А. Грошев

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА НА ЭКРАНЕ

А. Грошев

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА НА ЭКРАНЕ

ИСТОРИКО-КРИТИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва · 1952

Введение

Большой и славный путь, озаренный мудростью великих гениев нашей эпохи Ленина и Сталина, прошла за годы своего существования советская кинематография.

Целую галлерею образов героев нашей эпохи, борцов за народное дело, строителей социализма создали советские художники. Только киноискусство, рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией, смогло показать на экране образы людей благородных, чистых, ясных, одухотворенных в своей борьбе великими идеями нашей эпохи, идеями коммунизма; создать образ нового героя, строителя светлого мира коммунизма, героя, являющегося хозяином своей судьбы, ясно понимающего законы общественного развития, подчиняющего себе силы природы.

Таких героев породила сама жизнь, наша социалистическая действительность, в которой «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» («Манифест Коммунистической партии»). Победа социализма и принятие Сталинской Конституции создали все возможности для невиданного расцвета способностей народа, расцвета личности.

Однако было бы неправильным считать, что советское киноискусство всегда своевременно и полноценно отражало в реалистических образах процесс формирования нового героя в жизни.

Думать так — значит упрощать вопрос об отношении искусства к жизни, об отражении жизни в сознании художника.

Не всегда представление о действительности у мастеров кино было достаточно верным и глубоким. Не

всегда художники кино умели своевременно подметить новые качества советского человека и воплотить их в образах своих героев. Нередко образы разрабатывались ими поверхностно, давались искаженно.

В свое время Н. А. Добролюбов говорил, что непосредственное чувство художника «всегда верно указывает ему на предметы; но когда его общие понятия ложны, то в нем неизбежно начинается борьба, сомнения, нерешительность, и если произведение его и не делается от того окончательно фальшивым, то все-таки выходит слабым, бесцветным и нестройным. Напротив, когда общие понятия художника правильны и вполне гармонируют с его натурой, тогда эта гармония и единство отражаются и в произведении. Тогда действительность отражается в произведении ярче и живее, и оно легче может привести рассуждающего человека к правильным выводам и, следовательно, иметь более значения для жизни» [1].

Формирование в жизни нового типа человека — это только возможность для художника создать подобный образ на экране. Чтобы эта возможность превратилась в действительность, работники киноискусства должны были вырасти до понимания новых жизненных явлений, до понимания духовного мира и дел новых героев, общественного значения их устремлений и поступков. «Не понимая дел, — писал В. И. Ленин, — нельзя понять и людей иначе, как внешне. Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не с м ы с л борьбы, не з н а ч е н и е ее партийное и политическое» [2].

Такое понимание не сразу было присуще всем советским художникам. Оно пришло к ним в процессе борьбы со старым, в процессе преодоления привычек прошлого, по мере овладения ими теорией марксизма-ленинизма и творческим методом социалистического реализма. История советского кино знает немало примеров неверного, искаженного отражения жизни в кинофильмах. Иногда мастера кино отклонялись от жизненной правды, уходили от нее, увлекаясь поисками изысканной необычной фор-

[1] Н. А. Добролюбов, Литературно-критические статьи, ГИХЛ, 1935, стр. 90.

[2] В. И. Ленин, Соч., т. 34, изд. 4, стр. 355.

мы и пренебрегая идейным содержанием фильма. Иногда они ограничивались внешним, поверхностным, натуралистическим копированием жизни, не пытаясь художественно осмыслить ее. И в том и в другом случае художники отходили в своем творчестве от жизненных задач советского искусства, от принципа большевистской идейности. Это было характерным для многих художников кино главным образом в первый период развития Советского государства, когда сильны еще были элементы буржуазной идеологии, представленные в искусстве формализмом, когда протекала особенно острая борьба между формализмом и только что нарождавшимся тогда советским реалистическим киноискусством. Схематичное, поверхностное, а иногда искаженное эстетско-формалистическое изображение на экране рабочих, крестьян, советских служащих было характерно для многих кинокартин первой пятилетки.

Проблема создания на экране полноценного образа нового человека — строителя социализма — и в последующие годы не была решена сразу. Понадобилось время для того, чтобы мастера кино сумели правильно решить эту задачу. Большую роль в этом сыграла повседневная забота большевистской партии и лично товарища Сталина о развитии советской кинематографии, их помощь деятелям советского кино в овладении методом социалистического реализма.

Товарищ Сталин, придавая кино особо важное значение, развивая ленинский взгляд на киноискусство как важное средство воспитания масс, дает идейно-творческое направление работе киномастеров на каждом новом историческом этапе жизни советского общества, определяет задачи советского кино в условиях социализма и в период перехода от социализма к коммунизму. В многочисленных беседах с деятелями кино товарищ Сталин повседневно оказывал и оказывает им огромную помощь в творческой работе.

Еще в 1929 году товарищ Сталин в беседе с постановщиками фильма «Старое и новое» указывал на огромную ответственность, которая возлагается на творческих работников кино. Нельзя выдумывать образы и события, сидя у себя в кабинете, надо брать их из жизни, для чего следует внимательно изучать жизнь, учить-

ся у нее. Эти указания товарища Сталина созвучны словам В. И. Ленина, обращенным в свое время к работникам печати: «Поменьше политической трескотни, побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства» [1].

Товарищ Сталин учил работников кино правдивому изображению в фильмах советских людей, подчеркивая воспитательное значение художественного показа их героических дел и трудовых подвигов. В этой беседе вождь партии глубоко и вместе с тем наглядно, просто раскрыл перед художниками кино основные принципы метода советского киноискусства, который позднее был им определен как метод социалистического реализма.

Метод социалистического реализма в литературе и искусстве окончательно мог утвердиться и одержать полную победу только на базе социалистической экономики, социалистических отношений между людьми, только в непрестанной борьбе партии с влияниями буржуазной идеологии на искусство и литературу.

1929 год, названный товарищем Сталиным годом великого перелома, знаменателен для нашей страны глубочайшим революционным переворотом, разрешившим коренные вопросы социалистического строительства, уничтожением последнего эксплуататорского класса — кулачества. «Тем самым были уничтожены внутри страны последние источники реставрации капитализма и вместе с тем были созданы новые, решающие условия, необходимые для построения социалистического народного хозяйства» [2].

Коренные социальные сдвиги, происшедшие в нашей стране в первой половине тридцатых годов, вызвали глубочайший переворот в психологии крестьян, в их моральном облике, в их отношении к труду, к жизни. Большие изменения претерпела также и наша интеллигенция, ставшая «равноправным членом советского общества, где она вместе с рабочими и крестьянами, в одной упряжке с ними, ведет стройку нового бесклассового социалистического общества» [3].

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 29, изд. 4, стр. 386.
[2] История ВКП(б). Краткий курс, стр. 292.
[3] И. Сталин, Вопросы ленинизма, изд. 11, стр. 512.

Классики марксизма-ленинизма учат, что люди черпают свои эстетические взгляды в последнем счете из практических условий своего экономического быта и классового положения, из экономических отношений производства и обмена. На примере нашей страны мы можем проследить, как в процессе борьбы за построение социалистического общества изменяют свой облик рабочий класс, трудящееся крестьянство, интеллигенция, приобретая черты характера и моральные качества людей бесклассового общества. Однако процесс переделки сознания советских людей, преодоления ими остатков частнособственнической психологии, индивидуалистической морали не проходит сам собой, незаметно и безболезненно, а совершается в ожесточенной борьбе нового, социалистического сознания со старой, буржуазной реакционной идеологией.

Эта классовая по своей сущности борьба находила свое отражение и в области художественной литературы и искусства. Но здесь она проявлялась в особой форме и соответственно требовала от партии особых методов и способов борьбы.

«Конечно, очень легко «критиковать» и требовать запрета в отношении непролетарской литературы, — писал товарищ Сталин в 1929 году в ответе Билль-Белоцерковскому. — Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера. А соревнование — дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы» [1].

Борьба со старым в искусстве в порядке творческого соревнования, создание высокоидейных и высокохудожественных произведений — вот единственно правильный путь советского искусства и литературы. Указания товарища Сталина определили политику партии в отношении старой интеллигенции — помогать ей в преодолении пережитков буржуазного прошлого в творчестве и

[1] И. Сталин, Соч., т. 11, стр. 328.

привлекать ее к созданию новых произведений, отражающих великую революционную эпоху.

Иначе подходили к художественной интеллигенции, к старым писателям рапповцы, выбросившие лозунг «союзник или враг». Этот вреднейший лозунг, с которым партия вела решительную борьбу, мешал беспартийным писателям и художникам освободиться от старых взглядов и вкусов, познать и отразить в своем творчестве советскую действительность, новых героев.

В тридцатых годах, когда идейно уже достаточно созрели кадры писателей и выдвинулись новые художники в искусстве, организация РАПП становится серьезным тормозом дальнейшего развития советской литературы.

Исходя из новых условий, создавшихся на идеологическом фронте, ЦК ВКП(б) счел необходимым перестроить творческие организации и объединить всех писателей в единый Союз советских писателей. Аналогичную перестройку предлагалось произвести и в других областях искусства.

Существовавшая в кино родственная РАПП Ассоциация работников революционной кинематографии полностью заимствовала рапповские методы в своем отношении к деятелям кино. Администрирование, приклеивание различных ярлыков честным художникам, широко практиковавшиеся в АРРК, конечно, не только не способствовали объединению всех творческих сил кинематографии вокруг важных задач социалистического строительства, но, наоборот, служили препятствием к их сплочению вокруг партии. «Мы наблюдаем довольно-таки настойчивую тенденцию огульного охаивания имеющихся творческих кадров, попытки «доказать», что на данном этапе развития они уже изжили себя, как мастера советской кинематографии, а подчас мы видим и просто грубое, недопустимое шельмование отдельных творческих работников» [1].

Работники киноискусства восприняли постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций как проявление величайшего доверия к ним партии. Это решение партии

[1] «Пролетарское кино» № 9—10, 1932, стр. 3.

создало предпосылки для бурного развития и расцвета искусства и литературы в период второй пятилетки.

Постановление ЦК ВКП(б), а затем гениальное сталинское определение художественного метода нашей литературы и искусства как метода социалистического реализма нанесли решительный удар как формализму в его различных проявлениях, так и вульгарному социологизму рапповцев, дали твердую теоретическую основу и указали правильный путь развитию советского искусства вообще и советского кино, в частности. Они помогли передовым творческим работникам кино в их борьбе против схематизма, опиравшегося на вульгарный социологизм, а также против буржуазного эстетства, пренебрегавшего темами труда в искусстве. Они помогли работникам кино освободиться от чуждых пролетариату влияний на искусство и, в частности, от рапповской рецептуры изображения так называемых «живых людей» с обязательно раздвоенной психологией, с надломленным характером, в котором должно соблюдаться равновесие положительных и отрицательных качеств, и воодушевили на создание правдивых и высокоидейных кинофильмов о новых людях, борцах за победу коммунизма.

Товарищ Сталин назвал советских писателей инженерами человеческих душ. В речи на Первом всесоюзном съезде советских писателей, разъясняя принципы социалистического реализма, А. А. Жданов указывал, какие обязанности накладывает на писателей это высокое звание.

«Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» [1].

Высокое звание «инженеров человеческих душ», несомненно, может быть распространено на деятелей всех

---

[1] А. А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, Партиздат, 1934, стр. 12.

видов искусства, в том числе и самого важного и самого массового из искусств — кино.

Основной принцип метода социалистического реализма, по определению А. А. Жданова, состоит в сочетании правдивого изображения действительности с революционной целеустремленностью, исторической конкретности — с задачей воспитания народа в коммунистическом духе. И это требует от деятелей искусства и, в частности, киноискусства отражения жизни не объективистски, не с натуралистическим безразличием к изображаемому явлению, а с большевистской страстностью, целеустремленностью, горячей заинтересованностью в победе нового, нарождающегося, растущего над старым, уходящим, отмирающим.

Такой подход к своему искусству, диктуемый методом социалистического реализма, мог появиться у художников только при условии их тесной связи с современной жизнью, глубокого ее изучения, умения оценивать факты действительности и художественно их обобщать с высокоидейных, партийных позиций.

В той же речи А. А. Жданов указывал: «Наш советский писатель черпает материал для своих художественных произведений, тематику, образы, художественное слово и речь из жизни и опыта людей Днепростроя, Магнитостроя...

В нашей стране главные герои литературного произведения — это активные строители новой жизни: рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, партийцы, хозяйственники, инженеры, комсомольцы, пионеры. Вот основные типы и основные герои нашей советской литературы» [1].

О новом герое нашей литературы говорил на Первом съезде писателей и основоположник метода социалистического реализма А. М. Горький.

«Основным героем наших книг, — указывал Алексей Максимович, — мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктив-

[1] А. А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, Партиздат, 1934, стр. 11.

ным, возводя его в степень искусства. Мы должны выучиться понимать труд, как творчество» [1].

Этот призыв великого писателя нашел горячий отклик у советских кинематографистов. Тема творческого труда в кинематографии тридцатых годов нашла отражение в образах рабочего Бабченко («Встречный»), начальника политотдела Николая Мироновича («Крестьяне»), шахтеров Степана Кулагина («Ночь в сентябре») и Козодоева («Большая жизнь», 1-я серия), Александры Соколовой («Член правительства»), Клима Ярко и Марьяны Бажан («Трактористы»), Чкалова («Валерий Чкалов») и в других образах, различных по своему содержанию, складу характера, глубине художественного воплощения, но объединяемых тем общим признаком, что они созданы художниками в результате непосредственного изучения нашей действительности и художественного осмысления ее с позиций большевистской идейности.

Если в первые годы советской кинематографии в образах героев раскрывалась тема роста политического сознания и революционной активности трудящихся, если содержанием действия было обычно определение героем своего отношения к революции или участие его в революционной борьбе, то теперь положительный герой предстает в новом качестве — как строитель социалистического общества.

«Рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни, кормящие и одевающие весь мир, — вот кто настоящие герои и творцы новой жизни» [2], — говорил товарищ Сталин на Первом съезде колхозников-ударников.

Эти настоящие герои и творцы новой жизни — рабочие и колхозники — становятся в тридцатых годах главными героями все большего и большего количества фильмов.

Следует при этом отметить, что вместе с появлением героев нового типа наблюдается решительный поворот к индивидуализации, полноценному показу человеческих

[1] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 463.

[2] И. Сталин, Соч., т. 13, стр. 255.

характеров. В этом сказались и благотворная сила метода социалистического реализма и тот яркий расцвет личности советского человека, который явился следствием политического и культурного роста советского народа. Большинство кинофильмов первого десятилетия показывало революционное движение как явление стихийное, где или совсем не было индивидуального героя или он характеризовался только некоторыми внешними чертами, иногда не имея даже имени. Попытки углубить образ, раскрыть духовный мир героя расценивались некоторыми критиками пролеткультовского толка, как грубые ошибки художников, как «психоложество», даже как покушение на специфику киноискусства. Кроме схематизма в изображении индивидуальных героев, были у кинохудожников и другие серьезные недостатки. Нередко образ простого человека нарочито наделялся чертами некультурности, неотесанности, грубости, отсталости, причем все это выдавалось за реализм и народность в изображении героя. Наоборот, в фильмах тридцатых годов в центре внимания стоит духовно полноценный и художественно ярко очерченный индивидуальный характер, обобщающий типичные черты передового представителя своего класса.

Являясь индивидуальностью с присущими ей интересами и запросами, новый герой показывается в то же время тесно связанным с коллективом, не выделяется из него как личность исключительная, не противопоставляется ему. «...Социализм,—указывает товарищ Сталин,— не отрицает, а совмещает индивидуальные интересы с интересами коллектива. Социализм не может отвлекаться от индивидуальных интересов. Дать наиболее полное удовлетворение этим личным интересам может только социалистическое общество. Более того, социалистическое общество представляет единственно прочную гарантию охраны интересов личности» [1]. В противовес буржуазному принципу «человек человеку волк» социалистический принцип соревнования в труде, основанный на сочетании личных и общественных интересов, формирует таких героев, которые удовлетворение своих личных запросов находят в служении обществу, коллективу.

---

[1] И. Сталин, Вопросы ленинизма, изд. 10, стр. 602.

«Социалистическая индивидуальность может развиваться только в условиях коллективного труда» [1], — говорил М. Горький. В процессе труда, который при социализме становится творчеством, происходит политический и культурный рост рабочих, преодоление ими в своем сознании пережитков прошлого и зарождение у них новых черт характера, свойственных людям свободного, бесклассового общества. Вполне естественно, что тема труда как созидания, как творчества должна была найти и действительно нашла широкое и глубокое отражение в советском киноискусстве.

Советский народ, одухотворенный во всех своих деяниях великими целями построения коммунизма, осуществляет их под водительством коммунистической партии. Это конкретно исторические, типические условия, в которых живет и действует советский народ, советский человек. Отсюда следует, что нельзя правдиво отобразить на экране ни советской действительности, ни образа нашего современника, не раскрывая в то же время направляющей роли партии во всех областях нашей жизни и в воспитании советских людей.

Вот почему утверждение в киноискусстве метода социалистического реализма закономерно привело к показу в ряде фильмов руководящей роли партии. В этой связи заслуживает быть особо отмеченным, что уже в тридцатых годах советские кинохудожники ставили перед собой задачу показать роль товарища Сталина в воспитании советских людей. И если в кинокартине «Член правительства» и в фильмах о стахановском движении шахтеров руководящая роль вождя партии в формировании мировоззрения героев показывалась еще отраженно, то в фильме «Валерий Чкалов» мы уже непосредственно увидели связь вождя с народом, решающее и благотворное влияние его на развитие характера замечательного летчика нашего времени.

В эти же годы советские кинохудожники обращаются к русской истории, по-новому осмысливая ее, создавая на экране образы исторических деятелей. Постановление партии и правительства о преподавании гражданской истории в школах, принятое в 1934 году, и указания

[1] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 471.

товарища Сталина по вопросам истории дали правильное направление творческим работникам кино в решении ими исторической темы. Особое и значительное место среди исторических фильмов заняли картины, посвященные гражданской войне.

Огромный рост советского киноискусства, идейно-творческая зрелость его мастеров, овладевших методом социалистического реализма, особенно ярко и замечательно проявились в фильме о легендарном герое гражданской войны Чапаеве. В героическом образе Чапаева, образе глубокого содержания, большой патриотической страстности, пожалуй, впервые с такой силой художественного воздействия обнаружились огромные возможности киноискусства в образном отражении действительности.

Товарищ Сталин в приветствии работникам советской кинематографии в день ее пятнадцатилетия писал:

«Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих, подобно «Чапаеву», величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино» [1].

Приветствие товарища Сталина явилось программой для дальнейшего подъема советского киноискусства. Оно воодушевило киномастеров на создание ряда новых выдающихся произведений, среди которых в предвоенные годы большое и почетное место заняли историко-партийные фильмы.

Трудно провести грань между фильмами историческими и историко-партийными, особенно если речь идет о фильмах, повествующих о времени после Великой Октябрьской социалистической революции, когда коммунистическая партия стала руководящей силой политической, экономической и культурной жизни нашего народа и ее история тесно сплелась с историей Советского государства. Тем не менее, при рассмотрении развития в

[1] «Правда» от 11/I 1935 г.

кино образа нового человека ощущается необходимость особо остановиться на изображении большевиков в фильмах, рассказывающих о жизни самой партии, ее росте и развитии. Эта необходимость диктуется тем, что историко-партийные фильмы по своему содержанию и проблематике выходят за рамки исторических фильмов, в которых коммунисты показываются людьми с уже сложившимся мировоззрением, зрелыми большевиками. Их партийная жизнь, их рост и формирование как партийных руководителей остаются за экраном. Из фильмов же историко-партийных мы узнаем, как в классовой, политической борьбе складывались характеры большевиков, как из наиболее выдающихся рабочих-революционеров вырастали крупные партийные руководители и, наконец, как росла и развивалась сама партия. При этом историко-партийные фильмы не только рассказывают факты истории партии, но на примере жизни и политической деятельности своих героев раскрывают революционную идеологию партии, ее программу, ее организационные принципы и тактику. Эти фильмы имеют большое воспитательное значение.

Создание образа партийного работника явилось крупнейшим шагом советской кинематографии на пути социалистического реализма. Решить успешно эту задачу мастера кинематографии сумели только тогда, когда они стали политически зрелыми людьми и накопили достаточный художественный опыт.

Наиболее ярким показателем зрелости социалистического киноискусства явилось создание образов величайших наших современников Ленина и Сталина, вдохновителей и организаторов социалистической революции, создателей Советского государства.

В решении всех этих ответственных задач советская кинематография раскрывала и другие особо присущие ей черты, утверждая себя как искусство национальное по форме и социалистическое по содержанию.

«Глубоко ошибаются те, — говорил А. А. Жданов на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), — кто считает, что расцвет национальной музыки как русской, так равно и музыки советских народов, входящих в состав Советского Союза, означает какое-то умаление интернационализма в искусстве. Интернационализм в

искусстве рождается не на основе умаления и обеднения национального искусства. Наоборот, интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство» [1].

Сталинская национальная политика, направленная на подъем и развитие национальных культур, обеспечила расцвет киноискусства во всех советских республиках.

На Украине, преодолевая в своем творчестве пережитки буржуазного национализма и склонность к символизму, окончательно встает в эти годы на путь социалистического реализма А. Довженко. Об этом свидетельствует поставленный им фильм о легендарном полководце Щорсе (1939 г.).

В Грузии М. Чиаурели создает первый в советском кино образ большевика-революционера Мито в фильме «Последний маскарад» (1934 г.), ставит историко-революционный фильм «Великое зарево» (1939 г.), где созданы образы великих вождей революции В. И. Ленина и И. В. Сталина.

Углубляется идейно, становится содержательнее, обогащается реалистическими образами киноискусство Азербайджана, Армении, Белоруссии, Узбекистана и других советских республик.

Как уже указывалось выше, утверждение реалистического образа нового человека в первом десятилетии развития советского кино происходило в острой борьбе нового, только создававшегося тогда социалистического искусства со всякого рода буржуазными влияниями: формализмом, натурализмом, вульгарным социологизмом. Не прекращается эта борьба и во втором десятилетии, хотя по своему размаху и форме она выглядит совсем иначе. Теперь уже нет особых антиреалистических течений и групп. Извращения и ошибки проявляются изредка и в творчестве только некоторых мастеров.

Но эти отдельные срывы в той или иной мере тормозили развитие подлинного реалистического искусства, нанося вред делу коммунистического воспитания трудящихся. Поэтому партийная критика продолжает вести решительную борьбу со всякими рецидивами буржуазной идеологии в советском искусстве.

---

[1] Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), изд. «Правда», 1948, стр. 139.

Постановление ЦК ВКП(б) от 1937 года о прекращении постановки фильма «Бежин луг», осудившее проявление формализма и натурализма, а также редакционная статья «Правды» в 1940 году о фильме «Закон жизни», в которой была дана резкая отповедь возрождению элементов арцыбашевщины, клевете на советскую действительность, оказали благотворное влияние на дальнейшее укрепление кинематографии, показав, что отход от социалистического реализма неизбежно приводит к созданию антихудожественных, идейно порочных, вредных кинопроизведений. Партийная критика предостерегала советских киномастеров от порочных тенденций в их творчестве, уводящих в сторону от жизни, от выполнения высоких задач коммунистического воспитания советских людей.

Порочные фильмы «Бежин луг» и «Закон жизни», будучи явлениями единичными, не характеризуют общего состояния советского киноискусства тех лет, которое продолжало итти вперед, бурно росло и развивалось. Высокая идейность, реалистическая сила, глубина проникновения в жизнь, правдивость и яркость образов, простота и вместе с тем завершенность формы — все это придало советскому киноискусству огромную силу эмоционального воздействия и завоевало ему любовь и признание советского народа.

Постоянный и неослабевающий интерес партии и лично товарища Сталина к кино, его повседневная забота о развитии и обогащении кинематографии, суровая, но справедливая критика отдельных произведений киноискусства, мудрые указания и советы мастерам кино обеспечили в тридцатые годы превращение этого массового искусства в одну из важнейших областей социалистической культуры.

О роли товарища Сталина в развитии советского киноискусства говорил Ем. Ярославский в 1939 году на XVIII съезде партии: «Такие замечательные фильмы, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Выборгская сторона», «Депутат Балтики», «Александр Невский», «Чапаев», «Щорс» и др., созданы в значительной степени по указанию товарища Сталина. Товарищ Сталин вдохновляет художников, дает им руководящие идеи, и благодаря этому художни-

ки создали произведения, которые войдут в историю человечества как замечательные памятники истории, истории искусства нашей эпохи, которая начинает век социалистического возрождения искусств. Через много столетий люди будут смотреть эти картины, поражаясь той изумительной энергии, с какой боролись и борются люди нашего времени за победу социализма, поражаясь таким чудесным героям нашей эпохи, как Чапаев и Щорс, и зная, что эти герои сражались за коммунизм под знаменем Ленина—Сталина» [1].

☆

Вопрос о победе метода социалистического реализма в советском киноискусстве был бы освещен не полно, если бы ничего не было сказано о тех новых художественных средствах, которыми обогатилось киноискусство в годы первых сталинских пятилеток.

Возросшее внимание к образу как основе кинопроизведения и стремление мастеров кино к художественно полноценному воплощению на экране образа героя потребовали решительного пересмотра пользовавшихся довольно широким распространением взглядов на кино, как на искусство, по преимуществу владеющее внешними живописными средствами изображения.

Было отброшено довольно распространенное одно время мнение, что якобы киноискусство по самой своей природе лишено возможности глубокого раскрытия внутреннего мира героя. Эта точка зрения не только была подвергнута справедливой критике в печати, но ее несостоятельность была прежде всего доказана самой творческой практикой. Сближение киноискусства с литературой проявлялось не только в высокохудожественной экранизации ряда литературных произведений, но и в том, что киноискусство усваивало большой опыт советской и русской классической литературы и драматургии и находило для себя пути глубокого раскрытия характера и духовного мира героя.

Обогащению образа в киноискусстве во многом способствовало изобретение советскими учеными звукового

[1] XVIII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), Стенографический отчет, Госполитиздат, 1939, стр. 136.

кино, которое дало возможность восполнить зримый образ героя передачей его живой речи. Внедрение звука не проходило гладко, без борьбы. Некоторые деятели кино и теоретики-формалисты утверждали, что именно немота способствует художественной иллюзии в кино и придает ему художественную специфику и что якобы звук (речь героев) явится грубо натуралистическим придатком, который сведет на нет достижения немого кино в области зрительной выразительности кадра и изощренных форм монтажного построения киноповествования. Так же, как не может быть «говорящей книги», утверждали формалисты, так нельзя иметь и звукового, говорящего кино.

Товарищ Сталин взял под защиту звуковое кино, усматривая в слове, которое обрели теперь герои кинокартин, огромную силу художественного воздействия. В своем гениальном труде «Марксизм и вопросы языкознания» И. В. Сталин так определил роль звукового языка в общественном развитии:

«Звуковой язык в истории человечества является одной из тех сил, которые помогли людям выделиться из животного мира, объединиться в общества, развить свое мышление, организовать общественное производство, вести успешную борьбу с силами природы и дойти до того прогресса, который мы имеем в настоящее время.

В этом отношении значение так называемого языка жестов ввиду его крайней бедности и ограниченности — ничтожно. Это, собственно, не язык, и даже не суррогат языка, могущий так или иначе заменить звуковой язык, а вспомогательное средство с крайне ограниченными средствами, которым пользуется иногда человек для подчеркивания тех или иных моментов в его речи. Язык жестов так же нельзя приравнивать к звуковому языку, как нельзя приравнивать первобытную деревянную мотыгу к современному гусеничному трактору с пятикорпусным плугом и рядовой тракторной сеялкой» [1].

В свете учения товарища Сталина о языке становится особенно ясно, насколько важным для киноискусства было воспроизведение человеческой речи, насколько не-

[1] И. В. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 46.

достаточна была техника немого кино, ограничивавшая возможности актера «вспомогательными средствами» жестов и мимики, и насколько вредны были рассуждения формалистов, чрезвычайно преувеличивавших значение этих «вспомогательных средств», толкавших на идейное и художественное обеднение киноискусства.

Отошел на задний план «всесильный» короткий монтаж, а за ним и актер-натурщик. Место последнего твердо занимает в кинематографии актер реалистической школы, высокой сценической культуры, работающий по методу К. С. Станиславского. Все художественные средства киноискусства служат теперь лучшему раскрытию содержания фильма.

Операторское искусство направлено не на поиски необычной точки зрения аппарата, оригинального раккурса, как это было в годы формалистических увлечений, а на то, чтобы как можно яснее и глубже раскрыть человеческий характер, передать идейный смысл кадра, сцены, эпизода и выразить отношение художника к изображаемому человеку и изображаемой действительности. Установка света, раккурс, фотография — все это ставится в прямую зависимость от идейной задачи фильма. Музыка в кинофильмах перестает быть иллюстративной и становится органическим элементом драматургии, обогащающим и углубляющим эмоциональное восприятие его зрителем.

Таким образом, дальнейшее развитие Советского государства и появление в жизни нового типа советского человека — строителя социалистического общества — создало предпосылки для появления образа нового героя на экране. Реалистическое воплощение этого образа в фильмах требовало новых художественных форм, которые и были созданы советскими художниками.

☆

Великая Отечественная война 1941—1945 годов явилась суровым и всесторонним испытанием материальных и духовных сил нашего народа.

Все советские люди встали на защиту своей свободы и независимости. «Войну с фашистской Германией нельзя считать войной обычной,— указывал товарищ Сталин.— Она является не только войной между двумя

армиями. Она является вместе с тем великой войной всего советского народа против немецко-фашистских войск» [1]. В этой справедливой войне с особой силой выявились новые, драгоценные черты характера советских людей, глубина их патриотизма.

В первые же дни войны перед работниками киноискусства встали новые серьезные задачи. Надо было художественно правдиво отразить в искусстве героизм бойцов и офицеров Советской Армии на фронтах войны, мужественную борьбу партизан и партизанок в тылу врага, трудовые подвиги рабочих, колхозников, советской интеллигенции на заводах и фабриках, в колхозах и лабораториях. Надо было запечатлеть на экране образы народных героев.

Мастера советского киноискусства с горячим энтузиазмом приступили к решению этих задач. Используя свой богатый творческий опыт, накопленный в предвоенные годы, вооруженные методом социалистического реализма, в первые же годы войны работники кино создают глубоко патриотические художественные фильмы о советских людях, о их беззаветной любви к Родине, об огромном мужестве и несгибаемом упорстве в борьбе с врагом, о непреклонной воле к победе. Таковы образы секретаря райкома Кочета («Секретарь райкома»), Павла Корчагина («Как закалялась сталь»), капитана Кострова, боцмана Минаева, минера Чибисова («Подводная лодка Т-9») и многих других.

В докладе на Первом съезде советских писателей А. А. Жданов указывал, что наша литература является оптимистической, жизнеутверждающей литературой, поскольку она отражает идеологию восходящего класса. «Философия «мировой скорби» — не наша философия»— писал И. В. Сталин в письме к Д. Бедному.

Советская кинодраматургия в военное время, как и всегда, носила оптимистический, жизнеутверждающий характер. Показывая в фильмах глубокое горе и страдания, принесенные нашим людям фашистскими захватчиками, мастера кино смогли избежать любования этими страданиями, окраски жертвенности своих героев и

---

[1] И. Сталин, О Великой Отечественной войне Советского Союза, 1947, стр. 16.

утверждали силу и неизбежность торжества советского человека.

Но не все киноработники сразу нашли правильное направление своего творчества. Некоторые режиссеры, вместо того чтобы внимательно изучать жизнь и дела советских патриотов в годы войны и из самой действительности черпать сюжеты и героев, пошли в своей творческой практике по ложному пути, перетаскивая в советское киноискусство стандартные приемы зарубежной кинематографии. Образы людей в этих картинах были фальшивыми. К числу подобных фильмов следует отнести кинокартины «Актриса» (режиссер Л. Трауберг), «Воздушный извозчик» (режиссер Г Раппапорт) и некоторые другие. Мир героев этих фильмов ограничен кругом личных интересов, не характерен для советских людей. Правда, для придания фильмам хотя бы видимости правдоподобия в них вплетались сцены, показывающие героизм советских людей на фронте и в тылу, но эти моменты, не связанные непосредственно с сюжетом фильма и характерами его героев, выглядели на экране нарочито, а иногда даже неправдоподобно. Партийная критика своевременно помогла киномастерам исправить эти отдельные ошибки, и советское киноискусство в годы войны создало такие замечательные фильмы, как «Зоя», «Она защищает Родину» и ряд других.

После победоносного окончания Великой Отечественной войны перед нашей партией и народом встал как первоочередной вопрос: «осуществить серьезный поворот от решения задач военных к решению задач хозяйственных и культурных». Решающее значение в эти годы в условиях постепенного перехода от социализма к коммунизму приобрело коммунистическое воспитание трудящихся, преодоление пережитков капитализма в психологии и сознании людей.

Товарищ Маленков в одном из своих послевоенных докладов указывал, что «острие идеологической работы партии в современных условиях направлено на неуклонное преодоление остатков буржуазной идеологии, на усиление большевистской непримиримости ко всякого рода идеологическим извращениям» [1]. В связи с этим огром-

[1] Информационный доклад о деятельности Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков), Госполитиздат, 1947, стр. 30.

ное значение имеют принятые ЦК ВКП(б) постановления по идеологическим вопросам. В частности, постановление о кинофильме «Большая жизнь» (2 серия) является одним из важнейших звеньев в цепи мероприятий, проведенных партией в послевоенное время в целях борьбы за высокую большевистскую идейность и совершенствование художественного мастерства в советской литературе и искусстве. В цитированном уже выше докладе товарищ Маленков указывал на то, что мероприятия ЦК ВКП(б) по искусству и литературе «имеют своей целью обеспечить господство боевого советско-патриотического духа в рядах деятелей науки и искусства, усилить таким образом партийность советской науки, литературы и искусства и поднять на новый, более высокий уровень все средства нашей социалистической культуры: печать, пропаганду, науку, литературу, искусство».

Смысл и значение постановлений ЦК ВКП(б) о работе журналов «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о фильме «Большая жизнь» (2 серия), об опере «Великая дружба» выходит далеко за пределы поставленных в них конкретных вопросов. Эти исторические решения партии представляют собой глубокое обобщение опыта советского искусства в свете ленинско-сталинской эстетики, в них указывается генеральное направление, по которому должны развиваться советская литература и искусство в послевоенный период.

В критике конкретных недостатков и ошибок фильма «Большая жизнь» получил глубокое освещение ряд общих вопросов теории и практики советского кино.

В постановлении указывалось на недобросовестный подход постановщика и сценариста (автор сценария П. Нилин, режиссер Л. Луков) к изучению материала действительности, что повлекло за собой нарушение главного, основополагающего принципа метода социалистического реализма — правдивости в изображении жизни.

Пренебрежение жизненной правдой толкнуло в свою очередь авторов фильма на выбор фальшивого драматического конфликта. Драматический конфликт в этом фильме был построен на противопоставлении рабочих, которые стремились скорее восстановить шахту, взорван-

ную немцами, представителям государственных организаций, якобы не поддерживающим инициативу рабочих. Этот конфликт совершенно не соответствовал жизненной правде, являлся надуманным и ложным.

В результате искусственного конфликта характеры советских людей в фильме тоже оказались искаженными и фальшивыми. «Рабочие и инженеры, восстанавливающие Донбасс,— говорилось в постановлении,— показаны отсталыми и малокультурными людьми, с очень низкими моральными качествами».

«Фильм свидетельствует о том,— указывалось далее в постановлении,— что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства».

Авторы фильма «Большая жизнь» нарушили и другое очень важное требование метода социалистического реализма — необходимость исторически конкретного изображения действительности. «Обстановка восстановления Донбасса ошибочно изображена в фильме таким образом,— указывалось в постановлении ЦК ВКП(б),— что создается впечатление, будто бы Отечественная война закончилась освобождением Донбасса от немецких захватчиков. Фильм представляет дело так, как будто в начале восстановления Донбасса произошла демобилизация армии и все солдаты и партизаны вернулись к мирным занятиям. О войне, которая находилась в этот период в разгаре, в фильме говорится как об отдаленном прошлом».

Таким образом, постановщики фильма пренебрегли конкретными фактами истории, ушли от них, подменили реалистическое искусство условным.

Авторы критикуемых в постановлении ЦК ВКП(б) неудачных фильмов в той или иной мере отдали дань буржуазному эстетству, считающему достойным предметом искусства проявление низменных страстей, без делья и порока, но никак не трудовую деятельность человека.

«Мне казалось,— говорил на совещании творческих работников в 1946 году Л. Луков,— что этот материал: шахта, работа, уголь может не заинтересовать людей, зрителей, что этот материал может показаться сухим,

и отсюда появились эти бульварные песни, которые скомпрометировали образ советского инженера и начальника шахты»[1]. Именно из-за стремления постановщиков к ложной занимательности были введены в фильм многочисленные сцены выпивок и любовных похождений. Весь этот набор песен, проникнутых кабацкой меланхолией и рассчитанных на вкусы отсталых людей, а также другие низкопробные режиссерские приемы отодвинули на задний план основную тему фильма — восстановление Донбасса — и представили в ложном свете образы советских людей.

Суровая, но справедливая критика партии предъявила к мастерам советской кинематографии, как одно из важнейших, требование показа советского человека послевоенных лет с глубоким раскрытием замечательных качеств его характера. А это требовало от художника глубокого знания жизни, умения понимать и правильно оценивать факты действительности и художественно обобщать их с партийных, коммунистических позиций.

«ЦК ВКП(б) ставит перед драматургами и работниками театров задачу,— говорилось в постановлении ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»,— создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке. Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрестанном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особой силой выявившихся во время Великой Отечественной войны»[2].

Эта задача, поставленная ЦК ВКП(б) перед драматургами и работниками театра, в равной мере относилась и к работникам киноискусства. Советское киноискусство, руководствуясь указаниями партии, с каждым годом все глубже и полнее отражало жизнь, обогащалось новыми образами, характерами.

---

[1] Стенограмма Всесоюзного совещания работников художественной кинематографии от 14 октября 1946 г.

[2] «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года), Госполитиздат, 1950.

В послевоенное время в кино создана целая галлерея замечательных образов советских патриотов: большевика Проценко, комсомольцев Олега Кошевого, Любы Шевцовой, Ули Громовой, Сергея Тюленина («Молодая гвардия»), летчика Алексея Мересьева («Повесть о настоящем человеке»), майора Кузьмина («Встреча на Эльбе»), рабочего Алексея Иванова и учительницы Наташи Румянцевой («Падение Берлина»), воина Героя Советского Союза Александра Матросова («Александр Матросов»), хозяйственника Батманова, инженера Ковшова («Далеко от Москвы»), шахтеров Недоли и Горового («Донецкие шахтеры»), Героя Советского Союза Тутаринова («Кавалер Золотой Звезды») и много других. Правдиво показав на экране героические поступки, мысли и чувства советских патриотов, отразив в художественных образах черты нового, появившегося в истории, советское киноискусство сделало значительный шаг вперед в решении проблемы создания образа передового советского человека.

Что же нового как по содержанию, так и по форме появилось в советском киноискусстве в послевоенное время?

Как указывалось выше, советское киноискусство призвано было правдиво отразить замечательные черты советского человека, раскрывшиеся во время Великой Отечественной войны. С особой силой в годы войны проявился патриотизм советских людей, благотворно сочетающий национальные традиции с общими жизненными целями и интересами всех трудящихся Советского Союза, породивший чудеса героизма на фронте и в тылу и ставший в послевоенные годы неистощимым источником трудового энтузиазма народа. Советский патриотизм, проявившийся с особой силой в годы Великой Отечественной войны, является одной из основных движущих сил советского общества, и вполне естественно он становится генеральной темой нашего киноискусства, основой советской кинодраматургии в послевоенные годы.

Существенна также и другая характерная черта послевоенных фильмов. Мастера советского киноискусства создают образы героев-современников не только путем художественного вымысла, опирающегося на отбор и обобщение типических черт многих советских людей, но

и путем воспроизведения на экране образа реального человека в его действительной биографии. Такого рода биографически-документальные фильмы, занявшие большое место среди кинокартин о героях войны, еще и еще раз указывают на жизненные истоки советской кинематографии, на дальнейшее развитие в ней тенденции к пониманию прекрасного в искусстве, как прекрасного в жизни.

Росту советской литературы и искусства оказывает большую помощь литературная и искусствоведческая критика. Но не все критики оказались на высоте. Большой вред в послевоенный период нанесли киноискусству единомышленники антипатриотической группы театральных критиков (Трауберг, Блейман, Оттен и др.), которые, окопавшись под видом редакторов, критиков, консультантов в различных студиях и издательствах, охаивали лучшие произведения советского кино, преклоняясь перед растленным киноискусством Голливуда.

Партийная печать в 1949 году разоблачила антипатриотическую группу критиков и их пособников и раскрыла перед всем народом вред их деятельности для советского искусства, враждебность их идейных позиций. Работники кино с помощью партии очистили кинематографию от буржуазных космополитов и оздоровили атмосферу в органах печати по вопросам киноискусства, студиях и учебных заведениях.

Газета «Правда» в статье «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» призвала критиков «поддерживать передовые патриотические тенденции в литературе и искусстве, неустанно пропагандировать все лучшее, что ими создано, смело, принципиально разоблачать имеющиеся недостатки, воспитывать писателей, художников в духе советского патриотизма».

Этот призыв «Правды» нашел живой отклик в среде кинематографистов и способствовал повышению идейно-художественного уровня советских кинофильмов, общему подъему кинематографии. Борьба с буржуазной идеологией космополитизма нашла художественное отражение в ряде фильмов. Особенно яркие образы борцов с космополитизмом созданы в фильме «Суд чести» (академик Верейский) и «Великая сила» (профессор Лавров).

Кинофильмы послевоенного периода, разные по своему содержанию, сюжетам, жанрам, имеют общую для всех черту — фильмы в целом и каждый отдельный образ проникнуты великими идеями коммунизма.

«Нельзя считать случайностью,— говорил товарищ Молотов,— что ныне лучшие произведения литературы принадлежат перу писателей, которые чувствуют свою неразрывную идейную связь с коммунизмом. В нашей стране коммунизм воодушевляет к вдохновенному труду, к героической борьбе за Родину, к высокому идейному творчеству»[1]. Эта характеристика, данная товарищем Молотовым нашим писателям и их труду, в полной мере может быть отнесена и к творчеству работников кино, произведения которых также неразрывно связаны с идеей борьбы за коммунизм и подчинены этой основной идее.

Ростки коммунизма мы встречаем в нашей действительности постоянно, на каждом шагу видим мы их и на экране. Черты людей коммунистического общества есть в Алексее Иванове и Сергее Тутаринове, Олеге Кошевом и Алексее Ковшове, Батманове и Горовом и во многих других героях советских кинофильмов.

Характерной чертой советского киноискусства в послевоенные годы является то, что значительное место в нем заняли фильмы, в основе драматического конфликта которых лежит критика и самокритика. Таковы фильмы «Суд чести», «Великая сила», частично «Кубанские казаки», «Донецкие шахтеры» и другие. Появление подобных конфликтов в искусстве является отражением нового положения в стране, когда уже окончательно уничтожены антагонистические классы и когда критика и самокритика стали основным законом развития, решающим средством борьбы против рутины, косности, консерватизма, то есть всего того, что мешает нашему движению вперед к коммунизму.

Выдающимся достижением советской кинематографии последних лет является создание на экране образа вождя народов товарища Сталина, государственного и политического деятеля, великого полководца и простого человека.

---

[1] В. М. Молотов, Доклад о 30-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, Госполитиздат, 1947, стр. 28—29.

До войны образ Сталина был создан в кинокартинах, посвященных великому Октябрю и первым годам советской власти, где он показан как организатор и вдохновитель социалистической революции, ближайший соратник и друг Ленина. Но в этих картинах, довольно точно воспроизводящих портретное сходство и отдельные эпизоды из биографии И. В. Сталина, не было раскрыто и малой доли неисчерпаемого духовного богатства величайшего из наших современников. В решении именно этой задачи киноискусство послевоенных лет делает значительный шаг вперед.

Образ товарища Сталина немыслимо создать в отрыве от его исторических дел, от жизни нашей страны, и это понимают мастера советской кинематографии, работающие над воплощением в киноискусстве образа вождя. Они, естественно, не могли решить эту задачу в рамках установившейся кинодраматургии и смело пошли на поиски новых, более объемных форм выражения, новых жанров. Так родился художественно-документальный жанр, где широкие художественные обобщения сочетаются с реальными образами исторических героев, документальность — со смелым художественным вымыслом.

Первым художественным кинопроизведением послевоенного периода, запечатлевшим образ И. В. Сталина, был фильм «Клятва». В отличие от картин «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и других, где образ товарища Сталина воспроизводился только в отдельных сценах, в «Клятве» он занимает центральное место и показан на большом отрезке времени. В этом фильме раскрыты самые существенные черты вождя: величие мыслей и чувств, огромные масштабы его деятельности.

Фильм «Клятва» положил начало художественно-документальному жанру в советском киноискусстве. Эта новая художественная форма помогла мастерам советского кино подойти к решению одной из важнейших задач — воссозданию на экране средствами художественной кинематографии важнейших событий Великой Отечественной войны и образа товарища Сталина как величайшего полководца и стратега, создателя новой советской военной науки, вдохновителя и организатора победы над гитлеровской Германией (фильмы «Третий удар» и «Сталинградская битва»).

В еще более значительных масштабах, охватывающих период от предвоенных лет социалистического мирного труда до победоносного завершения Великой Отечественной войны, рисуется образ И. В. Сталина в кинокартине «Падение Берлина». Тема единства вождя и народа в этом фильме нашла наиболее полное выражение. В картине более разносторонне, чем было до сих пор в киноискусстве, раскрывается образ товарища Сталина не только как государственного деятеля, великого стратега и полководца, но и как простого, мудрого человека, к которому устремлены взоры и надежды трудящихся всего мира.

Идеями социалистического гуманизма проникнуто все советское киноискусство, оно неустанно пропагандирует благородные идеи мира, обличает поджигателей войны, показывает силу и мощь советской державы — оплота мира во всем мире. Именно поэтому советские кинофильмы пользуются большой любовью и популярностью у трудящихся всех стран, у людей доброй воли всего мира.

Глава первая

Победа социализма во всех областях народного хозяйства, достигнутая в результате выполнения советским народом первой сталинской пятилетки, способствовала бурному росту и расцвету советской культуры, литературы и искусства. Одновременно неизмеримо возросло влияние литературы и искусства на жизнь страны, возросла их роль в деле коммунистического воспитания трудящихся, уничтожения пережитков капитализма в сознании людей.

«Основной политической задачей второй пятилетки,— указывалось в постановлении XVII партийной конференции,— является окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовое различие и эксплуатацию, и преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества»[1].

В соответствии с этим перед советским искусством ставится задача отобразить широкий размах и мощь социалистического строительства и показать на экране образы новых людей, людей эпохи социализма.

В начале тридцатых годов ЦК ВКП(б) и товарищ Сталин обращают особое внимание на развитие киноискусства. В 1931 году орган ЦК ВКП(б) газета «Правда» дает направление тематике киноискусства, указывая, что «основное место в кинопродукции должна занимать

[1] XVII конференция Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков), Стенографический отчет, Партиздат, 1932, стр. 278.

массовая художественная фильма, в которой отображается героическая борьба за социализм, показываются типы героев соцстройки, отображается исторический путь пролетариата и его партии, история гражданской войны» [1].

Так партийная печать ориентирует работников кинематографии на создание фильмов о строителях социалистического общества. На призыв партии советская кинематография ответила фильмом «Встречный».

«Реальность нашей программы — это живые люди, это мы с вами». Эти слова товарища Сталина, взятые авторами эпиграфом к фильму «Встречный», точно определяют идею и глубоко раскрывают политический смысл произведения.

Авторы сценария Л. Арнштам, Д. Дэль, Ф. Эрмлер и С. Юткевич (последние два также и режиссеры фильма) впервые раскрыли ярко и жизненно правдиво новые отношения, складывающиеся в стране, показали социалистическое отношение рабочих к труду. Уже само название фильма «Встречный» (имеется в виду встречный производственный план) совершенно ясно говорит о намерении авторов отразить в кинокартине новые явления жизни, новые качества характера советского рабочего, которые свойственны только человеку социалистического общества. В самом деле, разве в капиталистической стране возможен такой факт, чтобы рабочие сами выразили желание взять на себя задание большее, чем им дается? Это может быть только в социалистическом обществе, где трудящиеся являются хозяевами страны, где личное неотделимо от общественного, где обогащение общества неизбежно повышает и благосостояние каждого трудящегося.

В первые годы после революции новые герои советских кинофильмов раскрывались главным образом в их отношении к революции, к политике Советского государства. Осознание своих классовых интересов и задач в революции было кульминационным пунктом, самой высшей точкой развития характеров, таких, например, персонажей, как Ниловна в фильме «Мать» или деревенский парень в кинокартине «Конец Санкт-Петербурга».

---

[1] «Правда» от 14/XII 1931 г.

Теперь же, в период развернутого наступления социализма по всему фронту, на первый план выдвигается жизнью как актуальная и ведущая новая тема: переворот во взглядах масс на труд, освобождение их от старого быта, который складывался в течение долгих лет капиталистического рабства, борьба с пережитками старого, буржуазного в психологии людей.

Фильм «Встречный» политически зрело и художественно правдиво отразил эти новые явления советской действительности, что и определяет его большое значение для развития советского киноискусства. Труд в фильме показывается как творчество, как дело, в которое рабочий человек вкладывает свою душу, свою мысль, свою инициативу. Он облагораживает человека, воспитывает в нем новые драгоценные качества.

Авторы фильма нанесли своим произведением решительный удар тем эстетствующим гурманам, которые пренебрежительно относились к так называемой производственной, фабричной тематике, к рабочему люду, считая его «нефотогеничным материалом». Такое пренебрежительное отношение к людям труда было унаследовано от буржуазной эстетики. «Буржуа, смотрящий на рабочую массу сквозь призму своих застарелых предрассудков, не видит в ней ничего, кроме серой «толпы», а в психологических мотивах ее борьбы — ничего, кроме грубых, почти животных побуждений» [1].

Гегель, будучи выразителем психологии господствующего класса, считал, что лица из подчиненных сословий «больше подходят для комедии и вообще для изображения комического», так как в фигурах, «принадлежащих к подчиненным сословиям, мы всегда замечаем подавленность, когда они начинают действовать» [2]. Это высказывание Гегеля точно раскрывает антинародную сущность буржуазного искусства, далекого от понимания духовной красоты людей труда. Вместе с тем оно отражает угнетенное, приниженное положение рабочего класса в капиталистическом обществе.

В капиталистическом обществе, — пишет Маркс, — «труд является чем-то внешним по отношению к ра-

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, 1944, стр. 478.

[2] Гегель, Соч., т. XII, Соцэкгиз, 1938, стр. 196.

бочему, т. е. не принадлежит его существу», а поэтому «рабочий не утверждает себя в своей работе, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развивает свободной физической и духовной энергии, а изнуряет свое тело и разрушает свой дух» [1].

Совсем другой характер приобретает труд в стране социализма, превращаясь из зазорного в дело чести, дело славы, дело доблести и геройства. В творческом свободном труде на благо социалистического общества развертываются таланты, инициатива и энергия народа. «Только слепые не видят,— говорил в 1930 году товарищ Сталин,— что в психологии масс и в их отношении к труду произошел громадный перелом, в корне изменивший облик наших заводов и фабрик» [2].

«Именно в труде и только в труде,— писал А. М. Горький,— велик человек, и чем горячей его любовь к труду, тем более величественен сам он, тем продуктивнее, красивее его работа» [3].

Следует сказать, что тема труда была отражена в ряде фильмов и до «Встречного». Можно назвать десяток кинокартин, в которых делались попытки запечатлеть пафос социалистического строительства. Однако во всех этих фильмах, показывавших производственную жизнь, процесс труда, машины, не показывалось главного — человека.

Многим фильмам о людях труда был свойствен один недостаток, о котором говорил в 1934 году А. М. Горький применительно к литературе: «Рассказывая о фактах, которые знаменуют интеллектуальный рост рабочего фабрик и превращение векового собственника в коллективиста-колхозника, мы, литераторы, именно только рассказываем, очень плохо изображая эмоциональный процесс этих превращений» [4].

Герои — строители социализма — обрисовывались на экране схематично, бледно, только самыми общими внешними чертами, что иногда приводило даже к карикатурности. Духовный мир героя, раскрытие нового, за-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сборник «Об искусстве», 1937, стр. 54—55.
[2] И. Сталин, Соч., т. 12, стр. 314.
[3] Журнал «Наши достижения» № 3, 1939, стр. 10.
[4] М. Горький, Советская литература, ГИХЛ, 1934, стр. 29.

рождающегося в его психологии и сознании, оставалось за пределами экрана. Не составляет исключения и фильм «Дела и люди», вышедший в свет совсем незадолго до «Встречного» в том же 1932 году.

Главный герой этого фильма, рабочий Захаров (в исполнении Н. Охлопкова), хотя и наделенный индивидуальными чертами, был далек от жизни, на нем лежала печать рапповского «живого человека». Этот образ рабочего-ударника был создан искусственно, по надуманной рационалистической схеме. Надломленность, надрыв, борьба с внутренней раздвоенностью, приписанные автором фильма Захарову, никак не были типичны для советского рабочего. На экране в роли ударника появлялся человек грубый, некультурный и ограниченный, напоминающий скорее карикатурное изображение советского рабочего, чем правдивый реалистический образ. Грубость, некультурность языка и все иные натуралистически воспроизведенные признаки отсталости Захарова авторы пытались выдать за черты народности характера. Постановщик А. Мачерет, как бы предвидя направление критики, писал: «Вероятно, хотелось видеть его (Захарова.— *А. Г.*) и более подвижным, и более уверенным, и более сообразительным, и более культурным. Охлопков не идет навстречу этим желаниям зрителей, и этим он разочарует известную их часть» [1].

Напрасно создатели фильма не пошли навстречу желанию зрителей видеть на экране своего современника, знакомого и близкого им по духу и поведению, а предпочли навязать им свое, неверное, извращающее жизнь, представление о герое, образ которого и получился совершенно не типичным для советского рабочего.

На тему о героике труда и переделке человека создал фильм «Иван» в том же 1932 году А. Довженко. Фильм Довженко начинается замечательными украинскими пейзажами. Плывет над необозримыми степями протяжная мелодия украинской народной песни. Ее поют селяне, идущие вдоль берега бурного Днепра. Они направляются туда, где развернулось огромное индустриальное строительство, чтобы сковать разбушевавшиеся воды и заставить их служить человеку.

---

[1] «Пролетарское кино» № 13, 1932, стр. 13.

Вместе с другими пришел и «селюк» Иван. Попав на гигантское строительство, в атмосферу всеобщего трудового энтузиазма, этот крестьянский парень становится передовым рабочим, ударником и затем вступает в партию.

К сожалению, весь процесс роста Ивана показывается в фильме без психологического раскрытия, без достаточных сюжетных мотивировок и идет по надуманной автором схеме. Поэтому образ Ивана получился в фильме холодным, рационалистичным, а его поступки не убедительными.

Показывая с большим поэтическим пафосом украинскую природу, панораму огромного строительства, технику, машины, автор фильма не сумел показать человека. «Иван»,— говорил А. М. Горький,— картина внутренне не организованная, хаотичная, в ней человек не властвует делом, а раздавлен тяжестями вещества материи» [1].

Возвращаясь к интересующему нас фильму «Встречный», можно сказать, что по сравнению с другими ранее и одновременно с ним выходившими фильмами его достоинство в том именно и состояло, что в центре фильма поставлен человек, создающий в творческом труде новые богатства и одновременно переделывающий самого себя.

Авторам этой картины в значительной мере удалось донести до зрителя интересовавшие их идеи, и это сделано в ярких, содержательных человеческих образах, правдиво передающих живые и типические черты наших современников — рабочих, инженеров, техников, партийных работников, комсомольцев.

Это было новым серьезным шагом в становлении советского киноискусства.

В центре фильма «Встречный» — образ старого кадрового рабочего Семена Ивановича Бабченко (в исполнении В. Р. Гардина). Это типичный представитель тех людей, которые, по словам Ленина, «воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены в борьбе» [2].

[1] М. Горький, Из выступления на совещании писателей и киноработников 11/IV 1935 г., газета «Кино».

[2] В. И. Ленин, Соч., т. 29, изд. 4, стр. 51.

Несомненно, в работе актера над ролью сказалось руководящее влияние режиссеров, их четкая политическая направленность в трактовке образа, ясное представление идейной сущности и конкретных черт характера героя, найденного ими в самой жизни — на Ленинградском заводе имени Сталина.

Факт освоения производства мощных турбин по предложенному самим заводом значительно увеличенному встречному плану и лег в основу сюжета фильма «Встречный», а рабочие завода явились прототипами героев кинофильма.

Исполнение роли Бабченко Гардиным нельзя назвать подлинно реалистической игрой. Здесь было еще много недостатков и излишеств — форсирование голоса, психологический надрыв, проявляющаяся зачастую тенденция итти в раскрытии образа от внешнего рисунка. Но все же работа Гардина над ролью во многом напоминала работу актеров МХАТ, воспитанных К. С. Станиславским. «Чтобы создать искусство,— писал К. Станиславский,— и изображать жизнь человеческого духа, необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет вырождаться в штамп» [1].

Избрав для себя этот самый правильный путь, В. Гардин искал образ своего героя на заводе, в жизни. «Несколько раз,— рассказывает В. Гардин,— я был на заводе, обогащал себя наблюдениями». Именно там, на производстве, начали узнавать авторы фильма и актер своего Бабченко.

«Вот идет рабочий,— рассказывает В. Гардин,— крепкий, коренастый, среднего роста; он идет, нахлобучив кепку на брови. Глаза уверенные, хозяйские. Идет в раскачку, немного по-медвежьи, руки с негнущимися пальцами заложены сзади, из кармана—«Правда». Остановился. Правая нога кривит. Борода немного заросшая. Усы повисли над губой. Так, по частям, остро запоминая все характерные детали движения, костюма, походки, ритма,— я «складывал» своего героя» [2].

[1] К. Станиславский, Актер и действительность, «Правда» от 17/I 1938 г.

[2] Лицо советского киноактера, Кинофотоиздат, 1935, стр. 80—81.

Именно таким, очень близким к своему живому прообразу, и появляется перед нами Бабченко на экране.

Впервые мы видим Семена Ивановича в утренний час, за завтраком. По его размеренным, спокойным движениям, его степенности и неторопливости, по тому, как он легко отличает заводские гудки один от другого и во множестве фабричных гудков безошибочно определяет «голос» своего завода, мы сразу узнаем в Бабченко кадрового пролетария. Тяготеют еще над Семеном Ивановичем традиции старого завода, не отрешился он еще от старых привычек в быту. Не в состоянии он еще охватить умом и понять смысл всего того нового, что происходит на заводе, скептически относится он к затее молодежи со встречным планом и не прочь поворчать на нее по-стариковски. Но Бабченко любит свою профессию, гордится ею и, главное, он осознал уже, что нет больше капиталистов, что он работает на себя. Это сознание, эта новая черта в характере Бабченко раскрывается в сцене заводского собрания.

На заводе праздник. Москва утвердила встречный план. В большом, просторном и светлом цехе собрались рабочие, инженеры. Все смотрят в глубь цеха, туда, где с маленькой эстрады говорит директор. Вот аппарат выхватил из рядов сидящих сердитое лицо Бабченко. Только что он прочел о себе оскорбительную заметку в заводской газете. Взбеленился старик.

— Дегтем мажете! Плюете людям в лицо?! С голоду сдохну — на заводе не останусь! — кричит он секретарю парткома, патетически ударяя себя кулаком в грудь.

Секретарь понимает, что редактор заводской газеты совершил ошибку, поместив несправедливую и оскорбительную заметку. И Василий как бы в ответ на высказанные мастером обиды объявляет о том, что Бабченко ставится на самую ответственную работу по выполнению встречного плана — на обточку цилиндра.

Не сразу поверил Семен Иванович в искренность слов секретаря.

— Покупаешь, секретарь,— ворчит он.

Василий, улыбаясь, наклоняется вперед:

— А зачем мне тебя покупать? Ты и так купленный.

Бабченко возмущен. Он вскакивает с места, подступает к эстраде, готовый защищать себя:

— Купленный? Что?

Секретарь отвечает ему мягко, со смешком:

— Деньги за работу получаешь — вот и купленный.

Кругом смех.

Бабченко еще более свирепеет:

— Брось, секретарь. Это тебе не при царском режиме. Я на своем заводе работаю! — Как самый веский и последний аргумент бросает он эти слова, надеясь нанести поражение противнику.

Улыбается Василий, этих-то слов и ждал он от Семена Ивановича.

— На своем, а уходить собираешься?.. Вот я тебе и предлагаю — на своем заводе на ответственную работу встать.

Смех. Шум.

Семен Иванович обескуражен, смущен таким неожиданным поворотом дела, он стоит некоторое время в нерешительности, будто хочет что-то сказать, а затем, махнув рукой, характерным для него жестом поправляет ладонью усы и опускается на свое место. Василий задел его профессиональное самолюбие, чувство гордости старого потомственного рабочего за свой завод — именно поэтому так скоро и размяк Бабченко. Сев на стул, он хмурит лоб, гладит рукой бороду и говорит как бы сам себе:

— Эх, Семен Иванович! Купили тебя, мать честная! Купили!

Эту сцену Гардин проводит строго и сдержанно, с характерной для образа Бабченко замедленной реакцией на происходящие события, в присущем ему неторопливом ритме, малейшее неоправданное отступление от которого неизбежно повлекло бы за собой фальшь, нарушение цельности образа.

Семен Иванович держит себя на заводе независимо. Он словно боится, как бы не сказали его сверстники, что он на поводу у молодежи и у секретаря парткома. Вот почему с такой напускной суровостью разговаривает Бабченко с секретарем.

— Семен Иванович, говорят, цилиндр до срока сдаешь? — говорит Василий, кивая на газету, где помещен портрет ударника Бабченко.— Видно, премировать придется.

— Премировать, премировать,— цедит сквозь зубы старик.— Тоже... Комсомольца нашли,— и вдруг лукаво, спрятав улыбку в усы: — Кота... лучше бы... раздобыли... Крысы у меня шатаются. А то премировать, премировать. Не под премию работаю,— уже совсем сердито заканчивает он.

Во всей этой сцене игры в «оппозицию» к секретарю Гардин раскрывает глубокий ее подтекст — вполне дружественное, душевное отношение старого рабочего к представителю партии. Особенно хорошо это показано в конце сцены, когда Семен Иванович, гордый тем, что «отбрил» Васю, не может вместе с тем скрыть чувства искреннего расположения к нему и уже почти ласково произносит: «Стрелок», а затем долго и с уважением смотрит вслед уходящему секретарю.

Сцена в цехе. Работая на глазок, хмельной Бабченко запорол важную деталь, без которой не может быть выпущена турбина. Семен Иванович ошеломлен, когда узнает об этом. Он сначала не верит:

— Врете! — кричит он комиссии и сам лезет на турбину.

Убедившись, что произошла катастрофа, он сразу словно окаменел, и только руки продолжают машинально гладить только что подаренного ему секретарем кота. Неподвижное лицо, сосредоточенный взгляд, застывший на одной точке, сгорбленная фигура, автоматическое движение руки — все это передает охватившее его внутреннее волнение.

Не менее эмоциональна сцена «разговора» Бабченко с котом, являющаяся как бы естественной разрядкой после только что перенесенного им сильного потрясения в цехе, когда Семен Иванович увидел на своем станке знамя с надписью «Позор». Вся тяжесть сознания незаслуженной обиды, горькая досада на тех, кто не пожелал выслушать его, кто не допустил его на заседание парткома потому, что он беспартийный,— все это выражено актером в реплике, обращенной к стоящему перед ним на задних лапках коту:

— Кому служишь?.. Беспартийному служишь!..

Слезы, заволакивающие глаза и текущие по щекам, дополняют эту картину тяжелого морального состояния Бабченко.

Следует, однако, отметить, что в этой сцене артист не выдержал общего размеренно-сдержанного тона роли, придав своей игре чрезмерный оттенок мелодраматизма, и тем самым ослабил реалистическое звучание образа.

Есть и некоторые другие сцены, которые выпадают из общего реалистического стиля фильма чрезмерной своей экспрессивностью и сгущением красок. Такова, например, сцена, когда Бабченко в исступлении со знаменем позора в руках устремляется через цех на аппарат, на зрителя.

Однако настолько содержателен и правдив этот образ во многих других значительных эпизодах фильма, что отдельные неудавшиеся сцены не разрушают общего впечатления о Бабченко, как о ярко созданном характере старого рабочего, приобретающего новые моральные качества, новое отношение к труду в процессе борьбы за встречный план.

Положительной стороной фильма является то, что в нем интересно и художественно убедительно показано благотворное влияние на Бабченко партийного руководства, помогающего старому рабочему преодолеть свои недостатки и воспитать в себе качества коммуниста.

Когда станок вышел из строя и создалась угроза выполнению встречного плана, секретарь парторганизации Василий пришел к Семену Ивановичу посоветоваться, как быть. Старик еще не пережил потрясения, и сейчас он сидит, тяжело облокотившись рукой на стол, на котором стоит бутылка с водкой. Василий, сразу поняв состояние Семена Ивановича, подходит к столу и неторопливо садится на стул рядом с ним. Бабченко недоуменно смотрит на секретаря. Тогда Василий, как бы желая убедить Семена Ивановича, что он пришел к нему запросто, как свой человек, придвигает к себе бутылку с водкой, наливает стакан и медленно выпивает. Бабченко смотрит тяжелым, остановившимся взглядом. На его лице недоверчивость и удивление.

А Василий, наклонившись к Бабченко, говорит:

— Ну, старик, как быть?..

Эта сцена — переломный момент в развитии характера Бабченко. Здесь он окончательно осознает, какое большое общественное значение имеет его труд, и это наполняет его гордостью за свою работу и счастливым

сознанием ее важности для завода. Именно так трактовал эту сцену Гардин.

Оборвав сцену вопросом секретаря «как быть?», режиссеры сразу же переходят к сцене в полутемном, заброшенном цехе, где старая гвардия, руководимая Бабченко, воскрешает выброшенный на свалку и давно забытый станок, приводит его в порядок, делами отвечая на вопрос секретаря.

В этом эпизоде так же, как и в последующих сценах — разговоре Бабченко с инженером Лазаревым о вступлении в партию, в его полной достоинства реплике о Кате: «Мой техникум прошла» и в сцене последнего испытания турбины — зритель видит уже обновленного Бабченко, гордого своей рабочей профессией и своим трудовым успехом.

Вот он тащит за руку англичанина, подводит его к машине и, указывая на пятачок, поставленный ребром на испытываемую турбину, кричит: «Стоит, стоит, сукин сын!» И уже весь охваченный яростным азартом, размахивая руками, взбегает на стенд: «Стоит! Ура!»

Партия руководит и воспитывает массы, чутко прислушиваясь к голосу масс, учась у них. Именно такая тесная связь большевистской партии и рабочего класса была отображена во «Встречном» в отношениях секретаря парткома Василия и Семена Ивановича Бабченко. Производившая в свое время впечатление новизны своеобразная трактовка в этом фильме образа секретаря во многом определялась актерскими данными Б. Тенина, исполнявшего эту роль. Открытое лицо, умный взгляд, склонность к изображению людей простых, веселых, жизнерадостных, с мягким юмором, нежными чувствами — все это дало возможность артисту создать обаятельный и симпатичный нам образ. Однако этот образ не пережил своего времени и не оставил глубокого следа в советской кинематографии, так как он не был типическим, не имел тех основных черт, которые характеризуют партийного руководителя. Стремление к оригинальности, к «оживлению» роли во что бы то ни стало привело авторов фильма к снижению образа секретаря партийной организации. Особое подчеркивание в Василии черт рубахи-парня, человека с хитринкой и себе на уме заслонило в характере партийного руководителя его

главные, существенные качества. Характерно, что авторы фильма даже не дали фамилии секретарю парткома, а просто назвали его Васей. Все это привело к тому, что при всей своей внешней обаятельности Василий в роли партийного руководителя выглядит легковесным.

Несмотря на некоторые недостатки в обрисовке отдельных образов, «Встречный», однако, явился первым фильмом, в котором тема социалистического строительства впервые нашла свое правдивое художественное воплощение. Постановщики этой картины сделали серьезный шаг по пути утверждения в советском киноискусстве метода социалистического реализма.

На следующем этапе развития советского общества, в период борьбы за завершение строительства социализма, тема творческого труда нашла свое дальнейшее развитие в кинофильмах «Ночь в сентябре» (1939 г.), сценарист И. Чекин, режиссер Б. Барнет; «Большая жизнь» — 1 серия (1940 г.), сценарист П. Нилин, режиссер Л. Луков и ряде других.

На историческом совещании стахановцев в 1935 году товарищ Сталин охарактеризовал стахановское движение как новый, высший этап социалистического соревнования, а стахановцев назвал новаторами в нашей промышленности, которые свободны от консерватизма и застойности, свойственных некоторым инженерам, техникам и хозяйственникам. Стахановцы являются новыми людьми, которые полностью овладели техникой своего дела и двинули ее вперед. Этот особый новый тип людей находился в процессе формирования в начале тридцатых годов, когда ставился фильм «Встречный», и не мог еще найти своего художественного воплощения в этом фильме. Но уже несколько лет спустя, когда стахановское движение стало могучим фактором развития социалистического производства и ярким свидетельством политического и культурного роста рабочего класса, тема героического строительства сталинских пятилеток приобрела новое содержание; и уже с новыми чертами, в новом качестве стал мыслиться образ передового советского человека, сознательного и целеустремленного строителя социализма. Большая и серьезная задача встала теперь перед советским киноискусством, и характеристика, данная товарищем Сталиным стахановцам и стахановскому

движению, явилась идейной основой кинокартин о новаторах производства.

В основу упомянутых уже выше картин «Ночь в сентябре» и «Большая жизнь» (1 серия) положен один и тот же жизненный материал — история стахановского движения среди шахтеров Донбасса. Однако эти фильмы далеко не равноценны по глубине раскрытия истоков стахановского движения и по показу причин, породивших высокую производительность труда. И особенно различны они по художественной силе своих образов.

В лице молодого шахтера Степана Кулагина постановщики фильма «Ночь в сентябре» попытались нарисовать образ новатора производства, который, овладев новой техникой, ломает старые нормы и устанавливает невиданные до сих пор рекорды производительности труда. Самый замысел авторов воспроизвести в кинокартине исторические события той сентябрьской ночи, когда Алексей Стаханов поставил мировой рекорд добычи угля, таил в себе большие возможности и заранее обеспечивал интерес зрителей к фильму. Авторы сумели создать хорошо смотревшуюся и волновавшую советского зрителя киноповесть о жизни советских шахтеров, полную творческих исканий, напряженного и радостного труда. Образ Кулагина в исполнении Н. Крючкова подкупал своей простотой и обаянием, в нем чувствовалось большое упорство и настойчивость в достижении поставленной цели. Однако в Кулагине, к сожалению, недостаточно полно и глубоко раскрывается самое существенное в образе новатора, его основные типические черты и прежде всего его большое духовное богатство. Глубокие чувства и мысли, рост сознания героя — все это или остается за экраном, или выглядит бледным и маловыразительным.

Причину этих серьезных недостатков образа героя прежде всего нужно искать в сценарии. Получилось так, что главная тема сценария — стахановский труд — оказалась недостаточно органично вплетенной в его драматургическую ткань, по существу была оттеснена на второй план непомерно разросшейся темой борьбы с вредительством. Отсюда самое главное в образе Степана Кулагина — его трудовые дела даются информационно и иллюстративно, показывается только их результат без объяс-

нения истоков замечательного трудового движения, без показа пути, который привел героя к его трудовому подвигу. Поэтому образ Кулагина в фильме и получился статичным, он не развивается и не растет. Изобретательность и живой темперамент режиссера Б. Барнета, его умение интересно построить сцену, использовать кинематографическую деталь несколько оживили материал сценария. Барнету удалось придать фильму светлый, жизнерадостный тон. Но это не смогло все же компенсировать недостатков драматургии фильма.

Значительно глубже и художественно выразительнее тема стахановского движения решена в I серии «Большой жизни». Авторов этого фильма интересовало не только то, как ставятся стахановские рекорды, но и прежде всего самое главное: как вырастают новые люди, как формируются их характеры. Герои «Большой жизни» наделены индивидуальными чертами, каждый из них имеет свою линию развития и свою судьбу; они раскрываются в отношении к социалистическому труду, к общественному производству. Некоторые герои несут груз прошлых привычек и еще не отрешились от старого отношения к труду, но при всех своих недостатках это честные, прямые люди, не лишенные чувства коллективизма. Другие постигли уже радость творческого труда и наделены сознанием высокой ответственности за весь коллектив, за общее дело, которое они вершат вместе со всей Советской страной.

В центре картины стоит образ почетного потомственного шахтера Козодоева, который раскрывается в фильме глубоко и разносторонне. Козодоев — смелый новатор производства, внедривший новый цикличный метод добычи угля, хороший организатор и чуткий воспитатель молодежи. Он первый заметил шахтерский талант в Балуне, этом самобытном, неуемном характере; разглядел в нем горячее сердце и честность, прямоту и мужественность. И мы видим, как изменяется Балун под влиянием секретаря партийной организации и своего старого учителя Козодоева.

Артист И. Пельтцер создал яркий и волнующий своей глубокой правдивостью и человечностью образ старого шахтера. Козодоев смел, целеустремлен и настойчив в своих трудовых подвигах, но он скромен, даже за-

стенчив, когда ему приходится говорить о них. Вот он на трибуне во дворе шахты. Собравшиеся горячо приветствуют новатора, поставившего рекорд производительности труда. Но старик не умеет красно говорить, речь Козодоева — Пельтцера напоминает обычную беседу в товарищеском кругу, и именно поэтому мы ощущаем, что слова, произносимые им обычным, будничным голосом, идут от сердца, именно поэтому они звучат для нас подкупающе правдиво.

Общественный суд над Балуном за хулиганский поступок. Судья — Козодоев. Старый шахтер не знает юридических формальностей и ведет суд так, как ему подсказывает большой жизненный опыт, сложившиеся в труде правила товарищеской этики. Козодоев верит, что у Балуна большое сердце, честная натура, и поэтому он старается пробудить в молодом парне чувство гордости за свою профессию.

— А ты знаешь, кто мы такие, шахтеры? — обращается он к Балуну.— Вот электричество горит. Это мы, шахтеры, его зажигаем. Поезда во все концы идут — это мы их двигаем. Да во всей стране нашей шахтеру почет, и шахтер обязан понимать, кто он есть такой на земле.

И зритель верит, что этот общественный суд и речь Козодоева явились переломным моментом в жизни Балуна, который здесь как бы принял из рук старика эстафету шахтерской славы и понес ее с честью дальше.

Козодоев многим напоминает Бабченко — героя картины «Встречный». Это рабочие одного поколения, испытавшие изнуряющий подневольный труд и только при советской власти познавшие радость свободного труда и ощутившие высокое общественное значение своей профессии. Но вместе с тем эти два образа олицетворяют собой два различных этапа в развитии страны. В образе Бабченко показано духовное формирование советского рабочего в первые годы социалистического строительства, когда были еще сильны в психологии старого рабочего пережитки прошлого. В образе же Козодоева нашел свое отражение тот огромный культурный и политический рост рабочего класса, с которым связано появление стахановского движения, рождение в рабочей среде новых героев — героев труда.

Сопоставление этих двух образов показывает рост и самого советского киноискусства. Образ Козодоева, в отличие от образа Бабченко, не имеет никаких слабостей и душевной ущемленности, его характер удивительно целен, мужествен и духовно богат. Процесс политического и культурного роста рабочего класса ярко раскрывался в образах старых кадровых рабочих Бабченко и Козодоева.

Этим образам значительно уступали по своей идейной и художественной разработке образы молодых советских рабочих, показанных в процессе формирования их нового, социалистического сознания. Образ Кулагина из фильма «Ночь в сентябре», как уже указывалось выше, был обрисован недостаточно глубоко и разносторонне. Тема воспитания молодого поколения советских рабочих далеко не полно решалась и в образе Балуна в фильме «Большая жизнь». Черты нового в характере Балуна совершенно не были раскрыты и показывались лишь как проблески его честной натуры.

Образам Бабченко, Козодоева, Кулагина и Балуна, разным по внутреннему содержанию и внешнему облику, свойственна одна общая черта — все они в основном раскрываются лишь в своем отношении к труду, это безусловно является самым главным, что определяет нового человека, что составляет главную особенность его характера, но как влияет это основное качество нового человека на весь его духовный облик и на другие стороны его жизни? Как утверждает себя его новое сознание в широкой области общественной жизни, в удовлетворении культурных запросов, в быту, в отношении к семье? Как, участвуя своим творческим трудом в строительстве социализма и живя в социалистическом обществе, он воспитывает в себе человека новой, социалистической морали? Вот этой стороны характера нового героя не раскрывали фильмы так называемой производственной тематики, а если и касались ее, то вскользь, мимоходом, без глубокой разработки. И это было серьезным недостатком советского киноискусства, которое еще не отражало всех сторон жизни нового советского героя и мирилось с такой односторонностью.

Только с появлением фильмов «Комсомольск» (1938 г.) и «Учитель» (1939 г.), поставленных режис-

сером С. Герасимовым, и некоторых других кинокартин был восполнен этот пробел. Образ молодого советского человека в кино обогатился новыми чертами, получил более глубокое содержание.

В основе фильма «Комсомольск», так же как и других фильмов этого периода, лежит тема социалистического труда, трудового энтузиазма советских людей, но одновременно и в органической связи с этой темой ставится проблема морального облика молодого советского человека, высоких моральных начал социалистического коллектива и советской семьи.

Тысячи юношей и девушек по призыву партии и комсомола собрались в дальневосточной тайге, чтобы построить новый город — город юности Комсомольск. Сюда же к своему мужу едет Наташа Соловьева. Она, как и многие комсомолки, охвачена патриотическим порывом, гордится строителями города и надоедает соседям по вагону разговорами о своем муже Володьке, участвующем в этом строительстве. И вот в первый же день встречи с мужем Наташу постигает большое разочарование. Она узнает, что Владимир не выдержал суровых испытаний строительства и собрался бежать. Он уговаривает Наташу покинуть холодную землянку, в которую сквозь дырявую крышу льет дождь, и вернуться домой. Наташа оскорблена в своих чувствах к мужу, она в ужасе, не смея поверить, смотрит на него:

— Я же ехала к тебе пятнадцать суток... Ты обманул всех... как же мы думали о тебе... Какие письма тебе писали... да лучше бы ты три раза изменил мне... лучше бы ты сдох здесь!

Наташа решительно порывает с мужем и переселяется в общежитие девушек.

Владимир Соловьев по своей сути неплохой человек, и разговор с Наташей не прошел для него бесследно. Он в последнюю минуту покидает пароход, на котором собирался уехать со стройки, и возвращается. Ему приходится снова завоевывать уважение Наташи и товарищей. Семейное примирение приходит вместе с полной общественной реабилитацией Владимира.

Было бы, конечно, совершенно неправильно, если бы постановщик фильма С. Герасимов в раскрытии связи общественных и личных мотивов пошел по линии только

констатации семейной коллизии и не показал бы глубоких душевных переживаний Наташи как в момент размолвки с мужем, так и во время их разлуки. Поэтому нельзя согласиться с мнением критика журнала «Искусство кино», который находит непоследовательность развития образа Наташи в том, что на нее иногда находят минуты грусти. «Так, в начале картины,— пишет критик,— Наташа предстает сильной фигурой. В следующей же сцене — ночного разговора с девушками — она выступает вялой и размагниченной»[1]. Нам кажется, наоборот, что сцена в общежитии, когда девушки, не зная о замужестве Наташи, своими разговорами о женихах растравили ее живую рану и она заплакала, очень правдива и закономерна. Такое поведение Наташи психологически и художественно оправдано. Ведь Наташе нелегко было порвать с мужем, которого она продолжала любить, для этого ей нужно было собрать всю свою волю, все свои силы. Поэтому прозвучало бы фальшиво, если бы режиссер не показал глубоких внутренних переживаний Наташи после ее разрыва с Владимиром. И сцена ночного разговора девушек, в которой Тамара Макарова, исполнительница роли Наташи, с подкупающей искренностью и простотой передает внутреннее состояние героини, является одним из лучших и наиболее впечатляющих эпизодов фильма.

Вполне закономерен и жизненно оправдан в фильме рост Наташи, рождение у нее замысла обратиться с письмом ко всем девушкам страны с призывом последовать патриотическому примеру уже работающих на строительстве комсомолок.

Цельный волевой характер Наташи определяет и последующие ее взаимоотношения с мужем, в которых чувство человеческого достоинства всегда берет верх. Мы полностью верим Наташе в исполнении Тамары Макаровой, так как актриса идет от правды жизни, от глубокого понимания психологии и характера советской женщины, от ясного представления о ее поведении в определенных жизненных обстоятельствах.

Нельзя сказать, что образ Наташи во всем безупречен и до конца завершен. Ясно очерченный, содержа-

[1] Журнал «Искусство кино» № 2, 1938, стр. 40

тельно и тонко разработанный в начале фильма, он, особенно в конце фильма, останавливается в своем внутреннем развитии и теряет в своей значительности. Последние эпизоды погони Наташи за диверсантом и поимки его носят чисто приключенческий характер и ничем не обогащают образа. Это погрешность сценария, а не актрисы или режиссера, для творческой биографии которого характерно стремление к проникновению во внутренний мир героя, а не к внешней событийной занимательности.

Несмотря на некоторые недостатки, среди которых особенно вызывает сожаление незавершенность прекрасного в основном образа Наташи, фильм «Комсомольск», показавший огромные масштабы строительства первой пятилетки, суровые условия, в которых жили и работали строители города юности, раскрыл советского героя с новых сторон в его борьбе за утверждение новой морали, социалистических норм нравственности.

Год великого перелома внес глубочайшие изменения в экономический уклад деревни. Жизнь шла вперед, ломая старый хозяйственный и бытовой уклад и утверждая новые, социалистические начала на селе в области не только экономики, но и психологии, сознания крестьянства.

Первую попытку показать на экране новых людей советской деревни сделал еще в 1929 году С. Эйзенштейн в фильме «Старое и новое». Однако поверхностное знакомство автора с жизнью села и подмена художественных образов голыми схемами не позволили ему успешно осуществить замысел и показать борьбу нового со старым правдиво и художественно убедительно. Фильм явился ярким памфлетом против старого, но новое в нем воспроизведено слабо, абстрактно и поверхностно. Артельный сепаратор, показанный в фильме, не мог, конечно, создать образа новой деревни. Кадры движущегося трактора с прицепленным к нему десятком деревенских повозок, призванные наглядно показать преимущества машины перед конем, воспринимались не более, как эффектный атракцион. Но главный недостаток фильма заключался, конечно, в том, что в нем не было живых, убедительных образов людей.

Совсем по-другому подошел к показу новой деревни

А. Довженко в фильме «Земля» (1930 г.). Здесь в центре стоял человек. Поэтично, с любовью и страстной взволнованностью рисует художник своих героев, передовых селян. Их борьба за коллективную обработку земли, борьба с классовым врагом составляет основную тему кинокартины. Но идейное и художественное решение этой темы в фильме страдает существенными пороками: мотивы социальные часто заслоняются мотивами биологическими; идея развития, движения вперед подменяется реакционной идеей о круговороте жизни; излишняя склонность автора к поэтической символике привела к тому, что герои «Земли» потеряли свою жизненность.

Между тем бурный рост колхозной деревни каждый день давал киноискусству все новый и новый материал, неизмеримо более богатый, чем тот, который был в свое время у постановщиков «Старого и нового» и «Земли». Одновременно с этим выросли и мастера кинематографии. Изучая основы марксистско-ленинской теории, они стали шире охватывать события, глубже понимать их смысл, серьезнее вникать в психологию героев.

На объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) в 1933 году товарищ Сталин, характеризуя положение в стране, говорил: «Ищут классового врага вне колхоза, ищут его в виде людей с зверской физиономией, с громадными зубами, с толстой шеей, с обрезом в руках. Ищут кулака, каким мы его знаем из плакатов. Но таких кулаков давно уже нет на поверхности. Нынешние кулаки и подкулачники, нынешние антисоветские элементы в деревне — это большей частью люди «тихие», «сладенькие», почти «святые». Их не нужно искать далеко от колхоза, они сидят в самом колхозе и занимают там должности кладовщиков, завхозов, счетоводов, секретарей и т. д. Они никогда не скажут — «долой колхозы». Они «за» колхозы. Но они ведут в колхозах такую саботажническую и вредительскую работу, что колхозам от них не поздоровится» [1].

Чтобы положить конец кулацкому вредительству в колхозах и укрепить молодое колхозное хозяйство, партия создает в деревне политотделы.

---

[1] И. Сталин, Соч., т. 13, стр., 229.

Эта новая обстановка в строящей коллективное хозяйство деревне нашла свое отражение в фильме Ф. Эрмлера «Крестьяне» (по сценарию М. Большинцева и Ф. Эрмлера), выпущенном весной 1935 года. Сюжетную основу этого фильма составляет борьба начальника политотдела и колхозного актива против ловко замаскировавшегося кулака, пытающегося в своей подрывной работе использовать пережитки частнособственнической психологии колхозников. Два образа фильма «Крестьяне» делают его значительным в истории советской кинематографии. Это образ начальника политотдела Николая Мироновича и молодой колхозницы Вари, в лице которой в советском киноискусстве впервые была сделана попытка показать новый тип женщины, формирующийся в колхозной деревне.

Остановимся прежде всего на образе Вари, как персонажа, играющего главную роль в драматических событиях фильма.

Варя, бывшая беднячка, вступив в колхоз, становится лучшей ударницей колхозной фермы. Случился в колхозе просчет с кормами, и правление колхоза по наущению мужа Вари, кулацкого сына, животновода Герасима Платоновича, решает раздать свиней в единоличное пользование и тем самым ликвидировать колхозную ферму.

Близко к сердцу принимает это Варя. Она не может еще разобраться, в чем неправильность решения, и дать ему политическую оценку, но внутренне Варя чувствует эту неправильность: не может быть уничтожено то, что создано с таким трудом. И Варя, ни минуты не раздумывая, наперекор решению правления колхоза, ходит по дворам и уговаривает колхозников вернуть свиней на ферму, предупреждая их об ответственности перед начальником политотдела, который едет в колхоз якобы для того, чтобы восстановить ферму и наказать виновных в раздаче свиней. Свой поступок Варя объяснила затем очень просто и выразительно: «Без колхоза — хоть петля».

Хорошо сделанная, многообещающая экспозиция образа колхозницы Вари, раскрывающая в ней черты нового, советского человека, к сожалению, не нашла в картине столь же убедительного дальнейшего развития

и завершения — Варя почти в самом начале фильма трагически погибает от руки мужа. С этим мелодраматическим финалом не примиряет даже то, что в сцене гибели наиболее ярко проявляются в характере Вари черты нового человека: глубокая убежденность в деле социализма, непримиримость к врагу и непреклонность воли.

Варвара говорит своему мужу Герасиму Платоновичу о своей заветной мечте иметь такого сына, который станет коммунистом, борцом за новую жизнь:

— И позовет его Сталин, скажет: Василий Герасимович, будь другом, поезжай в Англию — колхозы ладить...

Герасим Платонович не в силах слушать жену. Грубо хватает ее голову и хочет поцелуем заставить Варю замолчать. Она вырывается и снова начинает говорить. Наконец не выдержал Герасим, кричит:

— Не хочу такого сына! Против естества пошли. Каин и Авель не могли вместе ужиться, а нас заставляют... Не могу больше таить!

Отшатнулась Варвара, с ужасом увидев перед собой злобное лицо врага. Она догадывается теперь, что именно он, ее муж, мутил колхозников, подговаривая раздать свиней по дворам.

— Через тебя Егорка осатанел! — кричит она, и никакие оправдания, заверения уже не разубедят Варю. Она вырывается из рук мужа и бежит к двери. Герасим бросается за ней, хватает на ходу толстый валек и ударяет ее по голове.

— Варя, Варенька,— причитает Герасим над лежащей без сознания Варварой, словно проснувшаяся в нем любовь толкает его на раскаяние.

Но вот Варя открывает глаза и тихо стонет:

— Спасите...

Тогда Герасим в новом приливе ненависти судорожно хватает ее за горло и душит.

Личная трагедия Вари показывается в фильме как большой социальный конфликт, как столкновение двух классовых миров — частнособственнического, кулацкого и социалистического, колхозного.

В трагическом столкновении с мужем женственная, мягкая Варя обнаруживает огромную моральную силу;

ее классовое сознание берет верх над чувством любви. И потому трагически завершившаяся для нее борьба с мужем звучит оптимистично. В этой борьбе и в гибели героини утверждается непоколебимая вера советских людей в справедливость социалистического строя и их воля к борьбе за его торжество. Так раскрывается основная идея фильма «Крестьяне». Однако для того, чтобы раскрыть эту идею, вовсе не обязательно было преждевременно уводить из действия героиню, не дав ей возможности значительно больше и глубже проявить себя.

В ряде сцен покорная своей страсти к мужу и слепая в своих чувствах женщина выступает в образе Вари на первый план, и волевые черты ее характера пропадают совсем. Особенно это относится к сцене ее разговора с Герасимом Платоновичем в свинарнике и к сцене у обрыва.

Вот почему проявление Варей большой силы воли в последнем эпизоде оказалось в фильме недостаточно подготовленным.

Тем не менее образ Вари следует признать для своего времени удачей и авторов и актрисы Е. Юнгер. Этот образ положил в советском киноискусстве начало целому ряду героических образов женщин колхозной деревни.

Обратимся к другому образу из фильма «Крестьяне», представляющему для нас интерес,— образу начальника политотдела Николая Мироновича (в исполнении Н. Боголюбова).

Образ Николая Мироновича, в отличие от довольно поверхностного образа секретаря парткома Василия из фильма «Встречный», соединяет в себе самые основные и наиболее ценные черты настоящего партийного руководителя: ясность ума и твердость воли, политическую целеустремленность и бдительность, искреннее внимание к человеку, умение расположить людей к себе и повести их за собой.

«Образ Николая Мироновича собирает в себе черты характера большого коммуниста, могущего завтра командовать дивизией, директорствовать на крупном заводе и т. д. Вообще,— писали авторы сценария Ф. Эрмлер и М. Большинцев, — представляющего собой лучшего сы-

на партии. Его качества талантливого и обаятельного человека служат той исторической роли, которую он исполняет по воле партии» [1].

Авторский замысел нашел достойное воплощение в прекрасной игре артиста только потому, что Н. Боголюбов, как он рассказывает об этом сам, «искал ключ к раскрытию образа начальника политотдела не в арсенале актерских приемов, призванных показать внешнюю характерность роли, а в социалистической действительности, рождающей таких замечательных людей, как мой герой». «Я прочитал, — пишет далее Н. И. Боголюбов,— ряд биографий большевиков, посланных партией для строительства и укрепления колхозов. Я ездил в колхозы, в живом общении с колхозниками уяснил стоявшую передо мною задачу. И постепенно перед моими глазами вырастал прекрасный в своей кристальной честности, в своей благородной целеустремленности человек» [2]. Эти жизненные наблюдения очень помогли актеру в его творчестве. На экране мы видим мужественное лицо большевика, умный и ясный взгляд, мы слышим его страстную речь у гроба Варвары и простой задушевный разговор с колхозниками-активистами в доме деда Анисима.

Зритель знакомится с Николаем Мироновичем, когда он появляется перед колхозниками сельхозартели «Лебяжьи горки» у свинофермы в самый разгар скандала, разыгравшегося в колхозе из-за раздачи свиней.

— Чем ты объяснишь,— спрашивает начальник политотдела председателя колхоза,— что бедняк Егорка, до колхоза ничего не имевший, вносит кулацкое предложение?

Матвеев, стараясь не глядеть на начальника политотдела, уклоняется от прямого ответа:

— С жиру бесятся...— говорит он.

Николай Миронович не ожидал такого наивного ответа от председателя колхоза. Он усадил его перед собой:

— Так вот, Матвеев, не в Егоре суть. Дело, брат, гораздо тоньше...

[1] «Комсомольская правда» от 10/II 1935 г.

[2] «Образ нашего современника», Сборник статей мастеров советской сцены, «Искусство», 1951, стр. 54—55.

Начальник политотдела понимает, что развал свинофермы — дело рук классового врага. Но кто из колхозников является этим врагом?

Он приглядывается к людям, и подозрение его падает на Герасима Платоновича — таково основное содержание эпизода совещания колхозного актива, эпизода, сложно и интересно решенного, с диалогом, почти целиком построенным на подтексте.

Обсуждается возможность раскорчевки кустарника для расширения посевной площади под корма. Обращаются к Герасиму Платоновичу, он человек грамотный, каково его мнение?

Животновод не говорит прямо, что это невозможно, но жалобно, как бы «сочувствуя» колхозникам, замечает: «Трудно, очень трудно!» А когда начальник политотдела спрашивает: «А что ты предлагаешь?», Герасим Платонович вносит предложение отдать под засевы кормов индивидуальные огороды колхозников и говорит, что первый готов пойти на это ради общего дела.

Начальнику политотдела ясен провокационный смысл предложения животновода, но понимают ли это колхозники? И он очень тонко раскрывает перед ними вредность этого замысла.

— А что,— говорит Николай Миронович,— город близко, огурцы можно и на базаре покупать, морковь, лук.

— А капусту? — не выдержав, с сердцем крикнула жена Анисима.

— Ну, и капусту тоже на базаре,— продолжал с усмешкой начальник политотдела.

— Да как же это так? — раздаются голоса недоумевающих колхозников.

— А так, в очередь будете ездить. Сегодня, понимаешь, ты за капустой, а он завтра за репой. Степа за луком, Петя за морковью. В очередь и будете ездить. Так, что ли, граждане?

Явно шутливым «разъяснением» Николай Миронович показал колхозникам совершенную нелепость предложения животновода и возбудил подозрение в колхозниках, которые до сих пор верили Герасиму.

Кульминацией образа Николая Мироновича является его прощальное слово над гробом убитой Вари. Эта

взволнованно-страстная и полная глубокой печали речь полна великой ненависти и презрения к поверженному, но еще недобитому врагу. Вместе с тем она звучит подлинной поэзией, когда Николай Миронович говорит о простых и героических людях колхозной деревни.

— Про те годы былины складывать будем. В песнях петь, как люди, души не жалея, строили новую, хорошую жизнь. Только не услышишь ты этих песен, Варя!

Образ Николая Мироновича раскрывается во взаимодействии с другими образами фильма: Вари, деда Анисима, Володьки и др. В отношениях с ними выявляются те моральные качества, которые делают Николая Мироновича настоящим политическим руководителем, достойным представителем большевистской партии. Он сумел завоевать уважение крестьян, убедить их в правильности своих действий.

Привязанность и любовь крестьян к Николаю Мироновичу раскрыта в эпизоде клятвы колхозников и целования ими креста, когда они стремятся сделать все, что, по их представлению, может помочь Николаю Мироновичу в отыскании врага, а также в сцене ожидания колхозниками известия о здоровье Николая Мироновича.

Образ коммуниста-руководителя в фильме «Крестьяне» многогранен. Политическая целеустремленность и непреклонность воли сочетаются в нем с подкупающей теплотой и простотой в обращении с людьми.

— Нет, ты мне, Николай Миронович, вот что скажи. Ежели мне сапог жмет и натирает, волен я его заменить валенком или чем другим или должен всю жизнь маяться? — добивается старичок от начальника политотдела, намекая на то, что они имеют право принять решение о раздаче колхозных свиней по домам, если им так удобнее, потому что свиньи-то не чужие, а колхозные, то есть принадлежат им же.

Николай Миронович сначала не понял и, пожав плечами, ответил:

— Ну, волен.

Старичок торжествующе повернулся к толпе и закричал:

— Ну вот, и Николай Миронович согласен.

Раздался хохот.

Начальник политотдела насторожился. Понял, что попался.

— Батя, — обратился он к старику, — скажи по совести, у тебя одну ногу сапог натирает или обе?

— А это ты к чему? — старичок хитро прищурил глаз.

— А к тому, что, может, не сапог виноват, а нога у тебя корявая,— простодушно, как бы невзначай, бросил Николай Миронович.

Смутился старичок и уже с сердцем буркнул:

— Ну, ладно, ладно, собирай собрание.

В этой сцене Николай Миронович раскрывается как человек, характеру которого свойственны народные черточки, который, как и крестьянин, может, если нужно, схитрить и объясниться иносказательно. Он умеет говорить с каждым человеком на его языке.

Образ Николая Мироновича в фильме «Крестьяне» явился одним из первых и лучших образов большевиков в кинокартинах о колхозной деревне.

Фильм «Крестьяне» и с идейной и с художественной стороны далеко не безупречен. Он имеет ряд весьма существенных недостатков.

В свое время Алексей Максимович Горький правильно указывал, что в этой кинокартине ее авторы не обнаружили достаточно ясного представления о том материале живой действительности, которую они изображают. Ошибочно, с насилием над жизненной правдой, образу кулака приданы в фильме черты жертвенности. «Лирический кулак и убийца, играющий на дудочке, — неправдоподобно», — говорил Горький. Особенно резко отрицательно отозвался писатель об эпизоде с пельменями у деда Анисима. «Совершенно нелепо и безграмотно и совершенно невозможно, чтобы мужик, который знает цену хлебу так, как мы этого не знаем,— указывал Алексей Максимович,— пельмени выкидывал в окошко. Этого не может быть» [1].

Ряд сцен в кинокартине «Крестьяне» сделан натуралистично. Кроме упомянутой сцены с пельменями, к

---

[1] Из речи Горького на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров, «Правда» от 14/IV 1935 г.

таким сценам можно отнести инсценировку Герасимом самоубийства Вари, сцену в бане и некоторые другие. Натуралистические грехи этого фильма непосредственно связаны с поверхностным представлением его авторов о крестьянском быте и крестьянской психологии. Именно отсюда идет в фильме упрощение и снижение образов людей колхозной деревни. Отсюда же и недостатки образа Вари, в котором не вполне раскрыты ее большие духовные богатства, цельность и волевые качества ее сильной натуры.

Более цельный и волевой характер женщины советской деревни появился в советском киноискусстве позднее, в 1940 году, в фильме «Член правительства», поставленном режиссерами А. Зархи и И. Хейфицем по сценарию К. Виноградской.

Пять лет отделяют фильм «Член правительства» от кинокартины «Крестьяне». За это время успели окрепнуть колхозы, намного выросли и люди колхозной деревни. Авторы фильма могли уже показать героев новой деревни не только в первый момент их становления, но и в более длительном процессе формирования их сознания, воспитания в них новых черт характера, новой морали.

«Член правительства» — это повесть о жизненном пути простой русской женщины, в недавнем прошлом забитой и малограмотной крестьянки-беднячки, которая в борьбе за колхозный строй, при поддержке партии вырастает в прекрасного руководителя колхоза и избирается депутатом Верховного Совета.

«Дело прежде всего в том, — говорил товарищ Сталин на Первом съезде колхозников-ударников,— что колхозное движение выдвинуло на руководящие должности целый ряд замечательных и способных женщин» [1]. Вот о такой способной, талантливой, замечательной советской женщине и рассказывает фильм.

Ранняя весна 1930 года. Размытая дорога. На экране появляется женщина в немудрящей одежонке, с узелком в руках, в сопровождении милиционера на лошади. Это Александра Соколова. Ее арестовал «левый» загибщик Сташков за то, что она выступила против

[1] И. Сталин, Соч., 13, стр. 251.

раскулачивания середняков. Соколова чувствует, что настоящий представитель партии не может поступать с бедняками и середняками так, как обращается Сташков, она требует, чтобы ее привели к «самому главному». И вот она в кабинете секретаря райкома. Сначала она ничего не может сказать, слезы душат ее. Затем, немного оправившись, ободренная словами секретаря, сбивчиво, сквозь слезы горько жалуется на несправедливости и обиды, нанесенные ей и ее односельчанам. Ведет она себя в этой сцене бурно, порой даже истерично. Это перегибщик Сташков довел ее до такого состояния.

— Ты чего дело запутываешь-то,— кричит она ему. — Середняк — ведь он колхозу столб. Ведь без него все теперь завалится! Раскулачивать-то надо, чтобы беднота не плакала. Это не работа твоя, это — вред.

Простая деревенская женщина Александра Соколова, может быть, «за полдни два слова напишет», но по опыту жизни многое понимает и в данном случае знает, что советская власть так обращаться с трудящимся крестьянством никому не позволит.

Фильм наглядно показывает, что статья товарища Сталина «Головокружение от успехов», о которой рассказывает Соколовой секретарь райкома, выразила чаяния самых широких слоев колхозников. То, о чем интуитивно догадывалась, что чувствовала колхозница, сейчас напечатано в газете «Правда» как директива партии, как сталинский закон.

Нерушимо единство мысли народа и советского законодательства — в этом сила и непобедимость советского социалистического строя.

В. Марецкая, исполняющая в фильме роль Александры Соколовой, создала образ глубоко национальный, уходящий своими корнями в историческое прошлое, но вместе с тем исключительно богатый новыми чертами, воспитанными советской действительностью. Простота и сознание своего достоинства, необычная чистота и правдивость, глубина и богатство чувств — все это напоминает нам лучшие поэтические произведения, посвященные русской женщине, и делает образ, созданный Марецкой, подлинно народным.

В фильме «Член правительства» имеется конфликт Александры Соколовой с мужем Ефимом, который никак не хочет терять своей власти над «бабой» и покидает семью из-за непокорности жены. Но этот конфликт занимает в картине не главное место, он возникает как проявление только одной из сторон того старого бытового уклада, который еще живуч в деревне и против которого восстала Александра. Она ставит своей целью искоренение последних следов тех социальных устоев, которые порождали неравенство женщин, закабаляли ее. Она борется за победу колхозного строя, который ставит женщину вровень с мужчиной и дает ей возможность проявить в полной мере свои таланты и способности.

«Что касается самих колхозниц, — учит товарищ Сталин,— то они должны помнить... что только в колхозе имеют они возможность стать на равную ногу с мужчиной. Без колхозов — неравенство, в колхозах — равенство прав» [1].

С большим мастерством и художественным тактом сочетает В. Марецкая в образе Соколовой боевую активность, упорную настойчивость и строгую сдержанность в общественной деятельности с женственной мягкостью и нежной любовью к мужу. Проявление большой энергии и сильной воли, иногда выливающихся в лихость и озорство, нередко сменяется у Александры состоянием вдруг нахлынувшей на нее грусти, внезапной робостью и даже будто растерянностью. Это богатство красок и оттенков в передаче внутренних состояний делает образ Александры Соколовой ярким и живым. Мы не только убеждены жизненной правдивостью ее образа, не только верим ей, но и глубоко переживаем вместе с ней, сочувствуем ей, восхищаемся ею.

Артистка нашла чрезвычайно выразительные краски и для внешнего рисунка образа, меняя и разнообразя их в фильме по мере развития действия, по мере того, как растет и внутренне обогащается ее образ. В начале картины Соколова наивна, не уверена в себе. Но нет-нет да и прорвется через эту внешнюю форму и подлинная натура, засверкает яркий характер. В конце фильма это

[1] И. Сталин, Соч., т. 13, стр. 252.

уже совсем другой человек — передовая советская женщина, чудесно раскрывшая все таившиеся в ней силы. Соколова стала председателем колхоза. Первые ее шаги робки, неуверенны, не легко ей управлять колхозом.

В первый раз ей приходится подписывать государственную бумагу, а в грамоте она не сильна. Рука крепко сжала ручку, платок съехал на затылок, с большим напряжением она выводит, тихо повторяя: Сы...о Со...кы... Мужики начинают издеваться, подтрунивать над ней.

Трудно ей сказать первое слово собравшимся колхозникам о самом главном в их общем деле. Она затягивает под подбородком концы головного платка, как бы желая задушить внутреннее волнение. Вот, кажется, сейчас она заговорит. Но слово застряло, голос не повинуется ей.

Агроном Кривошеев, вредитель, часто озадачивает ее мудреными словами, пытаясь запугать сложностью дела и возбудить в ней неуверенность в своих силах. Но Соколова упорна и тверда характером, у нее большой практический ум и настоящая хозяйственная хватка. Когда она обращается к агроному за советом, отпустить ли Петю в город учиться, Кривошеев с явной издевкой отвечает ей: «Тебя выбирали, ты и решай». Александра не дает себя смутить наглым тоном и сейчас же твердо решает: «А не пущу. Петю пустим, другие уйдут, а нам теперь кажная рука — жизнь». Никакие просьбы и жалобы не могут изменить ее решения.

Особенно трудно пришлось новому председателю колхоза в дни уборки. Встретив в поле направляющуюся на базар телегу, Соколова пытается задержать ее. Ухватившись за вожжи она бежит за телегой, урезонивает мужиков. Они отругиваются и вырывают из ее рук вожжи. Женщина спотыкается и падает...

Но наглые выходки лодырей не могли сломить упорства Александры, хотя ей было очень трудно. И в группе сельской молодежи находит Александра свою опору. Вот почему так горячо обнимает и целует она молодого парня Петьку, организовавшего молодежь на уборку урожая.

Александра Соколова — любящая жена, она тяжело переживает разлад с мужем, который не может стерпеть того, что жена стала выше его.

— А я-то что, на второе место? Я хозяин или ты? — кричит он на жену и, не получив от нее ответа, категорически заявляет: — Вот что. Или женой со мной живи или по ночам крути собрания. Разведусь к черту.

Марецкая прекрасно исполнила эту сцену. Александре обидно, что близкий человек не понимает ее и требует невозможного — отказаться от того, что внесло в ее жизнь перемену, от того, в чем нашла она свое настоящее счастье. Почему же Ефим вместе с подкулачниками так ополчился против нее? — спрашивает она себя и вся внутренне собирается, делается еще более упорной и непреклонной.

— Значит, развод? — спрашивает Ефим.

— Выходит, так,— твердо отвечает она, и никакие причитания и уговоры матери повиниться мужу не могут заставить ее переменить свое решение.

Неподвижно сидит Александра и смотрит в одну точку, пока Ефим собирает свои пожитки. Страшную силу затаенного горя выражает ее сосредоточенное лицо.

И только когда хлопнула дверь — Ефим ушел, она вдруг, словно проснувшись от страшного сна, вскочила со скамейки, подбежала к люльке, схватила на руки ребенка и отчаянно крикнула вдогонку мужу: «Стой!».

В следующем кадре мы видим Александру на фоне утреннего пейзажа. Запрокинув голову, с малюткой на руках сидит она, убитая горем, в гнетущем сознании своего одиночества.

Проходили дни и месяцы. Упорство и труд передовых колхозников одержали верх. Насмешки над Соколовой сменились всеобщим уважением и признанием ее авторитета, мужики стыдились вспоминать о прошлом. Но даже и теперь не покидала Александру мысль о любимом человеке. Это хорошо передано В. Марецкой в эпизоде свадьбы Пети и Дуси.

Александра, выпив стопку вина, разбивает ее об пол и пускается в пляс, озорно поводя плечами, а потом вдруг неожиданно, в самый разгар веселья, покидает свадьбу. Захмелевшая, неуверенной походкой идет она по улице, заливаясь слезами. И вот она дома. Забывшись, машинально раскладывает на постели подушки на двоих, а затем, вернувшись к сознанию действительности, бессильно опускается на кровать и плачет.

Не менее ярок и убедителен образ, создаваемый актрисой в сценах, раскрывающих лицо Соколовой как государственного и общественного деятеля. Оставляет большое впечатление сцена, когда Александра ночью пишет письмо Иосифу Виссарионовичу Сталину. Она садится к столу, низко наклонясь над бумагой, слюнявит карандаш и начинает писать. Но вот беда, не знает она, сколько «с» пишется в слове «Виссарионович». Тихо, на цыпочках подходит Александра к кровати своей дочки, боясь испугать, осторожно будит ее: «Доченька, проснись, родимая. Как Виссарионович пишется? Через два сы, ай одно?» — и, получив ответ, так же тихо возвращается обратно к столу и продолжает писать.

Сколько глубины, непосредственности и теплоты в этой сцене. Александра обращается к товарищу Сталину за советом, просит написать ей, «как вы с лодырями поступаете, которые в вашем деле насмешки строят и надеются прожить на легкой ноге».

В этих простых, бесхитростных словах выражено то, что волновало тогда всех честных колхозников.

— Ну, Соколова, удивила ты меня, — сказал секретарь райкома, вызвав ее к себе после этого письма, — многого я от тебя ждал, но такого дела не ждал... Закон о распределении колхозных доходов по труду! Да ты понимаешь сама, что это такое?

Соколова еще не понимала. Тогда секретарь разъяснил ей, что то, что она писала Сталину, волнует не только ее, а многих передовых колхозных деятелей, что опыт лучших людей колхозов выдвинул это предложение как назревший закон.

Теперь она поняла:

— Значит, будет закон?

— Будет... И ты родила его, — отвечает секретарь.

Так наглядно фильм рассказывает о том, как в самой практике жизни, в обсуждениях и спорах на колхозных собраниях рождался колхозный устав.

Образ Александры Соколовой взят из самой жизни. «В основу сценария, — рассказывает Виноградская, — положен реальный образ женщины. Но для того чтобы обобщить это и поднять до уровня подлинного народного характера, в этот образ введены черты биографии многих женщин нашей страны».

«В течение пяти лет в ряде творческих поездок в различные районы автор записывал не только мысли и выражения героини, рождавшиеся от постижения ее характера, но и подлинную речь собраний, деловых будней, рассказов колхозников и колхозниц о себе и о своей работе» [1].

Результаты этой кропотливой работы автора сценария над образом Соколовой, над языком Александры и других персонажей налицо — в интересно написанном литературном сценарии и хорошо поставленном фильме. Особенно значителен и удачно сделан финал картины. Народная избранница Соколова поднимается на кремлевскую трибуну и начинает певуче, народным говором свою речь:

— Товарищи депутаты! Вот стою я перед вами — простая русская баба, мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная, живучая! Вот стою я и думаю: зачем я здесь? Это проводить величайшие в мире законы, это же понять надо!

— И подняла нас сюда, вот и меня, вот на эту трибуну партия и советская власть! Вот дом ли строим, лес ли секем, едим ли, пьем ли, ведь это все вторая половина дела. А ведь первую-то половину за нас Ленин — Сталин сделали.

— Так будем биться за них и, само собой, за эту жизнь до самого смертного часу!

В этой речи, простой и взволнованной, проникнутой боевым духом большевистской идейности, авторы фильма как бы подвели итог развитию художественного образа.

В фильмах «Крестьяне» и «Член правительства», правдиво рассказывающих о классовой борьбе в деревне и становлении новых колхозных отношений, не нашел, однако, своего художественного отражения счастливый творческий труд колхозников. Эта задача впервые была решена в фильмах «Богатая невеста» и «Трактористы», поставленных режиссером И. Пырьевым по сценариям Е. Помещикова. Высокая идейность и политическая острота, народность и национальная самобытность художе-

[1] «Правда» от 29/II 1940 г.

ственной формы — все это создало заслуженную популярность этим кинокартинам и выдвинуло их героев в ряды лучших образов советской кинематографии.

Всем колхозным кинокомедиям И. Пырьева: «Богатая невеста» (1938 г.), «Трактористы» (1939 г.) «Свинарка и пастух» (1941 г., сценарий В. Гусева) свойственна одна общая черта — их основные персонажи являются передовыми советскими людьми. В буржуазных кинокомедиях, как правило, главные герои — люди ущербные, отличающиеся от нормальных людей какими-либо странностями в своем характере и поведении, причем герои ставятся обычно в смешные положения, не соответствующие нормальным условиям жизни. Именно на этих несообразностях строится действие безидейных, пустых комедийных фильмов.

В противоположность этому герои кинокомедий И. Пырьева — совершенно нормальные, здоровые, передовые люди советской деревни. Взаимоотношения между персонажами и комедийная интрига в этих фильмах реалистичны, взяты непосредственно из нашей действительности, так же как и образы героев. Цель кинокомедии не потешаться над человеческими недостатками, а раскрыть новое, социалистическое отношение человека к труду, опоэтизировать и прославить труд колхозников, одновременно осуждать и высмеивать лодырей и тунеядцев.

Кинокомедия такого типа, черпающая свои конфликты и характеры из самой жизни, могла появиться только в условиях советской действительности; именно это делает так разительно непохожей нашу реалистическую кинокомедию на шаблонные, пустые комедийные фильмы буржуазной кинематографии. Наша кинокомедия является формой проявления критики и самокритики как новой диалектической закономерности в развитии социалистического общества.

Бичуя, высмеивая все отсталое, кинокомедии воспитывают боевой дух в народе и помогают ему строить новое, коммунистическое общество. В них выводятся люди не только с отрицательными чертами характера, которые являются пережитками буржуазных общественных отношений, но и показываются положительные характеры, силой своего примера увлекающие зрителя, вдохновляющие на доблестный труд. Таковы ударница женской

бригады Маринка и тракторист Згара из кинокартины «Богатая невеста», бригадир тракторной бригады Марьяна Бажан и демобилизованный танкист Клим Ярко из фильма «Трактористы». Они полны бодрости, веселья и оптимизма, но это вовсе не исключительные герои, а обычные советские люди, каких миллионы. Это и делает комедии Пырьева близкими нашим людям, потому что «советский народ любит и ценит искусство и художественную литературу, правдиво отражающие на основе метода социалистического реализма богатую, полнокровную жизнь нашей страны, напряженный и самоотверженный труд советских людей — строителей коммунизма» [1].

Кинокомедия «Трактористы», так же как и предшествующий ей фильм «Богатая невеста», отражает тот этап в развитии колхозной деревни, когда уже был ликвидирован класс кулаков и борьба на селе велась уже не между двумя враждебными политическими лагерями, а между новым нарождающимся и старым отмирающим в среде самого колхозного крестьянства, между советской идеологией и капиталистическими пережитками в сознании крестьян. Именно поэтому конфликт этих комедий совершенно нового типа, а их ведущими персонажами являются положительные герои, характеры которых проявляются в борьбе с отсталостью.

В кинокомедии «Трактористы» показано соревнование двух тракторных бригад: бригады Марьяны Бажан и бригады Назара Думы. Марьяна Бажан — знатная трактористка, о ней идет слава по всему округу, ее авторитет в бригаде непререкаем. Она крепко держит в руках своих девчат и вместе с ними всегда добивается успехов, забивая бригаду Думы, очень неорганизованного и недисциплинированного парня. Однако положение резко меняется, когда во главе мужской бригады вместо Назара Думы становится демобилизованный танкист Клим Ярко — парень умелый, трудолюбивый и организованный. Теперь Марьяне трудно тягаться с новым бригадиром. Соревнуясь в труде, молодые люди влюбляются друг в друга, но долгое время скрывают свою любовь.

---

[1] Г. М. Маленков, Доклад о 32-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, Воениздат, 1950, стр. 13.

Клим думает, что сердце Марьяны занято Назаром, которого она выдает за своего жениха, чтобы отвадить многочисленных поклонников. А гордая Марьяна не хочет признаться в своих чувствах к Ярко. И после многих веселых перипетий дело оканчивается свадьбой Марьяны и Клима. Таков несложный и вполне жизненный сюжет этого фильма.

Вот Клим Ярко впервые появляется в тракторной бригаде Назара. Его послал туда директор МТС Кирилл Петрович вместо снятого с работы за недисциплинированность и расхлябанность Назара. Ребята решили встретить танкиста в штыки. Расположившись в ленивых позах, они наигрывают на струнных инструментах какую-то веселую польку, как будто не обращая никакого внимания на подошедшего к ним нового бригадира. А наиболее озорной из них, Савка, начинает плясать и петь: «Э, здравствуй, милая моя...» — явно издевательски обращая слова песни к Климу. Тот, постояв несколько минут и быстро сориентировавшись в обстановке, срывает со своих плеч рюкзак и со словами: «Эх ты, разве так пляшут!» — начинает такой замысловатый пляс, что покоряет всех ребят. Савка побежден.

Но пляска пляской. А как Клим покажет себя в работе? Знает ли он трактор? И Назар Дума, заранее предвкушая удовольствие от того, как он срежет своего соперника, подводит Клима к трактору. «А ну, говори на слух, чем болен?» — указывая на трактор, спрашивает он. Но и здесь танкист оказывается на высоте: сразу определяет неисправность. Своим опытом, находчивостью, смекалкой и весельем Клим покоряет трактористов и становится руководителем и душой бригады. Под влиянием Клима Назар Дума совершенно меняется, в нем пробуждается любовь к труду и гордость за свою бригаду. Показывая Назару, что верит в него, и увлекая его личным примером, Клим Ярко ведет Назара на трудовые подвиги, помогает ему добиться успеха. Воспитанник Красной Армии, Клим вносит порядок, дисциплину в работу трактористов и выводит ранее отставшую бригаду в число передовых.

Артист Н. Крючков в роли Клима создал образ жизнерадостного, задорного, умелого не только в труде, но и в пляске и в песне героя новой советской деревни.

Игра артиста естественна и свободна. «Герой, роль которого я исполняю, — рассказывал Н. Крючков, — родной и близкий мне человек. Вот почему я стремлюсь играть без всякого нажима» [1].

Много обаяния, чистоты и непосредственности в созданном Мариной Ладыниной образе трактористки Марьяны Бажан. Это простая крестьянская девушка не переносит, в отличие от Александры Соколовой и Вари, никаких тяжелых испытаний, не претерпевает никаких жизненных переломов. Она выросла в новой деревне и появляется перед зрителями вполне сформировавшимся человеком. По цельности своей натуры, страстной целеустремленности и настойчивости она стоит выше своих подруг трактористок. Но она бывает по-девичьи застенчива и беспечна в минуты веселости, а при встречах с Климом Марьяна старается казаться серьезнее, взрослее и мужественнее. Образы Клима и Марьяны подлинно народные, жизненные образы передовых советских людей.

Все фильмы и образы, разбираемые нами до сих пор, были плодом многих жизненных впечатлений и художественного вымысла авторов фильма.

В картине же «Валерий Чкалов» (1941 г.), поставленной режиссером М. Калатозовым по сценарию Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова, главный герой уже не творение художника, а реальная историческая личность.

«Валерий Чкалов» — это не биографический фильм в строгом смысле слова, но вместе с тем в нем почти нет вымысла. Артист В. Белокуров, исполняющий роль В. Чкалова, бережно донося до зрителя самое главное — характер живого Чкалова, смог передать цельность его натуры, его самобытную талантливость, богатство внутреннего мира, горячий советский патриотизм.

Валерий Чкалов предстает на экране таким, каким мы его знали в жизни. В ярком художественном воссоздании образа великого летчика первая заслуга, несомненно, принадлежит авторам сценария Г. Байдукову, Л. Тарасову, Б. Чирскову. Причем Байдуков был боевым товарищем Чкалова, его соратником в летном деле, близко знал жизнь и деятельность героя.

---

[1] Газета «Кино» № 40, 1940.

По своему мужеству и отваге, по своей неуемной, талантливой натуре, по сильным противоречиям, ей свойственным, образ Чкалова может быть поставлен рядом с Чапаевым. Он так же самобытен, народен, легендарен, как Чапаев. Он так же стал олицетворением смелости, отваги и геройства, как Чапаев. Оба эти богатыря, жившие в разное время, боролись — один на просторах приуральских степей, другой в воздушной стихии — за одно дело, воодушевлены были одной великой благородной целью.

Образ Чкалова дан в фильме в процессе формирования и роста. Однако понятие развития в применении к этому образу нельзя толковать элементарно: Чкалов — бездумный лихач-фокусник, без серьезного внутреннего содержания в начале картины стал к концу ее человеком зрелым, целеустремленным, мыслящим. Такая точка зрения была бы ошибочной.

Вникнем внимательно в картину и постараемся понять внутреннее содержание образа в первой половине фильма. Разве Чкалов здесь бездумный лихач и воздушный хулиган, чья отвага, трюки лишены цели, для которого превыше всего — показать себя, прославиться? Конечно, нет. Летчик в первой половине картины, как и во второй, при всей своей огромной смелости и неуемном темпераменте, проявляет несомненно и большую целеустремленность. Правда, он еще не умеет обуздать свои чувства рассудком и иногда способен из-за ревности совершить непростительный поступок, вроде, например, пролета под Троицким мостом. Но никто из летчиков, кроме Чкалова, не мог выполнить сложного задания — разыскать в тумане линкор «Марат» и сбросить на его палубу вымпел. Только он мог «по бортам летать и надписи читать».

И во всех этих дерзких полетах Чкалов не упускает основную цель.

— Но ведь вы же говорили, что в тумане летать невозможно, — обращается он к командиру. — Птицы, говорили, и те в тумане летать не могут? А как же я буду подкрадываться к врагу, при ярком солнце, что ли? Батя, я истребитель, боец. Значит, я должен летать так, чтобы это пригодилось мне в будущем бою. Ведь в бою я буду брить самые низкорослые травы.

Командир уже давно верит в Валерия, верит, что его талантливый ученик сможет и в тумане летать и брить самые низкорослые травы. Однако командование не может потакать необузданным стремлениям летчика. Его пример может заразить других, для которых такие дерзкие воздушные эксперименты, какие проделывает Чкалов, могут кончиться плохо. Вот почему отважный летчик — частый обитатель гауптвахты.

Валерий намного опережает своих товарищей. Для него летный устав уже стал тесен, он ограничивает его творческие возможности, не дает развернуться в полную силу. Этот конфликт кончается для Чкалова трагично: его отчисляют из армии. Актер выразительно передает тяжелое состояние героя. Чкалов — Белокуров сразу как-то сжался, непривычно притих, во всей его фигуре чувствуется глубокая подавленность. Вот он пришел в Летний сад на свидание с Ольгой. Это уже не тот Чкалов, которого мы видели в этом саду в день их первого знакомства. Хотя тогда дул страшный ветер и хлестал проливной дождь, Валерий был необычайно жизнерадостным, веселым и озорным. Сейчас же и солнце ярко светит, и Ольга хороша и весела, а на душе у Чкалова тяжело и пасмурно. «Прости ты меня за все, — говорит он Ольге. — Уеду на Волгу. Прощайте». Снимает фуражку, кланяется и, избегая ее взгляда, уклоняясь от ее расспросов, быстро поворачивается и уходит прочь.

Драматизм создавшегося положения для Чкалова как советского человека состоит не в том, что создалась угроза его материальному благополучию, а в том, что он теперь лишен возможности работать творчески. Вот почему Чкалов не может успокоиться даже тогда, когда снова становится летчиком, но уже в гражданском флоте. Он честно выполняет свои обязанности — перевозит по воздуху пассажиров и сажает их на аэродроме «нежно, как ящик с яйцами». Но однообразие и несложность профессии гражданского летчика не для его неугомонной творческой натуры.

И через некоторое время Чкалов снова находит свое настоящее место. Он снова появляется в воздухе, полный страсти и вдохновения, на этот раз как летчик-испытатель. Перед ним раскрываются огромные возможности. Здесь, где рождаются новые самолеты, над летчиком не

тяготеют традиционные нормы и пределы, как в летных частях. И талантливый испытатель выжимает такие возможности из машин, о которых часто не мечтают и конструкторы. Но его полеты опасны. И на этой почве снова возникает конфликт: ему не позволяют рисковать жизнью.

Чкалов у директора в кабинете. Он хочет доказать в полете, что машина, признанная инженерами неманевренной, негодной, на самом деле прекрасного качества. Начав разговор с директором бурно, Чкалов переходит затем на тон проникновенной дружеской беседы. «Слушай, Миша! — задушевно говорит он директору. — У меня жена, дети, я рискую головой. Значит — надо. А ты чем рискуешь? Местом?!» Он старается вложить в свои слова всю силу убеждения, на которую он только способен, его логические аргументы кажутся ему неотразимыми. Мы не слышим, что именно ответил директор, но уже в следующем кадре видим, как юркий ястребок взвивается в воздух и начинает выделывать замысловатые фигуры. Значит, не выдержал директор, сдался, разрешил Чкалову опасное испытание.

В таком противоречии горячего темперамента и точного расчета, в поисках правильного применения своего таланта, бурлящей в нем неуемной силы, которая нередко толкает его на ошибки, растет и формируется в фильме сложный, необычайно одаренный характер Чкалова.

Переломным моментом в развитии образа Чкалова в фильме является встреча его с товарищем Сталиным.

В небе реют флаги аэродрома. Звучит музыка. Празднуется день авиации. Толпа, заполняющая трибуны, смотрит вверх. В воздухе поединок двух истребителей. На одном из них Чкалов. Самолеты то расходятся, то с неимоверной быстротой несутся друг на друга, а затем резко разворачиваются и уходят вверх. Но вот самолет Чкалова гонится за противником, настигает его и прижимает к земле. Толпа бурно приветствует победителя. Аплодируют на трибуне Сталин, Орджоникидзе, Горький.

Вдруг какое-то замешательство. На лицах тревога. У самолета Чкалова заело левое колесо шасси, и он не может приземлиться. Самолет идет круто вверх, делает пируэты высшего пилотажа, стараясь вытряхнуть колесо, но это ему не удается. Чкалову приказывают бросить

машину и выпрыгнуть с парашютом, но он не хочет, не может бросить ценную машину. И вот опять пике, горки, бочки. Наконец самолет в воздухе выбрасывает шасси. На земле крики «ура», гром аплодисментов.

К приземлившемуся самолету подходит Сталин. Чкалов стоит у машины, руки по швам.

— А почему вы не оставили машину и не выбросились на парашюте?.. — спрашивает Сталин. — Ваша жизнь, жизнь летчика, нам дороже любой самой замечательной машины, — серьезно и строго произносит Иосиф Виссарионович.

В это время Орджоникидзе подает реплику:

— Жизнь? Он и слова такого не понимает, товарищ Сталин. Ему наплевать на жизнь.

— Как так? А сколько вам лет?

— Тридцать один.

— И уже не любите жизнь? — улыбается Сталин, а затем, заглянув Чкалову в глаза, добавляет: — Скажу вам по секрету, что я сам хочу прожить побольше лет. Вот мне уже пятьдесят пять, а я еще так мало успел сделать.

— А уж если рисковать, — говорит в заключение товарищ Сталин, — то только тогда, когда перед собой ясно видишь большую, великую цель.

В следующей сцене авторы показывают, какое огромное впечатление произвели слова Сталина на Чкалова, какой душевный перелом произошел в нем.

Чкалов дома, он необычайно возбужден, ищет разрядки одолевающему его волнению. Он стал теперь другим человеком, более отзывчивым, внимательным, более человечным. Он понял вдруг, что никогда по-настоящему не говорил жене о своей любви, вспомнил, что они не праздновали свадьбу. И он объясняется Ольге в любви, хочет сейчас же отпраздновать свадьбу, тащит Ольгу в сад, чтобы снова пройти по аллее, как они гуляли когда-то, хотя это и не Ленинград, а Москва. Он хочет все пережить сначала.

Кажется, вся жизнь для него открылась вновь и при этом с такой стороны, с которой раньше он ее никогда не видел. И он снова хочет пережить и переосмыслить все, что проходило до сих пор в жизни мимо него, чего он не замечал, чего он не успел обдумать. Ему хочется

начать жить сначала. За жизнь, осмысленную жизнь, поднимает Чкалов бокал.

— Чем мне оправдать жизнь? Чем мне его отблагодарить? Что б, Паша, сделать такое? — тормошит он своего старого друга и верного товарища Пал Палыча.

Пал Палыч, помня старые повадки Чкалова, советует ему:

— Взвейся свечкой над самым Кремлем и шандарахни в боевой разворот, потом иммельман, тройную бочку, штопор, пронесись под самым окном и крикни: «Спасибо, Иосиф Виссарионович!» — и двести пятьдесят мертвых петель. — Пал Палыч не понимает, что Чкалов уже не тот.

— Можно и четыреста мертвых петель, но кому это нужно? — говорит Валерий Павлович. — Жизнью рисковать, когда нет перед тобой большой, великой цели? Нет, надо жить по-новому.

И воодушевленный великой задачей, он летит по Сталинскому маршруту через Северный полюс в Америку. Сотни тысяч людей заполняют площадь и улицы Белорусского вокзала. Словно пурга выметает и кружит по улице Горького неисчислимую массу листовок. Это страна встречает своих героев.

Чкалов поистине народный герой. Когда он был в Америке, его спросил американский репортер:

— Вы богаты, мистер Чкалов?

— Сто семьдесят миллионов человек работают на меня так же, как я на них, — просто ответил советский летчик.

Этот ответ крайне озадачил буржуазного репортера. Ему осталось непонятным, какой смысл летчику совершать такие трудные арктические перелеты, если он не преследует целей личной наживы, личного обогащения. Но разве об этом думал Чкалов, когда отправлялся в свой героический перелет?

Миллионы глаз провожали самолет Чкалова, когда он уходил в далекий и трудный путь. В самые тревожные минуты полета он всегда ощущал биение пульса своей страны и чувствовал, что он не одинок. Он знал, что получит в нужный момент любую помощь и поддержку. В тесном единении с народом вырастают в нашей стране советские герои.

— Вера, — говорит Чкалов, — вела нас через облака, туманы, циклоны и всегда приводила прямо к цели, ибо если весь наш советский народ, возглавляющий человечество на его пути к всемирному коммунизму, желает одного и того же, то это желание непременно будет осуществлено.

Великие идеи коммунизма воодушевляют советских героев на героические дела. Советский патриотизм и глубокая вера в народ — неисчерпаемый источник их творческих дерзаний. Об этом убедительно поведал всему миру в правдивых и высокохудожественных образах наших современников советский фильм «Валерий Чкалов».

Так из фильма в фильм советское киноискусство тридцатых годов создавало новые и новые все более содержательные и художественно полноценные образы наших современников, передовых людей социалистической эпохи. Характер советского человека в кинокартинах этого периода раскрывался в самом главном и существенном его свойстве — социалистическом отношении к труду. Сам труд становится предметом киноискусства. Но не только производственная трудовая деятельность человека интересует авторов фильмов. Раскрытие того, как под влиянием социалистической идеологии зарождается и утверждается новая мораль, новые отношения в семье также заняло в фильмах большое место. Освещая, таким образом, разносторонний характер рабочего, колхозника, партийного работника, воина Красной Армии, советское киноискусство полнее и шире стало воплощать на экране советскую действительность.

Киноискусство, избрав своим главным героем человека труда, настоящего творца истории, тем самым становится подлинно народным искусством. В отличие от первого десятилетия развития киноискусства, когда образ простого человека хотя и часто появлялся на экране, но рисовался или схематично или в усложненной формалистическими условностями художественной форме, он не был понятен народу и не мог эмоционально волновать его. Образ советского человека в кинематографии тридцатых годов народен не только по содержанию, но прост, ясен и по своей форме. В нем органически сочетается глубокое содержание с ясной и эмоциональной формой художественного воплощения, большевистская идейность

находит свое адэкватное выражение в высокохудожественной образности. Именно поэтому кинообраз приобретает огромную воспитательную силу.

Успеху киноискусства способствовал приход звука в кино, который позволил мастерам значительно шире и плодотворнее использовать опыт русской и советской классической литературы, лучшие артистические силы советского театра. Были найдены новые изобразительные средства кинематографии для глубокого раскрытия богатого духовного мира советского человека. В тридцатые годы кино обогатилось новыми жанрами: появились фильмы-биографии, музыкальные комедии и др.

Все это свидетельствовало о полной победе в советском киноискусстве метода социалистического реализма. Но победа была достигнута в борьбе с рецидивами формализма, натурализма, еще дававшими себя знать в эти годы. Элементы натурализма были заметны в фильме «Крестьяне». Рецидивы формализма резко проявились в фильме «Бежин луг», где формалистические выкрутасы приводили к искажению образов советских людей. Идеологические извращения в киноискусстве проявлялись не только в формализме и натурализме, они подчас принимали более завуалированную форму. Своеобразная арцыбашевщина, пошлая философия любви протаскивалась в кино под видом лирики. Глубокая печать гнилой философии лежала на фильме «Закон жизни» (1940 г.). Эти и подобные им извращения представляли значительную опасность для роста реалистического искусства. Поэтому резкой и суровой критике подвергла партийная печать эти антиреалистические извращения. Она раскрыла чуждые социальные корни, питающие в искусстве формализм и натурализм, обратила внимание советских художников на пагубность этих извращений для развития советского искусства и призвала мастеров кино глубже изучить советскую действительность и отражать ее в реалистических художественных образах.

Повседневная забота партии об искусстве, идеологическое большевистское руководство и критика помогли творческим работникам кино создать полнокровные, жизнеутверждающие художественные произведения социалистического реализма, правдиво отражающие жизнь и быт нашего народа.

Глава вторая

Наряду с созданием на экране в тридцатые годы образов наших современников — людей социалистической эпохи, мастера кино обращаются к прошлому и прежде всего к событиям и героям гражданской войны, ставя своей задачей осветить минувшее с позиций марксистско-ленинской исторической науки и дать в кинофильмах правдивые образы исторических деятелей.

Опубликованные в 1934 году замечания И. Сталина, А. Жданова и С. Кирова по поводу конспектов учебника по истории и постановление правительства и ЦК ВКП(б) о преподавании гражданской истории в школах СССР указали творческим работникам кино правильное направление в решении ими исторической темы. Эти руководящие партийные документы обращали особое внимание на необходимость изложения истории не в отвлеченных схемах, а в живой, занимательной форме, с портретами-характеристиками конкретных исторических деятелей. Киноискусство, несомненно, могло внести свой большой вклад в дело политического просвещения и воспитания народа, воссоздавая историческое прошлое в наглядной и художественно-впечатляющей форме.

Постановка в 1934 году фильма «Чапаев» явилась первым и замечательным достижением советского киноискусства на пути подлинно реалистического и высоко художественного решения исторической темы и воссоздания образа исторического героя. Но значение этого фильма гораздо шире, чем решение только этой, хотя и очень важной задачи. Появление фильма «Чапаев» зна-

меновало собой решительную победу советского киноискусства на пути овладения методом социалистического реализма.

В своей работе над фильмом «Чапаев» авторы и постановщики братья Г. и С. Васильевы как бы подвели итог всему прошлому опыту советской кинематографии, критически переосмыслили этот опыт в свете новых требований к советскому искусству и на практике показали все плодотворное значение для советского кино творческого метода социалистического реализма.

Правдивость и историческая конкретность изображения истории гражданской войны органически сочетаются в этом кинофильме с задачей переделки сознания советских людей и воспитания их в духе социализма.

Именно в этом направлении наибольшей правдивости, исторической конкретности, большевистской революционной устремленности, народности и шли в своих творческих исканиях бр. Васильевы, когда они работали над фильмом. Именно это и привело их к созданию произведения, отвечающего тем высоким требованиям, которые предъявлялись советской литературе и искусству на новом историческом этапе развития Советского государства.

Фильм «Чапаев» создан на основе одноименного романа Д. Фурманова. К литературным образам героев гражданской войны советская кинематография обращалась не впервые. Еще до «Чапаева» в кинокартинах «Разгром» по Фадееву (режиссер Н. Берсенев) и «Мятеж» по Фурманову (режиссер С. Тимошенко) были сделаны попытки воссоздать на экране героев этих книг. Талантливые произведения двух виднейших советских писателей давали все возможности для создания хороших кинокартин, однако авторы экранизаций не сумели глубоко и разносторонне раскрыть характеры героев, и поэтому никто из них надолго не запомнился. Мужественного и целеустремленного Левинсона, любимца советских партизан Метелицу мы попрежнему знаем только по книге А. Фадеева.

Совсем по-иному, ярко и незабываемо решен образ Чапаева в одноименном фильме бр. Г и С. Васильевых. В этом образе, созданном на экране актером

Б. Бабочкиным, мы узнали живого Чапаева — того Чапаева, которого так красочно описал Фурманов и который как будто воскрес в фильме спустя пятнадцать лет после своей смерти. Но сила образа Чапаева не только в живости изображения индивидуальных черт Василия Ивановича, а также и, пожалуй, еще больше в глубоком художественном обобщении в нем типических черт полководца Красной Армии, вышедшего из народа.

Фильм «Чапаев» и покоряющий своим духовным богатством и жизненной правдой образ главного героя явились огромной победой советского киноискусства, свидетельством его могучего роста, зрелости его мастеров.

Если в начале первой пятилетки киноискусство несколько отставало от советской литературы в мастерстве художественного отображения советской действительности и особенно в создании образов новых людей — героев нашей эпохи, то с появлением «Чапаева» советское кино становится вровень с советской литературой, а вскоре затем уже соревнуется с ней в постановке политически актуальных тем, нередко опережая ее в этом соревновании.

Фильм «Чапаев» поставлен по одноименному роману, но он представляет собой новое, самостоятельное произведение искусства. Это общая черта всех по-настоящему художественных экранизаций литературных произведений. То, о чем мы читаем в книге и что представляем себе только мысленно: внешность героя, его жесты, походку, манеру говорить, возникает перед нами на экране как конкретный зрительный образ. Мы слышим голос героя, видим выражение его лица, переживаем вместе с ним его волнения. Вполне естественно, что такой наглядный образ при хорошем актерском исполнении по сравнению с образом литературным обладает дополнительной силой воздействия, особой достоверностью и выразительностью. Сила воздействия экранного образа повышается от того, что он раскрывается в постоянном действии, в непрерывной смене событий.

Однако из этого не следует, что при экранизации должна нарушаться идейная и художественная связь

между литературным произведением и созданным на его основе фильмом. В особенности ценно и важно сохранение и всемерное углубление такой связи, когда экранизируется столь значительное произведение, как роман Фурманова. И основной заслугой авторов фильма является то, что они полностью донесли идею книги, передали историческую атмосферу, в ней воспроизведенную, и стремились к воссозданию образов героев романа с тем же глубоким проникновением в их духовный мир и с той же жизненной правдивостью, которыми проникнуто произведение Фурманова.

Простота художественных средств, выразительный народный язык диалога, богатство красок в характеристике героев, драматическая насыщенность эпизодов, яркие бытовые детали — все это общие черты романа и фильма.

Поэтому только злобным пасквилем может звучать утверждение «теоретика» космополита Л. Трауберга, что «Чапаев» якобы вернул советской кинематографии связь с лучшими образцами Америки. «Недаром С. и Г. Васильевы, — писал он в 1938 году, — начинали работу как редакторы американских фильмов в Совкино» [1].

Фальсифицируя историю, Трауберг пытался доказать, что советское киноискусство и, в частности, одно из лучших его произведений «Чапаев» якобы не имеет органических корней в отечественной социалистической культуре, а обязано своим появлением и успехом учебе у американцев. Эта ложь сбивала с толку мастеров советского кино, уводила их с пути социалистического реализма, отрывало их творчество от жизненной почвы — от социалистической действительности, от советской литературы и искусства — и помогала проникновению в советское киноискусство влияния растленной буржуазной культуры.

Совершенно очевидно, что «Чапаев» — глубоко самобытное произведение советского киноискусства, тесно связанное с лучшими традициями русского и советского реалистического искусства и литературы.

Фильм «Чапаев» явился поворотным этапом в развитии советского кино. Он нанес решительный удар

[1] Искусство и жизнь» № 5, 1938.

тем критикам-эстетам, которые судили о кинопроизведении прежде всего с точки зрения «новаторства» формы: насколько в нем хитроумны раккурсы и монтажные переходы, что нового придумано для «остранения» или отраженного показа человека и т. д. Форма фильма «Чапаев» неотделима от содержания, в картине нет формалистических побрякушек и эстетского любования. И именно поэтому с первых же кадров фильм покоряет нас настолько, что мы перестаем ощущать различие между произведением искусства и жизнью.

В 1935 году на творческом совещании работников кино А. Довженко говорил: «Мы видели в кино очень много всадников, начиная с Вильяма Харта. Однако с тысячами, сотнями тысяч зрителей ничего не происходило. Но когда вылетел из-за бугра Чапаев в бурке, на сером коне, с мечом, вложенным в его руки коммунистической партией и социалистической революцией, страна зарукоплескала, и даже Эйзенштейн забыл о том, на общем ли плане рубит Чапаев врага, рубит ли Чапаев врага на среднем или на крупном плане. Забыли, синхронно ли звучат копыта коня или не синхронно, забыли о том, бегут ли поганые беляки в затемнение или в гроб» [1].

Зритель увидел в Чапаеве подлинно народного героя, взятого художниками из самой жизни, неповторимо воплотившего в себе драгоценные черты нового человека, борца за светлые идеалы человечества.

Образ Чапаева в исполнении артиста Б. Бабочкина стал близок нашему народу потому, что в нем предельно правдиво и ярко воплощены типические черты характера русского народного героя. «Всякая поэзия,— писал В. Белинский,— только тогда истинна, когда она народна, то есть когда она отражает в себе личность своего народа» [2].

Режиссеры и актеры стремились отразить в экранном образе народное представление о Василии Ивановиче, которое запечатлено в многочисленных народных сказах, легендах, песнях.

«И совсем не утонул Чапаев в седом Урале,— гово-

---

[1] Сборник, «За большое киноискусство», Кинофотоиздат, 1935, стр. 61

[2] В. Белинский, Собр. соч., т. II, Гослитиздат, 1948, стр. 119.

рится в сказе о легендарном герое.— Урал он переплыл, не напрасно его хорошим пловцом считали».

«И знают только уральские степи, какие геройские подвиги совершал Чапаев. Немало было случаев, когда он выручал из бед красноармейские отряды.

Вот-вот погибнет отряд: и сил у него мало, и патронов нет, того и гляди озверелые беляки перерубят добрых людей,— вдруг откуда ни возьмись появится Чапай. Летит на огненном коне, как птица, саблей серебряной помахивает, а бурка по ветру развевается.— За мной, ребята! — закричит он, прямо на беляков понесется. Пропадает у красноармейцев страх, разгорятся сердца — все, как один, в атаку за Чапаевым бросятся. Да так рубятся, что от врагов единой живой души не останется. А потом, когда опомнятся, глядь а Чапаева нет» [1].

Эти народные сказания о том, как Чапаев выплыл и как он в самые тяжелые моменты борьбы красных с белыми всегда являлся на выручку красноармейцам, напоминают былины о народных героях, чудо-богатырях, боровшихся со злом и выходивших всегда из этой борьбы победителями.

Воскрешая на экране легендарного Чапаева, бр. Васильевы как бы продолжали цикл сказаний о народном герое и создали фильм, который горячо был принят народом и имел свою особую замечательную судьбу.

В дни Великой Отечественной войны образ Чапаева, созданный в фильме, звал к борьбе с фашистскими захватчиками, воодушевлял бойцов и офицеров Советской Армии. Многие партизанские отряды носили его имя. Любовью к Чапаеву продиктован и тот девиз, который вошел в быт советских солдат и офицеров — драться по-чапаевски!

Фильм о Чапаеве получил широкую известность и за пределами нашей страны. Образ Чапаева воодушевлял на борьбу бойцов Испанской республиканской армии. Недаром один из боевых батальонов этой армии,

---

[1] Чапай, Сборник народных песен и сказок, «Советский писатель» 1938, стр. 21—22.

состоящий из бойцов двадцати одной нации, носил имя Чапаева, а гимном батальона была следующая песня:

Франко и Гитлер, погибель вас ждет.
Здесь мы — Испании вольный оплот!
Сын ведь Чапаева — каждый из нас!
Близок победы решительный час [1].

Возвращаясь к экранному образу Василия Ивановича Чапаева, постараемся разобраться в том, что же составляет его сущность, идейный стержень.

Некоторые критики считают главной удачей актера то, что ему удалось показать стихийность, неуемность, анархичность и своенравие натуры Чапаева. С этим нельзя согласиться. Отмеченные черты далеко не самые главные в характере Чапаева, а постановщики стремились раскрыть в образе главное и прежде всего новое и передовое, т. е. создать подлинно народный характер в том понимании, которому учил еще В. Белинский. «...В строгом смысле, никто, принадлежа народу, не может не быть народным, — писал он, — да та беда, что в одном черты народности обозначены слабо, вяло и незаметно, а другой представляет собой хотя и резко, но зато не такие стороны народности, которыми можно было бы гордиться. Всякий немец курит табак и ест картофель; всякий немец тяжел и расчетлив, но не всякий немец — Гете или Шиллер. Сколько на Руси найдется людей, которые умеют петухом кричать и любят в трескучие морозы окунуться в реке; но из этого еще не следует, чтобы каждый из этих людей был Суворов» [2].

Перефразируя слова Белинского, мы можем сказать, сколько среди партизан встречалось таких людей, которые в пылу гнева могли табуретки ломать, но из этого еще не следует, что каждый из них был Чапаев. Сочетание высоких моральных качеств и больших недостатков в Чапаеве, несомненно, являлось предметом самого пристального внимания постановщиков фильма, а перед актером стояла трудная и ответственная задача донести до зрителя этот сложный характер во всей его самобыт-

[1] К. Б. Кадищев, В. И. Чапаев, Изд. «Правда», 1948, стр. 24.
[2] В. Белинский, Собр. соч., т. II, Гослитиздат, 1948. стр. 709.

ности и цельности. Но при этом как актер, так и режиссеры стремились выделить в образе главное, составляющее содержание характера этого народного героя, то есть то, чем, по выражению Белинского, можно было гордиться.

Характер Чапаева на экране противоречив, так же как он был противоречив в жизни, в нем боролось новое и старое. Но только новое и определяло положительную сущность характера Чапаева и идейный смысл его образа.

«Для диалектического метода, — говорит товарищ Сталин,— важно, прежде всего, не то, что кажется в данный момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается, если даже выглядит оно в данный момент непрочным, ибо для него неодолимо только то, что возникает и развивается»[1].

Заслуга авторов фильма заключается в том, что они сумели донести до зрителя черты нового в характере героя, черты талантливого полководца Красной Армии, преданного Родине командира. У Чапаева не было еще широкого политического кругозора, он еще не знал, в каком интернационале Ленин, однако он до последней капли крови дрался за ленинский, за большевистский интернационал. Ленинские идеи руководили им в борьбе.

В создании образа Чапаева, устремленного в своем развитии вперед, бр. Васильевы не сразу достигли нужных результатов. И знакомство с процессом работы над этим фильмом поможет нам понять, на что были направлены усилия художников.

Обратимся к эпизоду первой встречи Фурманова с Чапаевым в таком виде, как он был записан в первом варианте литературного сценария.

«Чапай, а за ним Петька вошли в комнату, где расположился Фурманов.

Чапаев искоса наблюдает за комиссаром, как бы приглядываясь и примериваясь. И неожиданно спрашивает:

— Вы давно воевать-то начали?

Фурманов чуть смутился, но, овладев собой и стараясь казаться спокойным, ответил:

---

[1] «История ВКП(б). Краткий курс», стр. 101.

— Теперь вот — начинаю...

Чапай иронически прищурился.

— А то по тылам были?

Фурманов уже оправился и спокойно сказал:

— По тылам, говорите? Мы в Иваново-Вознесенском работали...— Он указал на одевающихся товарищей.— Вот, ткачи наши.

Чапаев усмехнулся.

— К самому делу прибыли. Только что получен приказ Михаила Васильевича Фрунзе. Завтра переходим в наступление.

Пожилой ткач усмехнулся.

— Боевое крещение, значит.

Чапаев кивнул головой.

В этот момент дверь с треском распахнулась и в комнату с шумом ввалилась чапаевская «вольница». Закидали узлы с вещами на столы, на стулья, на подоконник набросали шашки, ремни, револьверы, сумки, гранаты. Суровые мужественные лица. Угловатые движения. Нескладная отрывистая речь. Вот один из гостей развалился на неубранной еще постели Фурманова. Огромные грязные сапоги подмяли одеяло... Закурили, стряхивая пепел на стоящий рядом чемоданчик Фурманова. Кто-то небрежно привалился к маленькому столику. Столик хрустнул и покачнулся. Кто-то рукояткой револьвера выдавил стекло.

Петька пристроился в дальнем углу на скамейке, бесцеремонно толкнув в бок спящего на ней под шинелью человека. Шинель зашевелилась, человек сонно потянулся и привстал... И даже видевший виды Петька открыл рот от изумления. Это была женщина» [1].

Если мы сравним эпизод встречи Фурманова с Чапаевым в фильме с приведенной выше сценой из первого варианта литературного сценария, то увидим между ними большую разницу.

В фильме в сцене на мосту Чапаев проявляет некоторую настороженность к Фурманову и отделывается шуткой на его вопрос, что делают люди в реке. Но в разговоре начдива нет и тени предубежденности или

---

[1] С. и Г. Васильевы, Чапай, литературный сценарий, «Литературный современник» № 9, 1933.

иронии по отношению к «тыловому комиссару», как это звучит в диалоге Чапаева в первом варианте сценария. Такое отношение Чапаева к представителю партии было неправдоподобным, и потому эпизод в первой редакции звучал бы фальшиво. Кроме того, здесь излишне подчеркивались элементы партизанщины, и совершенно правильно сделали авторы фильма, убрав эту сцену при постановке картины. По этим же мотивам было внесено изменение в эпизод ареста Жихарева: была выброшена сцена, когда партизан-верзила пытается бросить в Фурманова гранату с возгласом: «Бей комиссаров!» В этом же направлении были внесены в сценарий и некоторые другие исправления.

«Мы работали над фильмом,— писали бр. Васильевы,— бросая исторический взгляд в прошлое, видя часто разутых партизан и в то же время чувствуя нашу современную, боевую, прекрасно дисциплинированную Красную Армию» [1]. Они видели своих героев не только в их прошлом, но и в настоящем и в будущем.

«Мне хотелось,— писал Б. Бабочкин,— чтобы мой Чапаев был не только человеком своего времени в натуралистическом смысле этого слова. Я считал, что самое главное найти в образе масштаб, соответствующий масштабу эпохи, играть образ эпический»[2].

Б. Бабочкин вовсе не стремился копировать Чапаева. Известно, например, что Чапаев картавил. В фильме этого нет, он говорит четко и ясно. После просмотра первых кадров картины сын Чапаева Александр заметил режиссерам: «Отец был щеголем и красивым, а Бабочкин не щеголь и не красив». Но когда он посмотрел всю картину, то был очень взволнован: «Да, это мой отец».

Отказываясь от натуралистического копирования, Бабочкин создает очищенный от всего лишнего и случайного, ясный, светлый образ героя, находя для его характеристики изумительно живые и разнообразные краски. При этом во всех положениях, в самых различных проявлениях своего характера образ Чапаева убедительно реалистичен и подлинно народен.

---

[1] Материалы кабинета киноведения ВГИК.

[2] Б. Бабочкин. Сборник отзывов и статей о фильме «Чапаев».

Вспомним его речь на митинге партизан.

— Я вам где командир? Только в строю! А на воле — я вам товарищ... Я чай пью — садись со мной чай пить! Я обедаю — пожалуйста, кушать! Вот какой я командир! Я правильно говорю, товарищи?

Мы верим, что Чапаев здесь не рисуется, не заигрывает с народом, а говорит, что чувствует, что в действительности есть. Это новый тип командира, родившегося в огне революции и гражданской войны,—командира, выдвинутого самим народом из своей среды и крепкого близостью с ним. Но когда надо, он требователен и строг:

— За хутор спасибо, товарищи-бойцы, а насчет винтовок — вечером проверю... у всех.

Режиссеры и актер выделяют и подчеркивают основную черту Чапаева — его талант полководца. Он всегда умело руководит боевыми операциями, появляется в самых опасных местах в решающие моменты схватки, воодушевляя бойцов своей беспримерной смелостью и отвагой.

Вот дрогнули красноармейцы и в панике начали отступать. А Чапаев уже здесь на своей боевой тачанке, он не только задерживает беспорядочное отступление, но и увлекает бойцов за собой в наступление. Тачанка, обрастая на ходу бегущими людьми, захлестнула вражеский пикет и ворвалась на хутор.

...Психическая атака беляков. Прямо на чапаевцев сомкнутым строем движется колонна офицеров. Анна, судорожно вцепившись в рукоятки «Максима», косит ряды каппелевцев. Но вот на смену офицерскому строю из-за холма бешеным карьером вылетает казачья лава. Патроны все до последнего израсходованы, пулемет замолк. Кажется, все кончено. Нервы зрителей напряжены до предела.

И вдруг откуда-то сбоку загремело «ура». Наперерез казакам, разворачиваясь лавой, вылетел эскадрон красноармейцев с Чапаевым впереди. Это решило судьбу сражения — казаки не выдержали и повернули.

Так в ряде блестяще поставленных боевых эпизодов раскрывается в фильме образ бесстрашного воина и полководца, который сам — будто стремительное движение.

Чапаев суров и беспощаден к трусам и изменникам родины. Узнав о «бузе» в кавалерийском эскадроне и убийстве командира, он немедленно мчится туда.

В эскадроне в разгаре митинг. «Хватит, навоевались!» — ораторствует какой-то верзила. Крик, шум. И вдруг все засуетились в поисках своего места в строю, мгновенно наступила мертвая тишина. Мы еще не видим Чапаева, но по всему этому догадываемся, что на разбушевавшихся бойцов смотрит сам Чапаев. Грохнул выстрел — верзила-провокатор, всплеснув руками, падает.

Только теперь мы видит комдива. Он делает несколько шагов к строю, на ходу закладывает револьвер в кобуру. Неподвижно замер строй, словно перед надвигающейся бурей. И вдруг Чапаев — Бабочкин, как будто ничего не случилось, подает команду: «Подравняйсь! Смирно!»

В этом спокойствии и хладнокровии в момент, когда, кажется, невозможно не повысить голос, проявилась огромная воля и уверенность этого замечательного командира в себе и своих людях.

«Чапаев был беззаветно храбр, но далеко не безрассуден. Не жалея своей жизни, тогда, когда это было нужно в интересах победы, он был осторожен и хладнокровен в минуты опасности» [1]. То же он старался внушить и своим командирам. Этому посвящен один из лучших эпизодов фильма — знаменитый эпизод с картошкой.

В избе за столом сидит Фурманов, он сосредоточенно чистит картошку. У окна удобно расположился Чапаев, с аппетитом ест большое яблоко.

Входит комбриг с перевязанной свежим бинтом рукой. Чапаев покосился на него:

— Ранен?

— Ранен, Василий Иванович! — в голосе комбрига явно сквозит гордость.

— Ну и дурак! — спокойно произносит Василий Иванович.

Комбриг недоумевающе уставился на своего командира.

---

[1] Военно-исторический журнал № 1, 1939, стр. 103.

Откусив яблоко и с хрустом пережевывая его, Чапаев заговорил:

— Ты есть комбриг, мой боевой заместитель, и подставлять свой лоб всякой дурацкой пуле не имеешь права.

— Так ведь пуля-то, Василь Иванович, она не разбирает, кто комбриг, а кто...

— Пуля-то, конечно, не разбирает...— перебил Чапаев.— А ты сам разбираться должен. Голова-то есть на плечах?

Чапаев бросил огрызок яблока и поднялся. Резким движением взял стоящий рядом с Фурмановым котелок, вытряхнул из него картошку, а затем, раскладывая по столу картофелины, изображающие «отряды», он преподает своему комбригу наглядный урок того, где должен находиться командир в разные моменты боевых действий.

Стремление к знаниям и культуре, страстная вера в способности и талантливость своего народа придают образу Чапаева, столь убедительному в своей жизненной правдивости и исторической конкретности, черты нового, борющегося за лучшее будущее и духовно растущего в этой борьбе человека.

Стремление Чапаева приобщить людей из народа к науке раскрывается в эпизоде с ветеринарным врачом и фельдшером, от которых он требует проэкзаменовать своего земляка, деревенского коновала, на доктора и выдать ему докторский диплом. Интересно отметить, что импульсивность, необдуманность проявления этого стремления очень характерна для Чапаева.

После бурного объяснения с Фурмановым, заступившимся за ветеринаров, Чапаев опускается на скамейку и говорит с обидой и досадой:

— Это что же такое? Вы уже не даете ни одному мужику на доктора выйти... На что это похоже?!

Чапаева особенно обидело то, что Фурманов поддержал представителей «гнилой интеллигенции», поэтому он так вначале и вспылил. Но затем спокойные слова комиссара, постаравшегося в шутливом виде представить нелепость требований к ветеринарам, убедили Чапаева.

Когда Фурманов, успокаивая Чапаева, вымещающего свой гнев на табуретке в инциденте с ветеринара-

ми, шутливо перефразировал реплику городничего из «Ревизора»:

— Александр Македонский тоже был великий полководец. Но зачем же табуретки ломать?

Чапаев насторожился.

— Македонский? Полководец? Почему не знаю?.. Я всех великих полководцев знаю: Гарибальди, Наполеона, Суворова... А этот как? Македонский?.. Кто такой? Почему не знаю?

Фурманов, щадя самолюбие Чапаева, немножко покривил душой:

— Его мало кто знает. Он жил две тысячи лет тому назад.

Чапаев нахмурился и ворчливо ответил:

— Ты ж вот знаешь. И я знать должен. Чапаев помолчал и с подкупающей непосредственностью признался своему комиссару:

— Я ведь всего два года грамоте знаю. Слышь, комиссар...— Он замялся и затем попросил:— Расскажи мне про Александра Македонского.

Как замечательно раскрывается в этом разговоре Чапаев, со своей огромной жаждой знаний, с тоской по культуре, к которой он приобщился только после революции. И в то же время, как живо и убедительно показана в этой сцене роль представителя большевистской партии Фурманова в воспитании Василия Ивановича Чапаева, легендарного комдива.

Б. Бабочкин, воссоздавая исторически конкретный характер Чапаева, видел в нем черты человека будущего, и это сделало мысли, чувства и поступки его героя созвучными и близкими сегодняшнему дню. Этот образ в своем существе и во всех своих проявлениях проникнут той революционной романтикой, которая является неотъемлемой и важнейшей особенностью социалистического реализма.

Революция разбудила, освободила дремавшие в народе силы, дала ему веру в себя и раскрыла перед ним широкие возможности развития и применения своих неисчерпаемых способностей.

Чрезвычайно выразителен в этом плане разговор Чапаева с его ординарцем Петькой в ночь перед боем с каппелевцами.

Чапаев без гимнастерки ползает по карте, разложенной на полу, продумывая предстоящую операцию. Петька, свесившись с полатей, следит за Чапаевым.

— Гляжу я на тебя, Василь Иванович, недоступный ты для моего разума человек. Наполеон... Прямо Наполеон!.. Василий Иванович, а ты армией командовать можешь?

— Могу.

Петька восторгается:

— А фронтом?

Чапаев кивает головой, попрежнему не отрываясь от работы:

— Могу, Петька, могу!

— А всеми вооруженными силами республики?

Чапаев минуту помедлил:

— Малость подучиться только... Смогу и вооруженными силами.

— Ну, а в мировом масштабе, Василь Иванович, совладаешь? — восклицает окончательно умиленный Петька.

Чапаев задумался, потом серьезно отвечает:

— Нет, не сумею. Языков не знаю. Да спи, наконец, чертова болячка! — спохватившись, сердито буркнул Чапаев.

В этом эпизоде раскрывается уверенность Чапаева в своих силах, рожденная не только тем, что он ощущает в себе эти силы, но и тем, что революция раскрыла перед ним все возможности для их проявления.

«Можно быть уверенным, что природные дарования т. Чапаева в сочетании с военным образованием дадут яркие итоги»[1],— писало командование при посылке Василия Ивановича в Академию генерального штаба в Москву. Чапаев по себе знал, как много делает партия для воспитания и выдвижения способных людей из народа.

Мы действительно верим, что Василий Иванович — крестьянский сын, боевой и храбрый командир, беспредельно преданный своей Родине, «малость подучась», сможет командовать крупными воинскими соединениями.

Большая мечта о счастливом будущем своего народа пронизывает весь образ Чапаева. Проникновенно и вол-

---

[1] Военно-исторический журнал № 1, 1939, стр. 99.

нующе проведена Бабочкиным сцена перед последним боем. Чапаев затягивает свою любимую песню «Ревела буря, дождь шумел», бойцы подпевают... Вдруг Чапаев перестал петь. Он сидит около Анны и задумчиво, печально смотрит в одну точку, словно какое-то предчувствие беспокоит его.

— Счастливые вы с Петькой! Молодые... Вся жизнь впереди! Вот поженитесь, работать вместе будете. Война кончится, великолепная жизнь будет! — Чапаев поднял голову и продолжает уже взволнованно, вдохновенно: — Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!

Исключительно велика жизнеутверждающая сила образа, созданного Бабочкиным. Она не только не ослабевает, а раскрывается с еще большей убедительностью в сцене трагической гибели Чапаева. Раненый, Чапаев пытается переплыть Урал. Цокающие кругом него пули угрожают гибелью, но Чапаев не сдается, до последней минуты он продолжает энергично плыть, загребая одной рукой: «Врешь, не возьмешь!» Эта непреодолимая воля к жизни, эта борьба до последнего момента придает трагической гибели Чапаева огромный героический пафос.

Конец фильма воспринимается оптимистически, он не расслабляет, а собирает нашу волю к борьбе с врагом, ибо «в этой картине, — как указывал А. С. Щербаков,— глубоко и остро показана трагедийная сторона революции. Она показана художественно и исторически правдиво; именно поэтому картина, несмотря на гибель героя, своим результатом имеет вдохновение, подъем и мобилизацию сил и чувств на новую борьбу, еще и еще раз утверждает историческую неизбежность победы большевизма» [1].

В таком же органическом единстве исторической и художественной правды постановщики фильма «Чапаев» рисуют и образ комиссара Дмитрия Фурманова.

В. И. Ленин, критикуя народников за субъективно-идеалистический подход к определению роли личности в истории, писал: «...По каким признакам судить нам о реальных «помыслах и чувствах» реальных личностей? Понятно, что такой признак может быть лишь один: дей-

[1] Стенограмма Второго пленума Союза советских писателей, ГИХЛ, 1935, стр. 321.

ствия этих личностей, — а так как речь идет только об общественных «помыслах и чувствах», то следует добавить еще: общественные действия личностей, т. е. социальные факты» [1].

По этому пути и шли авторы «Чапаева». Они прежде всего старались раскрыть в фильме общественные, социальные стороны характеров героев. Авторы не всегда точно следовали за Фурмановым-романистом, так как некоторые эпизоды книги уводили в сторону от основной темы произведения в область случайного, несущественного и затрудняли раскрытие идейной сущности образа героя. В отборе материала для образа комиссара режиссеры испытывали большие затруднения и не сразу нашли правильное решение. Вначале, например, авторов привлекал эпизод книги — бегство Фурманова с поля боя. Они увидели возможность показать в таком эпизоде Фурманова еще не обстрелянным бойцом и тем самым дать его образ в движении. Такой эпизод не только существовал в литературном сценарии, но и был снят на пленку. Вот эта сцена, которую уже нельзя найти и в опубликованном сценарии.

«Наши цепи подошли уже к самому краю лесной опушки. Неожиданно станица окуталась дымками выстрелов замаскированных трехдюймовок. Через секунду донесся грохот первого залпа.

Близко-близко взвизгнули пули. Сильнее резанула пулеметная дробь.

Фурманов низко-низко нагнулся к холке лошади. И вдруг поскакал в противоположную сторону, туда, где не так резко визжат пули, где нет такой близкой и страшной опасности. Он мчится все дальше и дальше. Все отдаленнее и отдаленнее шум боя. И на эту постепенно замирающую симфонию боя «накладывается» какой-то знакомый нам музыкальный мотив. Фурманов полным карьером удирает с поля сражения. И его сопровождают звуки того же самого бравурного марша, который он слышал во время своей победной скачки во сне, правда, в несколько иронической музыкальной интерпретации. И как бы услышав эту «обидную» музыку, Фурманов, все еще изредка оглядываясь назад в сторону

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 1, изд. 4, стр. 385.

боя, стал постепенно придерживать лошадь. Музыка начинает стихать и на последние звуки «иронического» победного марша накладывается шум отдаленного боя. Лошадь пошла шагом и, наконец, стала» [1].

Нельзя согласиться с И. Долинским, который объясняет удаление из фильма этой сцены особенностями драматургии кино. «Оказалось, что для драматургов кино,— пишет он, — идущих от литературного произведения, здесь лежали самые большие затруднения... Действительно, в описательной и повествовательной ткани литературного «Чапаева» становление и рост Федора Клычкова даны не столько в действиях, сколько в психологических суждениях автора, что (как известно) трудно переводимо на язык драматической борьбы» [2].

Взгляды на кино, как на искусство только событий, которому якобы несвойственно глубокое раскрытие духовного мира героев, давно ушли в прошлое. Идейный рост и художественные успехи советского киноискусства, возрастающее внимание к человеку как основе произведения полностью опровергли эти ложные концепции. Во многом этому содействовал приход звука в кино и более широкое привлечение актеров высокой сценической культуры.

Одним из первых кинофильмов, где так полно и многокрасочно засверкали эти новые качества звукового киноискусства, и был фильм «Чапаев». Следовательно, приведенное выше утверждение Долинского о трудности перевода «психологических суждений автора» (то есть описание автором психологических состояний героев) на язык кино не имеет под собой почвы, тем более, что цитированный нами кусок литературного сценария сам по себе был достаточно действенным и выразительным. Значит, не в особенностях кинодраматургии нужно искать причину того, почему авторы отказались от этого эпизода.

И в другом месте в той же своей книге И. Долинский более верно объяснил причину, почему режиссеры убрали сцену бегства Фурманова, исходя уже из их

---

[1] Г. и С. Васильевы, Чапай, литературный сценарий, «Литературный современник» № 9, 1933.

[2] И. Долинский, Чапаев, Госкиноиздат, 1945, стр. 70.

идейного подхода к трактовке образа комиссара. Вот что писали сами бр. Васильевы:

«Чапаев» — это фильм о руководящей роли партии в процессе становления нарождающейся Красной Армии, о людях величайшей в истории гражданской войны, о тех людях, кровью которых была завоевана советская земля» [1].

Именно под этим углом зрения и подошли постановщики фильма к образу комиссара Фурманова, олицетворяющего руководство партии при создании и укреплении Красной Армии. Недаром артист Н. Блинов, исполняющий роль комиссара, искал дополнительных к литературному первоисточнику материалов для освещения характерных черт большевика. «Я старался почувствовать и передать убежденность глубоко уверенного в своем деле человека, — писал Блинов. — И решающую роль в правильном понимании образа Фурманова для меня сыграли материалы о жизни Феликса Дзержинского, человека совершенно исключительной революционной убежденности» [2].

Творческий коллектив картины поставил себе целью создать в лице Фурманова обобщенный образ того военкома, без которого, как говорил В. И. Ленин, мы не имели бы Красной Армии.

Именно эта цель и определяла отбор материала для образа комиссара в фильме; все, что не способствовало раскрытию в герое главного, основного, типического, отбрасывалось, как бы оно на первый взгляд ни было колоритно и занимательно. Именно по этим мотивам и был выброшен эпизод бегства комиссара с поля боя, который и в самой книге является только мелкой деталью, случайным событием, не определяющим сущности характера комиссара. При переводе на экран этого эпизода в силу особой обобщающей наглядности кинообраза эта деталь могла бы дать повод к ложному истолкованию поступка, придать ему значительность и тем самым исказить образ в его основе.

Правильный подход режиссеров к обобщению исторических фактов определил то, что образ комиссара вол-

---

[1] Сборник отзывов и статей о фильме «Чапаев», Воениздат, 1935.
[2] Архив ВГИК, папка 471.

нует зрителя, воспитывает его и мобилизует на борьбу за коммунизм.

«Чапаев», — указывает К. Е. Ворошилов, — исключительно интересный фильм. Это один из значительных фильмов нашей кинематографии, фильм, лучше всего показывающий гражданскую войну. Вот уже где нашей молодежи можно поучиться» [1].

Образ Фурманова создавался в фильме не по рапповскому рецепту «живого человека», механически слагающегося из определенного количества дурных и хороших человеческих поступков, а как подлинно живой образ большевика, в котором идейность, моральная чистота и непреклонность к борьбе с врагами социалистической Родины являются основным, ведущим началом.

Отказавшись от эпизода боя под Сломихинской, постановщики, однако, сохранили в фильме тему овладения комиссаром необходимыми знаниями в военном деле. В фильме показано формирование и рост комиссара Фурманова как военного специалиста. Вспомним сцену в штабе перед наступлением на Сломихинскую.

В комнате над разостланной картой склонились люди. Слышен голос:

— Пугачевский полк выступит в полночь. Разинцы будут в резерве.

Фурманов, заглядывая через плечо Еланя, следит за движущейся на карте рукой начштаба. Он слушает серьезно, напряженно морщит брови, но по всему видно, что военная наука для него еще дело недостаточно знакомое.

Начштаба заканчивает объяснение:

— Таким образом, к 10 часам утра станица Сломихинская будет занята. — Он замолчал и выжидательно взглянул на Чапаева.

— Как думаешь, Елань? — спросил Чапаев комбрига, но посмотрел почему-то на комиссара. Комбриг еще ниже склонился над картой:

— Думаю я, главный удар на правом фланге вернее...

Чапаев внезапно прервал его:

— А как думает комиссар?

Он в упор смотрит на Фурманова. Фурманов вздрог-

---

[1] «Комсомольская правда» от 24/XI 1934 г.

нул от неожиданности, быстро взглянул на комдива и, нахмурив брови, нагнулся к карте:

— Гм... я думаю... я полагал бы...

Фурманов смутился и искоса взглянул на Чапаева. На губах комдива веселая озорная улыбка, он по-детски рад удавшемуся «подвоху». И это как-то сразу привело в себя растерявшегося было комиссара. Он тоже улыбнулся и, в упор глядя на Чапаева, спокойно сказал:

— Командир уже принял решение... по-моему, оно правильное.

Лицо Чапаева стало серьезным. Он покрутил головой, как бы говоря: «Хитер комиссар, его на кривой не объедешь», — и нагнулся к карте.

Прошло некоторое время после этой сцены, и вот ночью перед сражением с каппелевцами мы снова видим Чапаева и Фурманова склонившимися над картой и слышим тот же вопрос начдива:

— Ну, а как думает комиссар?

На этот раз Фурманов уже уверенно излагает свою собственную точку зрения:

— Они хотят остановить нас переходом в контрнаступление и собирают кулак из ударных частей.

Чапаев удивленно-одобрительно посмотрел на комиссара и только поддакнул: «М-м... да-а...»

Не только в штабе у карты познает Фурманов военную науку, но и на поле боя он проявляет настоящие качества боевого командира. Когда началась психическая атака отборных офицерских войск, некоторые красноармейцы не выдержали и побежали. Фурманов бросился наперерез бегущим:

— Стой!

Люди остановились.

Фурманов подбегает к ним.

— Трусы! Товарищей бросили, — укоризненно, сдерживая гнев, говорит Фурманов. — За мной! Вперед! — раздается его команда.

Забыв пережитый страх, бойцы бросились за ним.

Но с самых существенных сторон образ комиссара Фурманова раскрывается не столько в его военной деятельности, сколько в том воспитательном и организующем партийном влиянии, которое он оказывает на Чапаева и на всю дивизию. В своей воспитательной работе

комиссар опирается на рабочих, ивановских ткачей, пришедших в дивизию вместе с ним. Так, например, охранять Жихарева, арестованного за потакание мародерству, Фурманов поставил маленького, щупленького ткача в очках. Это сознательный пролетарий, Фурманов может быть уверенным в нем. Как будто небольшая попутная деталь, но она образно показывает руководящую роль пролетариата в гражданской войне.

Комиссар не кичится своими знаниями, не подчеркивает своего культурного превосходства над командиром, старается остаться на втором плане, но мы ясно ощущаем, что ни одно большое или малое событие не происходит в дивизии без участия комиссара. Так, Фурманов решительно пресекает «барахольство» чапаевских бойцов и выдерживает серьезное столкновение с Чапаевым. А когда крестьяне приходят с благодарностью, Фурманов адресует их к Чапаеву. Василий Иванович, осознав глубокую правильность действий комиссара, созывает митинг и произносит замечательную речь, грозя расстрелом каждому, кто впредь будет замечен в грабеже.

Благодаря уму и твердости характера, превосходству в политической подготовке и культурном развитии Фурманов смог найти подход к сложному характеру начдива, расположить Чапаева к себе, завоевать у него авторитет и оказать решающее влияние на формирование этого талантливого человека.

Комиссар вникает во все стороны жизни и организации дивизии, иногда по-товарищески «подтягивает» и ее боевого командира.

— Я давно хотел тебе сказать, — заметил как-то Фурманов, — ты бы подтянулся малость, что ли... постоянно ходишь в таком затрапезном виде. А ты теперь командир регулярной Красной Армии. Бойцам пример подавать должен.

Чапаев в первый момент вспылил, но потом не только подтянулся сам, но и потребовал того же от бойцов дивизии.

Образ Фурманова — это воплощение того типа комиссара, о котором товарищ Сталин сказал: «Комиссар полка является политическим и нравственным руководителем своего полка, первым защитником его материальных и духовных интересов. Если командир полка являет-

ся главою полка, то комиссар должен быть отцом и душою своего полка» [1].

Недаром в разговоре с Петькой Чапаев так отозвался о своем комиссаре: «Уж к Чапаеву не пришлют... замухрышку какого-нибудь!»

Чапаев не только верил Фурманову, признавая его авторитет, но и по-настоящему любил своего комиссара. Эта любовь очень трогательно раскрыта в сцене их расставания, когда Василий Иванович долго, с грустью смотрит вслед комиссару.

Однако в экранном образе Фурманова есть одна слабая сторона: он недостаточно раскрывается в действии. Правильно характеризуя недостатки образа, писатель А. Фадеев, указал, что у него «нет действенного материала, чтобы показать себя. Фурманов, которого я знал, — говорил А. Фадеев, — был замечательной фигурой. Живой человек, разносторонний. Он влиял на Чапаева не только своим спокойствием и улыбкой. Чапаев видел, что Фурманов — это настоящий товарищ, большая индивидуальность. Чапаев почувствовал в Фурманове человека большого, стоящего выше его по идейному уровню. Чапаев мог у него учиться.

Здесь вина режиссера и сценаристов, что для образа Фурманова не дали достаточного материала» [2].

Но несмотря на некоторую неполноту, образ военного комиссара в фильме «Чапаев» до сих пор является одним из лучших образов политработников в советском киноискусстве.

Вскоре после выхода в свет фильма «Чапаев» на заседании ЦИК СССР, когда вручались ордена работникам кино в связи с пятнадцатилетием советской кинематографии, товарищ Сталин сказал А. Довженко, что за ним долг — украинский Чапаев.

«Фильм о «Щорсе»,— указывал товарищ Сталин в беседе с режиссером,— по существу говоря, мне представляется, как фильм о восставшем украинском народе, о его победоносной борьбе с украинской контрреволюцией и немецко-польскими оккупантами за свое социальное и национальное вызволение. Показывая

[1] Сборник статей «К шестидесятилетию со дня рождения И. В. Сталина, ГИХЛ, 1940, стр. 383.

[2] Газета «Тихоокеанская звезда» от 11/I 1935 г.

Щорса и его героев-соратников, нужно показать украинский народ, особенности его национального характера, его юмор, его прекрасные песни и танцы»[1].

Таким образом, товарищ Сталин не только вдохновил А. Довженко на постановку кинокартины о Щорсе, но и раскрыл режиссеру основную идею фильма и характер будущего произведения — произведения широкого эпического охвата, воспевающего героизм украинского народа и одного из его лучших сынов Николая Щорса в борьбе за социальное и национальное освобождение родной украинской земли.

А. Довженко глубоко воспринял мудрые советы и указания товарища Сталина и постарался осуществить их в своем фильме со всей силой присущего ему поэтического пафоса.

Образ Щорса в отличие от Чапаева не имеет никаких противоречий в характере, у него нет недостатков, пережитков партизанщины. От начала до конца фильма образ дан монолитным, цельным в едином ясном устремлении всех мыслей, чувств и воли. Такая трактовка продиктована не поэтическим замыслом автора, не его стремлением к идеализации героя, а самой жизнью, биографией Щорса. Известно, что жизнь Николая Щорса сложилась иначе, чем Василия Ивановича Чапаева. Щорс пришел в Красную Армию уже вполне сформировавшимся, культурным и политически образованным коммунистом, прошедшим школу партийной учебы и партийной работы. Он как бы объединяет в себе качества и Чапаева и Фурманова. Если Чапаев в сражениях на фронтах гражданской войны рос и формировался под влиянием комиссара Фурманова, который дополнял его, корректировал его поступки, то Николай Щорс прекрасно сочетает в себе качества командира-организатора, партийного руководителя и пропагандиста. Особенно полно черты Щорса-воспитателя раскрываются в его отношениях с Боженко.

Старый батько Боженко смел и отважен, умен и хитер. Он честный и преданный сын своего народа, боевой командир. Но Боженко неуравновешен, чувство часто

---

[1] Из воспоминаний А. Довженко о беседе с товарищем Сталиным, журнал «Искусство кино» № 10, 1937.

берет у него верх над разумом. И Николай Щорс, умело и настойчиво борясь с партизанскими привычками и наклонностями своего друга, воспитывает в нем качества командира-большевика.

Несмотря на различие характеров, Чапаева и Щорса роднят многие общие черты: неустрашимость, горячий патриотизм и непреклонная воля в борьбе за дело революции. Оба они — верные сыны своего народа, горячо преданные ленинско-сталинской партии. Именно поэтому товарищ Сталин и назвал Щорса «украинским Чапаевым».

Авторы картины «Щорс» своеобразно решают проблему создания образа героя гражданской войны на экране. Щорс в исполнении Е. Самойлова рисуется в фильме крупными штрихами. Он проходит перед нами, как олицетворение силы и воли украинского народа.

Образ Щорса поэтичен, овеян романтикой. Щорс мечтает о будущем и поэтично говорит о нем.

— Вот и я тоже думаю, пройдут года и завершится революция и заживут люди-братья на земле. Вся земля покроется садами. И пройдем мы перед ними могучим строем, полным торжественного ритма и красоты, трезвые, храбрые, без матюков, без подхалимства и предательства. Пройдем за Лениным такими достойными и простыми товарищами.

Так своеобразно Щорс воспитывает своих бойцов и заставляет думать о будущем. Подчиняясь его обаянию, они тоже образно, поэтично рассказывают о своих боевых подвигах, мечтают о будущей счастливой жизни.

Александру Довженко тесно в рамках прозаического повествования, он не боится их ломать смелыми поэтическими взлетами. Однако склонность художника к поэтическому воплощению общих идей нередко приводила к тому, что образы в его фильмах теряли черты живых людей и превращались в символы. В кинокартине «Арсенал», например, рабочего Тимоша в упор расстреливают гайдамаки, но он остается невредимым. Этот образ, который по мысли А. Довженко должен был олицетворять бессмертие народа, был непонятен зрителю и не волновал его, так как было очевидно его неправдоподобие.

Есть некоторые элементы символизма и в фильме

«Щорс», в частности, в рассказе бойца о том, как его в бою пуля не берет.

— А меня, товарищ начдив, пуля не берет. Наступаем на окопы, иду, пули свистят, свистят, аж лоскочут, а я, товарищ начдив, так хочу победить, так хочу! Говорю: пуля, не тронь, не тронь! Не трогает! Скажите, что это есть? Правда?

Но этот рассказ бойца воспринимается нами, как выражение в поэтической форме силы, уверенности красноармейца в правоте своего дела и в неизбежном торжестве над врагом. Он воспринимается как эмоциональная разрядка после пережитой бойцом опасности, как выражение его радости победителя.

Довженко ставил своей задачей в этом фильме давать не абстрактные образы-символы, лишенные плоти и крови, а нарисовать образы земные, реальные, наделенные яркими индивидуальными чертами. Отказавшись от прежних своих чрезмерных увлечений символическими приемами, он обнаружил решительный переход на позиции социалистического реализма.

Эта эволюция в творчестве мастера отражала собой общее положение в советском киноискусстве, которое вышло на широкую дорогу социалистического реализма.

Таким образом, советское киноискусство в тридцатых годах добивается выдающихся успехов не только в создании образов современников, но и в воплощении облика исторических легендарных героев гражданской войны. Особое место в кинематографии занял фильм «Чапаев». Историческое значение этого фильма в том, что в его содержании и форме впервые нашли свое полноценное воплощение принципы социалистического реализма: высокая идейность и народность образов, созданных простыми, ясными кинематографическими средствами; органическое сочетание исторической правды с художественным обобщением, реализма с революционной романтикой.

Глава третья

Еще на заре существования советского киноискусства передовые творческие работники обращались к истории революционной борьбы рабочего класса России. Они понимали, что история революции с ее богатейшим опытом борьбы может дать советскому народу ответы на самые серьезные вопросы современности, что, знакомя наш народ с прошлым, она учит его понимать настоящее и видеть будущее. Мастера кинематографии стремились отразить в своих фильмах исторический размах революции, ее глубокие социальные причины, показать, как она всколыхнула миллионные массы трудящихся России, привела их в движение и приобщила к политической жизни.

Первая попытка показать в широких масштабах борьбу рабочего класса против эксплуатации была сделана С. Эйзенштейном в его фильме «Стачка» (1925 г.). Этот фильм, проникнутый публицистической страстностью, ставил себе задачей изобличение капиталистического гнета и эксплуатации, показ борьбы рабочих со своими эксплуататорами и раскрытие тактики проведения рабочих стачек.

Воссоздавший на экране картину массовой стачечной борьбы рабочего класса, фильм «Стачка» оставлял впечатление новизны и по выдвинутой теме, и по методам художественного решения ее: большой масштаб, массовость действия, необычное использование в фильме и при этом в большом количестве аллегорий, метафор и символов для воплощения в зрительных образах общих понятий, гневных обличений и политических лозунгов.

Однако подойдя к своей задаче с позиций формалистического понимания новаторства в искусстве, не углубляясь в идейную сущность фильма и на деле поступаясь ею ради эффектных атракционов, постановщики фильма допустили серьезные идейные ошибки и исказили историческую правду. Основная их ошибка заключается в том, что рабочая стачка изображена ими как явление стихийное, не показана руководящая роль большевистской партии, с деятельностью которой связаны все важнейшие события рабочего революционного движения в России. В фильме не только нет образа большевика, но вообще отсутствуют индивидуальные образы-характеры, личность потонула и растворилась в массе.

Отсутствие индивидуализированных образов героев — одна из главных причин художественной неполноценности фильма. И тем более непонятно, что именно в этой особенности «Стачки» некоторые критики как раз и усматривали новые принципы социалистического искусства.

Так, критик Н. Лебедев в свое время писал о картине «Стачка»: «Именно этот новый сценарный принцип давать не индивидуальности, а коллективы нужен для искусства будущего, и только на его основе можно показать эпопеи великих социальных движений» [1].

Делая это поспешное и в корне ошибочное заключение, Н. Лебедев вольно или невольно выразил чуждую социалистическому искусству точку зрения «пролеткультовцев», которую разделял тогда и постановщик фильма «Стачка» С. Эйзенштейн. Сторонники Пролеткульта, вульгаризируя марксизм, абсолютно отрицали роль личности в истории и видели новую качественную особенность социалистического искусства в полном растворении индивидуума в «трудовом коллективе».

Задача многогранного и глубокого раскрытия характера революционера в полноценном, индивидуализированном образе не была решена С. Эйзенштейном и в следующем его фильме «Броненосец «Потемкин» (1925 г.). Однако было бы грубой ошибкой, основываясь только на этом, ставить знак равенства между этим и предыдущим фильмом Эйзенштейна. Они коренным об-

[1] Газета «Кино» № 12 от 17/III 1925 г.

разом отличаются друг от друга и по идейному уровню, и по художественному методу, и по подходу режиссера к показу и освещению исторических событий. Если в «Стачке» борьба рабочих с капиталистами происходит в необозначенном конкретно времени и месте, в абстрактно типизированной обстановке, то в основе «Броненосца» лежит конкретное историческое событие. История сохранила имена и образы героев — участников восстания, и в отличие от «Стачки», в фильме «Броненосец «Потемкин» есть индивидуальные персонажи, которые, будучи представителями борющихся социальных групп, наделены каждый и своими индивидуальными чертами в соответствии с исторической и художественной правдой, имеют свою линию поведения, совершают определенные поступки.

Эти индивидуальные характеристики еще не глубоки, скорее портретны, но все же достаточно определенны, чтобы отчетливо выделяться в многофигурной картине. Запоминаются образы зачинателей восстания на броненосце «Потемкин» матросов Матюшенко и Вакулинчука, в которые режиссер и актеры вложили много теплоты и глубокой симпатии к героям. Однако даже лучшие образы фильма страдают большой долей схематизма и главную роль в их характеристике играют типажные данные актеров.

Сила художественного воздействия «Броненосца «Потемкина» не в глубокой разработке отдельных характеров, а в ярком воссоздании общей картины одного из эпизодов революции 1905 года и в передаче с политической страстностью революционного пафоса эпохи. Именно поэтому фильм «Броненосец «Потемкин» по праву считается шедевром советского киноискусства тех лет, определившим собой новый этап его развития.

Задача создания полноценного реалистического образа нового героя — рабочего-революционера, сочетающего типические черты представителя своего класса с индивидуальной характеристикой, впервые была осуществлена сценаристом Н. Зархи и режиссером В. Пудовкиным в кинофильме «Мать» (1926 г.) по одноименной повести А. М. Горького.

Родоначальник социалистического реализма, Горький первым из писателей увидел в лице рабочего класса ту

грозную силу, которая вышла на арену исторической борьбы против эксплуататоров, чтобы разрушить и навсегда похоронить строй несправедливости и угнетения, увидел руководящую и направляющую роль партии в революционной борьбе. «...У Горького впервые его литературный положительный герой совпал с подлинным героем истории — рабочим революционером, большевиком» [1]. Именно в лице героя горьковской повести «Мать» рабочего Павла Власова твердо входит в советское киноискусство новый герой, подлинный вершитель судеб истории.

Перенося на экран героев повести, ее богатый социально-бытовой и событийный материал, авторы фильма Н. Зархи и В. Пудовкин должны были найти лаконичную, концентрированную и выразительную форму. С этой задачей для своего времени авторы справились удачно. Главные герои фильма — рабочий-революционер Павел и его мать Ниловна — являются лучшими реалистическими образами советского киноискусства за первые десять лет его существования.

Следует, однако, сказать, что образ рабочего-большевика Павла получился в фильме значительно обедненным. И причину этого нужно искать не только и не столько в том, что в фильме Павел дан более непосредственным и простым рабочим парнем, менее опытным в революционной борьбе, чем он был нарисован в повести. Такое видоизменение образа Павла в фильме могло быть оправдано и не привело бы к снижению образа, если бы авторы фильма сумели раскрыть процесс формирования рабочего-большевика, если бы они показали достаточно ясно истоки его духовного обогащения и политического роста, чему главным образом и посвящена повесть великого пролетарского писателя.

Однако авторы фильма в этом очень существенном моменте отошли от повести. Выпал и такой важный мотив, как стремление Павла узнать правду жизни из запрещенных книг, его политическое самообразование. То, что Павел был связан с революционным подпольем, рас-

---

[1] А. Фадеев, Сборник «Проблемы социалистического реализма», «Советский писатель», 1948, стр. 20.

крывается в фильме одним эпизодом. Павел прячет у себя дома сверток с оружием, и это, повидимому, должно указывать на участие его в какой-то подпольной организации, по директивам которой он и действует. Но что это за организация, какие цели она преследует, каковы ее планы остается неизвестным. Между тем в повести Горького совершенно ясно говорится о том, что Павел был членом большевистской партийной организации.

Отказ от раскрытия формирования большевистского сознания Павла, а также неоправданное введение в фильм эпизода с оружием были связаны со стремлением автора сценария Н. Зархи в те годы к предельной и, если можно так сказать, самодовлеющей драматизации событий.

При экранизации повести автор сценария был под властью схемы классической трагедии. На это указывает и придуманная Н. Зархи драматическая коллизия с трагической виной матери — невольным предательством ею своего сына, и трагический финал фильма. В повести Горького мать умирает, а Павел Власов остается жить. В фильме умирают оба — мать и сын. Такой финал противоречит боевому, героическому и оптимистическому духу горьковской повести. Совершенно очевидно, что при горьковском финале картина имела бы гораздо большее идейно-политическое звучание.

В. Пудовкин на творческом совещании в 1935 году говорил: «Я хотел самыми внутренними, самыми глубокими ходами связать себя с революцией. Но эта связь, прежде всего, определялась степенью моей культуры. Дальше ощущения протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное я не пошел. И мне сейчас понятно, почему я не одолел фильма. Конечно, потому, что как раз в финале была поставлена большая задача, на которую у меня культуры нехватило и не могло хватить: вопрос об оптимизме, вопрос о путях рабочего класса, которые связывают 1905 год с Октябрем. На правильное понимание и разрешение этих вопросов меня нехватило, и это сказалось в картине» [1].

---

[1] Сборник «За большое киноискусство», Кинофотоиздат, 1935, стр. 104—105.

Действительно, постановщик кинокартины «Мать», с большой революционной страстностью изобличавший в своем произведении гнет капиталистического строя, довольно ярко и правдиво показавший тяжесть и убогость жизни и быта рабочих царской России, не смог еще создать достаточно полный, многогранный образ рабочего-большевика.

Общий политический и культурный рост страны поставил в тридцатые годы перед советскими киномастерами новые и более высокие требования — требования правдивого воспроизведения истории, многостороннего отражения советской действительности и создания на экране высокого в идейном и художественном отношении образа передового деятеля революционной эпохи — большевика. К этому времени творческие работники кино уже имели необходимые знания по истории большевистской партии, овладели основами марксистско-ленинской теории и смогли уже более успешно решать стоящие перед ними задачи.

Письмо товарища Сталина в журнал «Пролетарская революция», в котором он выдвинул как дело первостепенного значения задачу «поставить дело изучения истории нашей партии на научные, большевистские рельсы» [1], направило внимание советских художников на изучение истории партии и помогло им понять многие ее сложные явления и факты. В частности, в этом письме товарищ Сталин разъяснил ленинское учение о перерастании революции демократической в социалистическую, показал, что две эти революции не отделены друг от друге каменной стеной. Большевики, возглавившие борьбу рабочего класса в буржуазно-демократической революции, имели ясную перспективу ее дальнейшего движения и перерастания в пролетарскую революцию.

Письмо товарища Сталина дало мастерам кино ключ к более глубокому пониманию не только ленинско-сталинского учения о пролетарской революции, но и типического характера большевика, носителя революционной пролетарской идеологии.

Опираясь на теоретические труды Ленина и Сталина и на научную историю большевизма и руководствуясь в

---

[1] И. Сталин, Соч., т. 13, стр. 101.

своем творчестве методом социалистического реализма, мастера советского кино смелее подошли к раскрытию на экране образа большевика, показу его в процессе формирования и роста.

Первая удачная попытка показать в киноискусстве биографию молодого рабочего-революционера, вырастающего до большевистского руководителя масс, была осуществлена М. Чиаурели в кинофильме «Последний маскарад» (1934 г.). В этом фильме нашла художественное отражение борьба большевиков Закавказья против меньшевиков и буржуазных националистов на разных этапах революционного движения.

Фильм начинается событиями, происходившими в Грузии накануне империалистической войны 1914 года, охватывает годы войны, период власти меньшевиков и заканчивается установлением советской власти и изгнанием из Грузии «социал-духанщиков», а вместе с ними империалистов Антанты. Вот на таком широком историческом фоне автор фильма рисует образ большевика, показывает революционную среду, в которой рос и закалялся характер молодого рабочего-революционера Мито (артист А. Джалиашвили).

Сама по себе тема воспитания революционного сознания в огне классовой борьбы не была новой для киноискусства. Вслед за кинокартиной «Мать» был выпущен ряд фильмов, где в той или иной степени затрагивалась и освещалась эта тема. О перевоспитании забитого, малограмотного крестьянского парня в сознательного бойца социалистической революции рассказывается, например, в фильме «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.). Освобождение от мелкобуржуазной, крестьянской иллюзии о возможности для бедняка «выйти в люди» в условиях буржуазного общества лежит в основе драматургии образа главного героя фильма «Златые горы» (1931 г.). Однако образ центрального героя в «Последнем маскараде» значительно выше по своим идейно-художественным достоинствам, чем положительные герои всех названных выше фильмов.

Характерными признаками главных героев «Конца Санкт-Петербурга», «Златых гор» и некоторых других подобных фильмов является то, что они формировались, входили в новую жизнь, преодолевая внутренние проти-

воречия своего сознания, своей старой психологии, часто испытывая колебания и неуверенность. Они в первый момент, помимо своей воли, стихийно были подхвачены революционной волной и, оказавшись на ее гребне, инстинктивно ощутили свои кровные интересы в революции и нашли в ней свое место. Вершиной роста этих образов, кульминационным пунктом их драматического развития является принятие революции, признание ими нового социального строя.

Иной характер положительного героя рисует автор фильма «Последний маскарад» в образе Мито. Молодой рабочий Мито растет и формируется в руководителя революционного движения не путем преодоления внутренних противоречий своего сознания и психологии, а путем борьбы с внешними препятствиями, встречающимися на его пути.

В начале фильма Мито показан молодым рабочим парнем, по-юношески задорным и смелым. Его первая драка с гимназистами не есть еще результат сознательной революционной деятельности, она просто случайна. Мито пустил в ход кулаки, возмущенный тем, что сын князя Диомида схватил листовку, случайно выпавшую из кармана Мито, и не хотел ее отдавать. Но эта первая стычка с гимназистами не прошла для Мито бесследно. По упреку отца и по тем тревожным взглядам, с которыми выслушали подпольщики рассказ Мито о вырванной гимназистами листовки, он понял, что его оплошность может обойтись очень дорого отцу и его товарищам. После этого случая Мито как будто повзрослел, стал более сосредоточенным и серьезным. Убийство отца жандармами, которое потрясло юношу, воспринимается им уже не только как тяжелое личное горе, но и как проявление социального произвола. И Мито целиком посвящает себя активной борьбе за освобождение рабочего класса. В горниле революционных схваток он формируется в большевистского руководителя народных масс.

Режиссер М. Чиаурели в своих воспоминаниях о встрече с товарищем Сталиным пишет:

«Наряду с замечаниями по поводу политической значимости того или иного эпизода товарищ Сталин дал целый ряд замечаний чисто психологического и бытового порядка.

...Дав общую оценку «Последнего маскарада», товарищ Сталин обращает мое внимание на некоторый схематизм картины и скупость разъяснительных надписей»[1].

Замечания товарища Сталина по фильму «Последний маскарад» указывали путь дальнейшего развития советского киноискусства, повышения его идейно-художественного уровня.

Замечательный образ большевика был создан актером Б. Чирковым и режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом в трилогии о Максиме. Фильмы «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона» рассказывают о простом рабочем парне Максиме, которого сама жизнь приводит к большевикам и который, овладевая марксистской идеологией и приобретая опыт революционной борьбы, становится профессионалом-революционером, отдает себя целиком делу партии, делу революции.

Наряду с Чапаевым Максим стал популярным, самым любимым в народе образом советского киноискусства. В отличие от Чапаева Максим — образ вымышленный, но жизненность и обаяние его настолько велики, что зрители поверили в действительное существование героя. Образ Максима настолько утвердил себя в жизни, что авторы фильма «Великий гражданин» имели полное право ввести его в свой фильм как конкретное лицо, показав дальнейший рост этого замечательного большевика.

В чем же причина такой художественной убедительности и такой популярности образа Максима? Сила этого образа прежде всего в том, что в основе художественной фантазии, его породившей, лежит живая жизнь. В этом образе как бы слились в ярком художественном обобщении характерные черты и типические биографии многих тысяч рабочих-революционеров. Следя за жизнью Максима, мы как бы перелистываем страницы героической истории нашей пролетарской революции.

Первые годы после революции 1905 года. Свирепствует реакция, страна покрыта виселицами. Именно в это время молодой рабочий Максим, веселый, жизнерадост-

[1] Встречи с товарищем Сталиным, Госполитиздат, 1939, стр. 152—154.

ный, непосредственный, сталкивается с жестокой действительностью, зверской эксплуатацией рабочих на капиталистическом заводе и беспощадным подавлением всякого их недовольства царской полицией и войсками. Верный товарищ, он тяжело переживает увечье своего друга Андрея и, стараясь помочь ему, обращается к заведующему с просьбой о помощи пострадавшему. В ответ на свою законную просьбу он получает грубый отказ и оскорбления. Занятия в воскресной школе, беседы с партийным пропагандистом Наташей помогают ему понять, кто действительный виновник гибели его товарищей. Максим становится активным участником демонстрации — похорон рабочего, павшего жертвой жестокой капиталистической эксплуатации, и за это попадает в тюрьму.

Так последовательно и правдиво рисуется путь юноши рабочего к революции в кинокартине «Юность Максима». Сами события, пережитые Максимом, приводят его к решению вступить в большевистскую партию, так как только в ней он увидел силу, способную последовательно бороться за изменение окружающей его действительности, бороться за счастье трудового народа.

Фильм «Юность Максима» (1935 г.) в простой и стройной художественной форме, в типических образах показывает, как большевистская партия даже в самые трудные годы реакции не теряла связи с массами, непрестанно воспитывала их и готовила к новым схваткам. «...Социал-демократия,— писал в 1909 году В. И. Ленин, — доказавшая в открытой революции, что она есть партия класса, сумевшая повести за собой миллионы и на стачку, и на восстание в 1905, и на выборы в 1906—1907 гг., сумеет и теперь остаться партией класса, партией масс, остаться авангардом, который в самые тяжелые времена не оторвется от всей армии, сумеет помочь ей преодолеть эти тяжелые времена, снова сплотить ее ряды, приготовить новых и новых борцов»[1]. Таким новым борцом партии и является Максим.

Широкая и заслуженная популярность образа Максима объясняется прежде всего тем, что как своим внешним обликом, так и складом и проявлением своего характера он ярко и полно воплощает типические черты

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 15, изд. 4, стр. 325—326.

своего народа. Образ Максима подлинно народен. Этой большой творческой удачей фильм обязан в первую очередь замечательной игре Б. Чиркова и его индивидуальным данным. Интересно отметить, что именно выбор для данной роли Б. Чиркова и определил окончательно характерные черты героя. В литературном сценарии внешний облик Максима рисовался иным, чем он оказался в фильме. «Тощий парень с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос» [1], — писали авторы о Максиме в литературном сценарии. Совсем другим мы видим его на экране в образе, созданном Б. Чирковым. Простое русское лицо, немного вздернутый нос, лукавый прищур глаз, свидетельствующий о неистощимой жизнерадостности и большой практической сметке. Рабочая кепка, расстегнутый ворот русской рубашки, подпоясанной ремнем, дополняют типичный облик пролетария.

Но дело не только в типической внешней характеристике героя. Главная заслуга артиста в том, что он смог показать на экране художественно убедительно и психологически оправданно душевный мир героя.

Вот заведующий допрашивает Максима, пытаясь выведать у него, нет ли на заводе нелегальных кружков, не читают ли рабочие запрещенной литературы. Б. Чирков с большим мастерством проводит эту сцену, показывая, что Максим сейчас еще многого не знает, ему еще не вполне понятен смысл нелегальной работы революционеров, значение рабочих собраний, о которых выспрашивают его, но для него совершенно ясно, куда клонит мастер. Поэтому Максим делает вид, что страшно пугается, когда ему задают вопрос, читает ли он запрещенные книжки. Глубоко вздохнув, с видом пойманного с поличным человека, он сознается, что читает, и начинает декламировать, наигрывая пафос подстать дешевому провинциальному трагику: «Прочь! Прочь из этого гнезда коварства и порока! Меня ждут скалистые ущелья и верные товарищи — гроза тиранов и злодеев».

Заведующий подошел ближе и, от удивления разинув рот, глядит на Максима. Но тот, как бы забыв обо всем, продолжает в упоении:

---

[1] Журнал «Советское кино» № 10, 1933.

«Пылая страстью, прекрасная графиня прильнула к нему всеми своими формами.

— Ха! Ха-ха! — воскликнула она. — Кровавая рана заставит тебя забыть весь мир!

Но атаман свистнул...»

И сунув два пальца в рот, Максим засвистал так пронзительно, что заведующий отшатнулся.

«...и вскочил на коня!»

— Стой! — кричит заведующий. — Стой! Что это за ерунда такая?

— «Антон Кречет», — гордо отвечает Максим, довольный тем, что произвел впечатление.

— А кто эти бумаги мог принести в цех, не знаешь?— вкрадчиво спрашивает заведующий.

Максим начал читать прокламацию, затем останавливается, видимо, вспомнив, что такую прокламацию он видел в руках у девушки, которая назвала себя социал-демократкой и которой он помог скрыться от мастера. Классовое чутье подсказывает Максиму, что эта девушка — свой человек, выдавать ее нельзя. И немного помолчав, взглянув еще раз на прокламацию, твердо ответил:

— Знаю. Бумагу эту принес поп.

А когда мастер намекнул Максиму, чтобы тот шпионил за своими товарищами, то плутовская улыбка и наигранная наивность разом сбежали с лица Максима, он вскочил со стула грозный и непримиримый...

В следующих эпизодах Б. Чирков столь же выразительно показывает, как закаляется характер Максима, как обретает он все новые и новые качества.

Вот он у заводских ворот, мрачный и осунувшийся, ждет вместе со своим другом заведующего, чтобы попросить его помочь искалеченному Андрею. Видно, что у него еще теплится надежда — ведь должен же хозяин войти в положение рабочего, получившего увечье у него на заводе?

Грубый и наглый ответ заведующего окончательно рассеивает иллюзии Максима. Тогда от просьб он переходит к борьбе. И вот уже совсем другим, преображенным, с лицом, выражающим отчаянную решимость, мы видим Максима в сцене демонстрации, когда он, взобравшись на фонарный столб, разбрасывает листовки и

кричит рабочим: «Стой! Куда бежите? Некуда нам бежать! Нигде нет нам житья. Убивают, как собак!»

Юмор, хитрое лукавство, которыми Б. Чирков наделяет Максима, придают его образу жизнеутверждающую, оптимистическую окраску. Даже в тюрьме, когда надзиратель обрушивается на него с побоями, Максим находит в себе силы иронизировать над жандармом, а затем, размахнувшись, сбивает его с ног, приговаривая: «Вот как надо бить!»

Мы не представляем себе Максима без его песенки «Крутится-вертится шар голубой». Эта простая лирическая песня с первого же момента его появления на экране придает его образу аромат юности, непосредственности и беззаботности. Повторяясь затем в различные моменты действия, она каждый раз изменяет свою тональность, выполняя разные сюжетно смысловые функции. Однажды он поет другую такую же бездумную песенку «Люблю я летом с удочкой над речкою сидеть», но теперь это песня-маскировка. Максим охраняет подпольное собрание большевиков. Теперь он уже не прежний беззаботный парень, он уже не смотрит на мир так наивно и благодушно, как в начале картины, им твердо избран суровый путь борьбы, путь революционера-большевика. Однако он попрежнему весел, неутомим и полон веры в победу, олицетворяя в своем образе могучую жизненную силу народа.

В фильме «Юность Максима» образ большевика характеризуется не чертами жертвенности, которые были присущи некоторым образам ранних фильмов и образу Максима в первом варианте литературного сценария, а волевыми качествами борца, уверенно смотрящего в будущее, не теряющего ориентировки и перспективы в самых трудных условиях. В этом огромное достоинство и покоряющая сила образа.

Тем обиднее, что образ Максима в первой части трилогии несколько снижается из-за того, что авторы не вполне достоверно и правдиво изобразили историческую обстановку, в которой действовал герой. Недостаточно вдумчиво и правдоподобно показаны в фильме большевистское подполье и работа членов местной социал-демократической организации. Уж очень легко проникает на завод Наташа, беспрепятственно ведет беседы с ра-

бочими и распространяет листовки; в годы реакции работа большевиков проходила в более трудных условиях конспирации, чем это показано в картине. Авторы не сумели найти достаточного материала и выразительных красок, чтобы нарисовать в фильме жизненный образ старого большевика Поливанова. Несмотря на то, что роль Поливанова исполнял в картине талантливый актер М. М. Тарханов, этот образ оказался одним из самых неудачных в фильме. В нем мало правдивых черт большевистского подпольщика, он много поучает и почти совсем не действует, что никак не было типичным.

Иначе подошли авторы к изображению исторической эпохи и среды во второй части трилогии — в «Возвращении Максима» (1937 г.). Здесь показываются уже конкретные события из истории большевистской партии, в центре картины стоит работа редакции газеты «Правда» — пропагандиста и организатора рабочего движения. Значительное место в фильме занимает также показ работы социал-демократической фракции в IV Государственной думе.

Некоторые критики высказывали мнение, что исторические факты, с большой силой воплощенные в картине «Возвращение Максима», якобы оттеснили на второй план главного героя. «Режиссеры, как бы боясь того, — читаем мы в одной рецензии, — что зритель может переоценить место, роль и значение Максима в событиях предвоенных лет, в жизни партии большевиков 1914 года, смещают масштабы, уравнивают Максима в правах и поступках с другими персонажами фильма и тем самым в конечном счете в какой-то степени обедняют биографию героя» [1].

Такая точка зрения является ошибочной. Борьба Максима — не единоборство с враждебными силами социальной действительности, он только один из многих тысяч пролетариев, борющихся под знаменем большевизма. И его образ во второй части трилогии, где шире и более конкретно нарисована историческая обстановка нового революционного подъема, не только не обеднен, а, наоборот, обогащен, стал более содержательным. Хотя в некоторых эпизодах (например, сцена в думе)

[1] Журнал «Искусство кино» № 8, 1937, стр. 47.

Максим непосредственного участия и не принимает, масштабы показа политических событий и возросшая значимость роли Максима в этой обстановке, конечно, поднимают его образ. Авторов фильма можно упрекнуть скорее в том, что, сделав многое в этом направлении, они все-таки сделали далеко не все.

К положительным сторонам фильма «Возвращение Максима» надо отнести то, что, стремясь прежде всего художественно воссоздать эпоху и нарисовать типичные характеры в типичной обстановке, авторы не шли по линии наименьшего сопротивления и не увлекались легкой возможностью уснащать сюжет приключенческими мотивами. Поэтому ими был выброшен из киносценария пролог — побег Максима из Сибири, написанный в духе авантюрно-приключенческого жанра, но зато при окончательной доработке сценария было уделено внимание исторически правдивому воспроизведению бытовой обстановки, в которой жил и действовал Максим. В литературном сценарии эти условия не во всех эпизодах были обрисованы правдоподобно. Например, по сценарию большевики Максим и Наташа долго искали себе в Петербурге комнату, чтобы переночевать, и, не найдя ее, располагались на ночлег в городском саду. Совершенно очевидно, что изображение на экране подпольщиков как людей беспризорных, ищущих себе пристанище, никак не соответствовало исторической правде. Такие подпольщики легко могли оказаться в полицейском участке. Кроме того, большевики тогда не были одиноки, они имели широкие связи с массами и всегда могли найти себе надежное пристанище. Рисуя в первоначальном варианте сценария сцену ночевки Максима и Наташи в городском саду, авторы шли от формалистического «изобретательства», закономерно приводившего их к варьированию давно известных штампов ремесленной драматургии, они увлеклись возможностью окутать своих героев романтической дымкой, показать их «остранение» в необычной обстановке.

В фильме «Возвращение Максима» Максим появляется опять с гитарой в руках, страстно распевающий жестокий романс «Очаровательные очи». Но вскоре мы убеждаемся в том, что это только маскировка, Максим теперь внутренне сильно изменился. Годы ссылки не

прошли для него даром, он возмужал, политически и культурно вырос. В споре с меньшевиками Максим одерживает верх над своими противниками, доказав, что они не знают марксизма или нарочно неправильно трактуют его. Через газету «Правда» он организует бойкот военного заказа и поднимает рабочих на поддержку бастующих рабочих Невского завода.

Естественность и непринужденность поведения, оправданность каждого поступка, жеста, реплики являются характерными чертами игры Б. Чиркова. Ту же непосредственность, простоту и лукавство, которые нас так покоряли в образе Максима в первой части трилогии, влагает артист в исполнение своей роли и во второй части. Но только здесь эти черты уже не имеют того преобладающего значения в характеристике Максима, которое они имели в первом фильме, и несколько меняют свое существо, являясь уже только внешней формой, маскирующей опытного большевика, профессионального революционера, который сознательно и умно использует свойственные ему черты при выполнении поручений партии.

Вот он с видом парня-рогозея толчется у биллиарда, восхищаясь тем, как «король» этой игры заводской конторщик Платон Васильевич с неизменным успехом обыгрывает своих партнеров и заставляет их, как проигравших, пролезать под биллиардом. Не выдавая себя ни одним движением, с выражением глубокого страха в глазах Максим неловко берет кий, все время бросая подобострастные взгляды на «короля». Потом, старательно прилаживаясь, толкает шар, который ...попадает точно в лузу. К большому изумлению конторщика, так пренебрежительно отнесшегося к новому своему партнеру «токарю-пекарю», Максим кладет один шар за другим и доводит партию почти до выигрыша. Кругом одобрительный смех рабочих. Все хотят видеть «короля» санкт-петербургского биллиарда сидящим под столом. Но не это входило в планы Максима, когда он брался за кий. «Назад! Да как вы можете на моего лучшего, рад бы сказать, друга орать!» — кричит Максим рабочим. И тут счастье «изменяет» Максиму, он проигрывает Платону Васильевичу. Затем угощает его. Максим все это проделал, чтобы расположить к себе приказчика и

выведать у него нужные большевикам сведения о военном заказе.

Так, в яркой и убедительной игре раскрывает Б. Чирков близкий народу образ своего героя, показывая ловкость, смекалку, находчивость Максима, применяемые им преднамеренно, для достижения благородной цели.

В фильме «Возвращение Максима», в котором более конкретно изображены события из истории нашей партии и страны, чем в «Юности Максима», образ большевика приобрел более глубокое содержание. Однако некоторая распыленность сюжета, недостаточная связь отдельных эпизодов со сквозным действием главного героя несколько ослабили композиционное единство кинокартины, сделали ее менее цельной и стройной, чем предыдущий фильм.

Наиболее успешно задача изображения большевика в конкретной исторической обстановке была решена авторами в последней части трилогии о Максиме — «Выборгской стороне» (1938 г.).

Этого следовало ожидать, так как к 1938 году мастера советского киноискусства намного выросли политически и стали глубже подходить к изображению на экране событий из жизни нашей партии. Огромную помощь мастерам искусства оказал вышедший в свет в 1938 году Краткий курс истории нашей партии, в котором была научно освещена история большевизма. Поновому раскрылась историческая действительность, жизнь и деятельность большевика и постановщикам «Трилогии о Максиме», когда они приступили к работе над третьей частью.

В фильме «Выборгская сторона» разворачиваются события, происходившие в Петрограде в первые дни после завоевания пролетариатом власти. Картина начинается кадрами, изображающими Ленина, произносящим в актовом зале Смольного свою историческую речь о свершении революции. Максим показан здесь как один из активных участников этих исторических событий. На него возлагается теперь партийная задача, неизмеримо более трудная и сложная, чем раньше. Он назначается комиссаром Государственного банка.

— Ну, какой же я банковский деятель, — говорит он, недоуменно глядя на Якова Михайловича Свердлова.

— Знаем, тяжело тебе достанется, — отвечает Свердлов.— Ничего, справишься! На то ты Максим!

Рабочий класс в условиях господства буржуазии не имел возможности подготовить свои кадры государственного управления, и Максим пускается в новый, не изведанный еще им путь. Сцена первого появления Максима в банке сразу раскрывает нам огромные трудности, которые стоят перед ним.

В стране совершилась социалистическая революция, а аппарат банка продолжает размеренную старую жизнь, как будто ничего не произошло: управляющий банком подписывает бумаги об отпуске денег великой княгине Анастасии Михайловне для личных нужд, министру Терещенко для принятия послов. Так же чинно, как и раньше, заседает совет банка.

И вот к этим старорежимным чиновникам явился большевик Максим, представитель новой власти, призванной разрушить старый, прогнивший государственный аппарат и ввести новые порядки управления. Ему приходится вести настоящую войну, не менее ожесточенную, требующую не меньше самообладания и решительности, чем война на баррикадах.

— А не скажет ли нам сей министр финансов, сколько будет дважды два! — доносится из зала ехидный вопрос.

— А позвольте спросить, какая разница между активом и пассивом.

Максим держится с достоинством, спокойно и невозмутимо, как человек, стоящий намного выше этих чиновников, остатков гнилого, навсегда свергнутого революцией строя. А затем, выждав момент, когда в зале стало тише, Максим говорит:

— Дважды два будет четыре, а насчет актива и пассива, боюсь, как бы некоторые из чересчур активных шутников не вышли бы в скором времени в пассив.

Эту фразу Чирков произносит с присущим Максиму юмором, но сколько сейчас в этом юморе беспощадной иронии и непримиримой ненависти к классовому врагу. Исчез юношеский блеск в глазах, стал сосредоточеннее и острее взгляд, в нем появились суровость и твердость. В полемике у него стало меньше былой порывистости и больше хладнокровия, уверенности, силы аргументации.

В кинокартине «Выборгская сторона» только в трех коротких сценах появляются Ленин и Сталин. Поэтому нельзя искать в этом фильме сколько-нибудь глубокого решения задачи создания образов великих вождей революции. Однако и в этих немногих коротких сценах образы Ленина и Сталина нарисованы с большой теплотой и любовью.

Особенно запоминается сцена ночью в Смольном. Эта сцена обогатилась яркими деталями и оживилась юмором во время съемок; в литературном сценарии она выглядела суше, официальнее. В ней отсутствовали шутливые слова Ленина, напомнившего о французской поговорке: «богачу плохо спится», а также замечание товарища Сталина: «Я думаю, завтра ему не легко достанутся богатства». Эти короткие фразы, удачно найденные постановочной группой, а также такая деталь, как исправление Сталиным на записке, вывешенной Максимом, часа начала его работы с 7 на 8 и, наконец, заключительная реплика Ленина: «Пускай хорошо выспится» — все это очень живо и выразительно передает глубокую заботу вождей партии о человеке, их исключительное внимание к молодым советским работникам, только начавшим освоение нового для них дела.

То, что в фильме рядом с вымышленным героем стояли исторические деятели большевисткой партии Ленин, Сталин, Свердлов придавало образу Максима как бы историческую достоверность, делало его еще более близким и дорогим советскому зрителю, поднимая тем самым воспитательную роль этого образа.

Зрители, провожая Максима в конце трилогии на фронт, надеются еще встретиться с ним на каком-либо из ответственных участков партийной и государственной работы, им не хочется расставаться с героем, потому что через этот яркий и жизненно-правдивый образ, вобравший в себя черты многих тысяч большевиков, преданных партии и Родине, они еще лучше узнали и больше полюбили свой народ, породивший такого замечательного героя, и партию, воспитавшую из него настоящего большевика.

Новую, более сложную задачу при создании на экране образа большевика поставили перед собой авторы фильма «Великий гражданин» (сценаристы М. Блейман,

М. Большинцов, Ф. Эрмлер, режиссер Ф. Эрмлер), в котором с большой художественной силой отражена борьба большевиков с троцкистами-двурушниками, врагами народа.

Перед XIV съездом партии троцкисты сколачивают в Ленинграде «новую оппозицию», ведут подрывную работу против партии, против социалистического строительства. Ломая на своем пути все препятствия, чинимые оппозиционерами, партия во главе со своим испытанным вождем товарищем Сталиным смело повела советский народ по пути социализма и добилась решающих успехов. Победила политика индустриализации страны, политика сплошной коллективизации сельского хозяйства и ликвидации кулачества, как класса. Победило на практике ленинско-сталинское учение о возможности построения социализма в нашей стране.

После XVII съезда партии, вошедшего в историю под названием съезда победителей, троцкисты, потеряв уже всякую почву и опору в нашей стране и не решаясь больше выступать открыто против партии, стали широко применять в своей контрреволюционной деятельности метод политического двурушничества, подпольной подрывной работы и террора.

Жестокая борьба партии большевиков против антиленинской «теории», отрицавшей возможность построения социализма в одной стране, и против подрывной работы троцкистов составляют содержание драматического конфликта и сюжета фильма «Великий гражданин». Материал, взятый из истории нашей партии и страны, сам продиктовал своеобразную и новую для советского киноискусства художественную форму произведения. Фильм представляет собой первую в нашей кинематографии философско-публицистическую драму.

Два лагеря противостоят в этом фильме друг другу. Лагерь троцкистов-двурушников представлен образами Карташева, Боровского, Земцова. Каждый из этих персонажей имеет свою резко выраженную индивидуальность: Карташев, например, склонен к позерству, пышной фразе, сочетая с этим большую трусость. Боровский во всех своих злодеяниях холоден, расчетлив, до крайности циничен.

С этими врагами народа борются в картине большевик Петр Шахов (артист Н. Боголюбов), Колесников (артист Г. Семенов), Дубок (артист А. Зражевский) и другие коммунисты-сталинцы.

Шахов, занимающий центральное место в образной системе фильма, представляет собой дальнейший шаг советского киноискусства в изображении большевика на экране. Создавая этот образ, авторы отказались от использования для «оживления» героя каких-либо бытовых подробностей его личной жизни или противоречивости его личных и общественных интересов. Этот образ определяется исключительной монолитностью характера, полной гармонией политических и моральных взглядов, слитностью начал личного и общественного. В каждом поступке Шахова, в каждом его слове и жесте мы видим цельность натуры этого замечательного большевика.

Вот Шахов — секретарь райкома, смело выступает против одного из руководителей губкома Боровского, который пытается опорочить рабочих-рационализаторов завода «Красный металлист» Дубка и Каца. Шахов еще не знает истинной причины недоброжелательного отношения губкомовских руководителей к производственным усовершенствованиям, он склонен еще рассматривать их отношение к изобретателям, как простую ошибку и непонимание их значения. Поэтому он терпеливо выслушивает упреки Карташева по поводу недружественного, резкого выступления его, Шахова, на заседании губкома. Но терпимое отношение Шахова к Карташеву резко изменяется, когда из разговора с последним он узнает, что руководители губкома не просто ошибаются, а сознательно проводят в своей работе антипартийные установки. Теперь уже Шахов не спорит с Карташевым и Боровским, а с большой партийной страстностью громит политических двурушников, срывает с них маски и разоблачает их как врагов народа.

Гневно и предупреждающе для троцкистов звучат слова Шахова с трибуны партийного собрания.

— Партия большевиков, в которую великий народ вложил всю свою веру, партия большевиков, которой народ отдает лучших своих людей, строит новую жизнь, осуществляет вековую мечту человечества! И всякого,

кто встанет на ее пути, всякого, кто попытается остановить нашу работу, народ уничтожит! [1].

Эта речь потрясает нас не только богатством мыслей, но и тем, что вся она от начала до конца пронизана искренней убежденностью, идущей от пламенного сердца большевика.

Страстно ненавидя врагов, Шахов горячо любит преданных сынов партии и народа, честно работающих в социалистическом строительстве. С каким глубоким порывом нежности он обнимает и целует Семена — начальника Каналстроя, который досрочно ввел в строй электростанцию. С каким искренним участием улаживает «душевные дела» ударника Ибрагимова. Как внимательно относится он к молодым кадрам, смело выдвигая их на руководящие посты и оказывая им повседневную помощь и поддержку. Партийная принципиальность, безграничная преданность партии, кристальная моральная чистота, большевистская прямота и честность — вот те качества нового героя, которые воплощены на экране в образе Шахова.

Каковы те источники, которые породили в кино новый, удивительно цельный образ большевика, ясного и целеустремленного в своих действиях и поступках?

Было бы бесплодным занятием искать ответа на этот вопрос в аналогиях с образами старой литературы и искусства. Ничего похожего на образ Шахова мы там не найдем. Чтобы правильно ответить на поставленный вопрос, следует обратиться к жизни, к истории нашей партии, к советской действительности, ибо именно они были для авторов источниками их творческого вдохновения, именно здесь сценаристы нашли прототип своего героя. Образ Кирова стоял перед ними, когда они писали о Шахове. Образ Кирова наполнил живым и ярким содержанием их сценарий. «Работая над материалами биографии Кирова, изучая этапы этой замечательной жизни, — писали авторы сценария «Великий гражданин», — мы ясно видели, что история этого человека неотъемлема от истории большевистской партии, что история этой жизни немыслима вне истории борьбы за

[1] Везде цитируется по сценарию фильма «Великий гражданин», Госкиноиздат, 1949.

социализм» [1]. В облике Сергея Мироновича нашли свое наиболее полное воплощение все лучшие типические черты большевика, у которого общественная жизнь стала его личной жизнью.

Задача наиболее полно и правдиво воспроизвести в образе Шахова незабвенные черты характера Кирова и была поставлена перед артистом Н. Боголюбовым, исполнителем роли Шахова в фильме. «С моей стороны, — рассказывает Н. Боголюбов, — и со стороны режиссера были приложены все усилия, чтобы наиболее ярко и жизненно передать замечательные черты характера Кирова — верного ученика Ленина и Сталина, несгибаемого большевика, человека острого ума, стальной воли, неиссякаемого оптимизма, горячо любившего жизнь и народ, полного жгучей ненависти к врагам» [2].

В исполнении роли Шахова артисту Н. Боголюбову помогли, как он пишет об этом сам, «изучение исторического материала, статей и речей Сергея Мироновича Кирова, встреча с людьми, близко знавшими его» [3]. Авторы фильма не ставили перед собой задачу документально воссоздать на экране биографию Сергея Мироновича. События жизни и деятельности Шахова в фильме во многом отличаются от фактов биографии Кирова. Шахов — Боголюбов мало имеет и внешнего сходства с Сергеем Мироновичем. Иными словами, художественному вымыслу в картине «Великий гражданин» была дана достаточная свобода. Поэтому кировские черты в образе Шахова нужно искать не во внешнем сходстве, а во внутреннем мире героя, воплощающем в себе присущие Кирову духовное богатство, высокое благородство, пламенный темперамент, беззаветную преданность партии и Родине и страстную партийную целеустремленность во всех действиях. И следует сказать, что исполнителю роли Шахова удалось успешно справиться с этой трудной и ответственной задачей.

Артист Н. Боголюбов был хорошо известен зрителям до фильма «Великий гражданин» по значительным и за-

---

[1] «Великий гражданин», Сборник материалов к кинофильму, 1940, стр. 5.

[2] Журнал «Советский киноэкран» № 11, 1939.

[3] Там же.

поминающимся образам, созданным им в кинокартинах «Семеро смелых», «Крестьяне» и др. Причем в фильме «Крестьяне» Боголюбов исполнял роль начальника политотдела Николая Мироновича, имеющего какие-то черты сходства с образом Шахова. Внешний облик актера в образе Шахова почти тот же, что и в «Крестьянах». Тот же большой лоб, тяжелый подбородок, придающий энергичное выражение лицу. Крепкая, точно вылитая из металла, коренастая фигура. Но при большом внешнем сходстве артист сумел создать в фильме «Великий гражданин» совершенно другой, неизмеримо более глубокий и содержательный образ большевика. Несомненно, что успех актера в этом фильме во многом объясняется достоинствами киносценария, в котором роль Шахова разработана гораздо более содержательно и ярко, чем роль Николая Мироновича в «Крестьянах», но очень важное значение имел также правильный и подлинно творческий, вдохновенный подход к работе над этим образом актера и режиссера, опиравшихся на опыт реалистической школы К. С. Станиславского.

Неправ был критик журнала «Звезда», утверждавший, что искусство сценического переживания, которому обучал артистов МХАТ К. С. Станиславский, не могло быть применено артистом Боголюбовым в работе над ролью Шахова, так как Шахов — цельный характер. Система Станиславского, по мнению этого критика, может успешно применяться только якобы «при показе устоявшихся прочных бытовых отношений, частных конфликтов и переживаний людей. Громадное значение имеет этот тип реализма,— пишет критик,— также для показа исторической преемственности старого и нового, для анализа исторических предпосылок социализма и его новых бытовых форм. Но Эрмлеру нужно было не это. Ему нужно было показать партийную борьбу, новый тип человека в его общественных партийных функциях. Его интересовали волевые люди, столкновения людей как общественных деятелей. «Если вы не согласны — деритесь»,— говорит Шахов Авдееву, и это не только основная жизненная норма центрального героя, но и основная эстетическая мысль всего фильма. Не пассивно переживающие, а активно борющиеся люди — вот тема фильма.

Какова же методология игры в этом фильме? — спрашивает далее критик. И сам же дает ответ. — Методологическая основа игры здесь — не переживание, а страсть, то есть не пассивное, а активное начало» [1].

Ограничивая применение системы Станиславского пьесами, трактующими частные, бытовые конфликты, критик совершает грубую ошибку и обнаруживает свою неосведомленность в сущности системы великого мастера реалистического театра. Не может быть более грубого искажения системы Станиславского, чем сведение ее только к умению актера пассивно переживать на сцене психологическое состояние изображаемого героя. Метод Станиславского обязательно включает в себя развитие в актере волевой устремленности, входящей активным началом, в то идейное целеустремленное действие, которое Станиславский называл сверхзадачей. «Нужна ли волевая сверхзадача, притягивающая к себе все наше душевное и физическое существо?» — спрашивает ученик режиссера Торцов. И получает определенный ответ: «Нужна чрезвычайно» [2].

Искусство сценического переживания по Станиславскому представляет собою гармоническое соединение волевого, интеллектуального и эмоционального начал. Нельзя отделить активное выражение актером страсти в совершаемом героем поступке от внутреннего состояния героя, от переживания, и противопоставить одно другому, как два отдельных и независимых друг от друга метода актерской игры. Наоборот, выражение горячей страсти реалистическим актером во вне, в действиях, поступках есть результат его внутреннего переживания. Выражение же страсти только внешними средствами, без внутреннего переживания, всегда выглядит фальшиво и искусственно, особенно на экране, где лицо актера видно, как под микроскопом.

Переживание актера — процесс не пассивный: актер всегда имеет перед собой ясную идейную устремленность образа, конечную цель творческого процесса — сквозное действие, по выражению Станиславского, в которое вливаются все частные намерения, все частные волевые

[1] Журнал «Звезда» № 1, 1940, стр. 170.

[2] К. С. Станиславский, Работа актера над собой, ГИХЛ, 1938, стр. 515.

устремления образа. Невозможно представить, как бы мог артист Н. Боголюбов создать живой, обаятельный образ целеустремленного большевика Шахова на одной только ноте некоей общей страстности, не обоснованной глубокой мыслью и глубоким чувством, не связанной с ними. Это был бы не живой, полнокровный образ, а голая схема.

Для глубокого и цельного психологического раскрытия образов режиссер Ф. Эрмлер старался при съемках фильма создать актерам обстановку, необходимую для непрерывного переживания и действия на протяжении длинного куска. «Поскольку у нас, — говорил Ф. Эрмлер,— сценарий главным образом построен на внесении мысли словами, эта непрерывность является совершенно необходимой. Нельзя мысль прерывать. Когда идет скачок от крупного плана к среднему, мы, сами того не понимая, физиологически раздражаем зрителя. Актеру будет легче провести всю сцену от начала до конца, чем если ему придется сниматься то средним планом, то общим, то крупным» [1]. С этой целью режиссер перенес внутренний монтаж сцен в павильон. Сама съемка сцен стала монтажной, для чего киноаппарату была придана большая подвижность. Возьмем, например, сцену разговора Шахова с Земцовым. Боголюбов раскрывает здесь сложное внутреннее состояние своего героя — и движение мысли, и смену чувств с разнообразными оттенками настроения.

Шахов нервно ходит по кабинету. Видно, что он глубоко взволнован. Его мучает вопрос, кто же этот «свой» человек среди руководящих работников крайкома, который предупредил диверсанта. В кабинет Шахова быстро входит Земцов и, не здороваясь, возбужденно заявляет:

— Петр Михайлович, что же происходит? В такой атмосфере я работать не могу и не буду!

— Что случилось? — удивленно спрашивает Шахов.

— Случилось то, что секретаря крайкома битый час допрашивают, как преступника. Где был, что делал? Когда, почему, отчего? Если я вам мешаю, скажите прямо, я уйду, но издеваться я никому не позволю...

[1] Из стенограммы беседы Ф. Эрмлера с артистами «Великого гражданина», Ленфильм, 1939

Последние слова, сказанные Земцовым с чрезмерным и явным наигрышем раздраженности, насторожили Шахова. Это сразу заметно по взгляду и тону его слов, сказанных как будто между прочим:

— Какие вы все нынче стали нервные... Ну что, вы выяснили этот «сложный вопрос»?

— Выяснили,— с гримасой неудовольствия отвечает Земцов.

— Ну и слава богу. Кстати, где ты был с одиннадцатого по тринадцатый год?

— В Иркутске и Красноярске.

Ответ Земцова заставляет Шахова еще больше насторожиться.

— А разве в Омске ты не был?

— В Омске? Нет, не был.

Шахов не удовлетворен ответом, он знает из биографии Земцова другое. Земцов, спохватившись, пытается выпутаться, но его объяснение еще больше усиливает подозрение Петра Михайловича. Теперь лицо Шахова становится гневным и напряженным.

Он быстро ходит по комнате, курит, подходит к столу, берет в руки пепельницу, машинально вертит ее в руках. Аппарат сопровождает Шахова повсюду, стремясь зафиксировать выражение его лица и тем самым приковать к нему внимание зрителя, ибо главное в этой сцене не Земцов, о шпионской деятельности которого зрителю уже известно из его беседы с Сизовым, а Шахов, начинающий догадываться, что рядом с ним под одной крышей находится враг народа, провокатор, шпион.

Вдруг Шахов, захваченный новой мыслью, возвращается к Земцову и, смотря ему прямо в глаза, спрашивает:

— Ты помнишь наш разговор с лесником?

— Помню.

— В комнате нас было четверо: ты, Кац, Вершинин и я. После нашей беседы человек, который приходил к леснику, больше не появлялся. Его предупредили. Ты кому-нибудь говорил об этом? — Земцов под упорным взглядом Шахова заерзал на стуле, начал нервничать и злиться. — Ты мне соврал два раза подряд, и я начинаю верить,— тяжело и веско говорит Шахов,— что ты

действительно мог предупредить человека, который приходил к леснику.

Шахов смотрит на Земцова внимательно и сурово, как будто он только сейчас впервые увидел этого человека. Помедлив, тяжело ступая, Шахов выходит из комнаты.

В этом эпизоде Боголюбов отчетливо раскрывает перед зрителем всю картину внутренних переживаний Шахова: от раздумья, настороженности в начале сцены — к подозрениям, а затем и твердой уверенности в конце ее. Аппарат, переходя с одного плана на другой, как бы следит за состоянием Шахова, помогая зрителю понять его.

Не менее выразительна в этом отношении и сцена разговора Шахова с лесником.

Берег лесного озера. Раннее утро. Горит костер. Булькает вода в подвешенном над костром котелке. Солнце пробивается сквозь деревья и мягко освещает лицо лежащего на плаще Шахова. Подле него двустволка. Повернув лицо вверх, Шахов любуется небом, весь отдаваясь наслаждению природой.

— До чего же хорошо! — мечтательно говорит Шахов, следя глазами за причудливыми облаками. — Иван Герасимович, что же с утками будет? Ведь засмеют! Что бы такое придумать? — обращается он к сидящему напротив леснику.

— Счастливый у тебя бог, Петр Михайлович! — не отрывая глаз от костра, глухо говорит лесник, погруженный в раздумье.

— Это насчет чего? — недоумевает Шахов.

— Должен был я, товарищ Шахов, тебя сегодня убить...

Шахов привстал, пристально смотрит на лесника. Мечтательное настроение сменилось озабоченностью. Из слов лесника Петр Михайлович догадывается, что здесь действует группа диверсантов. Он пытается узнать от лесника подробности, но вынужден уступить его просьбе — отложить обстоятельный разговор об этом до города.

Наступает неловкое молчание. Шахов первым прерывает его и обращается к леснику, будто ничего особенного не случилось.

В этой сцене Н. Боголюбов скупыми жестами, выразительностью лица и особенно глаз, короткой фразой, произнесенной с задушевной интонацией, доносит до зрителя весь глубокий подтекст сцены, самые тонкие нюансы чувств и настроений героя, каждое движение его мысли.

Подобных эпизодов можно было бы привести много, но уже и приведенные две сцены дают достаточное представление о том, с какой серьезностью режиссер и актеры этого фильма изучали принципы актерской и режиссерской школы Константина Сергеевича Станиславского, с каким пониманием применяли они эти принципы в своей работе.

Как уже указывалось, фильм «Великий гражданин» представлял собой новый жанр советской кинематографии — философско-публицистическую драму.

Характерной особенностью, позволяющей нам именно так определить жанр фильма, является то, что его драматический конфликт включает в себя идейную борьбу большевиков-сталинцев с троцкистами, отрицавшими возможность построения социализма в одной стране. В этой борьбе троцкисты, идеологически разбитые большевиками, перестают быть политическим течением и превращаются в банду шпионов и убийц. Так как эта борьба вошла органически в ткань художественного произведения, диалог в «Великом гражданине», естественно, занял такое большое место, какое не занимал до того ни в одном фильме. Широкое и удачное использование слова для раскрытия внутреннего мира героя, включение в фильм собраний, речей, длинных диалогов ломали устаревшие представления о драматургии кино, как искусстве, построенном лишь на внешней занимательности действия, и расширяли рамки киноискусства, доказав возможность создания философско-публицистической кинодрамы.

Выступления Шахова на собраниях, дискуссии с противниками по острым политическим вопросам, разговоры с партийными соратниками и рабочими, обогащая его образ, позволяют раскрыть идейное богатство партийной мысли.

Приведем только один, но достаточно яркий пример из фильма, который покажет, как выражение политиче-

ских взглядов, политический спор становится важнейшим средством раскрытия образа и развития драматургического конфликта.

Это ночной разговор Шахова с Карташевым.

— Ты мне скажи, что мы строим, скажи... — обращается Шахов к Карташеву. — Что мы строим? Социализм, который построить нельзя, буржуазную демократию или готовим почву для реставрации? Пойми, если сказать, что мы строим не социализм, все лишается смысла.

— Партия, советская власть, тысячи людей, которые умирают за это,— все летит в пропасть. Ты понимаешь, что ты нагородил? Целые поколения ради этого на виселицу шли, на каторгу, в Акатуйскую ссылку, Ленин во имя этого сгорел, миллионы людей поверили и пронесли это через голод, через тиф, через гражданскую войну. Люди голыми руками скалы ворочают и верят, что они строят социализм, а ты говоришь, что его нельзя построить.

Это не красноречивый монолог, это борьба, это драматическое действие. Слово Шахова — это его глубокое убеждение, это его дело.

В такого рода многочисленных речах, выступлениях, спорах художественно ярко раскрывается образ большевика Шахова.

Применение в фильме диалога в таком большом объеме не могло не внести изменения в установившуюся практику съемок фильма. Съемки коротких кусков и короткий монтаж, которые до этого были основным художественным методом многих мастеров кино, в том числе и Ф. Эрмлера, здесь уже не могли быть применены, так как короткий монтаж резал бы диалог, затруднял восприятие зрителем течения мысли героя и сложного внешнего и особенно внутреннего действия. Отсюда и иной подход в фильме к построению мизансцены, к сочетанию различных планов. Широко используется на съемках подвижность киноаппарата, чтобы все время следовать за героем, непрерывно фиксировать на пленку игру актеров. И на монтажном столе монтируются не отдельные дробные куски действия, а целые сцены с законченным действием.

Несомненно, что применение этого нового метода съемки существенно помогло в создании сложных по внутреннему содержанию образов и сложного по обилию тонких нюансов действия.

Образ большевика Шахова был крупным достижением советского киноискусства на пути создания образа нового человека социалистической эпохи. Авторы фильма «Великий гражданин», взяв большую социально-политическую тему и найдя своего героя в советской действительности, не стали втискивать новые жизненные конфликты и новые характеры в старые формы, а пошли по пути смелых поисков новых кинематографических форм. Именно это и обеспечило фильму успех и подняло советское киноискусство на новую высшую ступень.

Глава четвертая

Высшим достижением советской кинематографии в предвоенные годы явилось создание ряда кинофильмов о вожде партии и народа Владимире Ильиче Ленине («Ленин в Октябре», 1937 г., «Человек с ружьем» и «Великое зарево», 1938 г., «Ленин в 1918 году», 1939 г.).

«Все, что есть в пролетариате поистине великого и героического — бесстрашный ум, железная, несгибаемая, упорная, все преодолевающая воля, священная ненависть, ненависть до смерти к рабству и угнетению, революционная страсть, которая двигает горами, безграничная вера в творческие силы масс, громадный организационный гений, — все это нашло свое великолепное воплощение в Ленине, имя которого стало символом нового мира от запада до востока, от юга до севера»[1] — писал Центральный Комитет ВКП(б) в своем извещении к партии, ко всем трудящимся о смерти Ленина.

Вдохновляясь этой глубокой и яркой характеристикой вождя, советские киномастера стремились в образе Ленина на экране воплотить черты политического деятеля нового типа, простого и скромного, тесно связанного с массами трудящегося народа, гениального руководителя партии большевиков и великого вождя пролетарской революции.

Попытка воссоздать образ Ленина в художественном фильме была впервые сделана С. Эйзенштейном в его

[1] Ленин Владимир Ильич, Госполитиздат, 1944, стр. 242.

картине «Октябрь» (1928 г.), отображающей события Великой Октябрьской социалистической революции. Но авторы этого фильма не смогли решить поставленной задачи. Во-первых, Ленин показан в фильме очень скупо, его роль совершенно не разработана, а во-вторых, Никандров, снимавшийся в роли Ленина, не сумел создать правдивого образа. Рабочий Никандров был далек от актерского искусства. Режиссеры пригласили его на роль только потому, что по внешности он был очень похож на Владимира Ильича. Никандров совершенно не передавал внутреннего мира вождя, он только копировал внешний облик Ленина, стараясь воспроизводить его движения и жесты по фотографиям.

Когда Ленин появлялся в фильме на броневике у Финляндского вокзала в характерной позе, устремленной вперед, с вытянутой рукой, зрители, пораженные большим сходством, рукоплескали и готовы были поверить, что перед ними их вождь. Но как скоро актер начинал двигаться, иллюзия сходства пропадала. Безусловно, внешнее сходство актера с исторической личностью, особенно в кино, имеет большое значение, однако пример Никандрова лишний раз доказал, что одного фотографического сходства далеко не достаточно для создания правдивого образа. Но дело не только в актере, дело прежде всего в отсутствии глубокой драматургической разработки образа. Определенную роль сыграло здесь то, что к задаче отражения на экране событий Октябрьской революции режиссер подошел в основном с позиций формально-эстетических, не осмыслив глубоко исторического материала и не раскрыв в действии огромного внутреннего содержания образа В. И. Ленина.

Потребовалось десятилетие для того, чтобы мастера советской кинематографии выросли идейно-политически и творчески и смогли подойти к решению сложной задачи создания образа вождя на экране. Это были годы, в которые наша страна выросла культурно и достигла огромных успехов во всех областях народного хозяйства. Кинодраматурги и кинохудожники в эти годы, овладевая методом социалистического реализма и успешно осваивая новые, неизмеримо богатые возможности звукового кино, создали ряд замечательных произведений. Появились такие фильмы, как «Чапаев», «Юность Максима»,

«Мы из Кронштадта», «Последний маскарад». Они свидетельствовали об идейной и творческой зрелости мастеров советского кино.

Это дало возможность товарищу Сталину в 1936 году поставить перед драматургами и мастерами кинематографии задачу — правдиво и глубоко отразить в искусстве события Великой Октябрьской социалистической революции и показать роль Ленина в революции. По инициативе товарища Сталина правительством был объявлен конкурс на лучшее драматическое произведение на эту тему.

В результате этого правительственного конкурса на сценах театров появились новые постановки: «На берегах Невы» К. Тренева, «Правда» А. Корнейчука и «Человек с ружьем» Н. Погодина, в которых впервые в истории театра был создан образ гениального вождя революции Владимира Ильича Ленина. А через год, в 1937 году, был выпущен на экраны фильм «Ленин в Октябре», снятый режиссером М. Роммом.

В основу сценария «Ленин в Октябре» положены исторические октябрьские события 1917 года в Петрограде. После разгрома контрреволюционного корниловского мятежа в сентябре влияние большевиков среди масс быстро растет как в городе, так и в деревне. Происходит большевизация Советов. Вновь большевики выдвигают лозунг «Вся власть Советам». Ленин и Сталин начинают усиленно готовить партию к вооруженному восстанию. Временное правительство всеми средствами добивается ареста Ленина и ликвидации большевистского руководящего центра с тем, чтобы обезглавить революцию. Но это Временному правительству сделать не удается. Не помогли контрреволюции Каменев и Зиновьев, предательски выдавшие буржуазии планы подготовки большевиков к восстанию. Революция, вдохновляемая и руководимая Лениным и Сталиным, совершилась.

Если следовать существующей терминологии, выделяющей среди исторических фильмов в особую группу фильмы об истории партии, «Ленин в Октябре» можно назвать первым историко-партийным фильмом в полном смысле этого слова. Во-первых, потому, что здесь исторические революционные события показаны в тесной связи с деятельностью партии, показана ее руководящая

роль в этих событиях, исторические события не являются только фоном, на котором развертывается повествование о судьбах вымышленных героев, как, скажем, в «Юности Максима». Раскрытие руководящей и направляющей роли партии составляет основную движущую силу драматического действия, формирует его фабулу, при этом со строго научным подходом к истории. Во-вторых, в отличие от предшествующих кинокартин, в которых образ большевика являлся вымышленной фигурой, в этом фильме главные герои — исторические лица. Это Ленин и Сталин, стоящие в центре событий фильма. Конечно, есть в фильме и вымышленные образы, например, рабочий Василий, председатель завкома Матвеев, во взаимоотношениях с которыми раскрывается тесная связь вождей революции с революционным народом.

Талантливый артист Б. Щукин в фильме «Ленин в Октябре» впервые в киноискусстве создал величественный образ Владимира Ильича Ленина.

В изображении исторического лица перед актером возникают своеобразные трудности. Здесь уже нельзя ограничиться изведанным методом искусства: отбором из жизненных наблюдений, из литературных и других источников наиболее характерного материала для создания собирательного, типического образа. Перед Щукиным стояла задача воссоздать на экране человека, которого видели, знали, образ которого носят в своих сердцах миллионы людей. Актер не имел права допустить в обрисовке образа на экране ни тени фальши.

Перед артистом встала задача: с чего начать?

Кинокритик в журнале «Искусство кино» утверждает, что Б. Щукин, «освоив частности, единичные характеристики этого образа (пусть это вначале и относилось к внешнему проявлению образа), постепенно подходил к общему целому. Щукин через эти внешние характеристики постепенно входил во внутреннее содержание образа» [1]. Такая точка зрения является, на наш взгляд, неправильной. Трудно актеру найти внешние детали характеристики, внешний рисунок образа, если не найдена его внутренняя линия, определяющая основные черты характера.

---

[1] Журнал «Искусство кино» № 6, 1938.

Б. Щукин правильно подошел к решению этой задачи, начав свою работу над образом с того, что постарался глубоко вникнуть в сущность образа, понять его в целом, прежде чем искать отдельные детали внешнего выражения. Он постарался представить себе черты Владимира Ильича — вождя революции: его гениальный и живой ум, его мудрую проницательность, его пламенную целеустремленность и непреклонную волю, его чудесную простоту и чуткость в обращении с людьми, его непримиримую ненависть к врагам. Ключом к пониманию существа образа Ленина для Б. Щукина явились высказывания товарища Сталина о Владимире Ильиче.

Как поэтичен и величествен и вместе с тем прост и человечен образ Ленина, нарисованный товарищем Сталиным в речи на вечере кремлевских курсантов 28 января 1924 года. Ленин — это «руководитель высшего типа, горный орел, не знающий страха в борьбе и смело ведущий вперед партию по неизведанным путям русского революционного движения». И наряду с этим товарищ Сталин указывал на простоту и скромность Ленина, его «стремление остаться незаметным или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение, — эта черта, — говорил товарищ Сталин, — представляет одну из самых сильных сторон Ленина, как нового вождя новых масс, простых и обыкновенных масс глубочайших «низов» человечества». Особенно подчеркнул И. В. Сталин огромную веру Ленина в массы: «Вера в творческие силы масс — эта та самая особенность в деятельности Ленина, которая давала ему возможность осмыслить стихию и направлять ее движение в русло пролетарской революции» [1].

Высокий образ деятеля ленинского типа нарисовал товарищ Сталин в своей речи на предвыборном собрании избирателей 11 декабря 1937 года. Народ должен требовать от своих депутатов, говорил товарищ Сталин, «чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин, чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин, чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает

[1] И. Сталин, Соч., т. 6, стр. 53, 55, 61.

осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были так же свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин, чтобы они были так же мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин, чтобы они были так же правдивы и честны, каким был Ленин, чтобы они так же любили свой народ, как любил его Ленин»[1].

Замечательная сталинская характеристика Ленина дополняется художественным образом Владимира Ильича, который создал А. М. Горький в своей книге о Ленине (1930 г.) и который явился вторым литературным источником для постановщиков и артиста при работе над образом вождя в фильме. В своей книге Горький приводит отзыв о Ленине сормовского рабочего Дмитрия Павлова, который метко определил характерную черту Ленина: «Прост, как правда». Алексей Максимович пишет об исключительной бодрости духа и жизнерадостности Ленина: «Он любил смешное и смеялся всем телом, действительно «заливался» смехом, иногда «до слез». Воспользовался артист и горьковской зарисовкой Ленина на трибуне. «Вот поспешно взошел на кафедру Владимир Ильич, — вспоминает писатель, — картаво произнес «товарищи». Первый раз слышал я, что о сложнейших вопросах политики можно говорить так просто. Этот не пытался сочинять красивые фразы, а подавал каждое слово на ладони, изумительно легко обнажая его точный смысл. Его рука, протянутая вперед, и немного поднятая вверх ладонь, которая как бы взвешивала каждое слово... Слитность, законченность, прямота и сила его речи, весь он на кафедре — точно произведение классического искусства»[2].

Б. Щукин всегда имел перед собой воспоминания Горького, когда воспроизводил ленинскую манеру разговора. «Огромную помощь оказали ему (Б. Щукину) воспоминания Горького о Ленине, — свидетельствует об этом постановщик М. Ромм. — Воспоминания Горького

[1] Цитируется по книге «Ленин Владимир Ильич», Госполитиздат, 1944, стр. 247.

[2] М. Горький, В. И. Ленин, ГИХЛ, 1933, стр. 11—12, 14—15, 30.

дают ключ к пониманию Ленина, как человека, и помогают расшифровать другие воспоминания. Поэтому для Щукина и для меня они всегда служили отправным материалом при работе над образом Владимира Ильича. Кстати, именно Горькому принадлежит мысль, что Щукин мог бы сыграть Ленина» [1]. Большую помощь оказали артисту также личные беседы с Надеждой Константиновной Крупской, которая рассказала ему много бытовых подробностей из жизни Ленина, о том, как Владимир Ильич отдыхал, развлекался, что любил читать из художественной литературы, и о других многочисленных мелких черточках его характера.

Та глубокая и разносторонняя характеристика личности Ленина, которую Б. Щукин почерпнул из речей товарища Сталина, из воспоминаний Горького, из личных бесед с Н. К. Крупской, а также из внимательного чтения и изучения сочинений Владимира Ильича, помогла артисту составить ясное представление об образе вождя. В период подготовки к съемкам в фильме «Ленин в Октябре» Щукин делал для себя подробные записи: «Кипучая натура, страстность, глубокая убежденность. Рыцарское служение одной идее. Самая большая вера в народ, самая глубокая, неизменная от начала сознательной жизни до последнего мгновения верность народу.

У него биография — это непрерывная, целеустремленная титаническая работа. В нем сочетаются нежность и суровость. Гениальный ум. Высокая культура.

Скромность.

Сочетались самые высокие качества человека, ученого, философа, организатора, вождя, учителя, партийца и ученика.

Великое сердце Ильича.

Воля Ильича.

Жизнерадостность.

Непримиримость Ильича.

Любит народ.

К массам.

Слушать их, разговаривать, беседовать, помогать разобраться им и проверять на них себя, советоваться с ними.

---

[1] Сборник «Образы Ленина и Сталина в кино», Госкиноиздат, 1939 стр., 50.

Все во имя пролетарской революции, все на развитие ее и на укрепление победы» [1].

Эти заметки свидетельствуют о том, что Б. Щукин еще до начала съемок глубоко проник в самую сущность образа и определил для себя главные черты ленинского характера, раскрыть которые он должен был в кинофильме.

Именно такой глубокий внутренний подход к своей задаче помог артисту совершенно отойти от поверхностного, натуралистического, внешне иллюстративного воспроизведения образа Ленина на экране и позволил создать подлинно реалистический образ, полный глубокого содержания.

Усвоение внешних черт образа приходило вместе с проникновением в его внутреннюю сущность. Одно не отрывалось от другого. Изучая литературные материалы, портреты и картины художников в музее Ленина, просматривая хроникальные фильмы, где запечатлен образ вождя, встречаясь с людьми, которые близко знали Ильича, Щукин намечал для себя и внешний рисунок образа, стараясь практически освоить походку, движения, жесты и манеру речи Ильича. Но окончательно образ определился у актера уже на репетициях и на съемках.

Переход от замысла, от предварительной работы над образом к исполнению роли перед аппаратом является чрезвычайно трудным моментом в работе актера. Постановщик фильма М. Ромм старался обеспечить Б. Щукину все необходимые условия для совершения этого «скачка». Съемки начались с небольших, нетрудных по выполнению, но разнообразных по проявлению характера Ленина эпизодов. План съемок картины был построен по нарастающей сложности эпизодов, самые трудные для Щукина сцены были отнесены в конец. При этом сама киносъемка проводилась не так, как обычно это происходит, когда отдельный эпизод дробится на небольшие куски, которые снимаются в порядке, диктуемом чисто технологическими соображениями, без обязательного соблюдения их последовательности. «Щукинские эпизоды, — рассказывает М. Ромм, — мы снимали боль-

[1] Цитируется по книге П. Новицкого «Борис Щукин», «Искусство», 1948, стр. 200—201.

шей частью в порядке их монтажной последовательности, жертвуя временем на перестановку света, но зато создавая для актера ощущение непрерывности поведения в данном эпизоде» [1].

Киноискусство требует от актера полного перевоплощения, оно совсем не терпит условности и искусственности в игре актера, и это выдвигает перед актером дополнительные трудности. Прослушивая на репетиции пластинки с записью речи Ильича, Б. Щукин первоначально стремился к возможно более точному подражанию ленинской манере говорить и добивался в этом исключительного успеха. Но так как голос Щукина отличался по своему тембру от голоса Владимира Ильича, это стремление к точному копированию речи Ленина казалось на экране нарочитым и искусственным. В этом были,— писал М. Ромм, — «элементы показа, элементы условной демонстрации вместо подлинной игры. И мы, — рассказывает он дальше, — совершенно сознательно оставили лишь отдельные, характерные для Ленина черты произношения, вернувшись в основном к естественному голосу самого Щукина» [2].

Отказавшись от подражания голосу Ленина, артист добился чрезвычайно убедительного воспроизведения многих других характерных черт Владимира Ильича, которые воссоздавали перед зрителем его живой образ, такой знакомый, близкий и любимый. Достаточно вспомнить, как Щукин, закинув голову назад и наклонив ее несколько к плечу, засунув пальцы за проймы жилета, идет по коридору Смольного, а затем по залу к трибуне. Как точно здесь воспроизводит он походку Владимира Ильича, как верно переданы им здесь характерные жесты и движения Ленина. Причем во всех эпизодах Щукин дает не только внешний рисунок, не только внешнее подражание прообразу, но и наполняет его глубоким внутренним содержанием, В живых интонациях его пламенной, то уверенной и убедительной, то шутливой и ласковой речи, в его движениях и жестах, чуждых какой-либо рисовки, мы читаем ленинскую мудрость, твердость и принципиальность, нас покоряет его темперамент борца,

[1] М. Ромм, Сборник «Образы Ленина и Сталина в кино», Госкиноиздат, 1939, стр. 52.

[2] Там же, стр, 61.

богатство его юмора и его огромное человеческое обаяние. Все усилия актера и постановщика были направлены на то, чтобы приблизить экранный образ Ленина к той характеристике, которую дал Ленину товарищ Сталин: «Ленин был рожден для революции. Он был поистине гением революционных взрывов и величайшим мастером революционного руководства... Недаром говорится в наших партийных кругах, — указывал товарищ Сталин, — что «Ильич умеет плавать в волнах революции, как рыба в воде» [1].

Именно образ гениального и прозорливого вождя Октябрьской социалистической революции прежде всего и старались воссоздать на экране авторы фильма «Ленин в Октябре».

Фильм начинается очень действенно. С опасностью для жизни, с опасностью быть арестованным Ленин возвращается из Финляндии в Петроград, чтобы стать во главе революции.

Кабина старенького паровозика. У окошка стоит Ленин. Он нетерпеливо смотрит в окно. Но это опасно: шпики и юнкера всюду ищут Ленина и сейчас ждут его на платформе Финляндского вокзала с тем, чтобы арестовать. Рабочий Василий (артист Н. Охлопков), которому поручена охрана Ленина, просит его отодвинуться от окна. Ленин пожимает плечами, но уступает и неохотно отодвигается. Видно, Владимир Ильич возбужден предстоящей встречей с революционным Петроградом.

— Товарищ Василий, — говорит он, вытаскивая какую-то бумагу из кармана, — вот статья для «Правды». Передайте ее товарищу Сталину и устройте с ним свидание завтра же! [2].

Ленин поручает также узнать, что сделал Выборгский райком по его заданию, какая резолюция принята в Гельсингфорсе у балтийцев и на Обуховском заводе. И это тоже нужно узнать завтра к утру.

— Возможно? — спрашивает Владимир Ильич Василия.

— Трудно.

Ленин вскидывает на него глаза, секунду молчит:

---

[1] И. Сталин, Соч., т. 6, стр. 61.

[2] Везде цитируется по монтажному листу фильма «Ленин в Октябре».

— Я не спрашиваю, трудно ли, я спрашиваю — возможно ли?

И едва Василий провел Ленина через вражеские заставы на квартиру, Ленин, еще не сняв пальто, уже опять говорит Василию:

— Помните — прежде всего свидание со Сталиным.

Так с первого же эпизода картины создается образ деятельного, энергичного и неутомимого вождя революции Владимира Ильича Ленина.

На другой день после приезда Ленина в Петроград состоялась четырехчасовая беседа его со Сталиным, а 10 октября — историческое заседание ЦК партии, на котором было решено в ближайшие дни начать вооруженное восстание.

Мы слышим голос Ленина. Видим его произносящим речь. Он резко жестикулирует. Среди внимательно слушающих Сталин, Дзержинский, Свердлов, Урицкий. Речь Ленина начинает звучать особенно энергично, когда он говорит о Каменеве и Зиновьеве, предлагающих подождать с восстанием:

— И совершенно прав товарищ Сталин, говоря, что нам нельзя ждать... Предложение Троцкого и Каменева с Зиновьевым — это полный идиотизм или полная измена! — эта фраза произносится актером резко и гневно.

Но вот мы видим Ленина в другой обстановке и узнаем его с другой стороны.

В небольшую рабочую комнату входит Владимир Ильич. Быстрым взглядом окидывает комнату и, заметив склонившуюся над швейной машинкой жену Василия Наташу, Ленин здоровается с ней и спешит извиниться: «Простите, что причиняю хлопоты». Через минуту Владимир Ильич уже шагает по комнате. По его светящимся приветливостью и теплотой глазам видно, что здесь, в простой рабочей семье, очень хорошо и уютно чувствует себя Ильич. Вдруг он заметил, что хозяева на своей кровати готовят для него постель.

— Вы что это? Мне? Ни в коем случае! — Ильич быстро подходит к кровати, берет одеяло и несет его в угол.

Василий с мольбой с глазах обращается к нему:

— Владимир Ил... Константин Петрович!..

— Вот именно, Константин Петрович! — строго обры-

ваёт его Ленин. — Константин Петрович ляжет на стульях, вот здесь или прямо на полу. — И Ильич начинает стелить себе постель на полу. Василий, видя, что его просьбы бесполезны, послушно помогает ему.

В этой сцене с большой теплотой и правдивостью раскрывается одна из замечательных черт великого вождя — его неизмеримая простота и мудрая скромность. Следует, однако, отметить, что как здесь, так и в последующих эпизодах, где Владимир Ильич тоже проявляет себя как простой, скромный, близкий народу человек, постановщики фильма все-таки не отклоняются от основной задачи произведения — показа Ленина как вождя и организатора революции.

Не успел он притти к Василию, как уже просит достать ему карту города. И достать именно сейчас, сию минуту. Заседание ЦК закончилось, но Владимир Ильич не может успокоиться, он полностью захвачен мыслью о подготовке революции.

Ленин начал было располагаться ко сну. Но, услышав разговор Наташи с Василием о письме, полученном ими из деревни от брата, насторожился:

— Ах, из деревни? Это интересно, — говорит Ильич. — Прочитайте, если можно.

Василий читает письмо, время от времени взглядывая на Ленина:

— «Теперь мы с возвратившимися с фронта ребятами взялись за дело. Поразобрали скот. Только вот не знаем, можно ли сейчас брать землю или выйдет на этот счет какое распоряжение...»

Ленин энергично прерывает чтение письма.

— Брать! Брать! Напишите, чтобы отбирали, — категорически говорит он.

— «И что делать с помещиками...» — читает Василий.

Ленин еще больше оживился.

— Выгонять! — говорит он. — Напишите, пусть выгоняют всех!

— А вот брат дальше пишет, — продолжает Василий, — «хотели гнать, а потом решили и всех поубивали».

Ленин несколько секунд серьезно смотрит на Василия, потом говорит, сначала как бы про себя:

— Ага... — Затем громко: — Ну, что ж, очень толковое письмо... Спать! Спать! — сейчас же торопит Ленин и сам решительно укладывается на приготовленной на полу постели.

В этой сцене ярко показано, как умел Ильич прислушиваться к словам простых людей, вникать в их нужды, запросы и находить у них подтверждение своих научных выводов о революции.

Человеческая теплота, чуткость в отношении к товарищам по революционной борьбе, к простым людям, раскрываемые и в последующих сценах фильма, дополняются новыми характерными чертами пролетарского вождя — беспощадностью к врагам революции, высокой партийной принципиальностью и решительностью.

Вот мы видим Владимира Ильича в доме по Сампсоньевской улице. Он склонился над газетой. Слышно его характерное восклицание «гм, гм», которому Ильич, по выражению Горького, «умел придавать бесконечную гамму оттенков, от язвительной иронии до осторожного сомнения, и часто в этом «гм, гм» звучал острый юмор, доступный человеку очень зоркому, хорошо знающему дьявольские нелепости жизни» [1].

Сейчас его лицо уж очень низко склонилось над газетой. Короткое «гм, гм» произносится особенно резко и отрывисто. Сидящий неподалеку от него Василий заметил, что происходит что-то неладное. Он встает со стула и подходит к Ленину.

Аппарат перешел на крупный план. Нам стал виден заголовок газеты «Новая жизнь».

— Какая подлость! — восклицает Ленин.

Аппарат фиксирует внимание зрителя на заголовке статьи: «Ю. Каменев. О выступлении».

— Какая подлость! — повторяет Ленин. Мы видим его гневное лицо. Глаза горят возмущением. Он сильно ударяет кулаком по столу, говорит: — Какая безмерная подлость! Где же границы бесстыдства? — Ленин начинает яростно шагать по комнате. Затем возвращается к Василию и, указывая пальцем на газету, уже не говорит, а почти кричит: — Вот, полюбуйтесь, товарищ Василий! Как эти святоши, эти политические проститутки

---

[1] М. Горький, В. И. Ленин, ГИХЛ, 1933, стр. 30.

нас предали! Предали партию, выдали планы ЦК! Бандиты!

Немного успокоившись, Ленин обдумывает создавшееся положение и решает предпринять контрудар. Он берет у Василия газету и говорит теперь уже совершенно спокойно, но твердо и решительно.

— Товарищ Василий, не теряйте ни одной минуты. Бегите к Сталину и Свердлову, скажите им, что мне нужно их видеть немедленно, сейчас же! Идите!

Последние слова были сказаны так повелительно, что Василий бегом выбежал из комнаты, на ходу надевая фуражку.

Ленин садится за стол и, склонившись над бумагой, гневно повторяя слово «Изменники!», начинает писать. Он пишет знаменитое «Письмо к членам партии большевиков».

Почти все действие этой сцены происходит на среднем плане. Режиссер избегает частых переходов с плана на план, как и дробления эпизода перебивками, что позволяет наблюдать все малейшие изменения внутреннего состояния героя. Б. Щукин играет эту сцену с особенным внутренним подъемом и настолько входит в образ, что мы перестаем замечать актерскую технику в воспроизведении характерных ленинских поз и жестов. Для игры же Щукина в этом фильме, где он впервые исполняет роль Ленина, присуще еще несколько излишнее увлечение внешней характерностью образа, что в следующих фильмах преодолевается.

Маленькая сцена в трамвае, когда Владимир Ильич допытывается у кондуктора, куда идет трамвай, придает новые краски и оттенки образу, является одной из лучших сцен фильма. В ней Б. Щукин сумел живо передать ленинский юмор, показать жизнерадостность Ленина, его жадную любознательность ко всему, что касается революции, его любовь к простым людям и умение общаться и разговаривать с ними.

Кинокартина завершается сценами Октябрьского восстания рабочих, солдат и матросов Петрограда. Этот эпизод был доснят постановщиками по указанию правительства после первого просмотра фильма. Несомненно, завершение фильма штурмом Зимнего дворца придало

картине сюжетную законченность и повысило ее познавательное и художественное значение.

Красной нитью через весь фильм проходит основная идея: сила большевистской партии заключается в ее связи с народными массами. Все эпизоды, где появляются Ленин и Сталин, рисуют их как подлинных вождей народа, неразрывно связанных с широкими массами рабочих и крестьян. Образ передового представителя революционного питерского пролетариата — рабочего Василия, которого с большой теплотой и искренностью играет Н. Охлопков, неотделим в фильме от образа Ленина. Полна глубокого смысла финальная сцена в Смольном, когда под нескончаемые возгласы и рукоплескания рабочих и матросов Ленин нагибается с трибуны и протягивает руку Василию, благодаря его за верную службу делу революции. Василий со слезами восторга, выражающими глубочайшую любовь и преданность вождю, обеими руками горячо и бережно пожимает руку Ильича.

Кинокартина «Ленин в Октябре» была первой успешной попыткой мастеров киноискусства показать на экране образ Владимира Ильича Ленина в решающие исторические дни Октябрьской социалистической революции.

Народный артист СССР Б. В. Щукин, стремясь показать в образе Ленина гениального и мудрого вождя революции и одновременно человека простого и скромного, человека огромного обаяния и жизнерадостности, достиг больших успехов. При исполнении этой роли перед актером вставали большие трудности и не все они были преодолены в этой первой его работе. В законном стремлении нарисовать облик Ленина на экране как можно более точным Б. Щукин не во всех эпизодах смог скрыть от нас технику актерского воспроизведения характерных ленинских жестов и манеры движения. Внешний рисунок, стремление к точной копировке часто сковывали свободу актерской игры. С другой стороны, и во внешнем рисунке роли актеру не удалось полностью выдержать ленинский ритм в движениях и жестах. По словам Н. К. Крупской, Б. Щукин показывает Ильича «чересчур бегающим, слишком жестикулирующим», что, несомненно, искажает его образ [1]. Причину этой неточ-

[1] Материалы ВТО, «Образ Ленина в театре и кино». Выступление Н. К. Крупской.

ности в воспроизведении манеры движения Ленина нужно искать в том, что Б. Щукин изучал ритм движения Ильича главным образом по старым хроникальным фильмам, которые снимались более замедленно, чем сейчас. При демонстрации фильма на современном аппарате движение на экране получалось ускоренным [1]. «Когда мы просматривали ленинский материал с артистом Б. Щукиным, — рассказывает М. Ромм, — то хотя мы мысленно делали поправку на то, что это снято со скоростью 16 кадров, все-таки у Щукина осталось ощущение необычайной стремительности движения Ленина, и он не мог от этого ощущения долгое время избавиться» [2].

Исполнение роли Ленина в фильме «Ленин в Октябре» явилось первым этапом в работе Б. Щукина над образом Владимира Ильича. Более глубоким и совершенным было исполнение им роли Ленина в картине «Ленин в 1918 году», в которой артист освободился от прежней скованности в движениях и жестах и достиг полной слитности внешнего рисунка и внутренней жизни образа.

В фильме «Ленин в 1918 году», снятом, как и предшествующий фильм, режиссером М. Роммом, показывается деятельность вождя партии и Советского государства в тяжелое для молодой Советской страны время, когда империалистам Англии, Франции, Японии, США удалось захватить три четверти нашей территории. Одновременно с этим внутри страны вспыхивали эсеро-белогвардейские мятежи, возникали контрреволюционные заговоры, страна оказалась в огненном кольце. Ленин принимает энергичные меры по организации обороны страны. В его статьях, речах и обращениях выдвигается лозунг: «Все для фронта!»

В центре событий фильма «Ленин в 1918 году» стоит образ Владимира Ильича. И здесь он раскрывается разностороннее и глубже, чем в фильме «Ленин в Октябре». Это было обусловлено двумя моментами. Во-первых, значительно большим разнообразием жизненных ситуаций,

---

[1] Хроникальные съемки В. И. Ленина производились со скоростью 16 кадров в секунду, а демонстрация на современном проекционном аппарате производится со скоростью 24 кадра в секунду. Поэтому движение на экране намного убыстряется против естественного.

[2] Из выступления М. Ромма, Бюллетень Дома кино № 7, 1949.

в которых Ильич раскрывался разностороннее, сталкиваясь с более широким кругом людей по самым различным поводам. Вот он распекает партийного работника Полякова за либерализм к саботажникам; вот диктует директиву расстреливать агентов контрреволюции; вот ведет дружескую беседу и спорит с Горьким; вот заботится об устройстве беспризорной девочки; вот дает отповедь кулаку, приехавшему из деревни; вот говорит речь на митинге рабочим и т. д. Во-вторых, тем, что постановщик М. Ромм и артист Б. Щукин, приступая к работе над фильмом, уже имели за плечами большой опыт работы над образом Ленина, который был ими учтен и использован.

В фильме «Ленин в 1918 году» Б. Щукин отказался от резкого подчеркивания внешних характерных особенностей, как это он делал в картине «Ленин в Октябре», и постарался психологически углубить образ. Сам художественный замысел кинокартины «Ленин в 1918 году» — раскрытие сущности революционного социалистического гуманизма — в значительной мере определил и стиль актерского исполнения. Игра Щукина в этом фильме характеризуется большим вниманием к речи, к передаче мысли, к интонации, более тонким осмыслением каждого движения, каждого жеста. Само движение становится более лаконичным и экономным. Центр тяжести переносится на выразительность лица, взгляда.

Готовясь к съемкам в новом фильме, Б. Щукин снова обратился к изучению литературных и иконографических материалов и, в частности, воспоминаний А. М. Горького о Ленине, которые давали не только общую характеристику деятельности Ленина в тяжелые годы гражданской войны, но и явились для авторов кинофильма непосредственным источником при написании некоторых эпизодов фильма.

А. М. Горький в период ожесточенных классовых битв в первые годы советской власти подходил к людям с излишней доверчивостью и интеллигентской мягкостью. Для великого писателя не был еще понятен тогда смысл суровых мер, принимаемых органами диктатуры пролетариата против врагов.

«Мне часто приходилось говорить с Лениным о жестокости революционной тактики и быта, — вспоминает

Горький. — Чего вы хотите? — удивленно и гневно спрашивал он. — Возможна ли гуманность в такой небывало-свирепой драке? Где тут место мягкосердечию и великодушию? Нас блокирует Европа, мы лишены ожидавшейся помощи европейского пролетариата, на нас со всех сторон медведем лезет контрреволюция, а мы что же? Не должны, не вправе бороться, сопротивляться? Ну, извините, мы не дурачки. Мы знаем: то, чего мы хотим, никто не может сделать кроме нас.

— Какою мерою измеряете вы количество необходимых и лишних ударов в драке? — спросил он меня однажды, после горячей беседы. На этот вопрос я мог ответить только лирически.

Я очень часто одолевал его просьбами различного рода и, порою, чувствовал, что мои ходатайства о людях вызывают у Ленина жалость ко мне. Он спрашивал:

— Вам не кажется, что вы занимаетесь чепухой, пустяками?» [1].

Вот это место из воспоминаний А. М. Горького и легло в основу большого эпизода в начале фильма — сцены беседы писателя с Владимиром Ильичем в Кремле.

Вот часть этой сцены.

Просмотрев бумаги, переданные ему М. Горьким, с просьбами ученых и пообещав помочь им, Владимир Ильич догадывается, что не только с этим списком нужд пришел к нему Алексей Максимович. У Горького действительно есть и другая просьба к Ленину: он ходатайствует об освобождении арестованного профессора Боташова, который, по мнению писателя, хороший, честный человек.

Ильич хмурится.

— Что значит хороший? — спрашивает Ленин. — А какова у него политическая линия?

— Это человек науки и только, — говорит Горький.

— Нет, нет, нет! — решительно, наотрез заявляет Ленин. — Алексей Максимович, таких нет.

Ленин встает, отставив кресло в сторону, начинает механически перекладывать на столе карандаши, ручки и осторожно, как бы боясь разбередить больное место писателя, мягко говорит:

---

[1] М. Горький, В. И. Ленин, ГИХЛ, 1933, стр. 35.

— Но вообще, Алексей Максимович, мне хотелось бы сказать вам вот что... Вы делаете огромное дело, а все-таки эти «бывшие» только путаются у вас под ногами. Вот что я хотел вам сказать.

Горький тронут проникновенностью слов Ленина.

— Не знаю, я быть может старею, — с горечью в голосе говорит он, — но мне стало тяжело смотреть на страдания людей.

Ленин подходит к Горькому и нежно обнимает его:

— Алексей Максимович, дорогой мой Горький! Необыкновенный, большой человек! Вы опутаны цепями жалости. Это в такой острый момент борьбы! Отбросьте эту жалость прочь. Она застилает слезами ваши глаза, и они просто начинают хуже видеть правду.

Горький заметно заволновался. Простые и правдивые слова Ленина, сказанные с такой нежностью и теплотой, поколебали его. Он уже готов согласиться с тем, что жестокость и насилие нужны, без них не сломить старого мира.

— Но где-то есть у нас жестокость лишняя, — говорит Горький.

В комнате Ленина появляется рабочий большевик Коробов, который только что вернулся из деревни и пришел рассказать Владимиру Ильичу о классовой борьбе. Он говорит, что кулаки пускают в ход против рабочих и бедняков ножи, винтовки и даже пулеметы. С приходом Коробова Ильич оживился, он рад, что представился случай устами очевидца рассказать Горькому о той острой классовой борьбе, которая происходит сейчас в стране. И потому Владимир Ильич задает Коробову странные вопросы: что делать с врагами? Не проявляют ли большевики в классовой борьбе излишней суровости и жестокости? и т. д.

Коробов не понимает, что от него хочет Ильич.

— Что с вами, Владимир Ильич? — изумляется Коробов. — Излишняя жестокость? Это у кого? У большевиков? У нас?

Алексей Максимович давно понял, что хотя Ленин и задает эти вопросы Коробову, они обращены к нему, к Горькому. Он пытается смеяться, кашляет, но все получается как-то неловко. По всему видно, что он смущен и пристыжен умным маневром Владимира Ильича.

А Ленин, довольный удавшейся уловкой и смущением Горького, весело, по-детски непосредственно, заразительно смеется.

В этой сцене Б. Щукин с большим мастерством показал принципиальность, неуступчивость Ленина и вместе с тем тактичный, проникновенный подход его к политическому воспитанию великого писателя и большого своего друга Горького. Сцена наполнена большой теплотой человеческих отношений, показывает ленинскую находчивость, остроумие и юмор.

Политика Ленина и партии в отношении кулачества раскрывается в маленькой, но весьма содержательной сцене с кулаком. Ленин, встретив на кухне земляка Евдокии Ивановны, очень заинтересовался им. Ему хочется знать, как живут в деревне, как там дела. Ильич энергично пожал руку крестьянина, дружески посадил его около себя. Но уже после первых двух-трех вопросов Ленин почувствовал, что перед ним в облике простецкого мужика сидит матерый кулак. Тут предстоит разговор с классовым врагом начистоту. Владимир Ильич выпроваживает из кухни Евдокию Ивановну и остается с кулаком один на один.

Эту сцену Б. Щукин проводит очень естественно, искренно и внутренне динамично. От доброжелательного расположения к крестьянину, в котором вначале Ленин видел представителя середняцко-бедняцкой крестьянской массы, он переходит в следующий момент к пытливому разглядыванию, с кем имеет дело, и, наконец, к твердому, решительному разговору с классовым врагом. Ясная неотразимая логика ленинских доводов и убежденность, звучащая в словах артиста, глубоко волнуют зрителя. Непримиримость Ленина к классовому врагу раскрывается здесь с особой силой.

— Ну, вот что,— твердо говорит Ленин,— запомните и передайте тем, кто вас послал. Советская власть — штука прочная. Ее создали рабочие и крестьяне не на год, а окончательно, и назад пути не будет никому. Пока вы, кулаки, еще существуете, хлеб вы будете отдавать. Не отдадите — возьмем силой.

Кулак быстро поворачивается к нему, как будто хочет что-то возразить. Но Ленин неумолимо, твердо продолжает:

— Да, да, да! А пойдете войной — уничтожим! Вот вам и вся правда, настоящая рабоче-крестьянская правда.

Не менее богата красками другая сцена — с беспризорной девочкой, трактующая по существу ту же тему, которая затрагивалась в эпизоде встречи Ленина с Горьким, тему социалистического гуманизма.

Владимир Ильич, узнав от девочки, что ее мать умерла с голоду, берет ее на руки, поднимает и долго с болью в глазах смотрит в ее голубые чистые глазенки. Потом усаживает девочку обратно в кресло и начинает в глубоком раздумье ходить по кабинету взад и вперед. Затем подходит к столу, берет телефонную трубку, отрывисто называет номер.

— Феликс Эдмундович, у вас там арестованы крупные спекулянты хлебом. Необходимо их немедленно расстрелять и широко оповестить об этом население. Объявите, что впредь будем расстреливать каждого спекулянта, как заклятого врага, как организатора голода,— с гневом в голосе говорит Ленин.

И затем немного спокойнее спрашивает Дзержинского, может ли ВЧК взять на себя заботу о беспризорных детях. И когда получает положительный ответ, лицо его проясняется.

— Словом, я вижу,— говорит он,— что вы неравнодушны к этому народу, и очень рад.

Эта сцена, построенная авторами на резких контрастах, раскрывает замечательные черты характера великого пролетарского гуманиста Ленина, который мог разглядеть в отдельном, подчас незаметном факте, дело большой политической значимости и сделать из него широкое и важное обобщение. Эпизод с девочкой таил в себе все возможности для сентиментальной трактовки, чрезмерного нажима на чувствительность. Но ничего подобного в фильме нет, актер проводит эту сцену тактично, сдержанно, даже сурово, в полном соответствии с общим стилем фильма.

Главная тема фильма — социалистический гуманизм и революционная бдительность — находит дальнейшее развитие в эпизоде рабочего митинга на заводе Михельсона. Горячим призывом к борьбе и политической бдительности звучит здесь речь Владимира Ильича:

— Советская Россия окружена врагами, бежит огоньком с одного конца России на другой полоса контрреволюционных восстаний. Эти восстания заведомо питаются денежками империалистов всех стран и организуются они усилиями эсеров и меньшевиков. И вот вам доказательство. Вы уже знаете, что сегодня в Петрограде убит товарищ Урицкий. Это подлейшее убийство из-за угла — типичное и прямое дело эсеровских банд.

Речь Ленина произносится артистом просто, его жесты скупы и естественны. Простые, доходчивые слова волнуют массы. Аппарат переходит на лица слушающих рабочих: мы видим, как живо реагируют они на слова Ленина; как стоящие у трибуны рабочие громко зашикали на женщину, которая пыталась перебить Ленина, выражая недовольство заградительными отрядами, отобравшими хлеб у ее свояка. Но особенно сильный гул возмущения и негодования пронесся по цеху, когда Ильич огласил злобную вражескую записку, поданную ему во время речи.

— Спокойно, товарищи! — Ленин поднимает руку, стараясь восстановить тишину. — Товарищи, — повысив голос, говорит Ленин,— когда происходит революция, то есть умирает целый класс, дело происходит не так, как со смертью отдельного человека, когда умершего можно вынести вон. Если гибнет старое общество, труп этого буржуазного общества нельзя, к сожалению, заколотить в гроб и закопать в могилу. Этот труп разлагается в нашей среде, он гниет и заражает нас самих. Этот труп смердит! — гневно заканчивает Ленин.

Постановщик фильма ставил себе задачу в этой сцене показать вождя в тесной связи и единстве с трудящимся народом. Поэтому режиссер и оператор не искали эффектных ракурсов и планов в съемках Ленина на трибуне, а снимали почти всю сцену речи Ленина на общих и средних планах вместе со слушающими его рабочими. В сцене нет ни одного крупного плана, который вырывал бы лицо оратора.

Б. Щукин прекрасно справился со сценой. Если в картине «Ленин в Октябре» образ Ленина-оратора еще не очень удавался Б. Щукину, если там он не шел дальше внешнего копирования Ленина на трибуне, то здесь он достиг большого мастерства и в передаче самой сути

ленинской речи. В этой сцене он произносил речь без особо подчеркнутых ораторских поз и жестов, без резкого перехода от одной интонации к другой, а просто и естественно, почти в одном сразу взятом высоком тоне. Несомненно, что при меньшем актерском таланте такое однообразие могло бы понизить силу эмоционального воздействия эпизода и сделать его скучным, но Щукин от самого начала до конца речи держит зрителей в большом напряжении. Это достигнуто актером благодаря кропотливой работе над текстом речи еще в литературном сценарии, в окончательной отделке которого он принимал участие, добиваясь отточенности, легкости и остроты каждой фразы. Глубокая продуманность и разработанность каждого слова и интонации позволили актеру полностью овладеть вниманием зрителя, чему также помог удачный монтаж планов Ленина и слушающих его рабочих.

Большого драматического напряжения достигает образ Ленина в сценах после злодейского покушения на вождя.

Комната Ленина. Тихо, на цыпочках ходят врачи. Владимир Ильич в забытьи лежит на постели. Он похудел. Черты лица заметно обострились. Глаза помутнели и смотрят в пространство. Дыхание тяжелое. Видно, у него высокая температура. Он бредит.

«Все несут сводки с фронта. Много сводок. Надо брать Симбирск... Хлеб... Хлеб... Жгут хлеб». Ленин делает усилие приподняться. Лицо его сурово и решительно, в нем видна большая воля к жизни. «Конечно, направляем на фронт Сталина! Ну-с, пора вставать!» При этих словах силы снова покидают Ильича, и он беспомощно откидывается на подушку.

Эти сцены были наиболее трудными и сложными для актерского исполнения. Здесь артист был совершенно скован в движениях, выражение его лица скрадывалось. И несмотря на это, Б. Щукин блестяще справился со своей серьезной задачей, добившись глубокого раскрытия образа преимущественно словом, тончайшими оттенками в интонациях, выразительностью пауз. Пользуясь очень тактично этими выразительными средствами, Б. Щукин сумел передать душевное состояние Ильича: его огромную непреклонную волю к жизни.

Образ Ленина в фильме «Ленин в 1918 году» получил более многостороннее, высокохудожественное отражение. Тем самым советское киноискусство не только подошло вплотную, но во многом успешно осуществило самую ответственную и почетную свою задачу — задачу создания образа основателя большевистской партии, гениального вождя социалистической революции и создателя Советского государства Владимира Ильича Ленина.

Кроме картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», образ Ленина был создан также в выпущенных в 1938 году фильмах «Человек с ружьем» (по сценарию Н. Погодина, в постановке С. Юткевича) и «Великое зарево» (по сценарию М. Чиаурели и Б. Цагарели, в постановке режиссера М. Чиаурели).

В фильме «Человек с ружьем» в отличие от разобранных выше двух картин образ Ленина не стоит в центре действия. Эта кинокартина рассказывает о крестьянине Иване Шадрине, который, мечтая о земле и мирной жизни, пришел к необходимости принять активное участие в пролетарской революции. Именно политический рост Ивана Шадрина и составляет основное содержание фильма «Человек с ружьем». Ленин появляется в этом фильме только в нескольких небольших эпизодах, однако и эти немногие сцены производят большое впечатление и надолго запоминаются. Незабываема сцена встречи Ленина с Иваном Шадриным в коридоре Смольного. В ней ярко обрисована одна из замечательных черт характера Владимира Ильича, его умение беседовать с простым народом, расспрашивать и слушать.

В фильме «Человек с ружьем» роль Ленина исполняет артист М. Штраух. Он так же, как и Б. Щукин, черпал материалы при работе над образом из характеристики Ленина товарищем Сталиным, воспоминаний Горького и использовал кинохронику, фотодокументы и картины. Кропотливо изучая черты лица Ленина, ритм его движения, походку, манеру говорить и держать себя с собеседником, используя грим, артист добился достаточно убедительного сходства. Это было большим достижением актера. Однако, как указывалось выше, внешнее сходство с историческим лицом — важный момент в исполнении роли актером, но не самый главный.

Главная сила создаваемого актером образа состоит в передаче внутренней жизни героя, в раскрытии его духовного мира. И в этом отношении М. Штраух так же, как и Б. Щукин, показал большое актерское мастерство, передав в фильме глубоко и правдиво волевые качества вождя, его огромную энергию, страстную революционную целеустремленность и безграничную веру в массы. Образы Ленина, созданные М. Штраухом и Б. Щукиным, конечно, отличаются друг от друга, и отличаются не только различием индивидуальных внешних и внутренних данных этих актеров, но и различием задач, которые актеры себе ставили.

Особенность исполнения роли Ленина М. Штраухом в фильме «Человек с ружьем» состоит прежде всего в том, что актер, стремясь придать образу вождя большую монументальность, отказался от мелких деталей в его характеристике, от передачи многообразных оттенков в поведении и речи Ильича. В самом литературном сценарии картины «Человек с ружьем» черты характера Ленина даны укрупненно, скупее и суше, чем, скажем, в фильме «Ленин в 1918 году», и это обстоятельство не могло не оказать влияния на артиста. Усугубленное еще некоторой скованностью в игре, оно сделало образ Ленина в этом фильме менее живым и эмоциональным, чем в предыдущих.

Образ Ленина был отражен также в кинофильме «Великое зарево», рассказывающем о событиях в Петрограде в период от июля до октября 1917 года, когда после разгрома Временным правительством июльской демонстрации рабочих эсеро-меньшевистское руководство Советов бросилось в объятия генеральско-кадетской контрреволюции. Кончилось двоевластие и наступило время господства империалистической реакционной клики. Партия большевиков ввиду изменившихся условий перешла в подполье. Ленин вынужден был на некоторое время покинуть Петроград и скрываться вне города.

Большевики во главе с Лениным и Сталиным в нелегальных условиях начали готовить вооруженное восстание. Штурмом Зимнего дворца заканчивается фильм.

Роль Ленина в фильме исполнял артист К. Мюффке. В образе, созданном им, прежде всего следует отметить то, что он достиг большого внешнего сходства с

Владимиром Ильичем. Это портретное сходство особенно поразительно в сцене, когда Владимир Ильич у шалаша в Разливе пишет письмо товарищу Сталину. Артист передал с большой точностью внешние черты Ленина.

Ильич, полулежа на траве, накинув пиджак на одно плечо, пишет на листке блокнота. Его рука быстро скользит по бумаге. Иногда он останавливается, чуть-чуть прищурив глаза, смотрит вдаль, обдумывая фразу. Крупный план, которым была снята эта сцена, позволяет нам проникнуть во внутренний мир вождя революции. Глубоко впавшие, небольшие, внимательные и блещущие умом глаза выражают большую сосредоточенность мысли.

Но не во всех сценах артисту одинаково удалось достигнуть такого высокого мастерства. Менее удачно передается им манера Ленина говорить. Здесь актер чувствовал себя не совсем свободно и уверенно. Однако при всех отмеченных недостатках созданный К. Мюффке образ Ленина в фильме «Великое зарево» является серьезным вкладом в киноискусство.

Кинокартина «Великое зарево» заслуживает быть особо отмеченной, потому что в ней впервые был создан образ товарища Сталина. Хотя образ ближайшего друга и соратника Ленина и появлялся уже раньше в фильме «Ленин в Октябре», но там он дан схематично, будучи скорее эскизной зарисовкой, чем завершенным образом, В фильме же «Великое зарево» образ Сталина был раскрыт по-настоящему глубоко и полно.

В этом фильме отражена деятельность товарища Сталина в трудные дни лета 1917 года, когда Владимир Ильич был вынужден скрываться в глубоком подполье, а Иосиф Виссарионович непосредственно руководил Центральным Комитетом партии, партийной газетой, готовил VI съезд партии и руководил им.

Роль Сталина исполнял М. Геловани. Это была первая его работа над образом вождя. Перед артистом стояла труднейшая и ответственнейшая задача создать в кино образ величайшего из людей, друга и соратника Ленина, гениального вождя и учителя, которого знают и любят миллионы людей во всем мире. Здесь малейшее отступление от правды, хотя бы одна фальшивая нотка в

игре актера недопустимы. М. Геловани это понимал и потому тщательно, кропотливо и с большим волнением готовился к съемке. «Я начал по граммофонной записи изучать голос товарища Сталина,— рассказывает М. Геловани. — Каждый день по нескольку раз я смотрел и слушал его доклады на экране. Обдумывая решительно все — движения, мимику, жесты, улыбку, я изучал манеру стоять, ходить, сидеть, движение головы во время речи» [1].

Талант и профессиональный опыт актера, его серьезная подготовка к исполнению роли, а также довольно близкое внешнее сходство с товарищем Сталиным помогли актеру достигнуть в решении этой задачи серьезных и значительных результатов. Во многом помог М. Геловани автор и постановщик фильма «Великое зарево» М. Чиаурели, который умело руководил работой актера над ролью и его игрой перед аппаратом. Весь свой большой талант и мастерство вложил режиссер в то, чтобы возможно более правдиво передать на экране черты великого человека, любимого вождя и учителя советского народа. С яркой выразительностью и большим художественным тактом воспроизведено в фильме историческое выступление товарища Сталина на VI съезде партии и его полемика с троцкистами. Это придало фильму историческую подлинность и позволило широко обрисовать в картине обстановку, в которой развертываются действия.

Вот одна сцена из этого эпизода.

Сталин говорит, стоя около большого стола. Сидящие за столом Свердлов, Дзержинский, Молотов внимательно слушают его.

— Мысль о том, что только Европа может указать нам путь,— это старый, обветшалый предрассудок.

Голос из зала перебивает Сталина:

— Значит, победа без пролетарской революции на Западе?

Пожав плечами, Сталин с язвительной насмешливостью отвечает:

— Затвердила сорока Якова, да и твердит про всякого.

В зале дружный смех.

---

[1] М. Геловани, Газета «Красный флот» № 17 от 4/II 1939 г.

Сталин продолжает:

— Совершенно не исключена возможность, что именно Россия явится страной, пролагающей путь к социализму [1].

Зал разражается громкими аплодисментами

Эту речь артист произносит в спокойном, размеренном ритме сталинской речи. Каждое слово его веско и убедительно. Артист умело находит естественные переходы от речи к ответам на реплики троцкистов, и эти ответы звучат острой насмешкой, разоблачают врагов.

Один из эпизодов фильма рассказывает о том, как в 1917 году в канун революции товарищ Сталин спас для партии, для нашего народа жизнь Ленина, решительно воспротивившись предложению предателей Каменева, Рыкова и Троцкого выдать Ленина на суд контрреволюционного Временного правительства.

Петроградская квартира Ленина. Напротив Ленина за столом сидят двое. Кто они, мы не видим, они сидят к нам спиной, но по разговору их с Лениным мы угадываем, что это предатели. Они уговаривают Владимира Ильича явиться на суд. К столу подходит Сталин и решительно вмешивается в разговор.

— Ни на какой суд Владимир Ильич не пойдет. Какая гарантия, я спрашиваю вас,— обращается Сталин к визитерам,— что те же юнкера, которые поведут его на суд, не растерзают его по дороге? Это же банда!

Сталин дает понять троцкистам, что разговор окончен, и выпроваживает их из квартиры.

В картине показана требовательность Сталина в отношении того, чтобы ленинские указания выполнялись точно. Это мы видим в упомянутом эпизоде заседания VI съезда партии и особенно в сцене, происходящей в редакции «Правды».

Сталин читает гранки. Заметив пропущенное слово, он достает из ящика стола рукопись статьи Ленина и сверяет текст.

— Ну, конечно, пропущено слово,— с упреком обращается он к сотруднику редакции.

— Да смысл же тот,— пытается оправдаться последний.

---

[1] Цитируется по сценарию фильма «Великое зарево».

— Федот, да не тот! — отвечает Сталин. — Вообще давайте не будем править Ленина... По-моему, он неплохо пишет... — Сталин с улыбкой переглянулся с присутствующими в редакции делегатами фронта и спросил: — Не правда ли, товарищи?

— Дай бог каждому, — подтвердил один из делегатов.

— Вот видите, — замечает Сталин, обращаясь к сотруднику. И затем сурово и твердо: — И пока партия доверяет мне службу в «Правде», Ленина искажать, знаете ли, никому не удастся. — Он строго посмотрел на сотрудников и решительно добавил: — Не выйдет!

Эта сцена, проведенная актером в мягких тонах с большой долей юмора, представляет собой художественное обобщение одной из важнейших черт характера Сталина — непримиримого борца против всяких оппортунистических извращений ленинизма. Здесь рисуются черты подлинно народного вождя, в котором рабочие и солдаты видели своего близкого товарища и одновременно гениального наставника и учителя.

Дебют М. Геловани в роли Сталина был удачен. В правдивом отражении на экране знакомых черт вождя он достиг значительных результатов. Но все-таки это было только началом творческой работы актера над образом Сталина. Здесь актер еще чувствовал себя робко, не везде его игра с одинаковой выразительностью передавала характерные черты образа вождя. Большей правдивости и теплоты добился М. Геловани в фильме «Ленин в 1918 году». Хотя в этой картине Сталин появляется сравнительно в немногих эпизодах, актер все же достигает более глубокого проникновения в образ, сообщает ему неизменную теплоту и по-настоящему волнует зрителя.

С большим художественным тактом, глубиной и благородством рисуется в фильме дружба двух великих людей — Ленина и Сталина. Рассмотрим эпизод приезда Сталина к больному Владимиру Ильичу.

Ленин дремлет в кресле. В комнату осторожно, тихо входит Сталин. Он останавливается около Ильича, долго и с тревогой в глазах смотрит на спящего Ленина. Владимир Ильич внезапно открывает глаза.

— Сталин! Дорогой мой, здравствуйте, голубчик!

Сталин бросается к Ленину, осторожно обнимает его, боясь причинить боль, спрашивает, как здоровье, как чувствует себя Владимир Ильич. Ленин говорит, что был момент, когда он думал, что Сталин не успеет приехать.

— Что вы, Владимир Ильич! — с безмерной тревогой в голосе произносит Иосиф Виссарионович. Он не может допустить такой страшной мысли. Ленин должен жить для партии, для народа.

Владимир Ильич прерывает разговор о болезни и, усадив Сталина в кресло, расспрашивает, как дела на фронте, под Царицыном, откуда только что вернулся Иосиф Виссарионович.

В следующем кадре мы видим сидящих у окна Ленина и Сталина. Они тихо беседуют. Два великих человека, спаянные одной великой идеей и общей борьбой за счастье человечества, обсуждают вопросы, от решения которых зависит судьба миллионов людей.

☆

Рассматривая процесс развития образа большевика на экране, мы видим, что фильмы о большевиках становятся все более значительными как в отношении разностороннего и глубокого раскрытия характера, правдивого отражения формирования коммуниста в борьбе за новый строй, так и в изображении исторической обстановки, революционных событий. Наряду с вымышленными героями в фильмы вводятся исторические личности, и тем самым художественные произведения приобретают еще большее познавательное и воспитательное значение.

Но наиболее ярким показателем роста советского киноискусства на пути социалистического реализма, политической и творческой зрелости мастеров кино в создании положительного героя явилось художественное воплощение на экране в конце тридцатых годов образа Ленина как вдохновителя и организатора Октябрьской революции и создателя Советского государства. В образе Владимира Ильича Ленина всего полнее и выразительнее нашли свое воплощение черты человека новой, социалистической эпохи.

В фильмах о Ленине сделаны были первые попытки нарисовать образ его ближайшего соратника и друга Иосифа Виссарионовича Сталина. Образ Сталина в этих фильмах создан не с одинаковой степенью полноты и завершенности. В одних фильмах («Ленин в Октябре», «Человек с ружьем») он обрисован только беглыми штрихами, как эпизодическое лицо, в других («Великое зарево», «Ленин в 1918 году») более подробно и широко. Но ни в одной из этих картин, в общем довольно точно воспроизводящих портретное сходство и отдельные исторические факты из биографии товарища Сталина, не было раскрыто и малой доли огромного, неисчерпаемого многообразия и богатства черт характера величайшего из наших современников, вождя народов товарища Сталина. К решению этой задачи советское киноискусство подойдет позже, в послевоенные годы.

Глава пятая

«Беспримерные трудности нынешней войны,— говорил товарищ Сталин, — не сломили, а еще более закалили железную волю и мужественный дух советского народа. Наш народ по праву стяжал себе славу героического народа» [1].

В годы Великой Отечественной войны с особой силой проявились замечательные качества советских людей, воспитанные большевистской партией: беспредельная любовь к социалистической Родине, верность учению Ленина—Сталина, неразрывная дружба народов страны на основе высоких моральных принципов равенства и братства наций, настойчивость и самоотверженность в труде и борьбе. Эти неоценимые качества вдохновляли советских киномастеров на создание героических образов и, естественно, главным героем советского киноискусства с первых дней войны стал защитник Советской Родины.

Одной из основных черт морального облика советского человека, наиболее ярко раскрывшейся в тяжелые годы войны, является советский патриотизм, глубокое чувство любви и преданности своей социалистической Родине, равного которому не знала история.

«Сила советского патриотизма состоит в том, что он имеет своей основой не расовые или национальные предрассудки, а глубокую преданность и верность народа своей Советской Родине, братское содружество трудящихся всех наций нашей страны. В советском патрио-

[1] И. В. Сталин, О Великой Отечественной войне Советского Союза, Госполитиздат, 1946, стр. 159

тизме гармонически сочетаются национальные традиции народов и общие жизненные интересы всех трудящихся Советского Союза» [1].

Товарищ Сталин призвал советский народ подниматься против фашистских полчищ на партизанскую войну. «В захваченных районах создавать невыносимые условия для врага и всех его пособников, преследовать и уничтожать их на каждом шагу, срывать все их мероприятия» [2].

Призыв вождя нашел благодатную почву в нашем народе. Начала бурно расти, шириться и развиваться всенародная партизанская истребительная война против немецких захватчиков.

Эта героическая борьба народных мстителей и нашла отражение в ряде больших художественных кинофильмов, выпущенных в годы войны.

Первой кинокартиной о героях партизанского движения был фильм «Секретарь райкома» режиссера И. Пырьева по сценарию И. Прута, выпущенный в ноябре 1942 года.

В этом фильме показываются истоки партизанского движения, раскрывается роль большевистской партии как организатора и вдохновителя народной войны. Центральный герой картины секретарь райкома Кочет предстает перед зрителями вполне сформировавшимся партийным руководителем, стойким и мужественным большевиком. Он ясен и последователен в своих решениях и поступках, действует уверенно и целеустремленно. Огромная воля и стойкость, упорство и решительность в борьбе с врагом являются определяющими чертами его характера.

Сценарий картины, написанный в героическо-приключенческой манере, мог легко увлечь режиссера И. Пырьева и артиста В. Ванина, исполнявшего в фильме роль Кочета, на путь эффектной подачи героя в острых ситуациях и сложных перипетиях, которых в сценарии немало. Однако постановщики фильма избежали этой опасности, обнаружив реалистическое чутье и художественный такт в изображении сурового быта и героических дел парти-

[1] И. В. Сталин, О Великой Отечественной войне Советского Союза, Госполитиздат, 1947, стр. 160—161.

[2] Там же, стр. 15.

зан. Приключенческая форма сюжета была умело использована постановщиком фильма для показа самого главного и самого существенного: высоких моральных качеств советских людей, раскрывшихся в суровой партизанской борьбе.

В. Ванин в образе секретаря райкома Кочета рисует многогранный и вместе с тем цельный характер большевистского организатора. Актер передает огромную волю Кочета, его уверенность в правоте и справедливости дела, за которое борется. Вместе с тем его Кочет обладает целым рядом характерных народных черт: он прост в обращении и может при случае нарочито сыграть на этом, прикинувшись простачком, не лишен хитрости, смел до дерзости, находчив. «Волевой и суровый командир партизанского отряда, Степан Кочет тем не менее не был лишен ни юмора, ни сердечной теплоты. Это был в моем понимании,— говорит Василий Васильевич Ванин,— человек простой и великий, скромный, но полный настоящего героизма, такой, каким был в годы войны весь наш народ» [1].

Превосходна в этом отношении сцена поединка между Кочетом и немецким полковником Макенау. В момент крайней опасности, когда схваченному немцами Кочету грозит смерть, спокойствие и железная выдержка ни на минуту не покидают его. В сцене допроса под внешней маской «мужичка-вахлачка», роль которого так правдоподобно и такими тонкими реалистическими штрихами разыгрывает Кочет — Ванин, чувствуется мужество, волевая собранность, смелость, находчивость и ловкость партизанского командира. Он ведет борьбу в самых, казалось бы, безвыходных условиях и добивается победы. Кочет обезоруживает немецкого полковника в его же собственном кабинете.

Основной идейный смысл этой сцены состоит в показе морального превосходства советского командира над офицером фашистской армии, армии разбоя и грабежа. Именно эту мысль и постарался донести до зрителя Ванин, правдиво и выразительно раскрыв прекрасные духовные качества советского человека, большевика.

---

[1] Сборник «Образ моего современника», «Искусство», 1951, стр. 46.

Окончательное свое завершение эта идея нашла в финале картины, в сцене разгрома партизанами немецких карателей и пленении Кочетом немецкого полковника Макенау.

Рядом с образом Кочета в фильме «Секретарь райкома» стоит колоритная фигура русского патриота, участника многих войн, «кавалера трех Георгиев» Гаврилы Русова. Он один из первых пришел в формируемый Кочетом партизанский отряд. А когда молодой партизан спросил, имеет ли он от Кочета разрешение на прием в отряд, Гаврила Русов с чувством большого достоинства заявляет: «А мне на это вашего разрешения не требуется. Я вот иду по его призыву,— старый солдат показывает на портрет товарища Сталина,— и никаких мне резолюций не надо».

Гаврила Русов — характер, отличный от Кочета. Но вместе с тем это такой же горячий советский патриот, как и секретарь райкома. Его не устрашат никакие угрозы врага, его нельзя купить никакими посулами и обещаниями. Артист М. Жаров, исполняющий роль Русова, сумел найти своеобразные краски для обрисовки образа, обогатить его народным юмором и большим человеческим обаянием. Незабываема сцена, когда Гаврила Русов дает отповедь немецкому полковнику, пытающемуся подкупить его, склонить к предательству. В этом эпизоде М. Жаров поднимает образ старого русского солдата до широкого обобщения, делает его символом непреоборимой моральной силы русского народа, его мужества и неистощимого оптимизма.

Не менее выразительно тема героизма советских людей раскрывается в фильме о народных мстителях «Она защищает Родину» режиссера Ф. Эрмлера по сценарию М. Блеймана и И. Бондина, выпущенном в мае 1943 года. Фильм рассказывает о простой русской женщине, которая в борьбе с жестоким врагом вырастает в грозного для фашистов руководителя партизанского движения. История роста Прасковьи Лукьяновой отмечена тяжелыми драматическими событиями в ее личной жизни.

Знатная трактористка, счастливая мать и любящая жена, Паша переживает один трагический удар за другим. У нее на глазах от немецкого снаряда гибнет муж. Фашистский офицер, ворвавшийся в деревню вместе с

отрядом немецких автоматчиков, бросает под гусеницы танка ее маленького сынишку... И вот, убитая горем, точно в забытьи бредет Прасковья по лесу. Подошла к землянке, группа односельчан окружила ее. Прасковья никого не узнает, никому не отвечает, ко всему безучастна. Кажется, что силы и сознание совсем оставили ее, что сломлена воля к жизни. Вдруг в лагере поднимается шум, паника: вблизи появились немцы. Немцы?! Женщина очнулась от своего оцепенения, вышла из землянки, крепко сжимая в руках топор.

— Куда? — кричит Прасковья охваченным паникой людям.

В лагере стихает суматоха, все с удивлением смотрят на Прасковью. А она с топором в руке идет к дороге навстречу немецкому обозу. Женщины пытаются ее удержать: «Не пускайте ее, мужики!» Но Прасковья только прибавляет шагу, идет вперед так решительно и бесстрашно, что колебавшиеся до того колхозники потянулись за ней, вооружаясь на ходу всем, что подвернулось под руку. Происходит короткая, но жестокая схватка.

Колхозники, захватившие обоз с оружием, организовывают партизанский отряд. Прасковья Лукьянова становится грозным народным мстителем, руководителем партизан. Так в обстановке вражеского нашествия проявлялись замечательные черты характера русского человека — его моральная стойкость, его мужество, его глубокий патриотизм; так из среды советских людей-тружеников рождались герои-мстители, руководители партизанской борьбы в тылу врага.

Исполнительница роли Прасковьи В. Марецкая с большой эмоциональной силой убедительно передала в первых эпизодах фильма глубокое душевное потрясение человека, потерявшего самых дорогих, самых близких людей. Последовательно, от эпизода к эпизоду с глубокой психологической правдой рисует артистка изменения душевного состояния героини, перемену в ее характере — от жизнерадостной и задорной трактористки Паши в первой сцене к сраженной горем женщине в эпизоде прихода ее в лес и, наконец, к сильному волевому человеку, горящему неугасимой ненавистью к врагу, в сцене нападения колхозников на немецкий обоз.

В картине не рассказана вся биография Паши, но по тому, как трактует этот образ авторы фильма и актриса, можно составить себе достаточно ясное представление о ее прошлом. Конечно, огромная воля Паши к борьбе, ее страстная целеустремленность, настойчивость возникли не вдруг. Они только ярко проявились в результате пережитой ею трагедии, но эти качества характера советской патриотки воспитывались большевистской партией и развивались и в мирные годы социалистического строительства. Паша Лукьянова с первого же дня создания отряда обнаруживает типические черты передовых советских людей — и политическую зрелость, и непреклонную твердость, и решительность. Эти черты впервые раскрываются в эпизоде с предателем.

Бывший кулак, затесавшийся в партизанский отряд, пытается развалить его изнутри, он уверяет, что «и с немцами жить можно». Не получив у колхозников поддержки, шкурник демонстративно покидает лагерь. Прасковья понимает, что нельзя отпускать его, так как он выдаст партизан врагу, и она без колебания расстреливает бандита из автомата.

Замечательные качества настоящего командира проявляет Прасковья в руководстве боем с карательным отрядом, который заканчивается почти полным уничтожением фашистов.

Образ советской патриотки, созданный на экране артисткой В. Марецкой, был близок советскому зрителю, глубоко волновал его, возбуждал в народе жгучую ненависть к врагу и мобилизовал советских людей на борьбу с фашистскими захватчиками. В этом огромное воспитательное значение фильма и надолго запоминающегося образа, созданного В. Марецкой.

При всех несомненных достоинствах фильма «Она защищает Родину» в нем есть, к сожалению, и серьезные недостатки. Прежде всего следует упрекнуть авторов сценария в том, что они слишком узко подошли к решению темы народной войны. Партизанское движение возникает у них стихийно, без руководства и какого-либо участия в нем местных партийных и советских организаций. Действия партизанского отряда Паши Лукьяновой протекают изолированно. В кинокартине не показано никаких попыток со стороны руководителя отряда свя-

заться с частями Советской Армии или партизанским центром. Этот недостаток сценария в значительной мере снижает типичность и жизненную убедительность образов и обстановки действия и придает им некоторую неполноту и условность. В упрек создателям фильма можно было бы поставить и несколько нарочитую мелодраматическую надрывность фильма в его первой части, выдвигающую на первый план мотивы личной трагедии и этим в какой-то степени затушевывающую значение советского патриотизма в организации и развертывании партизанского движения.

Одной из живых и волнующих тем, привлекавших в годы войны внимание советских писателей и мастеров киноискусства, была тема фронтовой дружбы воинов Советской Армии, дружбы крепкой, как сталь, чистой и благородной, спаянной тяжелым солдатским трудом и героизмом. Солдатская дружба была в годы войны одной из конкретных форм проявления нерушимого морально-политического единства советского народа.

О дружбе двух пулеметчиков — уральского кузнеца Саши Свинцова и одессита Аркадия Дзюбина — рассказывается в фильме «Два бойца», поставленном режиссером Л. Луковым по военной повести писателя Л. Славина «Мои земляки» в 1943 году. Два совершенно различных по характеру бойца: добродушный, застенчивый и несколько флагматичный Саша и юркий, энергичный и веселый Аркадий — спаяны чистой, настоящей дружбой. Их объединяет глубокая общность интересов, совместное беззаветное служение единой великой цели. Они часто спорят по мелочам, но в боях их дружба только крепнет и блестяще выдерживает самые суровые испытания.

Саша рассердился на своего друга Дзюбина за то, что тот подтрунивал над его любовью, и, решив порвать с ним дружбу, ушел из пулеметного расчета. Но вот он узнал, что Аркадий остался в окруженном немцами дзоте без единого патрона, и Саша сам просит у командира разрешения пойти на выручку товарищу. Под губительным огнем врага, раненый, ползет он к дзоту своего друга и спасает его.

Обаятелен образ Саши в исполнении артиста Б. Андреева. Его ясный, открытый взгляд, большая искренность, неподкупная честность, бескорыстие и бесстрашие

в бою говорят о душевной красоте, о цельности его натуры. Подкупающе искренне играет роль Аркадия Дзюбина артист М. Бернес. Лирическая песенка, проникновенно исполняемая артистом, дорисовывает образ балагура, песенника, весельчака пулеметчика.

Слабой стороной фильма является наивный показ боевых действий. В этом сказалось и отсутствие необходимых военных знаний у режиссера и бедность постановочных средств, которыми он располагал. Значительно сильнее зазвучала бы прекрасная тема фильма, если бы в изображении боевой дружбы создатели картины не скатывались порой в явную и навязчивую сентиментальность.

Новым и более высоким этапом развития киноискусства в изображении героев войны явился послевоенный период.

В кинофильмах послевоенного периода работники кино, руководствуясь постановлениями ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, которые явились политической и эстетической программой дальнейшего развития советского киноискусства, смогли глубже, богаче, многостороннее и ярче показать в кинофильмах высокие качества характера советских людей, воспитанные Сталинской эпохой и проявившиеся с особой силой в годы войны.

Освободительные войны нашей страны всегда выдвигали из среды народа немало героев, покрывших себя неувядаемой славой борцов за свободу и национальную независимость своей Родины. Однако никогда еще героизм не принимал такого массового характера, как это было в годы Великой Отечественной войны. Именно этот массовый характер советского героизма и стремились отразить в своих произведениях мастера советской литературы и искусства.

Возникновение и развитие особых черт советского героизма связано с установлением в стране новых, социалистических отношений. Несомненно, советский герой обладает смелостью, храбростью и мужеством. Эти качества являются неотъемлемыми его чертами. Но они имеют в основе глубоко развитое общественное, социалистическое сознание. Истинный герой в нашей стране только тот, кто не щадит своей жизни ради интересов коллектива, интересов социалистического общества, ко-

торый одухотворен в своих поступках высокой коммунистической моралью.

Только в стране социализма могли родиться такие герои, как Гастелло, Александр Матросов, Зоя Космодемьянская, Алексей Маресьев, литовская девушка Марите и многие другие обессмертившие себя герои Отечественной войны. В незабываемых образах этих мужественных комсомольцев сконцентрированы замечательные типические черты советских патриотов.

Отражение на экране реальных биографий этих исторических героев войны становилось обобщением чувств и поведения миллионов советских патриотов. Такого рода фильмы-биографии заняли большое место в советском киноискусстве, утверждая еще и еще раз непосредственную, живую его связь с советской действительностью, знаменуя дальнейшее развитие и укрепление тенденции слияния прекрасного в искусстве с прекрасным в жизни.

В числе кинофильмов-биографий можно назвать картины: «Зоя» (1944 г.) и «Марите» (1947 г.), где в основе сюжета лежит не вымысел художника, а жизнь и реальные подвиги советских патриоток — московской комсомолки Зои Космодемьянской и литовской партизанки Марии Мельникайте. Такой же биографией является и фильм «Рядовой Александр Матросов» (1947 г.). Авторы картины сценарист Г. Мдивани и режиссер Л. Луков художественными средствами воспроизвели на экране короткую, но яркую жизнь Героя Советского Союза Александра Матросова.

Воспитанник ремесленного училища, он, как и многие юноши и девушки нашей страны, мечтал попасть на фронт и добровольцем пошел в армию. Артист А. Игнатьев ни по внешнему виду, ни по поведению не рисует нам в образе Матросова человека выдающегося, обладающего какими-то исключительными качествами. Мы видим на экране скромного юношу, каких в нашей стране миллионы. Эта обычность всего облика рядового Матросова выражает основную сущность советского героизма — его массовость. Глубокая скромность героя особенно хорошо передается актером в сцене возвращения Саши из разведки и его разговора с капитаном Щербиной. Командир говорит, что разведка с честью выполнила задание, и что он, Матросов, поступил, как

герой, отвлекши на себя огонь врага. Но Саше его заслуги кажутся преувеличенными и ему неловко выслушивать от командира слова благодарности.

Большой экспрессивности достигает актер в эпизоде, когда Матросов вместе с бойцом Скворцовым ползет к дзоту, где засел немецкий пулеметчик. По лицам бойцов, коротким репликам мы чувствуем их напряженное и приподнятое душевное состояние.

— Вот ползем мы с тобой под пулями, а враги нас боятся. А знаешь почему? Душа наша в полный рост на них идет,— говорит Скворцов.

— Верно,— коротко отвечает Матросов.

В этих простых словах, в этом коротком «верно» выражено чувство превосходства над врагом, уверенность в себе советского бойца, сражающегося за свою Родину, за свой народ.

Скворцов погибает, не достигнув цели. Матросов подползает вплотную к дзоту, встает. Бежит и телом своим закрывает его амбразуру.

Идея фильма ярко запечатлена в финале в замечательных словах о героизме советских юношей, которые произносит товарищ Сталин:

— Эти юноши несут мир и свободу человечеству, это поколение новых, советских людей, идейных борцов за коммунизм. Такие люди не умирают, их имена будут вечно жить в памяти нашего героического народа [1].

Некоторые критики с недоверием отнеслись к появлению такого рода фильмов-биографий, в которых мастера киноискусства смело вторгались в самую жизнь, воспроизводя ее на экране. Со стороны критиков-космополитов особым нападкам подвергались наиболее цельные образы героев советской литературы, театрального искусства и кино, для которых были чужды духовная раздвоенность, психологическая надломленность, то есть наиболее характерные черты героя буржуазного искусства. Черты образа нового положительного героя в искусстве — слитность сознания и чувства, совпадение личного желания и общественного долга — истолковывались критиками-антипатриотами, как признак поверхностности, бедности, схематичности характера. И такому образу, «зрелость

[1] Везде цитируется по монтажному листу фильма «Рядовой Александр Матросов».

которого измеряется степенью близости к действительности», наклеивали всякого рода ярлыки: «железобетонный», «стальной», «голубой» и т. д. и т. п., опорочивая его.

Подобные же выступления критиков были и по поводу образов киноискусства.

Н. Оттен, говоря о кинокартине «Рядовой Александр Матросов», высказал мысль о том, что события сами по себе, взятые из биографии юного героя, не дают материала для воплощения образа. «Все, что непосредственно относится к жизни, деятельности, мыслям и переживаниям Александра Матросова,— пишет критик,— не превращено и не могло быть превращено в полноценное драматургическое произведение... На помощь художнику, взявшемуся воплотить образ такого совсем еще юного героя, может притти творческое воображение.

Дав волю домыслу, художник применил бы для создания своего произведения метод революционного романтизма!» [1]

Приведенные цитаты говорят о том, что критик видит причину успеха фильма не в правдивой передаче жизненного материала, а прежде всего в домыслах, которыми художник якобы восполнил сам по себе мало выразительный облик героя. При этом революционный романтизм в киноискусстве критик рассматривает обособленно от метода социалистического реализма, как призванный только восполнять его домыслом, когда материал действительности кажется художнику недостаточно интересным. Несомненно, такая точка зрения является ошибочной. В ней дается грубое вульгарное толкование метода социалистического реализма, в который, как известно, революционная романтика входит не как нечто внешнее, а как органическая составная часть, и отдельно от которого она существовать не может так же, как неотделима она и от нашей действительности: «...ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключается в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами» [2].

[1] Журнал «Искусство кино» № 3, 1938, стр. 21, 23.

[2] А. А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, Партиздат, 1934, стр. 13.

Революционная романтика в искусстве и литературе является отражением романтического в жизни. Можно ли в самом деле представить себе подвиг, более романтичный, более героический, более величественный, чем подвиг Александра Матросова.

В соответствии со своим порочным представлением о романтизме Н. Оттен при разборе образа Александра Матросова свел романтическое начало образа к стихам, вкрапленным в фильм, которые только и помогли, по его мнению, поэтически раскрыть этот образ. Стихи «оперируют не событиями, не человеческими поступками,— пишет критик,— а общими приметами времени, пейзажем, погодой. Они рассчитаны, прежде всего, на передачу некоей общей лирической эмоции» [1]. Вот эта некая общая лирическая, довольно туманная эмоция и является, по мнению критика, формой проявления революционного романтизма в фильме.

Решительно возражая против порочного сведения революционного романтизма в советском киноискусстве к передаче «некоей общей лирической эмоции», мы в то же время отнюдь не отрицаем права художника на поэтизацию поступков исторического героя с использованием всех средств лирического воздействия на зрителя. «Пусть правда на сцене будет реалистична, но пусть она будет художественна и пусть она возвышает нас» [2]. Поэтический строй, романтическая интонация кинопроизведения о славных героических делах нашей молодежи как нельзя лучше помогают выразить ее духовный облик, ее горячую любовь к жизни и веру в свое будущее, ее созидательную активность, ее творческие порывы. Романтизм вполне закономерно и органично входит в образный строй произведения, когда он, окрашивая созидательную и героическую деятельность героя, поэтизирует ее, когда он раскрывает в повседневном прекрасное и значительное, когда он воспитывает любовь к Родине и народу, стремление к труду и борьбе за высокий идеал коммунизма.

Много интересного в этом отношении содержит в себе кинофильм «Молодая гвардия», поставленный С. Гераси-

[1] Журнал «Искусство кино» № 3, 1948, стр. 22.

[2] К. Станиславский, Мастера театра об искусстве актера, Госкультпросветиздат, 1949, стр. 32.

мовым по одноименному роману А. Фадеева в 1948 году. В этом фильме впечатляют не только отдельные образы комсомольцев, но и весь яркий героический образ легендарной подпольной комсомольской организации Краснодона. На примере «Молодой гвардии» можно особенно наглядно, лучше, чем на других фильмах о молодежи в годы войны, показать, насколько закономерно и органично сочетаются в социалистическом искусстве реализм с революционным романтизмом.

Кинокартина «Молодая гвардия» заслуженно пользуется огромным успехом у зрителей. Причина удачи фильма лежит прежде всего в его литературной основе, поскольку роман А. Фадеева дал постановщику богатейший жизненный материал и разнообразные характеры героической молодежи, нарисованные писателем с искренней теплотой и большой любовью. Ярко и правдиво раскрыты в романе высокие моральные качества молодогвардейцев и показано, что глубокое чувство патриотизма, любви к Родине и ненависти к врагу воспитано у советской молодежи комсомолом, школой, семьей, воспитано большевистской партией. Но создав живые и увлекательные образы своих героев, автор романа не показал истоков их героизма в годы войны, когда воспитательная, руководящая роль партии в жизни комсомола не только не уменьшилась, но и возросла. Это было очень серьезным недостатком романа.

В романе А. Фадеева молодогвардейцы шли в своей борьбе вместе с представителями старого поколения большевиков Шульгой и Валько, они были едины в своих устремлениях и идеалах, это было правдиво и правильно. Но ошибка писателя заключалась в том, что он не отразил при этом существующих в жизни нашего общества и существовавших в условиях Краснодона реальных взаимоотношений между старым и молодым поколением.

Дело, конечно, не в том, что якобы писатель лишил романтизма изображение партийных руководителей, придав черты романтической приподнятости только образам комсомольцев, как писал Бялик. Образы людей старшего поколения нарисованы в книге так же любовно, поэтично, с большой душевной теплотой, как и образы комсомольцев, но эти руководители-большевики

только декларировали свои высокие идеи и чувства, а как практические деятели, организаторы подпольной работы проваливались. «По роману выходит,— писала «Правда»,— что не комсомольцы учились у старых большевиков, а большевикам-подпольщикам надо было учиться у комсомольцев искусству конспирации, революционной выдержке, политическому и тактическому мастерству» [1], что, конечно, не соответствовало жизненной правде.

Когда автор фильма С. Герасимов попытался в первом варианте фильма механически переложить роман на язык кинематографии, то недостатки книги выступили с особенной выпуклостью и резкостью вследствие наглядности киноискусства и большой силы его обобщений.

Постановка фильма «Молодая гвардия» — яркий пример конкретного руководства нашей партии искусством, который показывает, как помогает художнику суровая, принципиальная критика и как она учит мастеров кино требовательному отношению к своему творчеству, вдохновляет на создание более совершенных художественных произведений. Именно партийная критика помогла С. Герасимову по-новому осмыслить произведение А. Фадеева во втором варианте фильма, помогла не только показать героизм молодогвардейцев, но и создать яркие образы большевиков, осветить роль партии в руководстве подпольной комсомольской организацией. Для художника стало ясным, что без раскрытия в фильме «Молодая гвардия» руководящей роли партии по отношению к комсомолу нельзя создать правдивого художественного произведения о советской молодежи, ибо при этом нарушается одно из основных условий реалистического искусства: показ типических характеров в типической конкретно-исторической обстановке.

Товарищ Сталин писал в 1925 году: «Комсомол является формально непартийной организацией. Но есть вместе с тем организация коммунистическая. Это значит, что, являясь формально непартийной организацией рабочих и крестьян, комсомол должен вместе с

[1] «Правда» от 3/XII 1947 г.

тем работать под руководством нашей партии. Обеспечить доверие молодежи к нашей партии, обеспечить руководство нашей партии в комсомоле — такова задача. Комсомолец должен понимать, что обеспечение руководства партии есть самое главное и самое важное во всей работе комсомола. Комсомолец должен помнить, что без такого руководства комсомол не может выполнить свою основную задачу — воспитания рабоче-крестьянской молодежи в духе диктатуры пролетариата и коммунизма»[1].

Руководство комсомолом твердо вошло в повседневную деятельность партии, оно осуществлялось в мирные годы социалистического строительства, и не только не было нарушено, но, наоборот, приобрело еще большую силу и значение в годы Великой Отечественной войны.

Слабые стороны романа Фадеева и должен был преодолеть режиссер в завершающей стадии работы над фильмом «Молодая гвардия». И нужно сказать, что С. Герасимов вполне добился успеха, восстановив в фильме правдивую картину героической эпопеи Краснодона.

Руководящая и направляющая роль партии олицетворяется в окончательной редакции фильма в образе секретаря обкома Проценко (артист В. Хохряков). С первых же эпизодов мы видим энергичную деятельность Проценко по эвакуации населения и оборудования и по созданию сети подпольных организаций.

Вот он ведет задушевный разговор с Любой Шевцовой. Допытывается, ясно ли представляет себе Люба обстановку, в которой ей придется работать. Ведь юная патриотка впервые вступает на трудный путь борьбы с жестоким врагом. Но Люба уверена в себе. «Я знаю, какая будет работа»,— говорит она. Проценко улыбается, его радует смелость девушки. «Ну, откуда ты можешь знать? Ты можешь только вообразить. А знать сейчас ты еще ничего не можешь»,— ласково говорит он.

Связь молодогвардейцев с большевистским подпольем, осуществляющим общий план партизанской войны, красной нитью проходит через весь фильм. Это мы видим и в сцене второй встречи Любы с Проценко;

---

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 7, стр. 243.

и в сцене прихода на квартиру Шевцовых Валько; и в сообщении Любы на заседании «Молодой гвардии» о задачах, которые поставлены перед комсомолом партизанским центром; и в сцене обсуждения, организованного по указанию Проценко, комсомольцами поведения Стаховича и в ряде других эпизодов.

Все эти вновь введенные в фильм сцены придали ему большую идейную значительность, убедительность и сюжетную стройность; поступки молодогвардейцев приобрели большую жизненность и целеустремленность. Артист В. Хохряков создал прекрасный образ партийного руководителя. В Проценко мы ощущаем большую волевую силу, собранность и одновременно открытую сердечность человека, который понимает душевное состояние молодых советских людей, умеет в минуты испытаний поддержать их, пробудить и укрепить в них уверенность в себе.

Доработка фильма вызвала значительные изменения во всей его образной структуре, и картина в новой редакции уже не является простой копией романа. Она приобрела характер творческой интерпретации, обогатившей литературный источник и идейно его углубившей. С наибольшей наглядностью это можно проследить, например, на режиссерской трактовке образа Любы Шевцовой.

В романе мы впервые встречаемся с Любой, когда она как будто бы безучастно наблюдает за эвакуацией, дерзко и озорно разговаривает с милицейским работником, покидающим город. По началу трудно определить, кто она. Позже из сообщения о ней Ули мы узнаем, что эту девушку мальчишки зовут Любкой-артисткой за ее артистический талант, веселость и отчаянно лихой характер. Но нам непонятно, почему в суматохе эвакуации она стоит и наблюдает, как посторонняя, и смотрит на всеобщее волнение спокойно и даже иронически. Только позже автор романа рассказывает нам, что Люба комсомолка, что осталась она в Краснодоне по заданию партизанского штаба и некоторое время находится в неопределенном положении, не зная, что надо делать. Такая экспозиция Любы Шевцовой в романе немало способствовала созданию впечатления, что то дело, ради которого комсомолка осталась в тылу

врага, слабо организовано и предоставлено стихийному течению.

Иначе знакомит нас с Любой фильм. В первом же эпизоде фильма перед нами появляется вдумчивая, серьезная девушка. Она получает задание от партизанского центра, причем у нее уже созрели планы того, что она будет делать и как будет вести себя. Об этом Шевцова и рассказывает Проценко. Она будет Любкой-артисткой, такой ее знают в городе, такой она будет и при немцах.

Так в первой же сцене автор картины вводит нас в душевный мир девушки-патриотки, а в последующих сценах мы со все возрастающим интересом следим, как ярко раскрывается разносторонне одаренная натура замечательной советской девушки. Любка Шевцова (артистка Инна Макарова) чарует нас своей непосредственностью, смелостью, доходящей до дерзости, веселым озорством и неиссякаемым оптимизмом. Внешне ей все дается легко, кажется, она одинаково непринужденно и свободно ведет себя как с друзьями, так и с немецкими офицерами на пути в Ворошиловград. Даже когда ее допрашивают, кажется, что ничто не может устоять перед ее дерзкой неустрашимостью. И потакание вначале ее выходкам со стороны немцев, видевших в дерзости Любки простое озорство и женский каприз, выглядит в фильме правдоподобно и убедительно.

Но за легкомысленной внешностью Любы кроется подлинное духовное богатство и сильный характер чистой и глубоко преданной своей Родине и партии советской девушки. Разыгрывая озорство, она смеется над фашистами, утверждая свое моральное превосходство над ними. Сквозь эту «авантюрную» внешность часто в страстной форме прорываются истинные чувства и помыслы Любки (сцена при аресте, в тюрьме), и тогда раскрывается вся красота образа советской патриотки. Так, получив в фильме бóльшую действенность, образ Любки ничуть не потерял чудесного обаяния своего литературного прообраза.

Олег Кошевой и Уля Громова в картине, так же как и в романе, отмечены чертами большой вдумчивости, внутренней сосредоточенности и некоторой склонности к мечте. Однако образ Олега Кошевого, по сравнению

с романом, приобрел несколько иную окраску, некоторые новые черты. Нарушение пропорции в образах молодежи и старшего поколения, существующее в литературном произведении, яснее всего можно было обнаружить именно в образе Олега. В романе Кошевой выглядит не по летам взрослым, он разговаривает и действует, как зрелый партийный руководитель, а не как шестнадцатилетний юноша.

Режиссер фильма вернул Олегу юность и непосредственность молодости, и образ от этого зазвучал правдивее и убедительнее. Олег в фильме не статичен, под благотворным влиянием партии в обстановке суровых событий и трудной борьбы он растет и мужает. Мы видим его еще совсем мальчиком в первых частях картины; навзрыд по-детски плача, он бросается к матери при виде страшной картины расстрела немцами мирного населения. И уже совсем другим предстает он перед нами в сцене клятвы молодогвардейцев; ненависть к врагу, непреклонная воля к борьбе и священная жажда мести сменили детскую растерянность. Особенно убедительно раскрыты актером Ивановым, исполняющим роль Олега, мужество и стойкость молодого советского патриота, его непоколебимая уверенность в победе в сценах в тюрьме и перед казнью. Здесь нет ни одной нотки жертвенности или малодушной скорби, эти трагические сцены воспринимаются оптимистически, как борьба за дело, которое восторжествует, которое победит.

Если в образе Любы Шевцовой героическая тема дается в сочетании комедийного и драматического действия, если в образе Олега Кошевого она раскрывается в последовательно драматическом, трагедийном развитии, то свое глубокое лирическое выражение она находит в чудесном образе Ули Громовой.

В отличие от романа в фильме Ульяна не менее активна, чем другие ее товарищи. Но как и в романе, в фильме ее выделяет глубокое поэтическое чувство, органически связанное с очень серьезным и чутким отношением к жизни, к товарищам, с очень требовательным отношением к себе самой. Уля Громова — это цельный и гармоничный образ, это живое воплощение лучших черт советской молодежи, ее страстных порывов, любви

к красоте, чуткой совести. В минуты сильного волнения она обращается к поэтической форме выражения обуревающих ее чувств — к стихам, к родной песне. В волнующей обстановке вечера, устроенного молодогвардейцами по случаю годовщины Октября, Уля выражает свои чувства, читая любимые строки из «Демона» Лермонтова. В тюрьме, в последние часы перед казнью, она поднимает дух товарищей и бросает вызов своим палачам, запевая родную украинскую песню, которую дружно подхватывают ее товарищи. Уля любит и любима, и рядом с любимым гордо и бесстрашно встречает смерть. Таков героический и глубоко поэтический образ Ули Громовой в исполнении молодой артистки Н. Мордюковой.

В яркие романтические тона окрашен в фильме образ Сергея Тюленина, талантливо созданный С. Гурзо. Сергей угловат, несколько грубоват и неотесан. Но сквозь эту внешнюю оболочку светится гордая, благородная душа советского юноши. Смелость Сергея беспредельна, он весь воплощение действия. Для него непреложна истина: если враг в родном городе, значит его надо уничтожать. И в первую же ночь после прихода немцев в Краснодон он поджигает их штаб бутылками с горючим. Позже Сергей просит поручить ему расправиться с предателем Игнатом Фоминым, говоря, что все равно убьет его. Эти слова произносятся актером так просто и с такой ненавистью, что Сергею веришь: он действительно убьет предателя.

Образ Тюленина в большей степени, чем другие образы молодогвардейцев, дается в фильме в развитии. Отважный юноша, смелый и дерзкий, руководимый в начале фильма больше чувством, чем разумом, он в конце картины вполне сложившийся человек, активный и дисциплинированный член подпольной комсомольской организации. Основной идейный замысел фильма — показ воспитательной и организующей роли партии — прекрасно осуществлен в раскрытии роста Сергея Тюленина.

Влияние старшего поколения на молодежь раскрывается также через образ матери Олега Кошевого. Елене Кошевой отведено в фильме небольшое место. Однако и в тех немногих эпизодах, где она появляется,

Тамара Макарова — исполнительница этой роли — создает проникнутый большой искренностью и душевным величием образ советской матери. Заслуга исполнительницы роли состоит в том, что при всей скупости действенного материала она не пошла по линии бытового рисунка, а смогла придать образу внутренний драматизм и поэтическую приподнятость. В сцене прощания с Олегом Тамара Макарова без слов смогла добиться большой драматической выразительности и яркого психологического рисунка.

Каждый образ в фильме имеет свои характерные черты и свою индивидуальность. Вместе с тем есть нечто общее, присущее им всем и объединяющее их в один образ молодогвардейцев. Юные патриоты рождены и воспитаны социалистическим обществом, и советский патриотизм, любовь к Родине и ненависть к врагу, социалистическая мораль присущи им органически, вошли в их плоть и кровь. Они не видели классового врага и классовой борьбы, они руководятся уже новыми нормами общественного поведения, возникшими в социалистическом обществе. Другой жизни для них не существует.

Вот в суровые дни собралась молодежь в доме Кошевых, чтобы отпраздновать годовщину Великой Октябрьской революции. Молодогвардейцы всегда собирались в этот день на праздник в школе, в клубе. Собрались они и сейчас, и никто не сможет помешать им отметить великий день. Этот эпизод, казалось, не имеющий большого значения в сюжете, показал неистребимость того, что прививалось комсомолом и партией нашей молодежи, неистребимость новой советской морали.

Некоторые критики указывали на то, что фильм «Молодая гвардия» будто бы потерял поэтическую интонацию, свойственную роману, что образы молодогвардейцев лишены героической приподнятости и что это якобы произошло в результате тяготения С. Герасимова к фильму-документу, к прозаизму. Вряд ли можно согласиться с этим.

С. Герасимов — горячий сторонник повествовательного жанра в киноискусстве, дающего, по его мнению, возможность полнее и ярче раскрыть образ-характер.

Он стремится показать разносторонне и в разнообразных нюансах сложные жизненные коллизии, увидеть героя в быту, в повседневной жизни, заглянуть в тайники его души. Он избегает в кинодраматургии острых ситуаций, неожиданных сюжетных поворотов, сложного клубка интриг, стараясь проникнуть в глубь образа, передать психологические детали.

В фильме о молодогвардейцах режиссер, оставшись верен своим основным творческим установкам, одновременно многое пересмотрел. Так, в своих прежних работах С. Герасимов, добиваясь от актера большой правдивости, простоты, максимальной естественности и обыденности разговора, иногда терял чувство меры, искусственно приглушал речь актеров до «шепотка», пренебрегая яркостью. Это понижало тонус действия, придавало ему нарочито прозаическую окраску и умаляло впечатляющую силу образов.

Героичность образов молодогвардейцев потребовала более яркой и выразительной речи, более патетичной интонации. С экрана зазвучали действительно героические слова, но (и здесь сказались положительные стороны стиля С. Герасимова) эти слова произносились актерами без напыщенности и крикливости, очень сдержанно. Крикливость порождается слабостью. А в сдержанности мы чувствуем большую внутреннюю силу героя, его волевую собранность, убежденность и искренность. Создавая ощущение большой жизненной правды, эта новая манера актерской игры, которой добился С. Герасимов, не только не снизила, а значительно усилила поэтическое звучание фильма.

Переосмыслив роман в свете партийной критики, С. Герасимов придал бо́льшую по сравнению с романом стремительность и направленность образам, подчинив их развитию главной темы. При этом, сообщая им более деятельный характер, он сохранил поэтичность литературных прообразов, раскрыл прекрасный облик молодого советского человека. В фильме предстали и глубоко индивидуальные образы наших молодых современников и вместе с тем как бы групповой портрет коллективного героя.

В советской литературе военного и послевоенного периода было немало произведений, где рассказыва-

лось о советских воинах, получивших тяжелое ранение, об инвалидах войны и их послевоенном устройстве. Во многих рассказах и повестях на эту тему большое место уделялось описанию психологических переживаний человека, чувствующего свою физическую неполноценность, и его тяжелых дум о том, как отнесутся близкие к искалеченному человеку, когда он с ними встретится. Рассказы и повести об инвалидах войны, созданные советскими писателями на основе жизненных наблюдений, глубоко волновали нашего читателя и способствовали воспитанию в народе чуткости, товарищества, благородства. Но во многих таких произведениях на первое место очень часто выступали мотивы душевной травмы — с одной стороны, сострадания и жалости — с другой.

Совсем по-иному поставил и осветил эту тему Б. Полевой в «Повести о настоящем человеке». Герой этой повести Алексей Мересьев не вызывает у нас жалости, наоборот, его мужество и упорство будят чувство гордости за него и желание подражать ему. Тем более, что это не созданный художественным воображением образ, а реальный, конкретный человек, и сейчас живущий и работающий среди нас.

Кино, как уже говорилось выше, является искусством, сильным своей наглядностью, оно воспроизводит на экране в чувственно зримых образах то, о чем в книге только рассказывается и что читатель только мысленно может себе представить. Поэтому мастера кино, взявшиеся за экранизацию повести о Мересьеве и поставившие себе задачу создать фильм о героизме и мужестве человека, находились в опасности впасть в тон скорбного умиления жертвенными подвигами героя и вызвать у зрителя чувство сентиментального сострадания. Но авторы фильма «Повесть о настоящем человеке» (1948 г.), сценарист М. Смирнова и режиссер А. Столпер, пошли по правильному пути.

В качестве темы кинофильма авторы избрали тему воспитания чувств, тему борьбы за жизнь во имя достижения великой цели — активного участия в дальнейшей борьбе с врагами Родины. Авторы поставили целью показать на экране мужественный, жизнеутверждающий образ советского летчика. Этой задаче была под-

чинена не только драматургия фильма, но и режиссерская и актерская трактовка образов, что прямо соответствовало оптимистическому духу всего советского искусства.

Известно, что товарищ Сталин, прослушав прочитанную ему А. М. Горьким сказку «Девушка и Смерть», записал: «Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гете (любовь побеждает смерть)»[1]. Именно идея жизнеутверждения в сказке великого писателя вызвала одобрение товарища Сталина. Жизнеутверждающее начало является основой и советского киноискусства.

В основу драматургического конфликта фильма постановщики положили борьбу Мересьева за то, чтобы снова сесть в самолет, чтобы снова стать в ряды защитников своей Родины. Авторы фильма сознательно отказались от показа в картине встречи Мересьева с любимой девушкой, так как эта сцена при перенесении ее на экран могла увести фильм в сторону от основной идеи и придать ему налет сентиментальности. По этим же мотивам была убрана из фильма линия танкиста Гвоздева и его невесты Анюты.

Но отказом от этих мотивов далеко еще не разрешались трудности, стоявшие перед постановщиками фильма. Им надо было преодолеть еще одну и основную трудность. Сцены в лесу, показывающие, как в течение восемнадцати дней летчик ползет к своим, сцены почти без диалога, однообразные по внешнему поведению героя, могли получиться на экране скучными и утомительными, или же, при большом нагнетании физических страданий героя, вызвать у зрителя тяжелую реакцию. Но, к счастью, ни того, ни другого не случилось. Эпизоды в лесу смотрятся с неослабевающим напряжением и интересом. Артист П. Кадочников при внешней скованности движений, обусловленной тяжелым ранением обеих ног героя, овладевает вниманием зрителя, передавая тончайшие оттенки психологического состояния героя. Однако страдания актер передает с большим чувством меры, без нажима. О физической боли Мересьев говорит только вначале; в последующем же действии на первый план выступает уже другая,

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, 1, Гослитиздат, 1949, стр. 497.

основная тема: «А все-таки не плен, все-таки не плен! Только бы дойти до своих!» Короткие фразы актера искренни, нет ни одного выспренного слова, все произносится сдержанно и просто, с большим чувством правды.

Превосходно дан оператором М. Магидсоном портрет героя. Мы проникаем в переживания летчика, живо ощущаем каждую его мысль и каждое его намерение. Драматическая выразительность эпизодов в лесу усиливается пейзажами, также снятыми с большой выразительностью и эмоциональностью. Удачно найденная оператором тональность кадров леса, в котором на темном фоне зарослей световым пятном выделяется человек, как бы вступающий один на один в борьбу с лесной стихией, разбушевавшейся снежной пургой, подчеркивает драматизм ситуации. И когда временами Мересьев уходит из кадра, аппарат приковывает внимание зрителей к глубоким бороздам — следам его тела на пушистом снегу, и мы снова ощущаем близость героя, его горячее дыхание, продолжаем следить за его мужественным подвигом.

Тема патриотизма и мужества получила свое дальнейшее развитие в сценах в госпитале. В этих сценах раскрываются истоки героизма советских людей и получает свое развитие тема воспитательной роли коммунистической партии.

Эта тема удивительно органично входит в драматическую ткань кинокартины, она естественно вытекает из самой жизненной ситуации. В ярком и убедительном воплощении этой темы главную роль играет образ комиссара Воробьева в исполнении артиста Н. Охлопкова. Артист создал обаятельный образ большевика кристальной чистоты, высоких душевных качеств и большой мудрости. Все его слова и дела, лишенные и тени дидактики, носят глубоко искренний, задушевный характер. Заметив, что Мересьев после ампутации ног переживает большой упадок сил и воли, Воробьев, опытный большевик-воспитатель, сам смертельно больной, будто ненамеренно заговорил о мужестве Павла Корчагина. Затем комиссар попросил достать для Мересьева старый журнал со статьей о русском летчике Карповиче, который, лишившись во время войны одной

ноги, упорной тренировкой достиг того, что снова начал летать на самолете.

Эта статья произвела огромное впечатление на Мересьева. В нем загорелась надежда. Но он колеблется, с горечью говорит:

— Ведь у него одной ступни не было, а у меня двух.

— Но ты же советский человек,— твердо отвечает Воробьев.

— Но ведь он же на фармане летал. Разве это самолет? Это этажерка! — продолжает настаивать Алексей.

— Но ты же советский человек, Леша!

В этих словах, произнесенных артистом очень просто и вместе с тем с огромной душевной теплотой и проникновенностью, передано чувство великой гордости Воробьева за советских людей, за свою страну, рождающую замечательных героев.

Последующие эпизоды показывают, какое огромное влияние оказали на Мересьева слова Воробьева и весь его образ. Это мы видим и в подражании комиссару в занятиях гимнастикой; и в том, как Алексей подбадривает раненого летчика Петрова буквально теми же словами, которые он слышал от Воробьева; и в несгибаемом упорстве при тренировках на протезах. Все эти маленькие и большие сцены раскрывают, что образ комиссара Воробьева живет в душе Мересьева, служит ему примером.

Преодолевая неимоверную физическую боль, с железным упорством и настойчивостью Мересьев тренирует себя, добиваясь совершенства в овладении протезами. Он даже легко и красиво пляшет «барыню». Однако сцена пляски звучала бы фальшиво, если б не было показано, что такие резкие движения не проходят для Мересьева безболезненно. И кадры, показывающие, какую боль переносил Мересьев, усиливают жизненную правдивость образа и раскрывают его огромную силу воли в достижении поставленной цели.

Говоря об общем героико-суровом стиле картины, нельзя не упомянуть о сцене похорон комиссара Воробьева, поставленной режиссером в тоне строгой эпической величавости.

— Кого хоронят? — спросил кто-то.

— Хоронят настоящего человека, большевика хоронят, — отвечает Мересьев.

В этих словах Мересьева звучит обобщающая характеристика образа комиссара, осветившая основную жизнеутверждающую идею фильма. А сцена похорон, трагедийная в своей основе, естественно и логично переходит в оптимистические по общему тону эпизоды, излагающие дальнейшую судьбу Мересьева.

Таким образом, в картине «Повесть о настоящем человеке» была по-новому поставлена и освещена тема воспитания советского человека, тема мужества, упорства и настойчивости, по-новому показано проявление животворной силы советского патриотизма.

Еще в ходе войны товарищ Сталин высмеял клеветнические заявления иностранной печати, будто Красная Армия имеет своей целью истребить немецкий народ и уничтожить германское государство. Вождь народов указывал на то, что «смешно отождествлять клику Гитлера с германским народом, с германским государством. Опыт истории говорит, что гитлеры приходят и уходят, а народ германский, а государство германское — остается» [1]. В этих словах товарища Сталина ясно определены цели войны и наше отношение к германскому народу.

Разгромив гитлеровскую военную машину, Советская Армия создала тем самым благоприятные условия для немецкого народа в строительстве своей государственности на истинно демократических началах. Она уничтожила фашистскую армию, обеспечив трудящимся всех стран длительный и прочный мир, возможность свободного созидательного труда.

Совсем другие цели преследовали в войне империалисты США и Англии. Ведя войну против Германии, они хотели прежде всего избавиться от одного из крупнейших империалистических конкурентов, а потом превратить Германию в базу для развертывания новой войны против страны социализма и стран народной демократии Европы и Азии. Заправилы с Уолл-стрита ведут оголтелую антисоветскую пропаганду, пытаясь отвлечь

[1] И. В. Сталин, О Великой Отечественной войне Советского Союза, Госполитиздат, 1947, стр. 46.

внимание мирового общественного мнения от войны в Корее, от подготовки новой войны в Европе, стараясь вытравить из сознания народов всего мира тот факт, что Советская Армия спасла человечество и цивилизацию от фашистского ига. Советское кино, разоблачая американских империалистов, показывает народам правду, воспроизводя ее в художественных образах.

Подлинная правда истории Великой Отечественной войны рассказывается в кинофильме «Встреча на Эльбе» (1949 г.) режиссера Г. Александрова по сценарию бр. Тур. Этот фильм — яркий пример политически острой художественной кинопублицистики.

Фильм начинается кадрами могучего наступления советских войск. В город Альтенштадт, расположенный на восточном берегу Эльбы, врываются русские танки и пехота. Фашистские солдаты, не успевшие удрать на западный берег, стоят в воде с поднятыми руками. Судьба города решена.

На противоположном берегу появляются американские войска. Происходит радостная встреча двух армий. Шум, свист, крики ура. Солдаты и офицеры радостно приветствуют друг друга, спешат пожать друг другу руки, разделить общее счастье победы. Эти горячие рукопожатия выражают искренние надежды миллионов простых людей на то, что встреча двух армий на Эльбе есть залог длительного и прочного мира.

Но вот из огромного скопления людей на западном берегу аппарат выхватил американского генерала Мак-Дермота, стоящего на мосту со своей свитой. Здесь царит спокойствие и сдержанность. Генерал, наблюдая в бинокль встречу союзных армий, говорит: «Посмотрите на эту идиллию, господа! Это самые тяжелые последствия войны». Эта реплика американского генерала удивительно метко и верно раскрывает истинное отношение американских империалистов к войне и выражает одну из основных тем фильма. Только простые американцы с искренней радостью встречали Советскую Армию на Эльбе, американское же командование относилось к этой встрече как к совершившемуся, но неприятному факту, как к самому тяжелому последствию войны.

Таким образом, с самого начала фильм показывает различие целей двух армий, противоположность целей

двух миров. Все мероприятия Советской Армии, направленные на устройство мирной жизни германского народа на основе свободы и демократии, встречают резкое противодействие со стороны представителей американского империализма, одетых в мундиры генералов и офицеров. И в этой идеологической дипломатической борьбе так же, как и в боях на фронте, раскрывается высокий моральный облик советских людей.

Солдаты и офицеры Советской Армии, завоевавшие любовь и уважение народов всего мира своим мужеством, благородством и отвагой в борьбе с фашизмом, после войны продолжают с неменьшим упорством борьбу за мир, прогресс и цивилизацию. Фильм показывает, как под влиянием советских людей растет число сторонников мира. В их ряды становится старый немецкий профессор Отто Дитрих, его сын Курт, антифашист Шульц. Появляются сторонники мира, прогресса и среди офицеров американской армии в лице майора Джемса Хилла, который в начале фильма очень далеко стоял от политики. Он, как и многие американцы, верил в одно — в непреоборимую силу доллара, и ему непонятно было поведение русского коменданта.

— Никита Иванович, — обращается он к Кузьмину, — я давно хотел поговорить с вами. Вы здесь развернули дьявольскую работу, восстанавливаете все школы, печатаете учебники. На кой черт вам это нужно? Да неужели вас в самом деле интересуют немцы и их судьба?

— Да! — отвечает Никита Иванович. — Меня в самом деле интересуют немцы и их судьба.

Такой глубокий интерес к демократическому переустройству послевоенной Германии может быть только у офицера Советской Армии, которому чужда корыстная, империалистическая идеология. Майор Кузьмин в своей деятельности вдохновлен великой целью обеспечения мира во всем мире. Это очень скоро начинает понимать майор Хилл и профессор Дитрих.

При первой встрече с Кузьминым Хилл подарил ему доллар и сделал на нем хвастливую, типичную для американца надпись: «Американский вездеход, для которого нет преград во всем мире». Но после того, как он ближе познакомился с советским комендантом, узнал

его мировоззрение, проникся уважением и доверием к нему, Джемс Хилл сильно изменился. И когда он, разжалованный и отстраненный от должности, перед отлетом в Штаты прощался с Кузьминым, то вспомнил свой доллар и попросил его на несколько секунд назад. Хилл зачеркнул старую надпись и сделал другую: «Оказывается, в мире есть правда, которая сильнее доллара».

Так небольшой деталью очень образно и наглядно постановщик фильма показывает эволюцию взглядов американца в результате общения с советским офицером.

Не менее интересно раскрывается образ Кузьмина и в отношениях с немецким профессором Отто Дитрихом. Дитрих — честный ученый, патриот Германии. Он ненавидит фашизм, но не сочувствует и коммунистам: до войны он отрекся от своего сына коммуниста. В своей научной работе профессор старался остаться вне политики, так по крайней мере ему казалось. Но вот в город пришла Советская Армия. Дитрих с большим недоверием отнесся вначале к советским войскам и только после длительного колебания окончательно остается в советском секторе и начинает активно помогать Кузьмину в переустройстве жизни города на демократических началах.

Решающую роль в изменении взглядов Дитриха сыграл майор Кузьмин. Он смог рассмотреть в замкнутом и ершистом профессоре человека сильного и честного, гуманиста и патриота. Кузьмин очень тонко и умело ведет воспитание Дитриха, строя свои отношения с ним на доверии. Он под честное слово оставляет у Дитриха патенты на серьезное изобретение; выдвигает его кандидатуру на должность бургомистра города; предоставляет ему полную свободу действия. Кузьмин не навязчив, он старается поставить Дитриха в такое положение, чтобы тот сам, на собственном опыте убедился в правоте советского офицера. Кузьмин добивается главного — завоевывает доверие Отто Дитриха к советским людям, к Советской стране.

Переломным моментом для сознания профессора явилась ночь, проведенная им в американском секторе, куда он ушел, подозревая русских в похищении патентов. Там, на западном берегу Эльбы, увидел он все

ужасы американской «демократии». Здесь он убедился, что русские не могли похитить его изобретение, что сделали это американцы или кто-нибудь по их наущению. Дитрих твердо решает вернуться в советскую зону и окончательно связать свою судьбу с демократической Германией. Это решение старого профессора не было для зрителя ни неожиданным, ни неправдоподобным, так как этому предшествовал ряд сцен, показывающих склонность старика принять активное участие в переустройстве жизни города на новый лад, например, согласие его стать бургомистром города.

В образах кинофильма прекрасно раскрывается стремление всего трудящегося человечества к миру. На основе программы борьбы за мир сплачиваются люди самых различных политических мировоззрений, религиозных вероисповеданий и социальной принадлежности. Вот почему коммунист Кузьмин смог найти общий язык с беспартийным профессором Дитрихом, антифашистом Шульцем и бывшим учителем, беспартийным американским майором Хиллом. В этом огромная сила движения защитников мира, ставшего серьезным препятствием для коварных происков поджигателей войны. Художественное воплощение этой идеи в фильме имеет огромное воспитательное значение.

Офицер Кузьмин еще совсем молодой человек. Он попал на пост коменданта прямо с поля боя и сразу столкнулся с необходимостью решать самые необычные для полевого офицера вопросы — от организации работы промышленных предприятий, регистрации политических партий до установления порядка оформления свадьбы. То, что роль майора Кузьмина была поручена постановщиком молодому артисту В. Давыдову, связано с трактовкой режиссером данного образа. «Знакомство с людьми, высоко несущими знамя нашей социалистической Родины за рубежом Союза,— пишет режиссер фильма Г. Александров, — подсказало нам образ советского молодого человека послевоенных лет, представителя того поколения, которое получило боевую закалку в огне Великой Отечественной войны и расправляет сейчас свои могучие орлиные крылья» [1].

[1] Г Александров, Талантливый дебютант, журнал «Искусство кино» № 3, 1949, стр. 36.

Нужно сказать, что режиссер не ошибся в выборе актера. Образ Никиты Ивановича Кузьмина в исполнении артиста В. Давыдова характеризуют черты духовного благородства и высокой культуры, присущие советскому офицеру. В нем видна большая воля, ясный ум, находчивость и такт. Он держится с большим достоинством советского человека, но вместе с тем с уважением относится к национальному чувству других народов. Беспощадно уничтожая остатки фашизма, он вместе с тем активно помогает строительству новой, демократической Германии. И здесь он проявляет себя не только как офицер, на которого возложены обязанности коменданта, но и как политический деятель, умелый педагог, воспитатель.

В правдивой и яркой игре актера Давыдова, так же как и в игре других исполнителей, чувствуется направляющее режиссерское начало Г. Александрова, который умело, с большим политическим и художественным тактом сумел придать отчетливость каждому образу, найти для него меткую и острую характеристику.

Во «Встрече на Эльбе» Г. Александров с новой по сравнению с другими фильмами стороны освещает характер советского человека, показывает новые, раскрывшиеся в годы Отечественной войны и послевоенное время черты советских людей. Фильм показал, как велики и разнообразны творческие силы и художественные средства советского киноискусства и каким мощным оружием оно является в борьбе с империалистической идеологией поджигателей войны.

☆

С первых же дней войны мастера советской кинематографии всю свою работу подчинили задаче создания кинофильмов, помогающих партии в мобилизации духовных сил советского народа, в воспитании любви к своей Родине, жгучей ненависти к врагу и непреклонной воли к победе.

Первыми такими фильмами явились боевые киносборники, составленные из короткометражных новелл по непосредственным материалам фронтовых событий. Сильной стороной этих киносборников были сатирические образы, в которых разоблачался звериный облик

врага. Были попытки дать в этих киноновеллах и положительный образ воина Советской Армии, показать его мужество и отвагу. В некоторой степени мастерам кино удалось это сделать, но все же в большинстве своем эти образы, созданные часто на основе газетных заметок, фронтовых очерков были неглубокими, схематичными. Требовалась более углубленная работа над художественным осмысливанием военного материала и изучением характера советского воина. Появившиеся через два года после начала войны полнометражные фильмы о партизанах, бойцах и командирах Советской Армии свидетельствовали о новых успехах советской кинематографии.

Образы секретаря райкома Кочета, руководителя партизанского отряда Паши Лукьяновой, бойцов Свинцова и Дзюбина отличались от образов боевых киносборников значительно большей художественной зрелостью и глубиной. Однако в некоторых первых военных полнометражных фильмах и образах чувствовалось несколько поверхностное знание авторами военного материала. И только в послевоенный период, когда мастера советского киноискусства овладели богатым документальным материалом, отошли несколько от событий, вооружились новыми указаниями партии по вопросам идеологии, они смогли сделать более глубокие художественные обобщения, чем это было в военные годы, смогли создать выдающиеся кинопроизведения о героях войны.

Многие из этих кинофильмов поставлены на основе литературных и драматургических произведений, что свидетельствует о дальнейшем плодотворном влиянии советской литературы на киноискусство. Вместе с тем, анализируя кинофильмы, созданные по романам и повестям в послевоенное время, отчетливо видишь, что все они являются самостоятельными художественными произведениями, в которых многие литературные прообразы получили в режиссерской интерпретации и актерском исполнении большую глубину и яркость.

Мастера кино, творчески осваивая литературные произведения, вносили в них то, что способствовало более целенаправленной и эмоциональной передаче замысла литературного произведения. И в этой своей творческой

работе мастера кино обращались не только к литературным источникам, но прежде и раньше всего к самой жизни, в ней окончательно выверяли они свои художественные замыслы. Вот почему неправы те критики, которые склонны недооценивать жизненные наблюдения в режиссерской работе. В частности, ошибочна и вредна точка зрения, высказанная критиком Сутыриным о «вторичности» сознания режиссера, который якобы творит только в рамках литературной основы и не приобщается к ее первоисточнику — действительности [1]. Творческая практика кинорежиссеров в послевоенное время полностью опровергла эту лживую, идеалистическую «теорию» и показала, что изучение мастерами кино живой действительности является первым и основным условием создания на экране правдивых и художественно полноценных образов советских людей.

Как уже указывалось, в кинофильмах послевоенного периода не только нарисованы характеры, основанные на художественном вымысле, обобщении типического, но и даны портреты исторических героев войны Зои Космодемьянской, Алексея Маресьева, Олега Кошевого, Ули Громовой, Сергея Тюленина, Александра Матросова, Марите Мельникайте и многих других замечательных советских людей. В изображении этих исторических героев советское киноискусство достигло органического сочетания исторической правды, документальности со смелым художественным вымыслом. Это один из серьезных успехов в развитии художественной кинематографии на пути социалистического реализма.

---

[1] Предисловие к киносценарию А. Довженко «Жизнь в цвету», Госкиноиздат, 1947.

Глава шестая

Самоотверженный труд советских людей, ковавших победу в тылу — на фабриках, заводах и колхозных полях, давал мастерам советского киноискусства большую и благородную тему для их творчества, для создания ярких образов советских патриотов.

«Можно с полным основанием сказать, — говорил товарищ Сталин, — что самоотверженный труд советских людей в тылу войдет в историю, наряду с героической борьбой Красной Армии, как беспримерный подвиг народа в защите Родины»[1].

Во время войны о людях труда было создано всего два фильма: «Большая земля» (1945 г.), сценарист и режиссер С. Герасимов, и «Родные поля» (1944 г.), сценарий М. Папавы, режиссер Б. Бабочкин и А. Бусланев. Эти фильмы обогатили наше киноискусство новыми образами советских людей, тружеников и патриотов социалистической Родины.

С большой теплотой и искренностью нарисовала артистка Т. Макарова в фильме «Большая земля» образ советской патриотки Анны Свиридовой, нашедшей в тяжелые для Родины дни свое место в труде.

Советский зритель помнит также председателя колхоза Выборнова в фильме «Родные поля», цельного человека с мужественным и чутким сердцем, с широким государственным кругозором. С глубоким проникновением в образ воплотил артист Б. Бабочкин в характере своего

[1] И. Сталин, О Великой Отечественной войне Советского Союза, Госполитиздат, 1949, стр. 116.

героя черты никогда не успокаивающегося, требовательного к себе и к другим советского человека, который видит цель своей жизни в служении стране, народу и у которого слово не расходится с делом.

Но, к сожалению, в этих двух фильмах удачными оказались только отдельные образы, что же касается остальных персонажей, то они даны схематично, невыразительно.

Таким образом, в годы войны не было создано полноценного художественного фильма о трудовых подвигах советских людей. Этот пробел мастера киноискусства пытались восполнить в послевоенный период, обратившись к созданию произведений о людях труда уже на новом историческом этапе. Но некоторые работники советской кинематографии подошли к решению этой задачи недобросовестно, поверхностно, со старыми представлениями о жизни, не зная по-настоящему советских людей, неизмеримо выросших за годы Великой Отечественной войны.

Центральный Комитет нашей партии вскрыл грубые ошибки в творчестве некоторых работников киноискусства, приняв 4 сентября 1946 года постановление о кинофильме «Большая жизнь» (2 серия). В этом постановлении подверглись суровой и справедливой критике грубые идейно-художественные ошибки, допущенные авторами фильма «Большая жизнь» П. Нилиным и Л. Луковым.

Постановщики, приступая к работе над фильмом, пренебрегли основным принципом советского киноискусства — его жизненной правдой. Они не знакомились глубоко с жизнью, а потому не видели высоких идейных и моральных качеств советских людей и наделили их «нравами, совершенно не свойственными нашему обществу». Ошибки постановщиков фильма «Большая жизнь» объясняются также тем, что, не изжив в себе окончательно буржуазного эстетства, они не верили в возможность заинтересовать и увлечь зрителя изображением человека в процессе его труда. Именно поэтому режиссер фильма «Большая жизнь» (2 серия) заставил своих героев большую часть времени бездельничать, заниматься болтовней и пьянством. В порядке «оживления» в картину включены были песенки, «проникнутые кабац-

кой меланхолией и чуждые советским людям». Критикуя эти идейные и художественные пороки фильма, ЦК в своем постановлении указал и конкретные пути преодоления отставания советского киноискусства.

Постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», а также и другие решения ЦК 1946—1948 годов по идеологическим вопросам сыграли решающую роль в повышении идейно-художественного уровня литературы и искусства в послевоенный период.

Мастера киноискусства глубже стали изучать материал, действительность, тщательнее работать над художественными образами. В кинофильмах послевоенного периода полнее и отчетливее стала раскрываться важнейшая черта характера нашего современника — единство его мировоззрения и дел, мысли и чувства, личного желания и общественного долга. В отличие от многих героев старой литературы современный герой советских фильмов является не созерцателем, а творцом, деятелем, созидателем материальных и культурных благ.

В период Великой Отечественной войны и в послевоенное время гигантски развилась советская наука и техника во всех своих областях, неизмеримо повысился культурный и технический уровень рабочих, инженеров и руководящих хозяйственных работников. Несомненно, это явилось результатом длительной работы нашей партии по выращиванию преданных делу партии и обладающих необходимыми знаниями и организаторскими способностями кадров. Серьезные достижения нашей страны, политический и культурный рост наших людей нашли в советском кино свое отражение в фильмах послевоенного периода.

В этих фильмах мастера советского киноискусства создали ряд замечательных образов, отражающих новый этап развития нашего общества. Среди них особенно обращает на себя внимание образ хозяйственного руководителя Батманова в фильме «Далеко от Москвы» (1950 г.), стоящий по своим идейным и художественным достоинствам намного выше подобных образов, созданных в кинофильмах прошлых лет.

Образ начальника строительства нефтепровода Батманова (артист Н. Охлопков) олицетворяет собой тип большевика-хозяйственника, человека большой воли, не-

заурядных организаторских способностей и чуткой души. Он привык работать по определенной системе, глубоко обдумывать все свои действия и поступки. Сочетание широкого размаха с конкретностью и деловитостью является характерной чертой Батманова.

— Я не могу вместо нефтепровода подать правительству еще одну докладную записку,— говорит он инженеру Грубскому.

Батманов понимает значение аппарата управления и потому с первых дней появления на строительстве берется за организацию работы отдельных его звеньев: создает транспортный отдел, перестраивает работу отдела снабжения, налаживает связь со всеми участками строительства.

Он поддерживает новаторское предложение главного инженера Беридзе о коренной переделке старого проекта и переносе нефтепровода с правого берега на левый. Комсомолка Таня Васильченко находит у Батманова действенную помощь в установлении задуманной ею телефонной связи по всей трассе. Василий Максимович прививает людям широкий государственный подход к работе, борется против крохоборства и делячества, а также против «партизанщины».

— Вы огорчаете меня, Либерман,— говорит он начальнику снабжения. — Я надеялся, что вы человек с широким размахом, а на деле вы оказались скопидомом. Сто комсомольцев уходят в тайгу, а вы экономите на их снабжении. Кладовщик вы, а не снабженец.

Батманов не мечется по стройке и не хватается за все сам, он всегда видит самое главное, самое важное звено в руководстве хозяйством, берется за него и доводит дело до конца. И всегда, что бы он ни делал и где бы ни находился, он воспитывает людей, растит новые кадры.

Н. Охлопков талантливо, с глубоким проникновением в сущность образа рисует цельный, волевой характер Батманова. Его движения размеренны, несколько даже медлительны, но в них чувствуется уверенность и энергия. Образ Батманова чрезвычайно многогранен и разносторонен. В нем раскрыты не только черты хозяйственника, но и политического руководителя, воспитателя, чуткого, отзывчивого человека.

Вот Батманов — Охлопков строго отчитывает Ковшова и Рогова за то, что они, не понимая значения строительства нефтепровода, подали заявления об отправке их на фронт. Он доказывает им, что их работа на строительстве нефтепровода сейчас так же важна, как участие в боевых операциях на фронте. Но по его светящимся добротой глазам, по тому, как внимательно и заботливо усаживает он их возле себя, зрителю становится ясным, что Василий Максимович внутренне гордится Ковшовым и Роговым.

И совсем по-другому разносит Батманов по телефону начальника 5-го участка за «пиратство» на ледовой дороге. Здесь мы видим, что Василий Максимович неумолим и непреклонен.

С новой стороны раскрывается Батманов в сцене, когда сообщает Генке о гибели на фронте его отца. Здесь Н. Охлопков с большой психологической глубиной показывает благородство души, человеческую теплоту и отзывчивость этого с виду строгого, сурового человека. Батманов вместе с Генкой переживает его горе, которое всколыхнуло его собственное горе — гибель сына, и это сблизило его с мальчиком. «Слушай, Гена, ты хозяин своей судьбы, — тихо говорит Батманов, — и я не хочу ничего тебе навязывать, но если ты согласишься, я буду тебе вторым отцом, мальчик». И как бы в знак согласия Генка обнял Василия Максимовича, прижавшись к его груди. Это один из самых ярких моментов в фильме, производящий особенно глубокое впечатление потому, что актер ведет эту сцену с большим чувством меры и не впадает в ложную сентиментальность.

Уже несколько секунд спустя Батманов властным голосом отдает по селектору распоряжение: «Готовить взрывы, укладывать нефтепровод по дну. Начинаем на проливе генеральное наступление». В контексте с предыдущей сценой в этих словах ясно звучит стремление Батманова отомстить врагу за гибель отца Генки, своего сына и других советских людей, готовность преодолеть любые трудности и преграды во имя победы над врагом.

Удача образа Батманова в фильме во многом была обусловлена его литературным прообразом. В. Ажаев ярко, глубоко, с большим знанием жизненного материала выписал этот образ в своем романе. Создатели филь-

ма сценарист М. Папава, режиссер А. Столпер и артист Н. Охлопков постарались донести до зрителя характерные черты литературного образа Батманова. Это им в основном удалось, хотя режиссерская трактовка образа и особенно игра актера внесли некоторое своеобразие в очертание характера начальника строительства нефтепровода. Одни черты Батманова в картине даны более выпукло, чем в романе, другие, наоборот, несколько стушеваны, завуалированы.

В романе парторг Залкинд упрекает Батманова в излишней строгости и суровости: «Ты навел порядок в нашем штабе, заново создал его, расставил людей по местам — не думай, что я этого не вижу. Все же постарайся хоть чуточку быть сердечнее. Подчас ты говоришь с человеком, и я вижу: он аж гнется от твоего внушения. Целеустремленность и воля твоя хороши, однако не подавляй ими людей, которые еще не научились работать так, как бы тебе хотелось» [1].

Несколько иным предстал Батманов в фильме.

Здесь он сочетает в себе черты хозяйственного и партийного руководителя и не только руководит людьми, но и воспитывает их. Есть такое сочетание и в романе, но в фильме эта черта Батманова выступает ярче и развита значительно подробнее. Кроме того, хотя в кинокартине лирическая линия образа Батманова дается только в двух эпизодах разговора с Генкой, эти сцены сыграны актером так эмоционально, с такой глубокой экспрессией, что оставляют неизгладимое впечатление о Батманове, как о человеке большого сердца и доброй души. Такая своеобразная трактовка литературного образа в фильме вполне закономерна и жизненно оправдана.

Батманов выгодно отличается от образов хозяйственников во многих пьесах и фильмах с шаблонным конфликтом, где, как правило, директор предприятия выводится консерватором, человеком отсталым, противодействующим новым начинаниям. Такой стереотипный конфликт односторонне освещает современную жизнь и не отражает ее непрерывного роста и обогащения.

Можно с полным основанием сказать, что образ Батманова является первым в советском киноискусстве вы-

[1] В. Ажаев, Далеко от Москвы, изд. «Советский писатель», 1949, стр. 250.

дающимся образом современного хозяйственного руководителя.

Постановщиков фильма «Далеко от Москвы» можно упрекнуть в том, что они, сосредоточив свое внимание на создании образа Батманова, не разработали столь же подробно другие главные образы. Роман В. Ажаева давал авторам фильма большой, почти равноценный образу Батманова материал для характеристики парторга Залкинда. К сожалению, постановщики кинокартины значительно обеднили этот образ. Некоторые критики видят неудачу образа парторга Залкинда только в слабой актерской игре. Но ведь нельзя отрицать, что однообразие игры Л. Свердлина идет прежде всего от бедности драматургического материала. Парторг в фильме не имеет самостоятельной драматургической линии, в своих поступках, поведении он по существу дублирует начальника строительства, больше присутствует в фильме, чем действует. В романе Залкинд был настоящим партийным руководителем, душою рабочего коллектива; он оказывал благотворное влияние и на Батманова, в некотором отношении будучи выше его. В фильме же нет ни одной сцены, где бы образ Залкинда мог по-настоящему и полно раскрыться.

Особо следует остановиться в этом фильме на образах советской технической интеллигенции. Образы инженеров появлялись в кино и раньше, например, в ряде кинофильмов тридцатых годов: «Встречный», «Ночь в сентябре» и другие. Но в большинстве случаев они являлись представителями старой технической интеллигенции, которые или становились вредителями или под влиянием советской идеологии перестраивались и приходили к честному сотрудничеству с коллективом и передовиками производства. Высшей точкой развития образа старого интеллигента был переход его в лагерь советской науки. Такой показ технической интеллигенции в киноискусстве начала тридцатых годов не был случайностью, он отражал собой действительность. Ведь значительная часть старой интеллигенции не сразу пришла к революции, для этого понадобились годы успешной практики социалистического строительства.

В фильмах послевоенного периода «Далеко от Москвы», «Донецкие шахтеры» и других показаны обра-

зы новых инженеров, выросших и получивших образование в условиях советского строя. Именно такие инженеры составляют сейчас большинство, занимают ведущее место на наших предприятиях. Правда, в фильме «Далеко от Москвы» выведен образ инженера-консерватора Грубского, однако он скорее взят из литературы тридцатых годов, чем из современной жизни. И драматический конфликт, связанный с преодолением консерватизма Грубского, ничем существенно новым не обогащает характеристику положительных героев и к тому же исчерпывается в первой половине фильма.

Правдивый образ молодого советского инженера Ковшова создал артист П. Кадочников. Он смог верно передать чувства и мысли советского патриота, который стремится отдать все свои силы, знания и умение Родине. Именно поэтому Ковшов подает заявление об отправке на фронт. А когда Ковшов убедился, что строительство нефтепровода государственно важная задача и он со своими знаниями может сделать здесь больше, чем на фронте, то с таким же горячим рвением и энергией, с каким настаивал на посылке его на фронт, взялся он за работу на трассе. Ковшов вместе с Беридзе находит новый, более короткий путь нефтепровода, умело руководит конструкторским бюро, помогает старому инженеру Тополеву найти свое место в коллективе. Ковшов не только инженер, но и руководитель масс. Это мы видим на собрании шоферов, когда он нашел тактичную форму, чтобы обнародовать в интересах общего дела метод перевозки труб шофера Махова, который пытался скрыть его от своих товарищей.

Артист не только раскрывает характер Ковшова в сфере общественной, производственной деятельности, но и рисует его очень привлекательные личные черты как человека. Хотя лирическая линия Ковшова в фильме едва обозначена, у зрителя создается представление о благородстве и цельности его натуры.

Чертами новаторства мысли, большой энергии и преданности делу отмечен в фильме «Далеко от Москвы» образ главного инженера. Беридзе смело берется за разработку нового проекта нефтепровода, рассчитанного на сокращенные сроки строительства, и успешно вместе с коллективом осуществляет его. К сожалению, образ

инженера Беридзе в фильме в исполнении артиста В. Квачадзе получился неудачным. Хотя в литературном сценарии образ Беридзе, в отличие от образа парторга, был выписан довольно четко и интересно и было сохранено в нем своеобразие литературного прообраза, актеру и режиссеру не удалось наметить выразительного рисунка: герой получился в картине монотонным, однообразным.

Фильм «Далеко от Москвы» интересен не только отдельными образами наших современников, но и тем, что в нем показана жизнь прекрасного коллектива советских людей, разных по характерам, но единых в своем патриотическом устремлении, передан пафос социалистического труда.

В предвоенные годы киноискусство неоднократно обращалось к образам шахтеров. Эти фильмы были посвящены становлению социалистических отношений, рождению нового типа советского рабочего. Образ шахтера — новатора производства раскрывался в борьбе с застойностью, консерватизмом или вредительством старых инженеров или начальников шахт («Шахтеры», «Ночь в сентябре», «Большая жизнь» — 1 серия). Такого рода драматические конфликты в той или иной мере отражали историю зарождения стахановского движения в Донбассе.

В послевоенные годы произошли большие перемены в жизни советского Донбасса. Партия и правительство не только обеспечили восстановление разрушенных, затопленных фашистами шахт, но и осуществили их техническое перевооружение, механизацию добычи угля, что значительно облегчило труд. Неизмеримо вырос общий культурный и технический уровень шахтеров, ярче стало проявляться социалистическое отношение к труду, новаторство стало массовым явлением. Все эти серьезные изменения в жизни угольщиков Донбасса правдиво показаны в фильме «Донецкие шахтеры» (сценаристы Б. Горбатов и В. Алексеев, режиссер Л. Луков).

Основной темой фильма «Донецкие шахтеры», так же как и фильмов предвоенных лет, является тема творческих исканий передовиков производства. Но в отличие от старых фильмов о шахтерах здесь выступают уже не отдельные инициаторы, которым приходилось преодоле-

вать косность технического и административного руководства, а целый коллектив советских шахтеров и инженеров. За освоение угольного комбайна борется не только конструктор Трофименко, но и весь коллектив шахты, начиная от рядового навалоотбойщика Василия, машиниста Постойко и кончая начальником шахты Горовым. Зримая черта коммунизма — эта горячая заинтересованность каждого шахтера в механизации шахты.

Внедрение новой техники в нашей стране ведет не к безработице и обнищанию трудящихся масс, как в странах капитализма, а к подъему материального благосостояния советских рабочих, к повышению их технического и культурного уровня, к уничтожению существенного различия между физическим и умственным трудом. Особенно наглядно эта идея раскрыта в образе навалоотбойщика Васи (артист А. Петров).

В центре фильма «Донецкие шахтеры» — образ потомственного горняка Степана Недоли, испытавшего на себе всю тяжесть капиталистической эксплуатации, труда в темных и мокрых шахтах и познавшего радость социалистического труда в светлых механизированных штреках советского Донбасса. Его биография типична для шахтеров старшего поколения. Показывая жизнь Степана Недоли, авторы убедительно рисуют в фильме контраст между старой и новой шахтой, между убогим бытом шахтеров дореволюционного Донбасса и зажиточной культурной жизнью советских шахтеров.

Запоминающийся, жизненно правдивый образ рабочего старшего поколения, возглавляющего целую династию шахтеров, создал артист Б. Чирков в роли Степана Недоли. Артист передал его мягкий украинский юмор, сердечную доброту, скромность, непосредственность и вместе с тем большое чувство достоинства и гордости советского шахтера за свою профессию. Однако образ Степана не отличается особым богатством индивидуальной характеристики и это его недостаток. Некоторые, очень удачно, но эскизно обозначенные в сценарии черты не получили в картине достаточного развития.

Лучшим в фильме по выразительности и яркости красок является образ начальника шахты Горового, который вместе со Степаном Недолей проходит длинный трудовой путь. Его, простого забойщика, советская власть

поставила на ответственный пост начальника шахты, и вот уже двадцать лет он успешно руководит ею. Добрая слава идет о нем по всему Донбассу.

Впервые зритель видит Горового в сцене, когда секретарь обкома Кравцов знакомит Степана Трофимовича с моделью угольного комбайна и предлагает ему испытать машину.

— Да, це дило ще треба разжуваты... Та ведь на модели оно все действует,— с недоверием говорит Горовой. Но его уже увлекла эта замечательная машина, он берется за освоение комбайна на своей шахте и успешно решает эту задачу.

Артист В. Меркурьев талантливо сыграл эту трудную роль. Горовой в его исполнении покоряет зрителя своим обаянием, самобытностью, кристальной честностью и прямотой характера. Особенно ярко эти черты раскрываются во второй сцене у Кравцова. Сидор Трофимович просит освободить его от должности директора, и актер прекрасно передает, как нелегко Сидору Трофимовичу расстаться с шахтой, которой он отдал двадцать лет своей жизни. Горовой долго думал, прежде чем переступить порог кабинета секретаря обкома, а здесь его ожидало новое испытание. Кравцов показывает приказ министра, где Сидору Трофимовичу объявляется благодарность и награда за внедрение комбайна. Однако и это не поколебало решения старого шахтера-большевика. Большая требовательность к себе, высокое чувство ответственности и настоящая любовь к делу берут верх над самолюбием.

К сожалению, просьба Горового об освобождении его от должности начальника шахты для зрителей явилась несколько неожиданной, недостаточно подготовленной предшествующими эпизодами. В сценарии решение Горового об отставке было мотивировано более основательно, чем в фильме. Например, была сцена, где Сидор Трофимович, сталкиваясь с необходимостью решать сложные вопросы, связанные с дальнейшей механизацией угледобычи, вынужден полностью передоверять решение их главному инженеру. Сожаление вызывает также и то, что образ главного инженера шахты Андреева (артист О. Жаков), которому передает шахту Горовой и который должен был бы олицетворять образ нового хозяйственни-

ка-инженера, дан в фильме настолько схематично и бледно, что остается даже незамеченным зрителем. Поэтому тема раскрытия новых усложнившихся условий руководства механизированной шахтой, хорошо намеченная в образе Горового, не нашла в фильме своего завершения.

Слабым оказался в фильме и образ конструктора комбайна Трофименко (артист В. Дружников), а он занимает одно из центральных мест, в его действиях и поступках раскрывается главная тема и идея картины.

Внедрение изобретенного Трофименко комбайна встречает ряд трудностей и препятствий. Казалось бы, для актера это должно было явиться благодарным материалом для показа глубоких чувств: огорчений при неудачах и радости при достижении своей цели. Роль давала все возможности для показа переходов от одного состояния чувств к другому как в контрастных тонах, так и тонких нюансах. Однако Трофименко в исполнении В. Дружникова удивительно однообразен и холоден. В нем нет ни одной обаятельной или запоминающейся черты характера. Отсутствие настоящей жизни в образе актер старается возместить внешним наигрышем и потому не оставляет глубокого впечатления.

В чем же причина неудачного исполнения данной роли талантливым артистом? Главную причину, как нам кажется, нужно искать в неумении артиста найти конкретный, живой рисунок роли и в недооценке значения художественного перевоплощения. Нередко приходится слышать, что образ современника артисту создать куда легче, чем образ исторического героя, так как при исполнении роли современника артист играет в значительной степени самого себя. Последнее положение верно только в том смысле, что исполнитель сам является советским человеком, повседневно общается с другими советскими людьми, имеет возможность наблюдать их в жизни. Но нередко в практике кинематографа некоторые артисты формулу «играть самого себя» понимают в буквальном смысле, нимало не заботясь о художественном перевоплощении, то есть о том, чтобы полностью слиться с образом, «чтобы — по выражению артиста А. Борисова — силой своего чувства, убедительностью и правдивостью всего внутреннего облика

человека помешать зрителям замечать неодолимую условность перевоплощения и тем самым дать самому себе возможность легко дышать и жить в образе»[1]. Только такая глубокая работа над ролью может обеспечить образу правдивость и эмоциональную силу воздействия. И, наоборот, поверхностное отношение к делу, использование в разных ролях одних и тех же приемов и красок ведет к обеднению образа, а актерское исполнение — к штампу. Правда, образ Трофименко не был разносторонне выписан и в сценарии, однако невыразительная игра В. Дружникова усугубила его схематизм и тем самым снизила художественное достоинство фильма «Донецкие шахтеры».

☆

Мастера советского киноискусства неоднократно обращались к колхозной теме и каждый раз они находили в жизни села новые драматические конфликты, новые характеры людей. Это вполне естественно и закономерно, ибо в советской деревне после глубочайшего революционного переворота в год великого перелома происходит бурный и непрестанный рост материальных и духовных сил. Стоит вспомнить, например, образ середняка «правдоискателя» Никиты Гурьянова из фильма «Поиски радости», который с большим недоверием относился к коллективизации и только после долгих колебаний вступил в колхоз. Или образ Майданникова из фильма «Поднятая целина», который, с вдохновением работая в колхозе, продолжает болеть о «своем добре», добре единоличника-крестьянина. Если сравнить эти два образа с образом председателя колхоза Рагулина из фильма «Кавалер Золотой Звезды», сразу станет ясным, какие большие изменения за годы войны и послевоенный период произошли в характере, психологии советского крестьянина, и вместе с тем будет виден рост самого киноискусства, которое стало отражать эти перемены с большим художественным мастерством.

Хотя биография Рагулина осталась за экраном, мы можем составить совершенно ясное представление о его

[1] Сборник «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», Госкиноиздат, 1952, стр. 246.

жизненном пути. Рагулин — это Майданников, вынесший на своих плечах трудности организационного и материального укрепления колхозов, прошедший испытания войны. Рагулин — рачительный хозяин общественного добра, он живо откликается на все новое.

— Электростанция дело стоющее. Можно вложить и труд и средства,— решительно заявил Рагулин на колхозном собрании. И не только заявил, но и на деле стал активным строителем электростанции.

Впервые появляется Рагулин в сцене с Сергеем Тутариновым, который пришел посмотреть его колхоз. Рагулин чуть не с первых слов заявляет:

— Хоть ты-то на меня не обижайся... за то, что не смогу я тебе выписать ни меду там, ни чего другого — рад бы своему станичнику.— Сергей удивлен. И действительно, заявление Рагулина на первый взгляд может показаться нетактичным, характеризующим его как человека весьма ограниченного. Но это только на первый взгляд. Ведь эти слова Рагулина обращены не столько к Сергею, сколько к председателю соседнего колхоза Артамашову, который, ославляя Рагулина «жадюгой», транжирит колхозное добро. Рагулин, как бы возражая Артамашову, излагает свой взгляд на организацию колхозного хозяйства, приглашая Сергея быть свидетелем и судьей.

— А разве я могу распоряжаться колхозным добром, как своим? Это ведь не то, что выпить бутылку вина,— цена ей грош, а и то надобно вести учет: кто выпил, когда, при каких обстоятельствах.

Конечно, в Рагулине много внешних черточек мужика-скопидома, но под всем этим виден новый человек, рачительный хозяин колхозного добра.

Большая заслуга в создании образа Рагулина принадлежит исполнителю роли В. Ратомскому. Артист сумел создать колоритный в своей самобытности образ, найти много индивидуальных красок. В актерской работе над ролью видна острая наблюдательность, умение подметить в жизни и передать на экране народные черты характера с такой непринужденностью, естественностью и свободой, которые полностью покоряют зрителей, заставляют их поверить в то, что перед ними живой Рагулин.

Главный герой картины «Кавалер Золотой Звезды» Сергей Тутаринов — представитель молодого поколения новой деревни. Он отражает собой современность в полном смысле этого слова, так как в нем воплощены черты не только сегодняшнего, но и завтрашнего дня. Это лучший образ нашего молодого современника, представителя колхозной деревни в послевоенной кинематографии. Его короткая, но яркая, богатая событиями биография — жизненный путь сотен тысяч молодых людей, воспитанных партией и комсомолом. Сын кубанского казака, он окончил среднюю школу и поступил в институт. Но война прервала его образование, и с первого курса института он уходит на фронт. Горячий советский патриот, Сергей самоотверженно сражается на фронте и получает высокую награду — Золотую Звезду Героя Советского Союза.

В фильме мы видим его только что вернувшимся из армии в родную станицу. Радостно, с большим почетом встретили казаки своего земляка-героя. Но Сергей рассматривает данное ему Родиной высокое звание не только как награду за его военные подвиги, но и как большую обязанность и долг перед народом. Сергей вернулся домой полный смелых мыслей о мирном строительстве, переустройстве сельского хозяйства на новой технической базе. Его характер раскрывается в движении, росте и духовном обогащении.

«Социалистический реализм утверждает бытие, как деяние, как творчество» [1], — говорил А. М. Горький. Этот горьковский принцип и лег в основу как литературного произведения, так и кинофильма.

— Жизнь, батя, в этом году будет богатая, — говорит Сергей. — Только этого мало... Хочется мне, батя, заглянуть в завтрашний день. А ведь завтрашний день, батя, это же коммунизм. Вот, вы думаете, закончим мы нашу гидростанцию и осветим мы наши станицы, а как осветим да оглянемся, ведь все надо перестраивать заново.

Нельзя представить себе Сергея остановившимся, успокоившимся. В 1935 году в поздравлении всадникам

[1] А. М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 472.

Туркменистана товарищ Сталин писал: «Только ясности цели, настойчивость в деле достижения цели и твердость характера, ломающая все и всякие препятствия, — могли обеспечить такую славную победу.

Партия коммунистов может поздравить себя, так как именно эти качества культивирует она среди трудящихся всех национальностей нашей необъятной родины» [1]. Именно эти драгоценные качества, о которых говорил товарищ Сталин, характеризуют Сергея Тутаринова.

Заслуга авторов состоит в том, что они образно и поэтично показали в картине не только результаты, но и творческий процесс труда, показали, как в живой, практической работе растут и мужают характеры, складывается социалистическая мораль.

Порывистый и увлекающийся по натуре, Сергей Тутаринов, иногда недостаточно взвешивает факты и может допустить ошибки. Поэтому для него очень важна помощь секретаря райкома Кондратьева, опытного партийного руководителя (артист Б. Чирков). В фильме лучше, действеннее, чем в романе, показана направляющая роль партии в жизни и деятельности Сергея. Кондратьев, предоставляя Сергею полную инициативу, постоянно руководит им. Он, например, наталкивает Сергея на мысль о том, что при составлении пятилетнего плана колхоза нужно посоветоваться с колхозниками и привлечь актив к составлению плана. И замыслы Сергея, его планы строительства электростанции приобрели конкретность именно тогда, когда они стали планами народа. В предложении колхозника Ненашева сплавлять лес из Чубуксунского ущелья впервые увидел Сергей конкретную возможность осуществления своей заветной мечты.

Полноты и завершенности достигает образ Сергея после преодоления Тутариновым своих местнических настроений и превращения им строительства одного колхоза в строительство целого района. Авторы фильма намечают и разрешают этот конфликт жизненно, психологически оправданно. Сергей уже давно вынашивал мысль о постройке электростанции в своем родном колхозе. Он

[1] «Правда» от 25/VIII 1935 г

сам выхлопотал лес, своими руками его сплавлял из ущелья и, став председателем райисполкома, он попрежнему лелеял свою мечту. Он не мог взглянуть на эту задачу шире — по-государственному, с позиций руководителя района. Новое ви́дение задачи подсказывает Сергею Кондратьев. Он очень тактично, не давая категорического указания, путем наводящих вопросов подводит Сергея к тому, что тот начинает понимать ошибочность своего «местничества» и принимает решение о превращении строительства колхозной станции в общенародную стройку.

Лирическая линия органически входит в идейную ткань фильма и способствует более полному раскрытию образа главного героя. Личные отношения Сергея и Ирины переплетаются с общественным конфликтом, благополучное разрешение их личной судьбы совпадает с победой общественного дела. Искренняя и большая любовь Сергея к Ирине, так хорошо показанная в фильме, раскрывает благородство и цельность натуры Сергея, чистоту и искренность взаимоотношений молодых советских людей.

Артистка К. Канаева сумела передать всю глубину чувств своей героини и вместе с тем показать высокую гордость и достоинство советской женщины.

Борьба нового со старым, прогрессивного с реакционным, народного с антинародным, правда, в очень своеобразной, специфической форме происходит не только в области промышленности и сельского хозяйства, но и в области искусства, музыки. И то, что советское киноискусство расширило круг своих тем, создав образы творцов советской музыки, свидетельствует о росте и укреплении советского киноискусства. В 1948 году режиссером И. Пырьевым и сценаристами Е. Помещиковым и Н. Рожковым был создан фильм «Сказание о земле Сибирской». Это — музыкальная комедия, в своеобразной, занимательной форме рассказывающая о благородстве советских людей, об их возросших эстетических вкусах, о любви русского народа к музыке. Фильм отличается большой темпераментностью, яркими и сильными контрастами, которые особенно чувствуются в трактовке образов.

Главный герой картины «Сказание о земле Сибирской» офицер Советской Армии Андрей Балашов, вернувшись с фронта, хочет заняться тем, что считает целью своей жизни — музыкой. Но выясняется, что ранение руки лишило его возможности быть музыкантом-исполнителем, и это потрясло Андрея. Он решил, что для него закрыт путь в искусство, потеряна возможность работать с любимой девушкой и товарищем по консерватории Наташей, и, не сказав ни слова своим друзьям, уезжает в Сибирь, на родину, чтобы там найти себе другое применение.

Такой драматический конфликт мог бы послужить основой для создания любовно-сентиментальной мелодрамы, но постановщик фильма мастер народной комедии И. Пырьев создал произведение большого художественного обобщения и высокого такта.

Основной темой фильма стала тема народных истоков советской музыки. Фильм показывает, что подлинным советским художником, артистом, музыкантом, композитором является только тот, кто отражает дух нашей эпохи, тесно связан в своем творчестве с народом, чьи произведения отвечают эстетическим потребностям и художественным вкусам советских людей.

Именно родной народ, общение с ним помогают Андрею преодолеть узость своего кругозора и найти для себя новый более широкий путь в области искусства — путь композитора. В любви народа к музыке черпает Балашов, на время усомнившийся в себе и решивший оставить свое любимое дело, новые силы для творчества. И в музыке Балашова звучит голос эпохи, голос нашей сегодняшней жизни, голос могучей и прекрасной сибирской природы. В фильме музыка сопровождается кадрами, рассказывающими о жизни Советской Сибири. Эти кадры органично входят в музыку, сливаются с ее народными мелодиями. Прекрасная режиссерская находка поэтически приподнимает образ Андрея, повышает его эмоциональное воздействие, подчеркивает связь его музыки с жизнью народа.

Артист В. Дружников, исполняющий в фильме главную роль, горячо и темпераментно, с большой искренностью передал глубину и благородство чувств своего ге-

роя, могучую творческую силу человека, вышедшего из народа и в нем же черпающего свое вдохновение.

Тему благородства советских людей в дружбе и любви углубляет и расширяет в фильме комедийный образ Бурмака. Здесь, как и в других произведениях И. Пырьева, героями комедии являются советские люди, наделенные высокими моральными качествами, широкой душой и большим сердцем. Таким прекрасным и благородным положительным комедийным героем является шофер Яков Бурмак.

Артист Б. Андреев, исполняющий роль Бурмака, раскрыл свое дарование в «Сказании о земле Сибирской» в новом качестве. Под грубоватой внешностью своего героя артист показал высокое благородство, душевную теплоту, самоотверженность и глубокую нежность замечательного советского человека. Веселый смех и вместе с тем умиление вызывает застенчивость и непосредственность Бурмака — Андреева. Воспитательная сила его не в осмеянии отрицательного, а в утверждении положительного, благородного. Он вызывает смех не иронический, а жизнеутверждающий. Никогда еще до фильма «Сказание о земле Сибирской» комедийный герой так удачно не сочетал в себе смешных сторон характера с интеллектуальным богатством и благородством души, как образ Бурмака в исполнении артиста Б. Андреева.

В период перехода от социализма к коммунизму, когда характеры советских людей обогащаются новыми чертами; когда все быстрее и быстрее на основе бурного развития социалистической экономики идет процесс стирания существенного различия между умственным и физическим трудом, между городом и деревней; когда людей все более объединяет коммунистическое отношение к труду, совместная борьба за прогресс науки и искусства, за преумножение материальных и духовных богатств, перед советскими кинохудожниками встала ответственная и почетная задача — не только раскрыть в своих кинокартинах черты нашего современника, но и более отчетливо, чем было до сих пор, показать черты человека будущего, человека коммунистического общества.

«Показать эти новые высокие качества советских лю-

дей, показать наш народ не только в его сегодняшний день, но и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить прожектором путь вперед» [1] — такую задачу ставил перед советскими художниками в 1946 году А. А. Жданов. И именно в этом наиболее полно и содержательно проявляется метод социалистического реализма, сочетающий жизненную правду с революционной романтикой. Именно с этим связано огромное воспитательное значение советского киноискусства.

Нужно сказать, однако, что в киноискусстве послевоенного периода еще сравнительно мало уделяется внимания разработке образов второго плана. В большинстве фильмов второстепенные персонажи, как правило, даются схематично, маловыразительно и, по существу, представляют собой только фон, на котором развертываются сюжетные линии главных действующих лиц. Исключение в этом отношении представляет фильм «Кавалер Золотой Звезды», где второстепенные образы разработаны тщательно и глубоко.

Кроме указанного, в советской кинематографии послевоенного периода были и более серьезные недостатки Некоторые отдельные неудачи показали, что еще не все мастера кино правильно поняли свои задачи в деле повышения идейно-художественного уровня советского киноискусства. Некоторые творческие работники обнаружили своей работой, что они плохо изучают жизнь и поверхностно относятся к изображению советских людей. Например, грубое нарушение жизненной правды допустили авторы фильма «Спортивная честь», «Поезд идет на Восток» и «Алитет уходит в горы».

Вскрывая причины неудач фильма «Спортивная честь», «Правда» писала: «Вместо того, чтобы отобрать для фильма наиболее значительное, типичное, что характеризует облик советского спортсмена, и на этом материале строить сюжет, сценаристы взяли банальную схему драматического конфликта, основанную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами» [2].

---

[1] А. А. Жданов, Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», Госполитиздат, 1946, стр. 36.

[2] «Правда» от 13/VI 1951 г.

Ошибка авторов фильма «Спортивная честь», так же как и постановщиков картины «Поезд идет на Восток», состоит в том, что они строили свои произведения на надуманных, нежизненных конфликтах, ложных в условиях советской действительности. Поэтому образы советских людей в их фильмах были неправдоподобными и малоубедительными.

Успехи и неудачи советского кино в послевоенное время наглядно показали, что только органическое слияние высокой большевистской идейности и совершенной художественной формы создает полноценное кинопроизведение, отвечающее требованиям народа и выполняющее свое высокое назначение — отражение жизни в ее революционном развитии и воспитание нового человека в коммунистическом духе.

Глава седьмая

«Трудно представить себе фигуру гиганта, каким является Сталин. За последние годы, с того времени, когда мы работаем без Ленина, мы не знаем ни одного поворота в нашей работе, ни одного сколько-нибудь крупного начинания, лозунга, направления в нашей политике, автором которого был бы не товарищ Сталин, а кто-нибудь другой» [1],— говорил С. М. Киров.

Имя Иосифа Виссарионовича Сталина неотделимо от революционных преобразований нашей страны, от гигантских успехов хозяйственного и культурного строительства. На каждом новом этапе развития Советского государства мы ощущаем гений вождя, его направляющую волю.

В 1949 году товарищ Молотов писал: «Если после Ленина советский народ победоносно решал свои внутренние и внешние стратегические и тактические задачи и сделал свое государство таким могучим и, вместе с тем, таким духовно близким трудящимся людям всего мира,— то в этом величайшая историческая заслуга, прежде всего, великого вождя нашей партии — товарища Сталина, сталинского руководства» [2].

Галлерею образов советских людей, созданных советским киноискусством после войны, венчает образ величайшего из наших современников Иосифа Виссарионовича Сталина.

---

[1] С. М. Киров, Избранные статьи и речи, Госполитиздат, 1939, стр. 609—610.

[2] В. Молотов, Сталин и сталинское руководство, Госполитиздат, 1949, стр. 24.

Первым художественным кинопроизведением послевоенного периода, посвященным изображению образа Сталина, был фильм «Клятва» (1946 г.), поставленный М. Чиаурели по сценарию, написанному в литературном содружестве с П. Павленко.

Образ вождя в этом фильме дан на широком историческом полотне, отражающем укрепление и развитие Советского государства от скорбных дней смерти Ленина до времени победоносного окончания советским народом Великой Отечественной войны. Фильм показывает источник силы и мощи нашего государства, морально-политическое единство советского народа, неустанно укрепляемое партией большевиков и ее вождем товарищем Сталиным.

В отличие от фильмов «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и других, где образ Сталина воспроизводился на экране только в отдельных сценах, в «Клятве» он занимает центральное место. Образ Сталина раскрывается здесь прежде всего и главным образом в политической, государственной деятельности, в тесной и неразрывной связи его с народом. Выделяя и рельефно раскрывая самое основное и самое существенное, режиссер М. Чиаурели и исполнитель роли Сталина М. Геловани создали волнующий своей глубокой человечностью, своей неизменной правдивостью и в то же время монументальный образ великого вождя. Именно сочетание величия, монументальности и человечности в образе товарища Сталина характерно для «Клятвы».

Глубокое волнение вызывает сцена в Горкинском парке. Неистовствует метель, гнутся деревья. Сталин идет навстречу ветру... Вот он подошел к садовой скамейке и, обнажив голову, долго-долго смотрит на скамью.

В этой сцене нет ни одного слова, ни одной объяснительной надписи, но аппарат фиксирует наше внимание на детали — на заснеженной скамье — и все становится ясным. На этой скамье сидели Ленин и Сталин. И вот Ленина нет. Сталин пришел проститься, воспоминания глубоко волнуют его.

Аппарат переходит со среднего на крупный план. Теперь мы можем близко рассмотреть лицо Сталина. Он погружен в глубокое раздумье, на глазах его появились слезы. Во всем его волнующем облике огромная скорбь

утраты. Приглушенно звучащая музыка усиливает эмоциональное воздействие сцены.

С большой выразительностью и оправданным пафосом поставлена в фильме сцена великой клятвы Сталина, данной им от имени партии на траурном заседании II Всероссийского съезда Советов. Эта речь была произнесена товарищем Сталиным в Большом театре, где проходил съезд. Кинорежиссер перенес клятву на Красную площадь. Такое отступление авторов фильма от действительности имело определенный идейный смысл и художественное оправдание. Оно придает эпизоду силу большого художественного обобщения, показывает всенародность великой сталинской клятвы. Снимая в этом эпизоде народную массу, автор смог придать ей чрезвычайно действенный характер — народ здесь не фон для действия, а сам действующее лицо.

Сталин и народ неразрывны. Клятва Сталина — клятва народа.

— Клянемся!— произносит Сталин.

— Клянемся! — катится волной по Красной площади и замирает где-то вдалеке.

После смерти В. И. Ленина взоры всех честных людей обратились к его верному соратнику и другу И. В. Сталину. Это прекрасно передано в этой же сцене.

Варвара Петровна, держа над головой письмо, идет с ним прямо к Сталину. Народ расступается перед ней, давая дорогу. Вот она поднялась на трибуну и протягивает Сталину письмо, на котором крупными буквами написано: «Ленину». Сталин посмотрел на письмо, на Варвару, на народ. Люди заволновались, заколыхалась Красная площадь, лес рук потянулся к Сталину. Все как бы говорят: «Возьми! Это письмо тебе! Сегодня ты — наш Ленин!» И Сталин бережно взял письмо.

Эта сцена, так хорошо сочетающая в себе высокую символику с реалистичностью, глубока по мысли и чрезвычайно проста по исполнению. В ней нет ни тени нарочитости, все естественно, правдиво. Не менее тепла и правдива сцена встречи гостей в Кремле. Здесь Геловани особенно хорошо удалось показать простоту в обращении с людьми, большое человеческое обаяние Сталина и вместе с тем подчеркнуть его величие и мудрость.

С большим художественным тактом проведена актерами сцена разговора Сталина с Варварой Петровной. Разговаривают, как равный с равным. Задушевно звучат слова советской матери, пережившей большие трудности и много горя: «Но коль войны не миновать, то пусть лучше бы на наших хребтах отвоеваться. Мы народ испытанный».

Стремясь отобразить в фильме различные стороны жизни страны, дать образ вождя в реальной обстановке, показать огромный масштаб его государственной и политической деятельности, кинорежиссер не стал заключать этот большой материал в рамки привычных форм кинодраматургии, а смело пошел на поиски новых, более емких форм для выражения нового содержания.

Новаторство этого фильма состоит прежде всего в органическом сочетании широких символических обобщений с реальными образами, документальности со смелым художественным вымыслом. Особенности такого стиля, отмеченные нами в сцене клятвы, характеризуют и всю картину. В фильме режиссер использует самые разнообразные формы и приемы: эпическое повествование, драматическое действие, политический памфлет (например, сцена с Боннэ), сатирический плакат, хронику. Однако от такого многообразия приемов картина не становится лоскутной, фрагментарной, она представляет собой цельное, стройное и законченное художественное произведение.

Уместно использованная символика усиливает его выразительность и углубляет идейный смысл. Это не тот формалистический символ, которым увлекалась наша кинематография в первые годы своего существования и который не был связан с жизнью, а противостоял ей как некий имеющий тайный смысл иероглиф. Символ в фильме «Клятва» вырастает как художественное обобщение жизненных явлений, он помогает нам глубже понять их смысл и значение.

Хроникальные куски, удачно смонтированные с художественно-вымышленными сценами, вводят зрителя в конкретную обстановку исторических событий и придают фильму особую убедительность. Политический памфлет вносит в картину острую публицистичность и партийную страстность.

А все это вместе взятое создает своеобразную художественную форму, открывшую для художников новые пути и положившую начало новому жанру в советском киноискусстве — художественно-документальному. Идя по этому пути, мастера советского кино смогли подойти к решению одной из важнейших задач в советском киноискусстве — воссозданию на экране средствами художественной кинематографии главнейших событий Великой Отечественной войны и образа товарища Сталина — вождя народов, величайшего полководца и стратега, создателя новой, советской военной науки, вдохновителя и организатора побед советского народа над гитлеровской Германией.

Этот новый художественно-документальный жанр в киноискусстве дал возможность раскрыть образ вождя в его деятельности, показать многообразную и неразрывную связь его с народом. Появление такого жанра есть яркое выражение все большего сближения советского киноискусства с действительностью, стремление художников показать на экране образы реальных исторических героев в реальной исторической обстановке. И в связи с этим возрастает познавательная роль советского киноискусства.

В фильме «Великий перелом» (1945 г.) сценаристом Б. Чирсковым и режиссером Ф. Эрмлером была сделана первая попытка показать на экране осуществление Советской Армией сталинского стратегического плана разгрома немецко-фашистских захватчиков. Но это еще не художественно-документальная картина, это чисто художественный фильм. Он построен на отборе и художественном обобщении наиболее характерного жизненного материала.

В фильме не обозначено конкретного места действия, среди его персонажей нет подлинных исторических героев, но зритель может легко догадаться, что события, отраженные в фильме, происходили под Сталинградом, на что указывает уже и самое название картины. Во всех действиях и поступках героев фильма мы ощущаем волю Сталина, его гений, но образ дается еще отраженно, через других действующих лиц.

Иначе подошли художники к показу на экране событий войны и воплощению образа вождя в фильмах худо-

жественно-документального жанра. Художественно-документальные фильмы рисуют образ Сталина в реальной военной обстановке, раскрывают гениальность сталинской военной стратегии на конкретных примерах его руководства военными операциями.

Вполне понятно, что такого рода фильмы могли возникнуть только после окончания войны, когда художники получили возможность пользоваться документальными материалами, узнали больше фактов, накопили больше жизненных наблюдений. Поэтому в фильме «Клятва», который подготавливался еще в период войны, не могли быть подробно отражены военные события с той исторической конкретностью, как это мог сделать позднее тот же мастер М. Чиаурели в фильме «Падение Берлина» и как это было сделано в фильмах «Третий удар» (1948 г.), сценарист А. Первенцев, режиссер И. Савченко, и «Сталинградская битва» (1949 г.), сценарист Н. Вирта режиссер В. Петров. Все эти фильмы представляют собой летопись Великой Отечественной войны. В них раскрывается с огромной действенной силой образ Сталина, как самого великого стратега и полководца, гениального вождя нашего народа.

В первых кадрах фильма «Сталинградская битва» зритель видит Москву лета 1942 года. Вдоль кремлевской набережной идут войска. В воздухе аэростаты, они охраняют небо столицы.

Сталин в Кремле. Склонившись над картой, он слушает доклад Василевского.

— Ясно, они идут на Сталинград...[1] — говорит товарищ Сталин, когда Василевский кончил. — Отдать Сталинград — это значит отдать противнику все преимущества, сохранить — значит связать руки противнику, создать угрозу его коммуникациям. — Еще раз охватив взглядом район военных действий, Сталин оценивает сложившуюся обстановку: — Несомненно, захват Сталинграда — важнейшая часть стратегического плана германского командования в эту кампанию.

Обращая внимание начальника штаба Василевского на уязвимые места противника — растянутость флангов, товарищ Сталин дает указание «вести беспрерывное на-

[1] Ссюду цитируется по монтажному листу фильма «Сталинградская битва» (1 и 2 серии).

блюдение за флангами противника и отмечать появление каждой новой немецкой дивизии или дивизии союзников Гитлера».

Раскрыв замысел врага, Сталин определяет задачу первого этапа своего стратегического плана:

— Итак, оборона Сталинграда. Надо выиграть время и обескровить противника...

Отдавая приказ об обороне волжской твердыни, товарищ Сталин этим самым намечает план разгрома сталинградской группировки немцев и великого наступления Советской Армии.

Таким образом, постановщики фильма показывают не только осуществление советскими войсками сталинского плана по разгрому врага под Сталинградом, как это было дано в фильме «Великий перелом», но и рождение этого плана, основанного на правильной и всесторонней оценке военной обстановки и гениального предвидения событий.

С большой впечатляющей силой показываются в фильме батальные эпизоды. Перед нами встает картина грандиозной жестокой битвы за Сталинград.

Трудно забыть кадры, показывающие день 23 августа, когда немцы бросили на город тысячу самолетов. Запылал огнем весь Сталинград, рушатся дома, погребая под своими обломками женщин, детей и стариков. Гитлеровское командование рассчитывало, нанося бомбовой удар Сталинграду, создать в городе панику, вынудить сталинградцев прекратить сопротивление. Но сталинградцы не дрогнули. Они мужественно продолжали драться, с огромным упорством отстаивая каждую пядь своей земли, каждый дом города, носящего имя великого Сталина.

Так, кадр за кадром развертываются перед нами в фильме события сталинградской эпопеи, и всюду в этой борьбе мы видим сталинскую волю, сталинский военный гений.

Под непрерывным огнем неприятеля в разгар боев подписывают бойцы и офицеры письмо товарищу Сталину, обещая вождю драться до последней капли крови, отстоять волжскую твердыню, выполнить приказ вождя.

В фильме есть сцена, когда в разрушенном «Доме Павлова» бойцы слушают старинную народную песню

«Есть на Волге утес». Следующий кадр: Сталин в своем кабинете слушает по радио ту же песню. Смысловое сочетание этих двух кадров приемом параллельного монтажа наглядно раскрывает главную идею произведения — единство воли, мыслей и чувств полководца и армии.

До «Сталинградской битвы» ни в одном фильме не был раскрыт образ Сталина как гениального руководителя тактическими операциями. Эпизод, художественно воспроизводящий решающие бои в Сталинграде 13 сентября, рисует и эту сторону его полководческого гения. Танки врага прорвали оборону на стыке двести восемнадцатого и сорок шестого полков. Создалась исключительно тяжелая обстановка. Наши войска несут большие потери.

— Тяжело, нет сил, как тяжело! Если бы знал товарищ Сталин,— восклицает командарм Чуйков.

— Он знает, — уверенно говорит на это член Военного Совета Гуров.

И как бы в подтверждение слов Гурова авторы фильма переносят нас в Кремль.

Ночь. Слышен бой курантов. По лестнице поднимается Сталин. Проходя к себе в кабинет, он просит у Поскребышева сталинградскую сводку. Ознакомившись со сводкой, товарищ Сталин отдает приказ направить на помощь Чуйкову тринадцатую гвардейскую дивизию Родимцева.

Вторая серия фильма показывает осуществление сталинского стратегического плана. И из кадра в кадр мы видим, как неустанно следит Сталин за развернувшимся сражением, как он координирует и направляет действие всех полководцев к одной цели — окружению и окончательному разгрому вражеских войск под Сталинградом.

В ходе сталинградских боев многие отжившие приемы ведения боя были заменены новыми, более соответствующими современной технике и военной обстановке. И кинокартина «Сталинградская битва» показывает, как по инициативе товарища Сталина в результате глубокого анализа фактов и теоретического обобщения их создается новый боевой Устав Советской Армии, основанный на глубоком сочетании передовой теории и практики ведения войны.

Роль товарища Сталина в фильме «Сталинградская битва» исполняет А. Дикий. Артист, взявший на себя столь ответственную задачу, должен был прежде всего найти единство исторической и художественной правды, внешнего сходства и внутренней сущности образа, так как малейшее несоответствие одного с другим, малейшая неправда была бы сейчас же замечена зрителями, которые хорошо знают вождя, носят его образ в своем сердце.

Актер, имеющий портретное сходство с историческим героем, приковывает внимание зрителя с первого же момента своего появления на сцене театра или на экране, и если одновременно с внешним сходством исполнитель достигает правдивой передачи сущности образа, его духовного мира, то зритель твердо поверит в образ и с волнением будет следить за ним. Этот случай идеальный, и к этому стремится каждый актер, работающий над образом вождя.

Но бывает и так, что актер сначала поражает нас почти тождественным сходством с историческим героем, и мы уже начинаем верить образу. Но вот мы уловили малейшую фальшь и испытываем разочарование. И чем больше мы следим за исполнителем, тем больше возрастает и усиливается в нас недоверие к образу. Такого рода актеров-имитаторов, не могущих глубоко войти в сущность образа и раскрыть ее в наиболее типических чертах, ждет неудача и провал.

Наконец, есть актеры, которые внешне мало похожи на историческое лицо, но обладают большим талантом внутреннего перевоплощения. Обычно к такому актеру в начале фильма или спектакля мы относимся несколько настороженно, однако чем больше мы наблюдаем его, тем все больше и больше внешнее несходство начинает заслоняться внутренней правдой и убедительностью образа, и мы до конца верим актеру.

К подобным актерам и принадлежит А. Дикий. Он внешне мало похож на И. В. Сталина, и когда впервые видишь его на экране в этой роли, то настораживаешься, кажется, что актер не создаст правдивого рисунка образа. Но чем больше смотришь фильм, вглядываешься в лицо актера, следишь за его движениями, тем все больше веришь ему.

А. Дикий сумел нарисовать монументальный, внутренне очень значительный образ товарища Сталина, передать величие его духа и мысли, широту и гениальность его государственной и военной деятельности. Артист и не пытался имитировать внешние черты, а стремился передать сущность характера и поведения вождя, его мудрость, его железную волю, его уверенность и спокойствие, за которыми кроется огромное внутреннее горение и напряженная работа мысли. И актер сумел войти в ритм неторопливых, уверенных движений Сталина, ритм его размеренной, спокойной речи, уловить особенность его взгляда.

В каждый момент съемок актер старался хорошо ориентироваться в исторической обстановке действия, почувствовать и ясно представить себе то, о чем он по роли говорил или думал.

«Когда на съемках «Сталинградской битвы» я произносил в телефонную трубку короткие фразы: «Желаю успеха», «Пехота пошла в атаку», «Предъявите ультиматум», — рассказывает А. Дикий, — мне всегда ясно представлялась картина событий, происходящих на другом конце телефонного провода. Например, в эпизоде фильма перед генеральным наступлением на Сталинградском фронте товарищ Сталин, разговаривая по телефону с маршалом Василевским, произносит одно лишь слово: «Начинайте».

В этот момент я страшно волновался. Волнение вполне естественно появлялось от ощущения грандиозности события, которое должно было последовать за этим коротким словом» [1].

Эту глубокую продуманность в игре актера, психологическую оправданность всех его внешних движений мы ясно ощущаем от начала до конца фильма. Когда мы видим Сталина в его кабинете, сосредоточенно изучающим карты или говорящим по телефону с фронтом, мы чувствуем биение пульса страны. До нас как бы доносятся отзвуки фронтовых боев, нити которых сосредоточиваются здесь, в Кремле, у человека, который напряженно и внимательно следит за обстановкой и в нужный момент обязательно придет на помощь.

[1] А. Дикий, Почетный долг советских художников, журнал «Искусство кино» № 6, 1949, стр. 11.

До сих пор ни в одном художественном произведении не была воспроизведена с такой подробностью и наглядностью битва под Сталинградом, как это сделано в фильме «Сталинградская битва». Постановщики фильма прекрасно использовали большие возможности кинематографа, чтобы показать зрителям, как сталинская воля руководила армиями и фронтами, как сталинская мысль, сталинское слово доходили до каждого офицера и солдата и вдохновляли их на ратные подвиги. В этом огромная заслуга авторов фильма.

Если в фильме «Сталинградская битва» и «Третий удар» рассказывалось об осуществлении Советской Армией сталинского стратегического плана и о победах наших войск над гитлеровскими захватчиками на отдельных этапах войны, то фильм «Падение Берлина» (1949 г.), режиссер М. Чиаурели, сценарий М. Чиаурели и П. Павленко, является поэмой об окончательной победе советского народа над гитлеровской Германией.

В отличие от разобранных выше военных фильмов в картине «Падение Берлина» раскрываются истоки высоких моральных качеств советского человека: показывается жизнь нашего народа в мирные годы социалистического строительства. Хотя в картине этим эпизодам отведено немного места, материал отобран настолько удачно, характеристика дана настолько ярко и убедительно, что создается достаточное представление о счастливой жизни советских людей в довоенные годы. Замечательны первые кадры фильма, рисующие светлое, безоблачное детство советских ребят и радостный созидательный труд старшего поколения.

В фильме «Падение Берлина» художественно-документальный жанр получил свое дальнейшее развитие. Авторы не ограничились документальным изложением хода военных событий и ввели в картину сквозной сюжет с вымышленными героями Алексеем и Наташей. Личная судьба и счастье этих героев в фильме тесно связаны с жизнью всей Советской страны, и тема единства вождя и народа получила наиболее полное художественное выражение.

Здесь более разносторонне, чем было до сих пор в киноискусстве, нарисован образ Сталина. Он раскрывается в многогранной политической, государственной и во-

енной деятельности. С большим художественным тактом показан товарищ Сталин во время отдыха. Сколько добродушия, сердечности и простоты в образе Сталина при встрече его со сталеваром Ивановым. Слова Сталина, обращенные к Иванову: «Мы люди свои, все друг другу можем сказать» — раскрывают близость вождя к народу, которую ощущает каждый советский человек.

Всеми своими радостями и горестями делится сталевар Иванов с товарищем Сталиным. Сколько настоящей поэзии и гордости за свой труд, свою профессию передано в рассказе Иванова (артист Б. Андреев) о плавке стали.

— А вот как плавка готова,— говорит Иванов,— гляну на металл и сразу вижу, удалась или нет... Тут отца, мать забудешь, а как пошла, такая радость берет... Тогда все нипочем, петь тогда охота. Тут шум, грохот, а ты поешь себе, как тот соловей.

В этой сцене товарищ Сталин предстает как бы заботливым садовником, который растит, воспитывает советскую молодежь, учит ее преодолевать все трудности и препятствия, не успокаиваться на достигнутом и добиваться победы.

Стальная воля, огромная вера в народ, непоколебимая уверенность в победе, прозорливость ума товарища Сталина раскрываются в сценах, рисующих суровые осенние и зимние дни 1941 года, когда фашистские полчища рвались к Москве.

Кремль. Сталин в своем кабинете. Он сосредоточен, задумчив. Немцы подтягивают к Москве танковые части. Товарищ Сталин оценивает всю серьезность обстановки. Он обращает внимание Жукова на то, что «в распоряжении Гитлера ресурсы всего западноевропейского континента с населением свыше трехсот миллионов человек» и ставит задачу «продержаться, изматывая их силы».

— Мы должны,— говорит товарищ Сталин, — выиграть все то время, которое нам необходимо для подготовки контрнаступления. Сохранить спокойствие — это значит сорвать все их планы.

На вопрос Василевского, будет ли парад по случаю годовщины Октября, Сталин спокойно, твердо отвечает:

— Всегда в этот день был парад, будет и завтра.

И в следующем кадре Сталин, Молотов, Берия,

Василевский, Буденный 7 ноября 1941 года на трибуне мавзолея. Товарищ Сталин произносит свою историческую речь, обращенную к войскам и народу. Эта речь укрепила уверенность советского народа в победе, влила в народ и армию новые силы. И в этом эпизоде режиссер то приковывает наше внимание к мужественным лицам бойцов, слушающих речь на Красной площади, то переносит нас в окопы подмосковья, то показывает участие в боях Иванова и Зайченко, которые с именем Сталина на устах громят фашистских захватчиков.

Образ Сталина мы ощущаем буквально в каждом эпизоде фильма, даже там, где он непосредственно не участвует. Мы встречаемся с этим в сцене, когда Наташа произносит речь, в которой звучат глубокие чувства благодарности и горячей любви советского народа к своему вождю. Непоколебимую веру в вождя мы чувствуем в боевом порыве Советской Армии, громящей фашистских захватчиков под Сталинградом. Эта всенародная любовь к Сталину, вера в то, что Сталин всегда с народом, хорошо выражена в сцене вручения бойцам орденов за победу под Сталинградом.

— Слух есть, товарищ Сталин приехал,— говорит Алексей Иванов генералу Чуйкову.— Здесь находится.

— А разве было такое время, когда мы воевали без Сталина? Сталин всегда с нами!— отвечает командующий.

Сталин всегда с нами! Сталин всегда с народом! — таков лейтмотив всего фильма.

Уже во время войны в лагере союзников существовал различный взгляд как на цели войны, так и на задачи послевоенного устройства. Советский Союз вел освободительную войну и преследовал цели восстановления и укрепления демократических порядков в Европе, ликвидации фашизма и предотвращения возможности новой войны. Империалисты США и Англии ставили себе совсем другие цели — избавление от конкурентов на рынках и утверждение своего господства во всем мире. И чем ближе было окончание войны, тем отчетливее, наглее становились антисоветские интриги реакционных империалистических кругов. Сцена Ялтинской конференции в фильме показывает, как воля и мудрая проницательность товарища Сталина опрокидывает расчеты империалистов,

разрывает хитро сплетенные ими интриги. В ответ на витиеватое и двусмысленное заявление Черчилля об «условности» всего того, о чем договорились союзники по послевоенному устройству мира, товарищ Сталин заявляет решительно и непреклонно:

— Народы хотят мира. Мы можем и должны дать его народам как можно скорее.

Сцена приезда Сталина в Берлин в момент всеобщего ликования победителей, являясь художественным вымыслом, чрезвычайно органично вошла в документальную ткань произведения, так как действительно мысленные взоры трудящихся всего мира в этот великий день были обращены к вождю народа товарищу Сталину.

— Отныне,— говорит товарищ Сталин,— история открывает перед народами, любящими свободу, широкий путь. Каждый народ должен бороться за мир во всем мире, за счастье простых людей всех стран, всех народов. И только тогда можно будет сказать, что наши жертвы не пропали даром, что каждый из нас сможет твердо смотреть в свое будущее... Будем же беречь мир во имя будущего!

Эти слова великого знаменосца мира звучат в фильме призывом ко всему прогрессивному человечеству.

О кинофильме «Падение Берлина» «Правда» писала:

«Произведение это рождено глубокой потребностью советских людей рассказать о своей жизни, чувствах и борьбе в грозные годы Великой Отечественной войны, о своей любви к великому вождю И. В. Сталину, о его мудрости. В фильме слышится голос самого народа, биение его чистого и мужественного сердца».

Артист М. Геловани, исполнявший роль Сталина в этом фильме, сделал значительный шаг вперед в раскрытии образа вождя в советском киноискусстве. Начав под руководством М. Чиаурели работу над ролью Сталина еще к картине «Великое зарево», М. Геловани на протяжении ряда лет добивался все более глубокого и правдивого раскрытия образа. В фильме «Клятва» артисту удается нарисовать подлинно монументальный образ вождя, показать огромную масштабность его деятельности и раскрыть многогранность его духовного мира. Однако и в этом фильме, особенно во второй его половине, артист не достиг полной свободы игры, как будто гранди-

ожность событий, огромные масштабы деятельности вождя, показываемые в фильме, сковывали его.

И только в картине «Падение Берлина» М. Геловани впервые с такой непосредственностью и творческой свободой создает образ Сталина. При большом внешнем сходстве он сумел раскрыть основное в образе, наметил богатый психологический рисунок роли, создал не только образ мудрого вождя и полководца, но и простого душевного человека, учителя и друга советских людей.

Однако нельзя сказать, что в фильме «Падение Берлина», так же как и в «Сталинградской битве», задача создания образа товарища Сталина уже достаточно полно решена. Показать образ Иосифа Виссарионовича Сталина со всей полнотой — это значит воспроизвести на экране светлый облик борца за лучшие идеалы человечества, раскрыть во всем многообразии жизнь нашей страны и нашего народа в непрерывном движении к коммунизму. К решению этой большой и почетной задачи направлены самые смелые помыслы и самые высокие устремления мастеров советского киноискусства.

Заключение

Вместе с величайшими социалистическими преобразованиями нашей страны, ростом народного хозяйства, культуры, искусства и литературы росла и развивалась советская кинематография, отражая развитие нашего социалистического общества, духовный рост советских людей. По мере того, как мастера кинематографии все глубже вникали в жизнь, обогащались знанием советской действительности и овладевали методом социалистического реализма, в их произведениях все ярче и многограннее раскрывался характер нашего современника.

Только в советском киноискусстве мог быть создан и действительно создан образ положительного героя — передового человека нашей эпохи. Буржуазная кинематография на протяжении всей своей истории не могла создать подобного образа. Ведь она родилась и развивалась уже в период загнивания капитализма, которое сопровождалось упадком и разложением буржуазной культуры, литературы и искусства.

«Ушли безвозвратно времена, — говорил А. А. Жданов на Первом Всесоюзном съезде советских писателей,— когда буржуазная литература, отражая победы буржуазного строя над феодализмом, могла создать великие произведения периода расцвета капитализма. Теперь идет всеобщее измельчание и тем, и талантов, и авторов, и героев» [1].

Печатью всеобщего идейно-творческого измельчания отмечена вся история буржуазного киноискусства. Из-

[1] А. А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, Партиздат, 1934, стр. 9—10.

вестное положение К. Маркса, что «капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия» [1], нашло себе особенно яркое подтверждение в буржуазном киноискусстве. Еще на заре развития кинематографии В. И. Ленин указывал, что «кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес» [2].

Зародившись в эпоху империализма, буржуазное киноискусство несет на себе печать своего времени. Именно в этот период в искусстве и литературе появляются образы людей, которые далеки от глубоких мыслей, от передовых социальных идей, направленных на критику косного и консервативного, то есть от всего того, что раньше составляло силу литературы критического реализма.

В эпоху империализма герои буржуазной литературы и искусства, в том числе и кино,— это герои упадка, характеризующиеся своим предельным индивидуализмом, духовной нищетой и интеллектуальным убожеством, реакционностью, бесплодной возней вокруг интимных переживаний и маниакальных, болезненно фантастических идей.

Особенно показателен в этом отношении пример американской кинематографии. Заправилы Уолл-стрита используют кино в целях морального разложения людей, расшатывания устоев человеческого общежития, пробуждения в человеке животных инстинктов и заглушения в нем гуманных чувств для того, чтобы империалистам легче было подавить революционные и прогрессивные силы в своих странах и бросить народы на кровопролитную войну против Советского Союза и стран народной демократии. Этой цели духовного растления и одурманивания масс призвана служить пестрая галлерея героев буржуазных кинокартин: предприниматели, гангстеры и шпионы, персонажи, наделенные физическими уродствами, морально разложившиеся типы, стра-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сборник «Об искусстве», 1937, стр. 86

[2] Сборник «Партия о кино», Госкиноиздат, 1939, стр. 13.

дающие извращениями психики, наркоманией, алкоголизмом и другими человеческими пороками.

Сейчас, в период разжигания американскими империалистами новой мировой войны, Уолл-стрит все более откровенно и цинично ставит перед Голливудом задачу идеологической подготовки новой войны за мировое господство американских монополий.

«Мечтая о подготовке новой, третьей мировой войны,— говорил А. А. Жданов,— американские экспансионистские круги кровно заинтересованы в том, чтобы задушить всякое возможное сопротивление внешним авантюрам внутри страны, чтобы отравить ядом шовинизма и милитаризма политически отсталые и малокультурные массы рядовых американцев, чтобы «оболванить» американского обывателя при помощи разнообразных средств антисоветской, антикоммунистической пропаганды посредством кино, радио, церкви и печати» [1].

Вытравить в человеке благородные чувства, подавить в нем человеческое начало — вот на что рассчитаны американские фильмы.

Голливуд стремится отравить сознание зрителя, приучить его к созерцанию пороков и преступлений и примирить с ними, внушить ему, что все люди руководствуются лишь низменными стремлениями, а насилие и преступление являются не только вполне естественными, но даже и необходимыми условиями жизненного успеха.

О характере современной американской кинематографии убедительно говорят названия выпускаемых фильмов: «Компания убийц», «Требуется убийца», «Наемный убийца», «Портрет убийцы», «Убийца великан», «Убийца из Калькутты», «Дело об убийстве», «Женщина, которую я убил», «Убийство на рассвете», «Убийство в Голливуде», «Убийство в сумасшедшем доме», «Право убивать», «Убийство ради удовольствия», «Остановись, ты меня убиваешь!» и т. д. и т. п.[2].

Эти и многие другие подобного же рода фильмы, повествующие об убийствах, пропагандирующие разнообразные средства вооруженной расправы, стремятся на-

[1] А. А. Жданов, О международном положении, Госполитиздат, 1947, стр. 25.

[2] Журнал «Искусство кино» № 3, 1952.

садить в народе культ грубой силы, ярко свидетельствуют о глубоком моральном падении и полной художественной деградации современного американского кино. Герои буржуазных картин демонстрируют самые низменные чувства — алчность, невежество, эгоизм, измену, подлость, лицемерие, оправдывают отсутствие элементарной человечности, чувства долга, каких-либо общественных интересов. Гангстеры, садисты, убийцы, сумасшедшие и тому подобное — вот герои современного буржуазного кино.

Персонаж фильма «Оставьте ее небесам» — некая женщина, одержимая патологической страстью к своему мужу, убивает родственников мужа, которые, по ее мнению, якобы отвлекают от нее внимание любимого супруга. В картине «Женщина на пляже» «очаровательная американка», выйдя замуж за пожилого знаменитого художника, ослепляет его ядом. А для того чтобы якобы убедиться в его действительной слепоте, она ведет мужа на край обрыва и вместе с любовником цинично наблюдает за тем, как слепец падает в пропасть. Но так как муж упал с обрыва на мягкий песок и остался жив, то «предприимчивая» женщина изобретает все новые и новые способы убийства своего мужа. Повествование об этих поисках и составляет сюжет фильма. В английском фильме «Сам себе палач» врач-психиатр, будучи и сам шизофреником, лечит от шизофрении молодого человека, который по каким-то странным мотивам одержим желанием задушить свою молодую жену. Пройдя курс лечения у больного врача, молодой человек все же убивает свою жену, но только более изысканным способом, чем он намеревался сделать это до лечения. Сам же, взобравшись на крышу небоскреба, стреляется, падает вниз и вдребезги разбивается о мостовую [1].

Корреспондент римской газеты «Пазе Сера» Альфредо Ореккио, делясь своими впечатлениями о XII Международном кинофестивале, который проводился в Венеции под эгидой голливудских заправил, пишет: «В тридцати двух соревнующихся на конкурсе фильмах было двадцать шесть убитых, восемнадцать убийц, три

[1] По материалам участников Международных фестивалей Г. Александрова и И. Пырьева.

буйных сумасшедших, двое самоубийц, два святых, сто тридцать пять алкоголиков, один мученик, один садист, тринадцать параноиков»[1].

Приведенные нами факты являются в достаточной мере типичными для современной буржуазной кинематографии. Эти и подобные им персонажи буржуазных фильмов показывают, насколько узок, ограничен и извращен мир представлений героев современных американских и английских кинокартин, насколько низменны их поступки и устремления, как опустошена их духовная жизнь. Можно ли после этого удивляться, что на одном из кинофестивалей последних лет американцами была показана в качестве проблемного фильма такая картина, как «Потерянный отдых», рассказывающая о пяти однообразных днях пьянства алкоголика.

Таково современное буржуазное кино и таковы его «герои». Совершенно иной путь у советского киноискусства, которое, вдохновляясь великими идеями и целями воспитания людей в духе коммунизма, создало образы людей духовно богатых, с высокими моральными принципами, большой жизнеутверждающей силы, создало образы, которым подражают и на примере которых воспитываются миллионы людей.

В. И. Ленин писал, что нужно показывать «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал»[2]. И советское киноискусство, опираясь на метод социалистического реализма, всегда ставило и ставит себе задачей показать прекрасные духовные и физические качества человека социалистической эпохи, открывшей неисчерпаемые возможности для развития личности, создать его идеальный образ.

Представители буржуазной эстетики, если они ставят вопрос об идеале в искусстве, обычно отрывают этот эстетический идеал от жизни, противопоставляя его несовершенной действительности. Такое противопоставление красоты искусства правде жизни в буржуазной эстетике является не случайным. Отражая реальное противоречие между ужасающей неприглядностью капи-

---

[1] Журнал «Искусство кино» № 3, 1952.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 9, изд. 4, стр. 93.

талистической действительности и стремлением человека к прекрасному, оно продиктовано стремлением увести зрителя от действительности, показав ему призрачный, абстрагированный от реальной жизни мир красоты. Свой идеал прекрасного советский художник ищет в самой действительности, в живых реально существующих людях, в конкретных героях нашей жизни.

В свое время Н. Г. Чернышевский писал, что «красотою в человеке нам представляется то, в чем видим мы выражение жизни, и, в частности, такой жизни, какая очаровывает нас, такой жизни, к которой мы сами чувствуем влечение»[1]. Эти слова великого революционера-демократа Н. Г. Чернышевского помогают нам в уяснении проблемы положительного героя в советском искусстве.

Идеальным, подлинно прекрасным нам представляется такой образ, в котором наиболее глубоко и полно воплотились лучшие черты советского человека, в котором органически слились поэзия и жажда творческого труда, глубокий патриотизм и высокая духовная культура, интересы общественные и личные, идеальное и реальное. Не психологическая раздвоенность является признаком красоты человеческого образа в советском киноискусстве, а цельность характера, его вдохновленность большой идеей, его целеустремленная активность. Даже бегло восстанавливая в памяти образы наших современников, созданные в фильмах последних двух десятилетий, можно легко убедиться, что прекрасное в нашем киноискусстве всегда было отражением прекрасного в нашей действительности. Правдиво отражая действительность, идеальный художественный образ приобретает особое значение как пример и образец для подражания, играя огромную роль в деле коммунистического воспитания народа. Воспитательная сила образа определяется, конечно, в первую очередь его содержанием, его внутренней значительностью, его высокой идейностью, но вместе с тем она находится в прямой зависимости от простоты и яркости художественной формы, от умения художника показать общий процесс истори-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, Госполитиздат, т. 1, 1950, стр. 238.

ческого развития через конкретно чувственный образ со всеми его индивидуальными, неповторимыми чертами и свойствами характера.

Почему так прекрасен образ Чапаева? Потому что Чапаев не только типический, но и глубоко индивидуальный образ с присущими ему одному чертами характера, противоречиями. Именно таким он был в жизни.

В образах Олега Кошевого, Любы Шевцовой, Сергея Тюленина и других молодогвардейцев олицетворяется типичное, лучшее, что есть у нашей молодежи и к чему стремятся миллионы наших комсомольцев. Но все молодогвардейцы выступают перед нами как конкретные люди, живые индивидуальности, и это придает образам особую убедительность и силу воздействия.

Мужествен и красив образ летчика Мересьева из кинокартины «Повесть о настоящем человеке». Он красив упорством своей воли, своей страстной целеустремленностью, поистине титанической борьбой за жизнь и за возможность стать снова активным защитником и строителем социалистического общества. Опять яркая индивидуальность.

Отражая в своих произведениях поступательное движение нашего общества, советская кинематография и своих положительных героев показывала в развитии, росте, духовном обогащении, в борьбе с отрицательными чертами, с пережитками прошлого в их характере и сознании. В столкновении с жизненными трудностями оттачиваются и закаляются характеры, преодолеваются крупные и мелкие недостатки. Именно такими развивающимися характерами являются Бабченко, Балун, Чкалов, Александра Соколова и многие другие.

А. М. Горький писал: «...Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы, трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора»[1]. Характер советского человека, который, по словам Горького, является «самым драматическим героем», «большим, дерзким и сильным», мог «самосильно» раскрываться только в жизненных столкновениях, в драматическом конфликте, отражающем

[1] А. М. Горький, Об искусстве, «Искусство», 1940, стр. 221.

реальные жизненные противоречия, в столкновении с другими людьми, в преодолении героем в самом себе пережитков прошлого. Создание ярких образов в советских фильмах определялось тем, что они раскрывались в действии, в драматической борьбе, в сюжетах, построенных на основе драматически напряженных конфликтов. Между тем за последнее время в советской драматургии появилась так называемая «теория» бесконфликтности, причинившая немало вреда нашему киноискусству.

Не так давно писатель и драматург Н. Вирта в статье о кинофильме «Сельский врач», помещенной в газете «Советское искусство», заявил, что сильной стороной этого фильма является отсутствие драматического конфликта. «Конфликт в его старом понимании,— пишет Н. Вирта,— должен быть забыт». Именно в том, что фильм не имеет острого конфликта, критик и усматривает новизну формы его драматургии, якобы отвечающей нашей эпохе — эпохе строительства коммунизма. Можно было бы об этой статье не упоминать, поскольку сам автор признал ее ошибочность и несостоятельность, если бы подобные высказывания являлись единичными, случайными. Но такая путаница во взглядах на драматургию стала среди критиков явлением довольно распространенным, поэтому на нем следует особо остановиться.

В фильме «Сельский врач» рассказывается о самоотверженном труде советских врачей, медицинских сестер, санитарок, о их любви к своей профессии и о том уважении и заботе, которыми окружены работники медицины в колхозной деревне. Но, к сожалению, все это дано в фильме больше в бытовых зарисовках, чем в действии. Причем и то действие, которое есть в фильме, лишено драматического напряжения.

Трудности, поставленные автором на пути героини, сравнительно легко преодолеваются. Настороженное и недоверчивое отношение старого врача Арсеньева к Казаковой, основанное на недоразумении, очень скоро теряет под собой почву, и эта неглубокая, по существу дела мнимая, драматическая коллизия безболезненно разрешается, не оказав сколько-нибудь существенного влияния на судьбы персонажей и развитие их характеров. Вторая сюжетная линия в фильме — любовь Казаковой и По-

спелова — развита слабо, построена на недомолвках между молодыми людьми и не помогает раскрытию их духовного мира.

В результате мы видим, что серьезных конфликтов, в которых мог бы проявиться характер героини, в фильме нет. И даже те драматические коллизии, которые были в сценарии, в фильме авторы убрали. Фильм, основанный на подобной бесконфликтной драматургии, может только поверхностно, а не глубоко и разносторонне отразить жизнь.

«Теория» бесконфликтности советской драматургии возникла из неправильного понимания жизненных процессов, происходящих в нашей стране в период перехода от социализма к коммунизму. Некоторые критики считают, что поскольку у нас нет антагонистических классов, то, следовательно, исчезла и почва, на которой могут возникать значительные по содержанию и напряженные по форме конфликты между людьми. По мнению этих критиков, драматический конфликт может присутствовать только в киносценариях, рассказывающих о столкновениях мира социализма с миром капитализма. Для сценариев, посвященных изображению советской жизни и советских людей, драматический конфликт в своем настоящем значении якобы немыслим, он должен быть заменен понятием коллизии, основанной на недоразумениях.

Проповедники подобных взглядов допускают серьезную ошибку. Они забывают, что развитие нашей страны, нашего общества идет в острой борьбе нового со старым.

Товарищ Сталин учит: «Всегда у нас что-либо отмирает в жизни. Но то, что отмирает, не хочет умирать просто, а борется за свое существование, отстаивает свое отжившее дело.

Всегда у нас рождается что-либо новое в жизни. Но то, что рождается, рождается не просто, а пищит, кричит, отстаивая свое право на существование.

Борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся,— вот основа нашего развития»[1].

В этих словах товарища Сталина дается научное объяснение процесса развития социалистического об-

[1] И. Сталин, Соч., т. 10, стр. 331.

щества. Старое не отмирает само собой, а борется и отстаивает свое отжившее дело. Следовательно, советское киноискусство, являющееся одной из форм познания действительности, только тогда даст правдивое и всестороннее отражение нашей жизни на экране, когда оно в художественных образах покажет живой процесс этой борьбы. И советский художник всегда может найти в нашей действительности и острые конфликты, и яркие положительные и отрицательные характеры. «Художник, по-настоящему знающий жизнь, вдумчиво наблюдающий за всем происходящим вокруг, не может не видеть, что на пути строителей коммунизма встречаются препятствия и трудности, столкновения, серьезные жизненные противоречия, преодоление которых требует больших усилий, высокого сознания своего патриотического долга. Борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства» [1].

Вот почему рассуждения некоторых критиков и драматургов о бесконфликтности, как закономерном для нашего киноискусства явлении, совершенно не имеют основания и, по существу, толкают наше киноискусство на весьма односторонний и ограниченный показ советской действительности. Эти рассуждения разоружают мастеров кино в их борьбе против косного, застойного, консервативного. «Мы не можем без самокритики... — писал И. В. Сталин в своем письме А. М. Горькому.— Без нее неминуем застой, загнивание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса» [2].

Прослеживая историю развития в киноискусстве образа советского человека, мы показали, что формы конфликта менялись вместе с изменениями жизненных условий. Так, и фильм «Крестьяне» и фильм «Кавалер Золотой Звезды» рассказывают о жизни советской деревни. Но за время, отделяющее эти два фильма, коренным образом изменился облик колхозного села, другие формы приобрела борьба нового со старым. И задача кинодраматурга в том и заключается, чтобы подметить

---

[1] «Правда» от 7 апреля 1952 г.
[2] И. Сталин, Соч., т. 12, стр. 173.

в жизни эти новые формы противоречий, найти идейное и художественное их выражение в кинофильмах. От правильного и талантливого решения этой важнейшей творческой задачи зависит развитие советского киноискусства. Так, ремесленническое отношение к делу авторов фильмов «Небесный тихоход», «Поезд идет на восток», «Спортивная честь», которые механически перенесли в наши фильмы конфликты, заимствованные из буржуазной драматургии, привело к созданию неполноценных фильмов.

Только творческое отношение к делу и глубокое изучение художниками нашей действительности приводит к созданию подлинно художественных кинофильмов, ярко и разносторонне отражающих нашу жизнь. Примером этому могут служить такие кинофильмы, как «Кавалер Золотой Звезды», «Сказание о земле Сибирской», киносценарий «Жатва» и некоторые другие. В этих фильмах на основе жизненных наблюдений художники создали правдивые разносторонние образы советских людей, в острых драматических столкновениях показали рождение новых черт характера советского человека, а также разоблачили то вредное, отсталое, что мешает нашему движению к коммунизму.

Производственная и общественная деятельность советского человека является важнейшей стороной его жизни. Вполне естественно, что она прежде всего интересует художника, занимает основное место в наших фильмах. Однако образы героев только тогда бывают особенно удачны и жизненны, когда их общественную и производственную жизнь мы не изолируем от их личных и семейных отношений, от их быта и внутренней духовной жизни.

В этом отношении некоторые фильмы, рассказывающие о современности, заслуживают серьезного упрека в односторонности и неполноценности образов героев. Односторонни и вследствие этого схематичны, например, некоторые образы в целом значительного фильма «Донецкие шахтеры». Раньше уже указывалось, что в этом фильме неудачен образ одного из главных героев — конструктора Трофименко, а также образы парторга Павла Недоли, инженера Владимира Недоли, главного инженера шахты Андреева и молодых рабочих. Положив в

основу драматического конфликта фильма борьбу передовых советских людей за технический прогресс в угледобыче, авторы подошли к его решению чересчур узко, ограниченно. Образы советских рабочих показаны только в сфере производственной жизни, характеризуются только отношением их к внедрению в производство комбайна. Богатство духовного мира советского рабочего, разносторонность его интересов в фильме не показаны, образы рабочих оказались обедненными, лишенными живых индивидуальных черт. Досадно, что именно наиболее слабыми в художественном отношении оказались образы молодых шахтеров, шахтеров советского поколения, которые по существу и должны были бы олицетворять в фильме идею новаторства и прогресса. Односторонностью страдает также образ Казаковой в фильме «Сельский врач», о котором говорилось выше. Жизнь молодого сельского врача в фильме замкнута в кругу больницы, он трудится изолированно от колхозного села, не живет интересами новой деревни.

Драматические конфликты ряда советских фильмов основаны на различии мировоззрений, научных и политических взглядов. В этих фильмах идейная, научная борьба органически входит в драматургию, служит раскрытию характеров героев. Такие философско-публицистические драмы естественно строятся на длинных диалогах, речах, дискуссиях. Требуется большое мастерство драматурга и режиссера для того, чтобы сделать подобный фильм занимательным и напряженным. Примером удачи может служить фильм «Суд чести», который смотрится с захватывающим интересом. Диалог его чрезвычайно драматичен, каждая реплика движет действие, с новой стороны раскрывает характеры, отношения между людьми. Наоборот, в фильме «Великая сила» в некоторых сценах диалог профессора Лаврова воспринимается как митинговая речь, как иллюстрация мысли автора.

Такие информационность и риторичность диалога, оторванного от действия, гибельны для фильмов любых жанров. Диалог должен выражать ярко и образно действенную борьбу характеров, только тогда он сможет придать фильму эмоциональность и драматизм.

«Реальность мысли, — учит товарищ Сталин, — про-

является в языке. Только идеалисты могут говорить о мышлении, не связанном с «природной материей» языка, о мышлении без языка»[1].

Эта органическая связь языка с мышлением в драматургии проявляется в зависимости речи героя от его характера — в индивидуализации языка персонажей. Нарушение этого неизбежно влечет уничтожение цельности художественного образа.

Хочется отметить еще один общий для некоторых кинофильмов последнего времени недостаток. Штамп, следование выверенным канонам драматургии наносит очень большой вред киноискусству. Подобные фильмы не отражают живой жизни, а представляют ее в мертвых, застывших схемах.

Так, за последнее время установился «обычай» заканчивать фильмы любого жанра — будь это музыкальная комедия, эпическая драма или повесть — апофеозом. Эти одинаковые финалы свидетельствуют о том, что авторы фильмов идут по пути наименьшего сопротивления. Автор амнистирует в торжественных пиршествах своих героев, обнаруживших отрицательные стороны характера; он как бы старается рассеять, затмить фейерверком мысли, возникшие у зрителей в связи с виденным и пережитым. За праздничным столом наспех досказывается то, чего автор не смог показать в фильме, раскрыть в образах. При таком окончании картины противоречия, лежащие в основе драматического конфликта, часто не только не разрешаются, но даже снижаются.

В период перехода от социализма к коммунизму, когда все быстрее и интенсивнее идет культурный рост нашего народа, процесс стирания существенного различия между умственным и физическим трудом, между городом и деревней, советское киноискусство, используя свой богатый опыт прошлого, может и должно более широко, разносторонне и выразительнее, чем до сих пор, показать в художественных образах то новое, что возникает и упрочивается в характере нашего современника. Одновременно киноискусство должно клеймить и изобличать средствами художественной сатиры пережитки ка-

---

[1] И. В. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 39.

питализма в сознании людей, проявление политической беспечности и ротозейства, бюрократизма, ограниченности и косности, индивидуализма, стяжательства, подхалимства и карьеризма, нерадивое отношение к делу — словом все то, что тормозит движение вперед к коммунизму.

Наше киноискусство в этом отношении еще отстает от больших требований народа и партии, от возросших культурных запросов советского зрителя. Задача работников кинематографии состоит в том, чтобы глубже изучать советскую действительность, жизнь нашего народа, уверенно идущего к коммунизму, и на основе жизненных наблюдений создавать высокохудожественные образы, полно и всесторонне отражающие нашу замечательную Сталинскую эпоху.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3
Глава первая 31
Глава вторая 77
Глава третья 103
Глава четвертая 134
Глава пятая 165
Глава шестая 198
Глава седьмая 219
Заключение 234

Редактор М. Лакштовская
Художник М. Фрам
Технический редактор Л. Гориловская
Корректор Г. Сопова

А05945. Подписано к печати 4/VIII 1952 г.
Бумага 84×108¹/₃₂. Бум. л. 3,87. Печатных листов 12.71.
Учетно-изд. листов 12.62. Изд. № 200. Тираж 20 000 экз.
Цена 12 р. 85 к. по прейскуранту 1952 г. Зак. № 334.

20 типография „Союзполиграфпрома" Главполиграфиздата
при Совете Министров СССР.
Москва, Ново-Алексеевская, 52

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
108	29—30 сверху	друг от друге	друг от друга
122	15 снизу	составляют	составляет
144	3 снизу	с глазах	в глазах
170	2 сверху	трактует	трактуют
171	17 снизу	флагматичный	флегматичный

12| 85