыв первых пятилеток, ощущение живой связи строителей социализма с теми, кто штурмовал Зимний. Эта «связь времен», преемственность революционного энтузиазма борцов революции и строителей новой жизни на полях недавних сраже-



Кадр из фильма
«Мы из Кронштадта»

ний определяют атмосферу лучших фильмов о Ленине, их поэзию и пафос.

Победы советских кинематографистов в создании киноленинианы органически связаны с воплощением принципов историзма: постижение правды истории определяет художественную убедительность фильма. И наоборот: отступления от фактов истории, искажение их сути и внутренней логики неизбежно таят в себе опасность провалов и просчетов и в чисто художественном плане.

Весьма характерен в этом смысле горький урок фильма «Великое зарево».

В фильме есть такая сцена. К Ленину в Разлив приезжает связной ЦК Ершов (в реальной истории работу по связи с Лениным осуществлял, как известно, Шотман). Он рассказывает Влади-

миру Ильичу о ходе VI съезда партии. Ленин замечает:

«— Так. Хорошо. Съезд идет... Досадно, что без меня.

— Нельзя вам,— отвечает Ершов.— Шпики Керенского вас в каждой квартире ищут.

— И все-таки досадно. Ну а как ведут себя наши «друзья», «советчики»?

— Эти?— вопросительно смотрит на него Ершов.

— Каменев и компания.

— Ах, эти...— качает головой Ершов.— Все вами интересуются: где вы, да что вы... Ну да разве кто скажет!»

Приписывая Ленину вопрос о поведении «Каменева и компании» на VI съезде партии, авторы фильма ставят Ленина в положение человека, который «забыл», что Зиновьев скрывается вместе с ним в Разливе, а Каменев находится в тюрьме. Кстати, тот факт, что временные правители держали Каменева в тюрьме без предъявле-



Кадр из фильма
«Последняя ночь»

ния обвинений был использован в докладе Серго Орджоникидзе на VI съезде как один из главных аргументов в пользу предложения: Ленину на суд не являться.

В данном случае (а подобные случаи встречались и в других фильмах) на первый план в развитии экранного действия выходят детективные или полудетективные сюжетные мотивы (поиски скрывающегося Ленина, в которых, оказывается, участвуют не только ищейки Керенского, но и идейные противники Ленина, ведущие с ним борьбу в ЦК по некоторым вопросам революционной стратегии и тактики). Мотивы эти нередко вытесняют тему идейной борьбы, важнейшую для углубления историзма киноискусства в изображении событий революции. Тем самым сужаются возможности фильма в раскрытии

характера Ленина, внутренней жизни образа. Создатели «Великого зари» пытаются возместить потери «утепляющими» образ бытовыми сценами, но из этого ничего не получается. Сцены, в которых Ленин занимается сватовством — устраивает семейное счастье молодых героев фильма, выглядят неуместными в экранном действии, призванном передать напряжение борьбы, динамику революционных событий. Я уж не говорю о том, что они и по тону не подходят: умильные, слащавые, сентиментальные, они ломают стиль фильма о суровых днях революции.

Опыт побед и уроки поражений киноискусства 30-х годов составляют живое наследие и важный этап движения кинологии, на основе которого развивалось творчество советских кинематографистов, обратившихся к теме революции, к образу Ленина в послевоенное время.



Случилось так, что в 40-е и начале 50-х годов работа кинематографистов над историко-революционной темой застопорилась. По причинам, вполне естественным и понятным, главенствующее место в кинорепертуаре военных лет заняли фильмы об Отечественной войне. В годы войны и в первое послевоенное десятилетие увеличивается выпуск фильмов, посвященных великим деятелям прошлого, утверждавшим русскую государственность, умножавшим военную славу России, величие ее культуры. Фильмы о революции и ее деятелях выходили редко. Да и те, что выходили, мало что прибавляли к ранее найденному. Так, в фильмах о Пархоменко и Котовском повторялись некоторые открытия «Чапаева», но создателям этих фильмов, в отличие от авторов «Чапаева», не удалось с необходимой глубиной раскрыть реальную диалектику характеров видных военачальников времен гражданской войны. В фильме «Оборона Царицына» варьировались мотивы военных фильмов 30-х годов...

Работа над экранной Ленинианой возобновилась во второй половине 50-х годов. Среди историко-революционных фильмов, выпущенных к 40-летию Октября,

Кадры из фильма
«Депутат Балтики»

наиболее заметное место занял фильм, состоящий из двух новелл, «Рассказы о Ленине», поставленный С. Юткевичем по сценариям М. Эрдмана, М. Вольпина и Н. Погодина.

Приступая к работе над «Рассказами о Ленине», режиссер понимал, какую сложную проблему ставит перед ним, перед исполнителем роли Ленина М. Штраухом, перед всем коллективом история киноленинианы: опыт накоплен немалый, многое найдено, понятно, известны даже штампы, подстерегающие художника на каждом шагу (от них не убереглись даже такие опытные художники, как создатели фильмов «В дни Октября», «День первый», «Аппассионата»); новое нужно было искать на путях, не раз хоженных, теперь уже многократно разведанных. Авторы «Рассказов о Ленине» понимали, что подлинное обогащение киноленинианы возможно только при условии дальнейшего углубления во внутреннюю жизнь образа, постижения диалектики ленинской мысли и действия.

Весьма характерна в этом смысле опубликованная в книге С. Ют-

кевича «Контрапункт режиссера» его переписка с исполнителем роли Ленина. В ходе поисков конкретного актерского решения образа М. Штраух задается вопросом: все мы знаем, что Ленин умел прислушиваться к мнению народа, не только учил народ, но и учился у него, — а как это передать? Практически? Актерски? Откликаясь на размышления актера, Юткевич подчеркивает, что Ленин выступает в фильме не автором готовых формул, а человеком, активно анализирующим жизненные процессы. Прислушиваться к мнению народа — это значит для артиста уметь по-настоящему слушать и видеть партнера, а не делать вид, что ты его слушаешь или видишь. Не играть «вождя». Вытравлять всякие интонации поучительства, снисходительности, нескромности, превосходства. Больше всего бояться декоративного «жеста», позирования, абстрактного, недейственного произнесения реплик, какого бы то ни было самолюбования или актерского кокетства.

В результате кропотливой и вдумчивой работы над образом Ленина создателям фильма удалось обогатить кинолениниану новым углублением в характер, воссозданием сложного движения ленинской мысли. Сказанное относится прежде всего к «Последней осени», второй части, второй новелле фильма.

Зная Ленина тех дней по статьям и запискам, какие он, будучи тяжело и опасно больным, успел написать или продиктовать, по воспоминаниям тех, кто бывал тогда в Горках, создатели фильма не ограничиваются воспроизведением опубликованного. Исторические материалы для них — толь-

ко основа, исходный пункт исканий. Используя опыт киноискусства 30-х годов в психологическом анализе характера, свой собственный опыт в этой области, они смело выходят за пределы документов — чтобы угадать и показать сам ход ленинской мысли, чтобы раскрыть характер в единстве внешнего и внутреннего — целостно.

В фильме звучат и героические, и трагедийные ноты. Минуты неторопливых раздумий сменяются взрывами эмоций, вызванных теми немногими новостями, какие достигали комнаты больного. Радость встреч с людьми живет рядом с печалью — как мало теперь таких встреч, как тяжело оставаться в этом уединении, среди лекарств, оторванным от работы, от борьбы, лишенным возможности опрокинуть надежды врагов, связанные с его, Ленина, болезнью. Все эти переживания неразделимо переплетены. Опыт многолетней борьбы концентрируется в напряженных размышлениях о судьбе революции.

Сложно и многогранно рисуя образ, фильм дает зрителю волнующую возможность ощутить: перед нами — Ленин периода работы над документами, которые вошли в историю партии как его политическое завещание, перед нами — Ленин, совершающий свой последний подвиг мыслителя, вождя, который и в дни болезни остается неукротимым борцом.

С фильмом «Рассказы о Ленине» напрямую перекликаются созданные несколькими годами позже документальные фильмы «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Последние страницы», особенно последний из них.

Появление этой трилогии знаменовало собой новое сближение



Кадр из фильма
«Рассказы о Ленине»

документального и игрового кино в работе над образом Ленина. Сценарист Г. Фрадкин и режиссер Ф. Тяпкин взялись за тему, казавшуюся ранее недоступной кинодокументалистике — через документ показать ход мысли, особенности личности Ленина. Их задача осложнялась отсутствием кинодокументов, показывающих Ленина в дни, о которых идет речь в фильмах: пришлось довольствоваться немногими сохранившимися фотографиями и самими рукописями. Для того чтобы покорить зрителя убеждающей достоверностью кинематографического рассказа о работе Ленина над документами революции, автору фильмов нужно было соединить, слить исследовательское упорство ученого и творческую мысль художника. Создавая литературный текст сценария, он должен был постоянно думать не только о логике кинематографического повествования, но и об изобразительном решении каждого кадра, о возможностях и средствах показа того, что хочется и необходимо сказать.

Советская документальная и научно-популярная кинематография уже накопила немалый опыт экранного «оживления» давних рукописей. Но до трилогии Фрадкина и Тяпкина наши кинодокументалисты чаще всего имели дело с рукописями писателей. Надо ли говорить, сколь сложна творческая лаборатория таких художников слова, как Пушкин, Толстой, Горький, Маяковский... И все же кинематографическое исследование и раскрытие лаборатории ленинской мысли — сложнее. Сложнее по той причине, что в данном случае речь идет не только о гениальном мыслителе, ученом, но и о великом революционере,

практическом деятеле и борце: величайшая из революций органично входит в сам процесс духовного творчества Ленина, определяя содержание мысли и способ мышления.

При современной технике анализа рукописи можно безошибочно определить, как она писалась, какие вставки сделаны раньше, какие позже, в какой последовательности вносились те или иные поправки. Данные такого анализа для авторов трилогии — не конечный результат, а только начало, исходный пункт исследования. За последовательностью поправок и вставок они ищут факты и обстоятельства истории, логику революционной борьбы. История мысли читается в трилогии как история революции.

В фильме «Знамя партии» работа Ленина над проектом программы РСДРП показана как напряженная борьба с Плехановым. В те дни Ленин и Плеханов работали вместе, как соратники по борьбе и руководству партией. Но уже и тогда в некоторых трудах Плеханова сказывались те особенности его политики и мышления, которые, нарастая, приведут его к отступлению от последовательно революционной линии, к меньшевизму. Сказались они, эти особенности, и в плехановском проекте программы партии. Ленин воюет против слабостей и ошибок плехановского проекта как последовательный революционер, реалистически понимающий, сколь опасна в борьбе и в определении задач борьбы всякая половинчатость, расплывчатость, неопределенность. В фильме «Знамя партии» сталкиваются строчки рукописей. Сталкиваются портреты их авторов. Создатели фильма

нашли точные и выразительные средства, чтобы тему борьбы Ленина и Плеханова воплотить кинематографически.

В третьей части трилогии, как и в «Последней осени» Юткевича, рассказ о «политическом завещании» Ленина становится рассказом о великом подвиге вождя, который и накануне смерти, превозмогая болезнь, продолжал работать, чтобы оставить партии очень нужные для революции, для всего нашего дела соображения и выводы о строительстве социализма, о борьбе с бюрократизмом, об организации работы ЦК. Соображения и выводы эти и сейчас поразительно современны — когда смотришь фильм, снова и снова думаешь, как далеко смотрел Владимир Ильич, как прозорливо и глубоко анализировал он противоречия и трудности нашего движения на неизведанных исторических путях, как важно всем нам чаще «советоваться с Ильичем».... Фильм «Последние страницы» — подлинный учебник жизни и работы. Но учебник без назидания — фильм увлекает мысль и чувство зрителя своей внутренней логикой, всем своим эмоциональным, поэтическим строем. Будучи фильмом документальным, он действует с универсальностью художественного произведения.

Вместе с автором сценария и режиссером фильма мы прослеживаем движение ленинской мысли, ее историческую логику, восстанавливаем обстановку, атмосферу жизни в доме, где создавались «последние страницы». Вот киноаппарат останавливается на тумбочке с лекарствами около кровати, потом ведет наш взгляд на открытое окно, в котором от легкого дуновения ветра шевель-

нулась занавеска. На улице темно. В комнате приглушен свет... На подушке, уголок которой виден в кадре, лежит больной Ильич, принимающий эти лекарства, чтобы хоть на месяц, хоть на день отдалить неминуемое и успеть сделать еще что-то очень нужное для партии, для народа, для нас, сидящих сейчас в кинозале, всматривающихся в то, как боролся со смертью и как работал самый дорогой нам человек.

Большим достоинством этого фильма является то, что авторам его удалось добиться «эффекта присутствия»: смотря фильм, мы забываем, что киносъемок в те дни в Горках не было и не могло быть; нам кажется, что мы не просто побывали в Горках, где жил Ильич, а побывали в Горках именно в 1923 году, мы «услышали» тревожную, напряженную тишину этого дома, мы увидели, как рождались последние страницы бессмертных ленинских рукописей.

Такому восприятию фильма помогает очень точно и очень строго написанный Фрадкиным дикторский текст. Это не обычный дикторский комментарий, это рассказ Ленина и Крупской о тех днях (его читает А. Консовский и М. Синефьникова) — рассказ, передающий индивидуальность рассказчика, обаяние мысли, стилистику и манеру живой речи.

Для творческих исканий кинематографистов, обращавшихся к теме Ленина в 60-е годы, очень характерен фильм Л. Кулиджанова «Синяя тетрадь», снятый по одноименной повести Эм. Казакевича.

Из истории известно, что Зиновьев и Каменев выступили в октябре 1917 года против ленинской идеи о немедленном вооружен-



Кадр из фильма
«Ленин в Польше»

ном восстании. ЦК с ними не согласился. Тогда они вынесли полемiku с большинством ЦК на страницы газеты «Новая жизнь». Возмущенный таким поступком Зиновьева и Каменева, Ленин потребовал их исключения из партии.

Вполне понятно, что этот октябрьский эпизод не был, не мог быть случайностью, непонятным и необъяснимым зигзагом в поведении двух известных лидеров. Конечно же, он имел предысторию идейных расхождений. Исследование и воссоздание этой предыстории в весьма существенной ее части (споры Ленина и Зиновьева в Разливе) и составляют внутреннюю драматургию фильма «Синяя тетрадь».

Создатели фильма ищут его действительную основу в самом идейном споре. Детали бытового порядка, равно как и «приключенческие» элементы сюжета, связан-

ные с охраной шалаша в Разливе, отходят на второй план. Главные усилия режиссера направлены на то, чтобы каждой сценой вести зрителя в сердцевину, суть спора — к более полному и глубокому пониманию и эмоциональному восприятию идей, которые стали всеохватывающей страстью Ленина.

По ходу фильма Ленин (М. Кузнецов) наказывает приехавшим к нему товарищам привезти в Разлив «синюю тетрадь» с материалами об отношении марксизма к государству. Зиновьев (М. Никельберг) поражен: зачем понадобилась Ленину эта тетрадь? Сейчас, когда все на волоске, когда партия, организованные силы революции находятся перед опасностью полного разгрома? Как он может в такое время заниматься теоретическими изысканиями? Уж не прячет ли он свой страх в книжных занятиях, не ищет ли способа отвлечься от реальности? В тогдашнем состоянии Зиновьев не мог понять Ленина: он растерялся перед лицом опасностей и труд-

ностей, возникших после июльского расстрела рабочей демонстрации в Петрограде, начал паниковать. Он не мог уразуметь того простого факта, что именно сложная, чреватая новыми взрывами обстановка диктовала Ленину работу над книгой «Государство и революция»: книга нужна была и для решения сегодняшних, текущих вопросов борьбы, и для подготовки завтрашней победы, которая сразу же поставит большевиков перед необходимостью строить новое государство на развалинах разбитого революцией государства буржуазии.

Действие фильма строится таким образом, что история работы над «Государством и революцией», споры о ней с Зиновьевым открывают очень важные особенности ленинского подхода к практическим и теоретическим проблемам революции.

При всех индивидуальных различиях произведения киноленианы, созданные в 60-е и 70-е годы, имеют общее свойство: в них с повышенным вниманием исследуются процессы идейной борьбы, столкновения политических, социальных и нравственных концепций при решении коренных вопросов революции. Такой поворот в разработке ленинской темы напрямую связан с обострением, углублением и усложнением идеологических противоборств на международной арене, с практическим осуществлением выдвинутых партией задач идеологической работы, с утверждением и развитием научных принципов историзма при изучении и художественном осмысливании путей развития революции.

Исследовательский пафос кинематографа на этом пути с особой

отчетливостью проявился не только в «Синей тетради», но и в таких фильмах, как «Ленин в Польше», «Шестое июля», «Доверие».

Советских кинематографистов давно, еще со времени работы Эйзенштейна в США над экранизацией «Американской трагедии» Драйзера, занимают проблемы использования «внутреннего монолога» в кино. Е. Габрилович и С. Юткевич делают его основным принципом построения фильма «Ленин в Польше»: весь фильм строится как рассказ Ленина, «опредмечиваемый» в экранных изображениях всего того, о чем вспоминает, о чем размышляет Ленин. По ходу фильма события рассматриваются через призму ленинской мысли. В пестроте и кажущейся случайности фактов просматриваются определенные процессы, выделяются закономерности.

Характерные особенности нового этапа в работе советских кинематографистов над историко-революционной темой воплощает в себе фильм М. Шатрова и Ю. Карасика «Шестое июля», рассказывающий о восстании левых эсеров в июле 1918 года и его ликвидации.

Фильм начинается кадрами кинохроники, как бы задающими тон и стиль фильма, снятого «в документальной манере». Авторы фильма стремятся быть документально точными не только там, где они цитируют хронику. Хронике они сближают с исторической драмой. Каждый новый эпизод предваряется надписью, обозначающей время и обстоятельства действия. Рядом с историей событий идет история идей, идейного противоборства.

Уже в первых схватках, не-



Кадр из фильма
«Шестое июля»

посредственно предшествующих убийству немецкого посла Мирбаха и началу левозсеровского мятежа, возникает острейшая дискуссия. Лидер эсеров Мария Спиридонова (А. Демидова) бросает с трибуны V съезда Советов резкие обвинения Ленину, большевикам: в Октябре вместе боролись, а сейчас? Брестский мир — сговор с германским империализмом, отступление. Раненого товарища, истерзанную, заливаемую кровью Украину отдают врагу. Много обвинений, одно страшнее другого, выдвигает Спиридонова. И все это — со страстью, с напором. Для тех делегатов съезда, которые не имели достаточной революционной закалки и опыта, трудно было прорваться сквозь поток громких слов к их реальному, конечному смыслу.

В отличие от Спиридоновой

Ленин (Ю. Каюров) говорит спокойно. Может быть, нарочито спокойно: режиссер и актер делают такой допуск, подчеркивая достоинство подлинно революционной мысли, которая и без красивых словесных одеяний способна убеждать своей бескомпромиссной правдивостью. На громкие декларации Ленин отвечает анализом. Спиридоновой кажется, что когда Ленин «подсчитывает и высчитывает», он изменяет себе, вчерашнему, она не узнает «Ленина Октября, боевого, революционного вождя народных масс, у которого был один идеал, одна цель — революция». На самом же деле Ленин своим трезвым анализом обстановки, своей борьбой против революционной фразы, за подлинно революционную политику продолжает дело Октября, указывает единственно возможный в тех условиях путь спасения революции.

Авторы фильма сознательно ог-

раничивают себя в изображении событий. В фильме нет массовых сцен заводских митингов, не показаны атаки и штурмы. Зато очень внимательно прослеживаются движения мысли и чувства действующих лиц.

Для стиля фильма весьма характерна такая сцена: Ленину сообщают, что эсеры начали восстание. Идет долгая пауза. Она ничем не перебивается, даже музыкой. Сосредоточенность раздумий в тишине. Сосредоточенность не высказанных переживаний. Мы точно не знаем ход ленинской мысли, но мы понимаем: она трагедийна. Когда против тебя идет белогвардеец, недавний помещик, когда в тебя стреляет жандарм, до этого сажавший тебя в тюрьму, тут все ясно — действуют самые элементарные законы классовой борьбы. Но на этот раз оружие на революцию подняли революционеры, которые хотят ее развития, наступления на капитал... Ленин и раньше знал, какой беспощадной бывает логика политической борьбы. Однако и для него, опытного политика, июльские события оказались ошеломляющими. Полемизируя с Колегаевым, Прошьяном, Спиридоновой, с тревогой наблюдая, как полемика со стороны левых эсеров то и дело рождает вспышки безрассудной истерики, он все же надеялся, что сотрудничество возможно, что крайнего предела они не перейдут — иначе не было бы смысла спорить с ними, убеждать их. И вот перешли. Оппозиция обернулась предательством: недавние товарищи по тюрьмам и ссылкам, по борьбе, входившие в первый состав Совнаркома, подняли оружие на революцию, объективно став — каковы бы ни были

субъективные мотивы — союзниками контрреволюции.

Режиссер и актер не торопятся к результату: на пути к выводам происходит пересмотр вчерашних представлений и надежд. Эмоции гнева рождаются в борении переживаний. Многое передумал Ленин в минуты, последовавшие за известием о восстании левых эсеров. Фильм дает нам ощутить драматическое напряжение ленинской мысли. Пауза раздумий завершается решительными словами приказов, революция умеет себя защищать.

Создатели фильма показывают борьбу с противником серьезным, трудным. Они рисуют левых эсеров без фельетонно-карикатурных заострений, в том же стиле и жанре, что и деятелей большевистской партии, — художественными средствами исторической драмы. Диалектика поэтического правосудия действует в фильме как диалектика художественного познания.

Фильм «Шестое июля» не свободен от недостатков и просчетов. Некоторые участники событий показаны поверхностно. В изображении большевистского отпора левым эсерам кинематографическое действие в каких-то случаях подменяется простой информацией, иллюстративным обозначением фактов. Однако лучшими своими образами, эпизодами, сценами, той исторической правдой, которая в нем воплотилась, фильм властно ведет зрительскую мысль к сегодняшнему дню. Всякий думающий зритель фильма неизбежно вспомнит, что ни уроки «левых» коммунистов, боровшихся против Брестского мира, ни уроки левых эсеров, уничтоживших июльским мятежом себя как по-

литическую партию, не пошли впрок их духовным наследникам, которые истерически громко декламируют революционные фразы и лозунги и одновременно подрывают боевое единство рабочего класса, клеветают на коммунистов, извращают идеи социалистической революции, а то и пускаются на прямые провокации, подрывая неподготовленными, несозревшими, авантюристическими выступлениями силы освободительного движения трудящихся.

Фильм «Шестое июля» активно включается в нынешнюю идейную борьбу. Для этого история не «редактируется», не приспособляется к нуждам современных полемик — просто в ее многосложной книге высвечиваются такие страницы, которые обладают свойствами особой поучительности и актуальности в борьбе с левым экстремизмом.

Традиции искусства, соединяющего хронику с исторической драмой, получают новое развитие в фильме «Доверие» (авторы сценария М. Шатров и Е. Логинов, постановка В. Трегубовича и Э. Лейно). Действие «Доверия» в его непосредственном воплощении охватывает всего лишь неполные сутки — оно начинается утром, когда в революционный Петроград приезжает финская делегация во главе с премьер-министром Свинхудом, чтобы просить о предоставлении независимости Финляндии, и заканчивается ночью, когда Совнарком принимает постановление по этому вопросу и Ленин вручает его финской делегации. Однако в этот день многое вместились — через воспоминания и раздумья действующих лиц.

Создатели фильма свободно распоряжаются пространством и

временем. Действие фильма движется в широких временных границах: в памяти действующих лиц возникают события 1905 года, встречи Ленина с финскими социал-демократами, визит многочленной финской делегации к царю, заседания Государственной думы с погромными, великодержавно-шовинистскими речами Маркова и Пуришкевича. А по ходу экранного действия в пределах изображаемых суток Свинхуд и его коллеги встречаются с представителями белогвардейско-кадетского центра, с послом Германии... Эти встречи, сопоставляемые с воспоминаниями о недавнем прошлом, показывают: только Ленин, только большевики могут реально решить вопрос о новых взаимоотношениях Финляндии с Россией, дать Финляндии независимость. И финны вынуждены признать Совнарком, переписав свое первоначальное заявление, адресованное уклончиво и безлико — правительству России.

Очень сложно и драматично показаны в фильме переживания, споры, эволюции взглядов членов финской делегации. Но в центре фильма — Ленин (К Лавров), его борьба, его споры с Розой Люксембург (А. Шуранова), с Пятаковым (О. Янковский) по национальному вопросу.

И опять же: авторы фильма по современному сложны и диалектичны в экранной разработке и раскрытии проблемы предоставления независимости Финляндии. Соблазны окарикатуривания противника их не прельщают. Если кто и упрощает спор и саму проблему, так это Пятаков. Но пятаковские упрощения отражают реальность истории, а не желание авторов фильма побыстрее раз-

делаться с противником. В споре с Лениным о Финляндии Пятаков рассуждает весьма просто: Финляндия наша, зачем же отдавать ее Свинхвуду и компании — завоеванное надо удерживать.

Такая элементарно-прагматистская позиция казалась вполне разумной и возможной не одному только Пятакову: он имел своих сторонников. В споре с пятаковской идеей Ленин исходит не только из сиюминутных интересов революции: своим подходом к национальному вопросу большевики должны создать притягательный пример, дать уроки непреходящего значения. Потребности текущего дня, его практические интересы надо обязательно соотносить с историей и судьбами революции, ее перспективами. Конъюнктурная тактика не должна деформировать стратегию, прямую связанную с идеалами революции, ее дальнейшим развитием.

Еще сложнее проходит столкновения Ленина с Розой Люксембург, которую пугает само понятие нация. Провозглашение права наций на самоопределение вплоть до отделения неизбежно открывает, в представлении Розы Люксембург, дорогу национализму, облегчает борьбу буржуазии, использующей в своих целях лозунги свободы и единства нации. В споре с Розой Люксембург блистательно проявляется глубина и страстность ленинской мысли — Лавров проводит сцену спора с тонким и точным ощущением характера своего героя.

Структура фильма, перемежающего непосредственное изображение «прорывами» памяти в прошлое, довольно сложна, в чем-то может показаться чересчур рационалистичной. Используя

разнохарактерные приемы современного кино, авторы фильма делают это с точной ориентацией на повышение социально-исторической емкости фильма. Возвраты в прошлое, соединение непосредственного изображения с «внутренним монологом», экранизацией мысли помогают социальному анализу, эстетическому познанию реальности, сложных процессов идейной и политической борьбы.

История киноленинианы продолжается.

В настоящее время, в преддверии 60-летия Октября, Е. Габрилович и С. Юткевич ведут работу над фильмом «Ленин во Франции». Над фильмами к 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции работают и некоторые другие деятели кино. В новых фильмах — об этом можно судить уже по сценарным наброскам — получают развитие традиции киноленинианы, связанные с постижением и раскрытием характера Ленина в процессе борьбы — политической, социальной, идеологической, с экранным раскрытием диалектики взаимодействия движения истории и движения ленинской мысли, практической работы Ленина по руководству революцией.

Современность истории

Работа мастеров экрана над образом Ленина, над темой революции тесно связана с кинематографическим освоением современности. И вполне понятно, что

в 50—70-е годы глубокое влияние на замыслы и творческие поиски мастеров экрана оказывает многогранная деятельность партии, направленная на утверждение и дальнейшее развитие ленинских норм партийной жизни и принципов партийного руководства.

Говоря на XV съезде партии о применении этих норм и принципов, Л. И. Брежнев подчеркнул: «Отстаивая их, ведя борьбу против их нарушений, партия всегда проявляла высокую принципиальность. Большое значение имели в этом отношении решения XX съезда партии, двадцатилетие которого сейчас исполняется. Важную роль в укреплении и развитии ленинских норм и принципов партийной жизни сыграли решения октябрьского (1964 г.) Пленума ЦК, XXIII и XXIV съездов партии».

На истории киноленинщины можно отчетливо проследить, как современный опыт партии, развитие партийной мысли обогащает замыслы и творческие искания кинематографистов, как углубляющийся историзм искусства помогает его действительному участию в идеологической борьбе и коммунистическом строительстве, в утверждении ленинских норм жизни.

Эта обращенность к современности охватывает все разделы историко-революционной кинематографии, все ее основные проблемы, включая проблему морали и нравственных исканий. Повышенное к ней внимание в наши дни глубочайшим образом связано с процессами развития советского общества: по мере нашего продвижения к коммунизму возрастает значение идейного и нравственного воспитания тру-

дящихся. Ведь строительство коммунизма — это не только создание его материально-технической базы, но и строительство человеческих душ, утверждение коммунистических начал, привычек и навыков, определяющих образ жизни и образ мышления человека, его поведение на работе и дома, его отношение к труду и общественному долгу: коммунизм — это расцвет личности, максимальное развитие и раскрытие человеческого в человеке.

Эти факторы действуют на всех направлениях развития историко-революционного фильма. Но конечно же, как и в случае с обращением создателей киноленинщины к проблемам идеологической борьбы, речь идет не о приспособлении истории к нуждам современных полемик, а о целенаправленном — сквозь призму современности — чтении книги истории, о выделении в ней и правдивом воссоздании тех страниц, о высветчивании тех конфликтов и ситуаций, которые особенно созвучны исканиям и размышлениям сегодняшнего человека.

Когда на экраны вышел «Сорок первый», тогда еще молодого и никому не известного Г. Чухрая, некоторые критики, у нас и за границей, писали не только о непохожести его на другие советские фильмы, но и чуть ли не о ломке традиций. В этих рассуждениях была только часть правды. Действительно, «Сорок первый» не похож на другие фильмы: как и всякое произведение истинного искусства, он отмечен ярким своеобразием. Действительно, он ломал традиции, но какие? Дурные традиции тех фильмов второй половины 40-х — начала 50-х годов, в которых жизнь загонялась

в жесткую схему, а идейность подменялась поверхностной дидактикой. Но тут не было безрассудной ломки традиций Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, традиций «Чапаева» и трилогии о Максиме, принесших советскому кино мировое признание. Чухрай верен им, этим традициям, но к найденному ранее он прибавляет своим фильмом нечто новое, неповторимое, чухраевское.

Марютка из «Сорок первого» (И. Извицкая) не похожа на тех шаблонных героинь экрана и сцены, которых в любой ситуации легко, потому что всегда и все ясно, на все жизненные вопросы припасены готовые ответы. Чухрая бесконечно интересуют сложные процессы становления нового человека, их реальная диалектика. Белогвардейский поручик, с которым судьба свела Марютку, это не тот элементарный и наглядный злодей, которого надо поставить к стенке, и дело с концом. В любви Марютки к «синеглазому» есть и поэзия, и драматизм. Она полюбила врага. Но она полюбила! Красота ее расцветающей души проявляется и в любви, и в непреклонной верности революционному делу.

Марютка — человек удивительной цельности и душевной чистоты. И вместе с тем она живой человек. Чухрай очень конкретен в изображении ее характера, точен в исследовании чувств и переживаний. Уже здесь он обнаруживает великолепное умение показывать жизнь в подробностях, простых по житейскому облику, неотразимых по кинематографической выразительности, многозначных по смыслу.

Марютка малограмотна. Культура еще не коснулась ее, хотя,

судя по всему, в ней и живет потенциальная сила интеллекта: пойдя она учиться, она, очевидно, обнаружила бы не только железное упорство, но и незаурядные способности. А пока Марютка пишет нескладные вирши и мечтает о временах грядущих, когда пойдет в школу, чтобы стихам выучиться...

Всей своей жизнью она научена ясно различать, где друг, а где враг; она беззаветно предана делу революции и непреклонна в ненависти к ее врагам. Но в ней еще много наивной прямолинейности в представлениях о том, что же такое враг, каковы его мысли и чувства. «Тебе все про цветочки, да про бабу писать надо,— говорит она Поручику,— а у меня все про бедный люд, про революцию». И тут же она заставляет его поклясться «бедным пролетариатом, который за свои права борется», что не убежит: ей кажется, что святое для нее — свято для всех.

Марютка мало что знает, мало что может объяснить. В этом смысле превосходство Поручика над ней — многократное. Но Поручик (О. Стриженов) оценил Марютку не просто как привлекательную девушку, разделившую его одиночество на рыбацком острове. Он полюбил ее, открыв в ней, в этой, на его прежний взгляд, дикарке, такие человеческие качества, перед которыми померкли многие былые предубеждения.

Если в Поручике любовь на безлюдном острове, отделенном морской синью от кровавых битв, вызвала какое-то умиление, желание остаться здесь навсегда, то Марютка и в эти наполненные любовью дни не может отделить себя от тех, кто борется. Ее отно-

шение к жизни, мотивы ее поведения, раздумья ее открывают такое богатство души, перед которым Поручик кажется нравственно нищим... И мы не удивляемся, когда она начинает учить Поручика подлинной человечности, когда она с грустью и сожалением замечает: «Я думала, ты сильный, умный, поймешь» и потом добавляет: «обидно мне, что ты такой темный».

Дни, проведенные на острове, стали для Поручика не только днями любви. Может быть, впервые в своей жизни с такой отчетливостью Поручик понял опасность, которую таит в себе революция для таких, как он. Очевидно, не раз и не два в офицерском дружеском кругу говорили они о революции как о бунте голытьбы, поднятом большевистскими подстрекателями, как о неприятном эпизоде, после которого все должно войти в свои берега. А ближе узнав Марютку, Поручик воочию увидел, как глубоко укоренилась революция в народе, как наивны и поверхностны были их прежние рассуждения о бунте голытьбы: в Марютке революция предстала перед ним грозной силой, непреклонной в своем стремлении до основания разрушить «весь мир насилия» и построить новый мир, в котором «кто был ничем, тот станет всем». Революция открылась ему не только в своей бунтарской мощи, но и в своих творческих потенциях. И он испугался, может быть впервые, за свое социальное бытие!

«Поручик. ...Теперь и сам вижу, что рано мне думать еще о возврате к книгам... нет, черт возьми, пожить надо!.. Да, поскрипеть зубами, покусаться поволчьи!.. Ух!..

Марютка. Да ты никак и впрямь за ум взялся?..

Поручик. Взятся... Да если мы сейчас за книги сядем, а вам землю в полное владение оставим, так вы на ней такое натворите!.. Нет, Пятница моя любезная!..»

Это было его последнее признание и откровение. В нем высказались и бывшие верования, и «прозрение», под влиянием которого он торопится отречься от недавних интеллигентских колебаний. Но у Марютки не остается времени, чтобы осмыслить сказанное Поручиком, чтобы еще раз поспорить, поругаться: наступает пора действовать. Приближающееся к острову судно оказалось белогвардейским. Поручик бежит к своим. Марютка стреляет в своего синеглазого.

Она не думала в ту минуту ни о смысле только что услышанных откровений, ни о приказе Евсюкова — доставить пленного в штаб, она действовала, по сути дела, инстинктивно. Но в этом автоматизме инстинкта соединилось все: и приказ Евсюкова, и раздумья о существовании споров с Поручиком, и воспитанное жизнью, вошедшее в плоть и кровь чувство революционного долга. Марютка убивала любимого человека. Она жертвовала жизнью: ведь все происходило на глазах у белых, и финал этой истории ясен. И тем не менее она действовала с естественной, не допускающей другого исхода решимостью. Значит, жило в ней нечто такое — сильнее любви, сильнее самой смерти, — что не оставляло места сомнениям и колебаниям. Это та органичная преданность революции, вера в ее идеи, которая устранила Поручика, заставив его забыть об интеллигентской рефлексии. Это

та преданность революции, которая рождала и рождает героизм миллионов.

«Сорок первый» — фильм психологический и лирический. Однако лирические ноты и психологические экскурсы не приглушили героической темы фильма. Лирика, психология, политика здесь переплетены неразсторжимо: любовная тема наполнилась политическим, социальным содержанием.

А. М. Горький в свое время писал о разрушении личности в мире собственности, о раздробленности души, вызванной бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной, мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни. Гуманистический смысл революционной борьбы он видел в уничтожении всех отношений, всех условий, в которых человек является приниженным, поработленным, презренным существом. Мысли Горького о революционной борьбе основаны на ясном и глубоком понимании того, что борьба эта не только рождает объективные социальные условия для свободного и гармоничного развития личности, но обогащает и самого борца — идейно, нравственно, духовно.

Есть люди, писал А. М. Горький, у которых классовое, революционное самосознание уже переросло в эмоцию, в несокрушимую волю, стало таким же инстинктом, как голод и любовь. Горький воспевал цельность и силу таких людей, видя в них высокое воплощение нравственных ценностей, какое рождает в человеке убежденная борьба за новую жизнь, за социализм.

Это влияние борьбы на характер борца сильно и крупно по-

казано в фильме «Коммунист», рассказывающем о строительстве электростанции в суровые и голодные годы гражданской войны. В нем нет контрастных сопоставлений: вот каким был и вот каким стал Василий Губанов. Действие фильма настолько сконцентрировано во времени, что у автора сценария Е. Габриловича, режиссера Ю. Райзмана и актера Е. Урбанского не было возможности показать перемены в характере: Губанов еще до начала фильма стал таким, каким он идет на розыски гвоздей для стройки или вступает в бой с бандитами, нападшими на эшелон с продовольствием. Тема идейного и нравственного роста человека революции, человека партии решена здесь иными художественными средствами.

Василий Губанов чувствует себя лично ответственным за судьбу революционного дела. Это ощущение делает его непреклонным, помогает самостоятельно найти нужное решение в самых трудных ситуациях — хотя бы в той сцене, где он идет — один! — рубить деревья, заготавливать дрова для остановившегося паровоза и своим примером пробивается к уснувшей совести машиниста и его помощников, отсиживающихся в будке путеходчика.

Василий Губанов — мужественный, непреклонно убежденный в своей правоте солдат партии. Он — человек суровых дней, суровой судьбы. Это не могло не наложить своей печати на его характер, раздумья и чувства. Его самоотверженность несколько похожа на отвлеченную жертвенность. В кадрах, рисующих его подвижничество, ни на минуту не возникает оттенка морализатор-



Кадр из фильма
«Коммунист»

ства, вневременной и потому плоской идеальности. Губанов во всем человек своего времени, один из многих, очень похожий на этих многих и вместе с тем индивидуально неповторимый человек.

Когда Губанов влюбляется в Анюту, эта любовь как бы разрушает исходную «односторонность» его характера и жизни, сосредоточенной исключительно на общественном интересе. Но от такого поворота Губанов не становится иным. Как это ни парадоксально звучит, Губанову проще было бы жить той «односторонней» жизнью, какой он живет в начале фильма. Аскетизм самозабвенной борьбы не является для него насильем над личностью — он не наступает на горло собственной песне, отказываясь от «личной жизни», самоотверженность человека, охваченного революционным порывом, это и есть его песня. Лю-

бовь несколько нарушает внутреннюю гармонию мироощущения Губанова, убежденного, как и многие его товарищи по борьбе, что сейчас не до любви. Но когда любовь пришла, он не может, не в силах от нее отречься — ни во имя мысли о революционном долге, ни во имя более частных соображений о том, что в замужнюю женщину влюбляться нехорошо. Так в очень живом и противоречивом движении чувств разгорается эта любовь. И то, что она шагает не только через внешние, но и через внутренние препятствия, придает ей новую силу, озаряет новым светом.

Когда фильм вышел на экраны, некоторые рецензенты критиковали его создателей за сгущение мрачных красок. Им казалось, что в фильме воспроизводятся детали лишь одного ряда — рваные шинели, низкие потолки, скудный свет копилки, знобящий холод и грязь и нет других деталей: успехи строителей заслоняются трудностями

строительства. В такого рода оценках конкретное понимание времени фактически подменялось отвлеченными суждениями. Ведь оттого, что героям фильма приходится тяжело, они не становятся нытиками. Да, тогда, говоря словами Маяковского, для веселия планета наша была мало оборудована. Но в фильме показаны идейные, сильные люди, которые способны «вырвать радость у грядущих дней». Им и на самом деле было нелегко — вспомним, как часто В. И. Ленин в тогдашних своих речах говорил о неимоверных трудностях и муках. Но трудности тогда вселяют уныние и пессимизм, когда нет людей, способных их преодолевать. А в фильме «Коммунист» как раз и показаны такие люди. Через раскрытие их характеров, и в первую очередь характера самого Губанова, авторы фильма утверждают оптимизм революции, ее победную силу.

Очень суровая по колориту картина жизни понадобилась авторам фильма не только для того, чтобы в дни великих побед коммунизма напомнить молодым современникам — как трудно было тем, кто начинал. Современность фильма сказалась в стремлении авторов быть до конца историчными в изображении прошлой жизни, в стремлении показать силу революционного порыва, эмоционально связать идейный пафос и революционное воодушевление современников с традициями тех, кто под руководством Ленина закладывал первые кирпичи в здание социализма.

Для работы кинематографистов над такими образами, как Василий Губанов, характерны поиски нравственного эквивалента социальной позиции человека, стремление

раскрыть гуманистический смысл революционной борьбы.

Этими поисками, этим стремлением отмечены лучшие фильмы кинодокументалистов о героях революции. Поднявшись в таких фильмах, как «Катюша», на новую ступень в использовании возможностей документального кино в раскрытии характера человека, мастера «образной публицистики» плодотворно применяют накопленный опыт и при монтаже кинодокументов революции. Весьма интересен в этом смысле посвященный Дзержинскому фильм «Подвиг» Л. Махнача (авторы сценария С. Зенин и А. Новогрудский). Интересен своим построением. Интересен исследованием «внутренней логики» жизненного поведения Дзержинского.

В ранней юности Феликс Дзержинский записал в своем дневнике: «Я даю клятву бороться со злом до последнего дыхания». Авторы «Подвига» заканчивают свое произведение словами: «Потомки назовут его рыцарем революции... Он сдержал свою клятву: бороться со злом до последнего дыхания».

Романтика противоборства злу, выраженная юношеской клятвой, была свойственна многим свободолюбивым сверстникам Дзержинского. Но далеко не всякому она принесла счастье борьбы. Одни растеряли юношеские порывы, обретая взрослую расчетливую «трезвость». Другие не выдержали испытаний, капитулировали перед трудностями. Третьи не узнали своей юношеской мечты в грозном облике революции; их свободолюбие осталось где-то в романтических высях — красивым, но отвлеченным и бессодержательным

Феликс Эдмундович Дзержинский принадлежит к числу людей, которые соединили романтику свободолюбия с последовательным реализмом в понимании практических путей к свободе. Жизнь открыла ему конкретное обличье зла и дала оружие борьбы. Юношеский порыв стал революционным действием. Причастность к великой партии революционеров умножила силы, дала реальную возможность не только бороться, но и побеждать.

В фильме «Подвиг» Дзержинский показан в дни, когда идеалы борьбы со злом подвергались особо тяжким испытаниям. Парадоксальность исторического момента состояла в том, что самая гуманная из революций была вынуждена стать беспощадной — жестокостью защищать свою вечную доброту. Дзержинский — олицетворение этого драматического парадокса. На его долю выпала задача невероятной трудности.

Судя по дневникам и письмам, Дзержинский много думал о сложности своей исторической миссии: «самоанализ» помогал работать, свято оберегая все хорошее, что было накоплено в душе в годы подполья, в годы овладения идеями революции, опытом революционной практики. «Работа и борьба адская, — свидетельствует Феликс Эдмундович. — Но сердце мое осталось живым. Я остался таким же, каким и был, хотя для многих нет имени страшнее моего».

В какой-то мере это нравственный итог если не всей жизни, то чекистского ее периода. Авторы фильма умно и точно соединяют исповедническую открытость дневников Дзержинского и показ фактов истории, чтобы глубже от-

крылись зрителю силы, которые определили вот эту рыцарскую прямоту его жизни, это умение сохранить нравственные ценности революционера ленинской школы в условиях «адской работы». Исповеднические свидетельства читаются в историческом потоке событий. И ясным становится, что в нравственном итоге жизни Дзержинского соединились качества его индивидуального характера и особенности его дела.

В фильме приведено такое свидетельство Дзержинского: «Каждый день заставляет прибегать ко все более решительным мерам. Я обязан смотреть открытыми глазами на все грозящие нам смертельные опасности и быть беспощадным».

Чтобы до конца понять и оценить эти слова, надо иметь в виду исторический контекст: они написаны после убийства Урицкого и покушения на Ленина. Непримиримость Дзержинского к врагам революции, вынужденная беспощадность осмысливаются в фильме как органическое выражение его гуманизма, той ненависти ко злу и любви к угнетенным, о которых он говорил и писал в юности.

В этой связи особое значение приобретают кадры и сцены фильма, в которых речь идет о принципах работы ВЧК. В них Дзержинский предстает не только как пример решительности и спасительной беспощадности в борьбе, но и как олицетворение справедливости, идейности, нравственной чистоты революционного дела.

«Потомки, — говорится в фильме, — назовут его рыцарем революции. Он был непримирим к ее врагам. Но в самый разгар яростной борьбы всеми силами он не навидел бессмысленную жесто-

кость, беззаконие и произвол. Он писал: «Вторжение вооруженных людей на частную квартиру и лишение свободы повинных людей есть зло, к которому и в настоящее время необходимо еще прибегать, чтобы восторжествовало добро и правда... Но всегда нужно помнить, что это зло...»

Фильм убедительно, на фактах показывает, как непримирим был Дзержинский в отношении тех чекистов, которые позволяли нарушать нормы революционной законности, ленинские принципы работы ВЧК. Случай, когда чекист ударил арестованного, лично расстрелуется Дзержинским как чрезвычайное происшествие. Руководствуясь близким его душе ленинским указанием «более строго преследовать и карать расстрелом за ложные доносы», Дзержинский сам пишет постановление коллегии ВЧК о расстреле некоего И. И. Павлова за сознательную злостную провокацию, результатом которой было лишение свободы целого ряда лиц.

Он настойчиво напоминал, что, только работая под контролем партии, ВЧК может выполнить свою роль. «ЧК должна быть органом Центрального Комитета партии, иначе она вредна, тогда она выродится в охранку или орган контрреволюции».

Всем своим поэтическим строем, каждым своим кадром фильм «Подвиг» показывает, сколь органична связь между беспощадностью Дзержинского в борьбе с контрреволюционерами, шпионами, спекулянтами, в осуждении клеветника и его работой по ликвидации детской беспризорности.

Авторы фильма хорошо знают, что сила документалиста — не только в подлинности отобранных

документов. Он — мастер образной публицистики. А это значит, что он может использовать многозвучие сопоставлений, аналитические возможности ассоциаций. Для того, чтобы полнее проявилась эта сила, авторы фильма остерегаются повторения общеизвестных кинематографических цитат из истории. Они упрямо ищут новое, пока еще не введенное в обиход документального кино, не ставшее экранной прописью. Они сталкивают в монтажных сопоставлениях самые разнообразные материалы. Ожидаемое чередование эпизодов то и дело нарушается: не академическая повествовательность, а логика переживаний становится внутренней пружиной развертывания документальной ленты. И бывает, что очень многое дает фильму случайная фотография, кажущаяся неудачной в силу своей случайности, нескладности. Из простого сырья создается образ высокого искусства, порождающий богатство ассоциаций. Сама техническая и композиционная слабость фотографии или куска киноленты становится усилителем чувств, ибо несет на себе печать времени, силу документальной достоверности.

Вот идут кадры, показывающие ужасы голода. Пуста деревня. Уезжают крестьяне. Сотни людей умирают на бесконечных российских дорогах. На экране — голодные дети: когда смотришь на их лица, выражение их глаз, комок подкатывается к горлу... Возникает эмоциональное напряжение сопереживаний, которое делает естественным и нужным обращение к зрителю (в другом контексте оно могло бы и не прозвучать): «Дорогие наши друзья-современники, в час радости и в

час забот будем помнить те времена, ту горькую, наполовину из отрубей благословенную осьмушку по рабочей карточке».

По такому же принципу образного сопоставления изображений и слова построены куски фильма, показывающие главаря эсеров Спиридонову, ее попытки политикански, демагогически использовать трудности с хлебом. Идет дикторский текст: «Она возмущается: зачем реквизируют хлеб! Зачем, по какому праву? — поддакивает Карелин, тоже эсеровский лидер». И тут же ответ: везут гробы, хоронят умерших от голода, на экране пронзительный снимок голодной девочки, а потом — мешки с хлебом, кулацкие амбары, увесистые замки... Ответ сокрушительной по эмоциональной силе фактов!

Это очень характерно для стиля фильма: сама информация о фактах, показ фактов, даваемых в острых сопоставлениях, приобретает большую эмоциональную силу и без словесно-дикторского нажима, который часто отягощает наши документальные ленты. Вертовские слова о коммунистической расшифровке мира воплощаются в фильме не только как теоретическая формула, выражающая существо советской кинодокументалистики, но и как практический принцип организации разнородного изобразительного материала, как закон композиции фильма.

Тема «Человек и революция» далеко не всегда решается в советском кино прямыми ходами — раскрытием того, что дает революция своим борцам, как влияет на развитие их характеров. На советский экран за последние годы вышло немало и таких произведений, авторы которых как бы «идут

от обратного» — показывают, какую страшную цену может заплатить человек, отставший от своего борющегося народа или — и того хуже — противопоставивший себя народу.

«Тихий Дон» С. Герасимова многими своими особенностями и акцентами отличается от прежних прочтений шолоховского романа, выходивших на экран и сцену. И тут проявились не только отличия режиссерского почерка Герасимова — проявилось движение времени и движение искусства, в ходе которого неизбежно меняется и «почерк» каждого данного художника, если перед нами художник настоящий, обладающий необходимым «чувством жизни», умеющий держать руку на ее пульсе.

Герасимовский «Тихий Дон» — это прежде всего движение вглубь, во внутреннюю жизнь и суть шолоховских характеров. Конкретность быта остается. Остается и конкретность изображения жестких схваток, порожденных классовыми антагонизмами. И в том, и в другом случае великолепно проявляются тонкая наблюдательность, свойственная Герасимову-режиссеру, его тяготение к романно-неторопливой живописности в обозрении подробностей быта, в воспроизведении человеческих отношений. Но все это не мешает (скорее помогает!) акцентировать внимание на характерах людей, их внутренней жизни, их мучительных жизненных исканиях, в которых социальное соединяется с нравственным.

К теме утверждения правды революции режиссер вслед за писателем идет через глубокое раскрытие трагедии человека, который не сумел найти своего места в борьбе за правое дело и встал

на путь ложный, гибельный, перечеркнув тем самым себя, свою жизнь. Драма Григория Мелехова на поле брани переплетается с трагедией труженика, теряющего радость труда, казака-крестьянина, отрывающего себя от семьи, от станицы, от родной земли, отца, уничтожающего счастье отцовства, мужчины, теряющего свою любовь, а вместе с ней и все самое дорогое, все, что связывает его с живой жизнью. Столь тяжких потерь не может выдержать даже такой человек-камень: и солнце ему теперь кажется черным.

При перенесении романа на экран потери неизбежны. И не только те, что связаны с трудностями сохранения в фильме многоплановости, многоэпизодности романа. Роман имеет свою образную систему, свои изобразительные и выразительные преимущества, не переводимые на язык экрана. Успех экранизации во многом зависит от действия собственно кинематографических средств, перекрывающих или хотя бы частично восполняющих неизбежные потери. Герасимов ищет и находит такие средства. Вспомним хотя бы сцены похорон Аксиньи Григорием Мелеховым — сколько в них трагической мощи, выраженной не романно, не описательно, а самой пластикой и атмосферой экранного зрелища!

Рядом с «Тихим Доном» мне хочется поставить фильм А. Алова и В. Наумова «Бег», снятый по мотивам произведений М. Булгакова.

В произведениях Булгакова нет страсти боя. Это скорее раздумья о людях, жизнь которых была перевернута, изломана революцией. Пытаясь постигнуть ход истории, он ищет исторический смысл их

нравственной эволюции. Оттенки и подробности порой мешают ему увидеть и понять целое, однако тонко, выразительно показанные, они тоже служат реализму: уступая бойцам от литературы в остроте социального анализа, Булгаков по-своему помогает этому анализу, внося существенные прибавления в созданную советской литературой панораму революционной борьбы.

Авторы сценария и постановщики фильма «Бег» не довольствуются кинематографическим пересказом Булгакова: они его продолжают, развивают, в каких-то случаях «дожимают», «заостряют» заключенный в его произведениях исторический смысл. Но эти заострения не из тех, что разрушают гармонию искусства вторжением перста указующего. И не из тех, что выпрямляют события ради их приближения к легко читаемой схеме. Художественными средствами социально активного искусства Алов и Наумов выводят наружу булгаковские подтексты, предполагаемое делают пластически отчетливым.

С первых же кадров действие фильма выводится на просторы России. Редко встретишь на экране русскую ширь, снятую с таким размахом, с таким влюбленным пониманием красоты заснеженных полей и перелесков, сквозь посеребренные деревья которых просвечивает по-зимнему сдержанное солнце.

В пейзажных панорамах фильма часто возникает окруженная парком церковь: кинокамера «видит» русские пейзажи глазами не только тех, кто воюет за новую жизнь, но и тех, кто влюблен в жизнь старую, дерется за нее. Образ России с ее полями, перелесками

и церквями не раз возникает в их эмигрантской памяти в дни константинопольской суеты и в парижские бессонные ночи. Возникнет, чтобы до боли душевной, до крика дошла смертная тоска по России, чтобы снова и снова задуматься о пройденном и потерянном.

Но думать они будут по-разному. Одни еще более осатанеют в своей вражде к тем, кто отнял у них Россию вместе с принадлежавшими им поместьями и фабриками. Другие постепенно начнут сознавать преступность содеянного ими и попросятся обратно — пусть накажут их за бывшее, но пусть снова будет под ногами русская земля. Третьи останутся в эмиграции, но в 1941-м присоединятся к французским маки или югославским партизанам, чтобы бить тех, кто напал на Россию...

Рядом с поэтическим образом России, который эмигранты увезут в своей памяти на чужбину, вернее на фоне неповторимо величавой, спокойной и умиротворенной красоты природы возникает в фильме образ России воюющей. Панорамы наступления войск Фрунзе на Перекоп принадлежат к самым высоким достижениям нашего кинематографа в создании эпических картин гражданской войны. Пусть свинцовые ноябрьские облака, пусть чавкает под ногами красноармейцев немислимо противная, мешающая маршу грязь, пусть неприглядны залепленные ею сапоги и обмотки — все равно сцены перехода через Сиваш и штурма перекопских укреплений прекрасны. В них есть суровая поэзия революционного эпоса, в них есть красивая сила народа, идущего на смертный бой за землю, за волю, за лучшую долю...

Социальная мысль фильма, отчетливо намеченная в эпических панорамах баталлий, развивается, конкретизируется в эпизодах, показывающих отношения внутри вражеского лагеря. «Бег» остается фильмом о революции, о народе и в тех сценах, действие которых происходит в Константинополе и Париже, замкнутое тесными рамками эмигрантского быта.

Судьба эмигрантов драматична. Но это драма виноватых. Историческая виновность перед народом лишает их родины, ломает привычные представления о жизни и своем месте в ней. Они участвуют в событиях классовой борьбы. События эти не дают героям фильма мерять себя и других мерками отвлеченной морали (хоть они и пытаются делать это). События диктуют бескомпромиссность социальных критериев.

По-разному переживают свою судьбу эмигранты. Министр Корзухин (Е. Евстигнеев) и контрразведчик Тихий (В. Осенев) стараются удобно приспособиться к новым условиям. Генерал Хлудов не может этого сделать. Его мучает взыскующая совесть. Ее олицетворяет призрак солдата Крапилина (Н. Олялин), повешенного по Хлудовскому приказу. Каждый сон, каждая встреча с Крапилиным — встреча с большой совестью — мука мученическая для Хлудова. Он раздавлен как человек. Раздавлен тем, что оказался врагом своей России, своего народа, его палачом. Жестокость во имя идеи белого движения оказалась преступной жестокостью; ибо преступна, исторически несостоятельна сама идея — огнем, мечом, кровью подавить народ, поднимающийся на борьбу за свободу. «Суд совести» постоянно мучает Хлудова

ва. И артист В. Дворжецкий психологически тонко обнажает эти муки, эту внутреннюю драму преступника, который отвел от себя соблазнительную возможность украсить преступления псевдопатриотической словесностью «белого движения». Отвел, чтобы приготовить себя к решению, которое другие, даже Чарнота, почтут безумным: вернуться в Россию, предстать перед судом, может быть, получить пулю в лоб, но ответить за преступления перед родной на самой родине.

Чарнота (М. Ульянов) — не вешатель. Он даже бравирует своей непричастностью к палаческим деяниям белых контрразведок. Чарнота — солдат, служака, хоть и в генеральском чине. Но и он виновен — не тому делу и не тем людям служил. А значит и для него служба становится разрушителем души. Как и Хлудов, он знает понятия, обозначающие нравственные устои солдата. Но самих устоев нет и быть не может. Что значит честность по отношению к бесчестному делу? Что такое долг для солдата, оружие которого направлено против родного народа? Какова цена порядочности участника коллективного преступления «белой гвардии»?

Для Голубкова (А. Баталов) такие понятия, как честь, долг, гуманность — профессиональный жаргон приват-доцента. И деяний палаческих за ним нет, и даже просто служба солдатская, неизбежно связанная с убийствами, не числится за ним. Но он болтается в мутном потоке белогвардейщины. «Поборник чести» заискивающе разговаривает с вешателями, «гуманист» становится предателем женщины, в которую влюблен.

Чарнота, Голубков и связанные с ними люди каждый по-своему отражают процесс деградации человека, лишившего себя родины, естественных связей с народом. Образовавшаяся от этой потери пустота в душе ничем не заменить. И вот недавний генерал идет на улицу попрошайничать, живет на деньги жены, заработанные ею на панели, приват-доцент промышляет шарманкой, министерская жена Серафима (Л. Савельева) в минуту душевной слабости тоже идет на панель...

Оттого что драма виноватых показана на фоне эпических картин сражения за Перекоп, эта драма приобретает социальную глубину: исторический контекст придает ей дополнительную емкость. Уроки драмы выходят за рамки изображаемых событий, они снова и снова обращают зрительскую мысль к важнейшим вопросам жизни: что же такое Родина для человека, какое значение для него имеет причастность к интересам и заботам народа, когда и как соединяются классовое и общенародное в понятиях гуманности, доброты, чести, долга.

На ином уровне, в ином качестве воспринимает и переживает нравственные проблемы приобщения к революции Таня Теткина (И. Чурикова) — героиня фильма Г. Панфилова «В огне брода нет» (авторы сценария Е. Габрилович и Г. Панфилов). Таня в чем-то близка Марютке из «Сорок первого»: полуграмотная девчонка вместе с истиной, что выражена названием фильма, постигает тайны искусства. Только в Тане еще отчетливее, ярче выражено художническое начало.

Мы не знаем, как сложилась бы жизнь Марютки, осталась она

жива. Не знаем, чем и как обернулось бы ее пристрастие к стихотворству. Автор рассказа Б. Лавренев, а вслед за ним и постановщик фильма Г. Чухрай акцентируют в Марютке богатство души, дар любви, ставшую инстинктом — как дышать — преданность революционному делу. В таком понимании характера стихотворство — одна из красок образа, не более того; перспективно оно или нет, наделена ли Марютка истинным талантом поэзии — не суть важно. Е. Габрилович и Г. Панфилов особо подчеркивают как раз одаренность Тани Теткиной как художника. Для фильма подобраны необыкновенно интересные картины, которыми Таня украшает стены вагона — место своей работы. Именно через пробуждающийся талант раскрывается Таня Теткина как личность. На наших глазах из полуграмотной неуклюжей девчонки вырастает внутренне красивый человек. Художническая одаренность всепроникающе действует на весь ее духовный и эмоциональный мир. Таня Теткина еще не постигла искусства любви, даже целоваться не научилась, на свидании с молодым красноармейцем, который чем-то привлек ее, она неуклюжа, как и во многом другом. Но она уже умеет отделить — скорее инстинктом души, нежели опытом сознания, — естественное от фальшивого, искусственного. Чувство прекрасного живет в ней как часть ее души.

При всей кажущейся, внешней «периферийности» Тани по отношению к главным событиям времени ее образ имеет прямое отношение к теме «Человек и революция», «Человек в революции». Причастность к борьбе, революционное ощущение мира обога-

щает духовный и эмоциональный мир, наполняет душу Тани Теткиной и ее товарищей нерушимой верой в справедливость и величие того дела, которому они служат.

Короткая жизнь Тани Теткиной завершается подвигом. Она поднимает камень на белогвардейского полковника-палача и падает от его пули. Подвиг Тани наивен по выбранным средствам и результатам. Но многое выразилось в том порыве души, который толкнул Таню на этот подвиг. Ведь в нем воплотились — пусть в неразвитом виде — те же самые импульсы, те же самые идейные и нравственные мотивы, которые определяют поведение комдива Чапаева и балтийского матроса Балашова, профессора Полежаева и профессионального революционера Максима.

Глубоко закономерно, что на рубеже 60-х и 70-х годов появляются такие фильмы, как «Комиссары» Н. Мащенко — фильм-спор, фильм-диспут о проблемах сохранения и развития духа революции при переходе от гражданской войны к мирному труду, о нравственных эквивалентах большевистской революционности, комиссарской преданности делу революции, комиссарского долга быть впереди, вести за собой или «Служили два товарища» (режиссер Е. Карелов, сценарий В. Фрида и Ю. Дунского), в котором Р. Быков и О. Янковский воплощают два типа понимания революционного долга, революционной дисциплины. Позднейшие споры о догматизме, доверии к людям транспонируются на события гражданской войны. Может, из-за этого противопоставление двух типов человеческого поведения и мышления приобретает иногда назидатель-

тельный характер. Но и этот фильм по-своему воплощает общие тенденции искусства, его углубление в характеры, его стремление понять, показать сложную диалектику взаимодействий социального и нравственного начал в жизни и характере человека революции.

Из общего потока историко-революционных фильмов последних лет я выделил лишь некоторые — те, в которых с наибольшей отчетливостью проявляется преемственность традиций и энергия поиска. К названным можно было бы прибавить и такие ленты последнего времени, как «Павел Корчагин», «Чрезвычайный комиссар», «Красная площадь», «Адьютант его превосходительства», «Операция «Трест», «Седьмая пуля», «Выстрел на перевале Караш», «Белое солнце пустыни», «Как закалялась сталь», «Строговы» и многие другие. О всех фильмах в небольшой брошюре сказать невозможно. Но думаю, и те filmy, что здесь упомянуты и хотя бы коротко разобраны, дают представление о том, как создавалась кинолетопись революции.

История кинолетописи — это фактически история советской кинематографии. Ее первый взлет определили эпические фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, создавших поэтический образ революционной массы. В таких фильмах, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре», советская кинематография предстает перед нами как искусство, выделяющее человека из массы, чтобы показать его крупным планом, чтобы исследовать движение характера, диалектику перехода из одного состояния в другое.

Новый этап развития советского кино, послевоенный этап приносит

новые искания и открытия — прежде всего в художественном исследовании влияния революции на идейный и нравственный мир человека, взаимодействия истории и человека, в осмысливании живых связей между современными строителями коммунизма и теми, кто брал Зимний и штурмовал Перекоп.

Давно замечено, что каждая новая эпоха по-своему читает книгу истории: некоторые страницы пропускает, другие лишь бегло просматривает, а на каких-то останавливается, вчитываясь в каждую строку. В свою очередь, веяния времени по-разному проявляются в творческих исканиях разных художников. Но при всех различиях в подходе к истории революции, индивидуальных и временных, преемственность традиций остается действующей силой художественного развития.

Важнейшим условием успеха и действенности историко-революционного фильма является историзм кинематографического мышления. Такой историзм нужен и кинематографу и зрителю. Кинематографу — как обязательный закон правдивого изображения хода истории, реальных процессов революционного развития действительности. Зрителю — как необходимое условие грамотного, содержательного «прочтения» самого фильма. Фильм тем полнее открывается в своих богатствах, чем больше зритель знает о жизни, в нем изображаемой, об историческом контексте появления фильма, о месте его в кинематографическом развитии. Такое знание помогает понять, почувствовать мотивы, особенности и свойства его рождения, только тому време-

ни принадлежащие, и полнее ощутить мотивы, особенности и свойства искусства, словно бы неподвластные переменчивому времени, сохраняющие и сейчас живую силу духовного и эмоционального воздействия.

Лучшие фильмы о революции помогают познанию революционного развития действительности. Связывая день минувший с днем нынешним, они обогащают современника ощущением живой непрерывности народной жизни. Они помогают формированию социального самосознания и исторического мышления человека. Революция предстает в них как начало коренных преобразований общества, продолжающихся ныне в созидательном труде народа — первооткрывателя социализма. Идеалы революции, ее ход, воплощенные в убеждающем своей правдой экранном действии, воспринимаются современным зрителем как важнейшая часть социальной биографии народа, становятся живым достоянием зрителя, дают новое развитие чувству личной принадлежности великому революционному делу.

Своими обращениями к истории революции советский кинематограф выполняет свой высокий интернациональный долг. Он помогает миллионам людей во всем

мире полнее понять правду революции, ее интернационализм, всемирно-историческое значение ее опыта. Он помогает революционерам всей Земли использовать этот опыт в освободительном движении трудящихся, в утверждении ленинских принципов стратегии и тактики революционной борьбы.

Все новые обращения советского кинематографа к теме революции расширяют его тематический диапазон, способствуют постоянному развитию, обновлению самого искусства экрана, его языка и стиля.

В советской кинематографии сложились высокие традиции работы над кинолетописью революции, накоплен богатый и разносторонний опыт. Но традиции существуют не для повторения, а для развития. Двигается жизнь — движется искусство.

И очень важно, чтобы в движении этом участвовали как опыт, накопленный предшественниками, так и творческие импульсы, рожденные современностью. В этой диалектике соединения традиций с новаторством советские кинематографисты видят наиболее плодотворный путь экранного постижения и раскрытия правды революции, и именно на этом пути рождаются новые открытия в искусстве.

Содержание

3	Киноэпос героических дней
16	Человек крупным планом
38	Современность истории

Александр Васильевич КАРАГАНОВ

Кинолетопись революции

Зав. редакцией М. Новиков

Редактор Л. Ильина

Мл. редактор Л. Михайлова

Художник О. Демидова

Худож. редактор М. Гусева

Техн. редактор Т. Самсонова

Корректор Н. Мелешкина

А08532. Индекс заказа 77103. Сдано в набор 3/XII-1976 г. Подписано к печати 4/II-1977 г. Формат бумаги 60X84¹/₂. Бумага по глубокой печати. Бум. л. 1,75. Печ. л. 3,5. Усл. печ. л. 3,25. Уч.-изд. л. 3,70. Тираж 96 350 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 2294.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Вас должна заинтересовать выпускаемая издательством «Знание» серия подписных научно-популярных брошюр «Литература».

Брошюры серии рассказывают об успехах нашей литературы, об актуальных ее проблемах, о ведущих тенденциях современного литературоведения, о выдающихся писателях прошлого и наших современниках.

Написанные популярно, основывающиеся на последних достижениях литературной науки, брошюры серии адресуются преподавателям, студентам, старшеклассникам, всем тем, кто интересуется литературой или изучает ее.

Авторы брошюр — видные литературоведы, критики, публицисты, писатели.

В 1977 году подписчики получат 12 номеров.

Среди них:

Е. Сидоров. О стилистических исканиях современной прозы.

В. Богданов. Художественная публицистика сегодня.

И. Мотяшов. Новое в современной советской литературе для детей.

Жюль Верн (к 150-летию со дня рождения).

В. Гюго (к 175-летию со дня рождения).

Обзор прозы 1976 года.

Серия «Литература» в каталоге «Союзпечати» расположена в разделе «Научно-популярные журналы» под рубрикой «Брошюры издательства «Знание». Подписка производится так же, как на газеты и журналы. Индекс 70069.

Подписная цена на год 1 р. 32 к.

Издательство «Знание»

