

В.Листов

# История смотрит в объектив



В.Листов

История  
смотрит  
в объектив

В. Листов  
История смотрит в объектив



Москва  
«Искусство»  
1974



В.Листов

История  
смотрит  
в объектив

Листов В. С.  
**Л63 История смотрит в объектив.** М., «Искусство»,  
1973.  
224 с. с ил.; 31 л. ил.

О том, как «заговорила» хроника времен «великого немого», о разгаданных и неразгаданных тайнах выцветших кинолент, о поисках и находках исследователя, которому приходится быть и историком, и искусствоведом, и даже детективом, расскажет книга В. Листова «История смотрит в объектив». Книга проиллюстрирована уникальными кинокадрами. Она вносит новый существенный вклад в изучение истории советского киноискусства и одновременно является увлекательным чтением для широкого круга читателей, интересующихся кино.

0815-013  
Л 025(01)-74 166-72

778С

# **Несколько слов о новом летописце**

Свыше семи десятилетий тому назад было изобретено кино, и огромное большинство наших современников уже не может представить себе мир без кинематографа. Великое создание человеческого гения, совершенствуясь с годами, проникло едва ли не во все сферы деятельности — от сложнейших областей науки до повседневного быта.

Кино — общеупотребительно.

Век двадцатый стремительно распространяет свои законы на область экранного искусства. Кино усложняется, становится все более многозначным и уже не вмещается в рамки традиционного киноведения. Здесь нет ничего удивительного. Сейчас, как известно, все больше стираются традиционные границы между областями знаний. Например, законы развития архитектуры с одинаковым правом берутся исследовать искусствоведы и экономисты, инженеры и социологи. Живую клетку изучают сегодня не только биологи, но также химики и физики. Перевод с одного языка на другой равно занимает и лингвистов и математиков — словом, специалистов, еще вчера весьма друг другу далеких.

Таковы пути познания, пути научного прогресса.

Кино здесь — не исключение. Киноведение как наука все шире начинает обогащаться методами многих смежных дисциплин — истории, археографии, палеографии и текстологии. Накопленные веками приемы изучения письменной культуры находят свое применение при исследовании культуры кинематографической.

Значение таких сдвигов для науки о кино весьма существенно. С одной стороны, знание о самом важном из всех искусств обретает множество забытых фактов, становится на прочный научный фундамент. С другой стороны, обогащение методов исследования ведет к тому, что сам путь к познанию нового становится подчас многоплановым, сложным, представляющим далеко не узко-специальный интерес. Ведь в поле зрения историка кино

начинает попадать весь богатейший материал общественной жизни, все памятники эпохи с ее политическими, нравственными и художественными течениями.

И тут тоже нет ничего неожиданного. Карл Маркс более столетия тому назад писал: «Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно, истинное исследование — это развернутая истина, разъединенные звенья которой соединяются в конечном итоге. И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?»<sup>1</sup>

Все разнообразие мира попадает в поле зрения исследователя, становится объектом поисков и находок. А поиски и находки, на каком бы материале они ни предпринимались, всегда волнуют. Видимо, в самом характере человека заложены черты какой-то неуспокоенности перед лицом неизученного, непознанного. И вот мы с обостренным вниманием следим за плаванием папиросного судна Хейердала, интересуемся собственной родословной, уходящей в глубь веков, ищем редкую почтовую марку для своей коллекции, не пропускаем ни строки о расследовании обстоятельств гибели братьев Кеннеди — все это, вероятно, удовлетворяет еще не до конца осознанные внутренние потребности личности.

Одни ищут по призванию, другие по долгу службы, третьи — в часы отдыха; но так или иначе поиски и находки — удел каждого. Даже самое слово «изысканное», то есть «найденное», служит у нас отчасти синонимом «редкого», «прекрасного».

Благородная неудовлетворенность суммой и системой сегодняшних знаний, вероятно, одно из главных условий прогресса. С этим согласится каждый. Но поиски новых сведений о старом кино — а именно о них пойдет речь — имеют свою специфику. Здесь еще не накоплен опыт, нет глубоких традиций, издавна известных приемов. Возраст кино еще не соизмерим с возрастом письменно фиксированной истории человечества, а потому точный масштаб событий, связанных с экранным искусством, доступен нам далеко не всегда.

Лет пять-шесть тому назад в Москве на Пушкинской площади стояли рядом два здания. Потом их снесли. Уничтожение одного из них — «дома Фамусова», любопытного памятника грибоедовских времен — сопровождалось бур-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 7—8.

ной дискуссией. Приводились доводы «за» и «против», аргументом в споре служил едва ли не весь арсенал историко-литературных знаний о девятнадцатом столетии. А снос соседнего здания — на углу Пушкинской площади и улицы Горького — прошел тихо. Никому и в голову не пришло стать на его защиту. Между тем разрушался один из первых в Москве, а может быть, и в России кинотеатров, известный в свое время под названием «Ша Нуар».

Попробуйте оценить это событие не с наших сегодняшних позиций, но увидеть его глазами поколения, отмечавшего, допустим, трехсотлетие изобретения кинематографа. Наши действия, возможно, покажутся мягко говоря, неоправданными. Ведь разрушались стены, в которых шли «Красные дьяволята» Перестиани и «Нетерпимость» Гриффита, «Мать» Пудовкина и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна. Чтобы понять чувства потомков, примерьте к своему восприятию разрушение памятника XVII столетия, может быть, и не казавшегося в те времена шедевром.

А ведь гибель дома на Пушкинской площади — мелочь, досадный пустяк по сравнению с ежедневными потерями в пантеоне мирового кино. Разрушаются ленты, теряются архивы художников экрана, выцветают старые афиши. И никто из современников еще не может осознать величину и значение этих утрат.

Неутомимый искатель Ираклий Андроников, много лет отдавший изучению литературно-художественной среды прошлого века, однажды очень точно заметил, что в архивных разысканиях всегда как бы сопрягаются две эпохи — эпоха изучаемая и эпоха, в которой живет исследователь. В сущности говоря, такое сопряжение времен — основная задача Андроникова и его коллег.

Бытует представление, будто поиски и находки тем интереснее, романтичнее и сложнее, чем больший промежуток времени отделяет нас от изучаемого периода. Думаю, что в таком суждении лишь микроскопическая доля истины. Во всяком случае, дни, минувшие недавно, порою исследовать гораздо сложнее; они труднее поддаются изучению, чем сюжеты «времен очаковских и покорения Крыма».

У каждого времени своя специфика. Мысленно я перебираю бумаги деятелей русского и советского кино, хранящиеся в архивах. Их мало, досадно мало. Например, литература или живопись начала нынешнего века остави-

ли потомкам куда больше материала. Почему? Только ли потому, что кинематограф слишком поздно причислен был к лицу искусств? Нет, не только поэтому.

Век девятнадцатый, век расцвета и упадка дворянской культуры, был нетороплив и исполнен сознания собственной значительности. Образованные люди вели дневники, обменивались длинными письмами на плотной бумаге, хранили роскошные альбомы со стихами, рисунками и посвящениями. В усадьбах и особняках как бы в расчете на будущего историка исправно скрипели гусиные перья. И пусть кое-что из этого наследия погибло или затерялось потом на крутых поворотах истории — все-таки было чему гибнуть и теряться!

История культуры двадцатого века сперва поражает обилием источников информации, но при ближайшем рассмотрении оказывается весьма коварной материей. Время, близкое к нашему, щедро предлагает исследователю монбланы газетных подшивок, официальных документов, телеграмм и граммофонных пластинок. Все это — безусловно громадные ценности, но они, если так можно выразиться, слишком информационны, слишком скучны, далеко не полностью раскрывают духовный мир художника. Чем ближе к нашим дням, тем меньше дневников, тем реже и короче письма. Общение между людьми облегчается транспортными средствами, телефоном, радио, телевидением. Но блага современника оборачиваются трагедией историка: нечего искать, не к кому апеллировать.

Нам чужда постоянная забота о сохранении письменных свидетельств, возникающих в быту.

«Не надо заводить архива, над рукописями трястись», — писал поэт, точно выражая современное отношение к залежкам старых бумаг, фотографий, рисунков. Человеку, если он не страдает манией величия, совсем не свойственно видеть в себе историческую личность, представляющую интерес за пределами круга родственников, друзей и сослуживцев. Большинство кинематографистов не составляет здесь исключения.

Решая сегодня, что среди наших бумаг и киполент уничтожить, а что сохранить, мы не гарантированы от ошибок; экранное искусство только начинается, и лишь в жизни будущих поколений откроется мировая история ныне молодого кино. Тогда сегодняшние и вчерашние будничные факты обретут совсем иной, подчас неожиданный для нас смысл. Возможно, что среди нас

жил или даже живет человек, чье имя будет поставлено в одном ряду с Гомером, Сервантесом или Бетховеном, а мы воспринимали или воспринимаем его приземленно, в бытовом плаче.

Точно так же какая-нибудь скромная хроника первых октябрьских лет вполне может стать в сознании будущих поколений рядом с «Повестью временных лет» или «Махабхаратой».

И тогда каждая крупица знаний, найденная и сохранившаяся сегодня, станет огромной ценностью, достоянием нестареющей человеческой мысли. Поэтому надо спешить, искать и находить по неостывшим следам событий, пользоваться тем, что живы еще многие ветераны, что не выброшены еще старые дневники и письма, словом, пользоваться тем, что толщу в пять-шесть десятилетий еще сравнительно нетрудно преодолеть.

Так обстоит дело с бумажными архивами, с материалами, как бы сопутствующими экранному искусству. Но все становится еще сложнее, когда предметом изучения выступает самая кинолента — основной материал кино. Тут неожиданности подстерегают историка буквально на каждом шагу.

Несколько лет тому назад известный исследователь старых кинохроник американец Джей Лейда, отмечая трудности работы с киноматериалами, писал, что, кажется, ни один профессиональный историк в мире пока не рискнул связывать свое имя с историей, построенной преимущественно на кинокадрах<sup>1</sup>. Однако в последнее время споры о том, является ли кинодокументальное произведение историческим источником, поутихли. Теперь уже общепризнано, что кинолетопись может и должна входить в арсенал памятников, изучаемых наукой о прошлом. Сейчас вопрос ставится в иной плоскости — каким образом использовать этот специфический источник? Как с помощью кинокадров получить не только достоверное, но и научно достоверное суждение о днях минувших?

Ответ на этот вопрос равно волнует сейчас историков и киноведов, мастеров кино и архивистов. Появились даже немногочисленные пока специалисты, претендующие на профессиональное изучение кино средствами исторических наук.

---

<sup>1</sup> См.: Джей Лейда, Из фильмов — фильмы, М., «Искусство», 1966, стр. 35.

И в нашей стране и за рубежом популярность исследований, предпринятых на материале старой хроники, возрастает. Поэтому грань, отделяющая мастера кино от историка-исследователя порой стирается, становится все более условной.

Года четыре назад в просмотровом зале московского Дома ученых собралось несколько десятков людей, казалось бы, не имеющих прямого отношения к экранному искусству. То были известные всей стране историки — академики, профессора, окруженные учениками, представители целых научных школ.

Их привлекла сюда возможность увидеть редчайшие кинодокументы.

Но прежде чем зажегся экран, с места поднялся высокий длинноволосый человек и произнес краткую вступительную речь по-французски:

— Коллеги,— сказал он,— мы с вами привыкли к тому, что историческое исследование обретает форму слова, ведется в форме письма. Такова традиция. Но мы живем в двадцатом веке и потому знаем, что историю можно писать далеко не только словом. Кино — вот новое средство, которое поведает нам о прошлом. Экран — вот способ проникнуться страстями минувших дней, показать ту любовь и ту ненависть, которые захватывали человечество еще так недавно. Взгляните на этот экран. Он пока еще бел и чист. Но всего через несколько мгновений он унесет вас к началу века, сделает живыми современниками великих событий. Не говорите мне, будто это слабее книг. Нет, тысячу раз нет!

Так, или приблизительно так, говорил француз Марк Ферро, парижский профессор, гость Москвы<sup>1</sup>. Он один из немногих историков в мире, стремящихся сделать инструментом своей науки не только перо летописца, но и объектив кинокамеры.

Ферро продемонстрировал советским коллегам свой документальный фильм-эпопею о событиях первой трети нынешнего столетия. Его лента вобрала в себя кадры, хранящиеся едва ли не во всех фильмотеках Европы. Автор сделал попытку показать ход исторических событий во всем мире от начала первой мировой войны до кризиса капиталистического мира конца двадцатых —

<sup>1</sup> Интервью М. Ферро, в котором развиты его взгляды на историю, написанную кинообъективом, см.: «Советский экран», 1970, № 21, стр. 19.

начала тридцатых годов. То, что для всех присутствующих привычно укладывалось в страницы статей, учебников и монографий, представляло воочию.

В прямоугольнике экрана появились улицы городов в точности такие, какими были они лет шестьдесят тому назад... Вена и Лондон, Нью-Йорк и Петербург, Рим и Париж... Небоскребы Нового Света сменялись старыми камнями Европы; уличные рекламы призывали сейчас же, немедленно пить какао Кадбури или коньяк Сараджева, прибегать к омоложению по методу Броун-Секара и делать вклады в знаменитый банк «Креди Лионэ». Человечество доживало последние месяцы перед военной катастрофой, но почтиш головно не подозревало об этом.

Потом нам показали войну. Смешные маленькие танки, воспринимавшиеся тогда как грозные чудовища, ползли по изуродованной земле. Гибли русские в гнилых Мазурских болотах; раскручивалась кровавая спираль верденской мясорубки. Низко над окопами стлалось облако отравляющих газов. А респектабельные господа в военном и штатском выходили на очередной плац устраивать очередной смотр новобранцам — англичанам или австрийцам, итальянцам или русским.

Я смотрел на экран, и сложное, противоречивое чувство владело мною. Преимущества истории, написанной объективом по экрану, были очевидны. Время реализовало себя в зримых конкретных картинах. Чего же еще? И все-таки к впечатлениям этим примешивались горечь, неудовлетворенность. Все-таки наука история, воссоздаваемая кинокамерой, еще очень молода, несовершенна, а потому чересчур доверчива. Когда на экране среди кадров 1914 года мы видим танки, специалисты, сидящие в зале, переглядываются и пожимают плечами — эти панцирные машины здесь совершенно невозможны, они появились двумя годами позже. Или еще. Вот этот вид летнего Петрограда снят в двадцатом году, в день открытия Второго конгресса Коминтерна. А между тем нам его преподносят как российскую столицу в 1917-м, то есть на три года раньше. Отметив пять-шесть таких несообразностей, начинешь сомневаться во всем. Показывают потопление германского крейсера в Северном море в 1915 году, а специалиста преследуют вопросы: германский ли крейсер? В Северном ли море? В том ли году? Наконец, крейсер ли это, не миноносец ли?

В распоряжении Ферро были богатейшие киноматериалы. Но не было главного — научного анализа использо-

ванных съемок. И фильм-тигант распался, стал пестрым, нестрогим собранием эпизодов. Хороший пример того, что поиски истины нельзя заменить поисками материала.

То, что правомерно в киноискусстве, в обычном фильме, рассчитанном на эмоциональное зрительское восприятие, оказалось совершенно непригодным в ленте, призванной быть строгим научным трудом.

Наш французский коллега, вероятно, придирчиво выверяющий каждую запятую в своем письменном исследовании, в экранной истории почувствовал себя значительно свободнее. Его увлекла общая, так сказать, атмосферная достоверность, а не буквальная правда факта.

Но стоит ли требовать больше от такой молодой отрасли знания, как история в кинокадрах? Ведь вот когда молодой наукой была письменная история, то отец ее Геродот тоже далеко не всегда придерживался фактов. У Геродота в «Истории греко-персидских войн» немало мифического, непроверенного, почерпнутого из сомнительных рассказов и преданий. Строго говоря, Геродот скорее писатель, чем ученый, он далеко не всегда ставил своей целью отделить правду от вымысла.

Примерно на этом же уровне находится современная экранная история.

Первым, кто попытался отличить факты от легенды, был грек Фукидид, которого считают основоположником исторической критики. И совершенно очевидно, что кинолетопись ныне ждет своего Фукидида.

Скептический грек жил, однако, в пятом веке до новой эры, и, следовательно, методы исторической критики словесных свидетельств — письменных или устных — развиваются вот уже два с половиной тысячелетия. А кино не существует еще и ста лет. Поэтому мы еще не умеем излагать науку историю языком кино.

С высоты двадцати пяти веков оглядывая путь, пройденный наукой о прошлом, мы без труда заметим вечное соперничество памятников письменных и памятников изобразительных, картин. Картина древнее буквы, ибо наскальный рисунок дикаря предшествует письменности. Сама родословная письменного языка восходит к рисунку — например, в написании современной буквы «а» специалисты находят черты обобщенного рисунка, некогда изображавшего быка. Но еще в древности слово одержало победу над изображением, ибо оно глубже и точнее воспроизводило события, давало возможность тоньше их осмыслить. Правда, эта победа никогда не была абсолютной.

Скажем, историк архитектуры всегда предпочитал чертеж или рисунок словесному описанию.

С прошлого века, с изобретения фотографии и кино, в хозяйстве историка изображение, «светопись», начинает брать реванш у слова. Если до сих пор картина в историческом исследовании была по преимуществу иллюстрацией, то есть чем-то дополнительным и не обязательным, то теперь она все чаще становится плотью, основным материалом, на который опираются выводы исследователя.

На первый взгляд тут нет ничего необычного. Кино проникает во все науки. Ученые фиксируют на киноленте фазы солнечных затмений и этапы развития живой клетки, опускают кинокамеру в глубины мирового океана и поднимают в космос. Вот и наука о прошлом берет на вооружение объектив.

Но различие тут очевидно.

Естествоиспытатель специально, лабораторно фиксирует некий процесс. Его съемка подчинена только одной научной цели. Кроме того, эксперимент ученого, снятый на пленку, как правило, может быть повторен.

Историк находится в гораздо более трудном положении.

Кинокадры, которые попадают в его руки, сняты не им и не для него. Адрес кинокартины — иной. Она предназначена прежде всего зрителям, современникам запечатленных событий. А современному далеко не всегда интересно то же, что потомку. Поэтому все сознательно или бессознательно упущенное хроникером для будущего историка пропадает навеки.

Например, наиболее ранняя документальная съемка в России сделана в 1896 году и запечатлела коронацию императора Николая II в Кремле. Мы видим благостную, умилительную картину: государь и государыня выходят из Успенского собора, их приветствуют сенаторы и духовенство, волостные старшины и охотоврядские молодцы, городовые и генералы. А если бы на месте тогдашнего оператора в те дни в Москве каким-нибудь чудом оказалась группа современных историков с кинокамерами, мы увидели бы на экране не только Кремль. Кинообъектив повел бы нас к великому столпотворению на Ходынке, где тысячи людей сдавились в единое кровавое мессиво, где под колокольный звон «во славу» нового государя насмерть затаптывали беззащитных детей, женщин и старииков. Своими глазами мы убедились бы в том, что

последний русский царь не зря получил прозвище Кровавого.

К сожалению, эти кадры не существуют, их можно только домыслить.

Хроникер всегда ограничен представлениями и требованиями своего времени. Какая-нибудь деталь костюма или фасад здания на втором плане, такие привычные сегодня, могут завтра оказаться для историка интереснее, чем основное, событийное содержание кинокадра. Современнику всегда трудно предвидеть, что из его впечатлений прходящие, а что долгие годы будет волновать человечество.

Вскоре после космического орбитального рейса Юрия Гагарина на наших экранах шел фильм о звездном городке, о его героических жителях. Хроникеры добросовестно снимали все стадии подготовки космонавтов. В числе других объектов, попавших в поле зрения кинообъектива, была сурдокамера, в которой каждый тренирующийся проводит несколько дней в условиях, похожих на космические. Внимание документалистов сосредоточивалось на том, чтобы как можно подробнее показать все особенности этого замкнутого пространства. Для наглядности хроникеры сняли между прочим и такой эпизод: из сурдокамеры выходит небритый человек, проведший там несколько дней. Прошло не так много времени. В космический полет отправился космонавт-2, и миллионы кинозрителей узнали в, казалось бы, случайном человеке, который выходил на экране из сурдокамеры, Германа Титова.

Со временем смысл кинокадров претерпевает удивительные изменения. Где взгляд современников подчас рассяянно и равнодушно скользил по экрану, там последующие поколения не могут глаз оторвать — как интересно!

Но сложности взаимоотношений историка и кинохроникера далеко не исчерпываются «претензиями» к выбору объектов съемки. Ведь в руки исследователя попадает не просто отснятый материал, но фильм. А фильм строится по своим законам — законам искусства. Режиссер, монтирующий картину, обычно озабочен такими тонкими ее свойствами, как эмоциональность, выразительность, динамизм и т. д. Они на практике не всегда совместимы с заботами о полной фактографической точности.

Если бы режиссер-монтажер был историком и перед ним была бы поставлена чисто научная задача — дать картину, наиболее точно и достоверно отражающую событие, то монтаж в этом случае свелся бы к довольно простой

операции. Взяв всю без изъятий массу документальных планов, отражающих данное событие, режиссер склеил бы их в той последовательности, в которой они были засняты на самом деле. За более ранними съемками шли бы более поздние, а место каждой съемки было бы указано в надписях или дикторском тексте. Такая бесхитростная конструкция кинопроизведения максимально приближалась бы к исторической реальности.

В принципе такой фильм можно сделать, но никто, кроме будущего историка, не досмотрел бы его до конца. Настоящий киномонтаж, как правило, бесконечно далек от простого склеивания отдельных съемок в хронологической последовательности. У режиссера могут быть различные задачи. Он может монтировать из документальных кадров тематический хроникальный выпуск или сюжет киножурнала, учебный фильм или историческую эпопею, проблемный очерк или репортаж. В зависимости от цели, которую он себе ставит, кинематографист больше или меньше озабочен тем, сколь точно отвечает его монтаж подлинной картине исторических событий.

Режиссер организует летописный материал так, как подсказывает ему не только историческая первооснова, но еще и чутье — социальное и эстетическое. Далеко не всегда он учитывает все особенности реальных событий и монтирует кадры в строгой исторической последовательности. Никто и не ставит режиссеру условия склеивать отдельные съемки в точном соответствии с ходом события.

Короче говоря, документальный фильм лишь с течением времени становится памятником истории, а создается он на злоу дня, для сегодняшних общественных потребностей. Тут явная родственность кино с огромным большинством исторических памятников, тоже возникших прежде всего для текущих нужд. Иван Грозный писал свои гневные письма князю Курбскому, чтобы уличить его в измене, а вовсе не с целью дать материал для грядущих социально-экономических исследований русского феодализма. И не для будущих историков, а в разгар текущих событий составлялись сводки «От Советского Информбюро», ставшие потом одним из важнейших источников, повествующих о Великой Отечественной войне.

Как поступает историк с такими памятниками? Он подвергает их критическому разбору, соотносит с обстоятельствами их возникновения и лишь после этого судит о ценности и достоверности материала. Только так в писаниях Грозного подлинные факты и отношения отделя-

ются от чисто религиозных мотивов. Только так в сводках Информбюро удается расшифровать части и направления, названные по тогдашним военным условиям энскими.

Когда в сферу интересов историка попадает старый документальный фильм, происходит примерно то же самое. Очень часто исследователь отвергает вовсе или сильно корректирует для себя авторско-режиссерскую версию события, проводимую на экране.

Возьмем пример из творчества знаменитого режиссера-документалиста Дзиги Вертона, пример крайний, а потому весьма наглядный. В тридцатом выпуске экранного журнала «Киноправда» он смонтировал в единое действие кадры, снятые в разное время и в разных местах. Потом он описывал свои действия следующим образом:

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

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

Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам... Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»<sup>1</sup>.

Этот хрестоматийный отрывок общеизвестен, он вошел в литературу как яркий пример формотворчества в кино. Посмотрим на него глазами историка-исследователя. Нам предстоит отвергнуть здесь «экранную реальность» как никогда не существовавшую в действительности. Погребение в Астрахани должно остаться для нас только погребением в Астрахани, петроградский салют — петроградским салютом, а не чем-нибудь другим. И так далее, и так далее... Можно только поблагодарить Вертона за то, что здесь он в виде исключения называет точные адреса и даты синтезируемых съемок. Обычно в рас-

<sup>1</sup> Дзига Вертов, Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 54—55.

поряжении историка таких указаний нет. А потому начинается длительное хождение по мукам. Надо выяснить, что снято на самом деле? Где и когда сделана съемка? Кто и по какому поводу снимал? Какие люди попали в поле зрения объектива? В этом ли фильме съемка начала свою экранную жизнь? Наконец, нет ли за его пределами других съемок о тех же людях и событиях, так сказать, кадров-родственников?

Только проникнув во все эти обстоятельства — или, как говорят специалисты, атрибутировав источник, — можно пользоваться им как документом.

Кадры неатрибутированные, кадры, чье происхождение остается загадкой, пригодны для исторического исследования лишь в очень малой степени. Представьте себе, что на экране, сменяя друг друга, проходят: некие демонстранты, корабли у пирса, полет аэроплана, оратор, выступающий с балкона, и т. д. Мы понимаем смысл этих изображений, но понимаем столь общо, что конкретное, реальное содержание как бы испаряется. Неатрибутированную съемку можно сравнить со словом из словаря, взятым отдельно, вне контекста. Например, мы знаем слово «книга», дающее обобщенное представление о предмете, но понимаем, как трансформируется его смысл во фразе: «На столе лежит приходо-расходная книга бухгалтерии треста Моссукно за 1925/26 хозяйственный год». Точно так же в процессе изучения киносъемок экранные «демонстранты вообще» превращаются в реальную первомайскую демонстрацию 1923 года в Петрограде, безымянные корабли у пирса становятся Черноморским флотом, вернувшимся с очередных учений, а оратор, запечатленный на балконе, обретает имя.

Перевод содержания кадров с киноязыка на язык исторического исследования — дело сложное, творческое. Тут нет готовых рецептов, нет учебника, по которому можно было бы научиться. Каждый раз, приступая к атрибуции кинодокумента, исследователь как бы начинает с самого начала. Он подвергает сомнению все, от показаний титров до достоверности монтажа. Каждая склейка между планами служит для него своеобразным сигналом: одна реальность кончилась, началась другая. И еще не известно, имеют ли между собой что-нибудь общее эти два плана, идущие один за другим.

Десятки и сотни обстоятельств осложняют работу историка. Ведь фильмотека, где хранятся документальные ленты начала столетия, представляет собой сложнейший

организм. С первых же шагов он обнаруживает массу противоречий, неувязок и неясностей. Молодость, неопытность кинематографа проявляют себя и здесь.

Каждый из нас знает, как работает библиотека. Есть хранилище, есть каталог, где каждой книге соответствует карточка, раскрывающая ее содержание. На той же карточке указан шифр, по которому книгу можно без труда найти. Этот механизм не кажется сложным, но он впитал в себя многовековой опыт обращения человечества к печатному слову. Вы наверняка удивились бы, получив в библиотеке некий том, где под обложкой были бы сброшюрованы начало поэмы, середина пособия по технике безопасности и конец географического атласа.

В кино первых десятилетий нашего века нечто подобное происходило регулярно. Человечество далеко не сразу и не вполне осознalo великую ценность хрупкой целлулOIDной ленты, имеющей свойство сохранять облик прошедших событий. Кинематограф не почитался искусством, стоял в сознании большинства где-то в одном ряду с балаганом, ярмарочным представлением. В самом деле, кому бы всерьез пришло в голову создавать специальное хранилище для атрибутов кинематографических и ярмарочных зрелищ, да еще ставить такого рода собрания в ряд с библиотеками! Сама мысль об этом, родясь она лет семьдесят назад, показалась бы дикой.

И со старыми, уже прошедшими по экранам фильмами обращались так, как в бедных семьях поступают с понищенным платьем. Вещь всегда можно перекроить, перелицевать, наконец, пустить на заплатки. Ведь, монтируя новую ленту, всегда можно позаимствовать из старой кусочек-другой с каким-нибудь эластичным, обобщенным изображением: сельский пейзаж или проезд автомобиля по городской улице, полосу морского прибоя или вид многотысячной толпы, снегопад, дождь, фасад здания и т. д.

Поэтому старые негативы, пылившиеся на складах кинематографических фирм в полном забвении, извлекались на свет божий только тогда, когда для текущего производства из них можно было что-то вырезать, перелицевать. В конце концов, рассуждали хозяева и монтажеры, не важно, что эта марлевая рота отправляется на фронт осенью 1914 года. Сейчас па дворе осень 1916 года, а точно такие же роты также идут воевать. Старую, двухлетней давности съемку, конечно, никто уже не помнит. Прекрасно. Используем ее еще раз.

Такие суждения звучали тогда на всех европейских языках. Подобными приемами пользовались и задолго до первой мировой войны и много лет спустя после нее. Одни и те же съемки кочевали из фильма в фильм, складывались и расходились, употреблялись в самых разных значениях. Если бы для таких операций брали специально сделанные копии (кстати сказать, так сейчас принято), если бы грубо не нарушили первозданную ткань старого фильма, то большинства нынешних фильмотечных проблем просто не существовало бы. Но тогда использовали уникальные негативы, резали и кромсали по живому. Поэтому история фильмотек — это прежде всего история невосполнимых потерь, пробелов, неопознанных материалов, утративших свой первозданный контекст.

Мало того, остатки изуродованных лент, хранящихся в киноархивах, склеены подчас произвольно, представляют собой случайный набор съемок, не связанных друг с другом ни логикой, ни общим происхождением. В коробке под одной крышкой на протяжении всего нескольких метров порою можно обнаружить самое причудливое соседство. Разобраться в этом скопище, распутать лабиринт монтажа и нелогичных склеек, «прикрепить» кадры к месту и времени — вот обычная задача исследователя раннего документального кино.

Ее решение требует многих, иногда весьма неожиданных знаний. Например, полезно знать, как выглядели раньше улицы городов, какие изменения произошли в одежде, скажем, за первые два десятилетия века, знать в лицо сотни общественных деятелей. Полезно представлять себе, как в России старая орфография сменилась новой, как Германия употребляла то готический, то латинский шрифты. Короче говоря, надо знать историю не по скороговорке учебников, а подробно, в ее конкретных, зримых проявлениях. Только тогда кинодокументальная фильмотека одарит удивительными находками.

Сейчас киноархивы — не просто склады лент. Они — серьезные научные учреждения, где приведением в порядок и исследованием старых съемок занимаются квалифицированные специалисты. Но то, что было разрушено в какие-нибудь два-три десятилетия после рождения кино, восстанавливается с большим трудом. Уничтожать и разобивать всегда легче, чем собирать и реконструировать. Поэтому на свете, вероятно, нет ни одного исторического киноархива, где все ленты были бы исследованы и полностью атрибутированы.

Не составляет исключения и Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР. Это богатейшее хранилище, созданное в 1926 году<sup>1</sup>, находится в подмосковном городе Красногорске и представляет собой фильмотеку мирового значения. В ней сосредоточены съемки, сделанные в нашей стране начиная с девяностых годов прошлого века. Их содержание разнообразно как сама жизнь. Сотни и тысячи метров уникальной ленты хранят для потомков кинодокументы о трех революциях, о годах социалистического переустройства страны, хронику Великой Отечественной войны и послевоенной поры. Но уровень наших знаний о хранящемся здесь богатстве еще недостаточен; по существу, за последние лет пятнадцать сделаны лишь начальные шаги к освоению драгоценных залежей старого киноматериала. Разработкой этого пласта заняты сегодня и научные сотрудники архива, и историки-исследователи, и режиссеры-документалисты многих студий.

Миллионы кино- и телезрителей знают титр, все чаще возникающий на экране: «В фильме использованы материалы Центрального госархива кинофотодокументов». Он привычен, примелькался. Но лишь немногие представляют себе, какой сложный, поистине творческий труд скрывается за этой фразой. Для того чтобы рассказать о нем подробно и всесторонне, мало будет не только этой книги, но еще десятков таких книг.

Цель автора — скромнее. Если удастся хоть немного приобщить читателя к миру поисков и находок в киноархиве, если читатель почувствует насыщенную исследовательской мыслью атмосферу разысканий, то нашу задачу можно считать выполненной.

Книга, которую вы держите в руках, посвящена раннему советскому кино, написана на материале первых месяцев его становления. Она открывается событиями семнадцатого года и заканчивается серединой года девятнадцатого. Этот короткий период — между революцией и ленинским декретом о национализации кинематографа — во многом определил судьбы нашего экранного искусства, послужил основой, с которой начался стремительный взлет советского кино в двадцатые годы. А между тем история документального кинематографа времен граждан-

<sup>1</sup> См.: С. Плещаков, Центральный государственный архив кино-фото-фонодокументов СССР.— В кн. «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 1, М., Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 106.

ской войны еще имеет массу «белых пятен», в чем нам предстоит убедиться с первых же страниц книги.

Составить подробную «лоцию», которой можно было бы руководствоваться в безбрежном океане нашей ранней хроники, — это дело будущего. Тем важнее уже сегодня поделиться результатами отдельных, более или менее успешных разысканий, проделанных автором за последнее десятилетие...

\* \* \*

В работе над книгой автор постоянно пользовался помощью и поддержкой многих научных коллективов и отдельных исследователей. Среди них — коллективы Центрального партийного архива Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР, кафедры вспомогательных исторических дисциплин Московского государственного историко-архивного института. В выявлении материалов принимала участие историк М. И. Астафьев. Автора консультировали научные работники М. П. Еремин, Р. А. Лавров, Н. А. Мышко, А. И. Петров, Л. Н. Фомичева, В. Г. Фролов, Ю. П. Шарапов-Антонов. Репродукция фотографий и кинокадров М. Л. Волынского. Всех их автор благодарит за помощь.

# **Немое кино рассказывает**

Где начало советского кино? С какой даты, с какого дня исчислять его биографию?

Обращаясь к истокам нашего экранного искусства, мы не сразу, не вдруг найдем точку отсчета.

Одни исследователи склонны считать социалистическое кино ровесником социалистического государства — тогда начальной датой станут октябрьские дни 1917 года. Другие видят несколько более позднее время — август 1919 года, когда был подписан исторический ленинский декрет, по которому кинематограф переходил в ведение Наркомпроса. Третьи обращаются к 1922 году, к знаменитой беседе Владимира Ильича Ленина с А. В. Луначарским, когда было сформулировано определение кино как самого важного из всех искусств.

Все эти точки зрения правомерны, имеют под собой достаточно оснований.

Но независимо от таких соображений — до какой-то степени формальных — в пристальном изучении нуждается весь без изъятий сложный, многосторонний процесс революционного перехода от капиталистического кино России к социалистическому экранному искусству. Здесь в поле зрения исследователя безусловно попадает как конец русского буржуазного кинематографа, так и первые шаги «десятой музы» на новой почве, под руководством рабоче-крестьянской власти.

Русский дореволюционный кинематограф представлял собой явление сложное и во многом противоречивое. То был мир, где хищнические интересы капиталистов соседствовали с бескорыстными подчас усилиями художников, где во имя пресыщенной публики действовали беззастенчивые торгаши, а вместе с тем уже «накапливались элементы будущего искусства»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. Гинзбург, Кинематография дореволюционной России, М., «Искусство», 1963, стр. 9.

Кинематограф как сфера деятельности практически не регулировался. Царизм, свергнутый весной 1917 года, так и не почтил кинематограф официальным законодательным признанием. А буржуазное Временное правительство в этом отношении, как, впрочем, и во всех других отношениях, оказалось достойным преемником самодержавия.

В кино процветала спекуляция. Снимали, рекламировали и показывали все, что приносило прибыль. Важные позиции на русском кинематографическом рынке занимали зарубежные фирмы, прежде всего французские. Например, действовавшая в России «Французская акционерная генеральная компания фонографов, кинематографов и точных аппаратов» располагала миллионным капиталом<sup>1</sup>. Мировая война, шедшая с 1914 года, устранила конкуренцию германских фильмов, а это давало русским и французским кинематографическим магнатам дополнительные прибыли. Их ленты агитировали за войну.

Даже хроника времен войны была в сложных отношениях с действительностью. Зритель не видел в ней ни смрадных окопов, ни разорения деревни, ни хлебных очередей на рабочих окраинах. Зато документальный экран был заполнен официальными парадами, молебствиями о победе славянства, прославлением буржуазно-помещичьих лидеров. Война представляла здесь не как преступление перед народами, а как борьба за спасение «веры, царя и отечества».

Такого рода документальные ленты поставляла единственная русская фирма, производившая хронику, — киноотдел Скобелевского просветительного комитета. То была полувоенная, полублаготворительная организация, располагавшая киностудиями в Москве и Петрограде. В месяцы, предшествующие Октябрю, Скобелевский комитет влажил жалкое существование, передавался из ведомства в ведомство и с трудом поддерживал периодичность своих хроникальных выпусков. Поездки на фронт уже не вызывали у операторов того энтузиазма, что был в начале войны. Пленка и химикалии дорожали. Процветали воровство и мошенничество.

Анархия и развал, царившие в русском кинематографе, не были исключительными явлениями. То же самое

<sup>1</sup> См.: П. В. Оль, Иностранные капиталы в России, Пг., 1922 (НКФ, Ин-т экономических исследований. Труды ин-та, № 3), стр. 41.

перед Октябрем происходило во всех отраслях хозяйства, во всех областях государственной деятельности.

И вот пришел Октябрь.

Но не сразу, не в один день молодое государство Советов приняло на себя всю полноту ответственности за кинематограф: не было опыта, не было специалистов, способных пустить в ход тонкий механизм производства и проката фильмов. После революции новые, социалистические отношения в кино прокладывали себе дорогу постепенно.

Поэтому между Октябрем и национализацией кинематографической торговли и промышленности пролегает полоса частичных и осторожных мер, которыми Советское государство ограничивало стихию частновладельческого экрана. Не погрешив против истины, можно сказать, что становление социалистической кинопромышленности шло тем же путем, что и преобразование других отраслей хозяйства: от рабочего контроля через переход в руки государства отдельных предприятий к национализации всей отрасли.

Государственное руководство кинематографом окончательно упрочилось много месяцев спустя, но начало свое оно берет с первых недель после Октября.

Уже в ноябре — декабре новая жизнь пришла в огромное мрачное здание у Тучкова моста в Петрограде, ранее принадлежавшее министерству просвещения. По-степенно исчезали здесь фантомы старого мира — педагогические попечители учебных округов, дамы-патронессы, свирепые «латинисты» из гимназий и величественные ливрейные швейцары. Динамическая советская жизнь вторглась в академические коридоры, заполнила залы и кабинеты, сломала их респектабельную официальность. Поверх старых табличек с фамилиями бывших столонаучальников кнопками прикрепляли скромные, написанные от руки бумажки. Из них явствовало, что за этой дверью занимаются вопросами единой трудовой школы, а за той — введением новой орфографии. Сельский учитель, приехавший откуда-нибудь из-под Луги или из Олонецкой губернии, встречал здесь понимание своих нужд, помощь и поддержку.

В Наркомпросе уже в семнадцатом году зрели обширные планы распространения всеобщей грамотности, технического образования, развития театра, живописи и музыки. Молодые работники просвещения, руководимые А. В. Луначарским, глубоко верили в то, что, несмотря

на трудные условия военного времени, все эти планы будут осуществлены.

Во главе Внешкольного отдела Наркомпроса стояла Надежда Константиновна Крупская. Она прекрасно понимала, какой огромной учебной и воспитательной силой должно стать кино, когда молодому государству Советов удастся его использовать. Поэтому среди многообразных и сложных задач Наркомпроса Н. К. Крупская на одно из первых мест ставила создание нового кинематографа. Молодой сотрудник Наркомпроса М. Л. Кресин в 1925 году вспоминал, как Надежда Константиновна уже через несколько недель после Октября специально беседовала с ним об этом.

«Для развития внешкольного образования,— говорила Крупская,— кино должно иметь важное значение... необходимо сразу ринуться с киноаппаратом в рабочие массы»<sup>1</sup>.

Первый шаг был сделан немедленно. Овладевая неуклюжим бюрократическим аппаратом старого министерства, наркомпросовцы обнаружили в этом ведомстве некую структурную часть под названием «Постоянная комиссия народных чтений». Комиссия еще с царских времен распространяла худосочные книжечки о вере, царе и отечестве, обращалась к рабочим с проповедью смирения и послушания. В наследство от этой богоугодной комиссии внешкольному отделу Наркомпроса достались библиотека и кое-какой инвентарь. М. Л. Кресин, принимавший дела, нашел здесь проекционный киноаппарат школьного типа и несколько лент. Среди них были картины, имевшие ценность, соответствующие программе внешкольного отдела. Кроме научных фильмов, были тут экранизации классиков — Пушкина, Тургенева. В сущности говоря, этот скромный проектор и эти немногочисленные ленты положили начало советскому просветительному кинематографу.

Еще не было сети кинопроката, еще в мире экрана царили хаос и неразбериха, а петроградские просвещенцы буквально «ринулись с киноаппаратом в рабочие массы». Располагая нехитрым оборудованием, лекторы-агитаторы пошли в пролетарские кварталы столицы. Они показывали фильмы на Путиловском заводе, у Александро-Невской заставы, на Васильевском острове. Сеансы поль-

<sup>1</sup> Мих. Кресин, Наше кинопроизводство за годы революции. — «Советское искусство», 1925, № 7, стр. 18.

зовались огромным успехом. В нетопленных, плохо приспособленных помещениях выступал лектор и, стряхивая изморозь с воротника пальто, рассказывал рабочим о вершинах русской культуры, подводил к знакомству с писателями-классиками. А потом занавешивали окна, и под стрекот маленького аппарата все смотрели кинопьесу по пушкинской «Русалке» или тургеневскому «Дворянскому гнезду». Грамотные громко читали надписи.

Эти удачные опыты требовали продолжения. И тогда во Внешкольном отделе Наркомпроса был создан специальный подотдел кино — первая государственная организация, ведавшая кинематографом.

Зимой 1917/18 года Киноподотдел активно налаживает свой собственный прокат, противопоставляет его частным прокатным конторам. М. Л. Кресин вспоминал об этом так: «Мы решили в целях агитации открыть Зимний дворец для народа. И в Николаевском зале, вмещающем несколько тысяч человек, где еще недавно происходили парадные приемы мрачной памяти царей, мы создали трибуну и экран. Для пробы мы организовали несколько вечеров, где после агитационных речей т. Луначарского и др. товарищей были демонстрированы цветные фотографии... Успех и здесь был колossalный, и это толкнуло нас на мысль создать здесь постоянный кинематограф. Цены были баснословно дешевы, особенно для красногвардейцев»<sup>1</sup>.

Петроградские газеты конца 1917 — начала 1918 года полны объявлений о сеансах общедоступного просветительного кинематографа.

В Зимнем дворце, впоследствии переименованном в Дворец Искусств, к кино приобщались мастеровые и дети, демобилизованные солдаты, работницы, ходоки-крестьяне. С помощью картин, весьма далеких по нашим сегодняшним меркам от совершенства, происходило здесь знакомство с произведениями русских классиков.

Рядом с Дворцом Искусств, в нескольких кварталах отсюда, где-нибудь на Невском или Гороховой улице, в обычных кинематографах шли обычные «шедевры» бульварного кино. И все-таки будущее принадлежало не им, а скромному поначалу культурно-просветительному мероприятию Внешкольного отдела.

<sup>1</sup> Мих. Кресин, Наше кинопроизводство за годы революции. — «Советское искусство», 1925, № 7, стр. 19. О первых шагах советского кино см. также «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 1, М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 94—95.

Чтобы понять место кино в культурном возрождении огромной многонациональной России, необходимо представить себе страну такой, какой вышла она из горнила революции. Наследство, оставленное веками угнетения — классового и национального,— было неимоверно тяжелым. В знаменитых ленинских «Страницах из дневника» приведены цифры, заставляющие задуматься о многом: каждые двое из трех жителей России были неграмотные. Это означало, что для двух третей населения был закрыт доступ ко всей мировой культуре, сконцентрированной в книгах. Весьма популярным стал в то время плакат, изображающий человека с повязкой на глазах, стоящего у края пропасти. Неграмотный — тот же слепой, утверждал рисунок. Изображение адресовалось тем, кто не мог прочесть подпись.

Двое из трех не знали азбуки, но понимали изображение. Картину. Плакат. Рисунок. Фотографию. Наконец, кино. Тонкая нить от мира культуры к неграмотному тянулась прежде всего и проще всего через изображение. Здесь и надо искать объяснение широчайшему распространению плаката, лубка, переполненным залам, где демонстрировали киноленты или картины волшебного фонаря.

Кинематограф стал провозвестником передовой культуры в районах, населенных национальными меньшинствами. Он пришел сюда раньше театра, а подчас и раньше, чем была создана национальная письменность. Немое искусство экрана было по самому своему существу интернациональным, доступным всем.

Отзывчивость национальных меньшинств на кинозрелища была столь очевидна, что с первых дней Советской власти начинается активное становление государственного кинопроката на окраинах. Обобщая этот опыт, В. И. Ленин указывал на необходимость «специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна»<sup>1</sup>.

Поэтому прежде всего на национальных окраинах, часто стихийно, начинается реорганизация кинопроката. Его берут под свой контроль местные Советы, воинские части, профессиональные союзы и другие массовые организации. В городах, уездах и волостях, в кишлаках и

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов», М., «Искусство», 1973, стр. 42.

аулах — всюду начинается переустройство кинодела на новых началах.

Вот только два факта из сотни подобных.

Совет рабочих, солдатских, крестьянских и мусульманских депутатов города Скобелева (ныне г. Фергана) уже 11 декабря 1917 года<sup>1</sup> ограничил частновладельческий прокат, приняв решение о контроле над кинематографами. С этого дня владельцы электротеатров были обязаны делать десятипроцентные отчисления со сборов в пользу государства. Билеты в кино без штампа советских учреждений считались недействительными<sup>2</sup>.

То же самое происходило и на другом конце огромной страны, в Прибалтике. 28 ноября 1917 года Ревельский Совет рабочих и воинских депутатов постановил, что пять процентов от сборов в кинематографах поступают в распоряжение Совета<sup>3</sup>. Такие меры местные Советы предпринимали повсюду. Тем самым пресекались попытки владельцев кинотеатров скрывать доходы, денежные операции ставились под контроль рабочих. Это отчасти сдерживало обычные спекуляции на кинематографе. И вот что интересно: установление рабочего контроля в кинопредприятиях и их реквизиция шли на окраинах страны быстрее, чем в центре — в Москве и Петрограде. Почему? Как это понять?

Объяснение тут может быть двояким. Во-первых, в маленьких городах электротеатров было немного — два-три на уездный центр. Поэтому овладеть прокатом здесь было сравнительно нетрудно, во всяком случае, куда легче, чем заставить действовать на государственной основе густую и сложную сеть кинотеатров Петрограда или Москвы. Во-вторых, на окраинах, где острее чувствовался недостаток культурных сил, где общая грамотность была ниже, потребность в здоровом, познавательном кино была выше, чем в крупных городах.

На рубеже 1917 и 1918 годов реквизиции кинотеатров стали таким массовым явлением, распространились так широко, что все это уже требовало регулирования в общероссийском масштабе. В подтверждении своего права распоряжаться кинематографами больше всего нуждались Советы на национальных окраинах, где вокруг пер-

<sup>1</sup> Все даты до 1 февраля 1918 года приводятся по старому стилю, более поздние — по новому.

<sup>2</sup> См. газ. «Щит народа» (Скобелев), 1917, № 166, 23 декабря.

<sup>3</sup> См. газ. «Свободное слово солдата и матроса» (Ревель), 1917, № 213, 16(29) декабря.

вых очагов социалистической культуры разгорались особенно бурные страсти, где недостаток культурных сил способствовал саботажу предпринимателей.

Нельзя считать случайностью, что самый ранний из известных нам советских государственных документов, регулирующих кинопрокат, был издан по следам событий, произошедших на территории современного Казахстана.

Вот что произошло.

В декабре 1917-го, а может быть, в первых числах января 1918 года Совет рабочих и солдатских депутатов города Петропавловска Акмолинской области реквизировал электротеатр, принадлежавший до того некоему Назарову. Бывший владелец с решением этим не согласился и, полагая действия Петропавловского Совета незаконными, обратился в Петроград с жалобой. Конфликт между Назаровым и Советом разбирался отделом местного управления Народного комиссариата внутренних дел. Разумеется, иск Назарова был отклонен, и петропавловский кинотеатр остался советским.

Однако же местные Советы реквизировали учреждения кинопроката по всей стране, число таких конфликтных дел возрастало. Необходимость подтвердить во всероссийском масштабе право местных советских властей распоряжаться кинотеатрами становилась очевидной. Поэтому дело Назарова против Петропавловского Совета послужило прецедентом. И вот 18 января 1918 года Наркомат внутренних дел опубликовал следующее разъяснение:

«(1) Советам Рабочих и Солдатских депутатов предоставлено право реквизиции в общественную пользу кинематографов, а равно и инвентаря при них, а также [право] эксплуатации таковых.

(2) При пользовании реквизированными предприятиями [вознаграждение] выдается владельцам только в том случае, если при эксплоатации реквизированного предприятия [они] участвуют в управлении делом своим личным трудом»<sup>1</sup>.

Такое решение Советской власти вызвало в киномире массу бурных событий. Темные дельцы, проходимцы всякого рода стремились посеять провокационные слухи, сбить с толку и кинематографистов и зрителей. Например, 17 января 1918 года, как раз накануне публикации

<sup>1</sup> См. «Вестник отдела местного управления Комиссариата внутренних дел», 1918, № 3, 18 января, стр. 1.

разъяснения Наркомата внутренних дел, бульварная газетка «Московский листок» напечатала буквально следующее: «Великий немой кричит: «Караул!» Он не ускользнул от внимания народных комиссаров. Готовится декрет о национализации кинематографов. Не сегодня завтра он будет опубликован. По декрету все электротеатры будут объявлены собственностью народа... Национализировать кинематографические театры так же нелепо, как... ну хотя бы колбасные лавки. Электрический театр — всего-навсего лавочка... Народные комиссары того и гляди сломят голову на каком-то глупейшем кинематографе».

Статейка «Московского листка», как и многие другие газетные выступления тех дней, была прямым обманом. Частичную и осторожную меру, разрешающую местным Советам реквизицию кинотеатров, недобросовестные газетчики пытались представить как всеобщую национализацию кинодела, явно к тому времени преждевременную — особенно для больших городов.

Тогда же, в феврале 1918 года, в среде кинематографистов был сделан ложный шаг, далеко опережающий события. «Пятерка» московских кинематографистов — В. Ахрамович-Ашмарин, В. Гардин, М. Шнейдер, В. Ильин, Гольденберг<sup>1</sup> — выступила с так называемым «приказом-манифестом», призывающим к самочинной, явочным порядком национализации кинопредприятий. Это усиливало анархию и в конечном счете, независимо от добрых намерений «пятерки», было на руку кинопредпринимателям.

Позже, в апреле 1918 года, в одном из своих интервью А. В. Луначарский четко определил позицию рабоче-крестьянского государства, когда, с одной стороны, отверг притязания кинопромышленников, а с другой — подтвердил, что в тот момент «Советская власть не предполагала национализацию всего кинематографического дела в России»<sup>2</sup>.

А между тем разъяснение от 18 января действовало, находило применение в десятках городов страны. К весне 1918 года в распоряжение Советов перешли многие электротеатры Екатеринбурга (ныне г. Свердловск), Воронежа, Костромы, Семипалатинска, Бийска, Ново-Нико-

<sup>1</sup> См. «Рампу и жизнь», 1918, № 9, стр. 15. По другим данным, в «пятерку» входил не Гольденберг, а И. Дворецкий.

<sup>2</sup> «Вечерняя жизнь», 1918, № 20, 13 апреля.

лаевска (ныне г. Новосибирск), Тюмени, Перми, Сарапула, Кустаная, Петропавловска, Елабуги...<sup>1</sup>.

Историкам кино еще предстоит нарисовать красочную и подробную картину перехода проката в руки трудящихся, рассказать о том, как сотни энтузиастов, вооруженные советскими мандатами, а передко и сопровождаемые человеком с ружьем, по всей стране входили в двери электротеатров. Бесчисленные «Модерны» и «Грезы», «Паризыены» и «Арсы» постепенно преображались. Они меняли названия, изгоняли из репертуара слезливые драмы и гривуазные комедии. Новый зритель смотрел здесь лучшее, чем располагал дореволюционный кинематограф,— экranизации классических произведений, научно-популярные и учебные ленты. Шла здесь и хроника.

Если повсюду в стране кинотеатры испытывали репертуарный голод, то положение с хроникой можно назвать настоящей дистрофией. Документальные съемки царских времен и месяцев керенщины часто сопровождались свистом, возгласами «долой!». Новой хроники, за редчайшими исключениями, не было. Съемки текущих событий, даже сделанные добросовестно, трактовались на экране так, что приобретали звучание, весьма далекое от правды. Монтажом, надписями, названиями лент хозяева тогдашней хроники пытались внушить зрителю мысль о случайности Октября, о призрачности и нестойкости его завоеваний.

Типичными в этом смысле были документальные фильмы, посвященные Учредительному собранию, которое реакционные силы противопоставляли Советам. В первые недели после революции еще выходили на экраны хроники-пасквили, хроники-рекламы буржуазных партий, хроники-угрозы.

Такого рода ленты, разумеется, вызывали отпор у руководителей сопиалистической культуры. В начале 1918 года Надежда Константиновна Крупская, мотивируя необходимость сосредоточить кинематографическое дело в Наркомпросе, отметила, что «даже съемки с натуры могут давать в опытных руках тенденциозный до искажения истины результат, как это и имело место при съемках, например, Учредительного собрания»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. «Мир экрана», 1918, № 1, 6 апреля, стр. 13.

<sup>2</sup> «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, М., Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 29.

Поэтому, обращаясь к документальным кинолентам конца 1917 — начала 1918 года, историк-исследователь должен многое переосмысливать, подвергать строгому критическому разбору. Едва ли не каждая лента этого короткого периода представляет собой сложнейший сплав самых различных, самых противоречивых тенденций — от профессионально добросовестных стремлений запечатлеть события как можно шире и подробнее до прямых попыток исказить истину в угоду реакционным политическим группировкам.

Считанные документальные сюжеты были сняты в эти месяцы и сохранились до наших дней. Тем ценнее они. Тем важнее изучать их, чтобы полнее и глубже судить о кинематографе Октябрьской поры.

### По следам «Кино-Альфы»

Если мысленно представить себе все мировые сокровища документальных съемок в виде одной фильмотеки, то ценнейшей ее частью для нас будут 870 метров пленки, запечатлевшей Владимира Ильича Ленина при жизни. Эти кадры идут на экране в общей сложности около получаса.

Восемьсот семьдесят метров!..

Это очень мало по объему, если сравнивать с теми километрами пленки, на которых засняты западные лидеры первой четверти двадцатого века — Вильсон и Ллойд Джордж, Пуанкаре и кайзер Вильгельм. Это очень много, если речь идет о Ленине, чья личная скромность общеизвестна. «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать», — сказал Владимир Ильич кинохроникеру перед выступлением на одном из митингов<sup>1</sup>.

Восемьсот семьдесят метров!..

Это очень много, если учесть быстрый ритм, насыщенность, деловитость каждого дня, каждого часа ленинской жизни. Мы знаем всего два-три киносюжета, где Владимир Ильич, как бы несколько смущаясь, смотрит в объектив кинокамеры. Большинство документальных кадров с Лениным снято во время революционных праздников, на митингах и демонстрациях. Создатель Советского государства предстает перед нами среди соратников, единомышленников, товарищей по партии.

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 172.

Кинокадры служат драгоценным материалом для всякого, кто хочет понять человечность Владимира Ильича, его демократизм. Актеры и социологи, педагоги и художники, режиссеры и писатели бесчисленное множество раз обращались к огромному богатству этих съемок.

Анатолий Васильевич Луначарский, близко Ленина знавший, свидетельствовал, что ни живописные и скульптурные портреты, ни даже фотографии не передают достоверно облика Ленина: динамика, жестикуляция, постоянная смена выражения лица — вот что для него характерно. Французский коммунист Поль Вайян-Кутюрье, встречавшийся с Лениным на III конгрессе Коминтерна, подтверждает это: «Под собирающимся в морщины лбом все в движении. Ленин подлинный — только в кино!»<sup>1</sup>

Советская Россия впервые увидела В. И. Ленина на экране более полувека тому назад. С тех пор кадры эти приобрели небывалую популярность.

Известный писатель, член партии с 1917 года Елизавета Яковлевна Драбкина, чье имя еще встретится на страницах этой книги, посвятила документальным съемкам Владимира Ильича одну из лучших своих статей, названную весьма многозначительно: «Спасибо тебе, кинохроника!» Вся эта статья — настоящий гимн документальному кино, сохранившему для нас мгновения ленинской жизни: «Уже не раз видишь эти кадры, и все же каждый раз заново удивляешься тому полному отсутствию какой бы то ни было позы, той естественности и смущению, с которыми держится Ленин перед камерой. Ни тени величественности, никаких попыток как-то «выглядеть». Стоит очень простой и внутренне большой человек, которому хочется, чтобы рядом с ним был еще кто-нибудь»<sup>2</sup>.

Все мы разделяем эту постоянную радость от каждой новой встречи со съемками Ленина, пусть уже многократно виденными раньше. У любой из них — своя история. Прежде чем кадры с Лениным получили столь широкую известность, они родились и прожили долгую, интересную жизнь, связанную с именами десятков, а может быть, и сотен людей, многих мастеров советской и мировой культуры.

Но если бы была составлена самая подробная опись фактов из биографии Ленина, относящихся к кинемато-

<sup>1</sup> «Кино». [Сборник статей] под редакцией И. Н. Бурсака, М., «Пролеткино», 1925, стр. 6.

<sup>2</sup> «Комсомольская правда», 1970, № 167(13848), 22 июля.

графу, то в ней обнаружилось бы немало досадных пробелов. Например, мы еще очень мало знаем о документальных съемках, запечатлевших Владимира Ильича в 1917 году. Экранный облик вождя революции того времени накрепко связан в нашем сознании не с документальными лентами, а с игровыми — «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем». У нас нет ни одного кинодокумента, зашепатлевшего В. И. Ленина в 1917 году.

А между тем такие кинокадры существовали!

В первый раз объектив кинокамеры был направлен на Владимира Ильича еще за рубежом. После Февральской революции, заставшей В. И. Ленина и Н. К. Крупскую в нейтральной Швейцарии, им нелегко было вернуться в Россию, ибо правительства воюющих империалистических стран отказывались пропускать через свои территории борцов против несправедливой, захватнической войны. В конце концов В. И. Ленину и его товарищам с большим трудом удалось организовать свое возвращение в Россию через Германию и Швецию. Путь небольшой группы русских эмигрантов, возглавляемой Лениным, много раз прослеживался историками, мемуаристами, писателями. Среди документов, к нему относящихся, сохранился и снимок шведского фотографа Б. Мальмстрема, сделанный 31 марта 1917 года в Стокгольме: В. И. Ленин и вместе с ним В. В. Воровский, М. Г. Цхакая, Г. А. Усиевич и другие товарищи идут по улице шведской столицы. Газета «Политикен», опубликовавшая этот снимок впервые, сообщила в своем отчете, что Ленина и его спутников снимали в этот день не только фотографы, но и кинооператоры<sup>1</sup>.

Но — кадры эти до сих пор не найдены. Можно только предполагать, что они близки по содержанию к известной фотографии.

К весне и первой половине лета 1917 года могут относиться последующие документальные киносъемки В. И. Ленина, сделанные в России. Ведь с апреля по июль Владимир Ильич жил в Петрограде легально, часто выступал перед рабочими и солдатами. Так что кинохроникер, присутствовавший на митинге, без труда мог бы его заснять. Больше того, наши ветераны-операторы вспоминают о нескольких таких съемках. Но ни одна из них пока не найдена.

---

<sup>1</sup> «Ленин. Собрание фотографий и кинокадров». В 2-х томах, т. I. Фотографии. 1874—1923, М., «Искусство», 1970, стр. 44.

Поисками в этом направлении заняты многие научные коллективы, ученые и их добровольные помощники.

Всякий, кто захотел бы приобщиться к этим разысканиям, должен пристально взглядеться в физиономию города Петрограда, представить его себе таким, каким был он бурной весной семнадцатого года. Пройтись мысленно по проспектам и набережным, вмешаться в толпу на Невском, услышать последние новости «с театра военных действий против германцев», узнать, что вчера на Малой Охте голодная очередь разгромила пекарню, а завтра ожидается налет неприятельских «цеппелинов»; наконец, пойти к особняку Кшесинской, послушать, о чем говорят ораторы-большевики.

После Февральской революции темп жизни в Петрограде, самый ее воздух изменились. Подобно Неве, мощно несущей и ломающей ладожский лед, бурлит российская столица. Стихия рабочих собраний уже грозит свергнуть Временное правительство с господами Милюковыми и Керенскими, а заодно вымети вон из Советов соглашателей всех мастей.

Эту атмосферу бурных, шедших днем и ночью политических дискуссий, возникающих то на улице, то в вагоне трамвая, то в проходной завода, прекрасно передает в своих воспоминаниях Надежда Константиновна Крупская: «Улицы тогда представляли интересное зрелище: везде собирались кучками, везде в этих кучках шли горячие споры о текущем моменте, о всех событиях. Подойдешь к толпе и слушаешь. Раз я с Широкой до дома Кшесинской три часа шла, так занятны были эти уличные митингования. Против пашего дома был какой-то двор — вот откроешь ночью окно и слушаешь горячие споры. Сидит солдат, около него постоянно кто-нибудь — кухарки, горничные соседних домов, какая-то молодежь. В час ночи доносятся отдельные слова: большевики, меньшевики... в три часа, Милюков, большевики... в пять часов — все то же, политика, митингование. Белые ночи питерские теперь у меня всегда связываются в воспоминании с этими ночных митингованиями»<sup>1</sup>.

В этом водовороте дел, людей, мнений нелегко нащупать и размотать тоненькую нить событий, которая начинается с того, что в один прекрасный апрельский день приехал из Москвы в Петроград молодой кинохроникер

<sup>1</sup> Н. К. Крупская, Воспоминания о Ленине. Части I и II, [М.], Партиздан, 1933, стр. 272.

и остановился в раздумье у вокзала на Знаменской площади. То был худенький восемнадцатилетний юноша, сгибавшийся под тяжестью полного операторского снаряжения. Его приезд в Питер был вызван самыми прозаическими причинами: хозяин велел купить побольше сырой негативной пленки, которая здесь была дешевле, чем в Москве. Аппарат был нужен для того, чтобы испробовать пленку тут же, на месте.

Через несколько дней, когда пленка была куплена, представился хороший случай ее опробовать.

18 апреля 1917 года<sup>1</sup> революционная Россия впервые свободно праздновала маевку — день международной солидарности трудящихся. И наш оператор, нимало не раздумывая, поспешил со своей камерой на съемку. Его внимание привлек митинг на Кронверкском проспекте. Держа аппарат наготове, молодой человек подошел поближе, и то, что он увидел, запомнилось ему на всю жизнь.

Но пора уже представить хроникера. Это старейший оператор Александр Григорьевич Лемберг. Более полувека отдал он советскому кино. Когда Лемберг говорит, хочется записывать.

Итак, слово Лембергу:

— В день первомайского праздника, — рассказывал он, — у особняка Кшесинской на Кронверкском народу было много, и не так-то легко было пробиться через толпу. Мне удалось установить свой аппарат почти у самого балкона и заснять Владимира Ильича всего на десяти метрах ленты. Потом митинг перенесли на Марсово поле, потому что места перед особняком было немного, и все отправились туда. На Марсовом товарищ Ленин опять выступал — с грузовика, принадлежавшего большевистской газете «Правда». Говорил он хорошо, ярко — о международной солидарности рабочих, о том, что пора кончать войну, о власти Советов, которая должна вывести страну из тупика... Я начал снимать и, увлекшись, не заметил, что кончились сто двадцать метров пленки в моей кассете.

Продолжение рассказа Лемберга — весьма драматично. Когда оператор вернулся в Москву и показал отснятый материал хозяину, тот пришел в ярость:

— Как вы посмели истратить столько пленки на пробу? И зачем вы снимали Ленина?

На этом эпизоде отношения Лемберга с фирмой закончились — он был уволен, а метры пленки, запечатлевшие

<sup>1</sup> 18 апреля по старому стилю — 1 мая по новому стилю.

В. И. Ленина, остались в полной собственности хозяина.

— Какая участь постигла этот материал? — таким вопросом и завершает Лемберг свой рассказ.

Но прежде чем пробовать на него ответить, необходимо поставить другой, пока еще более существенный вопрос: а сколь точны воспоминания самого Лемберга? Александр Григорьевич безусловно пользуется глубоким уважением. И все-таки необходимо еще и еще раз проверять сообщаемые им сведения... Ведь человеческая память несовершенна. Даже самый добросовестный мемуарист может ошибиться, исказить и смысл и обстоятельства событий.

К счастью, свидетельство Лемберга оказывается далеко не единственным источником, по которому мы можем судить о первомайской съемке 1917 года. Интересная запись нашлась недавно в бумагах покойного профессора Григория Моисеевича Болтянского, одного из лучших знатоков ранней советской кинохроники. На протяжении нескольких десятилетий он — сначала по службе, а потом и в научных целях — смотрел русские и советские документальные ленты. И среди них была интересующая нас съемка. Вот как Болтянский ее описывает:

«С начала съемки перед нами — здание особняка Кшесинской... Стоя на балконе второго этажа, Ленин произносит речь. В кадре говорящий Ленин, снятый оператором снизу. В ритмично движущейся вправо и влево фигуре Ленина чувствуются темперамент, огромная энергия и убежденность. И второй кадр съемки: народ слушает Ленина. Напряжение и внимание на лицах всех этих столь разнообразных по одежде и виду людей»<sup>1</sup>.

Тот факт, что съемка существовала, подтверждал и оператор Эдуард Тиссэ. Он тоже запомнил первомайские кадры 1917 года с Лениным<sup>2</sup>.

Когда сходятся три автора мемуаров — с этим уже надо считаться всерьез.

Наконец, еще в пятидесятые годы режиссер-документалист Сергей Гуров нашел в Красногорском киноархиве небольшой фрагмент съемки, точно соответствующий лемберговским описаниям: многолюдный митинг на Марсовом поле, грузовой автомобиль, принадлежащий газете «Прав-

<sup>1</sup> Цит. по ст.: А. Петров, Р. Минасов, По следам ленинских кинодокументов. — «Советский экран», 1969, № 12, стр. 5.

<sup>2</sup> Э. Тиссэ, Живой Ильич на экране. — «Неман», 1961, № 2, стр. 122—123.

да», и — очень дальним планом — едва различимый оператор, выступающий с машиной как с трибуны. Уникальные эти кадры вошли в фильм Гурова «Великий поворот», выпущенный к сорокалетию Октября<sup>1</sup>.

Найдка Гурова стала четвертым (!) и, что самое ценное, уже не мемуарным, а документальным свидетельством существования съемки. Так что даже если Лемберг и не совсем точен в деталях, то все же в главном можно быть уверенным: первомайскую ленту 1917 года, запечатлевшую Владимира Ильича, надо искать — это перспективное дело.

Тот же Болтянский давно указал одно из направлений, в котором может работать исследователь. «В период Керепского,— писал он,— негативы первых дней (у Таврического дворца, 1 мая, похороны жертв революции) были переданы для эксплуатации в Америку по обычно практикующейся системе «редеванса»<sup>2</sup> негатива. После Октябрьской революции они застряли в Америке и, вероятно, находятся там до сих пор...».

Да, конечно, заокеанские фильмотеки богаты и еще далеко не полностью изучены. Но прежде чем рассчитывать на золотые россыпи американского «клондайка», надо тщательно исследовать наши отечественные богатства, проследить сначала историю этих кинокадров в России.

История эта пока обрывается, как мы помним, на том, что Лемберг уволен из фирмы, отснятый им материал остался в руках у хозяина, ничуть не внушающего доверия. Во всяком случае, к Ленину и большевикам этот делец относился резко отрицательно. Имя его — Александр Семенович Ломашкин.

В организме тогдашнего русского кинематографа прокатную и фильмопроизводящую фирму Ломашкина можно рассмотреть разве что под микроскопом — мелкое, нестойкое предприятие из числа тех, что десятками возникали и лопались в стихийном круговороте капиталистического рынка. В примечании к одной из публикаций мемуаров Лемберга Ломашкину посвящены полторы строки нонпарели — «делец, выпускавший коммерческие фильмы, слабые по техническим и художественным качествам»<sup>3</sup>. Вот и все. Значит, почти ничего не известно.

<sup>1</sup> «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 125.

<sup>2</sup> Редеванс — здесь взаимные обязательства по обмену.

<sup>3</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 229.

Надо было узнать, какие еще «следы на земле» оставил этот самый Ломашкин. Например, нет ли сведений о национализации его заведения в 1919 году, когда по ленинскому декрету кинопромышленность переходила в ведение Наркомпроса РСФСР? В прессе, в архивах времен гражданской войны долгое время ничего похожего на какой-нибудь след — даже самый далекий след — не встречалось.

После 1917 года Ломашкин как в воду канул. Конечно, по примеру многих подобных кинодельцов той поры он мог в восемнадцатом году бежать на Украину, оккупированную войсками германского кайзера, — подальше от Советской власти.

Совершенно неожиданно это предположение подтвердилось документально.

Не так давно я занимался историей агитационно-инструкторского поезда имени В. И. Ленина, который в 1918—1919 годах объездил едва ли не всю страну. В фильмотеке агитпоезда было несколько десятков лент — их показывали в киновагоне или давали напрокат местным кинотеатрам. И вот, просматривая в архиве Октябрьской революции толстенное дело с перепиской между руководством поезда и разными ведомствами, я обратил внимание на документ, имеющий прямое отношение к нашей теме.

Как явствовало из этой переписки, 4 марта 1919 года агитпоезд имени В. И. Ленина стоял на вокзале в тогдашней столице Украины Харькове. В тот день Агитпресветуправление Харьковского окружного военного комиссариата командировало своего представителя, некоего А. Ф. Швама, для отбора в поездной фильмотеке лент, «предполагающихся к постановке в красноармейских театрах «Маяк революции» и «Красная звезда».

А на удостоверении Швама красуется как ни в чем не бывало подпись: «Зав. кинематографической секцией... А. С. Ломашкин»<sup>1</sup>.

Тот самый Ломашкин!

Исчезнув из Москвы после семнадцатого года, он, значит, «всплыл» в девятнадцатом в Харькове, и даже — на руководящей работе. Он попытался приспособиться к Советской власти. И — как знать? — может быть, в красноармейских театрах Харькова Ломашкин даже демонстри-

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 86, л. 94. Здесь и далее в подстрочных примечаниях даются ссылки на факты, фиксированные архивными документами. Названия архивов приводятся в принятых сокращениях, а архивные фонды обозначены номерами. Полные названия архивов и фондов см. в списке на стр. 222.

ровал небольшую ленту о праздновании первой свободной маевки в Питере с неизвестным ныне кинопортретом Владимира Ильича...

О том, что идут поиски владельца уникальной съемки Ломашкина, я написал в журнал «Советский экран», написал, полагаясь на многомиллионную армию его читателей: кто-нибудь да откликнется, расскажет о судьбе этого человека.

Казалось, разгадка всего сюжета где-то близко. Один восторженный студент-вгиковец, заинтересовавшийся этими поисками, уже вполне реально представлял себе старый дом на окраине Харькова: вот мы поднимаемся на чердак (вариант — спускаемся в подвал) и находим, конечно же, проржавевшие от времени коробки с целехонькой пленкой...

Но на деле все оказалось не так-то просто. На публикацию в «Советском экране» откликов не последовало. Тонкая ниточка наших поисков явным образом обрывалась.

Что ж из того? История всегда задает гораздо больше вопросов, чем может преподнести готовых ответов. И требует она не детективной погони за находками, а ежедневного, систематического, порою даже скучноватого изучения избранного предмета. Представьте себе, что в читальном зале библиотеки или архива вы подходите к исследователю и, указывая на высокие стопки книг и рукописей, которыми он обложен, спрашиваете:

— Что вы здесь ищете? Что хотите сегодня найти?

— У меня широкие интересы,— скорее всего, ответит исследователь.— Десятки и сотни сюжетов занимают меня. Но кто знает, по какому из них найдется новое именно сегодня? И найдется ли? Надо изучать самое время, надо знать «свой» исторический период, тогда и находки будут чаще.

Короче говоря, вслед за героями известного фильма «9 дней одного года», я не стремился «открывать новую частицу в текущем квартале»— просто штудировал источники времен революции и гражданской войны. И то, что через несколько месяцев случайно обнаружилось в комплекте летних номеров «Кине-журнала» за 1917 год, даже не показалось мне сначала существенным. В этом издании из числа рекламных, рассчитанных на обывателя, нашлось объявление кинематографического предприятия А. С. Ломашкина и А. М. Апишева под фирмой «Кино-Альфа», адрес: Москва, Тверская, дом 37.

Фирма извещала почтеннейшую публику, что она готовит к выпуску на экраны сенсационные картины — «исторический подвиг Бочкаревой, командира 1-го женского батальона смерти», «Прахом пошло», «По диким степям Забайкалья» и другие. Список всей этой «продукции» открывался названием фильма, в котором было упомянуто имя Ленина. Причем название не оставляло ни малейших сомнений: картина клеветническая, направленная против большевиков, против Ленина лично<sup>1</sup>.

Как выясняется, не таким уж безобидным был Ломашкин.

Казалось бы, не слишком много времени прошло от Февральской революции, от всеобщего головокружения «мартовских свобод» сразу после свержения царя. Но к июлю картина Российской действительности резко меняется. Накопив силы за демократическим фасадом эсеро-меньшевистских советов, реакция круто переходит к наступлению.

В первых числах июля по приказу Временного правительства была расстреляна многотысячная демонстрация рабочих, матросов и солдат столичного гарнизона, шедшая под большевистскими лозунгами немедленного мира, земли для крестьян и власти Советам. Зримый облик этого кровавого события сохранила для нас фотография, снятая с верхней точки на углу Невского проспекта и Садовой улицы. Этот снимок был потом использован Эйзенштейном в фильме «Октябрь», где в точности воспроизведена ситуация, запечатленная фотографом. Эйзенштейн в мельчайших деталях повторил снимок, так что кадры его фильма не раз потом принимались за документальные.

Но вернемся к событиям. После июльских дней неопределенность двоевластия сменяется весьма определенной контрреволюционной диктатурой. Начинается оголтелая травля большевиков.

Вот в каких условиях Ломашкин анонсирует в «Кинежурнале» свой антиленинский фильм.

В дни, когда Временным правительством был отдан приказ об аресте Ленина, когда буржуазные и соглашательские газеты буквально состязались в клевете на вождя революции, маленький кинематографический делец включается в эту кампанию травли. Рекламное объявление Ломашкина — только капля в море лжи, распространяемой в «свободной» и «демократической» России против

<sup>1</sup> «Кинежурнал», 1917, № 11—16, стр. 115.

Ленина, скрывавшегося в это время в Разливе. Например, продажные писаки из претендующей на либеральность газеты «Русское слово» проникли в архивы царской охранки, извлекли оттуда полицейские фотографии Владимира Ильича в профиль и анфас и опубликовали их в своем иллюстрированном приложении — вот, извольте, разыскивается Ульянов-Ленин, приметы такие-то, вознаграждение за поимку такое-то.

Когда в августе семнадцатого года понадобился снимок Ленина для нелегального удостоверения на имя сестрорецкого рабочего Константина Иванова, то большевик-фотограф Дмитрий Ильич Лещенко (кстати сказать, всего через несколько месяцев он станет председателем питерского Кинокомитета) ездил к Владимиру Ильичу в Разлив и с великими предосторожностями фотографировал его в парике и гриме.

Все это доказывает, что немногочисленные документальные портреты В. И. Ленина в июльские-августовские дни были поистине взрывчатым материалом. Причем фото из полицейского архива, конечно, не удовлетворяли сыщиков — ведь эти снимки относились к середине девяностых годов прошлого века и запечатлели молодого Ленина. Им нужно было изображение поновее.

Тут есть над чем задуматься. Если интересующие нас кадры не были утеряны или уничтожены в мае-июне 1917 года, то начиная с июля, когда Ленин ушел в свое последнее подполье, Ломашкин должен был очень ими дорожить. Еще бы! Инстинкт мелкого лавочника, чья стихия купля-продажа, наверняка подсказывал ему: храни эту ленту, тут пахнет наживой. На скорую руку, пока еще держится обывательский интерес к поискам «германского агента» Ленина, Ломашкин стряпает фильм-паскиль. Быстрее, быстрее, пока есть спрос, пока не обошли конкуренты.

А конкуренты нашлись. Московские кинофирмы Саввы и Талдыкина тоже торопились сбыть свою клеветническую стряпню. Но рабочая Москва решительно отвергла эти ленты. По поводу одной из них было вынесено специальное решение исполкома Совета рабочих депутатов. Московские «Известия» в отчете о заседании Исполкома от 3 августа сообщали: «Был поднят вопрос о постановке в некоторых кинематографах пьесы о Ленине... Собранием было единодушно указано на совершенную недопустимость таких пьес... Принято решение настаивать на немедленном ее запрещении...»

Однако ж еще до этого решения Ломашкину, по-видимому, удалось протащить свой фильм на экран. Газета «Русское слово», та самая, что публиковала полипейские снимки В. И. Ленина, поместила 16 июля среди «вермишели» объявлений рекламу театра миниатюр «Фурор» (угол улицы Большой Дмитровки и Страстного бульвара). Рекламировался «сенсационный злободневный боевик, в первый раз, новость!» — следовало знать, что название ломашкинской ленты. Четыре дня спустя ее показывали собранию монархического союза георгиевских кавалеров, а еще через неделю она и вовсе исчезла из московского репертуара.

Еще быстрее провалилась эта картина в Самаре. В начале августа Самарский городской комитет РСДРП(б) предложил местному Совету снять фильм с экрана, «так как могут возникнуть нежелательные эксцессы со стороны возмущенных рабочих...»<sup>1</sup>.

Теперь выйдем на некоторое время из области достоверных фактов и ступим на почву предположений. Что, если Ломашкин вмонтировал в свой кинематографический пасквиль подлинные кадры, запечатлевшие Владимира Ильича Ленина на праздновании первой свободной маевки? Что, если эти кадры, снятые у особняка Кипесинской и на Марсовом поле, показывались в Москве и Самаре?

В этом нет ничего невероятного. История кино знает случаи использования документальных кадров в игровых фильмах и до и после лета 1917 года. Тем более логично предположить такое использование Ломашкиным, когда «продюсер» был владельцем уникального кинодокумента.

Странное, двойственное возникает чувство: демонстрация клеветнического фильма постыдна, она не делает чести русскому кинематографу. Но если наше предположение верно и лента была в прокате, то шансы найти исчезнувшие ленинские кадры увеличиваются — ведь прокатных копий могло быть несколько!

Вернемся от гипотез снова к фактам. А факты упрямо говорят, что надо идти по следам фирмы Ломашкина, искать исчезнувшую ленту. В Москве? В Харькове? В Куйбышеве, наконец?

Так случается: накапливаясь сведения, поднимаешь целые пласты источников, а потом вдруг ловишь себя на непростительной ошибке — оказывается, важнейшие дан-

<sup>1</sup> С. Гинзбург, Кинематография дореволюционной России, стр. 355.

ные давно уже в твоем распоряжении, только надо их осмыслить и применить. Вот ведь — искал следы фирмы Ломашкина — Апишева и... совсем упустил из виду, что заведение это носило название «Кино-Альфа». Можно было еще много лет искать в архиве литературы и искусства материалы по истории национализации ломашкинской конторы — без всякого результата.

А что, если заняться «Кино-Альфой»?

Удача... Первый же шаг привел к довольно полному архивному делу под названием «Опросный лист владельца кинопрокатной конторы «Кино-Альфа» (Тверская, 37), списки, либретто кинокартин и переписка по вопросам продажи и проката. 1918—1919»<sup>1</sup>.

Наконец-то у нас в руках достоверные документальные свидетельства о судьбе фирмы в первые месяцы Советской власти. Теперь главное — не торопиться, не упустить чего-нибудь важного.

Раскроем наше архивное дело, которое дает, оказывается, полную картину взаимоотношений ломашкинского предприятия с советскими киноучреждениями.

Весной 1918 года самого Ломашкина уже нет — сбежал на Украину. Все бумаги фирмы подписывает супруга — Пелагея Михайловна Ломашкина с компаньоном А. М. Апишевым, своим родным братом. Заведение хиреет — на клевету, порнографию и мещанские драмы в большевистской столице нет спроса. «Кино-Альфа» больше не ставит фильмов. Теперь это всего лишь прокатная контора, которая старается всучить владельцам электротеатров дореволюционную заваль. Торговля идет плохо.

В опросном листе, заполненном владельцами конторы, перечислены адреса, по которым в 1917 году были проданы 33 позитивные копии «своего и чужого» производства: Харьков, Одесса, Баку, Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Иркутск, Петроград, Екатеринослав, Киев.

Девять городов... Так расширяется география поисков. Ибо в июле-августе 1917 года в любой из этих адресов могла быть отправлена интересующая нас лента.

К осени 1918 года Московский кинокомитет запрещает свободную торговлю кинопродукцией. И дельцы из «Кино-Альфы» затеваются с Кинокомитетом длинную переписку с целью вывезти на Украину четыре ленты собственного производства: «Будь проклят ты, разбивший мою жизнь», «Корабейники», «По диким степям Забай-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 45.

калья», «Прахом пошло». Это примитивные экранизации двух популярных песен и две типичные «кошмарные драмы», либретто коих есть в деле, но пересказывать их не хочется — тошнотворны...

И вот, наконец, самое главное, то, из-за чего стоило проридаться сквозь дебри неясных газетных сообщений, мемуаров, противоречивых гипотез, — склад лент, фильмотека ломашкинской фирмы, где должны были (так хочется верить, что должны!) храниться кадры, запечатлевшие Ленина. Какие сведения об этом складе сберегло для нас это архивное дело?

В опросном листе владельца, заполненном в 1918 году, есть графа о состоянии фильмохранилища фирмы — сколько на складе позитива и сколько негатива. Супруга Ломашкина вывела в этой графе такие цифры: негативной пленки 712 метров, позитивной 400 метров.

О, этот древнейший инстинкт собственника, это темное нутро мелкого лавочника! Скрыть богатство от чужих глаз, упрятать подальше, в землю зарыть, но не показать — мое, не отдам. Мадам Ломашкина хочет здесь выглядеть бедной владелицей жалкой тысячи метров фильма. Она обманывает Кинокомитет, проставляя чудовищно заниженные цифры. Судя по документам, «Кино-Альфа» не покупает лент. Но откуда тогда уже после заполнения опросного листа взялись фильмы для вывоза на Украину, превышающие по метражу декларированный объем киносклада?

Потому ли, что обман этот сотрудниками Кинокомитета был обнаружен, или по другой причине, но только достоверно известно: в конце 1918-го или в самом начале 1919 года склад лент торгового дома «Кино-Альфа» был опечатан. Кажется, все, конец аферам и спекуляциям. Но нет, мадам Ломашкина не желает сдаваться так просто. В ответ на прямое требование контрольно-учетного отдела Кинокомитета представить полную опись склада она отзывается характерной отпиской. Вот она, с сохранением стилистики подлинника:

«Список картин точный представить нет никакой возможности, т. к. таковой находится в складе вместе с опечатанными картинами. При открытии склада в присутствии уполномоченных от комитета список будет точный составлен тут же и копия вручена будет ему.

П. М. Ломашкина. 27 января 1919».

Поразительная логика... То ли список картин заперт в складе, то ли его придется составлять заново.

Четыре дня спустя представители Кинокомитета посещают фирму, но в склад проникнуть не могут. Новая отговорка — хозяин уехал в Харьков, ключей от склада в конторе нет, делайте что хотите. Снова потянулась тонкая ниточка на Украину, в Харьков, где, как мы помним, в марте 1919 года гражданин Ломашкин будет подвизаться в киносекции при Харьковском окружном агитпропе.

Но вот наконец 6 марта 1919 года уполномоченные контрольно-учетного отдела Московского кинокомитета Демин и Романович приходят по адресу Тверская улица, дом 37, и предъявляют мандат «на предмет выдачи описи картин, находящихся на складе». Предъявляют — кому? Да склейщице лент, девочке, остававшейся при пустой конторе, брошенной сбежавшими хозяевами. Тогда уполномоченные вскрывают опечатанный склад. Конечно, здесь несколько десятков картин — больших и малых. И, конечно, никакой описи, никакого списка. Двое сотрудников Комитета в некоторой растерянности стоят перед этим неучтенным богатством.

Кто изучал литературу по истории советского кино, тот наверняка знаком с такими выражениями, как саботаж предпринимателей, сокрытие оборудования и материалов, неподчинение распоряжениям рабоче-крестьянской власти. Все эти понятия порою скользят мимо сознания — до тех пор, пока перед вами не предстанет такая ясная, конкретная картина обмана и саботажа. Помножьте то, что происходит в «Кино-Альфе», на число таких заведений (несколько сотен), и вы получите достоверную картину тяжелой борьбы молодого государства за новый, социалистический кинематограф.

Между тем товарищи Демин и Романович, осматривая склад, вряд ли знают, что здесь можно найти кинофильмы, запечатлевшие Ленина. С момента возможного их проката прошло полтора года, с момента съемки — без малого два. Два года бурного революционного времени, густо насыщенного событиями, — это целая эра! Тут не до поисков какого-то одного сюжета. По закону все имущество, брошенное предпринимателем, переходит в руки государства. Если принять рыбакий лексикон, то в руках у представителей Кинокомитета не удочка, а большая промысловая сеть — сначала выловим, потом отделим ценное от бросового.

Проходят две недели после первого вскрытия склада, и контрольно-учетный отдел приступает к описи иму-

щества «Кино-Альфа». Сначала в опись попадает всякая бытовая дребедень: венских стульев пять, люстра, металлическая пепельница, портьеры, бра и т. д. И вот — наконец-то! — долгожданный документ от 21 марта 1919 года под заголовком:

### СПИСОК КАРТИН В СКЛАДУ

Здесь больше сотни фильмов самого разнообразного свойства — больше все-таки игровых драм: «Дама пик», «Ужасная участь», «Горе падшей» и так далее. Взгляд быстро скользит по строкам описи. Вслед за драмами и комедиями идет раздел под названием «Видовые». Здесь действительно ценные ленты: «Лев Толстой в Ясной Поляне», «Толстой на смертном одре», «Спуск броненосца», «Похороны польской писательницы Элизы Ожешко» и другие.

Кажется, ничего похожего на то, что мы ищем. Ничего похожего... Ничего похожего...

Стоп! Под номером 88 в опись внесена любопытная запись: «Две картины без названия».

Тут есть над чем подумать.

Попробуем понять логику действий хозяев «Кино-Альфа». Предположим, с июля 1917 года они хранят на складе ленту, самое название которой заключает в себе клевету на Ленина и большевиков. В Октябре ненавистные им большевики приходят к власти, Ленин становится во главе правительства. А лента все лежит на полке, и в конце концов господам Ломашкиным становится страшно — по законам революционного времени за хранение такого фильма и арестовать могут.

Уничтожить ленту? Тоже не резон. Во-первых, господам Ломашкиным еще не известно, устоят ли большевики: германский кайзер, потом самарская «учредилка» и, наконец, Колчак последовательно гальванизируют надежды хозяйствчиков — вдруг их время вернется. Во-вторых, пока что в распоряжении фирмы есть уникальные съемки главы правительства. Если вырезать клеветнические титры и надписи, то документальные кадры эти можно безопасно и не без пользы хранить.

Так, возможно, и возникла в описи загадочная строка: «88. Две картины без названия».

Если все высказанные предположения правильны, то хроникальная съемка первой свободной маевки в Петрограде поступила весной 1919 года в фильмотеку Москинокомитета. Частичка этого материала, найденная в

пятидесятые годы режиссером С. Гуровым в Красногорском киноархиве, до какой-то степени подтверждает наши выкладки. Ведь между документальной частью кинокомитетской фильмотеки и нынешним хранилищем кинодокументов в Красногорске лежит прямая линия преемственности. В сущности, это один киноархив, только в течение десятилетий пополняемый, меняющий помещения, названия и ведомственную принадлежность.

Красногорское хранилище еще может порадовать удивительными открытиями...

Вот, кажется, и все, что сегодня мы знаем о первой съемке Владимира Ильича Ленина в России. Не много. Но и этого вполне достаточно, чтобы направить по следам утраченной ленты многих исследователей-энтузиастов. Счастье исторической науки в том, что всегда, во все времена и у всех народов находятся люди, которым не дано примириться с утратами. Кинокадры весны семнадцатого года — замечательный памятник нашей культуры, несомненно достойный поисков, благородных усилий многих поколений исследователей.

...И вот однажды в кинозале погаснет свет сегодняшнего дня, а на экране возникнет день революционной поры, разлив людского моря на Марсовом поле, повеет грозовой атмосферой той удивительной весны, и Ленин — веселый, улыбающийся Ленин протянет руку, обращаясь через годы к притихшему взволнованному залу.

Смотрите, слушайте, товарищи потомки!

## Кино в Октябре. Октябрь в кино

Россия. Октябрь. 1917 год...

В памяти человечества навсегда останутся эти дни. Все поколения людей будут снова и снова обращать взор свой к осеннему, пасмурному Петрограду, будут мысленно вслушиваться в тяжелый плеск невских волн за коромыслом «Авроры», в частую перестрелку на Дворцовой площади, в нестройный топот красногвардейцев по ступеням Смольного института.

Великий поэт Александр Блок звал слушать революцию.

И, чутким ухом обращаясь к тем дням, сквозь вулканический гул революции, сквозь гром орудий и охрипшие митинги, сквозь паровоизанный лязг и мелодию «Интернационала» мы различаем скромный, едва слышный рит-

мичный шорох — работает киносъемочный аппарат. Оператор «накручивает» кадры событий, каких еще не знала история.

Когда пришел Октябрь, кинематограф вступил лишь в третье десятилетие своего существования. Новый способ фиксации событий сам по себе явился приметой времени, характерной его черточкой. Если Парижскую коммуну нельзя представить себе без голодного бородатого художника с Монмартра в толпе, разрушающей Вандомскую колонну, то и картина октябрьских дней, пожалуй, была бы неполна без фотографов и кинооператоров. Постоянно спешащие, работали они с громоздкими своими аппаратами на улицах и площадях. Нетрудно вообразить себе усталого, задыхающегося хроникара где-нибудь на Лафонской площади против Смольного. Подходит трамвай, и красногвардейцы, только что сменившиеся с поста, с веселой руганью подсаживают киношника с передней площадки, подают ему в переполненный вагон аппарат, штатив и коробки с лентой.

Но путь человека с киноаппаратом по восставшему Петрограду можно проследить только пунктирно, приблизительно, ибо кинематограф в то время находился, так сказать, на дальней периферии революционных событий. Несколько сотен метров старой пленки невысокого качества плюс редчайшие, порою весьма невнятные письменные свидетельства тех дней — вот и все, чем располагает сегодня исследователь. Для того чтобы найти крупицу точного знания о кино в Октябре, приходится подчас «просеивать» мощные пласти документов, фотографий, мемуаров.

В сознании большинства участников октябрьских событий кинематограф и революция еще разобщены, еще несопоставимы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> У Джона Рида в книге «Десять дней, которые потрясли мир» находим под 23 октября 1917 года несколько случайных строк: «Мы зашли в кинематограф у Казанского собора. Шла итальянская картина, полная крови, страстей и интриг. В переднем углу сидело несколько матросов и солдат. Они с детским изумлением смотрели на экран, решительно не понимая, для чего понадобилось столько беготни и столько убийств».

Следующую фразу — «Из кинематографа я поспешил в Смольный» — Рид уверенно начинает с нового абзаца, как бы отграничиваая призрачный мир экрана от реального мира восстания.

Кстати сказать, перелистывая газетные подшивки 1917 года, я нашел краткое сообщение: в лучших петроградских кинематографах 23—24 октября шла лента «Враги Мациста». Сообщалось

Но пропасть между кино и социалистической революцией только казалась непроходимой. На самом деле в октябре — начале ноября кинодокументалисты побывали во многих кварталах столицы, снимали у Смольного и Зимнего, выезжали под Царское Село и Гатчину, по следам боев, которые матросы и красногвардейцы вели против казаков-мятежников. Тем, что кинолента сохранила для нас зимнюю картину революционного Петрограда, мы обязаны съемочной группе отдела социальной хроники Скобелевского просветительного комитета, руководимой Григорием Болтянским. В его фильме «Октябрьский переворот» («Вторая революция») начали экранную жизнь всемирно известные ныне планы с красногвардейцами на ступеньках Смольного, панорамами по фасаду Зимнего дворца, поврежденному штурмовыми попаданиями, проходами матросов по аллеям гатчинского парка и др.

Среди кинодокументов об Октябре в Петрограде — мало событийного материала. Хроники не сняли — да и не могли снять — те эпизоды, из которых складывается в нашем сознании гигантское историческое полотно революции. И дело тут далеко не только в том, что выстрел «Авроры» или штурм Зимнего происходили ночью, когда съемки были невозможны технически; не только в том, что по военным условиям человека с киноаппаратом пропускали далеко не всюду и не всегда. Нет, главная причина состоит в том, что для большинства служителей «десятой музы» — едва ли не для всех — революция явилась полной неожиданностью. Да иначе и быть не могло. Кинематографисты в массе своей стояли бесконечно далеко и от советского штаба восстания и от главарей контрреволюции. Даже когда со стороны Невы и Дворцовой площади донеслись выстрелы, для многих жителей Петрограда это еще немного значило. Мало ли стреляли в столице за последние месяцы? Была февральско-мартовская перестрелка, постреливали в часы апрельского кризиса, гремели залпы в июле, в августе был подавлен корниловский мятеж... Поэтому для людей малоосведомленных (а наши хроники, к сожалению, были

---

между прочим, что в фильме этом «атлет Маист фигурирует в качестве солдата итальянской армии и расшвыривает своих врагов» (см. «Биржевые ведомости». 1917, № 16510, 24 октября). Вероятно, именно это экранные действия, явно далекое от грандиозных событий тех исторических часов, видел Джон Рид, поспешивший затем в штаб восстания.

в их числе) характер и масштаб явлений оставались загадкой, были осознаны только потом, задним числом.

Хорошо сейчас, располагая исторически достоверной партитурой восстания, мысленно расставлять документалистов по объектам: такого-то — на Дворцовый мост, снимать «Аврору»; такого-то — на Николаевский вокзал, откуда матросы направляются помогать восставшей Москве: такого-то — на Петроградскую сторону и т. д.

Свершили истории, непосредственные участники событий, всегда видят картину более сложную, противоречивую и отягощенную массой случайностей. Еще Толстой в «Войне и мире» иронически относился к возможности составить дислокацию сражения, где было бы указано, куда и какая колонна марширует.

С этой точки зрения наши хроники не заслуживают упрека. Что же — они сняли штаб революции Смольный, где работали ЦК партии большевиков, Петроградский Совет и Военно-революционный комитет; они сняли средоточие контрреволюционных сил — Зимний дворец до штурма и после него. В фильме «Октябрьский переворот» участник и свидетель революции предстает перед нами в десятках, а может быть, и сотнях лиц. Тут и солдат, пришедший посмотреть на взятый штурмом дворец, и молоденький красногвардеец в пивильном пальто и кепке, стоящий на часах, и женщины рабочих окраин, уже примеряющиеся к брошенным юнкерами баррикадам («нельзя ли добыть дровишек из этой поленницы?»), и мальчишки, бегущие вслед за бронемашинами, и многие, многие другие.

И все-таки — таково уж свойство человеческой природы, — просматривая этот материал, испытываешь чувство неудовлетворенности. Больно или невольно сожалеть о том, что история съемок необратима, ее нельзя «проиграть» сначала, углубить и улучшить.

Все было так, как было.

В нашем распоряжении только тот метраж, что сохранился в архиве, плюс надежда найти что-нибудь еще, доныне не известное.

Пусть фрагментарно, пусть в позднейшем перемонтаже, по фильм «Октябрьский переворот» все же сохранился в Красногорской фильмотеке<sup>1</sup>. Но как мало мы знаем о его кадрах! Например, сказать, что они сняты в октябрьские дни, — это значит почти ничего не сказать.

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12530, 1—13071, 1—12499.

Ведь события дней, которые потрясли мир, историки прослеживают весьма детально — по часам и минутам. И если мы хотим, чтобы наши кадры приобрели значение исторического документа, то необходимо совершенно точно их атрибутировать — определить место и время съемки, выяснить, кто именно попал в поле зрения объектива, и т. д. Пока это не сделано, октябрьские планы будут иметь лишь «атмосферное» значение.

Отсюда — тот повышенный интерес, который историки кино проявляют к малейшему свидетельству о передвижениях кинохроников по восставшей столице.

Едва ли не каждый, кому приходилось углубленно изучать события прошлого, знает, что источники, о них повествующие, неравнозначны. Письменные свидетельства могут быть подробны и невнятны, достоверны и сомнительны, единогласны и противоречивы. Но чаще всего есть среди них одно, которое выступает как основное, кладется в фундамент всех наших представлений.

Исследуя историю петроградских съемок октября 1917 года, историк располагает в качестве основного письменного источника воспоминаниями руководителя группы хроников-скобелевцев Григория Болтянского. Две редакции его мемуаров, написанные последовательно в 1924 и 1926 годах и близкие друг другу по содержанию, несомненно воссоздают многие черты достоверной картины событий. Прежде чем обратиться к их тексту, замечу, что ценность этих воспоминаний повышается потому, что появились они в первое десятилетие после Октября. Читателями воспоминаний Болтянского были, таким образом, живые участники событий. Насколько нам известно, никто из них в двадцатые годы не подвергал их содержание сомнению.

Итак, раскроем мемуары, по-видимому, не переиздававшиеся на протяжении почти полувека.

Октябрьские события застают Болтянского в Москве, куда он командирован по делам службы. Руководитель петроградской хроники останавливается в центре древней столицы, в помещении Саввинского подворья на Тверской улице, куда доносились отзвуки близкой перестрелки между красногвардейцами и юнкерством. Однако ничего из московских боев заснять не удалось, ибо кинематографисты Скобелевского комитета побоялись выйти на улицы под ожесточенную перестрелку.

«Через несколько дней, — пишет Болтянский, — я вернулся в Питер. В самом городе власть была в руках Во-

енно-революционного Комитета, заседавшего в Смольном. Но на Гатчинском фронте кипела борьба. Никакой кинематографической власти не было еще...

Я стал энергично готовиться к фиксации того, что только было возможно. Прежде всего мы сняли цитадель Октябрьской революции — Смольный. На снимках, сделанных в большей части ленты октябрьских дней оператором П. К. Новицким и частично оператором Е. Модзелевским, видна та обстановка напряженного боевого лагеря, какую представлял собой Смольный в эти дни, охрана Смольного, тревожное прохождение патрулей, пулеметы у самого входа, двор, заполненный броневиками, и среди них знаменитый по успешной борьбе с юнкерами броневик «Лейтенант Шмидт» и др. Не было никакой возможности снять Военно-Революционный Комитет, днем и ночью заседавший в Смольном и не выходивший оттуда. Юпитеров же у нас не было. С трудом и лишь благодаря содействию члена В.-Р. Комитета тов. С. Гусева<sup>1</sup> удалось сделать при крайне неблагоприятных световых условиях фотографическую съемку Комитета.

Самыми интересными и возможными еще для съемки были эпизоды борьбы на Гатчинском фронте.

Пошел в Управление Делами Совнаркома.

Тов. Бонч-Бруевич выдал мне записку: «Предоставить тов. Болтянскому автомобиль для поездки на фронт».

Возни, однако, было много с автомобилем, и я предположил отправиться с оператором П. К. Новицким железнодорожным путем. По дороге мы сняли вокзал одной из станций, разрушенный пушечными ядрами.

В Гатчине был штаб Военно-Революционного Комитета, во главе которого стоял т. Дыбенко (первый народный комиссар по военным и морским делам). И тов. Дыбенко и популярный т. Рошаль<sup>2</sup>, вскоре погибший на румынском фронте, и Гатчинский Совет оказали нам большое содействие в работе на месте. Но отправляться для съемки на самый фронт, что было самым интересным для запечатления в кино, не было возможности по военным условиям.

Но в Гатчине, ближайшем тылу военных действий, нам удалось заснять многое: отправление и полеты на

<sup>1</sup> С. И. Гусев (1874—1933) — член партии с 1896 г. В октябре 1917 года — секретарь Петроградского Военно-революционного комитета.

<sup>2</sup> С. Г. Рошаль (1896—1917) — член партии с 1914 г. Активный участник Октябрьской революции в Петрограде.

фронт летчика Локайчука, единственный аппарат и разведчик которого имел В.-Р. Комитет, выступление матросов совместно с красногвардейским отрядом из Гатчины на помощь нашим в Лугу, привал отряда на пути, съемку матросов на площади у дворца Павла I, где за несколько дней перед этим на митинге матросы постановили выдать ген. Краснова, поезд со сдавшимся нам 9-м Донским казачьим полком, только что сражавшимся против красногвардейцев, посадка в вагоны и отправление на фронт борьбы с Красновым гвардейского артиллерийского батальона.

В Петрограде, по возвращении, мы засняли линейные суда Балтийского флота на реке Неве, небывалый со дня существования эскадры заход части ее судов в Неву (крейсер «Аврора» и др.) для обстрела Зимнего дворца, следы обстрела Зимнего, разрушения Владимирского военного училища.

В этот же период нами снят момент, относящийся к национализации<sup>1</sup> банков, — толпа в панической очереди у здания Государственного банка... (очень неудачный снимок оператора Е. Модзелевского). Прибыли и снятые по заданию в Москве снимки (следы борьбы и проч.), около 60 метров. Еще перед самыми событиями, когда наступало тревожное положение, оператору Новицкому удалось заснять у Зимнего дворца, как юнкера строят бастионы из дров для защиты Зимнего дворца. Наконец, нами были сняты похороны погибших красногвардейцев и солдат.

Так из этих отдельных снимков составилась далеко не полная (но и сделанное было почти невозможно в тогдашних условиях) лента Октябрьской Революции в 400 метров...»<sup>2</sup>.

Этот длинный отрывок из мемуаров Болтянского густо насыщен фактами и дает материал для размышлений.

Попробуем прежде всего установить, как раскладывается по датам та последовательность событий, о которых мы только что прочитали. Болтянский не просто сообщает, что Октябрь застал его в Москве, но описывает бои — перестрелку на Тверской, артиллерийскую канонаду, — помешавшие сделать съемки. Как известно, военные действия в древней столице начались позже, чем в Петрогра-

<sup>1</sup> Речь идет, вероятно, о занятии зданий банков, так как национализация относится к более позднему времени.

<sup>2</sup> «Кино-неделя», 1924, № 40—41, стр. 11.

де, — 27 октября. Эпизоды, свидетелем которых был Болтянский, происходили примерно 27—29 октября. Значит, его приезд в Петроград может относиться приблизительно лишь к последним числам октября — первым числам ноября.

Это соображение хоропо согласуется с тем обстоятельством, что мандат на съемки Болтянский получил в Петроградском Военно-революционном комитете 5 ноября 1917 года. Вот что в нем говорилось:

«Военно-революционный комитет удостоверяет, что Г. М. Болтянскому предоставляется право кинематографических съемок в г. Петрограде и его ближайших окрестностях в целях зафиксирования наиболее выдающихся моментов революции.

Настоящее удостоверение не распространяется на военно-революционный фронт.

Председатель  
Секретарь<sup>1</sup>.

Точно такое же удостоверение в тот же день было выдано оператору Скобелевского комитета Е. Модзелевскому. Причем на архивной копии мандата Модзелевского есть расписка — «Получил Г. Болтянский»<sup>2</sup>.

Итак, 5 ноября, день двенадцатый от свершения Октябрьской революции, съемочной группе, руководимой Болтянским, было предоставлено право работать в Петрограде. Но бесспорный этот факт сразу порождает лавину вопросов. Как соотнести получение мандатов со съемками фильма «Октябрьский переворот»? Входил ли еще кто-нибудь в группу? Могли ли вестись съемки и раньше, до 5 ноября?

Сам Болтянский не колеблясь утверждает, что оператор Петр Новицкий снимал еще в канун восстания и, таким образом, ему принадлежат сохранившиеся кадры Дворцовой площади, где юнкера строят бастион перед Зимним дворцом. Во второй редакции своих воспоминаний руководитель группы столь же уверенно пишет: «Снимаем с оператором Новицким «Аврору» и другие суда, вошедшие в Неву. Снимаем у почтамта изрешеченный пулями Зимний дворец»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Большевистские военно-революционные комитеты», М., Госполитиздат, 1958, стр. 117.

<sup>2</sup> «Петроградский Военно-революционный Комитет. Документы и материалы». В 3-х томах, т. 2, М., «Наука», 1966, документ № 310.

<sup>3</sup> Газета «Кино», 1926, № 45 (165), 6 ноября.

То, что крупнейший наш документалист Петр Карлович Новицкий участвовал в съемках фильма «Октябрьский переворот», находит документальные подтверждения.

Несколько месяцев спустя, в апреле 1918 года, Новицкий будет поступать на работу в Московский кинокомитет и напишет пространный документ — одновременно и заявление о приеме на службу и автобиографию. Он перечислит здесь все свои основные работы последнего времени. В этом перечислении есть и такие строки: «Я по своей собственной инициативе получил разрешение от Революционного комитета и продолжал вести съемки, которые впоследствии вошли целиком в коллективную ленту»<sup>1</sup>.

Вполне возможно, что речь идет здесь о другом мандате Военно-революционного комитета, выданном до 5 ноября, и о фильме «Октябрьский переворот» — коллективной ленте, в которую вошли, в частности, съемки московских операторов.

Гораздо более детальную картину октябрьских дней в Петрограде Новицкий нарисовал к двадцатой годовщине революции. Его воспоминания, опубликованные в 1937 году, представляют огромную ценность, хотя отдельные их места с трудом поддаются проверке.

О своем личном участии в октябрьских боях Новицкий вспоминает так: «С утра 27 октября я в Смольном. В напряженной атмосфере штаба восставшего народа не без труда получаю разрешение работать киноаппаратом. Это удостоверение, выданное мне за подписью секретаря Военно-революционного комитета исполкома Петроградского Совета депутатов, я до сих пор бережно храню как ценный исторический документ: «Предъявителю сего П. К. Новицкому Военно-революционный комитет разрешил производить на улицах Петрограда кинематографические снимки»<sup>2</sup>.

Если суммировать все известные нам сведения, то получится такая картина. Болтянский сначала находится в Москве, где ему не удается наладить съемки. А в это время в Петрограде документалисты-скobelевцы — Новицкого можно назвать определенно — уже работают, снимают на улицах города. Затем Болтянский возвращается

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 3, л. 204.

<sup>2</sup> П. Новицкий, Первые дни гражданской войны.— «Советское фото», 1937, № 5—6, стр. 22.

и около 1 ноября возглавляет питерскую съемочную группу. Не ранее 5 ноября группа уезжает в Гатчину.

Все это приходится проследивать с такой подробностью, ибо тут, по-видимому, единственный способ определить даты сохранившихся съемок октябрьских дней. Например, в киноведческой литературе нередко встречаются безоговорочные утверждения, будто знаменитые кадры, запечатлевшие толпу на ступеньках Смольного, относятся к 25 октября, а панорамы по фасаду Зимнего, испещренному пулями, сняты 26 октября. Полагаю, что сохранившиеся источники не дают оснований для таких категорических суждений. Можно только предположить, что большая часть питерского материала относится ко времени до 5 ноября.

Самые съемки, как уже было сказано, к сожалению, недостаточно событийны. Фасады Зимнего, так же как и толпу на ступеньках Смольного института, можно было с одинаковым успехом запечатлеть в любой из дней — разницы не найдет даже самый придирчивый взгляд. Вот почему единственный путь изысканий — все более подробно проследивать маршруты кинодокументалистов.

Дело это не простое. Каждый год отдаляет от нас события. Уходят очевидцы. Исчезают письменные свидетельства. Исследовательские гипотезы накладываются одна на другую, все более приближаясь к истине, но не достигая ее окончательно. Это естественно. Поэтому специалист, отчетливо понимая, что он не первый и не последний, кто занимается проблемой, должен смотреть в глаза и тем фактам, которые он пока объяснить не может.

К числу таких фактов, не поддающихся сегодня объяснению, относится одна весьма туманная запись, сохранившаяся в протоколе Петроградского Военно-революционного комитета, руководившего восстанием. На вечернем заседании ВРК 30 октября 1917 года секретарь, ведущий протокол, отмечает:

«На просьбу кинооператора делать снимки отказать»<sup>1</sup>.

Как жаль, что слишком глухая эта запись не раскрывает имени оператора, обращавшегося в штаб восстания. Не раскрывает она и самый характер просьбы — требовалось ли разрешение для съемок вообще или только для съемок заседания Военно-революционного комитета?

<sup>1</sup> «Октябрьское вооруженное восстание в Петрограде», М., Изд-во Академии наук СССР, 1957, документ № 1051, стр. 740.

Наконец, остается загадкой связь между этой протокольной записью и действиями документалистов-скобелевцев. С просьбой к Военно-революционному комитету могли обращаться операторы Н. Новицкий, Е. Модзелевский и даже Г. Болтянский, если к вечеру 30 октября он успел вернуться из Москвы. Не этот ли эпизод он вспоминает, говоря, что «не было никакой возможности снять Военно-революционный Комитет»?

Впрочем, в штаб восстания могли обращаться и другие кинематографисты, находящиеся за пределами известного нам круга лиц. Например, в октябре 1917 года еще могли работать в Петрограде французские документалисты из фирм Патэ и Гомон. Не им ли в Смольном было запрещено снимать?

Не лишена интереса и другая загадка октябрябрьского кино, основанная на малоизвестном свидетельстве, исходящем из белогвардейского лагеря. Речь идет о мемуарах казачьего генерала Краснова.

Один из лидеров российской контрреволюции, он первый угрожал красному Петрограду вооруженной силой. Именно в расположение красновского 3-го Кавалерийского корпуса бежал из столицы свергнутый Керенский. Возглавляемые Красновым и Керенским казаки в последних числах октября 1917 года двигались от Гатчины к Царскому Селу и были последней опорой низложенного Временного правительства. Но уже 1 ноября белогвардейская авантюра завершилась полным крахом. Казаки, захватившие было Гатчину, под влиянием большевистской агитации отказались продвигаться дальше. Некоторые из них объявили о своем нейтралитете, а другие — перешли на сторону Советов. Керенский вновь бежал, на этот раз из Гатчины. А Краснов был захвачен в плен и в первых числах ноября доставлен в Петроград, в Смольный.

Несколько лет спустя, побитый не только под Петроградом, но и на Дону белоэмигрант Краснов по случаю сочинения мемуаров припомнит, как его, пленного, привезли на автомобиле из Гатчины в Смольный. Вот — словно — интересующий нас фрагмент его сочинения:

«У Смольного толпа. Крутится кинематограф, снявая нас. Ну как же! Привезли трофеи победы Красной гвардии — командира 3-го Кавалерийского корпуса!!»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> П. Н. Краснов, На внутреннем фронте, Л., «Прибой», 1927, стр. 137.

Вообще Краснов — мемуарист лживый, в чем нетрудно убедиться, перелистив его книжку, изданную у нас в двадцатые годы. Тем не менее цитированное место его воспоминаний заслуживает, мне кажется, внимательного прочтения. В самом деле, генерал описывает здесь момент своего бесславия — полководец без армии, разбитый, взятый в плен; его конвоируют в стан противника. Как правило, на страницах, рассказывающих о поражении и плене, Краснов старается быть покорче, не дает подробностей. К чему ему детали, раз они делают унижение более наглядным?

Если съемка Краснова действительно состоялась, то весьма многозначительной становится фраза генерала о толпе у Смольного и о съемках, сделанных на глазах у этой толпы. Тут напрашивается сопоставление с хорошо известными, уже упоминавшимися кадрами, запечатлевшими разнолицую толпу на ступеньках у входа в Смольный. Среди заснятых здесь людей обнаружить Краснова не удалось. Но не исключено, что этот материал прямо связан с конвоированием генерала в штаб революции. Например, кадры могли предшествовать утраченному эпизоду с Красновым или заключать его. Наконец, как это нередко бывает, съемка самого «героя» могла оказаться низкого технического качества, и потому на экран попали лишь сопутствующие, фоновые кадры несобытийного свойства.

Тут, конечно, больше вопросов, чем ответов. Но если в дальнейшем удастся подтвердить связь красновских мемуаров с известным киноизображением входа в Смольный, то кадры эти придется датировать временем не ранее 1 ноября, то есть после победы красногвардейцев над белоказаками на гатчинском направлении...

Вот, пожалуй, и все, что более или менее достоверно известно о хроникальных съемках октября 1917 года в Петрограде. Но изучая историю фильма «Октябрьский переворот», не забудем и о том, что в него вошли кадры, отснятые в Гатчине и Москве.

Особенно интересны гатчинские эпизоды.

По дорожкам старинного парка у Павловского дворца проходят вольным строем красногвардейцы. Чеканя шаг, идут балтийцы, вновь и вновь оживают на экране их улыбки; мы видим тесную группу вожаков матросской вольницы во главе с народным комиссаром Павлом Дыбенко, еще не снявшим бескозырки. На ее ленточке можно прочесть название корабля — «Петропавловск».

Не устану смотреть эту хронику. Больше всего потрясает в ней сознание истории, творящейся у вас на глазах, подлинность, незавершенность событий. Вот мы смотрим на этих людей и знаем, что власть Советов устоит и укрепится в трудной борьбе, что казакам Петрограда не взять; знаем мы и о том, что многие из этих «братьишек» сложат свои головы в боях Волжской флотилии, на Украине, под Перекопом... Но сейчас они смотрят с экрана и не подозревают об этом. Для нас — история, для них — сегодня, завтра, жизнь во всей ее полноте.

Несколько лет тому назад я заинтересовался судьбой единственного из рядовых бойцов Октября, кто был упомянут в титрах фильма «Октябрьский переворот» — летчика Локайчука. Съемка эта предельно проста: на террасе Гатчинского дворца стоит, опираясь на балюстраду, человек в шлеме авиатора и разговаривает с командиром. «Летчик Локайчук обслуживал военно-революционный штаб» — поясняет надпись.

Всего лишь один план, запечатлевший летчика и про commentaireенный надписью, представляет собой случай редчайший, не имеющий аналогий. Красногвардейцы, матросы, солдаты проходят по экрану безымянными, а тут — кинопортрет, имя, упомянутое в надписи. Конечно, здесь сыграла свою роль молодость, непривычность авиации. Во времена, когда каждый полет был событием и собирали толпы любопытствующих, создателям фильма могло казаться, что, снимая авиатора, они фиксируют нечто редкостное, из ряда вон выходящее. Да, собственно говоря, так оно и было. Много ли можно назвать летчиков, участвовавших в октябрьских боях, совершивших боевые вылеты против войск Керенского — Краснова?

Ценность этой съемки повышается еще и потому, что письменные источники об участии летчиков в боях на гатчинском направлении чрезвычайно скучны. Фамилия авиатора Локайчука в них вовсе не фигурирует. След этого летчика удалось отыскать в архиве гатчинской военно-авиационной школы — рядовой Иоаким Локайчук служил там в 1917 году. Он — наш старший современник, ибо всего несколько лет тому назад умер в Одессе. Рабочий одного из одесских заводов, Локайчук, как мне рассказывали, до конца дней своих берег драгоценную память об октябрьских днях — старый авиационный шлем, запечатленный в кинокадрах.

И сейчас, вглядываясь в шеренгу красногвардейцев, идущих гатчинским парком, я все время думаю о том,

что каждый из них мог бы стать героем увлекательной повести, содержание которой — его собственная жизнь. Толпы людей на экране — это всегда волнует, ибо здесь сколько лиц, столько и биографий. Неповторимых, увлекательных, сложных. Ни один романист не смог бы написать биографию толпы — людей, сведенных историей на мгновение, а потом разбросанных по всему миру.

Вот и вы, читатель, прошли однажды по улицам с первомайской демонстрацией, затерялись в вокзальной толпе или выглянули из окна трогающегося поезда... Кто знает, может быть, вы не заметили пристального взгляда кинокамеры или забыли о нем. А всего через какое-нибудь столетие лицо ваше мелькнет на экране и станет живой чертой ушедшего времени...

#### Октябрьская хроника.

Она снова возвращает нас в Гатчину, в ноябрьский день 1917 года. В ноябрьский? Да, это совершенно очевидно. Ведь только 1 ноября красногвардейцы овладели Гатчиной, а мандат на съемки здесь был выдан в Смольном и того позже — 5 ноября.

Мы помним, что кинохроники так и не дождались автомобиля, да и не мудрено: в штабе восстания вряд ли хватало машин и для более серьезных акций, чем поездка операторов по следам вчерашних боев. Съемочная группа двинулась в Гатчину по железной дороге. Но там, куда она направлялась, основные события тоже были уже позади. Советская власть в Гатчине к тому времени утвердиласьочно, красногвардейские войска переформировывались, отдыхали. Здесь же, в Гатчине, были расквартированы вчерашние белогвардейцы — казаки, решительно порвавшие с Красновым и Керенским.

Обстоятельства, в которых происходили гатчинские съемки, хорошо прослеживаются по воспоминаниям Павла Дыбенко, которым несомненно принадлежит почетное место на первых страницах истории советского кино. Приезд съемочной группы во главе с Болтянским застал Дыбенко и членов его штаба Рудольфа Сиверса<sup>1</sup> и Мкртича Тер-Арутюнянца<sup>2</sup> отдыхающими после нескольких бессонных ночей.

<sup>1</sup> Р. Ф. Сиверс (1892—1918) — член партии с 1917 г. В октябрьские дни — один из командиров красногвардейских отрядов. Убит белоказаками.

<sup>2</sup> М. К. Тер-Арутюнянц (Артуниянц) (1894—1961) — член партии с 1917 г. В октябрьские дни — комиссар Петроградского Военно-революционного комитета.

Легко представить себе хроникеров, несущих тяжелую камеру, штативы и кассеты по длинной анфиладе пострадавших дворцовых комнат. Поломанная павловская мебель, рваный шелк обоев, хруст стеклянной крошки под ногами. С трудом найденный комендант, с некоторым подозрением разглядывая съемочные принадлежности, ведет кинематографистов к комиссару Дыбенко.

Далее — слово самому Павлу Ефимовичу Дыбенко:

«Уже высоко поднявшееся солнце своими лучами золотило только что выпавший снег, когда меня разбудили. Тут же, на диване, спал Сиверс, а рядом в кресле — Артунианц. Будят их. Комендант докладывает:

— На площади все построены, прибыл кинематографщик. Ждем вас.

— А сколько времени?

— 11 часов.

— Фу ты черт, как здорово заспались! Сейчас идем.

На площади против Гатчинского дворца выстроены красногвардейцы, матросы, а позади них — казаки 3-го корпуса и ударники... Красногвардейцы и матросы с радостными лицами пускают остроты:

— Черт возьми, на кинематограф попадем, да еще и в историю.

Около киноаппарата хлопотливо, с озабоченным лицом суетится маленький растрепанный человечек, виновато повторяя:

— Две минутки, две минутки, и все будет готово. Вот еще минутку! Можно начинать.

Красная гвардия дефилирует. Кто-то из матросов, задорно смеясь, вскрикивает:

— Товарищ Сиверс! Пусть казаки и ударники удирают, а мы будем преследовать. А кто же будет за Керенского?.. Жаль, что удрал, вот теперь бы как раз пригодился.

Вчерашние хмурые, с суровыми озабоченными и напряженными лицами герои Октябрьского переворота сегодня по-детски смеются. Если бы сейчас появился Керенский, они стали бы с любопытством его рассматривать; им просто захотелось бы его даже пощупать, понять, что это был за человек, который с первых дней Февральской революции был у власти и до последнего момента не хотел передать ее рабочим, крестьянам, солдатам и матросам...

Как-то не хочется верить, что еще во многих городах и на фронте идет борьба, льется кровь тех, кто настой-

чиво добивается власти Советов, кто через Советы хочет достичь мира, жаждет устройства новой жизни. Воображение рисует этот новый мир, новую социалистическую Россию»<sup>1</sup>.

Мемуарам Дыбенко надо отдать должное. Кинокадры, запечатлевшие военного наркома, показывают, как просто и естественно он вел себя перед объективом кинокамеры. И столь же естественны, ненарочиты его воспоминания о гатчинской киносъемке. Павел Ефимович рассказывает добродушно, с легкой иронией. Он весело вспоминает даже о наивной попытке инсценировать перед объективом боевые события недавних дней: пусть казаки и ударники удирают, а мы будем преследовать.

Ранней этой инсценировке, конечно, не хватало пленного Керенского и, предлагая использовать эту фигуру для киносъемок октябрьских дней, кто-то из балтийских матросов ровно на десять лет опережал Эйзенштейна, в чьем фильме «Октябрь» (1927) был показан Керенский.

Жаль только, что ни Дыбенко, ни Болтянский не запомнили точно, в какой именно день гатчинский дворцовый парк стал съемочной площадкой. За любопытными подробностями нам не следовало бы забывать главную задачу — увидеть в кинокадрах не просто интересные эпизоды, но прежде всего достоверный исторический документ, полноправный в кругу других памятников прошлого.

Один хронологический предел у нас уже намечен: 5 ноября, когда Болтянский получил право «съемок в Петрограде и его ближайших окрестностях». Значит, не ранее этой даты.

Но вот еще одно важное соображение. Дыбенко начинает рассказ про маленького растрепанного кинематографщика (вероятно, Болтянский) с лирического замечания о только что выпавшем первом снеге, позолоченном лучами утреннего солнца. В гатчинских кадрах действительно хорошо виден снежный покров — на земле, па деревьях старинного парка. Его белизна особенно резко контрастирует с темными флотскими бушлатами балтийцев и штатскими пальто красногвардейцев.

Итак, снег.

Вспомним, что в семнадцатом году в Гатчине находилась военно-авиационная школа, та самая, в которой слу-

<sup>1</sup> П. Е. Дыбенко, Из недр царского флота к Великому Октябрю, М., Воениздат, 1958, стр. 162.

жил рядовой Иоаким Локайчук. При ней был небольшой аэродром. Его обслуживала скромная метеорологическая станция, и — вот удача! — бюллетени этой станции сохранились в военно-историческом архиве. Гатчинские синоптики отметили, что первый снег в семнадцатом году выпал 7 ноября в 20 часов. Но в это время съемка, разумеется, была невозможна — темно. Следующее выпадение снега отмечено на другой день — 8 ноября в 8 часов утра<sup>1</sup>. Значит, наша съемка сделана именно восьмого ноября или, во всяком случае, не ранее этого срока. День пятнадцатый от Октябрьского восстания...

К слову сказать, историки кино в последнее время проторили довольно широкую дорогу в различные учреждения метеорологической службы. Сводки погоды много летней давности помогают ориентироваться в сложностях фотографического и кинематографического хроникального материала, что лишний раз подтверждает большую вероятность открытий именно на «стыках наук». Например, с помощью метеосводок важное открытие сделала архивист Г. А. Баженова. Она доказала, что всемирно известные кадры — Владимир Ильич Ленин выступает с балкона Моссовета — сняты в январе 1919 года, а не в октябре, как считалось раньше. Одним из главных аргументов исследователя стало то обстоятельство, что в кадрах ясно виден глубокий снежный покров...<sup>2</sup>.

Итак, мы установили, что весь круг гатчинских киносъемок относится примерно к 8 ноября. Спрашивается: какова же ценность этих кадров? Ведь в контексте фильма они выдаются за съемки, сделанные неделей раньше, то есть в разгар боев на гатчинском направлении. Узнав об этом, строгий ревнитель исторической правды мог бы приравнять ценность этих эпизодов к нулю. В самом деле, кинодокументалисты безнадежно опоздали, им достался старый, выдохшийся след событий. Все-таки приезжать к шапочному разбору, а потом инсценировать, искусственно воссоздавать ушедшую ситуацию — это не дело.

Спору нет, подлинная съемка несомненно ценнее инсценировки. Но в данном случае инсценированные кадры не с чем сравнивать. Подлинных нет и не будет.

<sup>1</sup> Центральный Государственный военно-исторический архив СССР. ф. 298, оп. 1, ед. хр. 120, лл. 287—288 об.

<sup>2</sup> Г. Баженова, С балкона Моссовета. — В кн. «Лениниана: поиски и находки», М., «Известия», 1970, стр. 68—70.

Что делать? Где нет подлинника, следует довольствоватьсь копией. В конце концов, не такой уж редкий случай в истории искусства.

Однако ценность наших гатчинских съемок определяется далеко не только этим. Чтобы все стало ясно, «прокрутим» всю историю сначала.

Вот 1 ноября — разгар столкновения советских войск с казаками; полная победа красных. Вот матросы и красногвардейцы несколько дней отдыхают, готовятся к будущим сражениям. Вот, наконец, около 8 ноября приезжает «растрапанный кинематографщик» и просит повторить все, что происходило здесь неделю назад. И те же люди в той же одежде на том же самом месте повторяют «все как было». Каков смысл их действий? Дефилируя перед кинообъективом, они как бы говорят: неделю тому назад все происходило так, как мы вам здесь показываем. Мы подтверждаем тем самым правдивость этой картины. Так можно «расшифровать» поведение матросов и красногвардейцев, оказавшихся в поле зрения съемочной камеры.

В этом смысле лента — не документ.

Но разве письменная история пишется только на документах? Разве документ — единственный вид исторического памятника? Там, где документа нет, исследователь обращается к источнику, созданному позднее события, к воспоминаниям.

Родственность письменных мемуаров с инсценировкой, разыгранной самими участниками событий, — очевидна. И мемуары и инсценировка имеют одну и ту же подоснову — человеческую память со всеми ее недостатками и преимуществом.

С точки зрения исследователя, родственны не только мемуары и инсценировки, но и методы их исследования. Например, историк при прочих равных всегда предпочтет более ранние воспоминания (скажем, дневники) более поздним, написанным много лет спустя.

Другое сходство состоит в том, что воспоминания — все равно писаные или разыгранные, всегда повествуют не только о прошлом, но в какой-то мере и о дне сегодняшнем, то есть о времени их создания. Допустим, если вы сейчас пишете о детстве, то ваш сегодняшний опыт накладывает на рассказ свой отпечаток. В какой-то мере под этот закон подпадает и инсценировка.

Наш гатчинский случай имеет не только мемуарную, но и документальную сторону. В конце концов не обяза-

тельно соотносить его с событиями 1 ноября. Ведь кино-камера запечатлела самые реальные, самые подлинные действия. Например, кадры не трудно проаннотировать и так: «Красногвардейцы и матросы на отдыхе после октябрьских боев в Гатчине. 8 ноября 1917 года». День 8 ноября ничуть не менее «исторический», чем день 1 ноября. И для истории 8 ноября гатчинская съемка — несомненный документ. А документом она стала только тогда, когда удалось ее датировать, прикрепить к месту, назвать участников события.

Вот почему так важно досконально изучать октябрьские, да и не только октябрьские документальные ленты...

После Гатчины хроникиеры-скобелевцы участвовали в съемках похорон красногвардейцев, павших в Москве и Петрограде. Эти потрясающие кадры сохранились. В них — высокая скорбь пролетарских столиц, траурный креп склоненных знамен, как бы угадываемая мелодия похоронного марша. То были едва ли не первые в России после погребения Льва Толстого похороны без попов, без церковного обряда.

Хроникальные съемки проводов в последний путь — характерный штрих первых месяцев, первых лет Советской власти. В документальной фильмотеке времен гражданской войны таких лент великое множество. Их снимали в Петрограде и Москве, Ярославле и Купянске, Астрахани и Баку, Риге, Киеве и других городах. Такие кадры — своеобразные кинореквиемы — прежде всего дань высокого уважения к памяти павших.

Однако ж в этих эпизодах проглядывает и основной недостаток фильма «Октябрьский переворот», о котором нет причин умалчивать — печать объективизма, пименовского равнодушия к добру и злу. Похороны красногвардейцев «мирно» соседствуют здесь с кадрами похорон юнкеров, а надписи, поясняющие изображение, составлены в выражениях уклончивых, намеренно не содержащих определенных оценок. Удивляться здесь не приходится. Руководство Скобелевского просветительного комитета, которому принадлежала хроника, было настроено антибольшевистски и после Октября объявило комитет «независимым» от Советской власти. Так что отдельные съемки, вошедшие в «Октябрьский переворот», неизмеримо ценнее, чем их интерпретация в фильме.

Конечно, ни Болтянский, ни Новицкий, ни московские операторы еще не подозревали о том, сколь значительные события им удалось снять. Добросовестные профессио-

нальные художники, они лишь много позже поняли масштаб своей работы, ее великий смысл.

К кадрам «Октябрьского переворота» нам еще предстоит вернуться для того, чтобы рассказать, как создавал свой первый фильм Дзига Вертов. А пока попробуем на основании известных нам источников представить себе, какие находки еще возможны в фильмотеках. Ведь лента — особенно первые две ее трети — сохранилась не полностью, частично в позднейшем перемонташе. Вот съемки, упоминаемые Болтянским, но до сих пор не разысканные:

фотографический снимок членов Военно-революционного комитета при Петроградском Совете, сделанный в октябрьские дни;

разрушенный вокзал одной из железнодорожных станций между Петроградом и Гатчиной;

полет аэроплана, пилотируемого летчиком И. Локайчуком (пока есть только его портрет);

военные суда Балтийского флота, в том числе и крейсер «Аврора», вошедшие в Неву;

здание Павловского военного училища в Петрограде, поврежденное обстрелом;

толпа вкладчиков в панической очереди у здания государственного банка на Невском проспекте (съемка оператора Е. Модзелевского).

Этот список потерь (или возможных находок?) я составил уже давно, но сам относился к нему несколько недоверчиво. Ведь он основан всего лишь на воспоминаниях Болтянского. А где гарантия, что его память в точности сохранила все эпизоды фильма? И хотя автор, прежде чем писать воспоминания, еще, вероятно, в 1924 году мог просмотреть полную и исправную копию «Октябрьского переворота», все же известные сомнения оставались.

Но вот недавно мне пришлось заниматься совсем, казалось бы, иным сюжетом. В Красногорском кинохранилище среди других лент находится и хроникальный фильм о праздновании первой годовщины Октября в Петрограде<sup>1</sup>. О нем при желании можно было бы написать немало страниц, ибо его кадры великолепно передают атмосферу 7 ноября 1918 года в городе на Неве. Но не стану отвлекаться. Скажу только, что при изучении этой документальной ленты пришлось обратиться к петроград-

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—1179.

ским газетам, выходившим той осенью. В одной из газет нашлась скромная заметка, мгновенно возродившая в памяти все, что относилось к октябрьским съемкам года семнадцатого. Заметка называлась весьма прозаично — «О деятельности Кинематографического комитета» — и между прочим сообщала:

«В праздновании октябрьских торжеств Кино-Комитет принял активное участие. К юбилейным дням были специально организованы 10 комплектов передвижных кинематографов, частью отправленных на Северный фронт, частью работавших в городе — на площадях. Показана была обширная хроника «Великая Октябрьская Революция» (3 серии, 52 эпизода). Между прочим, «Смольный институт в дни революции», «У Зимнего Дворца», «Крейсер «Аврора», «Центральная телефонная станция, охранявшая пулеметами и орудиями», «Первый состав рабоче-крестьянского правительства, его виднейшие деятели» и др. За праздники всего было обслужено в Петербурге 64 кинематографа...»<sup>1</sup>.

Безвестный газетный репортер сохранил для нас ценнейшие сведения. Уже сам факт проката документальной ленты об Октябре в день его годовщины — немаловажен. Но здесь ведь обозначен еще и объем фильма, да, кроме того, приведены названия нескольких эпизодов, в том числе и до сих пор не известных!

Факт — счастье историка. Могу себе представить, как радовался исследователь, впервые читавший описание утерянной библиотеки Ивана Грозного. Пусть самих книг нет, но есть хотя бы их заголовки, позволяющие судить о содержании раритетов, уверенно продолжать их поиски. Точно так же и несколько беглых строк репортерской заметки служат важными кирпичами в фундаменте наших предположений.

Во-первых, подтверждается тот пункт гипотетического списка, в котором обозначена съемка крейсера «Аврора». Это радует и само по себе, а кроме того, резко уменьшает сомнения по поводу существования других эпизодов, выводимых из воспоминаний Болтянского.

Во-вторых, наряду с хроникальными эпизодами известными, сохранившимися («Смольный институт», «У Зимнего Дворца») мы впервые узнаем о съемках Центральной телефонной станции, охраняемой пулеметами и ору-

<sup>1</sup> «Жизнь искусства», Пг., № 20, 22 ноября, вечерний выпуск.

диями, и о кадрах, запечатлевших первый состав рабоче-крестьянского правительства.

Впрочем, к киносюжету с первым составом Совнаркома все-таки надо относиться с некоторой осторожностью. Думаю, что это в лучшем случае была фотография членов Военно-революционного комитета, упомянутая Болтянским. Ее могли вмонтировать среди кинокадров. Тогдашние кинематографисты (да и нынешние тоже) часто прибегали к такому приему, чтобы заполнить досадный пробел в киносъемках. Например, в сюжете 1918 года, посвященном памяти М. С. Урицкого, был использован его фотопортрет, ибо прижизненного кинопортрета не оказалось<sup>1</sup>.

Но возможно, что репортер вообще не имел в виду съемок заседания Совнаркома, а просто хотел сказать о кинопортретах отдельных членов правительства. Среди них в сохранившейся части фильма есть уже упоминавшийся кинопортрет одного из членов Комитета по военным и морским делам П. Е. Дыбенко и кинопортреты наркома просвещения А. В. Луначарского и наркома государственного призрения А. М. Коллонтай.

Не надо терять надежды. Когда-нибудь недостающие звенья первого хроникального фильма об Октябре, возможно, найдутся, войдут в арсенал уникального изобразительного материала о нашей революции. Поиски идут давно и будут продолжаться вперед.

Находки ждут нас не только в отечественных фильмотеках, но, по-видимому, и за рубежом, ибо не исключена вероятность того, что фильм «Октябрьский переворот» уже в 1918 году пересек границу РСФСР. Об этом свидетельствует документ, связанный с именем Владимира Ильича Ленина.

В марте 1918 года руководство петроградского отделения Скобелевского просветительного комитета направило в Московское отделение и Моссовет следующую телеграмму.

«Срочная. Москва Скобелевский копия Совдеп Преображенскому.

Согласно письму Ленина и требованию Комиссариата иностранных дел необходимо срочно отпечатать течение недели для Америки... 10 экземпляров «Октябрьского переворота»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—4.

<sup>2</sup> Г. Болтянский, Ленин и кино, М.—Л., Государственное издательство, 1925, стр. 9—10.

Пока не разысканы ни упомянутое в телеграмме письмо В. И. Ленина, ни документы, подтверждающие, что весной 1918 года «Октябрьский переворот» действительно был отпечатан и отправлен за океан. Но в биографии фильма существенна даже и попытка распространять хронику революции на американском континенте. Телеграмма, посланная в развитие ленинской директивы, свидетельствует о большой общественной значимости октябрьских съемок.

Кинокадры, заснятые в Петрограде и Гатчине, вновь и вновь возвращают нашему зрителю неповторимую атмосферу революции. Этими съемками широко пользуются сегодняшние документалисты, и мгновения, сохраненные старыми лентами, органически входят в ткань новых документальных фильмов, смотрятся с непреходящим интересом и волнением.

### Под Двинском, на земле латышской

История советской дипломатии началась в октябрьские дни 1917 года в Петрограде. Ее исток — ленинский декрет о мире, принятый Вторым Всероссийским съездом Советов. То был крутой, решительный поворот от войны, страстное, неодолимо притягательное обращение ко всем народам с призывом прекратить империалистическую войну. Этот призыв громко прозвучал над старой Европой, над кровавыми шрамами фронтов, был услышен в Америке, в Азии, на всех континентах.

Сразу же вслед за декретом о мире рабоче-крестьянская власть и словом и делом доказывает свои миролюбивые устремления. В числе твердынь старого мира под ее ударами рушится святая святых антинародного режима — аппарат министерства иностранных дел, более века хранивший все тайны захватнической политики. Балтийский матрос Николай Маркин, назначенный сюда комиссаром, извлекает из недр секретных архивов дипломатическую переписку и тайные договоры, связывающие империалистические державы. Каждый из этих документов был шагом к войне, на которую капиталисты и помещики обрекали народы во имя своих корыстных интересов.

Не будем сравнивать опубликование тайных договоров в Петрограде с разорвавшейся бомбой. За три с лишним года войны мир привык — если можно привыкнуть — к

взрывам бомб и снарядов. Нет, в столице революционной России произошло нечто более важное, нечто еще небывалое в истории: перед пародами всего мира был раскрыт один из самых гнусных заговоров, стоивший жизни миллионам людей.

Дипломатические представители и корреспонденты иностранных газет и агентств в октябре — ноябре 1917 года посыпали из Петрограда сенсационные телеграммы о тайных договорах. Содержание этих телеграмм колебало самые основы мировой империалистической системы.

Понятно, что поставщики экранных новостей в кинематографы Европы и Америки не могли остаться равнодушными к грандиозному дипломатическому краху, постигшему все без исключения воюющие державы. Но положение петроградских корреспондентов основных зарубежных кинофирм сразу оказалось двусмысленным. С одной стороны, явная сенсация, событие экстракласса. С другой — еще неизвестно, одобрят ли хозяева какие бы то ни было съемки, связанные со смелыми дипломатическими шагами большевиков, направленными на прекращение войны. И вот хроники французских фирм Патэ и Гомон, специализировавшиеся на кинопропаганде «войны до победного конца», постепенно свертывают свои дела, покидают Россию.

Ателье Скобелевского просветительного комитета остается в России, по-видимому, единственной студией, производящей хронику. Разумеется, руководители скобелевской хроники со своими мерками подходили к происходящему, по-своему оценивали важность тех или иных событий. Поэтому множество сдвигов поистине исторического масштаба, произшедших в России с ноября 1917 года, вообще осталось вне поля зрения кинообъектива. Но первые мирные шаги молодого Советского государства были столь очевидно значительны, столь резким диссонансом ворвались в дипломатические и военные авантюры империалистов всех стран, что даже «объективисты»-скобелевцы поняли их важность. Поняли, конечно, не сразу и не полностью.

Поэтому осенью 1917 года не были сняты ни матрос Маркин, ни толпы петроградцев, расхватывающих газеты и брошюры, где печатались тайные договоры, ни возбужденные журналисты-иностранные в очереди на телеграфе. Все это — один из самых досадных пробелов нашей хроникальной фильмотеки.

Внешняя политика Советского правительства начинает находить отражение в кинодокументах Скобелевского ателье не раньше чем с конца ноября — начала декабря 1917 года. К этому времени триумфальное шествие Советской власти уже захватывает все основные фронты действующей армии, где — во исполнение декрета о мире — начинаются мирные контакты сначала с немецкими солдатами, а потом и с командованием.

В конце ноября первая советская делегация, уполномоченная подписать перемирие на русско-германском фронте, отбывает в Брест-Литовск. Накануне ее отъезда руководство Скобелевского просветительного комитета обращается в Смольный за разрешением для хроникеров сопровождать делегацию. 27 ноября кинооператоры Модзелевский и Новицкий получают от Петроградского Военно-революционного комитета такое разрешение. За председателя ВРК этот документ хроникерам подписал один из руководителей первой брестской делегации А. А. Иоффе<sup>1</sup>.

Как хотелось бы написать, что 28 ноября 1917 года хроникеры Новицкий и Модзелевский отбыли из Петрограда, сопровождая мирную делегацию. С каким удовольствием я утверждал бы, что именно им принадлежат сохранившиеся кинокадры встречи делегации немецким командованием на вокзале в Бресте!<sup>2</sup> К сожалению, все это можно только предположить. Есть мандат, подписанный А. А. Иоффе, есть брестская съемка, но пока нет никаких звеньев, связывающих эти два документа. Оператор Новицкий, кажется, никогда не вспоминал о своем путешествии в Брест в ноябре 1917 года. Этот факт не упоминается и в биографии известного польского оператора Модзелевского. Во всяком случае, исследователь его творчества лодзинский профессор В. Евсевичский лишь недавно узнал от меня о брестском мандате Модзелевского, работавшего в 1917 году в петроградской фирме.

Так что здесь пока тупик.

Но, пытаясь из него выйти, я пересмотрел в кинодокументальном архиве все снятые в последние недели 1917 года ленты, которые хоть как-то затрагивали внешнеполитические сюжеты.

Среди сохранившихся в киноархиве фильмов немалое количество метров посвящено собственно брестским пере-

<sup>1</sup> «Петроградский Военно-революционный комитет. Документы и материалы», т. 3, М., «Наука», 1967, стр. 415.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—11755.

говорам. Кроме уже упоминавшихся кадров встречи советской делегации есть отъезд дипломатических автомобилей от вокзала, виды зданий, где шли переговоры и располагались представители держав. Хроники, не жалея пленки, сделали кинопортреты многих дипломатов. В заснеженном парке, окружающем дом, отведенный для переговоров, перед объективом кинокамеры проходили делегации России, Германии и ее тогдашних союзников — Австро-Венгрии, Болгарии, Турции.

Эти кадры оставляют неизгладимое впечатление, передавая атмосферу труднейшего дипломатического сражения, первого в истории Советской страны. Можно чисто умозрительно представлять себе империалистическое хищничество кайзеровской Германии. Совсем другое дело — взглянуть в тупые и самодовольные глаза генерала Гофмана, ведшего переговоры. На лице его — смесь жестокости и коварства, лицемерия и лжи. За его плечами — грубая вооруженная сила, вот эти, проходящие на втором плане грузные, палитые пивом солдаты в остроконечных касках.

Но — поставьте себя на место первых советских дипломатов — падо сохранять выдержку, проявлять величайшее хладнокровие, чтобы сидеть за одним столом с бандитами и, имея в тылу разоренную и ослабленную страну, все-таки вести свою, независимую линию. Народам нужен мир.

Такова директива Ленина, такова политика большевистской партии.

Ленты, снятые в Бресте, пользовались у зрителей большой популярностью.

На переговорах снимали и германские документалисты. Скобелевцы и представители немецкой фирмы УФА обменивались съемками, взаимно использовали отснятые кадры. Брестские сюжеты после подписания перемирия показывали по обе стороны фронта. Так, в печати тех дней промелькнуло сообщение: фильм о переговорах в Брест-Литовске демонстрировался во временно оккупированной германцами Вильне<sup>1</sup>.

Но не будем упускать из виду, что борьба за мир, за выход из империалистической войны шла не только на высоком дипломатическом уровне. Она приняла массовый, поистине общенародный характер, захватила миллионы людей в городе, в деревне, на фронте.

<sup>1</sup> «Рампа и жизнь», 1918, № 11—12, 23(10) марта, стр. 15.

Великолепное, классическое киноизображение братания солдат на русско-германском фронте показал Сергей Эйзенштейн в своем фильме «Октябрь», снятом к десятой годовщине революции. Кстати сказать, роль одного из немецких солдат играл оператор Эдуард Тисса, прошедший хроникером по многим фронтам и, наверное, даже лучше Эйзенштейна представлявший себе обстановку таких братаний. Ведь мирные встречи солдат противостоящих армий хроники снимали еще в 1917 году.

Одна из таких съемок и показалась мне не менее интересной, чем кинокадры, запечатлевшие брестские переговоры. Подлинные титры сохранили название ленты — «В дни мирных переговоров на фронте»<sup>1</sup>.

Центральный сюжет фильма — несомненно братание русских и немецких солдат на позициях. Надпись по старой орфографии, предваряющая несколько планов этой съемки, отличается предельной лаконичностью:

### «БРАТАНИЕ»

И все. Никаких дополнительных сведений, которые позволили бы назвать место события, его участников, наконец, просто датировать съемку, — в фильме нет. Вполне понятно. Фильм принадлежал Скобелевскому просветительному комитету, который так и не признал Советскую власть. Еще за несколько недель до Октября скобелевские заправили выпусками на экран кадры другого братания, сопровождая их несколько более развернутой и совершенно недвусмысленной надписью: «Позорное братание с германцами». Нет, они и сейчас были против выхода России из империалистической войны.

Правда, время и место братания можно примерно определить по соседствующим съемкам из фильма «В дни мирных переговоров на фронте». Вот мы видим вокзал в городе Двинске. Вот проходят кадры со зданием, на котором ясно читается вывеска «Исполнительный комитет V армии». Наконец, одна из надписей, предшествующих панораме по руинам костела, гласит: «Разрушения войны. Иллуксте». Иллуксте — под этим названием на сегодняшней карте Латвии значится городок недалеко от Даугавпилса (Двинска).

Значит, вся лента, вероятно, снята в расположении частей Северного фронта, в районе Двинска. У здания комитета V армии (или, как тогда говорили армиско-

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12505.

ма-В) хроникер заснял также делегацию охтинского порохового завода, посетившую фронт. Здесь же — великолепный кинопортрет комиссара V армии Собакина — прямо в объектив, чуть улыбаясь в усы, смотрит красавец в белой папахе и запорошенной снегом шинели.

Когда пытаешься осмыслить все эти съемки, то понимаешь, что место, где они сделаны, выбрано не случайно. Во-первых, Двинск. Именно через Двинск следовала из столицы в Брест мирная делегация. Отсюда же Советская Россия поддерживала связь с Брестом во время переговоров. Во-вторых, в ноябре — декабре 1917 года район Двинска, где дислоцировалась V армия Северного фронта, был в центре общественного внимания, ибо как раз отсюда по уполномочению Советского правительства были сделаны первые конкретные шаги к заключению перемирия. 10 ноября фракция большевиков исполнительного комитета V армии обратилась в Совет Народных Комиссаров РСФСР со следующей телеграммой: «Фракция большевиков... решила действовать самостоятельно, взяв в свои руки дело перемирия, о чем и известила армию. Выделив из своей среды Военно-революционный комитет, который будет ответственным перед Советом Народных Комиссаров, фракция поручила ему организацию переговоров о перемирии. Просим дальнейших указаний. И. о. комиссара Н. Собакин»<sup>1</sup>.

Уже 12 ноября комиссар V армии объявил о начале переговоров с неприятелем<sup>2</sup>.

Таким образом, съемка исполнкома V армии в Двинске и комиссара Собакина для зрителя семнадцатого года была иллюстрацией к известным событиям, которые привели к началу мирных переговоров на фронте.

Комиссар, запечатленный в фильме, личность поистине историческая. Ибо он и его товарищи первыми на фронте приняли ленинский декрет о мире к исполнению, протянули братскую руку дружбы немецким рабочим и крестьянам, одетым в солдатские шинели.

Однако ж вряд ли армиском-В, начиная «переговоры с неприятелем», позаботился о том, чтобы пригласить кинороникеров. Людям, измученным войной, с радостью и надеждой воспринявшим ленинский декрет, было не до

<sup>1</sup> «Триумфальное шествие Советской власти. Документы и материалы», М., Изд-во Акад. наук СССР, 1958, стр. 446.

<sup>2</sup> В. Максаков, Н. Нелидов, Хроника революции, вып. 1 1917 год, М.—Пг., ГИЗ, 1923, стр. 131.

позирования перед объективом. Надо думать, человек с киноаппаратом появился здесь не 10—12 ноября, а несколько позже. Да и самое название фильма — «В дни мирных переговоров...» косвенно это подтверждает. Переговоры начались, как мы помним, 28 ноября, а продолжались с перерывами в декабре и потом в январе — феврале 1918 года.

Время двинских съемок удалось уточнить способом, несколько напоминающим главный сюжетный ход из фильма итальянского режиссера М. Антониони «Блюз ап». Там фотограф снимает в городском парке идиллический пейзаж с влюбленной парой, а потом, проявив и увеличив кадр, он замечает на втором плане своего снимка неожиданное — труп, спрятанный в кустах. То, что для фотомастера из упомянутого фильма явилось случайностью, представляет собой очень распространенный способ изучать кинокадры. Только роль неожиданной находки играют здесь маленькие, «нечитаемые» с экрана детали, которые часто служат ключом к разгадке съемки. В поле зрения объектива нередко попадают предметы второго плана, подчас не менее важные, чем основное содержание кадра.

Именно такая деталь помогла подкрепить догадку о том, что двинские съемки сделаны позже ноября 1918 года. Рассматривая под лупой кинокадры, запечатлевшие здание армейского комитета V армии, я обнаружил на стенах его свежую театральную афишу, которую с некоторым усилием удалось прочесть. Вот несколько фрагментов текста афиши:

«Народный театр  
В воскресенье, ...декабря 1917 г.  
...Александровна Мирова...

### ОБНАЖЕННАЯ

Начало спектакля ровно в 9 часов вечера. Танцы»

Содержание афиши сначала разочаровало. Стоило ли напрягать зрение, чтобы узнать, что какая-то актриса выступает в спектакле «Обнаженная», после чего состоятся танцы? В афише, написанной от руки, даже невозможно прочесть, в какой именно воскресный декабрьский день должно быть представлено указанное действие.

Помогла газета. В «Известиях армейского исполнительного комитета V армии» от 10 декабря 1917 года отыскалось то самое объявление, которое и было вывешено на

здании и попало в поле зрения кинообъектива. В газетном объявлении сообщалось, что спектакль «Обнаженная», поставленный «для усиления средств Армискома-В», имеет состояться в Двинске в воскресенье 10 декабря. Начало в 9 часов. Танцы».

Прекрасно! Значит, двинские съемки относятся примерно ко времени около 10 декабря 1917 года<sup>1</sup>. Значит, и центральный эпизод фильма — братание — тоже снят, скорее всего, тогда же.

Еще один просмотр съемки с братанием на монтажном столе, и — уточняется место события. Ибо между шинелями братающихся солдат в нескольких кадрах удается под лупой рассмотреть на дальнем плане уже знакомые нам руины церковного здания. Иллукст! Тот самый костел в Иллуксте, который мы только что видели в соседних кадрах.

Если применить к нашему разысканию спортивную терминологию, то здесь — промежуточный финиш. Вот его результаты: некая съемочная группа Скобелевского просветительного комитета около 10 декабря 1917 года снимала братание русских и немецких солдат в районе Иллукста, где дислоцировались части V армии Северного фронта. В сущности говоря, это уже не так мало, ибо для полноты фильмографического описания (а именно оно — наша цель) не хватает только фамилий авторов ленты.

Но круг возможных авторов не так здесь широк. Фильм Скобелевского комитета, а имена хроникеров-скобелевцев, работавших в конце семнадцатого года, — известны. Каждое имя представлено в моей картотеке отдельной карточкой, где не только указано, что хроникер снимал, но и дана ссылка на источник — откуда мы об этом знаем.

И вот однажды, еще задолго до того, как я всерьез занялся двинско-иллукстским сюжетом, персоналия операторов-скобелевцев пополнилась у меня карточкой, которой я не придавал особого значения. Просто, перелистывая мемуары известного хроникера Петра Новицкого, я отметил, что руководителем петроградских съемок в октябре 1917 года Новицкий считает Михаила Ефимовича Кольцова<sup>2</sup>. Имя прославленного публициста, будущего автора

<sup>1</sup> Пользуюсь случаем, чтобы исправить ошибку, вкравшуюся в мою статью «Кадры под лупой» (*«Искусство кино»*, 1964, № 11, стр. 8), где неверно была указана дата — 3 декабря 1917 года.

<sup>2</sup> П. Новицкий, Первые дни гражданской войны.— *«Советское фото»*, 1937, № 5—6, стр. 22—23.

великолепного «Испанского дневника», говорило о многом. Но руководил ли он операторами-скобелевцами во время Октябрьского восстания в Петрограде? Ни подтвердить, ни опровергнуть мнение Новицкого я не мог, а потому просто заполнил карточку на Кольцова, поставил ее среди других «скобелевских» карточек семнадцатого года и — надолго забыл о ее существовании.

Потом, много месяцев спустя, читаю сборник воспоминаний о Кольцове. Особенно подробны здесь мемуары родного брата Кольцова — художника Бориса Ефимова. Он вспоминает детство, реальное училище в Белостоке, юность, войну, долгую разлуку с братом. Наконец, летом 1918 года Борис Ефимов живет в Киеве, где братья и встречаются. Ефимов пишет об этом так:

«Заключив Брестский мир с германским империализмом, большевики не отказываются в тот момент от мирных отношений с его сателлитом-гетманом... Из Москвы приезжает советская мирная делегация, во главе с Д. Мануильским, и вслед за ней появляются в Киеве советские сотрудники, эксперты, журналисты. Среди них и молодой работник советской кинохроники Кольцов.

Да, брат в ту пору был больше кинематографистом, чем газетчиком. Ему очень нравится работа в документальном кино, он уже приобрел в этой интересной области кое-какой опыт, производил съемку первомайского военного парада на Ходынском поле в Москве, на кораблях Красного Балтийского флота, снимал эпизоды гражданской войны в Финляндии и сцены братания русских и немецких солдат под Двинском»<sup>1</sup>.

Вот так — не больше и не меньше: «снимал... сцены братания... под Двинском»! Новость была для меня столь ошеломляющей, что я бросил все, разыскал телефон Бориса Ефимова. Но разговор с ним мало что прояснил.

— Откуда я знаю о съемках под Двинском? — переспросил Борис Ефимович. — Ну, во-первых, брат мне об этом рассказывал. А потом где-то он сам об этом писал. Читайте его ранние очерки. -

И я засел за это увлекательное занятие. Даже если бы в итоге ничего не нашлось, я бы не пожалел о часах, потраченных на чтение раннего Кольцова. Кажется, само время, прекрасное и героическое, водило первом молодого публициста. Вслед за ним мы переживаем шальные, пья-

<sup>1</sup> «Михаил Кольцов, каким он был. Воспоминания», М., «Советский писатель», 1965, стр. 59.

нящие дни свободы в Феврале, разъезжаем на стремительном автомобиле, арестовываем царских министров; ощущаем ослепительные вспышки газетных телеграмм-молний; чувствуем неодолимый Октябрьский вихрь, сметающий последние устои антнародного режима; погружаемся в мир воинских эшелонов,очных выстрелов, крестьянской мудрости волостных приговоров и бурных рабочих митингов...

Правда, Кольцов, вместе со всеми кипевший в этом революционном кotle, отнюдь не рекомендуется читателю как кинематографист. Напротив. Он тщательно избегает называть повод, который привел его к месту того или иного события. В этом смысле его очерк «Война войне» ничем не отличается от других очерков.

Но это именно то, что я ищу.

Кольцов начинает с описания своей поездки из Петрограда в Двинск. Он рисует потрясающую картину прифронтовой полосы декабря семнадцатого года. Ему навстречу — по железной дороге, на лошадях, а то и пешком — движется могучий поток серых окопных шинелей. Конец войне, десятки тысяч людей покидают фронты, и на устах у них только одно слово:

— Домой!

В начале декабря заключено перемирие, смолкли пушки на русско-германском фронте. Но перемирие — еще не мир. Идут переговоры. И солдаты обеих армий, четвертую зиму встречающие в окопах, ждут, с обостренным вниманием ждут новостей из Бреста и Двинска. Здесь, в Двинске, пишет Кольцов, — «центр антивоенной пропаганды, штаб-квартира мирной кампании. Отсюда идет умерщвление войны».

«Умерщвление войны» стало здесь бытом, повседневностью. Измученные солдаты выходят на «ничью землю» — брататься. На одном из братаний присутствует Кольцов:

«Нейтральная зона. Дальше машина, по условиям перемирия, идти не может... И дороги нет...

Огромная, верст на двенадцать в ширину, ухабистая, неровная снежная равнина. Сзади — лес, впереди маячат красные развалины иллукстского костела...

Отлогий подъем ведет на холм, где Иллукст.

Какой Иллукст? Зачем называть так гладкое место с единственной памятью о прошлом — полутора обгорелыми стенами маленьского костела?..

Поднимаю глаза... Вздрагиваю. За колючей изгородью спокойно стоит живой немецкий часовой. Не пленный, не враждебный, не разведчик. Он оширяется на штык, бесстрастно смотрит.

— Wo sind die Deutschen?

— Da oben, links<sup>1</sup>.

На холмике шагах в ста стоит большая группа немцев и молча смотрит на приближающихся...

В мерзлой пустыне, на развалинах живого и мертвого, снова встретились люди, люди. Не враги, не русские с немцами, «не кровожадные тевтоны-насильники» с «дикими пьяными славянскими свиньями», а впервые за несколько лет люди с людьми...

Перемирие длится уже две недели, никаких правил никто не нарушал, но в глазах у германцев крепкий блеск недоверия. Унтер-офицер, короткий, толстый, в шапочке блином, треплет по плечу нашего солдата, смеется, роняет шутливое, но блеск в глазах выдает.

Лед ломится — начинают брататься. В отдельных кучках — разговоры и смех. Общая платформа — торговля. Товарообмен. Стальный, но верный путь.

Толстые, в суконных пелеринах ландверы... У них — дешевые часы, зажигалки, карманные фонари, дешевые сигары.

У наших — сельское хозяйство, сырье, натура. Предлагают немцам каменные ковриги хлеба, серое и желтое грубое мыло, изредка масло.

Торг оживляется. Божатся на непонятном друг другу языке, бьют себя кулаком в грудь, уговаривают уступить...

Лейтенант с розовым, свежебритым лицом и студенческим дуэльным шрамом, в пенсне и зеркальных ботфортах тоже втиснулся в толпу и раззадорен солдатской торговлей.

Когда все обменено и устали, рассаживаются на кочках и через переводчика беседуют:

— Герман, кончай войну!

— Рад бы,— немец говорит,— копчить. Всей душой истомились...

— Правильно! И ведь немец, он, к примеру, тоже одинаковый человек...

— Конечно, простая же вещь... Нипочем зря пропадали.

Простая вещь<sup>2</sup>.

Этот эпизод кольцовского очерка не оставляет у внимательного читателя никаких сомнений — перед нами яркое, образное, но вместе с тем и протокольно точное описание именно того братания, которое запечатлено кадрами фильма «В дни мирных переговоров на фронте». Место действия полностью совпадает и в очерке и в ленте — Иллукст, рядом с руинами костела. Читая текст Кольцова после просмотра ленты, встречаешь, как старых знакомых, немецкого лейтенанта в пенсне, толстого унтера в шапочке блином, узнаешь сцену импровизированного товарообмена среди заснеженного поля.

<sup>1</sup> — Где немцы?

— Там наверху, налево (нем.).

<sup>2</sup> М. Е. Кольцов, Собрание сочинений, т. 1, Створение мира, стр. 108—113.

Сомнений нет. Лента «В дни мирных переговоров на фронте» и очерк Кольцова «Война войне» посвящены одному и тому же событию.

Еще раз — спокойно, на свежую голову — перечитываю очерк. «Беседуют через переводчика», — замечает Кольцов. Действительно, в минуты братания трудно было преодолеть языковый барьер. Правда, немецкие солдаты вышли на «пичейную землю» с плакатом, на котором лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» написан и по-русски и по-немецки. И вот что интересно: немецкий текст лозунга немножко отличается от обычного, его можно перевести так: «Пролетарии всех стран соединяются». Именно соединяются. Кольцов, хотя он об этом и не пишет, должен был оценить эту надпись на плакате, так подходящую к обстановке братания.

Кольцов знал немецкий язык с детства. Оно прошло в приграничном Белостоке — городке небольшом, но своеобразном. Весь быт, весь жизненный уклад Белостока способствовали изучению языков. Ибо здесь жили русские и поляки, белорусы и немцы, евреи и литовцы, караимы и украинцы. Недаром же отсюда вышел и знаменитый доктор Людвиг Заменгоф, изобретатель универсального международного языка эсперанто. Воспитанный в интернациональной среде, Кольцов, конечно, с радостью участвовал в братании. Мнение русского солдата, утверждавшего, что «немец тоже одинаковый человек», было ему близко.

Участвуя в братании, Кольцов должен был, вероятно, взять на себя обязанности переводчика. Ведь с обеих сторон в тот момент вряд ли было много людей, говорящих на обоих языках. А если так, то Кольцов мог попасть в кинокадр. Нет ли его в тесной группе братавшихся?

Снова просматриваю ленту под лупой на монтажном столе. Знакомые все лица. И, наконец, в одном из планов — есть! Вот он, Кольцов, заснят среди солдат. Он запечатлен в типично студенческом виде: тужурка, пенсне, студенческая фуражка.

Все правильно: до того как в 1917 году прийти в Скобелевский комитет руководителем хроникальных киносъемок, Кольцов учился в Петроградском психоневрологическом институте. В студенческой толпе его трудно было бы отличить, а здесь темная его тужурка резко выделяется на фоне серых солдатских шапелей.

Конечно, Кольцов, запечатленный в кинокадрах, не был, да и не мог быть оператором. В ателье Скобелевского комитета он занимал должность руководителя съемок,

должность, не имеющую прямых аналогий в современном документальном кино. В его обязанности входило: выбор объекта съемки, организация работы оператора, составление и редактирование надписей, комментирующих изображение. Тогдашняя хроника еще не знала режиссуры, и руководитель съемок — в данном случае Кольцов — выполнял большую часть работы, которая сегодня без колебаний была бы названа режиссерской.

Но, путешествуя по фронту с мандатом кинохронографа, Кольцов ни на минуту не расставался с острым пером публициста. К этому времени относится его первая книга «Россия освободилась», навеянная февральским переворотом. Под Двинском молодой журналист продолжает вести свою летопись революционной поры.

Но вот вопрос — не сложился ли его очерк «Война войне» из блокнотных записей, сделанных в моменты киносъемок? Мы уже видели, как кинокадры братания содержанием своим в точности совпали с эпизодом кольцовского очерка. И это далеко не единственная перекличка. Между лентой и очерком можно перекинуть еще несколько «мостиков». Кольцов описывает вокзал в Двинске — в фильме есть общий вид вокзала. Кольцов рассказывает о большом грязном доме комиссариата V армии — в фильме снят фасад этого здания. Наконец, в очерке не обойден вниманием и знаменитый комиссар, объявивший «войну войне». Вот что мы узнаем о нем: «Комиссар сидит в обветшалой комнате и ест селедку. На столе без скатерти — крошки, объедки колбасы, большой взводный чайник, жестянка от табака, в ней сахарный песок, газеты и патроны. Комиссару идет и болшая папаха, и тяжелая поступь, и фамилия Собакин, и небольшой рост»<sup>1</sup>.

Да, это точный словесный портрет человека, которого мы видели в фильме. Но фильм не сохранил для нас вида обветшалой комнаты, стола и характерных предметов, на нем разбросанных. Текст Кольцова вообще подробнее, богаче, если хотите, даже скрупулезнее, чем кинокартина. И это только лишнее подтверждение того, что Кольцов сам присутствовал при съемке, а не писал очерк «с экрана». Будь журналист хоть трижды Кользовым, он не смог бы издалека домыслить такую массу достоверных и точных деталей. Если бы в семнадцатом году было звуковое кино, то текст очерка Кольцова можно было бы без

<sup>1</sup> М. Е. Кольцов, Собрание сочинений, т. 1, стр. 109.

труда наложить на многие планы фильма «В дни мирных переговоров на фронте» в качестве дикторского текста.

Я неустанно надеюсь, что еще найдется режиссер, который извлечет из киноархива двинско-иллукстскую ленту и покажет ее современному зрителю в ткани своего фильма, воспользовавшись блестящей публицистикой Кольцова. Не берусь сказать, о чем будет этот фильм — о мирной политике Советов или об истории Латвии, о дружбе немецкого и русского народов или о творческом пути знаменитого журналиста, — но только он должен быть.

Ибо съемки, подобные этой, не могут, не должны оставаться втуне.

\* \* \*

Более пяти десятилетий прошло от времен Октября и гражданской войны.

Мы живем в обновленном мире, где как бы ускорился бег времени, где общественные события происходят с невиданной ранее быстротой. Если сравнивать нашу жизнь с мчащимся поездом, то прошлое, увиденное из окна вагона, должно уплывать назад, уменьшаясь, растворяться в пространстве. Так оно и происходит с массой явлений, людей, событий. Что-то было, забылось, ушло. Легко выветриваются из памяти поколений даты коронаций и имена многих политиков, изменения в одежде и календаре, масштабы цен, прежние названия улиц и многие другие бытовые подробности.

Но есть факты истории, чья величина не уменьшается с годами. Такова революция. Таков дух ее, запечатленный в страстных воззваниях и деловой прозе газет, в ее книгах и плакатах, песнях и кинофильмах.

Пламень Октября — не костер, промелькнувший в окне, но энергия, бегущая по проводам из прошлого в будущее, движущая электропоезд современности.

Документальные ленты первых советских лет органически входят в запас этой великой духовной энергии. Полвека тому назад Владимир Ильич Ленин сказал, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники»<sup>1</sup>. И мы видели, что оно началось именно с хроники, с документальных фильмов о первых неделях и месяцах жизни революционной стра-

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 163.

ны. С тех пор человек с киноаппаратом появлялся и появляется всюду, где социализм делает хотя бы маленький шаг вперед. Ничто не укрывается от пристального взгляда объектива.

Газетные очеркисты, пишущие историю современности, часто оглядываются в прошлое — и тогда мы узнаем, что на месте молодого города Рудного пролегали давние следы казахских кочевий; что первый русский мартен в Сормове выдавал за одну плавку всего несколько пудов металла; что у народа Тулы не было своей письменности, а памирская пародность язгулемцы была, казалось, обречена на вымирание.

Чувство истории свойственно кинопублицистам ничуть не меньше. Показывая на экране день нынешний, они с полным правом сравнивают его с днем минувшим; сравнивают наглядно, зримо. Кадры, снятые многие десятилетия тому назад, помогают осмыслить современность, понять ее масштаб. Возвращение к старым съемкам отвечает некоей внутренней потребности зрителя: мало увидеть на экране могучий гигант ИЛ-62, надо зрительно соотнести его с наивной «этажеркой», каким-нибудь «Вуазеном» или «Фарманом», летавшим на заре авиации; мало увидеть в кино динамическую ленту ротационной машины, необходимо побывать в нетопленной комнате ликбеза, где коми-охотник старательно выводит мелом на доске: «Рабы не мы». Зритель, хорошо знающий Спасскую башню Кремля, завершенную рубиновой звездой, с интересом относится к кинохроникальному напоминанию — на шатре двуглавый орел, побитый октябрьскими пулями.

Отсюда у современных кинопублицистов острые потребность в кинолетописном материале, как бы возвращающем на экран прошлое. Всегда, в любой день, у здания фильмотеки часами стоят машины с надписью «Киносъемочная» на бортах. Это означает, что очередная студийная группа ищет в недрах киноархива уникальные, неповторимые съемки, без которых ее сегодняшний фильм невозможен.

**Летопись  
года восемнадцатого**

**1918 год...**

Этим годом датируются начальные шаги кинопублицистов молодой Республики Советов. В труднейших условиях разрухи, пленочного голода, саботажа они сумели наладить киножурналистику и добиться серьезных успехов. Медленно, постепенно хроникальный экран становился советским, привлекал все более широкие массы рабоче-крестьянского и красноармейского зрителя. Весна, лето и осень восемнадцатого года насыщены многими событиями, имевшими важнейшее, определяющее значение для развития нового, социалистического кинематографа. Речь идет прежде всего о создании при Наркомпросе первых советских кинопроизводящих организаций — Московского и Петроградского кинокомитетов.

19 марта, на сорок девятом заседании Государственной комиссии по просвещению, представитель Московского Совета большевик Н. Ф. Преображенский выступил с докладом о состоянии кинематографа. Он поставил два основных вопроса: во-первых, о передаче кинодела в ведение государства; во-вторых, о национализации Киноотдела Скобелевского просветительного комитета. Комиссия, в заседании которой участвовали Н. К. Крупская и другие руководители Наркомпроса, согласилась со вторым предложением докладчика и постановила:

«Принять предложение о признании кинематографического отдела входящим в состав Комисариата народного просвещения...

Принять предложение о национализировании Скобелевского комитета и о передаче кинематографического отделения его в ведение Кинематографического отдела при Комисариате народного просвещения»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, стр. 29—30.

Так весной 1918 года возник центр московских кинематографистов<sup>1</sup>.

Функции Московского кинокомитета были хорошо определены в отчете руководства комитета за первые восемь месяцев его существования: «Задача Кино-комитета определялась самой жизнью и назревала постепенно. Сначала кино-комитет выполнял только задания, возложенные на него Московским Советом, т. е. наблюдал за электротеатрами и за всей кинематографической промышленностью, но уже в июле месяце Высший Совет Народного Хозяйства вменяет в обязанность кино-комитету заведовать всей фото-кинопромышленностью, и, наконец, Народный Комиссариат по Просвещению возлагает на Кино-комитет научно-просветительскую работу»<sup>2</sup>.

Производственной базой Кинокомитета стало Скобелевское ателье. 16 июля 1918 года оно было специальным декретом отделено от остального имущества скобелевцев и передано Московскому Кинокомитету<sup>3</sup>.

То был первый шаг к переходу кинопроизводства в руки государства. Но Советская власть не спешила с национализацией кинофабрик и ателье — такое решение, принятое в 1918 году, было бы, очевидно, неоправданным, поспешным.

Характерная подробность того времени. На скоропалительном переходе кинопромышленности к государству настаивали, в частности, незадачливые дельцы, чьи предприятия явно «прогорали»<sup>4</sup>.

Они рассчитывали, что Советская власть возьмет их убыточные ателье, да еще заплатит за них солидную компенсацию. Нужно было много выдержки, гибкости, чтобы не поддаваться на такого рода провокации, а с другой стороны, ограничивать капиталистическое кинопроизводство, держать его под постоянным рабочим контролем.

Еще 4 марта 1918 года Президиум Московского Совета принял обязательное постановление «О контроле в кинопредприятиях». Это постановление опровергало распространившиеся слухи о немедленном захвате фабрик, лабораторий, складов. В тот момент Моссовет не пошел на такие меры, ибо, как гласило постановление, это могло «в корне разрушить кинематографическую промыш-

<sup>1</sup> ЦГАНХ, ф. 3429, оп. 1 (старые поступления), ед. хр. 337, л. 2.

<sup>2</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 1, лл. 1, 3.

<sup>3</sup> СУ. 1918, № 596.

<sup>4</sup> См. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, стр. 94—95.

ленинность и увеличить кадр безработных». На предприятиях вводился рабочий контроль, владельцы обязывались не сворачивать дел. А хозяевам кинотеатров надлежало платить государству пять процентов со сборов<sup>1</sup>.

У рабоче-крестьянского государства пока еще не было культурных сил и средств, чтобы взять на себя всю полноту ответственности за отечественное кинопроизводство.

Вот почему национализацией ателье Скobelевского просветительного комитета переход кинопроизводства в государственные руки пока ограничился.

С начальных своих шагов кинематограф пользовался постоянной поддержкой РКП(б) и Советского государства. В дни, когда создавались первые кинокомитеты, нарком просвещения А. В. Луначарский так определял перспективу их развития: «Мы имеем очень большой кредит от казны. Обладаем одним из лучших ателье. К нам изъявили согласие пойти работать лучшие артисты государственных театров и опытнейшие техники кинематографического дела. При таких ресурсах нам было бы грешно не поставить своего дела много шире и выше частных предприятий»<sup>2</sup>.

Луначарский не зря акцентирует здесь на людях, творческих работниках. Становление нового кино явилось определяющим моментом в судьбах десятков и сотен режиссеров, операторов, актеров, драматургов. Старый, многократно перестроенный московский особняк в Гнездниковском переулке, где помещался Кинокомитет, хранит память о тех, кто стоял у истоков нашего кино. Здесь бывал и сам Луначарский. По коридорам этого здания широко раскатывался бас Владимира Маяковского; спешили на совещание Валерий Брюсов и Александр Серышевич. Часто приходили режиссеры и актеры Художественного театра...

Михаил Кольцов писал позднее: «Странные, непохожие, чудаковатые, своеобразные люди стали понемногу собираться в нетопленых, замусоренных комнатах на Гнездниковском. Плечистый юноша в студенческой фуражке пробовал объясняться с щуплым австрийским военноопрененным в изодранной шинели. Барственный мужчина в щегольском сюртуке злобно препирался... Круглый

<sup>1</sup> См. «Известия Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов гор. Москвы и Московской области», 1918, № 40 (288), 6 марта.

<sup>2</sup> «Вечерняя жизнь», 1918, № 20, 13 апреля.

юноша, грозно вихря стоящие дыбом волосы, угрожал поставить Москву дыбом и весь мир дыбом...

Что можно было ждать, как можно было верить в эту публику?

Ну а тот, кто поверил, не раскаялся. Прошли годы: студент стал учить других, он вырос в крупнейшего режиссера Вертона, автора изумительных «Трех песен о Ленине». Пленный в австрийской шинелишке стал известен всему миру как чудесный оператор Тиссе. Барственный Гардин в визитке потряс миллионы зрителей образом старого рабочего из «Встречного». А самонадеянный юноша со стоячей шевелюрой превзошел все и даже свои собственные надежды. Имя его, Сергей Эйзенштейн, стало на большой период во всем мире символом передовой революционной кинематографии<sup>1</sup>.

Пусть Кольцов и не протокольно точен здесь — например, Эйзенштейн пришел на Гнездниковский несколькими годами позже, — он прав в основном. Все, о ком он пишет, были людьми своего времени, интеллигентами, не склонными замыкаться в кругу своих кастовых, профессиональных интересов, настоящими гражданами в самом высоком смысле этого слова.

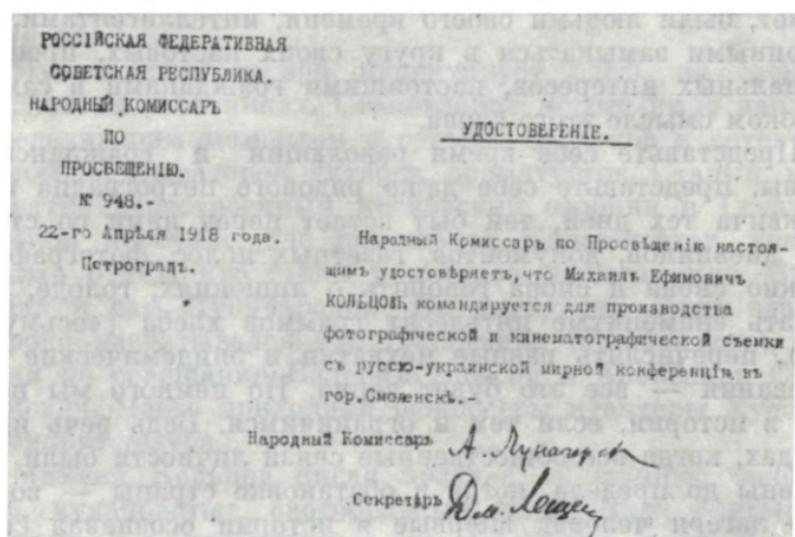
Представьте себе время революции и гражданской войны, представьте себе даже рядового петроградца или москвича тех дней, чей быт встает перед нами со страниц дневников, документов, газетных полос, фотографий. Можно снова и снова говорить о лишениях, голоде, поминать знаменитые пятьдесят граммов хлеба («осьмушку»), перечислять разные нехватки и эпидемические заболевания — все это будет верно. Но немного мы поймем в истории, если тем и ограничимся. Ведь речь идет о годах, когда все общественные связи личности были обнажены до предела, когда в обстановке страны — военного лагеря человек впервые в истории осознавал себя существом коллективным, коммунистическим.

Приобщение к новой социальности происходило в десятках и сотнях форм. Вы работаете на государственном предприятии. Или избраны членом домового комитета. Или написали в газету. Или вступили в профсоюз. Или учите (учитесь) в обществе «Долой неграмотность». Или ходите в интернациональный клуб. Или стали красноармейцем. Или выступали на митинге. Или — еще масса

<sup>1</sup> «Правда», 1935, № 11, 11 января.

таких удивительных, новых гражданских актов. И, по существу, ими стало определяться ваше «Я». Позднейшие поколения уже плохо представляют себе время, когда такие шаги — а особенно для интеллигента — не разумелись сами собой, но требовали мужества и решимости. Ведь приходилось часто рвать со сложившимся, привычным кругом людей, знакомств, представлений. Вчерашние «друзья» травили Серафимовича. Не подавали руки астроному Штернбергу. Пускали злостные слухи о Тимирязеве.

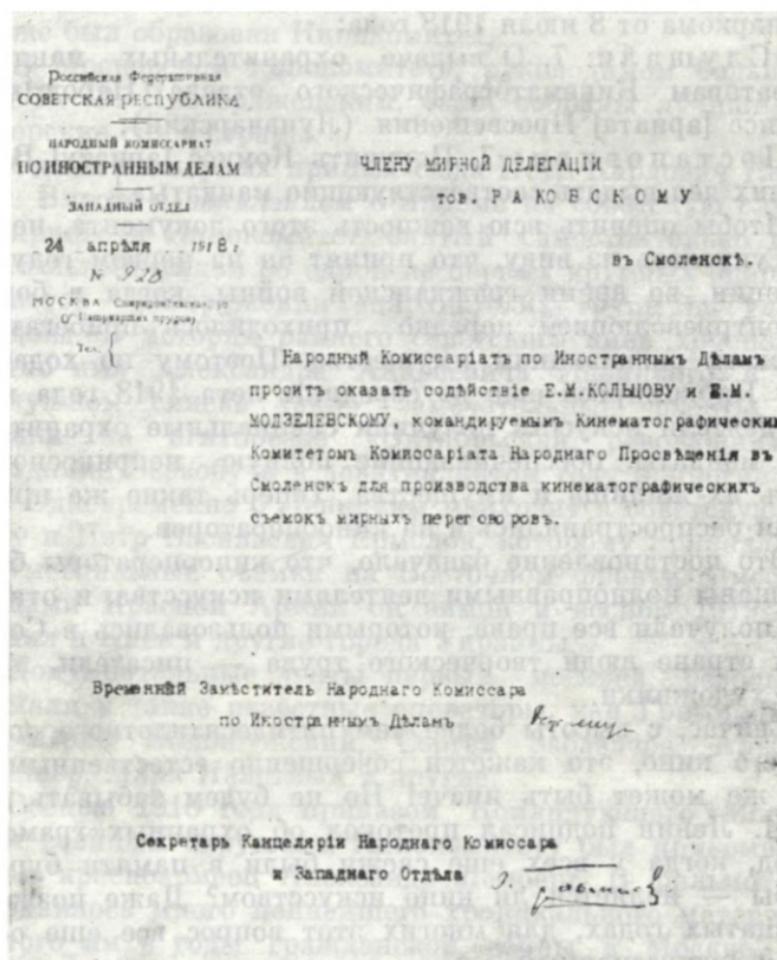
Поэтому люди, начинавшие наше кино, добровольно пришедшие в Наркомпрос, заслуживают особого уважения. Режиссерам, актерам, операторам, имевшим до революции высокие заработки, окруженным вниманием столичных меценатов, не всегда просто было отрешиться от прежнего жизненного уклада, менять свои навыки, стереотипы поведения.



Удостоверение за подписью А. В. Луначарского, выданное руководителю съемок М. Е. Кольцову 22 апреля 1918 г.

Правда, документалистам было несколько легче. Все-таки они и до Октября стояли к подлинной, неприукрашенной жизни ближе, чем кумиры игрового кинематографа. Многие хронikerы прошли к тому времени школу империалистической войны, побывали в окопах, видели ужасы крестьянского разорения.

Приход операторов в советское кино в 1918 году стал началом блестящего периода документалистики, когда лучшие силы нашего кинематографа отдавали себя целиком — или почти целиком — хронике, ибо лицо советского экрана в это время определяла прежде всего и раньше всего именно хроника. Кинорепортеры с невиданным



Письмо Народного комиссариата по иностранным делам с просьбой оказать содействие кинематографистам, командированным на съемки в Смоленск 24 апреля 1918 г.

энтузиазмом и упорством проникали повсюду — в залы заседаний партийных и советских съездов, на заводы, фронты, в сельские коммуны, детские сады, мастерские художников. Труд операторов был поистине героическим — ведь съемочная камера со всеми принадлежностя-

ми весила в ту пору около трех пудов, почти столько же, сколько станковый пулемет.

Забота о нормальных условиях жизни и труда кинохроников с первых дней Октября отличала руководителей Советской Республики. Среди государственных актов о кино, подписанных В. И. Лениным, есть документ поистине удивительный. Это пункт протокола заседания Совнаркома от 8 июля 1918 года:

«Слушали: 7. О выдаче охранительных мандатов операторам Кинематографического отдела Народ [ного] Комисс [ариата] Просвещения (Луначарский).

Постановили: 7. Поручить Комисс [ариату] Внутренних дел выдать соответствующие мандаты»<sup>1</sup>.

Чтобы оценить всю важность этого документа, не будем упускать из виду, что принят он на первом году революции, во время гражданской войны, когда в борьбе с контрреволюцией нередко приходилось прибегать к обыскам, реквизициям имущества. Поэтому по ходатайству Наркомпроса еще до середины лета 1918 года многие деятели искусств получили специальные охранительные мандаты, обеспечивающие полную неприкасаемость их жилища и имущества. Теперь такие же привилегии распространялись и на кинооператоров.

Это постановление означало, что кинооператоры были признаны полноправными деятелями искусства, и отныне они получали все права, которыми пользовались в Советской стране люди творческого труда — писатели, артисты, художники.

Сейчас, с высоты более чем пятидесятилетнего опыта нашего кино, это кажется совершенно естественным — как же может быть иначе! Но не будем забывать, что В. И. Ленин подписал протокол об охранных грамотах в год, когда у всех еще свежи были в памяти бурные споры — является ли кино искусством? Даже позже, в двадцатых годах, для многих этот вопрос все еще оставался дискуссионным.

Вот почему постановление, подписанное В. И. Лениным, было не просто юридическим актом, но имело высокий моральный смысл: Советская власть безусловно признавала операторскую работу искусством.

Изучая протокол заседания Совнаркома, полезно обратить особое внимание и на число, которым он помечен: 8 июля 1918 года. Только накануне был подавлен крово-

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 47.

пролитный «лево»-эсеровский мятеж, стоявший В. И. Лепину и его товарищам огромного, нечеловеческого напряжения всех сил. И — подумать только — уже на следующий день, когда на домах и мостовых столицы еще свежи были следы вчерашней перестрелки, правительство собирается и решает вопрос о кинооператорах, которых в стране всего-то несколько десятков человек.

Большинство мастеров кинопублистики работало в столицах — Москве и Петрограде, где весной 1918 года также был образован Кинокомитет.

В Московском кинокомитете, руководимом большевиком Н. Ф. Преображенским, были собраны лучшие операторские силы страны.

Одним из первых пришел сюда Петр Карлович Новицкий. Вместе с заявлением о приеме на советскую службу он принес в Кинокомитет снятый самостоятельно документальный фильм об одной из первых крупных операций чекистов — разоружении анархистских групп на улицах Москвы. В истории раннего советского кино хорошо известно имя Александра Андреевича Левицкого, в чьем послужном списке такие замечательные работы, как съемки на агитпоезде «Октябрьская революция», на празднике Всевобуча в девятнадцатом году и многие другие. Одновременно с Левицким приходит в советскую хронику и Петр Васильевич Ермолов, которому принадлежат документальные съемки на Восточном фронте. Вместе с бойцами Красной Армии он зимой и весной 1919 года входил в Киев и другие города Украины.

Документальные ленты первых месяцев революции снимали и такие известные операторы, как Григорий Гибер, Юрий Желябужский, Сергей Забазлов, Альфонс Винклер, Марк Налетный и другие.

Осенью 1918 года приказом Командующего Московским военным округом к Кинокомитету был прикомандирован красноармеец Александр Лемберг. В фильмотеках сохранилось много ценнейшего хроникального материала, снятого им в годы гражданской войны в Москве, Поволжье, на Северном Кавказе.

Не менее блестательными именами был представлен и отряд петроградских кинопублицистов. Его возглавлял Григорий Болтянский, начинавший служить на хронике еще во времена Скobelевского комитета. Под его началом работали Н. Ф. Григор, известный своей съемкой Владимира Ильича Ленина на похоронах М. Т. Елизарова, В. П. Лемке, польский оператор Ян Скарбек-Малчевский,

Российская Республика  
Рабочее и Крестьянское  
Правительство

Народный Комиссариатъ  
по Просвѣщению

Отдѣль

Научнаго Кинематографа  
31.12.1918 г.

№ 77

УДОСТОВЪРЕНИЕ.

Товарищъ Мальчевскій  
командируется Народнымъ Комисса-  
риатомъ Просвѣщенія для производ-  
ства кинематографическихъ съемокъ  
первомайскихъ празднествъ.-

Въ виду исторической важности  
съемокъ прошу всѣ организаціи оже-  
рывать товарищу Мальчевскому пол-  
ное содѣйствіе.-

НАРОДНЫЙ КОМИССАРЪ  
ПО ПРОСВѢЩЕНИЮ



*А.Луначарский*  
*Д.Скарбек-Малчевский*

Удостоверение за подписью А. В. Луначарского, выданное  
польскому оператору Я. Скарбек-Малчевскому в апреле  
1918 г. в Петрограде

приглашенный на советскую службу самим наркомом просвещения А. В. Луначарским.

Когда в марте 1918 года столицей республики стала Москва, был образован Союз коммун Северной области с центром в Петрограде, и петерские хроники подробно фиксировали важнейшие события, происходившие в губерниях этого союза. Вслед за московской еженедельной хроникой, которой в этой главе будет посвящен специальный раздел, кинематографисты города на Неве налаживают выпуск своего экранного периодического журнала. Он назывался «Хроника». Этот журнал, по-видимому, совершенно вышел из поля зрения исследователей. Не удивительно, что в Петрограде не было никаких сведений о нем.

вительно. Ведь среди лент, сохранившихся до сегодняшнего дня, не известно ни одного номера «Хроники». Нет, вероятно, даже и фрагментов подлинного монтажа журнала.

Самый факт существования «Хроники» фиксирован лишь глухими свидетельствами документов Петроградского кинокомитета. Оператор Н. Ф. Григор, исполнявший обязанности заведующего отделом социальной хроники, выступая в мае 1919 года на совещании в Кинокомитете, сказал: «Выпущено 8 «Хроник», в которых по сериям собраны и зафиксированы выдающиеся моменты революционной борьбы, представляющие собой большую ценность с точки зрения истории»<sup>1</sup>.

Журнал этот начал выходить осенью 1918 года. Во всяком случае, «Хроника» № 3 была изготовлена не позднее 16 декабря 1918 года<sup>2</sup>. А выпуск № 8 относится, как мы уже знаем, примерно к маю 1919 года. Значит, за пять месяцев (с декабря по май) вышли пять номеров «Хроники». Так что журнал этот был предположительно ежемесячным. Но периодичность выдерживалась не всегда. Так, в конце декабря 1918 года планировалось выпустить сдвоенный журнал (№ 4—5) и включить в него съемки, сделанные операторами, ездившими на фронт с одним из руководителей Совета Союза Коммун Северной области<sup>3</sup>.

Эти немногочисленные сведения о петроградской «Хронике» можно дополнить лишь указанием метража первых трех ее выпусков: № 1 — 221 м, № 2 — 375 м, № 3 — 168 м<sup>4</sup>.

Таковы были первые шаги советского кино в Петрограде.

Конец весны и лето 1918 года отмечены обострением борьбы Советского государства против саботажа и других враждебных действий, предпринимаемых кинодельцами Москвы, Петрограда и других промышленных городов. Сильным ударом по всякого рода спекуляциям на кинематографе было введение государственной монополии внешней торговли. Декрет Совнаркома РСФСР от 22 апреля 1918 года установил, что для частных предприятий — в том числе, конечно, и кинематографических —

<sup>1</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1 об.

<sup>2</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 2551, оп. 1, ед. хр. 1338а, л. 11.

<sup>3</sup> Там же, л. 2.

<sup>4</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1 об.

«всякие торговые сделки с заграницей для ввоза воспрещаются»<sup>1</sup>.

Вводя монополию внешней торговли, Советская власть завоевывала в области кино сразу две важные позиции. Во-первых, вся покупаемая за рубежом сырья пленка сосредоточивалась в государственных руках и лишь затем — под советским контролем — могла быть получена частными фирмами. Во-вторых, был закрыт доступ на русские экраны для многих антисоветских «новинок» зарубежного кино.

Одновременно местные Советы решительнее и шире, чем раньше, начинают ограничивать частновладельческую кинематографию. Например, 17 июля 1918 года Президиум Московского Совета принимает постановление «О цензуре над кинематографиями». Отныне владельцы всех московских электротеатров не позднее, чем накануне демонстрации фильма, должны были представлять Кинокомитету либретто картины, ее программу и афишу. Прокат фильмов допускался только с разрешения Кинокомитета. Кинопредприниматели, нарушавшие это постановление, подвергались денежному штрафу<sup>2</sup>.

К осени 1918 года в Московском кинокомитете уже действовала специальная просмотровая коллегия, которая давала заключение о возможности демонстрации той или иной картины. При коллегии состояла группа кинорецензентов, распределенных по всем районам столицы. Рецензенты — политически и художественно грамотные люди — сообщали коллегии о всех нарушениях. По их сообщениям из проката немедленно изымались картины, не разрешенные к демонстрации<sup>3</sup>.

В октябре 1918 года этот цензурный орган выпустил специальный бюллетень, в котором было прорецензировано около двухсот фильмов — драмы, комедии, исторические и видовые ленты. Среди них специально отмечались картины, «запрещенные для обращения по какой-либо причине художественного, морального и политического характера». Для каждого случая запрещения публиковалась мотивировка<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> СУ, 1918, № 33, статья 432.

<sup>2</sup> «Проектор». Журнал кинематографии, 1918, № 1—2, стр. 7.

<sup>3</sup> «Кино-бюллетень». Указатель просмотренных картин отделом рецензий Кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения, 1918, № 1—2, стр. 3—4.

<sup>4</sup> Там же, стр. 8.

Цензурские коллегии при Кинокомитетах возникли также в Петрограде<sup>1</sup> и в других городах.

Контролируя прокат, государство одновременно начинает овладевать и производством. В июле 1918 года Президиум Моссовета запрещает свободный переход кино-предприятий от одного владельца к другому и устанавливает, что все брошенные или закрытые хозяевами кинофабрики, ателье и лаборатории немедленно передаются Кинокомитету. Кроме того, государственному учету отыне подлежала вся непроявленная пленка — негативная и позитивная<sup>2</sup>.

Эти меры стали ответом на саботаж и вредительство промышленников. Летом 1918 года началась настоящая эпидемия вывоза кинооборудования на юг, оккупированный в тот момент войсками кайзеровской Германии. Несколько месяцев спустя А. В. Луначарский прямо говорил: «Положение в кинематографии стало катастрофическим в значительной степени благодаря вывозу киноимущества на Украину»<sup>3</sup>. Нередко дельцы ловко пользовались вывесками иностранных посольств и миссий, отправляя подлежащее учету оборудование в дипломатических вагонах<sup>4</sup>.

Московскому кинокомитету случалось передавать материалы о расхищении киноимущества в органы ВЧК<sup>5</sup>.

Первые месяцы гражданской войны были для советского кино трудным временем. Тяжелому испытанию подвергалось самое существование молодого искусства. И если кинематограф выстоял, если начало советского кино-производства все-таки отмечено 1918 годом, то заслуга здесь принадлежит тому героическому поколению, которое первым взялось за переустройство жизни на новых, социалистических началах.

### Расшифрованная весна

Однажды в редакции известного научно-популярного журнала меня попросили помочь проиллюстрировать очередной номер. Нужно было подобрать десяток фотографий и кинокадров, относящихся к празднованию первой годовщины Октября в Москве.

<sup>1</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, ед. хр. 2, л. 24.

<sup>2</sup> «Проектор», 1918, № 1—2, стр. 7.

<sup>3</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 1, л. 2 об.

<sup>4</sup> Там же, л. 3.

<sup>5</sup> ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 55, лл. 3—3об.

## Я согласился.

Задача не казалась сложной. В начале 7 ноября 1918 г. в Москве много снимали. Среди этих съемок было несколько лент, запечатлевших Шестой Чрезвычайный Всероссийский съезд Советов. Съезд собрался как раз 6 ноября, и его делегаты фигурируют в массе эпизодов празднества. Кинокадры эти хорошо известны. Вот делегаты на площади Революции, вот открывают временный памятник К. Марксу и Ф. Энгельсу, вот идут на заседание в Большой театр.

Но самым большим и самым подробным собранием кинодокументальных свидетельств о ноябрьских днях 1918 года в Москве была одна лента, сохранившаяся в Красногорской фильмотеке. Она насчитывала более 250 метров. Печатный каталог, выпущенный в пятидесятилетие годы, раскрывал ее содержание следующим образом:

«VI Чрезвычайный Всероссийский съезд Советов. Московский кинокомитет, 1918 г.

Прибытие на съезд делегатов: председателя ВЦИК Я. М. Свердлова, члена ВЦИК В. А. Аванесова, управляющего делами Совнаркома В. Д. Бонч-Бруевича, руководящих работников Совнаркома, командиров и комиссаров, организаторов первых партизанских отрядов и т. д. Приезд в Дом Союзов, где работал съезд, представителей Компартии Америки А. Вильямса и Б. Рейнштейна. Приветствование мандатов у входа в Дом Союзов. Бойцы 1-й роты 1-го Московского революционного отряда приветствуют съезд у здания Дома Союзов. Комендант морского комисариата К. Лецкий и морской патруль у подъезда Большого театра<sup>1</sup>.

Именно эта лента, как самая интересная и подробная, была использована мною для журнальной публикации особенно широко. Журнал вышел. Казалось, все в порядке. Но среди опубликованных кадров был один, проаннотированный мною в точном соответствии с каталогом: «Гости VI съезда Советов были представители рабочего движения Северо-Американских Соединенных Штатов Борис Рейнштейн и Альберт Рис Вильямс».

Оба они в кинокадре стоят у какого-то здания и улыбаются прямо в объектив.<sup>2</sup> Хорошие, открытые улыбки.

<sup>1</sup> «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября. 1917—1920 гг.», М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 29—30.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—1914.

И, несмотря на миллионный тираж журнала, никто из читателей не откликнулся на публикацию, не указал на ошибку. А между тем была допущена ошибка весьма досадного свойства.

Нам уже приходилось говорить о том, что нельзя изучать хронику, не изучая те события, которые она запечатлела. Оказывается, мало было знать, что Шестой съезд Советов состоялся в ноябре 1918 года и его делегаты участвовали в праздновании первой годовщины Октября. Поверхностность, торопливость жестоко за себя отомстили.

Через некоторое время мне пришлось редактировать статью одного саратовского исследователя, написавшего о том, как в двадцатые годы американский публицист Альберт Рис Вильямс изучал советское Поволжье. По ходу дела речь шла и о знаменитом визите Вильямса в нашу страну в 1917—1918 годах, когда он встречался с Владимиром Ильичем Лениным. Готовя к печати материал саратовского коллеги, я обратился к тексту воспоминаний Вильямса, внимательно их прочитал.

Вильямс пишет, что во время своего последнего визита к Ленину он обсуждал с Владимиром Ильичем возможность вывезти из России в Америку коллекцию русских революционных брошюр, газет, возвзаний. В Европе еще шла мировая война, и потому путь Вильямса лежал через Сибирь и Дальний Восток. Узнав о планах своего собеседника, Владимир Ильич сказал, что американское правительство вряд ли пропустит эту прекрасную коллекцию в Соединенные Штаты. Вильямс не поверил. Но прогноз Ленина оказался абсолютно точным. Чемодан с революционной литературой доехал только до Владивостока, где уже хозяйничали части интервентов.

Этот эпизод воспоминаний Вильямса приводил к тому, что версия о нем, как о госте Шестого съезда Советов, рушилась. Ведь его беседа с Лениным состоялась весной 1918 года. В апреле американец покинул Москву, в мае был на Дальнем Востоке, откуда вернулся на родину<sup>1</sup>. Следующий его приезд в Советскую Россию относится уже к двадцатым годам.

Значит, кинооператор никак не мог заснять его в ноябре 1918 года в Москве. Значит, кадры, где Вильямс и

<sup>1</sup> Альберт Рис Вильямс. Ленин — человек и его дело.— В кн. «О Ленине. Воспоминания зарубежных современников», изд. 2, М., Издательство политической литературы, 1966, стр. 193; см. также: П. С. Петров. Альберт Рис Вильямс — участник Большого Октября.— «Вопросы истории», 1967, № 10, стр. 209.

Рейнштейн стоят у какого-то здания, не имеют никакого отношения к Шестому Чрезвычайному съезду Советов.

Что ж, бывает.

Ведь только редчайшие документальные фильмы того времени дошли до нас в подлинном виде — часто это куски, склеенные произвольным образом.

Не могла ли съемка Вильямса, сделанная раньше, быть случайно склееной между кусками фильма о Шестом съезде? Возможно. Это очень правдоподобное и столь же неинтересное предположение заставило еще раз просмотреть весь ролик на монтажном столе под двадцатикратной лупой. От кадрика к кадрику.

Как обычно, надеваю на левую руку перчатку и, придерживая пленку, медленно проматываю метр за метром.

Но просмотр этот, вместо того чтобы рассеять одно сомнение, породил другие. Лента оказалась длинным набором съемок, склеенных без всякого видимого смысла и последовательности. В ней не было ни вступительных титров, где обычно указывают название фильма и его авторов, ни надписей, поясняющих отдельные изображения.

Обозначились подробности, ускользнувшие при первом, поверхностном знакомстве.

Начать с того, что описание каталога оказалось неполным. Кроме кадров, запечатлевших съезд Советов, мы видим здесь еще несколько планов. Вот они:

панорама по зданию бывш. Судебных установлений в Кремле, маленький заснеженный дворик перед ним;

вереница грузовых извозчичьих экипажей на площади перед Арсеналом в Московском Кремле — везут столы, стулья, дрова, папки;

длинная панорама по фасаду московской гостиницы «Национальная»;

известная большевичка Александра Михайловна Коллонтай в меховой шубе стоит у подъезда, потом входит в подъезд;

в дверях ее приветствует матрос;

Вглядываясь в эти кадры, пока не могу понять, как их соотнести с Шестым съездом Советов и первой октябряской годовщиной в Москве. Что-то здесь настораживает. Ну, допустим, Коллонтай пришла на заседание съезда в меховой шапочке и шубе. Ну, допустим, Яков Михайлович Свердлов тоже оделся потеплее — вот он в автомобиле: шапка-ушанка, зимнее пальто. Рядом со Свердловым сидит секретарь ВЦИК Варлаам Александрович Авансесов — тоже в ушанке. Ноябрь, могло быть и холодно.

Однако на нескольких фотографиях, безусловно снятых в дни работы Шестого съезда Советов, и председатель ВЦИК, и его секретарь одеты совершенно иначе: Свердлов — в фуражке и кожаной куртке, а Аванесов — в другом пальто и в шляпе<sup>1</sup>.

Нет, само по себе это, конечно, ничего не значит. Участники съезда, работавшего в течение четырех дней (с 6 по 9 ноября), могли появляться в разной одежде. Но все-таки от кинокадров других лент и от всех фотографий, относящихся к Шестому съезду, таким холодом «не веет». Мы видим людей в осенних пальто, кепках, фуражках... И кинопортрет Вильямса еще неизвестно откуда взялся.

Недоверие крепло от кадра к кадру.

Но вот перед линзой проходит план, проаннотированный в каталоге как приезд делегатов на заседание. Действительно, кадры на старой, поцарапанной, местами выцветшей пленке запечатлели старинное здание, около которого останавливаются длинные неуклюжие автомобили. Делегаты — военные и гражданские — шагают от автомобилей к подъезду по крупному булыжнику улицы. Спешат, отворачиваются от кинообъектива. Им явно не до съемок. А над подъездом, куда они входят, протянуто огромное полотнище — узкие белые буквы, напоминающие славянскую вязь, на темном фоне:

«ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪЕЗД СОВЕТОВ РАБОЧИХЪ СОЛДАТСКИХЪ, КРЕСТЬЯНСКИХЪ И КАЗАЧЬИХЪ ДЕПУТАТОВЪ».

Стоп!

Каждому, кто причастен к миру поисков и находок, знакомо это чувство. Сначала вы не знаете ровным счетом ничего. Потом память ваша обрастает массой бесвязных и необъяснимых подробностей. Они застревают в сознании, путаются, мешают жить и никак не хотят выстраиваться в логической последовательности. И вот однажды — всегда неожиданно — мысль ваша делает еще один, казалось бы, незначительный шаг, и вся картина как бы высвечивается вспышкой молнии. Все становится ясным, стройным и последовательным.

Такой вспышкой, мгновенно осветившей весь пейзаж ленты, стала эта надпись на полотнище.

<sup>1</sup> «Ленин. Собрание фотографий и кинокадров». В 2-х томах, т. 1. Фотографии. 1874—1923, стр. 89, 91, 93, 94, 101, 102.

Надпись сделана по старой орфографии. Твердые знаки после согласных в конце слов, в слове «Всероссийский» — «и» с точкой, в словах «съезд» и «советов» присутствует буква «ять». Теперь вспомним, что Шестой съезд Советов закрылся 9 ноября, а ровно за месяц до этого, 10 октября 1918 года, Совет Народных Комиссаров РСФСР специальным декретом окончательно запретил употребление старой орфографии<sup>1</sup>. И конечно же, съезд Советов, этот высший орган государственной власти, не мог бы пойти на прямое нарушение закона и работать под вывеской со старой орфографией.

Уже эта особенность свидетельствует о том, что наш сюжет как минимум на несколько месяцев старше.

Снова вчитываюсь в текст полотнища, протянутого по фасаду: «...съезд рабочих, солдатских, крестьянских и казачьих депутатов». Текст, кажется, правильный. Обычная титулatura высшего органа государственной власти. Однако в ноябре восемнадцатого года он носил несколько иное название: «Шестой Чрезвычайный Всероссийский Съезд Рабочих, Крестьянских, Красноармейских и Казачьих Депутатов». Следует подчеркнуть — не СОЛДАТСКИХ, а именно КРАСНОАРМЕЙСКИХ! Так гласят все документы Шестого съезда. Казалось бы, разница не очень большая. Но за этим малозаметным разночтением стоит событие огромной важности — к ноябрю 1918 года создана и восемь месяцев существует Рабоче-Крестьянская Красная Армия. А в ленте у нас старое «солдатских», явно тяготеющее к более раннему времени. Какому?

В 1918 году состоялись четыре съезда Советов — Третий, Четвертый, Пятый и Шестой. При этом Третий можно исключить сразу — он собирался в Петрограде, а наша лента явно московская. Столъ же несомненно отпадает и Пятый съезд, обстоятельства которого хорошо известны кинозрителям по фильму «Шестое июля». Там лето, июль, а у нас люди в зимней одежде и заснеженные кремлевские площади.

Последнее сомнение: а вдруг это вообще не восемнадцатый год, а девятнадцатый, двадцатый и т. д.? Нет, это соображение тоже отпадает, хотя бы уже потому, что следующий по счету, Седьмой съезд Советов собрался в конце 1919 года, и Яков Михайлович Свердлов на нем уже не присутствовал. Он скончался еще в марте того же года.

<sup>1</sup> СУ, 1918, № 74, статья 804.

Итак, единственным возможным съездом, запечатленным в наших кинодокументах, будет Четвертый Чрезвычайный Всероссийский съезд Советов. Он работал в Москве 14—16 марта 1918 года. С этим выводом хорошо согласуются буквально все знакомые нам факты — и присутствие Альберта Риса Вильямса, и старая орфография надписи на полотнище, и морозный московский пейзаж, и слово «солдатских» в названии съезда.

Известный французский историк кино Жорж Садуль заметил однажды, что труд киноведа, занятого историей раннего кино, подобен труду археолога<sup>1</sup>. Он глубоко прав. Ибо сходство тут далеко не только внешнее.

Специалисты-археологи утверждают, что существуют как бы две истории. Одна — письменная; она слагается из летописных известий, древних грамот, старопечатных книг, записок путешественников. Другая — материальная, вещная. Эта история предстает в раскопах под лопатой археолога — осязаемая, прекрасная, но немая. И очень часто вся задача исследователя сводится здесь к тому, чтобы перебросить мостик между этими двумя историями, доказать, что такой-то и такой-то письменный текст говорит о том же, о чем «молчит» археологическая находка.

Нерасшифрованный кинодокумент времен «великого немого» подобен памятнику, извлеченному из земли. Он — сама жизнь, но жизнь молчащая, скрывающая подчас свою принадлежность к месту, времени, к тем или иным историческим обстоятельствам. И единственный способ расшифровать такой источник — найти письменное свидетельство, рассказывающее о каких-то событиях, а потом доказать, что именно они запечатлены на пленке.

Короче говоря, весь ход разысканий настоятельно требовал обратиться к письменной истории Четвертого съезда Советов.

История кинохроники всегда тесно переплетается с историей страны, в том числе и с ее дипломатической историей. Помните? Мы вели наш рассказ о съемках в Двинске, связанных с перемирием на советско-германском фронте, заключенным в начале декабря 1917 года. Весь январь и первые недели февраля перемирие сохранилось. Шли переговоры в Бресте. Но затем правительство кайзера Вильгельма грубо растоптало условия переми-

<sup>1</sup> См.: Жорж Садуль, Всеобщая история кино, т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 27.

рия — германские войска по всему фронту перешли в наступление. Каждый шаг их продвижения — смертельная угроза для Советской России.

Стране нужен мир.

Ленин и его сторонники ведут труднейшую борьбу с эсерами, с «левыми» коммунистами, которые настаивают на самоубийственной войне силами молодой, неокрепшей армии. В ЦК партии, на заседаниях ВЦИК и Совнаркома, на массовых рабочих собраниях ленинцы упорно и настойчиво добиваются резолюций за мир, за прекращение огня.

И вот 3 марта советская делегация подписывает в Бресте мирный договор.

Но борьба еще далеко не кончена. Не считаясь с только что принятыми обязательствами, германская военщина угрожает Петрограду. Защищать город на Неве и другие пролетарские центры неимоверно трудно. Несмотря на это, авантюристы из лагеря «левых» не угомонились. Потерпев поражение на VII, экстренном съезде партии, они рассчитывают сорвать ратификацию Брестского мира на Чрезвычайном съезде Советов.

Напряженные, нечеловечески трудные дни первой половины марта 1918 года...

В этих условиях Петроград не может оставаться столицей. Советское правительство переезжает в Москву и переносит свою резиденцию в Кремль. 11 марта в древнюю столицу прибывает Владимир Ильич Ленин. А через три дня здесь происходит открытие Чрезвычайного съезда Советов. На повестке дня только один вопрос — Брестский мир. Принять или отвергнуть? — вот что предстояло решить посланцам рабочих, солдат, крестьян и казаков, съехавшимся со всей России.

И съезд нашел единственно правильное решение: большинством голосов Брестский мир был ратифицирован.

Таков в самом общем виде ход событий, которые нас интересуют. Такими предстают они перед нами в учебных пособиях, энциклопедиях и популярных лекциях. До конкретной, зrimой картины тех дней здесь пока еще далеко.

По крайней мере надо знать, где, в каком здании работал съезд. Вот сообщение, напечатанное в газете «Известия ВЦИК» в первый день его работы: «Открытие съезда последует 14 марта в 5 час. вечера в зале бывшего Дворянского Собрания (Б. Дмитровка, уг. Охотного ряда, № 1, вход с Дмитровки)».

Это объявление без труда переводится на язык современных московских названий: съезд, значит, собирался в Колонном зале Дома Союзов, а делегаты должны были входить в здание с Пушкинской улицы.

Оставалось только взять фотоотпечатки с кинокадров и совершить небольшую прогулку в самый центр Москвы. Уже издалека, через ревущий поток автомобилей, сворачивающих с проспекта Маркса на Пушкинскую улицу, глядываюсь и убеждаюсь: то самое здание. Вот эти окна, посаженные низко, почти на уровне тротуара. Вот этот подъезд с козырьком, вот характерные пиластры. Все правильно! А оператор со своей неуклюжей треногой в тот далекий мартовский день восемнадцатого года расположился вон там, чуть ближе к Георгиевскому переулку... Когда камера panoramicировала, в поле зрения объектива попадало и здание на другой стороне Охотного ряда — гостиница «Континенталь», будущее «Стереокино».

В ту пору, когда я озадаченно стоял на этом перекрестке с пачкой фотоотпечатков в руках, старое здание «Стереокино» еще существовало и служило дополнительным ориентиром. Ни один старый — да и не очень старый — москвич не поколебался бы: это — здесь. Именно сюда, в подъезд Дома Союзов входили делегаты. Именно вдоль этого фасада было протянуто полотнище с надписью по старой орфографии: «Чрезвычайный Всероссийский Съезд...»

Кстати сказать, я долго не понимал, почему надпись не раскрывала порядковый номер съезда. Когда в Большом театре собирался, например, Пятый съезд, то на фасаде так и обозначалось: «V Всероссийский...». Работал Шестой съезд, и опять на фасаде: «VI Всероссийский...». А тут — нет, просто неведомо какой Чрезвычайный съезд. Почему?

Ответ на этот вопрос тоже нашелся в газете «Известия ВЦИК». Тогдашний ее редактор большевик Юрий Михайлович Стеклов имел обыкновение почти в каждом номере помещать свою подписную передовицу. Московские острословы называли их «стекловицами». Так вот «стекловица» от 17 марта называлась «После съезда» и с первых же строк прояснила суть дела: «Чрезвычайный Съезд Советов, — писал Стеклов, — превратившийся неожиданно в их четвертый съезд, закончился. Мы говорим «неожиданно» потому, что никто не ожидал такого значительного притока делегатов с мест... В общем прибыло около 1 200 делегатов».

Вот оно что. Значит, съезд Советов, обсуждавший вопросы войны и мира, вовсе не созывался с самого начала как очередной, четвертый. Он стал им в процессе работы. И лишь в конце ее расширилась повестка дня, был избран новый Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет, а самому съезду было присвоено очередное название — Четвертый.

Новое объяснение старым кинокадрам очень интересно. Ведь до сих пор считалось, что документальные изображения Четвертого съезда Советов исчерпываются всего лишь двумя фотографиями — одна из них хранится в Красногорском архиве, а другая публиковалась в 1920 году, вероятно, в первый и последний раз<sup>1</sup>. Любопытная подробность: одна из этих фотографий — общий вид Колонного зала, где над головами делегатов простерто полотнище с надписью: «Российская Советская Федеративная Республика».

Графика и орфография этой надписи точно совпадают с графикой и орфографией надписи, протянутой по фасаду.

Накаленную атмосферу вокруг съезда хорошо передает и киносъемка солдатского митинга, входящая в нашу ленту. В кинокадрах — разухабистая горланящая толпа на углу Охотного ряда и Большой Дмитровки. Развернутые знамена, возбужденные лица. Нет, напрасно академический каталог рекомендует их как «бойцов 1-й роты 1-го Московского революционного отряда, приветствующих съезд». Здесь, у здания, где проходил съезд, все время шли митинги. Тут до хрипоты спорили о Бресте — горячие головы требовали «р-революционной войны», окопные солдаты и рассудительные московские рабочие охлаждали страсти, предлагали резолюции за мир.

Но те, кого оператор выбрал для съемки, не отличались ни спокойствием, ни рассудительностью. На знаменах, с которыми демонстрируют участники митинга, под лупой на монтажном столе можно прочесть надписи:

«I-Й МОСКОВСКИЙ  
РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ОТРЯД 192 ПОЛКА  
I-Я РОТА  
ДА ЗДРАВСТВУЕТ РЕВОЛЮЦИОННАЯ  
ВОЙНА!»

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Фотоотдел, Д-391, «РСФСР. Советский календарь», М., Государственное издательство, 1920, стр. 37.

Назвавшие себя «революционным отрядом», обманутые «революционной» фразой, эти солдаты отнюдь не приветствовали съезд, но пытались оказать на него давление, добиться разрыва мирного договора. Лозунг «Да здравствует революционная война!» был тогда как раз в русле авантюристической линии «левых» эсеров и «левых» коммунистов. Четвертый съезд Советов, как известно, не поддался на такого рода провокации, отверг их.

Нет, старую документальную ленту нельзя считать немой. Чуть проникнешь в глубину ее содержания, и она заговорит, закричит на неповторимом языке своего времени. События, в ней спрессованные, ожиут, поставят внимательного зрителя в центр неостыивающей борьбы и тревоги боевого восемнадцатого года.

И тут-то одна догадка повлекла за собой другие, еще более радостные.

Датировка ленты серединой марта 1918 года, ее прямое отношение к борьбе вокруг Брестского мира неожиданно прояснили доселе непонятные эпизоды; восстановилась логическая связь между отдельными кусками. На все эти кадры я стал смотреть как бы новыми глазами.

В самом деле, если это мартовская Москва восемнадцатого года, то что может означать кинопанорама по зданию Судебных установлений в Кремле? Извозчики экипажи у его подъезда? Вид гостиницы «Национальная»? По какому поводу могли быть сделаны все эти съемки?

Ответ на все вопросы — только один: часть нашей ленты снята в момент переезда Советского правительства из Петрограда в Москву. Ни в какой другой связи в марте 1918 года кинохроников не могли бы заинтересовать ни Кремль, ни здание бывш. Судебных установлений в нем, ни гостиница «Национальная».

Конечно же!

Прибыв из Петрограда, члены ВЦИК и руководящие работники Совнаркома первоначально разместились в нескольких московских гостиницах, и прежде всего в «Национальной» (ныне «Националь»). Надежда Константиновна Крупская вспоминает, как по приезде в Москву семья Ульяновых не сразу получила квартиру в Кремле. Несколько недель Владимир Ильич и она прожили именно в гостинице «Национальная»<sup>1</sup>, и сейчас на фасаде это-

<sup>1</sup> Н. К. Крупская. Воспоминания о В. И. Ленине, М., Госполитиздат, 1957, стр. 365.

го здания, обращенном к Красной площади, укреплена мемориальная доска с ленинским профилем.

Значит, направляя объектив камеры на окна гостиницы, оператор фиксировал не пейзаж вообще, но временную резиденцию главы Советского правительства. Если бы наша безымянная лента сохранила надписи, поясняющие изображение, то это решающее обстоятельство несомненно было бы в них отражено.

Дом Союзов и гостиницу «Националь» разделяет по бывшему Охотному ряду всего один квартал. В восемнадцатом году делегаты Четвертого съезда Советов, после заседаний добираясь в несколько минут до своей гостиницы, должны были миновать минимум две церкви и десятки мелких охотничьих лавочек; сегодня этот короткий путь ведет мимо гигантского здания Госплана к подземному переходу через улицу Горького (бывшая Тверская).

И снова с пачкой фотоотпечатков я стою на людном перекрестке в центре Москвы, и дотошные интуристы из «Националя», кажется, видят во мне продавца открыток. Как им объяснить, что из всех на свете иностранцев меня сейчас интересовал бы только один — Альберт Рис Вильямс, который жил здесь, в «Национальной», когда в ее петопленных номерах делалась история и в радиусе многих тысяч километров не было ни одного туриста с «белекером»?

Полчаса у гостиницы были вознаграждены открытием, которое несомненно заслуживало бы названия археологического, если б пришлось пользоваться лопатой. Оказалось, что вход в «Националь» до мельчайших подробностей сходен с подъездом здания, где кинообъектив застал Альberta Risa Вильямса, Александру Михайловну Коллонтай и управляющего делами Совнаркома Владимира Дмитриевича Бонч-Бруевича. В кинокадре с Вильямсом отчетливо видна часть рустованной стены у подъезда. И те же — абсолютно те же! — русты<sup>1</sup> по фасаду у входа в «Националь». Или еще одна весьма изящная подробность: Коллонтай, прежде чем войти в двери, берется за ручку; эта медная, ярко начищенная дверная ручка до сих пор сохранилась у входа в «Националь». Успокою ее без труда...

И тут, в разгар обычного московского дня, в гуще

<sup>1</sup> Русты — желобки, пазы между камнями рельефной кладки или облицовки здания.

спешащей толпы, вдруг охватывает меня живое и острое чувство прошлого, чувство истории — не знаю, как это выразить. Только подумать, только понять, что эти знакомые с детства перекресток и дом так много видели и знают! Вот стремительной, легкой походкой в пальто, на брошенном на плечи, спешит Владимир Ильич. В задумчивости, папевая мюцартовскую мелодию, идет здесь Чичерин с толстым портфелем под мышкой. Луначарский протирает пенсне и близоруко рассматривает их на свет. Мешкает в дверях Александра Михайловна Коллонтай, а матрос-балтиец, стоящий на часах, улыбается ей на встречу — и это уже не домысел, а подлинная кинохроника. Так же как и строгое лицо Бонч-Бруевича — он машет рукой извозчику, чтоб тот подъехал.

Дело случая. Если бы кинохроникер пришел сюда часом раньше или, допустим, часом позже, он мог бы заснять и других людей, чьи имена тоже не оставили бы нас равнодушными. Самарского делегата Куйбышева с тонкой тетрадкой в руках. Чекиста Якова Петерса. Могучего бородача Юрия Михайловича Стеклова, только что выправившего гранки очередной статьи. Профессора Клиmenta Аркадьевича Тимирязева, жившего тут по соседству в университете здании. Депутата Моссовета Ефима Афонина, так похожего на мужичка-ходока из какой-нибудь дальней губернии. Наконец, и настоящего ходока, посланного с паказом сельского схода в Москву — правду искать....

Удивительный перекресток у «Националя» — такой будничный и такой исторический.

Что там говорить — новая, современная столица не умещается в традиционных московских закоулках с туличками, проходными дворами и покосившимися церквушками. Сносят постепенно старые дома, прокладывают стремительные проспекты. Нет, конечно, оно прекрасно, это огромное асфальтированное пространство, где лихо разворачиваются быстроходные машины, и нечего ретрорадски жалеть побитый булыжник мостовой, худых голодных лошаденок да охотпорядские трактиры. А все же, изучая мартовский киносюжет восемнадцатого года, со странным, смешанным чувством озираешь площадь перед «Националем»... Полвека тому назад этой площади не существовало, стоял на ее месте квартал, застроенный домами. И было среди них одно здание, чьи стены в дни брестской эпопеи тоже привлекли человека с киноаппаратом.

Речь идет о старой гостинице «Лоскутная».

Есть у Бунина рассказ «Генрих» — типично бунинский, несущий все цвета и запахи первых лет нашего века. Действие рассказа начинается в московской гостинице «Лоскутная» — автор уверенной рукой выписывает веселую купеческую роскошь этого заведения, в котором живет в свое удовольствие герой, милый бездельник, молодой человек без определенных занятий. У него уютный номер, вкусные обеды и роман с двумя прекрасными женщинами сразу.

Но продолжение летописи «Лоскутной», конечно, не в стиле камерной бунинской прозы. Оно, скорее, достойно пера Ларисы Рейнер или Всеволода Вишневского. В марте восемнадцатого года здесь разместился прибывший из Петрограда Народный комиссариат по морским делам. В бонбоньерочные номера пришла революция — поселилась вольная балтфлотская братва, застучали пишущие машинки. Матросские отряды рассылались отсюда на все фронты.

Новые хозяева сразу же отбросили обветшавшее название своего времененного пристанища. В московских газетах в середине марта 1918 года появилось сообщение, что реквизированная «Лоскутная» переименовывается в гостиницу «Красный флот», а ее комендантом назначается матрос Георгий Лецкий<sup>1</sup>.

Тут-то объяснение кинокадрам, вошедшим в нашу документальную ленту. На пороге гостиницы «Красный флот», а вовсе не у Большого театра, как сказано в каталоге, стоит комендант Лецкий с группой матросов. Все они с детским любопытством смотрят в объектив киноаппарата и чуть посмеиваются. Как знать, может быть это не первый их съемочный день? Может быть, кого-то из них уже снимали для кинохроники в Гатчине всего четыре месяца назад, когда туда приезжали операторы с мандатом Военно-революционного комитета? А возможно, полгода спустя кто-нибудь из этих «братьшек» будет служить в волжской флотилии и познакомится с оператором Эдуардом Тиссэ, которого занесет на Волгу переменчивая судьба фронтового хроникера.

Революционные матросы-балтийцы... Через три года — в марте 1921-го — шли они цепью по ломкому льду залива на штурм мятеежной кронштадтской крепости, позорящей Балтийский флот, а потом кинохроникер, плохо

<sup>1</sup> См. «Известия ВЦИК», 1918, № 48, 15 марта.

сдерживая слезы, снимал на Якорной площади Кронштадта похороны павших; тогда не хватило гробов, и хоронили в зарядных ящиках от артиллерийских снарядов. Ящик, а на нем бескозырка; ящик и — бескозырка. Тот, кто видел съемку эту, никогда ее не забудет...

О революционных матросах на документальном экране времен гражданской войны можно было бы написать целую книгу или сделать большой фильм из этих съемок, но — на нашем календаре весна восемнадцатого года, и от гостиницы «Красный флот», что находилась в начале Тверской улицы, путь наш лежит в Кремль.

Теперь, когда содержание ленты не вызывает сомнений, легко объяснить смысл кадров, снятых в Кремле. Здание бывш. Судебных установлений запечатлено несомненно по поводу вселения сюда правительственные учреждений РСФСР. А грузовые извозчики экипажи в Кремле, везущие канцелярскую мебель, дрова и папки — это и есть один из моментов переезда Совнаркома и ВЦИК в новую резиденцию.

Отныне адрес Советского правительства — Москва, Кремль.

12 марта 1918 года Владимир Ильич Ленин вместе с Н. К. Крупской и Я. М. Свердловым приехал в Кремль на автомобиле через Троицкие ворота, осмотрел древнюю московскую крепость. Он побывал в здании бывших Судебных установлений, в помещении Кавалерского корпуса, где ему предстояло жить после «Национальной» и до подготовки постоянной квартиры. Потом Владимир Ильич обошел весь Кремль, распорядился об охране и реставрации его памятников.

В тот день старинные башни, стены и здания представали перед глазами Ленина точно такими, какими мы видим их в документальных кадрах. Предполагаю, что сняты они были всего на два-четыре дня позже первого приезда Владимира Ильича в Кремль.

К этому же времени относится и съемка, запечатлевшая Я. М. Свердлова в автомобиле на фоне здания бывших Судебных установлений. Это — тоже едва ли не первый приезд председателя ВЦИК в новую резиденцию.

Кстати сказать, Яков Михайлович Свердлов относился к кинохроникерам, в общем, добродушно, но не без некоторой иронии. И, надо признать, была на то причина. Свердлов был, по общему признанию, выдающимся организатором, держал в памяти чуть не половину партийно-

го и советского актива в стране; на Свердлова всегда ложилась львиная доля дел по организации Всероссийских съездов, совещаний, крупных собраний. И, конечно, на всех таких форумах кинодокументалисты со своими неуклюжими и тяжелыми доспехами путались под ногами, роняли во время речей громоздкие осветительные принадлежности, мешали охране. Несколько лет спустя Г. Болтянский в одной из своих книг привел веселый эпизод, показывающий эту «сложность взаимоотношений» между Яковом Михайловичем и хроникерами: «Не могу не вспомнить, — пишет Болтянский, — что Я. М. Свердлов еще в самом начале 1918 г., когда каждое явление в советской жизни было ярким отражением Октября, говорил шутя одному из моих помощников... что когда происходит какое-нибудь важное заседание и нет киносъемки, он настолько не уверен, что мы не устроим ее, что смотрит под стол, нет ли там кино-съемщика»<sup>1</sup>.

Слова Свердлова, сказанные, копечно, в шутку, звучат сегодня как вполне серьезный комплимент первым советским хроникерам. Они были настоящими профессионалами. От их внимания не ускользнули многие важные события. А насколько им было труднее, чем газетным репортерам, не отягченным аппаратурой и коробками с лентой! Но ничего, поспевали... Вот и переезд правительства в Москву засняли.

Свои взаимоотношения с миром экрана были и у секретаря ВЦИК Варлаама Александровича Аванесова, снятого рядом со Свердловым. Еще до Октября большевик Аванесов работал в известном театральном журнале «Рампа и жизнь», где отдел кино вел журналист Илья Шнейдер. По свидетельству Шнейдера, Варлаам Александрович всегда интересовался экранным искусством и всячески поддерживал материалы о кино, печатавшиеся из номера в номер<sup>2</sup>. Впоследствии подпись секретаря ВЦИК Аванесова стояла на важнейших государственных актах, много значивших в истории советской культуры.

Рассматривая в который уже раз кинокадры, где Свердлов и Аванесов сидят в автомобиле, я никак не мог определить, что за человек стоит по правую руку от Якова Михайловича и опирается локтем о борт машины. Это

<sup>1</sup> Г. Болтянский, Ленин и кино. М.—Л., Государственное издательство, 1925, стр. 35.

<sup>2</sup> Илья Шнейдер, Записки старого москвича, М., «Советская Россия», 1970, стр. 47—49.

вообще, пожалуй, самое трудное — установить безымянное лицо на фотографии или в кинокадре.

Густые усы, несколько удлиненный нос, впалые щеки — кто же это может быть? На протяжении нескольких лет в моей картотеке человек этот фигурировал под рубрикой «Неопознанные», пока наконец не помогло счастливое стеченье обстоятельств. По делам, весьма далеким от мартовской киноленты 1918 года, я зашел в редакцию газеты «Известия». Как раз в это время в одном из редакционных кабинетов находилась писательница Елизавета Яковлевна Драбкина, читавшая гранки своей статьи под названием «Верность». Она еще при Свердлове работала в секретариате ВЦИК, и, конечно, давно надо было показать ей отпечатки с кинокадров. Ведь Елизавета Яковлевна с понятным интересом относится к ранней советской хронике и недавно помогла установить, что в кинолетописи, относящейся к 1920 году, сохранился великолепный кинопортрет Джона Рида.

По счастью, в известинской библиотеке быстро нашелся тот злополучный номер популярного журнала, где кадр со Свердловым, Аванесовым и незнакомцем был опубликован с неверной аннотацией. И вот Елизавета Яковлевна рассматривает неясный типографский отиск:

— Ну, что же вас затруднило? Вот Яков Михайлович, вот Варлаам Александрович. А это? Это Садовский Андрей Дмитриевич! Он же работал во ВЦИК, прекрасно его помню.

Оставалось только поблагодарить Елизавету Яковлевну, хотя, признаться, фамилия А. Д. Садовского мало что мне говорила. Да и кто бы мог поручиться, что Драбкина точно опознала незнакомца — все-таки прошли полвека, и вообще полагаться на одни лишь воспоминания — нельзя.

Но вот несколько месяцев спустя, перелистывая газетные подшивки за 1927 год, я нашел в «Известиях» статью «Памяти А. Д. Садовского», подписанную тогдашним секретарем ЦИК СССР Авелем Енукидзе<sup>1</sup>. Некролог был проиллюстрирован портретом — несомненным! Драбкина абсолютно права. Это, конечно, тот человек, заснятый у автомобиля рядом со Свердловым. Из статьи Енукидзе несложно было узнать, что рабочая Москва в июле 1927 года прощалась с видным партийным и советским работни-

<sup>1</sup> А. Енукидзе, Памяти А. Д. Садовского.— «Известия ЦИК СССР», 1927, № 184, 9 июля.

ком, активным участником Февральской и Октябрьской революций в Петрограде.

Совсем недавно портрет А. Д. Садовского был помещен на страницах многотомной «Истории КПСС» в части, рассказывающей о периоде между Февралем и Октябрем.

Вероятно, Садовский совсем не случайно заснят именно в середине марта восемнадцатого года, именно в Кремле, именно в беседе со Свердловым. Дело в том, что как раз в это время он, Садовский, заведовал транспортным отделом ВЦИК, и потому организация переезда правительства из Петрограда в Москву несомненно входила в его обязанности. Если бы наше кино было звуковым, то мы почти наверняка услышали бы сообщение Садовского о том, как движутся из Петера поезда с правительственные учреждениями — такие эшелоны специального назначения шли весь март и даже апрель...

На этом наше путешествие в весеннюю Москву года восемнадцатого можно было бы завершить. Кажется, можно поставить точку. Но еще остаются открытыми вопросы столь же многочисленные, сколь и важные. Кто снимал нашу ленту? Как она называлась? Была ли в тогдашнем прокате? Нужно ли еще искать съемки вокруг ратификации Брестского мира и переезда Советского правительства из Петрограда?

Не знаю. Пока не знаю. Но уверен, что здесь еще не конец, что важные находки и уточнения — еще впереди...

Часто говорят и пишут, будто хроника может на несколько минут сделать нас современниками событий прошлого. Мысль эта — распространенная, но вряд ли точная. Приобщает к дням минувшим не просто хроника, но попытка как можно глубже проникнуть в ее содержание, неодолимая потребность понять, чем жили ее подлинные, невыдуманные герои. И потому кинозритель вправе не просто рассматривать на экране «вообще» кусочки исторического материала, а должен вслед за создателями фильма, построенного на летописи, понять все связи, все обстоятельства, в которых происходит действие, запечатленное в киполетописи.

Киноведу-историку совсем не безразлично, как именно, в ткани какого фильма появится на современном экране найденный или расшифрованный им сюжет. Все же обидно становится, если «его» кинокадры используются в качестве примитивной иллюстрации для небогатой авторской мысли, а вся сложность, многолинейность истории

остается за пределами картины. Бывает, к сожалению, бывает...

В этом смысле сюжету о Четвертом съезде Советов повезло. Его жизнь на современном экране началась в фильме «Гимнастерка и фрак», созданном режиссером В. Лисаковичем по сценарию С. Зенина и А. Новогрудского. Это картина о благородном и неимоверно тяжелом труде первых советских дипломатов, и более всего о наркоте иностранных дел Георгии Васильевиче Чичерине, чье имя стоит под основными международными договорами, заключенными Страной Советов в первое десятилетие ее существования.

В фильме как бы две кульминации, два основных конфликта — брестская эпопея и дипломатическое сражение в Генуе. И очень хорошо, что съемки вокруг Четвертого съезда Советов в Москве авторы «Гимнастерки и фрака» увидели как бы глазами самого Чичерина. В них — не просто облик новой советской столицы, но образ многострадальной, обновленной страны, представивший перед вчерашним эмигрантом, узником британской тюрьмы. Георгий Васильевич борется за немедленный, спасительный мир, и в фильме ничуть не упрощаются условия этой борьбы.

В стане противников мира — многие товарищи Чичерина, искренне заблуждавшиеся люди. Среди них и Александра Михайловна Коллонтай, и Валериан Владимирович Куйбышев, и многие не менее уважаемые лица. Легко ли Чичерину, всего несколько недель назад вступившему в партию большевиков, противостоять им в острой дискуссии?

Авторы фильма в эпизоде солдатского митинга у Колонного зала смело используют стоп-кадр и укрупнение на лозунг за «революционную войну», чтобы еще раз подчеркнуть, как трудно было ленинцам защищать и отстаивать немедленный мир. Но тем большим триумфом выглядит победа гибкой ленинской тактики. Всего восемь месяцев спустя революционные взрывы в Германии и Австро-Венгрии смели с престолов деспотические монархии Гогенцоллернов и Габсбургов, и Советская Россия расторгла навязанный ей Брестский мир.

История Бреста, рассказанная средствами подлинной хроники, несомненная удача сценаристов и режиссера фильма «Гимнастерка и фрак». Ветеран советской дипломатии академик И. М. Майский, один из самых строгих и компетентных зрителей, писал: «Они проделали поисти-

не титаническую работу, чтобы разыскать и собрать воедино разрозненные эпизоды, которые до сих пор были малоизвестны или вовсе неизвестны. Эти кадры вернули нам сегодня облик многих замечательных людей, моих друзей, моих товарищей по работе. Они показали их в моменты решительных столкновений, в острейшей борьбе, которая так скрупульно на внешние проявления. Перед моими глазами снова проходят волнующие события...»<sup>1</sup>.

Этими словами хотелось бы пока закончить историю поисков, начавшуюся несколько лет назад с досадной ошибки на страницах популярного журнала...

### Загадки майской ленты

Несколько лет тому назад в старой московской квартире в Козицком переулке у меня состоялась долгая и весьма содержательная беседа с одним из ветеранов нашего кино. Он много видел и много помнил. Рассказывая о первых шагах советского экранного искусства, называл известные имена, передавал живые, невыдуманные подробности дней своей молодости. Я задавал вопросы, в меру своих знаний старался дополнить его рассказ, замечательно для меня интересный. Беседа захватила нас обоих. И вдруг, увлекшись, мой собеседник спросил:

— А помните, как снимался фильм о первой маёвке?

Мы посмотрели друг другу в глаза и — рассмеялись. Как я мог помнить о том, что происходило почти за двадцать лет до моего рождения? Конечно, старый кинематографист несколько забылся, представив себе, что речь идет о событиях, которые произошли еще так недавно, каких-нибудь лет пятьдесят тому назад.

А между тем, заговорив о киносъемке первой советской маёвки в Москве, он затронул один из интереснейших сюжетов в истории нашего документального кино.

То была первая крупная картина, снятая советской фирмой — Московским кинокомитетом. В сущности говоря, с нее начинается государственное кинопроизводство. Есть чем заинтересоваться! Но, к сожалению, я не мог пригласить своего собеседника в киноархив и там показать ему ленту о праздновании 1 Мая 1918 года в Моск-

<sup>1</sup> Иван Майский, Тем, кто были первыми.— «Советское кино», 1969, № 13 (324), 29 марта.

ве. Не мог потому, что такой фильм в современных каталогах не значится. Он утерян.

— Нет, вы подумайте! — закричал на меня старик.— Неужели вы не можете найти этот замечательный фильм? — Оп, кажется, всерьез рассердился и язвительно продолжал: — Конечно, вам интересно видеть на экране какую-нибудь кинозвезду...

Обижаться было бессмысленно. Он прав. Его раздражение в данном случае не просто возрастное; с ним вполне мог бы согласиться, скажем, режиссер Михаил Ромм. Когда он монтировал фильм «Живой Ленин», ему остро не хватало первомайских съемок восемнадцатого года. Вместо них пришлось использовать кадры других маёвок, а ведь это не украсило роммовскую ленту. Об утрате этого фильма еще в двадцатые годы горько сожалел и Виктор Шкловский<sup>1</sup>.

Список авторитетов, заинтересованных первомайским фильмом 1918 года, можно было бы при желании неограниченно расширить, но необходимости в этом нет. И так ясно, что ленту надо искать. Жаль только, что в киноведческой литературе гораздо больше находится комплиментов этому кинопроизведению, чем страниц, раскрывающих его содержание. Профессор Г. Болтянский — пожалуй, единственный специалист, кто взял на себя труд составить описание фильма. Оно сохранилось среди бумаг его личного архива.

«Первомайские торжества 1918 года в Москве. 225 м. Москинокомитет. Операторы П. Новицкий, Э. Тиссэ и др. — Демонстрация на Красной площади. Выступления артистов под открытым небом. Сцены из оперы «Снегурочка». Демонстранты на Театральной площади и пл. Революции. Прохождение колонн демонстрантов перед могилами борцов, павших за свободу. В. И. Ленин во время демонстрации на Красной площади. Парад войсковых частей на Ходынском поле. В. И. Ленин, Н. К. Крупская и М. И. Ульянова в момент отъезда с парада»<sup>2</sup>.

Даже здесь, в этой образцово краткой аннотации, далеко не все достоверно. Боюсь, что ее автор несколько преуменьшил метраж первомайского фильма, ибо одна из накладных на транспортировку лент, составленная летом 1918 года, свидетельствует, что в картине было

<sup>1</sup> См.: В. Шкловский, Гамбургский счет, Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1928, стр. 57.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 83, л. 4.

253 метра<sup>1</sup>. Кроме того, в числе операторов, снимавших в Москве 1 Мая, вряд ли был Э. К. Тиссэ. Ведь только три недели спустя он приступит к работе в Московском кинокомитете<sup>2</sup>. Болтянский до 1920 года жил и работал в Петрограде, поэтому его описания питерских съемок гражданской войны чаще всего безупречны. А вот в московских — отдельные неточности бывают.

Аннотация Болтянского утверждает, что в первомайский фильм входила съемка отъезда Владимира Ильича Ленина, Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой с Ходынского поля после парада. Сейчас — это всемирно известные кадры. Они обошли все континенты. Бесчисленное множество раз передавались по телевидению. Воспроизводились в печати. Служили исходным материалом для режиссеров, актеров, художников. Вряд ли в нашей стране можно найти человека, которому не приходилось видеть эти кадры. В них — Владимир Ильич в автомобиле; рядом с ним Надежда Константиновна Крупская и Мария Ильинична Ульянова. В тот год первый день мая выдался холодным, поэтому все они одеты по-зимнему. За автомобилем как бы угадывается огромное поле, где состоялся парад и находились неуклюжие летательные аппараты, на которых авиаторы демонстрировали свое искусство.

Долгое время считалось, что В. И. Ленин в автомобиле на Ходынке — единственный сохранившийся фрагмент из киносъемок 1 мая 1918 года в Москве. Но несколько лет тому назад мне удалось доказать, что один план, снятый на Красной площади, тоже относится к этому дню. На нем запечатлен момент первомайской демонстрации — по площади проезжает агитационный автомобиль профсоюза металлистов, в кузове которого укреплен громадный декоративный глобус. На глобусе установлен портрет Карла Маркса, чье столетие со дня рождения отмечали как раз в мае 1918 года<sup>3</sup>.

Замечу кстати, что и ходынская съемка В. И. Ленина, и кадры с автомобилем металлистов сохранились потому, что вошли в первый номер журнала «Кинонеделя», выпущенный на экраны в конце мая — начале июня 1918 года. Раньше это не казалось мне важным, но потом, как увидит читатель, «Кинонеделя» вообще заставила

<sup>1</sup> См. сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 67.

<sup>2</sup> См. «Искусство кино», 1967, № 6, стр. 36.

<sup>3</sup> См.: В. Листов. Кинокадры незабываемых дней, М., БПСК, 1967, стр. 18—26.

усомниться в том, что обе съемки входили в первомайский фильм.

Но не будем забегать вперед.

Прежде чем делать какие бы то ни было выводы, следовало познакомиться с прессой, с газетами тех дней.

Начал я с газеты «Правда». В номере от 3 мая 1918 года «Правда» среди других материалов с отчетом о московском Первомае напечатала заметку, хорошо известную киноведам и вошедшую едва ли не во все учебники по истории советского кино:

«Вчерашний день ознаменовался крупным техническим успехом русской кинематографии.

Отдел кинохроники при кинематографическом комитете комиссариата народного просвещения блеснул быстрой выполнения: с раннего утра операторами отдела были сделаны киноснимки с манифестаций на улицах. В течение дня лента была проявлена и напечатана, а вечером уже демонстрировалась в шести электротеатрах в разных районах столицы».

Содержание этой заметки — поразительно. Только что организованная кинофирма, располагающая, по нашим современным представлениям, самой несовершенной техникой, отличилась великолепной оперативностью. Снять, проявить негатив, смонтировать, напечатать, проявить позитив, показать — на это и сейчас-то многие студии тратят куда больше времени. Пример, поданный московскими хроникерами 1 мая 1918 года, стал хрестоматийным.

Может быть, поэтому, и даже паверняка поэтому, от большинства киноведов, читавших приведенную заметку, ускользнула небольшая, но важная деталь. Так бывает. Например, современники и потомки Пушкина полтора века перечитывали классические строки из «Полтавы» о том, как шведский король Карл появляется «перед синими рядами своих воинственных дружин». И только недавно было замечено, что шведские военные мундиры времен Полтавы совсем не были синими. Точно так же в заметке о первомайской съемке никто не обратил внимания на первую фразу:

«Вчерашний день ознаменовался крупным техническим успехом русской кинематографии...»

Что значит «вчерашний день»? Ведь речь идет о 1 мая, ибо заметка помещена в ткани отчета о празднике. Но ведь 2 мая, в послепраздничный день, газета не вышла. Заметка напечатана в номере от 3 мая. Стало быть, имеется в виду день не вчерашний, а уже позавчераший?

В поисках ответа на этот вопрос приходилось предположить одно из двух: либо ошибка, либо заметка впервые увидела свет 2 мая и лишь на следующий день была перепечатана «Правдой». Второе предположение казалось правдоподобнее и звало продолжать разыскания в майских газетных комплектах восемнадцатого года.

Изучая их, живо, в подробностях, представляешь себе картину первой советской маёвки. Вот сооружают помосты на площадях — для митинговых ораторов и выступлений артистов. Вот над Театральной площадью водружают новую советскую эмблему — серп и молот. Свергают памятник генералу Скобелеву перед зданием Моссовета. Украшают город кумачом, развесывают броские запоминающиеся лозунги. Во всем — ощущение новизны, небывалости события.

Возьму наугад первомайский отчет в московской газете «Заря России», тем более что он посвящает несколько строк фотографам и хроникерам на Ходынке. Репортеры подробно описывают маёвку, рассказывают о митингах на Красной площади, о демонстрациях на улицах столицы, пишут о показательных полетах авиаторов. «Неожиданно над Красной площадью, — пишет газета, — появляется аэроплан, с которого пилот сбрасывает пачку прокламаций ВЦИК».

Попутно замечу, что это, кажется, единственное газетное свидетельство о полете аэроплана над Красной площадью. Здесь же мы узнаем о том, что с пилотом М. Лерхе поднимался в воздух с Ходынского поля председатель ВЧК Феликс Эдмундович Дзержинский.

О приезде на Ходынку Владимира Ильича репортеры рассказали довольно подробно: «В 5 часов 20 минут приезжает глава Советского правительства Ленин. Невысокого роста, в барашковой шапке с поднятыми наушниками... На его щеках играют две лукавые ямочки, глаза, запавшие под большой лоб, весело смеются.

Только когда Председатель Совета Народных Комиссаров садится в автомобиль — для следования к войскам, его узнают:

— Здравствуйте, товарищ Ленин!

Автомобиль Ленина останавливается около аппаратов, и тут на него наскакивают десятки фотографов и операторов. Щелкают кодаки, с шумом вставляются кассетки, сверкают объективы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Заря России», 1918, № 13, 3 мая.

Волнение, с которым исследователь прочитывает эти строки, сменяется некоторой досадой. Казалось бы, что стоило назвать фамилию кинооператора или на худой конец сообщить о том, как этот эпизод в тот же вечер появился на экранах электротеатров? Но — спасибо и на этом. Теперь по крайней мере стало известно время съемки сохранившегося фрагмента — не раньше 5 часов 20 минут вечера.

Вслед за тем я просмотрел еще несколько газетных подшивок. В них однажды нашелся глухой намек на то, что парад на Ходынке снимали не только русские, но и американские кинооператоры<sup>1</sup>.

Кстати сказать, американцы несомненно присутствовали на ходынском параде. Так, в те дни гостем Москвы был друг нашей страны полковник Раймонд Робинс, представлявший организацию американского Красного Креста. Вспоминая о первой советской маёвке, Робинс писал впоследствии:

«Я присутствовал на первом параде Красной Армии в мае 1918 года, происходившем на Ходынке, где ранее праздновались коронации царей. Кто мог подумать тогда, что правительство, рожденное социалистической революцией, не только победит в гражданской войне, но и справится с вторжением извне на русскую землю. Однако рожденная творческим вдохновением гения Ленина Красная Армия выдержала и выдерживает все испытания»<sup>2</sup>.

С разных сторон принимаясь за историю парада на Ходынке, я начал замечать, что давно уже мне не встречаются в газетах новые факты, особенно прямо связанные с кино. Казалось, пора признать, что хватит пролистывать газеты, надо подходить к делу как-то иначе, с другого конца. И совсем уж не питая никаких надежд, я раскрыл на своем рабочем столе очередной — не помню уж какой по счету — комплект московской газеты за май 1918 года. Она называлась «Новости дня».

Бегло просматриваю столбцы первомайского отчета — знакомые места, знакомые события, даже знакомые об обороты речи. Опять ничего нового. И вдруг взгляд задерживается на небольшой заметке с третьей страницы под заголовком «1 мая и кинематограф». Ее первая фраза не оставляет сомнений:

<sup>1</sup> См.: «Вечерняя жизнь» (Москва), 1918, № 35, 2 мая.

<sup>2</sup> «За рубежом», 1970, № 19 (516), 8—14 мая, стр. 7.

«Вчерашний день ознаменовался крупным успехом русской кинематографии...»

И дальше — точно по тексту «Правды»: Кинокомитет блещет быстротой выполнения, операторы с утра делают съемки, днем ленту проявляют и печатают, а вечером показывают в шести электротеатрах. Заметка слово в слово совпадает с правдинской. Только эта вышла на день раньше, 2 мая, и потому правильно называет праздничный день вчерашним. Предположение о том, что «Правда» перепечатала заметку, безусловно подтверждается.

У исследователей, работающих над газетами, есть одно маленькое правило, кажется, не фиксированное ни в каких руководствах. Его смысл таков. Если вы используете какую-нибудь статью или заметку, то непременно просмотрите не только тот номер, в котором она помещена, но и как можно больше номеров, вышедших до и после нужного вам. Ибо можно найти ценные дополнительные материалы или, наоборот, полное опровержение заинтересовавших вас сведений. Поэтому мало было отыскать заметку о кинематографе в первомайский день, следовало внимательно просмотреть все, что ей сопутствовало в газете «Новости дня».

Просмотр этот привел к удивительной, редкой находке. Вот два фрагмента из первомайского отчета газеты о празднестве на Ходынском поле:

### На аэродроме

...Летчик Россинский со своим ярко-красным аппаратом, а позади него у аппаратов «Дукса» — отважный пилот и лихой петлист, неутомимый Габер-Влынский. Нестерпеливый Габер первый нарушает ожидание. Короткий, почти отвесный взлет — и летчик уже на высоте, где начинает свои безрассудно-смелые падения, мертвые петли и штопоры.

И вся Ходынка замирает в одном взгляде на небо.

После Габера-Влынского вылетает молодежь. В воздухе оглушительное жужжение. Целых семь аппаратов конкурируют между собой всяческими пирами на удивление всей собравшейся Красной армии.

### Ленин

С боку аэродрома, тихо и как всегда незаметно, проезжает открытый черный автомобиль с председателем Совета Народных Комиссаров.

Глава Советского правительства тоже приехал посмотреть на красную авиацию и сделал бы это, как всегда, инкогнито, если бы не...

С шумом и грохотом к председательскому автомобилю подкатывает грузовик. Оттуда, как горох из мешка, выкатывается целая армия фотографов всех возрастов и родов оружия.

— Товарищ Ленин, разрешите вас снять!

Товарищ Ленин, до сих пор твердо держащий зарок не фотографироваться, на этот раз не успевает возражать и подвергается целому залпу из фотографических жерл. Трескотня кинематографического аппарата дополняет картину<sup>1</sup>.

Еще до всякого анализа ясно, что это самый подробный, написанный по самому свежему впечатлению репортаж о празднике на Ходынке и об известной съемке Владимира Ильича Ленина в автомобиле; редчайший случай, когда между кинорепортажем и газетой наблюдается такое ясное, несомненное сходство. Даже если бы ничего дополнительного не удалось установить об этом тексте, то и тогда он представлял бы огромную ценность.

Но у репортажа с Ходынки есть еще одна чрезвычайно симпатичная подробность. Подпись автора: «Мих. К.» Не скрывается ли за этими буквами Михаил Ефимович Кольцов? Ведь еще в апреле 1918 года он перебрался из Петрограда в Москву, где занял пост заведующего Отделом хроники Кинокомитета<sup>2</sup>.

Вообще говоря, присутствие Кольцова 1 мая 1918 года на Ходынке — для меня не новость. Довольно давно, изучая иллюстрированные издания двадцатых годов, я нашел в журнале «Проектор» статью Кольцова, посвященную пятой годовщине Красной Армии, где под многозначительным заголовком «Лента» он в нескольких словах рисует обстановку первого в истории праздничного парада Красной Армии: «В солнечный день первого мая восемнадцатого года на Ходынском поле вся Москва. Сегодня на первом большом открытом параде выступает новое войско. Сбежались друзья и враги... Разнобойный гам оркестров... Необозримый четырехугольник войск... Красная армия, московский гарнизон — его здесь почти тридцать тысяч — проходят церемониальным маршем».

Так мог писать только очевидец. Но это текст безусловно кольцовский, а вот скрывается ли Кольцов за подписью «Мих. К.»? Еще вопрос! Во всяком случае, знаменитый словарь псевдонимов, составленный И. Ф. Мсановым, этого не подтверждает. Здесь и помогла привычка читать не только нужный номер газеты, но пролистывать весь комплект. В тех же «Новостях дня» от 1 апре-

<sup>1</sup> «Новости дня», 1918, № 31, 2 мая.

<sup>2</sup> Отдел рукописей Института мировой литературы им. Горького, ф. 507, оп. 1, ед. хр. 1, л. 1, 2; ед. хр. 3, л. 1; ед. хр. 8, л. 1. См. также: А. Рубашкин, Что значит быть журналистом.— «Нева», 1967, № 5, стр. 186.

ля 1918 года помещена статья под названием «Красная Финляндия», подписанная полным именем специального корреспондента Михаила Кольцова. Тут уж сомневаться не приходится. Ведь Кольцов действительно ездил зимой восемнадцатого года в Финляндию, где руководил съемками в Гельсингфорсе, Вильпула, Таммерфорсе и других городах. А в номере «Новостей дня» от 9 мая — еще одна статья о Финляндии, снова подписанная полным именем: Михаил Кольцов.

Значит, руководитель московских хроников регулярно сотрудничает в этой газете.

И еще одно, последнее соображение, окончательно решающее вопрос об инициалах под первомайским репортажем с Ходынки. В начале двадцатых годов Кольцов, как известно, работал в иностранном отделе Российского телеграфного агентства (РОСТА). В этом качестве он часто встречался с тогдашним заведующим отделом печати Наркомата по иностранным делам И. М. Майским.

Позднее Майский в своих воспоминаниях писал: «Работу в РОСТА Михаил Ефимович совмещает с работой в разных газетах и журналах. Мне не раз попадались его статьи, очерки, заметки. Он иногда подписывал их сокращенно: «Мих. К.» — поэтому в отделе печати мы даже привыкли его ласкательно называть «Михка»<sup>1</sup>.

Теперь, как любят говорить математики, необходимые и достаточные аргументы найдены. Автор репортажа из «Новостей дня» установлен. Но если так, то репортаж куда значительнее, чем казалось с первого взгляда. Начать с того, что это, по-видимому, самое раннее произведение Кольцова, в котором мы встречаем образ Ленина. Это как бы эскиз, робкий еще набросок, предшествующий великолепной кольцовской Лениниане последующих лет.

Тогда, в мае 1918 года, впечатления Кольцова-кинематографиста вылились в строки репортажа, нашедшего место в газете. Позже, в скорбные январские дни 1924 года Кольцов-журналист напишет блестательные, полные печали строки о Горках, о том, как страна провожала в последний путь вождя революции. И слова, найденные Кольцовым и напечатанные в «Правде», перейдут на документальный экран, ибо друг Кольцова Дзига Вертов сумеет использовать кольцовский текст в титрах своей знаменитой «Киноправды».

Так пересекались пути газетной и экранной публици-

<sup>1</sup> «Михаил Кольцов, каким он был», стр. 23.

стики, так пачиналось их взаимопроникновение и взаимообогащение. Газетная полоса и полотно киноэкрана сочетаются, выступают единым фронтом не в абстрактных построениях, но в практике, в живой повседневности.

Однако вернемся к кольцовскому репортажу в газете «Новости дня» от 2 мая 1918 года.

Многозначительна и та часть репортажа, которая носит название «На аэродроме». История советской авиации двадцатых-тридцатых годов просто невозможна без имени Кольцова. Он создавал общество «Добролет». Укреплял шефство комсомола над воздушным флотом. Писал десятки статей об авиации. Организовал перелеты и участвовал в них. Сам был летчиком-наблюдателем. Летал в Испании. Был одним из инициаторов постройки воздушного гиганта «Максим Горький»... Всего и не перечислить. И вот скромная заметка кинохроника в забытой газете восемнадцатого года — не есть ли она начало блестящего пути Кольцова в советской авиации? Буду рад, если кто-нибудь найдет более раннее печатное свидетельство кольцовского интереса к аeronautike. Пока это — самое первое по времени.

К слову сказать, судьба обоих летчиков — героев Ходынского репортажа прослеживается без труда. Старейший авиатор Борис Иллиодорович Россинский живет в Москве, ему идет девятый десяток лет. Не так давние пришлось с ним беседовать о судьбе знакомого нам красного летчика Локайчука, воевавшего против казаков Краснова в октябрьские дни под Петроградом. Польский коллега Россинского «отважный пилот и лихой петлист» А. М. Габер-Влынский работал в то время инструктором московской авиационной школы и сдатчиком самолетов на заводе «Дукс». В том же 1918 году он вернулся в Польшу, где и погиб три года спустя, разбившись на аэроплане<sup>1</sup>.

Кольцов, руководивший съемками на Ходынке; полеты авиаторов; парад войск; вечерние киносеансы в московских электротеатрах, газетные отчеты... Я потому описывают их так подробно, что все это имеет прямое отношение к утерянной первомайской ленте, к ее содержанию.

Но вот сейчас, перечитывая предыдущие страницы, я даже не могу поручиться за то, что сохранившиеся фрагменты — В. И. Ленин в автомобиле и грузовик союза ме-

<sup>1</sup> «Вестник воздушного флота», 1921, № 10—11, стр. VIII, 64—65.

таллистов на Красной площади — вошли в первомайский фильм. Чтобы это объяснить, попробуем представить себе, как работал в тот день коллектив хроников. Снимали с самого раннего утра. Вот первые колонны демонстрантов, утренние митинги на Красной площади, выступления артистов на улицах, праздничное убранство зданий. Наконец, далеко за полдень сделана съемка пачала парада на Ходынке. А потом — стоп!

Если мы хотим вечером показывать фильм о дневных событиях, то уж самое позднее часам к четырем все съемки, которые в этот фильм войдут, должны быть налицо. То есть снимать можно и позже, но это, к сожалению, не успевает в картину, которая уже проявляется, монтируется, снабжается надписями.

А теперь вспомним, что, судя по газетному отчету, Владимир Ильич Ленин приехал на Ходынку в 5 часов 20 минут вечера. Кинооператоры во главе с Кольцовым, конечно, не могли пропустить такое событие. Они его сняли, но сняли, понимая, что включать съемку в сегодняшний фильм уже поздно.

К счастью, кинокадры, запечатлевшие на Ходынском поле семью Ульяновых, недолго пролежали в фильмотеке. Уже в конце мая московские хроники готовили к выходу на экран первый номер журнала «Кинонеделя». Номер открывался сюжетом, посвященным столетию со дня рождения Карла Маркса. Этот сюжет был смонтирован из первомайских съемок. Вслед за надписью «К столетию со дня рождения Карла Маркса» шли кадры Красной площади с грузовиком союза металлистов и портретом Маркса, а потом на экране появлялся план, где запечатлен В. И. Ленин в автомобиле на Ходынском поле.

Если бы эти кадры с Владимиром Ильичем вошли в первомайскую ленту, только что прошедшую по экрарам, то показывать их по поводу столетия Карла Маркса было бы довольно затруднительно. Вряд ли киножурналисты, руководимые Кользовым, в мае 1918 года использовали одну и ту же съемку дважды. И раз она попала в «Кинонеделю»<sup>1</sup>, то уж в фильме о Первом мая ее, скорее всего, не было...

<sup>1</sup> Тот факт, что кинопортрет В. И. Ленина вошел в «Кинонеделю» № 1, подтверждается газетой «Новости дня», 1918, № 50, 28 мая. Это дает возможность исправить ошибку, допущенную мною в статье «Лоция Красногорского хранилища» («Искусство кино», 1966, № 7), где утверждалось, что этой съемки в «Кинонеделе» не было.

Итак, мы не только не нашли новых кадров первомайского фильма, но даже известные кадры готовы считать ему не принадлежащими. Что делать? В науке отрицательный ответ — тоже ответ. Во всяком случае, поиски, начатые памятным разговором в старой московской квартире, нельзя, мне кажется, считать совершенно безуспешными. Они увенчались находками — пусть и не на главном направлении.

Идут годы... Перед глазами исследователя проходит масса кинодокументального материала, к которому долгое время не притрагивалась рука человека. И каждая из лент при просмотре вызывает длинную цепь ассоциаций. Исследователь мысленно как бы сопоставляет каждый новый увиденный кадр со всею суммой своих зпаний, заключенных в прочитанных страницах, просмотренных фотографиях, кинокадрах. Поэтому фильмы ненайденные, утраченные держат его в постоянном напряжении. На экране или на монтажном столе план сменяется планом — вслед за колонной красноармейцев пролетает аэроплан, а после аэроплана начинается митинг на Красной площади, потом на открытой площадке выступают артисты. А вы всматриваетесь в этот изобразительный калейдоскоп и мысленно примеряете увиденное к своим задачам. Не парад ли здесь на Ходынке? Не управляет ли этим аэропланом польский летчик Габер-Влынский? Не майский ли митинг на Красной площади? Не идет ли здесь спектакль «Снегурочка»? Одним словом, не похоже ли все это на нашу потерянную ленту?

Похоже... Похоже, но при ближайшем рассмотрении это не подтверждается. Подтвердится ли когда-нибудь, найдется ли? Не знаю...

Лет пятнадцать тому назад, когда автор этих строк был еще студентом, профессор Историко-архивного института Николай Владимирович Устюгов, великий знаток прошлого, как-то сказал на семинаре:

— Видите ли, коллеги, без знаний нет ученого. Но тем более нет ученого без оптимизма.

К этому трудно что-нибудь добавить.

### У истоков экранной периодики

Первого июня восемнадцатого года на экраны вышел первый номер первого советского журнала «Кинонеделя».

Перечитывая только что написанную фразу, я нашел троекратное употребление слова «первый». Но пусть уж

так и останется. Ведь речь идет о неповторимом революционном времени, о начале всех начал. Выход «Кинонедели» стал рождением советской экранной периодики, которая вступила, таким образом, во второе пятидесятилетие своего существования. Когда мы смотрим «Новости дня» или «Пионерию», «Науку и технику» или «Советский спорт», мы далеко не всегда вспоминаем о том, что советская родословная всех этих журналов восходит к скромному еженедельнику 1918—1919 годов, выпускавшемуся Московским кинокомитетом Наркомпроса.

«Кинонеделе» — больше полувека. Но она не принадлежит к числу благополучных ветеранов, чьи заслуги общеизвестны и чье «великое значение» растолковано десятками монографий, диссертаций и статей. На парадных смотрах достижений отечественного кино первый экранный журнал не поминают добрым словом, не ставят в так называемую обойму. Вертов больше тридцати лет тому назад, перед войной, недоуменно спрашивал: «Почему... обходят вопрос о хроникальной фильме, о советском кино в эпоху гражданской войны? Разве советская кинематография началась только с 1924—1925 годов»<sup>1</sup>.

Вопрос и до сих пор стоит остро.

Ведь изучать наш первый экранный журнал — дело не такое простое. Оно ничуть не проще, чем подробное исследование, скажем, свода русских летописей или годового комплекта газеты. Тут великое разнообразие сюжетов, приемов их подачи, множество авторов. Нам уже приходилось говорить о том, что невозможно понять хронику, не проникнув в содержание событий, которые она отражает. А теперь представьте себе километры пленки, отражающей никак не меньше двухсот событий — это и будет комплект «Кинонедели». Не знаю, как вы, а я бы охотно познакомился с человеком, который знал бы в подробностях историю двухсот разных событий 1918—1919 годов.

Вряд ли есть на свете специалист, который одинаково компетентно судил бы о первых шагах нашей промышленности, о боевых действиях на фронтах гражданской войны, о дипломатической истории, культурных достижениях, действиях белогвардейских правительств, быте, искусстве и т. д. А ведь тут еще не полный перечень тем, отражаемых «Кинонеделей».

---

<sup>1</sup> Дзига Вертов, Статьи, дневники, замыслы, стр. 153.

Наш первый экранный журнал роднит с древней ле-тощью и то, что он плохо сохранился. Сейчас нет ни одного исправного комплекта «Кинонедели» в подлинном, первоначальном монтаже. И хотя несколько лет тому назад отдельные номера журнала были получены Госфильмофондом СССР из шведских киноархивов<sup>1</sup>, все же о полном собрании сюжетов «Кинонедели» можно только мечтать.

Поэтому не следует удивляться, что в суждениях своих о первом экранном журнале исследователи не единогласны. Вот приговор, вынесенный профессором Г. М. Болтянским, одним из лучших знатоков ранней советской кинопублистики: В «Кинонеделе» за год ее существования было помещено 208 сюжетов, из них более половины московских... Журнал не был похож на те виды советской кинопериодики, к которым мы сейчас привыкли. Многое в нем шло еще от традиций старой кинохроники: его отличал протокольно-бесстрастный, чисто внешний и официальный показ революционных событий. Попадались и такие сюжеты, которым не место было в советской кинохронике... Под стать случайному, объективистски трактованному материалу «Кинонедели» были и ее титры, информационные, не содержащие никакой оценки событий. Словом, журнал не был еще свободен от порочных черт буржуазного кинорепортажа»<sup>2</sup>.

Вот так — ни больше ни меньше!

Все это писалось через много лет после того, как «Кинонеделя» прошла по экранам и легла на дальние фильмотечные полки. А между тем — сколько пафоса вложено в эти строки, сколько неостывающих страстей кипит под внешне спокойным академическим текстом. Видимо, «Кинонеделя», от которой нас отделяет больше полутора столетия, требует уже более спокойного, аналитического рассмотрения.

Снова и снова перечитываю отзыв Болтянского, человека, к чьей памяти отношусь с глубоким уважением. Перечитываю и все-таки не могу с ним согласиться. Болтянскому «Кинонеделя» не нравилась. Это ясно. Ясно и то, что по моде недавних лет он утверждал свою неприязнь весьма непрекаемо: «объективизм», «порочные черты

<sup>1</sup> См.: О. Якубович, В зарубежных киноархивах.— В кн. «Из истории кино», Документы и материалы, вып. 6, М., «Искусство», 1965, стр. 148.

<sup>2</sup> «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 2, стр. 111.

буржуазного кинорепортажа», «не место в советской кинохронике». В чем же здесь причина?

Болтянский с недоверием относился к первенцу экранной периодики с самого начала, с лета восемнадцатого. Причиной тому послужили, по-видимому, следующие обстоятельства, по-человечески понятные. Весной того года, после перенесения столицы из Петрограда, почти все отечественное киноиздательство сосредоточивается в Москве<sup>1</sup>. Многие питерские кинематографисты (и в их числе Болтянский) были настроены по отношению к Москве очень ревниво. Даже много месяцев спустя, в мае 1919 года, выступая на одном из совещаний в Петроградском кинокомитете, Болтянский утверждал, что руководимая им питерская хроника отражает события лучше московской<sup>2</sup>. Это было столь несправедливо, что вызвало возражения на том же совещании<sup>3</sup>.

В том-то и дело. Болтянский пронес свою ревность через десятилетия, поэтому, выступая с приговором «Кинонеделе», он не забывает указать, что в ней было более половины московских (!) сюжетов.

К мелким подробностям соперничества кинематографистов двух столиц не стоило бы сейчас возвращаться, если б авторитет Г. М. Болтянского не наложил свой отпечаток на труды киноведов, не послужил основой для широко распространенных взглядов.

Потому-то и до сих пор «Кинонеделя» на страницах специальных и популярных изданий чаще всего поминается несколькими невнятными строчками, несущими в себе отголоски старых споров. Видимо, для того, чтобы их решить, необходимо выделить два русла, по которым идет полемика. С одной стороны — искусствоведческий аспект. Тут надо признать, что «Кинонеделя», по-видимому, новое слово в кинематографии действительно сказано не было. Принципы ее монтажного построения и художественного осмысливания материала были традиционными. В этом отношении родство журнала с дореволюционными хрониками не вызывает сомнения. И пет пужды такое родство скрывать или замалчивать.

С другой стороны, «Кинонеделя» — периодическая информационная хроника. Поэтому она может и должна быть судима и по законам этого жанра. И здесь-то, на

<sup>1</sup> ЦГАНХ, ф. 3429, оп. 1 (старые поступления), ед. хр. 337, л. 2.

<sup>2</sup> ГАОР ССЛО, ф. 3296, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1.

<sup>3</sup> Там же, л. 3.

наш взгляд, за несколько десятилетий споров наслойлось особенно много весьма приблизительных оценок.

Еще тогда, когда «Кинонеделя» шла по экранам, мнения о ней были противоречивы, основывались на самых разных критериях. Архив Московского кинокомитета и поныне хранит немало просьб от агитаторов, политработников, учителей — немедленно прислать свежие хроникальные выпуски. Они остро нужны везде — в деревнях, агитбаках, коммунистических клубах, в кинотеатрах рабочих кварталов. «Кинонеделю» с интересом смотрели повсюду.

Но уже в то время требования к еженедельному журналу и вообще ко всей экранной хронике далеко обгоняли реальные возможности тогдашнего кино. Например, в том же 1919 году видный журналист П. М. Керженцев писал, что «по установившейся традиции съемке подвергаются преимущественно разные официальные события, съезды, демонстрации, торжественные собрания...»<sup>1</sup>.

Однако была ли такая «традиция» главной и единственной? Сложится ли впечатление о «Кинонеделе» как об официальной и протокольной хронике, если сейчас, сегодня просмотреть комплект журнала, хотя бы и не полный?

И вот я приступил к таким просмотрам<sup>2</sup>. Вместе с изучением событий, запечатленных в журнале, эти просмотры растянулись на много лет. Источник оказался поистине неисчерпаемым.

Начать с того, что журнал запечатлевает несколько важнейших, этапных событий. Для него впервые в истории были сделаны съемки высшего органа партии — VIII съезда РКП(б), собравшегося в Московском Кремле в марте 1919 года. По учебникам, по серьезным теоретическим статьям и документам можно рассказать об этом съезде все — и как принимали здесь вторую партийную программу, и как голосовали эпохальную резолюцию о союзе пролетариата со средним крестьянством, и, наконец, как обсуждалась печально известная платформа «воен-

<sup>1</sup> П. Керженцев, Социальная борьба и экран. — В кн.: «Кинематограф. Сборник статей под редакцией фото-кинематографического Отдела Народного комиссариата по просвещению», М., Государственное издательство, 1919, стр. 93.

<sup>2</sup> Номера «Кинонедели» хранятся в Киноотделе ЦГАКФД. В этом разделе книги использованы следующие ленты: 1—439, 1—553, 1—13028, 1—458, 1—12997, 1—486, 1—11845, 1—12690, 1—13086, 1—11608, 1—12624, 1—12103, 1—907, 1—12947, 1—739, 1—435, 1—1912, 1—12644, 1—11556, 1—714, 1—12045, 1—19, 1—1209—1, 1—11873, 1—462, 1—12624, 1—1099, 1—12764, 1—551, 1—552.

ной оппозиции». Но насколько рельефнее, живее становятся наши представления о съезде, когда воочию предстают перед нами его молодые участники (средний возраст делегатов не превышал 31 года), когда мы видим, как оживленно, заинтересованно и весело переговариваются они в кулуарах, а потом внимательно слушают ораторов в зале.

Что может быть прекраснее этого оживающего реального прошлого?

Месяцы выхода «Кинонедели» — с лета 1918-го до лета 1919 года насыщены множеством событий. 1918 год — важнейшая веха в истории молодой республики, год принятия первой Советской Конституции. И, естественно, советское строительство занимает почетное место среди сюжетов «Кинонедели».

Короткими репортажами о работе V Всероссийского Съезда Советов открываются июльские номера экранного журнала. Сохранившиеся фрагменты не могут, конечно, полностью передать напряженной и тревожной атмосферы, в которой работал съезд, атмосферы «лево»-эсеровского мятежа, уличных боев и перестрелок. Но все-таки мы видим несколько общих планов, запечатлевших фасад Большого театра, проверку мандатов у подъезда, группы делегатов, направляющихся на заседание. В одной из групп на протяжении буквально нескольких кадров можно различить председателя ВЦИК Я. М. Свердлова, одетого в светлый костюм с полосатым галстуком.

Несколько съемок «Кинонедели» посвящено деятельности основных наркоматов.

Так, экранный журнал в одном из своих первых номеров показал работу Народного Комиссариата продовольствия, его борьбу с голодом. Мы находим здесь портрет наркома А. Д. Цюрупы, которого по праву называют «интендантом революции», репортаж об огородных работах на Бутырском хуторе в Москве, раздачу обедов в столовой для безработных.

Несколько интересными снимками представлена в «Кинонеделе» и дипломатическая история Советской России. Второй номер журнала открывался портретами наркома по иностранным делам Г. В. Чicherина и его заместителя Л. М. Каракана<sup>1</sup>. К сожалению, этих портретов нет в сохранившемся метраже, так же как нет включенной в один из номеров съемки миссии Д. З. Мануильско-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 84, л. 51; см. также личный архив Е. И. Вертовой-Свиловой.

го в Киеве летом 1918 года. Там советская делегация вела мирные переговоры с немцами, прикрывавшимися флагом «украинского» правительства<sup>1</sup>. Но зато сохранились кадры, запечатлевшие здание нашего посольства в Берлине и группу советских дипломатов.

Не остались вне поля зрения киножурналистов и отдельные факты судебной практики первых месяцев революции. Об одном из дел Московского ревтрибунала рассказывает «Кинонеделя» № 1. Среди съемок утраченных особую ценность представлял, вероятно, сюжет об открытии Московского окружного суда, где было заснято его здание (бывшее Филаретовское училище) и группа народных заседателей.

Месяцы, когда выпускалась «Кинонеделя», — время трудных боев Советской Республики на фронтах гражданской войны и против многочисленных интервентов. Тема войны, тема защиты социалистического отечества стала в журнале одной из главных. Сообщая о деятельности Московского кинокомитета, газета «Известия ВЦИК» в одном из своих летних номеров специально отмечала: «Составляются ленты из мирной и боевой жизни Красной Армии, сцены отправления на фронт и пр. Работы ведутся под непосредственным руководством т. Подвойского»<sup>2</sup>.

О том, в какой «лихорадке буден» делалась «Кинонеделя», можно судить по тому, что только за первое полугодие 1919 года ее кинорепортеры совершили не менее двадцати поездок на основные фронты и направления военных действий<sup>3</sup>.

Основным фронтом летом 1918 года был Восточный. В Поволжье, где шли бои с силами Самарской «учредилки», а позднее — с полчищами Колчака, был командирован оператор Э. К. Тиссэ<sup>4</sup>.

Сюжет из «Кинонедели» № 18 от 30 сентября целиком посвящен Волжской военной флотилии, действовавшей в районе Казани. Следующий номер экранного журнала включил в себя кинорассказ о взятии города: виды освобожденной Казани, артиллерийские орудия, пулеметы и другие трофеи, захваченные частями Красной Армии, Свияжский мост через Волгу, отбитый у белогвардейцев,

<sup>1</sup> См.: «Советская кинохроника 1918—1925. Аннотированный каталог», ч. 1. Киножурналы. Под ред. Ю. А. Полякова и С. В. Дробашенко, М., ГАУ, 1965, стр. 20.

<sup>2</sup> «Известия ВЦИК», 1918, № 173(437), 14 августа.

<sup>3</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 8, л. 18.

<sup>4</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 87, л. 45.

и т. д. Наконец, в октябрьских номерах сюжеты называются «К освобождению Казани» и «Пенза».

Довольно много места уделено в «Кинонеделе» тыловому формированию и обучению кадров Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Зрители экранного журнала видели красноармейские части на военных маневрах; следили за парадами по случаю выпуска красных офицеров из военных училищ в Москве и в Твери. Множество съемок посвящалось призывам на фронт.

Важной вехой в вооружении народа был День всеобщего военного обучения 11 августа 1918 года. День начался парадом-смотром на Красной и других площадях и улицах Москвы. «Кинонеделя» № 12 от 20 августа дала по этому поводу большой и подробный сюжет: «Москва. Смотр рабочих сил Республики. День всеобщего военного обучения». Операторы сняли внушительную манифестацию московского пролетариата, готового защищать завоевания Октября. В кадрах находим выступления с броневика на Красной площади председателя ВЦИК Я. М. Свердлова и заместителя военного наркома Э. М. Склянского.

С темой Всевобуча в «Кинонеделе» связано одно малоизвестное, но тем не менее примечательное для истории нашего кино событие — на экране впервые появились слова, сказанные Владимиром Ильичем Лениным.

Эдуард Тиссэ, снимавший в 1919 году выступление В. И. Ленина на втором параде Всевобуча, в воспоминаниях об этом событии сетовал: «Я... тогда же почувствовал досаду на то, что мы, кинематографисты, не имели возможности увековечить его речь... Что взволновало бы больше, чем воспроизведенные слова Ленина, произнесенные в тот незабываемый героический день?!»<sup>1</sup>

Но к тому дню слово Ленина о Всевобуче, сказанное полугодом раньше, уже жило на экране. Конечно, не в записи, о которой мечтал Тиссэ, но в титрах, в виде надписей, поясняющих изображение. Кинокадры с высказыванием Владимира Ильича появились так.

В ноябре 1918 года ВЦИК приступил к выпуску газеты «Вооруженный народ», посвященной вопросам всеобщего военного обучения. То было популярное, рассчитанное на широкие рабочие массы издание.

Естественно, издатели постарались как можно шире

<sup>1</sup> Э. К. Тиссэ, Заметки кинооператора.— В сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 173.

оповестить читателей о выходе новой газеты. В частности, для этой цели был использован киноэкран. И в «Кинонеделе» № 25, вышедшей в прокат 26 ноября 1918 года, появился небольшой сюжет — оповещение о выходе газеты «Вооруженный народ».

Сюжет этот строится следующим образом.

Сразу вслед за первой надписью, сообщающей о новой газете, идут кадры военного обучения рабочих и надписи, развивающие тему вооружения народа перед лицом империалистической угрозы:

НАМ НУЖНА ТРЕХМИЛЛИОННАЯ АРМИЯ  
У НАС БУДЕТ... АРМИЯ  
МЫ ОБУЧИМ ВЕСЬ НАРОД

Экран не сообщает, кому принадлежат эти слова. Однако нетрудно установить, что они близко к тексту передают содержание одного абзаца из «Письма объединенному заседанию ВЦИК, Московского Совета с представителями фабрично-заводских комитетов и профессиональных союзов», написанного В. И. Лениным и опубликованного 4 октября 1918 года в «Правде» и «Известиях»<sup>1</sup>.

Как известно, после ранения, нанесенного эсеркой Каплан в августе, В. И. Ленин в течение двух месяцев не мог выступать, но не упускал возможностей обратиться к рабочей аудитории — с письмом, статьей, приветствием. Письмо, опубликованное 4 октября и использованное в «Кинонеделе», — одно из самых ярких обращений к рабочим, прекрасный документ той суровой, героической эпохи.

Кинорепортеры, работавшие для первого экранного журнала, запечатлели события гражданской войны не только на Восточном и других фронтах, не только военное обучение рабочих. В сущности, фронт был повсюду, ибо и в тылу приходилось бороться с разветвленным и хорошо законспирированным белогвардейским подпольем.

Просмотр номеров «Кинонедели» воссоздает ту напряженную обстановку борьбы с контрреволюционными заговорщиками и актами террора. Разумеется, самый характер борьбы с заговорами, возглавляемой ВЧК, не позволял присутствия киножурналистов. Им удавалось, как правило, фиксировать лишь последствия контрреволюционных акций: объекты, разрушенные взрывами, оружие, изъятое

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 99.

у врагов, похороны жертв белогвардейского террора и т. д.

Одна из таких съемок, сделанная в 1918 году. — сюжет «Кинонедели» о подавлении белогвардейского мятежа в Ярославле. Он принадлежит оператору С. П. Забазлаеву<sup>1</sup>. В сюжете запечатлены главным образом виды руин городских кварталов после обстрела.

После убийства петроградского комиссара по делам печати В. Володарского «Кинонеделя» вышла с портретом этого известного большевика. А № 6 «Кинонедели» помещает репортаж о его похоронах на Марсовом поле. В этих съемках принимал участие польский оператор Я. Скарбек-Малчевский. В своих воспоминаниях он подробно описывает траурный митинг и выступление на нем Я. М. Свердлова<sup>2</sup>.

Сюжетом о похоронах М. С. Урицкого, также убитого белогвардейцем, открывается один из сентябрьских номеров журнала. Хроникиры Петроградского кинокомитета проследили весь ход траурной процессии от Таврического дворца до Марсова поля. Большой интерес представляют лозунги, под которыми прошла 1 сентября 1918 года эта манифестация:

«БУДЕМ ДОСТОЙНЫ ПАМЯТИ ПОГИБШИХ».

«СМЕРТЬ БУРЖУАЗИИ И ЕЕ ПРИХВОСТНИЯМ. ДА ЗДРАВСТВУЕТ КРАСНЫЙ ТЕРРОР».

«ВЫ УБИВАЕТЕ НАШИХ ВОЖДЕЙ — ВЫ НЕ УБЬЕТЕ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ».

Таких съемок, сохранивших на века неповторимые черты времени, немало вошло в «Кинонеделю».

Я уже говорил о том, что существует довольно распространенное заблуждение, будто ранняя советская кинопериодика отражала лишь внешнюю, официальную сторону жизни — парады, манифестации, смотры и т. д. Нет, и еще раз нет! Содержание «Кинонедели» гораздо глубже, значительнее, разнообразнее. -

Тема промышленности и транспорта представлена в журнале несколькими короткими, но выразительными съемками. Одна из них открывается надписью: «Испытание авто-дрезины на Курском вокзале в присутствии

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 14, д. 1, л. 26, 31.

<sup>2</sup> Ян Скарбек-Малчевский, Я был там с кинокамерой. — «Польша», 1987, № 7, стр. 30.

начальника высшей военной инспекции тов. Подвойского». Четыре недлинных плана составляют этот бесхитростный репортаж: группа испытателей вместе с Николаем Ильиным Подвойским стоит около дрезины; испытатели занимают места; два проезда дрезины перед объективом кинокамеры.

В том же номере «Кинонедели» помещен сюжет: «Борисоглебск. Советская мельница, смалывающая ежедневно до 500 000 пудов зерна». Он рассказывает об одном из первых советских предприятий в Борисоглебске, ныне городе Воронежской области. На пленке — виды плотины, мельницы, зернохранилища, подводы, везущие зерно на помол, и т. д.

Два сюжета «Кинонедели» были посвящены строительству московских вокзалов — Брянского (ныне Киевский) и Казанского.

Современный москвич, отправляющийся после работы на дачу куда-нибудь в Быково или в Красково, конечно, не задумывается над тем, что наш Казанский вокзал — здание во многих отношениях историческое. Автор его проекта известный зодчий А. В. Щусев вспоминал: «Во время первой мировой войны... крупных заказов не было. Строился во всем Союзе почти один Казанский вокзал, и я был производителем его работ»<sup>1</sup>.

Могли ли хроникиры «Кинонедели» обойти вниманием такое редкостное событие? В кинокадрах — здание вокзала в строительных лесах, рабочие-отделочники на крыше и на вокзальной башне.

В двух подряд номерах «Кинонедели» — 27-м и 28-м шли съемки, посвященные окончанию навигации на Волге. Одна из них открывается характерной надписью: «Нижний Новгород. Непродолжительная ввиду военных действий волжская навигация все-таки была использована Советской властью для подвозки грузов». В кадрах мы видим склады нижегородских пристаней, тяжело груженые баржи, волжские пароходы. Все это было снято глубокой осенью 1918 года и вышло на экраны в декабре.

Оператор П. В. Ермолов, командированный на Южный Фронт, заснял восстановление разрушенного моста через реку Валуй недалеко от Харькова. Киноповествование о наведении этого моста крестьянами и красноармейцами вошло в № 34 «Кинонедели» от 31 января 1919 года. Вероятно, тот же Ермолов снимал панораму по одному из

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, д. 1099, л. 28.

селеобрабатывающих предприятий Донбасса, освобожденных от белогвардейцев. Съемка тоже вошла в «Кинонеделю».

Сюжетом об испытании огнетушителей системы инженера Шефталя открывался № 28 журнала от 17 декабря 1918 года. Правда, эту съемку, сделанную А. Ф. Винклером, нельзя признать особенно удачной, так как в поле зрения кинообъектива попадает главным образом дым от пожара, специально зажженного для эксперимента. Борьба с подлинным стихийным бедствием была отражена №№ 31—34 «Кинонедели». Тот же А. Ф. Винклер снимал расчистку столичных улиц от небывалых снежных заносов, отличавших суровую зиму 1918—19 года.

Несмотря на труднейшие условия девятнадцатого года, Советская Республика ни на один день не прекращает созидательной работы, и при первой же возможности московский киножурнал воспроизводит на экране будни хозяйственного строительства. Из номера в номер «Кинонеделя» помещает сюжеты о первых шагах революционного преобразования деревни. 11—20 декабря 1918 года в Москве работал 1-й съезд земельных отделов, комитетов бедноты и сельскохозяйственных коммун. Съемкой делегатов этого съезда на площади Революции у временного памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу открывалась «Кинонеделя» от 10 января 1919 года<sup>1</sup>. В том же номере этот сюжет был развит кадрами, снятыми в Петроградской сельскохозяйственной коммуне Саратовской губернии, организованной в имении бывших князей Голицыных. К теме саратовских коммун «Кинонеделя» вернулась в своем последнем номере, к сожалению, сейчас полностью утраченном<sup>2</sup>.

В «Кинонеделю» регулярно включаются сюжеты из жизни Украины, Белоруссии, национальных районов Поволжья. В этих съемках истоки темы интернационализма, братства трудящихся, темы, идущей через все десятилетия существования нашего кино.

Немало метров пленки «Кинонеделя» посвящает участию бойцов-интернационалистов, представителей разных наций, в борьбе за победу Советской власти. Одним из таких сюжетов открывается «Кинонеделя» от 5 ноября 1918 года. Он носит в титрах название — «Похороны

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 84, л. 61.

<sup>2</sup> См.: «Советская кинохроника 1918—1925. Аннотированный каталог», ч. 1. Киножурналы, стр. 38.

венгерца-красноармейца, павшего в бою с белогвардейцами». Сюжет сохранился в Красногорской фильмотеке. Кто же этот безымянный венгр, отдавший жизнь за власть Советов?

Лента, о которой идет речь, запечатлела движение торжественно-траурной манифестации. На полотнище, которое несут его участники, можно прочесть:

### «1-Й МОСКОВСКИЙ КОММУНИСТИЧЕСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ОТРЯД».

Важная подробность — одежда участников процессии: шинели, теплые пальто, папахи, ушанки. В поле зрения кинообъектива попадают оголенные деревья. Мальчишка-беспризорник, стяжившись от холода, то потирает озябшие руки, то прячет их поглубже в рукава. Холодно... Осень.

Что же это за манифестация?

Ответ на этот вопрос дал номер «Известий ВЦИК» от 22 октября 1918 года, где среди других объявлений на первой странице читают: «Федерация иностранных групп РКП (большевиков) извещает, что похороны товарища Винермана, члена венгерской группы РКП (большевиков), командира Александрово-Гайского фронта, павшего в бою с казаками, будут в среду 23 октября [с выносом] с 10 часов дня из гостиницы «Дрезден».

Лайош Винерман — венгерский рабочий-жестянщик, живший до империалистической войны в местечке Ясберене. Вступив в Минске в Красную Армию, он стал одним из активных организаторов и командиров интернациональных отрядов. Винерман командовал Александрово-Гайским участком Восточного фронта, сражался бок о бок с Чапаевым. Отважный коммунист-венгр погиб 15 октября 1918 года. Тело его было доставлено в Москву и похоронено у Кремлевской стены<sup>1</sup>.

Съемка из «Кинонедели» несомненно сохранила для нас проводы Лайоша Винермана. В кадрах — Тверская улица, гостиница «Дрезден», пасмурный холодный день — 23 октября 1918 года...

Первый год Советской власти — время огромных, поистине революционных перемен в области культуры и быта. Миллионы людей, забитых и неграмотных, приоб-

<sup>1</sup> См. «Венгерские интернационалисты в Великой Октябрьской социалистической революции». Составители Е. Дьеркеи и А. Йожа, М., Воениздат, 1959, стр. 129—132.

# ГЖАТСК. Красноармейцы Гжатского гарнизона имеют кинематограф, клуб и библиотеку.



«Кинонеделя» № 23. 5 ноября 1918 г.

Издание Московского кинокомитета  
Наркомпроса. Титр одного из сюжетов  
журнала. Внизу — эмблема Московского  
кинокомитета

щались к новой, осмысленной жизни, овладевали грамотой, становились благодарными читателями, зрителями, слушателями. Можно выбрать едва ли не наугад любую ленту 1918 года, снятую на городской улице, и прочесть в кадрах массу объявлений и афиш, зовущих на спектакли, лекции, концерты и диспуты. Жаждой знаний, великой тягой к искусству насыщен самый воздух тех месяцев.

Кинохроники, разумеется, всегда были в курсе последних новостей культурной жизни республики. Человека с киноаппаратом можно было встретить при открытии нового рабочего клуба в помещении бывшего купеческого кабака, на театрализованном детском празднике в Ржеве, на закладке Дворца Октябрьской революции в Москве — словом, всюду, где происходили такого рода события. Так, 7 августа 1918 года в парке подмосковного города Орехово-Зуево два концерта для рабочих фабрик Морозова дал Ф. И. Шаляпин<sup>1</sup>. В поездке к рабочим Шаляпина сопровождал оператор Москинокомитета А. Ф. Винклер, чья съемка шаляпинского концерта и была помещена в «Кинонеделе» от 20 августа.

Постоянной темой, за которой «Кинонеделя» пристально следила от номера к номеру, стало осуществление

<sup>1</sup> См.: «Вечерняя красная газета» (Москва), 1918, № 23, 12 августа.

Ленинского плана монументальной пропаганды. Начатая известным декретом СНК РСФСР «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» от 12 апреля 1918 года, монументальная пропаганда к лету получила уже довольно широкий размах.

Первыми шагами к реализации ленинского плана монументальной пропаганды явилось освобождение улиц и площадей столицы от памятников, не имеющих художественной ценности и проникнутых монархическими идеями. В статье «Снятие памятников» газета «Известия» дала отчет о заседании специальной межведомственной комиссии, на котором обсуждался вопрос о низвержении памятников Александру II, Александру III, генералу М. Д. Скobelеву, часовни-креста в честь великого князя С. А. Романова, убитого И. П. Каляевым<sup>1</sup>. Однако снятие некоторых из этих монументов началось значительно раньше. Например, ликвидация памятника Александру III на набережной Москвы-реки велась еще в апреле — мае<sup>2</sup>. Так же с апреля приступили к разборке монумента М. Д. Скobelеву<sup>3</sup>.

Ликвидация каждого царского памятника длилась по несколько недель, и хроники имели возможность проследивать эту работу на разных ее стадиях. Первый такой сюжет — «Москва. Снятие памятника Александру III» — был помещен в «Кинонеделе» от 6 августа 1918 года. Наиболее яркие кадры этой съемки — дети, играющие на обломках царского монумента. В «Кинонеделе» от 3 сентября помещен сюжет о снятии памятника Александру II в Кремле<sup>4</sup>.

«Кинонеделя» регулярно давала репортажи об открытии первых советских памятников. Монументы, воздвигнутые в 1918 году, были временными; они должны были привлечь внимание широких масс к именам таких революционеров, как А. Н. Радищев, М. Робеспьер, С. Л. Петровская, Дж. Гарибальди, и другим, дотоле известным лишь немногим.

Одним из сюжетов «Кинонедели» от 19 ноября 1918 года стала съемка открытия памятника Т. Г. Шевченко работы С. М. Волнухина на Трубной площади<sup>5</sup>. Оно

<sup>1</sup> См. «Известия ВЦИК», 1918, № 168 (432), 8 августа.

<sup>2</sup> ГАМО, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 76, л. 58.

<sup>3</sup> «Вечерняя жизнь», 1918, № 33, 29 (16) апреля.

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 84, л. 55.

<sup>5</sup> Там же, л. 59.

состоялось 3 ноября<sup>1</sup>. Рабочие Москвы и украинские коммунисты пришли на митинги с такими лозунгами:

«Отцу Тарасу от украинской коммунистической организации!»

«Да здравствует советская власть на Украине!»

«Первому украинскому пролетарскому борцу Т. Г. Шевченко!»

И сам митинг и сюжет о нем, шедший на экранах всей страны, были тем более значительны, что предваряли провозглашение Советской власти на Украине, где в то время еще хозяйничали немцы и их прислужники, возглавляемые гетманом.

В тот же день, 3 ноября, у кремлевской стены в Александровском саду был открыт памятник Максимилиану Робеспьеру (скульптор Б. Сандомирская)<sup>2</sup>. В «Кинонеделе» помещены два великолепных плана митинга: один — снятый так, что памятник проектируется на Кремлевскую стену, другой — сверху, со стены, на памятник среди безбрежного людского моря.

Как жаль, что обе панорамы вокруг статуи Робеспьера взяты таким дальним планом! Будь хроникер ближе к пьедесталу, мы, наверно, смогли бы среди сотен граждан, пришедших в тот день в Александровский сад, увидеть высокого сутулого человека с седой бородой — Климента Аркадьевича Тимирязева.

Великий естествоиспытатель много лет жил неподалеку от Александровского сада. Открытие памятника Робеспьеру напомнило Тимирязеву о маленьком, но любопытном эпизоде, произошедшем в Париже на одном официальном приеме в муниципалитете. Дело было задолго до революции.

Устав от официальных речей и славословий, Тимирязев отошел к окну, выходившему на Грэвскую площадь, и остановился, размысливая о чем-то. В этот момент его отвлекли. Вот как об этом рассказал сам Тимирязев:

«— О чём вы так серьезно задумались, — любезно обратился ко мне один известный академик.

— О чём? А знаете о чём: почему вы, парижане, такие мастера по части памятников, не собрались до сих пор поставить на этой площади памятник вашему Робеспьеру?

Он отскочил от меня как ужаленный и, пробормотав: «Не так-то мы его любим», поспешил удалился...

<sup>1</sup> «Коммунар» (Москва), 1918, № 24, 5 ноября.

<sup>2</sup> «Известия ВЦИК», 1918, № 242 (506), 5 ноября.

Если бы в ту минуту мне кто-нибудь сказал, что этот памятник, от которого откращивался благонамеренный француз, я увижу в двух шагах от моего жилья, прямо против Московского университета, я, конечно, счел бы это за бред расстроенного воображения<sup>1</sup>.

Замечание Тимирязева полно значения тем более, что на родине Робеспьера и до сих пор нет памятника великому мятежнику, которому парижские санкюлоты дали прозвище «Неподкупный».

Поэтому несколько метров старой пленки, вошедшей в «Кинонеделю», так много говорят каждому любознательному человеку.

В кадрах, запечатлевших открытие памятника Робеспьеру, хорошо читаются лозунги и плакаты, под которыми выступают москвичи. Полотница и транспаранты, украшившие Александровский сад, возглашают здравицы в честь интернациональной дружбы и австро-венгерской революции. Дело в том, что 3 ноября — день открытия многих памятников — был по постановлению МК РКП (б) и Исполкома Московского Совета объявлен днем солидарности с только что свершившейся революцией в Австро-Венгрии<sup>2</sup>. Поэтому интернациональные лозунги, лозунги солидарности с австро-венгерским пролетариатом присутствовали на всех митингах. В том числе и на митинге, происходившем при открытии памятника поэту А. В. Кольцову.

Именно здесь были сняты известные кадры с выступлением Сергея Есенина, тоже вошедшие в «Кинонеделю».

Близко к теме монументальной пропаганды примыкает сюжет «Студия скульптуры «Пролеткульта» в Москве» из номера от 23 июля, где запечатлены интерьер мастерской, студийцы на занятиях, лепка с натуры и т. д.

Памятники, скульптуры, мемориальные доски 1918 года, сработанные из непрочного материала, в огромном своем большинстве не сохранились. Судить о них мы можем главным образом по дошедшим до наших дней фотографиям и кадрам «Кинонедели». Тем выше их ценность, тем более интересным источником они служат. К ним еще неоднократно будут обращаться искусствоведы, скульпторы, архитекторы, историки — все специалисты, изучающие ленинский план монументальной пропаганды...

<sup>1</sup> К. Тимирязев, Наука и демократия. Сб. статей 1904—1919 гг., М., Государственное издательство, 1920, стр. 416—417.

<sup>2</sup> См. «Известия ВЦИК», 1918, № 241 (505), 3 ноября.

Но — довольно пересказывать свои впечатления от просмотров «Кинонедели». Если читатель согласен, что журнал был весьма разнообразным и богатым по содержанию, если удалось поколебать мнение, будто в нем жизнь отражалась лишь официально и протокольно, то мы не зря потратили время.

Даже беглый обзор первого советского экранного журнала дает возможность утверждать, что едва ли не каждый сюжет его при внимательном изучении содержит массу информации, дает много материала для исторического исследования. Перед нами проходят сотни людей, разворачиваются интереснейшие события. Каждый кадр «Кинонедели» как бы «тянет» за собой страницы современных ему газет, книг, архивных свидетельств. Возникает пестрый и красочный мир, целый лабиринт сведений, сложных завязок и развязок, столь необходимых там, где свершаются поиски и находки.

Было бы только желание исследовать!..

Конечно, «Кинонеделя» — дитя своего времени. Монтаж ее был простенький, без особых претензий, в нем, очевидно, немало было затянутых, требующих ножниц кусков, «не обязательных» длиннот в надписях.

Не преувеличивая, но и не преуменьшая значения «Кинонедели», можно сказать, что она была небезупречна — как едва ли не всякая первая работа. Но где же критерии ее оценки? Каким образом определить в ней главное?

Думается, что в оценке первого нашего экранного журнала следует исходить из ленинского сопоставления публицистики газетной с публицистикой экранной. Это не в полной мере осознано и до сих пор. Изучая газеты послевоенных лет, мы придерживаемся принципов историзма. А когда речь заходит о молодой советской кинохронике, часто о них забываем.

В самом деле, Болтянский подчеркивал, что «Кинонеделя» не была похожа на те виды советской кинопериодики, к которым мы привыкли сейчас. Еще бы! Между годами военного коммунизма, в которые выходил журнал, и временем, когда писал Болтянский, прошло несколько десятилетий. Изменилась жизнь, изменились многие наши представления. Изменилась и хроника. Было бы странно ожидать, чтоб журнал 1918 года был на уровне современных «Новостей дня».

По характеру своей работы я часто обращаюсь к комплектам газет 1918—1919 годов. Самое ценное в них —

аромат времени, неповторимые, «непохожие» черты, отличающие их от сегодняшней газеты. И надо быть просто педантом, чтобы предъявлять им современные требования, основанные на опыте последующих десятилетий. Да, в юной нашей публицистике можно найти много наивного, незрелого, не выдержавшего проверки временем. Но кто бы решился на этом основании объявить ее буржуазной, объективистской, несоветской?

Мы часто говорим: советское кино началось с хроники. Мысль бесспорная, но при многократном повторении как бы забывается, становится расплывчатым реальный и конкретный смысл этого утверждения. Что значит — киноискусство началось с хроники? Только ли то, что на первом этапе развития нашего экранного искусства документальное кино раньше игрового стало подлинно советским? Нет, думаю, что не только это.

Если мысленно еще раз перебрать все богатое и разнообразное содержание «Кинонедели», то в нем обнаружатся истоки многих явлений, получивших распространение и развитие гораздо позже. Нечего и говорить, что тут начало советского экранного репортажа, продолжавшего свою родословную через «Союзкиножурнал», «Новости дня» и, наконец, современные телевизионные новости. Тут прямая линия развития. Но это еще не все. Когда в «Кинонеделе» мы встречаем зарисовки первых советских заводов, сюжеты об испытании новых машин или об изучении языка эсперанто, то несомненно здесь берет начало узенький, пока еще скромный ручеек, который немного лет спустя развернется в широкое русло советского научно-популярного фильма. Находя в «Кинонеделе» портрет бывшего великого князя, прокомментированный едкой иронической надписью — «Старая погудка на новый лад. Белые осчастливлены — их высочество Николай Николаевич принял пост главнокомандующего», — нетрудно догадаться, что у советского кинофельетона, представленного, например, современным «Фитилем», тоже более чем полувековая традиция.

Зрители, пришедшие смотреть «Кинонеделя», в огромном большинстве своем еще не знали, что такое мультфильм. А между тем они видели на экране подробную, прекрасно графически выполненную карту Восточного фронта, дававшую представление о дислокации войск. Всего через пять лет после боев на Восточном фронте Д. Вертов и И. Беляков используют мультипликацию и в титрах документального фильма о Всероссийской сель-

скохозяйственной выставке 1923 года и в картине того же года «Живая карта Европы».

История кино была бы также неполна без экранной периодики, как история ранней советской литературы немыслима без прессы, без газет и журналов. Историк литературы поднимает пласт газетных подшивок, ибо ему необходимо знать, как вплетались в советскую повседневность стихи Демьяна Бедного и Князева, очерки Серафимовича и Бабеля, эссе Луначарского, корреспонденции Артема Веселого, статьи А. М. Горького и Андрея Платонова. Точно так же историк кино, видящий в экранном искусстве явление не только художественное, но и социальное, обращается к киногазете, прослеживает ее многочисленные связи с жизнью, с общественной практикой.

Сродство кинохроники и газеты проявляется во всем. Но к газетной публицистике наша наука относится куда бережнее. А кинохронике — не везет, хотя общность подхода здесь, казалось бы, очевидна.

Основное содержание съемок журнала не вызывает, на мой взгляд, никаких сомнений. Но, может быть, его кадры были как-нибудь особенно злостно прокомментированы надписями? Тоже нет. Вот некоторые надписи, поясняющие съемки первого нашего журнала.

«Москва. Призыв рабочих на защиту социалистического отечества».

«Балашиха. Пролетарский Детский праздник».

«На фронтах Советской Республики борьба не ослабевает, враг не дремлет, и нам приходится зорко следить за ним».

«Убийство т. т. К. Либкнехта и Р. Люксембург вызвало бурные протесты среди российского пролетариата».

«Усадьба кн. Шаховской в с. Покровское-Стрешнево... будет обращена в музей для народа».

Наконец, мы убедились, что составители надписей использовали даже произведения Владимира Ильича Ленина. Так что «Кинонеделя» безусловно была журналом советским — и не только по ведомственной своей принадлежности Наркомпросу, но прежде всего по существу, по содержанию.

Потому-то так интересна история создания «Кинонедели». Но добраться до самых истоков нашей кинопериодики — задача не простая.

Журнал не только сохранился плохо, но весьма скучны и «сопутствующие» ему архивы. Фонд Московского кинокомитета за 1918—1919 годы насчитывает сейчас

лишь немногие документы. Поэтому в знаниях наших еще масса досадных пробелов.

Так, остаются неустановленными многие руководители и авторы первого экранного журнала. Допустим, нам известно, что в июне 1918 года редактором «Кинонедели» был Михаил Ефимович Кольцов. Но он успел выпустить всего пять номеров, после чего из Кинокомитета ушел. Кто пришел ему на смену? Этого мы пока достоверно не знаем. По-видимому, единственную «ниточку», позволяющую двинуться дальше в лабиринте фактов, дает текст штатного расписания, составленного в Кинокомитете не раньше октября 1918 года. Одна из его статей гласит:

«НОВИКОВ Г. П. — редактирует и монтирует еженедельную картину «Кинонеделя»... распределяет работу между операторами»<sup>1</sup>.

Однако же Новиков — имя совершенно истории нашего кино незнакомое. Судьбу этого человека, к сожалению, не удалось проследить. Еще каких-нибудь сто лет, и обстоятельства создания «Кинонедели» станут не более ясными, чем история возникновения «Слова о полку Игореве». Вот почему мне показалось необходимым все-таки помянуть Г. П. Новикова — вдруг кто-нибудь из наших ветеранов о нем знает.

Судя по многочисленным публикациям, «Кинонеделя» — первая крупная работа Дзиги Вертова. С нее начинаются все фильмографии, посвященные ему. Но даже степень и характер участия Вертова в выпуске «Кинонедели» не выяснены до конца. Казалось бы, ясно: Дзига Вертов был режиссером-монтажером первого советского экранного журнала. Есть свидетельства самого режиссера, есть монтажные листы «Кинонедели», составленные рукой Вертова и хранящиеся у его вдовы Е. И. Вертовой-Свиловой; наконец, все фильмографии единогласны — Вертов и только Вертов монтировал «Кинонеделю». Как хочется с этим согласиться! Защищая родоначальницу нашей киноперiodики, было бы очень удобно считать ее чисто вертовским произведением.

Но будем придерживаться фактов. Вертов пришел в кинематограф в мае 1918 года — точнее, 28 мая<sup>2</sup>. А первый номер «Кинонедели» увидел экран 1 июня. Всего три дня спустя. Теперь подумайте: мог ли человек — даже

<sup>1</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 7, лл. 17 об., 28.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 15, д. 13, л. 278 об.

очень талантливый! — в три дня научиться монтировать фильмы и стать специалистом этого дела?

Думаю, что и первый номер «Кинонедели», и еще целый ряд следующих ее номеров Вертов не монтировал.

Даже в более позднее время, вероятно, не все номера «Кинонедели» — вертовские. Скажем, в феврале 1919 года Вертов командируется киноотделом на Южный фронт<sup>1</sup>. Значит, монтаж еженедельной хроники хотя бы временно поручается кому-то другому.

Но тогда требуют объяснения монтажные листы, хранящиеся у Е. И. Вертовой. Все они написаны собственноручно Вертовым и подробно раскрывают содержание всех без исключения номеров журнала — от первого до последнего. Спору нет, автограф «Евгения Онегина» служит лучшим свидетельством того, что автором всех строф бессмертного романа является А. С. Пушкин. Соотношение монтажных листов с кинопроизведением — в данном случае несколько сложнее. Оно заслуживает специального разбора.

Монтажные листы «Кинонедели», принадлежащие Вертову, легли в основу ее подробного описания, составленного Г. М. Болтянским, и в последнее время почти целиком были опубликованы<sup>2</sup>. В листах обычно указаны номер журнала, дата выхода его на экран, перечислены все сюжеты, составлявшие выпуск.

И вот, изучая монтажные листы, да и самую «Кинонеделю», исследователь сталкивается с совершенно необъяснимым на первый взгляд явлением: наш экранный журнал подчас обгоняет время! В самом деле, обратимся к вертовской рукописи, раскрывающей № 3 «Кинонедели» от 15 июня 1918 года. Судя по ней, одним из сюжетов номера был кинопортрет А. В. Колчака, прокомментированный такими титрами:

«Командующий контрреволюционными силами Сибири адмирал Колчак».

Но ни 15 июня 1918 года, ни еще много недель спустя Колчак не был во главе сибирских контрреволюционеров. Только 4 ноября этот монархист, обретавшийся до того времени в США, Японии и Китае, был по настоянию держав Антанты назначен министром Уфимской дирекции. Затем «союзники» инспектировали государственный перево-

<sup>1</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 22.

<sup>2</sup> «Советская кинохроника 1918—1925. Аннотированный каталог», ч. 1. Киножурналы, стр. 7—38.

рот, поставивший адмирала у власти. Значит, в номере киножурнала, реально вышедшем на экран в июне, еще не было повода помещать портрет Колчака. И уж тем более нельзя было называть этого адмирала командующим контрреволюционными силами Сибири.

Налицо — явное противоречие.

Таким же «опережением» событий страдает и описание № 36 «Кинонедели». Он вышел на экраны 1 марта 1919 года. Но в перечислении его сюжетовходим репортаж о московском наводнении: затопленный завод, ледоход на Москве-реке, выкачивание воды из помещений и т. д. Если журнал действительно от 1 марта, то съемки, вошедшие в него, относятся к более раннему времени, то есть к февралю. Можно ли всерьез считать, что московское наводнение произошло зимой, в феврале? Это невероятно. Только в апреле Кинокомитет начнет подготовку к съемкам предстоящего наводнения<sup>1</sup>.

Другой сюжет из того же номера от 1 марта называется:

«Москва. Председатель ВЦИК Советов, рабочий и крестьянин — Калинин».

Как известно, Михаил Иванович Калинин был избран председателем ВЦИК 30 марта 1919 года. Это означает, что зритель, пришедший в кинотеатр в первых числах марта девятнадцатого года, не мог видеть журнала с такими сюжетами. Но откуда же взялись они в лентах, как проникли в монтажные листы?

Ответ может быть только один: монтажные листы составлялись Вертовым не одновременно с выходом номеров на экран, а значительно позже. Кроме того, Вертов описывал не первоначальную структуру «Кинонедели», а уже несколько искаженную позднейшим пересмотром.

Для того чтобы понять, как это произошло, надо хоть немного приобщиться к атмосфере 1918 года в Фотокино-отделе. Здесь — огромный размах работы. Постоянные разъезды кинорепортеров. Только что Тиссэ вернулся с Восточного фронта, а уж его посыпают на Западный, где латышские стрелки громят немцев. Вслед за Тиссэ с поездом имени Ленина отправляется Забазлаев. Еще не возвратился Забазлаев, а на Южный фронт уезжает Ермолов. За это время Новицкий успевает снять в Воронежской губернии вскрытие «моштей» бывшего святого Тихона Задонского и отправиться в дальнюю поездку с агитпоездом.

<sup>1</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 55.

дом. Недавно оператор Доред снимал в Твери... Куда и кто будет командирован завтра?

В таком вихре событий сначала, конечно, не до архива. Можно себе представить, чем была фильмотека Киноотдела к концу зимы девятнадцатого года. Спутанные коробки, разрозненные куски, неизвестные фрагменты — черт ногу сломит! Но при всем том руководство прекрасно понимает, что так может продолжаться лишь до поры до времени.

И вот наступает день 24 марта 1919 года...

Но следующие события даже жалко пересказывать своими словами. Хочется снова и снова обращаться к документу. Это отрывок из машинописного бюллетеня, рассылавшегося еженедельно Фотокиноотделом Наркомпроса:

«24 марта. Заведующий Отделом поручил съемщику тов. Вертову восстановить разрозненную хронику Кино-Комитета подборкой негативов каждого из выпущенных номеров. Тов. Вертовым производится порученная ему работа. По представленному им отчету, хроника находится в ужасном состоянии — это, по выражению доклада, «винегрет из негатива, позитива, надписей, вырезок из драм и пр.». Пока в полный порядок приведены только 5 номеров «Кинонедели». Ведется энергичная работа»<sup>1</sup>.

«14 апреля. Продолжается работа по реставрации «Кинонедели». Собраны приблизительные оставы всех №№, за исключением 19 и 30, пока еще не разысканных... Работы продолжаются»<sup>2</sup>.

Теперь все понятно. Когда Вертов пишет о «Кинонеделе» как о первом своем опыте, то речь идет не только о монтаже ее текущих номеров (далеко не всех, кстати), но и об этой реставрации. Весной девятнадцатого года через руки Вертова-реставратора прошли все сделанные к тому времени «Кинонедели». В россыпи, в «винегрете», он искал хотя бы приблизительные оставы журнальных номеров, заново монтировал их и — конечно же! — составлял монтажные листы. Эти листы служили как бы паспортами, удостоверяющими состав каждого приведенного в порядок номера.

Вертову не удалось, думается, совершенно точно воспроизвести все «Кинонедели». Здесь объяснение наших парадоксов. Позднейший сюжет с Колчаком, вероятно, перекочевал из россыпи в более ранний номер. Весной девятнадцатого года, в разгар колчаковщины в Сибири, на

<sup>1</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 46.

<sup>2</sup> Там же, л. 56.

это уже никто не обратил внимания. Точно так же — и другие спорные сюжеты.

Таким образом, можно смело говорить о двух редакциях «Кинонедели». Одна редакция — первоначальная. Каждый ее номер в нескольких десятках копий (огромный по тому времени тираж) распространялся по России. Их смотрели тысячи и тысячи зрителей — рассудительные бородачи из комбетов, красноармейцы на позициях под Двинском, дети, тесно набившиеся в раскрашенный вагон агитпоезда, жители рабочих окраин.

Вторая редакция — чисто вертовская, сделанная в девятнадцатом году. Еще безвестный, плохо кормленный юноша день за днем разбирается в сотнях коробок. Он ищет связи в драгоценной мешанине пленок — для нас, для потомков пытается он сохранить зрительную память о гражданской войне...

Не все, что было реконструировано весной 1919 года, дошло до наших дней. Но не будь этой заботы о старых хроникальных журналах, лежащих на полках без употребления, вряд ли сегодня мы могли бы судить о первенце нашей экранной периодики. Если бы Вертов ничего не сделал после работы над «Кинонеделей» в 1918—1919 годах, то даже и тогда его имя следовало бы упомянуть на страницах истории советского кино.

\* \* \*

### Год восемнадцатый.

Сколько бы ни изучали мы его, сколько бы ни перелистывали страниц газет, архивных документов и мемуаров, сколько бы ни смотрели фотографий и кинокадров — все равно недели и месяцы года революции первого так богаты содержанием, что остаются поистине неисчерпаемыми. Как много больших и малых перемен в жизни страны уместилось здесь! Принята первая конституция и введен новый календарь, создана Красная Армия и возвращены к жизни знаменитые кремлевские куранты, заложены первые рабочие поселки и напечатаны советские почтовые марки, родился комсомол и начата организация завода по добыче радия, вынуты первые кубические сажени земли на строительстве Шатурской электростанции и Александр Блок написал поэму «Двенадцать»...

В картину жизни, помеченную 1918 годом, начальные шаги советского кино входят неотъемлемо и органично. Да и что только не создавалось тогда впервые! Сразу

вслед за хроникой к осени 1918 года появились и первые советские игровые фильмы. Среди них — московская агитка «О попе Панкрате», о которой пойдет речь в следующей главе, и петроградская лента «Уплотнение» по сценарию А. Луначарского.

Но все-таки флагманом экранного искусства той поры оставалась хроника. В конце года документалисты снимали в Пскове, Вологде, Нижнем Новгороде, Твери, Витебске, Орше, Казани, Самаре...

К осени 1918 года московский и петроградский коллективы кинематографистов уже сложились, сработались. Они разделяют со всей страной тяготы «военного коммунизма». Как и все художники, хронikerы живут, получая скучные крохи, собранные для городов продотрядами. С жадностью вчитываются в газетные телеграммы о том, как в Заволжье и на Урале Красная Армия, совершая смелые броски-переходы, преследует белогвардейские части. Многие кинематографисты командированы на фронты. Но в освобожденных городах нет хлеба, не хватает муки даже на клейстер, чтобы расклеить киноафиши.

Хронikerы собираются в нетопленных комнатах, делят между собой считанные метры и сантиметры пленки. Время не ждет. Оно повелительно требует присутствия киножурналиста повсюду. Операторы выходят на заготовку дров и расчистку улиц, на митинги и демонстрации, чтобы нам, потомкам, оставить память о неповторимых мгновениях истории.

...20 ноября 1918 года в московском кинотеатре «Арс», что на Тверской улице, было многолюдно. Ветераны партии, рабочие московских заводов, комсомольцы, депутаты Моссовета пришли сюда, чтобы чествовать Владимира Ильича Ленина в связи с его выздоровлением после эсеровского покушения. Но, выступая перед ними, Ленин ни слова не сказал о себе, о своем здоровье. Речь эту он посвятил вопросу, который волновал его куда больше, — о крестьянине-середняке, об очередных, насущных задачах Советской власти на втором году ее существования.

А потом все смотрели кино. В тот вечер в «Арсе» демонстрировалась революционная хроника.

Драгоценные кадры. Они рождались в разгар событий, сотрясавших старый мир. Метры этой пленки вновь и вновь возвращаются к людям, напоминая им о первом году великой революции.

# **На втором году Советов**

Метельная, холодная зима, вторая зима революции. Глубокие сугробы на Тверской улице. Ледяной панцирь покрыл булыжники Гнездниковского переулка. Все живое как бы притаилось, сберегая тепло. Редко пробивается дымок над трубою. Но по-прежнему гордо и незыблемо развевается заиндевелый красный флаг над зданием Московского Совета. Прочно стоит на Советской площади остроконечный обелиск, воздвигнутый в честь Советской Конституции.

«Заветная ляжет дорога  
На юг и на север — вперед.  
Тревога, тревога, тревога!  
Идет девятнадцатый год».

Он будет трудным, он вберет в себя и горечь тяжелых утрат, и радость блестательных побед Красной Армии, и первые субботники, и принятие новой программы партии, и многое другое, о чем расскажут скромная проза газет, яркие стихотворные строки, плакаты, листовки. Трудный быт месяцев «военного коммунизма» накладывал свой суровый отпечаток на отношения между людьми, на произведения искусства.

Для художественной жизни на втором году революции весьма характерен простой эпизод. Однажды вечером рабочий Солдатов, сидя при тусклом свете керосиновой лампы, написал немудрящие, но трогательные стихи и посвятил их вождю пролетарской революции. Листочек со стихами рабочий послал в одну из московских газет и — как все начинающие авторы — стал с нетерпением ждать ответа. В ту пору было принято отвечать читателям прямо на страницах газет — такие ответы были интересны всем. Они помогали ориентироваться в обстановке, подсказывали, как поступать в трудных случаях, словом, учили жить. И вот наш стихотворец тоже получил такой ответ на страницах газеты:

«А. Солдатову. В былое время наши цари, а особенно царицы, любили оды, и придворные пииты старались их ублажать. Вождям революционного народа не нужно хвалебных од, а газете не совсем удобно их печатать. Поэтому мы не печатаем ваших строк, посвященных тов. Л.»<sup>1</sup>.

Стране, живущей по законам военного лагеря, было свойственно строгое, не знающее излишеств искусство. Поэтому и кинематограф ежедневно призывал к самым неотложным делам — вступать в Красную Армию, беречься от тифа, чинить паровозы, учиться грамоте, дружить с пролетариями всех стран, помогать голодным. Газеты зачитывались до дыр, и точно так же на износ, до полной ветхости, «кутили» хроники и агитки в электротеатрах.

В одном из отчетов Наркомпроса, относящихся к тому времени, есть несколько строк, дающих наглядное представление о месте кино в системе тогдашних культурных ценностей:

«Фото-Кино-Отдел менее всего связан с так называемым чистым искусством и является звеном, непосредственно связывающим Художественный сектор с выполнением задач политической агитации и пропаганды. И эти задачи выполняются Кино-Отделом по мере возможности... Выпущено 6 больших и 22 меньших агитационных ленты и 43 революционных хроники. Все наиболее важные моменты жизни нашей республики увековечены хотя бы в маленькой части на плёнке.

Нет падобности доказывать, насколько велико агитационное значение таких плёнок, как, например, кинопротокол вскрытия мощей Тихона Задонского<sup>2</sup>. Кроме политических Кино-Отдел выпускает и научные ленты: их выпущено 87. При отделе существует кадр лекторов, которыми прочитано в общем 225 лекций. При университете имени Свердлова<sup>3</sup> создан специальный курс таких лекторов. Так что в тот момент, когда у нас будет иметься достаточно плёнки и Кино-Отдел сможет работать полным ходом — в лекторских силах недостатка не будет»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Октябрьские страницы», ч. 1, 1917—1941, М., «Известия», 1970, стр. 63.

<sup>2</sup> Об этой ленте см. в разделе «Объектив против суеверий».

<sup>3</sup> Коммунистический университет им. Я. М. Свердлова — первое в нашей стране высшее партийное учебное заведение. Его преемницей является Высшая партийная школа при ЦК КПСС, созданная в 1939 году.

<sup>4</sup> «Народный комиссариат по просвещению. 1917 — октябрь — 1920. Краткий отчет», М., Гос. издательство, 1920, стр. 87—88.

Кинематограф жил, разделяя со страной все тяготы военного времени. Не было пленки, не было химикалиев и электроэнергии, не было специалистов. Но тяжелее всего сказывалось отсутствие опыта. Впервые в своей короткой истории кинематограф становился государственным, и становление это далеко не всегда шло прямым и ясным путем.

На рубеже 1918 и 1919 годов положение «десятой музы» было сложным, до некоторой степени даже критическим. Киноотделы и киносекции, возникшие при Советах Москвы, Петрограда и некоторых других городов, налаживали прокат и производство на местах, но не составляли единой сети, управляемой из одного центра. Номинально киноотделы и киносекции подчинялись и местным Советам и Наркомпросу. Фактически же в начале 1919 года картина управления советским кинематографом была пестрой и композиционно неясной. Например, в месяцы, предшествующие национализации кинематографа, Московский кинокомитет был в ведении трех разных государственных организаций — Наркомпроса, Высшего Совета Народного Хозяйства и Моссовета<sup>1</sup>. И, конечно, ни одно из этих советских учреждений не могло фактически контролировать положение в кино. Равным образом и Петроградский кинокомитет, подведомственный и Наркомпросу и Союзу коммун Северной области, был бесконтролен, активно оспаривал у Москвокомитета прерогативы всероссийского киноцентра. Прокат и производство от этого, конечно, страдали.

Одни кинопредприятия принадлежали отделам народного образования, другие — совнархозам, третьи — профсоюзам, воинским частям, органам социального обеспечения и т. д. Наконец, были и частные заведения. Кинематограф настоятельно требовал единого руководства в масштабах целой страны. Надо было объединить отдельные, разрозненные очаги кинематографической культуры, направить их деятельность по советскому руслу. Правда, Московский кинокомитет пытался регулировать кинодело в РСФСР. Например, он издал обязательное постановление «О воспрещении частной торговли кинокартинами и об учете их»<sup>2</sup>. Но все-таки единого авторитетного центра у кинематографистов не было.

<sup>1</sup> ЦГАНХ, ф. 3429, оп. 1 (ст. пост.), ед. хр. 337, лл. 1—2.

<sup>2</sup> ВСНХ. Декреты и постановления по народному хозяйству. Вып. III, отдел IX, ст. 556.

4—6 декабря 1918 года в Москве состоялось объединенное совещание Коллегии Наркомпроса и работников Московского и Петроградского кинокомитетов. В нем участвовали А. В. Луначарский, Н. К. Крупская, Д. И. Лещенко, Н. Ф. Преображенский, В. Э. Мейерхольд, Д. П. Штернберг, В. Е. Татлин и другие<sup>1</sup>. На этом совещании было решено создать при Наркомпросе центральный орган, руководящий местными (областными и окружными) Кинокомитетами. Позднее он стал называться Всероссийским фотокиноотделом (ВФКО). Во главе ВФКО стал Д. И. Лещенко<sup>2</sup>.

Резолюция совещания поручала ВФКО «вступить в переговоры с Вы[сшим] Сов[етом] пар[одного] хоз[аяйства] для полной передачи кинодела в ведение Народного Комиссариата по просвещению»<sup>3</sup>. Уже в январе 1919 года это предложение рассматривалось Президиумом ВСНХ<sup>4</sup>.

Всего месяц спустя — 22 февраля 1919 года — вопрос о неотложных нуждах советского кино был рассмотрен на заседании Совнаркома под председательством В. И. Ленина. Советское правительство постановило авансировать ВФКО десять миллионов рублей<sup>5</sup>.

Каково значение этого государственного акта? Как соотнести сумму в 10 миллионов рублей с реальными обстоятельствами 1919 года? Много это или мало?

В воспоминаниях, в документальных свидетельствах начала двадцатых годов нередко встречаются упоминания о миллионах и миллиардах совзнаками, на которые можно было купить разве что коробку спичек. Но зимой 1919 года рубль стоял еще относительно прочно. Вот два факта для того, чтобы представить себе масштаб тогдашних цен. Производство рядовой художественной картины обходилось в начале 1919 года в несколько десятков тысяч рублей, а монтажница фотокиноотдела Ирина Сеткина, ныне известный режиссер-документалист, получала зарплату, равную 720 рублям в месяц<sup>6</sup>.

Так что десять миллионов, ассигнованные «на неотложные нужды кинематографии», были внушительной суммой, серьезным подспорьем для развития советского экранного искусства.

<sup>1</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 1—5.

<sup>2</sup> См.: «Народное просвещение», 1918, № 23—25, стр. 18.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, ед. хр. 3, л. 5.

<sup>5</sup> «Искусство кино», 1970, № 4, стр. 127.

<sup>6</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 2, л. 7 об.

В прямой связи с объединением государственного кинодела и укреплением его бюджета находятся главнейшие советские акции 1919 года в области самого важного из всех искусств. Укрепляется социалистический сектор кинопромышленности. Его ядро — по-прежнему ателье Скobelевского просветительного комитета в Москве и Петрограде. Основная продукция — хроника. С марта большинство документальных съемок ВФКО ведется по заранее одобренным сценарным планам<sup>1</sup>. Иначе — пульза. Иначе, как показал опыт, много дефицитной пленки расходуется впустую.

О том, с каким размахом была поставлена киножурналистика в Москве, свидетельствует докладная записка, составленная руководством ВФКО по итогам первого полугодия 1919 года. В ней говорилось: «С 1 января по 1 июля Отделом произведено 20 командировок кино- и фото[хроникеров] на Чехо-Словацкий, Восточный, Южный, Западный, Северный, Донской, Крымский, Рязанский, Царицынский и Кавказско-Каспийский фронты и направления, давших съемку Военно-Революционной хроники как для целых картин («Взятие Уфы», «Взятие Одессы», «Всевобуч» и др.), так и для ярких эпизодов борьбы Красной Армии. Помимо чисто военной хроники производится теми же съемщиками съемка революционной хроники в пределах Республики (сняты вскрытие мощей в Задонске, Твери, Сергиеве, поездки тов. Калинина по Советской России и др.), представляющая исключительное агитационное и историческое значение»<sup>2</sup>.

Бои на фронте против Юденича, жизнь северной столицы и районов, окружающих ее, подробно фиксировали на пленке петроградские хроникеры. В поле зрения их объективов попадали формирование красноармейских частей, субботники, закладка революционных памятников, будни Балтийского флота и массовые народные празднества. С января 1919 года для кинохроникеров и фотографов в Смольном была выделена специальная комната (№ 75), где оборудовали павильон, позволяющий «производить съемки на месте»<sup>3</sup>.

Третьим — после Москвы и Петрограда — очагом производства советских фильмов стал на втором году революции Киев. Сюда переводится созданный еще в январе

<sup>1</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 12, л. 46.

<sup>2</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 8, л. 18.

<sup>3</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 2551, ед. хр. 1338а, лл. 4—7.

1919 года в Харькове Всеукраинский Кинокомитет при отделе искусств Наркомпроса УССР. В Екатеринославе, Одессе и других городах возникают его филиалы<sup>1</sup>.

Кроме отдельных хроникальных фильмов киевские кинопублицисты начинают выпускать периодическое экранное издание под названием «Живой журнал». Сразу по освобождении Киева от петлюровцев предполагалось, по сообщениям газет, показывать с экранов киевских кинотеатров информационные сюжеты Украинского бюро печати. А уже в июне 1919 года демонстрировались четыре номера этого журнала<sup>2</sup>. Они ничуть не уступали московской еженедельной хронике. Во всяком случае — по метражу. Например, в первом номере «Живого журнала» было 162 метра, а в третьем — 231 метр<sup>3</sup>.

Украинская хроника сохранилась хуже и изучена меньше, чем московская или петроградская. Но все-таки о характере «Живого журнала» можно хотя бы отчасти судить по содержанию его четвертого номера, который включал в себя сюжеты об открытии Всеукраинского съезда волостных исполкомов, о днепровском агитпароходе «Большевик», о поезде-спектакле им. Н. И. Подвойского и о вручении знамени Московского Совета киевскому гарнизону<sup>4</sup>. Вероятно, последние два сюжета — без надписей, в далеком от подлинного монтаже — сохранились среди материалов Красногорской фильмотеки<sup>5</sup>.

О репертуаре украинской хроники рассказывает небольшая газетная заметка, промелькнувшая в одной из киевских газет: «Агитпросветом Наркомвоена на Крещатике демонстрировались снимки событий последних дней... В разных местах города был устроен уличный кинематограф, привлекший тысячные толпы. Демонстрировались картины из событий на фронте, виды Одессы, снимки одесского порта и стоящих на рейде судов союзного флота, вступление красных войск в Тирасполь, Бендера, Симферополь и др. Снимки эти встречались восторженными криками»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 1, стр. 64, 67.

<sup>2</sup> См.: Г. Журо в, Первые шаги советского кино на Украине.— «Вопросы киноискусства», т. 7, М., Изд-во Академии наук СССР, 1963, стр. 190—191.

<sup>3</sup> ЦГАОР СССР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 118, л. 1.

<sup>4</sup> См.: Г. Журо в, Первые шаги советского кино на Украине.— «Вопросы киноискусства», т. 7, стр. 190.

<sup>5</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—708а, 1—708б.

<sup>6</sup> «Большевик» (Киев), 1919, № 18, 3 мая.

Можно привести и такой малоизвестный факт. Съемки в Тирасполе и Бендерах были смонтированы в самостоятельный фильм «Вступление Красной Армии в Бессарабию», что несомненно должно быть отмечено на одной из первых страниц истории молдавского советского кино. Лента эта в том же девятнадцатом году пересекла границы нашей страны и демонстрировалась на экранах Венгерской коммуны<sup>1</sup>.

Кинохроники шли по следам победоносной Красной Армии, нередко входили в города вместе с боевыми порядками советских войск. Осенью 1918 — зимой 1919 года после революции в Германии и отмены условий Брестского мира германские империалисты и их белогвардейские пособники панически бежали с Украины, из Белоруссии и Прибалтики. На огромных пространствах, освобождаемых Красной Армией, возникали советские республики.

Многие хроникиры командируются на юго-западные и западные направления.

В эти дни московские кинематографисты выпускают на экраны небольшой документальный фильм «Советская Латвия». Лента эта начинается с весьма многозначительного титра: «По Советским республикам». Поскольку в самом фильме показана только одна Латвия, можно предполагать, что авторы рассматривали свой тематический выпуск как часть более широкого замысла. О широте этого замысла, о том, был ли он осуществлен, судить трудно, ибо другие фильмы с начальным титром «По Советским республикам» пока не найдены.

Одночастевка «Советская Латвия» хорошо передает атмосферу первых дней новой социалистической республики. Вот крепость в городе Даугавпилс, взятая красными латышскими стрелками. Вот вступление советских частей в Ригу и похороны на эспланаде расстрелянных немцами коммунаров. Мы видим разрушенный мост через реку Даугаву, богатые военные трофеи Красной Армии. И, наконец — красноармейский патруль, идущий по балтийскому побережью<sup>2</sup>.

Лента снята в декабре 1918 — январе 1919 года. Она интересна еще и потому, что в ее съемках принимал участие знаменитый оператор Эдуард Тиссэ, который по пра-

<sup>1</sup> См. «Правду». Орган русских коммунистов в Будапеште, 1919, № 19, 19 июня, стр. 6.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12844.

ву делит с Эйзенштейном славу «Броненосца «Потемкин» и других фильмов. Тиссэ в записной книжке фронтового хроникара писал об этих съемках:

«Стоим на вокзале в Даугавпилсе. Немцы занимают город и крепость. Прошу разрешения члена Реввоенсовета т. Пече<sup>1</sup> на выход в город для съемки немцев. Не хотел пускать, но после уговоров разрешил.

Поехали с фотографом Быстровым искать для съемки немцев. Снимали на улицах, а потом решили пробраться в крепость. Заставы прошли свободно, поздоровались с часовым по-немецки. Я поставил аппарат, снял ворота западного входа в крепость. Пошли дальше. Внутри снимали минут десять, потом появился немецкий офицер и повел нас в комендатуру... Дело повернулось круто. Комендант велел расстрелять как «красных шпионов». Посадили в комендатуру...

В три часа дня немцы начинают спешно собираться, не обращая на нас никакого внимания. Бросают крепость, даже не успев взорвать форты. О нас забыли, аппарат лежит в углу... К крепости подходят наши части...

Бежим с Быстровым навстречу. Начальник отряда второй стрелковой дивизии удивленно спрашивает, каким образом мы вдвоем «заняли крепость». Снимаем вступление наших войск. Через неделю едем со штабом в Ригу...»<sup>2</sup>.

Так работали первые советские хроникиры.

Они побывали всюду — от Балтики до Среднеазиатских пустынь, от Кавказа до Северного Урала. Их трудом, так же как трудом скромных работников кинопроката, рождался новый кинематограф.

С первых же своих шагов советское кино стало многонациональным, явилось важной, неотъемлемой частью культуры всех народов нашей страны.

Но путь кинематографа к широким массам был затруднен голодом, разрухой, отсутствием самого необходимого. Даже в Москве, в столице Республики, далеко не каждый день зажигались экраны. В середине февраля 1919 года чрезвычайная комиссия по электроснабжению Москвы отключила на две недели электричество во всех кинотеатрах. И тогда правление Всероссийского союза работников

<sup>1</sup> Я. Я. Пече (1881—1942) — член партии с 1903 г. После Октября на ответственной партийной и советской работе. Член Реввоенсовета Латвии.

<sup>2</sup> Эдуард Тиссэ, На фронтах гражданской войны.—«Кино», 1933, № 10, 23 февраля.

искусств выступило с предложением немедленно открыть кинематографы, мотивируя тем, что «при функционировании электротеатров достигается значительная экономия энергии, так как зрители во время нахождения в кино не пользуются электричеством дома»<sup>1</sup>.

Предложение союза, вероятно, не опиралось на точные экономические выкладки, но в нем ощущалось неодолимое веяние времени — нельзя без кино!

На втором году революции многие частные и кооперативные кинопредприятия — фабрики, ателье, прокатные конторы, электротеатры — сосредоточиваются в руках государства. От первых реквизиций, от рабочего контроля Советская власть переходит к массовой национализации кинодела. Вот без всяких комментариев несколько сообщений из прессы тех дней:

«Национализация в Кунтуре. Постановлением исполнкома кинематографы «Олимп» и «Люкс» объявлены достоянием государства. Национализация кинематографов вызвана тем, чтобы использовать их полностью для культурно-просветительных нужд»<sup>2</sup>.

«В селе Буреломы Ефремовского уезда (Тульской губернии) в бывшем помещичьем доме устроена библиотека и приобретен культурно-просветительным обществом передвижной кинематограф».

«Казань. При уездном Отделе народного образования организована кинематографическая секция, в распоряжении которой кроме кинематографов и лент к ним имеется мастерская по починке и оборудованию кинематографов».

«Пермь. По постановлению Губисполкома все кинематографическое дело передано в ведение Отдела народного образования»<sup>3</sup>.

«На репертуар кинотеатров в некоторых городах провинции обращено, наконец, внимание. Культурно-просветительный отдел в Твери объявил, что все картины кинематографа должны быть зарегистрированы коллегией отдела»<sup>4</sup>.

«Тамбов. Организован передвижной гарнизонный кинематограф»<sup>5</sup>.

Национализация кинематографической торговли и про-

<sup>1</sup> «Экономическая жизнь», 1919, № 33 и № 41 от 13 и 22 февраля.

<sup>2</sup> «Молот» (Ценз), 1918, № 28, 11 мая.

<sup>3</sup> «Народное просвещение», 1918, № 23—25, стр. 16, 18.

<sup>4</sup> «Пролетарская культура», 1919, № 6, стр. 35.

<sup>5</sup> «Народное просвещение», 1919, № 32, стр. 18.

мышленности в нашей стране — процесс сложный, пока еще мало исследованный. Однако, бесспорно, сосредоточение кинодела в руках государства шло не только прямым путем экспроприации, но и путем постепенного вытеснения частного капитала государственным сектором кинопромышленности. Недаром же В. И. Ленин именно в 1919 году отмечал: «У тех, кто хочет решить задачу... победить капитализм, должно хватить настойчивости испробовать сотни и тысячи новых приемов, способов, средств борьбы для выработки наиболее пригодных из них»<sup>1</sup>.

Обращаясь к истории национализации кинопромышленности, мы находим именно разнообразие «приемов, способов, средств борьбы» за утверждение социалистических отношений. В течение девятнадцатого года ВФКО размещает среди ведущих частных фирм крупные заказы на производство фильмов, адресуемых массовому советскому зрителю — рабочим, красноармейцам, крестьянам.

Вот несколько примеров. Акционерное общество «Нептун» по заказу ВФКО сняло четыре ленты о Красной Армии. Товарищество И. Ермольева экranизировало несколько произведений И. С. Тургенева, среди них: «Муму», «Три портрета», «Пунин и Бабурин». Экранизации «Нового платья короля» и «Девочки со спичками» Г.-Х. Андерсена были заказаны торговому дому «Русь». Фильмы для государства ставили предприятия Ханжонкова, фирма «Буревестник» и ряд других московских, петроградских и украинских фирм.

Система заказов и совместных постановок стала для ВФКО важным инструментом завоевания позиций в кинопроизводстве. То же самое происходило и в области проката. Не сразу, не в один день прокат стал безусловной монополией государства. Уже с 1918 года советские Кинокомитеты нередко заключали договоры с частными прокатными конторами, используя их сложившийся аппарат для продвижения здорового кино к массовому зрителю<sup>2</sup>.

Однако такие частичные меры при всей их важности и необходимости не решали вопроса в целом. Нужна была стройная система государственного кинематографа, руководимая лучшими партийными и советскими пропаганди-

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр 20.  
<sup>2</sup> «Искусство кино», 1972, № 12, стр. 173.

стами и агитаторами. Ибо РКП(б) видела в молодом искусстве прежде всего орудие воспитания масс, способ распространения знаний. VIII съезд партии в марте 1919 года принял резолюцию о том, что «кинематограф... необходимо использовать для коммунистической пропаганды»<sup>1</sup>. Проблема национализации всей кинематографической торговли и промышленности уже стояла в полный рост.

Принимая на себя ответственность за судьбу отечественного экрана, Советское государство получало тяжелое наследие. Холодно и пусто было в павильонах большинства ателье. Хаос и запустение царили на киноскладах. Дефицитной пленкой и оборудованием темные дельцы торговали в городах юга. Ю. Н. Флаксерман, один из руководителей ВФКО, весной 1919 года вынужден был специально поехать на Украину, чтобы на «черном рынке» достать пленку для съемок Фотокиноотдела.

Было очевидно, что вне государственного управления, вне социалистического учета и контроля и кинопроизводство и кинопрокат обречены на гибель. Только путем национализации можно было преодолеть развал и саботаж, царившие на кинопредприятиях.

Декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения», подписанный В. И. Лениным 27 августа 1919 года, стал одним из определяющих событий в истории самого важного из всех искусств. По этому декрету Наркомпрос РСФСР получал в свое ведение всю кинематографическую промышленность на всей территории Республики. В этой связи Наркомпросу было предоставлено право национализировать всю кинопромышленность.

Здесь — начало нового этапа развития социалистического кинематографа.

### История в двенадцати частях

Дореволюционная Россия относилась к кинематографу без всякого уважения. В традиционной «табели о рангах» искусств киноэкран занимал самую низшую ступень. Признание «десятой музы» пришло с революцией.

<sup>1</sup> «КПСС в решениях и резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. 1898—1953», изд. 7, ч. I, М., Государственное издательство политической литературы, 1953, стр. 451.

Такое признание было в духе времени. Оно требовало не легкого развлечения, но масштабного и конструктивного отношения к преобразуемой жизни. Именно кино — детище оптики и механики, химии и электричества — как нельзя более подходило для того, чтобы стать новейшим языком индустриальной поры.

Союз Советов смело планировал свое будущее, и динамическое экранное искусство прочно входило в его планы. К свободным трудящимся России, к пролетариям Запада и Востока новое кино должно было обращаться и обращалось со страстной проповедью коммунистической партийности, несло идеи интернационального братства и солидарности. Оно учило жить.

Именно о таком кинематографе говорил Маяковский, утверждая: «Кино... для меня — почти миросозерцание»<sup>1</sup>.

О том, сколь серьезно в Советской стране относились к труду кинематографистов, свидетельствуют сотни, если не тысячи страниц журналов, газет, документов времен гражданской войны и начала социалистического строительства. «Дайте здоровую фильму!», «Покажем на экране наши достижения!», «Наш девиз — киноправда!» — эти и подобные лозунги щедро рассыпаны в материалах тогдашних дискуссий, речей, обсуждений.

Сейчас уже не многие помнят ранний фантастический роман Валентина Катаева «Остров Эрендорф», изданный в 1925 году. А между тем один из его эпизодов — прекрасное свидетельство того, как высоко современники ставили искусство первых советских кинематографистов. Действие катаевского романа стремительно разворачивается в двадцать первом столетии, когда коммунистическая революция охватывает все континенты — от Северной Америки до Австралии. В апофеозе этой борьбы с силами старого мира товарищ Пейч, вождь восставших Соединенных Штатов, прилетает в Москву, чтобы изучить опыт русской революции. Где, как, в чем сохранен этот опыт?

«Пейч был осторожен, — пишет Катаев. — Недаром за короткий промежуток своего пребывания в Москве он так тщательно просмотрел киноисторию Великого Октябрьского Переворота, потративши на это 18 часов»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. 12, М., Государственное издательство художественной литературы, 1959, стр. 29.

<sup>2</sup> Валентин Катаев, Остров Эрендорф. Роман с приключениями, М., Гос. издательство, 1925, стр. 102.

Конечно, хроника об Октябре, идущая на экране три четверти суток, представляет собою одно из многих преувеличений Катаева-фантаста, но все-таки мысль о революционном опыте, зримо сохраненном в кинохронике, отчетливо здесь просматривается.

Она — хотя бы и выраженная в такой нарочито парадоксальной форме — весьма типична для середины двадцатых годов.

Но вот вопрос, который напрашивается. А что, если бы не воображаемый, а реальный Пейч посетил тогдашнюю Москву — какую хронику, подлинную, по-настоящему отражающую Великий Октябрьский Переворот, ему бы показали в нашей столице? Думаю, прежде всего большие, обобщающие кинохроникальные картины Дзиги Вертона, такие, как «Годовщина революции» или «История гражданской войны».

Еще в 1918 году талантливый мастер нашего кинопублицистического цеха задался целью составить полную экранную летопись революции. С первых же шагов своих Вертона проявил глубокое понимание значения старой хроники.

Жаль только, что об этих первых шагах мы до сих пор знаем не так уж много.

Если зрелому Вертову, Вертову — автору «Ленинской киноправды», «Шестой части мира», «Симфонии Донбасса» и «Трех песен о Ленине» посвящено во всех страшах множество книг и статей, то о начале его работы в кино известно мало.

А между тем сам Вертов несколько раз упоминал 1918 год как год рождения своего творческого метода. Ибо именно тогда начались вертовские поиски новых выразительных средств, ибо именно тогда родилась передовая школа кинопублицистики, завоевавшая впоследствии весь мир экрана. Вот одно из свидетельств этой победы, принадлежащее французскому кинематографисту Жану Рушу: «Когда мы — мои друзья и я — надеемся открыть что-нибудь новое, то вдруг обнаруживается, что... Дзига Вертов изобрел все это в теории и доказал на практике. Для меня Вертов открыл все. Все современное кино вышло из его фильмов»<sup>1</sup>.

Но ведь откуда-то «вышел» сам ранний Вертов. Где-то истоки его собственного творчества?..

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Р. Юренев, О Вертове.— «Искусство кино», 1967, № 6, стр. 68.

**Он родился в Белостоке.**

Если верно, что места, где человек родился и рос, во многом определяют его характер, то хорошим примером тому может служить именно вертовский Белосток с его оригинальным микромиром, к которому сегодня, три четверти века спустя, не так-то просто приобщиться. На вид то было обыкновенное «расейское» захолустье, уездный городишко Гродненской губернии. Земляк Вертова, известный художник Борис Ефимов, описывает бойкое, но невзрачное фабричное поселение у самой границы империи:

«Пыльные улицы с щебетыми булыжными мостовыми; вдоль тротуаров — грязные, никогда не просыхающие канавы, заменяющие канализацию; чахлая зелень «городского сада»; стандартно-провинциальные дома и казенные «присутственные» здания — таков был внешний облик Белостока. Ни музеев, ни театров, ни сколько-нибудь интересных архитектурных памятников. Самое значительное строение в городе — кирпичный католический костел, угремо воткнувший в небо колючий готический шпиль»<sup>1</sup>.

Это — верный портрет Белостока, и юный Дзига Вертов, сын старого книголюба, видел город своего детства именно таким.

Именно здесь, в провинциальной глупи, Вертов стремился узнать огромный, изменяющийся мир. И понятно, что для него, как и для тысяч его сверстников, многое открывалось через киноэкран.

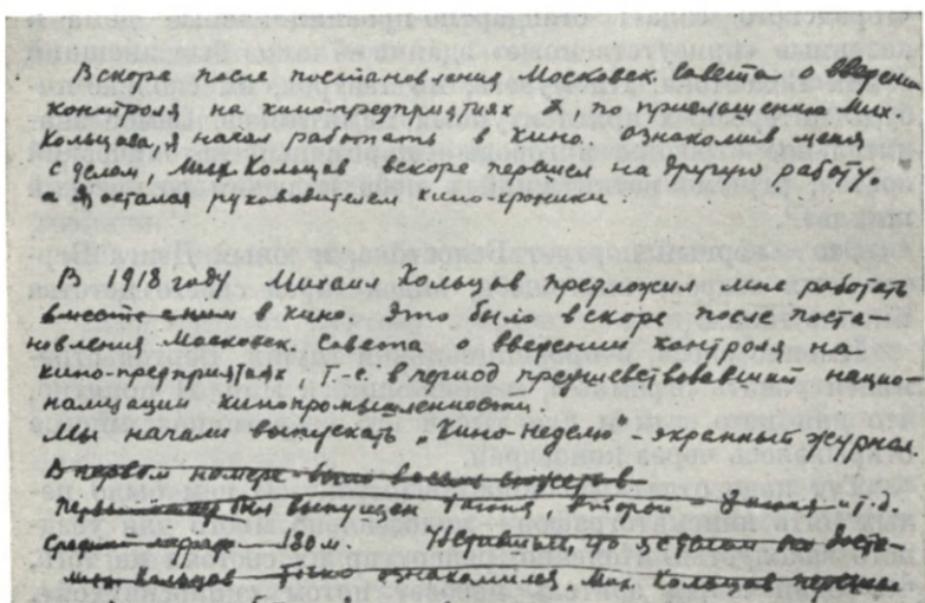
Тут надо отдать должное Белостоку. В нем было целых пять кинематографов — колоссально много для уездного захолустья! Конечно, репертуар их состоял из того, что один юный зритель назовет потом «киносивухой». Но все-таки в кинотеатрах «Весь мир» и «Био-Экспресс» регулярно шла хроника, показывали научно-популярные ленты. Сегодня можно было увидеть картину о Суэцком канале, завтра — съемку в Ясной Поляне, послезавтра — полет французского авиатора на аппарате «Выазен». В темноте маленьких залов совершалось ежедневное чудо — такое обыкновенное теперь, но такое потрясающее тогда, в начале века.

Киноэкран занимал в духовной жизни города такое важное место, что «Белостокская газета» предсказывала: «Изображение цивилизации двадцатого века будет легче

<sup>1</sup> Цит. по кн./ «Михаил Кольцов, каким он был», стр. 26—27.

историкам сорокового века, чем то было нашим историкам, когда они пытались восстановить на бумаге культуру времен Христа. Придет и такое время, когда и уличные драмы перестанут нас интересовать, ибо через два часа мы сумеем их увидеть на белом полотне. Повсюду будем мы видеть операторов кинематографов, крутящих ручку аппарата...»<sup>1</sup>.

Четырнадцатилетний Вертов мог и не читать этого прогноза, а если и читал, то вряд ли обратил на него внимание. Все-таки от кино как искусства, а тем более от кино как призыва он был еще далеко. Ему предстояло долго учиться — сначала в музыкальной школе, затем в Петроградском психоневрологическом институте.



Из статьи Д. Вертова «Хочу поделиться опытом». 1934 г.  
Автограф

И — главное — для того, чтобы Вертов стал Вертовым, чье имя известно теперь повсюду, должна была свершиться самая великая в истории человечества революция.

Чтобы понять, как начинался Вертов, нужно мысленно преодолеть толщу десятилетий и побывать в знакомом нам особняке в Гнездниковском, где с мая 1918 года молодой Вертов просиживает служебные часы в отделе

<sup>1</sup> «Белостокская газета», 1910, № 32, 10 февраля.

хроники. Приглашенный сюда Михаилом Кольцовым, он занимает должность секретаря-делопроизводителя. На одной из фотографий того времени он так и заснят — за письменным столом, на котором разложены бумаги, стоят чернильница, пресс-папье, клей. Вспоминая те дни, режиссер Лев Кулешов отмечал: «Начал работать на хронике Дзига Вертов — насколько я помню, вначале чуть ли не делопроизводителем»<sup>1</sup>. Мемуарист колеблется, сообщаемый им факт кажется невероятным. Но это воспоминание совершенно точно. Когда осенью восемнадцатого года в Кинокомитете составляют новое штатное расписание, то соответствующий раздел заполняется так:

«Вертов Денис Аркадьевич, секретарь отдела хроники, 885 рублей. Ведает внутренней жизнью отдела, принимает от операторов весь снятый ими материал для использования его в «Кинонеделе» и отдельных картинах, ведет книги отдела и т. п.»<sup>2</sup>.

Теперь попробуем понять, что стоит за этим удручающе неясным «и т. п.». Вертов никогда не стал бы Вертовым, если бы и в то время и позднее ограничивал себя рамками служебной инструкции. Вертовское призвание — кино. И призвание это начинает проявляться сразу, чему способствует творческая атмосфера особняка на Гнездниковском.

Вертова захватывает здесь мощная лавина людей, впечатлений, споров. Здесь, на Гнездниковском, ему удается впервые в жизни склеить куски пленки и увидеть их последовательность на экране. Именно склеить, а не смонтировать, ибо монтаж еще не существовал для него как искусство. Но судьба молодого человека была решена. Он понял, что не письменный, а монтажный стол, стол, на котором режут и kleят ленты, станет основным местом приложения его способностей.

Вчитаемся еще раз в служебную формулировку его обязанностей: «принимает от операторов весь снятый ими материал». Существенная подробность. Это означает, что в распоряжении Вертова находится богатейший киноархив первых месяцев революции — десятки и сотни коробок, в которых «спрессованы» события 1917—1919 годов. К этому пласту кинодокументов Вертов будет обращаться в лучшие периоды своего творчества, по-новому осмысливать и обобщать, зрительно «цитировать» отдельные фраг-

<sup>1</sup> «Искусство кино». 1967, № 6, стр. 16.

<sup>2</sup> ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 7, лл. 17, об. 28.

менты в своих фильмах. Материал, который был у Вертона под рукой уже в начале его работы, мы встретим потом в «Истории гражданской войны» (1921), журнале «Киноправда» (1922—1925), фильмах «Шагай, Совет» (1926), «Три песни о Ленине» (1934) и других вертовских лентах.

Не будет, вероятно, преувеличением сказать, что глубокое знание хроникальной фильмотеки определило для Вертона характер первой крупной режиссерской работы. Он дебютирует фильмом «Годовщина революции», в котором возвращает на экран многие важнейшие съемки недавних дней, дает им новое толкование, как бы суммирует усилия товарищей — кинорепортеров. Вертов всегда считал эту раннюю вещь важным этапом своего восхождения. В статье, опубликованной уже посмертно, он замечает: «В первую годовщину Октябрьской революции я полнометражным фильмом сдавал свой первый производственный экзамен»<sup>1</sup>. Лента стала своеобразной киноэнциклопедией, сводом уникальных кадров, рассказывающих об «утре Советов».

Десять-двадцать минут шли на экране тогдашние документальные ленты. Вертовская «Годовщина революции» занимала не менее полутора часов экранного времени — конечно, неслыханная роскошь для тех дней. При хроническом пленочном голоде обычные фильмы печатали всего в трех-пяти экземплярах — «Годовщина революции» вышла тиражом в сорок копий!<sup>2</sup>. Выпуск такой ленты-великана был просто редкостью...

Но к чему эти цифры метража да тиража, если ни слова пока не сказано о содержании фильма? Не уподобляемся ли мы нудному экскурсоводу, который спешит сообщить публике вес Царь-пушки или высоту Царь-колонна? Но делать нечего. Пора сказать нерадостную правду: фильм Вертона «Годовщина революции» утрачен. Последний зритель, видевший его на экране, вероятно, в деды годится пишущему эти строки. Поэтому не только оценить по достоинству, но даже просто пересказать содержание «Годовщины революции» мы пока не можем.

Однако поиски исчезнувшей ленты кажутся делом далеко не безнадежным. Во-первых, должно же что-то остаться от целых сорока экземпляров фильма. Во-вторых,

<sup>1</sup> Дэйга Вертон. Статьи, дневники, замыслы, стр. 156.

<sup>2</sup> См. «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 2, стр. 99.

«Годовщина революции» была, как мы помним, монтажом фрагментов более ранних лент. Найти бы подробное описание первого вертовского фильма, и тогда можно было бы если не реконструировать «Годовщину революции», то хотя бы в какой-то мере представить себе ее содержание.

Первым шагом к цели стала маленькая заметка, обнаруженная в забытой ныне московской газете «Коммунар». 3 ноября 1918 года, накануне праздника, анонимный журналист писал в «Коммунаре»:

«Кинематографический комитет Комиссариата Народного просвещения деятельно готовится к предстоящим Октябрьским торжествам. Комитет выпускает грандиозную картину «Годовщина революции». Картина захваты-



Название ежедневной рабочей газеты, издававшейся Центральным Комитетом РКП(б) в 1918—1919 гг.

вает все главные моменты русской революции — восстание рабочих в Петрограде, манифестации, митинги, портреты борцов за свободу, похороны их как на Марсовом поле в Петрограде, так и в Москве».

Но «все главные моменты революции» — сколько же их, этих моментов, с какой же степенью подробности сделан фильм? А ведь надо учесть еще, что газета «Коммунар» перечислила, конечно, не все эпизоды, вошедшие в вертовскую ленту. Судя по описанию «Годовщины революции», сохранившемуся в бумагах Г. Болтянского, в фильме были отражены и события Февраля и период от

Февраля к Октябрю<sup>1</sup>. Мало этого. Архивные документы из фонда кабинета истории советского кино ВГИКа свидетельствуют, что в «Годовщине революции» нашли место съемки «до Брестского договора и от Брестского мира до последнего времени», то есть до осени 1918 года. И далее: «фильма дает картину образования всех Советов рабо-

за свободу, погребены их как на Марсовом поле в Петрограде, так и в Москве.

Среди других картин следует отметить картину «Враги Советской власти и борьба с ними». Так например, подавление Ярославского бедогвардейского восстания, борьба на чехо- словацком фронте и др.

Картины будут демонстрироваться вечером на 5 московских площадах и в большинстве московских кинематографов. Вход в театры будет бесплатный.

В широком масштабе картины революционного характера будут использованы и на фронте.

Комитетом организуется 10 специальных поездов имени Тов. Ленина из которых 3 поезда выезжают на фронты в первых числах ноября. В поездах будет также подвижной кинематограф, устроенный на автомобиле. Кинематографический материал будет отправлен и в проекции.

Предстоящие октябрьские торжества будут также зафиксированы кинематографистом, чтобы затем составить полную картину празднеств и распространить ее не только в России, но и за границей.

Приготовленные картины революционного характера будут отправлены за границу и между прочим в Стокгольм и Швейцарию, где также будет праздноваться годовщина русской революции.

**В кинематографическом комитете.**

Кинематографический комитет Комиссариата Народного Просвещения деятельно готовится к предстоящим октябрьским торжествам. Комитет выпускает грандиозную картину «Годовщина революции».

Картина захватывает все главные моменты русской революции, восстание рабочих в Петрограде, манифестация, митинги, портреты борцов

Анонс фильма «Годовщина революции» в газете  
«Коммунар» от 3 ноября 1918 г.

чих и крестьянских депутатов, образование Совнаркома, портреты деятелей, а также творческую работу комиссариата народного просвещения...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 8, л. 1.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: В. Михайлов, Революцией рожденный.— «Из истории кино», вып. 7, М., «Искусство», 1968, стр. 36—37.

Словом, исследователь явно попадает «в объятия необъятного» — двадцать месяцев революционного времени. Значит, у Вертова были под рукой не только те ленты, которые он сам принимал от операторов с июня по ноябрь восемнадцатого года, но и знакомые нам октябрьско-ноябрьские съемки Скобелевского просветительного комитета. Однако же национализированная скобелевская фильмотека находится в Петрограде, в распоряжении тамошнего Кинокомитета. Можно без труда назвать фильмы семнадцатого года, которые больше всего интересуют Вертова. Это, конечно, полный комплект периодического хроникального журнала «Свободная Россия», выпускавшегося Скобелевским комитетом при Временном правительстве, съемки февральских дней в Питере, «Манифестация 18 июня», «Октябрьский переворот» («Вторая революция»), «Брест-Литовское перемирие» и др. Все это лежит втуле на складе Петрокинокомитета<sup>1</sup>.

И тогда председатель Московского кинокомитета Николай Федорович Преображенский пишет в Петроград официальное письмо, дата которого — 12 августа 1918 года — и есть, вероятно, начало работы москвичей над «Годовщиной революции». Документ составлен в категорических выражениях: «До сих пор нам не удалось добиться получения из Петрограда из лаборатории бывшего Скобелевского комитета целого ряда негативов, находящихся там к моменту национализации его... Некоторые из этих негативов в настоящее время нам крайне необходимы... Выслать нам означенные негативы и о последовавшем поставить в известность»<sup>2</sup>.

На этом письме есть помета одного из отделов Петрокинокомитета — «4 октября 1918 года». Возможно, это и есть дата отправления лент в Москву — с большим опозданием. Почему? Да потому, что руководитель питерской хроники Григорий Болтянский полтора месяца игнорировал все распоряжения и указания<sup>3</sup>. Мотивы поступков Болтянского совершенно ясны. Читатель помнит, что Болтянский организовал большинство питерских съемок семнадцатого года, руководил операторами в октябрьско-ноябрьские дни, сам монтировал ленту «Октябрьский переворот», сам разбирал и хранил уникальную фильмотеку. А тут вдруг отдать — в чужие, холодные руки? Трудно

<sup>1</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, д. 1, лл. 9—10.

<sup>2</sup> Там же, л. 39.

<sup>3</sup> См. там же, л. 40.

было Болтянскому. Его можно понять... Мог ли он предполагать, что ленты нужны Дзиге Вертову, тому самому Вертову, которому предстоит выступить в 1945 году на юбилее своего старого друга с блестящей речью и назвать Болтянского пионером и зачинателем многих областей киноработы? <sup>1</sup>.

Итак, негативы съемок семнадцатого года отправлены из Петрограда, и, допустим, Вертов получает их примерно за месяц до праздников. Надо спешить — ведь в посылке сырье для доброй трети задуманного фильма. Пожалуй, монтаж «Годовщины революции» сильно подорвал канцелярское делопроизводство в отделе хроники на Гнездниковском, ибо Вертов круглые сутки режет и переклеивает пленку, выбрасывает старые титры, заменяет их новыми, контролирует себя экранными просмотрами. Скорее, скончавшись!

Не будем упрощать. Такая картина-гигант, какой была «Годовщина революции», одному Вертову была еще не под силу. Ведь его стаж в кино насчитывал к тому времени всего полгода. И потому соавтором Вертова стал опытный сотрудник отдела хроники Кинокомитета Савельев <sup>2</sup>.

Наконец, фильм сделан и показан. Фильм всем нравится. Молодой Вертов успешно сдал свой первый производственный экзамен и может отныне по праву называться режиссером. Он удачливее нас, идущих по его следам, ибо наши успехи скромны — в активе пока только внешняя история создания ленты. И — лишь самое отдаленное представление о ее содержании.

Но все-таки полнометражный фильм не иголка; не могли же бесследно пропасть все его сорок копий. За одним экземпляром «Годовщины революции» мы и последуем.

...В январский день девятнадцатого года из подъезда особняка на Гнездниковском вышли двое мужчин, тяжело нагруженных мешками, в которых неудобно перекатывались круглые коробки с лентами. Они прошли на заснеженную Тверскую, потом до Страстной площади и там, сев в трамвай, покатали к Савеловскому вокзалу. Фамилии этих людей Шкарин и Хомряков, а должность у них была совсем странная — демонстранты <sup>3</sup>. Сейчас бы мы

<sup>1</sup> См.: «Из истории кино». Материалы и документы, вып. 2, стр. 63—67.

<sup>2</sup> См. «Кино» [сб. статей] под ред. И. Н. Бурсака, стр. 66.

<sup>3</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 86, лл. 23—24.

назвали этих людей киномеханиками. На вокзале формируется литературно-инструкторский поезд имени Ленина, направляющийся в освобождаемую от немцев Прибалтику.

Перед тем поезд осмотрел нарком Луначарский и остался им весьма доволен. «Он состоит из пятнадцати вагонов, — свидетельствовал Луначарский, — и весь расписан яркими красками художниками Московского Пролеткульта... Рисунки веселая, яркоцветная, на самые убедительные темы: крестьянин, рабочий и красноармеец стоят обнявшись; змеи ползут из различных труб капитализма, а революция отсекает им головы, — шествия, наши эмблемы и т. п., и много простых, всякому крестьянину понятных надписей. Пройти мимо поезда с обеих сторон — это значит просмотреть целую галерею огромных лубков... Кинематограф едет с поездом и притом может быть установлен на особом автомобиле для разъездов вокруг станции»<sup>1</sup>.

Вот для этого поездного кинематографа демонстранты и везли среди прочих лент двенадцать коробок с вертовским фильмом<sup>2</sup>.

За годы гражданской войны литературно-инструкторский поезд ВЦИК провез «Годовщину революции» по всей стране. Ее видели латышские стрелки в освобожденной Риге; она собирала несметные толпы народа в уездных городках Белоруссии; селяне на Киевщине громко читали ее надписи; сибирские крестьяне и акмолинские кочевники удивлялись чудному зрелищу и заглядывали за белое полотно экрана — не сидит ли там кто-нибудь...

О короткой, но яркой истории поезда имени Ленина, о его кинематографе я расскажу позже, а пока, как нетерпеливый читатель, открою сразу самую последнюю страницу его летописи. На рубеже 1920—1921 годов, когда гражданская война идет к победоносному завершению, задачи агитпоезда выполнены. Его расформировывают. На смену страстным трибуналам и агитаторам в вагоны приходят скромные хозяйственники, которые учиняют подробнейшую опись всему поездному имуществу — брошюрам и обмундированию, мотоциклетам и керосиновым лампам, винтовкам и плакатам. И — среди прочего — фильмотеке!

Спасибо тому скрупулезному инвентаризатору, кто разобрался в хаосе киносклада и составил совершенно

<sup>1</sup> «Петроградская правда», 1918, 25 декабря.

<sup>2</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 91, л. 66.

официальный «Список картин, находящихся в поезде на 27 ноября 1920 г.». Вот часть списка, где раскрыто (наконец-то раскрыто!) содержание вертовского фильма:

### «ГОДОВЩИНА РЕВОЛЮЦИИ». 3545 м.

1. Февральская революция в Петрограде
2. « « в Москве
3. Временное правительство
4. Государственное совещание
5. Октябрьская революция в Петрограде
6. « « в Москве
7. Брест-Литовское перемирие
8. Казань
9. Казань
10. Чехо- словацкий фронт
11. Мозг Советской России»<sup>1</sup>.

Не надо быть знатоком, чтобы уловить эту явную хронологическую последовательность от Февраля к Октябрю, а затем и к годовщине Октября. Но не следует торопиться. Радость находки да не ослепит нас. Экземпляр фильма побывал на протяжении двух лет во многих передрягах войны, и даже по описи невооруженным глазом видны потери. В январе девятнадцатого года у демонстрантов Шкарина и Хомякова было двенадцать коробок, а в конце двадцатого года их всего одиннадцать. И потом эти названия на коробках — точно ли соответствуют они содержанию частей?

Бот «Государственное совещание» — антисоветская акция, слет всероссийской контрреволюции. Занимали ли в фильме Вертоva эти съемки целую часть? Или еще такая неясность. Идет Брест-Литовское перемирие (декабрь 1917 года), а потом сразу чехословацкий фронт и сражение за Казань летом и осенью 1918 года. Таким образом «проглатывается» целое полугодие. Не может быть, чтобы так выглядел исправный экземпляр фильма. Тут какой-то пропуск.

Важное подтверждение этой догадки нашлось довольно скоро. Когда ленты по описи стали в 1921 году сдавать новому хозяину, в Главполлитпросвет, то выяснилось, что коробок стало на две больше. И тогда умница заведующий складом приписал внизу примечание: два лишних фильма «Открытие и ликвидация Учредительного Собра-

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 118, л. 1.

ния» и «Годовщина октябряской революции в Петрограде» — это — не самостоятельные ленты, а вырезки из «Годовщины революции»<sup>1</sup>.

Вырезки! Значит, и тот и другой сюжеты в вертовский фильм входили, и, кстати, разгон «учредилки» (январь 1918 года) хронологически точно начинает отсутствующее полугодие.

Но отсюда следует и еще один важный вывод — каждый из сюжетов, обозначенный на одиннадцати коробках, совсем не обязательно был равен целой части. В коробке могло быть меньше части (минус вырезки, сделанные за два года). Или под названием одного сюжета могла существовать делая часть, куда входили другие, не обозначенные на коробке эпизоды. Потому-то и «возникли» два «новых» фильма, которых «не было» раньше. Словом, пока проясняется не длина эпизодов, а лишь их названия и последовательность. А это уже немало.

Найденная опись дает точные адреса, по которым надо разыскивать разобщенные части вертовского фильма в Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР. Мы помним, конечно, что большинство лент интересующих нас времен не сохранилось полностью и в подлинном монтаже. Поэтому кадры, запечатлевшие какое-то одно событие, нередко «живут» здесь своеобразными «гнездами», рассеянные по нескольким коробкам. Например, если вам нужна, положим, съемка июньской или июльской демонстрации 1917 года, то еще недавно вы получили бы из хранилища пять-шесть коробок, в коих наряду с другими кадрами и часто без всякой видимой связи с ними были склеены куски интересующего нас сюжета...

И вот лента — на монтажном столе. Ее кадры — маленькие оконца в солнечный, яркий день, в разлив многочисленных толп на Невском проспекте и Марсовом поле. Белые праздничные рубахи рабочих мешаются в людском водовороте с солдатскими гимнастерками. Девушка-курсистка в широкополой шляпке размахивает с тротуара букетом цветов, бегут босоногие мальчишки, трамвай с трудом пробирается сквозь тесные колонны демонстрантов. Сегодня сломан чинный порядок центральных улиц, сегодня сюда пришли окраины; с «Марсельезой», с «Интернационалом» вышагивают мастеровые, и, оглушенные, жмутся в подворотнях «в меру красные» демократы из

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 118, лл. 2—2 об., 7.

домовладельцев. А над неровным строем матросов-балтийцев во всю ширь кадра уже развертываются полотнища: «ДОЛОЙ ТАЙНЫЕ ДОГОВОРЫ С СОЮЗНЫМИ ИМПЕРИАЛИСТАМИ!»<sup>1</sup> «ДОЛОЙ КОНТРРЕВОЛЮЦИЮ! ДОЛОЙ 10 МИНИСТРОВ-КАПИТАЛИСТОВ!»

Кто знает, может быть, десятки ученых диссертаций не скажут нам о бурном лете семнадцатого больше, чем эта хрупкая, выцветшая местами лента! И Вертов, молодой Вертов, имея под рукой целый фильм «Манифестация 18 июня» и сюжет с 3—5 июля из журнала «Свободная Россия», мог ли он не включить эти съемки в свою киноэнциклопедию?

Теперь — хватит эмоций. Среди многих фрагментов пленки, запечатлевших июнь и июль в Петрограде, надо терпеливо искать следы вертовского монтажа. Они должны быть. Кадр за кадром, метр за метром проходит на монтажном столе изображение, увеличенное лупой двадцатикратно. Все это фрагменты, склеенные явно в семнадцатом году, — надписи их сплошь с «ятями» и твердыми знаками, да и содержание надписей уклончиво-объективистское. А в кадрах нет-нет да и выпирают крупным планом то эсеровская колонна, то лозунги украинских или польских националистов. Нет, это не похоже на Вертова.

Очередной фрагмент о Первом Всероссийском съезде Советов и об июньско-июльских демонстрациях сначала тоже не показался находкой — знакомые планы петроградских шествий, Невский, Марсово поле. Но надписи, раскрывающие содержание кадров, напечатаны на пленке красноватого цвета, резко отличающейся оттенком от остальной ленты. И сами надписи заслуживают пристального внимания:

«Съезд собрал громадное количество представителей пролетариата...

Временное правительство, услышав голос съезда, ввело другой метод борьбы с пролетариатом. Были сделаны министрами Церетели и Скobelев.

Керенскому, сумевшему снискать популярность в массах, передали пост Премьера и вскоре верховного главнокомандующего.

<sup>1</sup> «Союзные империалисты» — империалисты Великобритании, Франции и других стран — союзников дореволюционной России в первой мировой войне.

18 июня, столь памятное России, принесло первона-  
чально победу. На фронт наши части, поддавшиеся  
Керенскому, наступали.

...В столице военные организации устраивали митин-  
ги, манифестации, выкидывали лозунги за войну...

Но наступили события 3—7 июля. Низы народа, изму-  
ченные войной, вышли на улицы и попытались вырвать  
власть у правительства Керенского...

Войска Керенского тотчас были отправлены для арес-  
тов и обысков...

После подавления пролетариата керенцы торжествен-  
но хоронили своих убитых...

Керенский, желая спасти положение, образовал  
коалиционное правительство, в которое вошли...

Авксентьев...

Зарудный...

Никитин...

Юренев»<sup>1</sup>.

В наших руках явно не скобелевская лента. Но рас-  
смотрим все доводы по порядку.

Начать с того, что до Октября ни одна кинематогра-  
фическая фирма не могла так комментировать июньско-  
июльские события. Например, кто бы позволил себе пи-  
сать, что Временное правительство «боролось с пролета-  
риатом»? В журнале «Свободная Россия», где эти  
съемки начали свою экранную жизнь, надписи к ним  
были составлены с туманной осторожностью: «Тревож-  
ные события 3—7 июля в Петрограде», «У ген. штаба»,  
«Войска направляются с приказами обысков и арестов». «На Невском проспекте», «Обстрелянная Петроградская  
биржа»<sup>2</sup>.

Еще раз перечитываем надписи нашего эпизода и  
убеждаемся, что они вообще составлены не в семнадца-  
том году — исчезли «яти», исчез твердый знак. Как мы  
помним, старая орфография была окончательно отмене-  
на в октябре 1918 года. Как раз в те дни, когда Вертов  
монтировал свой юбилейный фильм! Кстати, в надписях  
еще остается одно типичное «родимое пятно» старой  
орфографии — в слове «Керенского». Это «аго» вместо  
«ого» — лишний довод за отнесение фрагмента к восем-  
надцатому году. Позднее такие «родимые пятна» почти  
не встречаются.

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12572.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 89. л. 3.

Есть и еще соображения, позволяющие отнести монтаж эпизода ко времени более позднему, чем 1917 год.

Дело в том, что изучаемое киноповествование иногда искажает последовательность исторических событий. А это здесь важно даже не само по себе, но как доказательство того, что между летними месяцами 1917 года, отраженными в кинокадрах, и моментом создания фильма прошло немало времени. Например, А. Ф. Керенский стал во главе Временного правительства 8 июля<sup>1</sup>, то есть не до июльской демонстрации, как утверждает фильм, а как раз после нее. Меньшевики И. Г. Церетели и М. И. Скобелев «были сделаны министрами» не после I Всероссийского съезда Советов, а на полтора месяца раньше — еще 6 мая<sup>2</sup>.

Такие неточности не могли, разумеется, вкрасться в хронику текущих событий. Они — явно позднейшего происхождения.

Но тогда эпизод бесспорно принадлежит «Годовщине революции». Ибо ни в 1918-м, ни в следующие за ним годы нельзя назвать ни одного советского документального фильма, в который могли бы входить съемки июльских событий в Петрограде. Кинорассказ об июне-июле надо, вероятно, отнести к той части вертовского фильма, который в описи агитпоезда назван «Временное правительство». Недаром же надписи так заметно акцентируют на Керенском и керенцах, на разоблачении маневров коалиционного министерства...

Итак, найден фрагмент вертовского фильма. Он важен сам по себе, но еще важнее, что подтвердились правильность наших предположений. Можно уверенно двигаться дальше.

Вертов не мог, конечно, обойтись в «Годовщине революции» без съемок, сделанных в Петрограде в октябрьско-ноябрьские дни семнадцатого года. Они были включены в фильм — тут сходятся показания репортера газеты «Коммунар» и хозяйственника поезда имени Ленина. Но для того, чтобы показать революционный Петроград в дни и часы Октября, Вертов располагал хорошо известным нам исходным материалом. Речь идет о нашем старом знакомце — фильме «Октябрьский переворот», смонтированном Г. Болтянским на студии Скобелевского просветительного комитета сразу после

<sup>1</sup> «История гражданской войны», т. I, М., ОГИЗ, 1935, стр. 170.

<sup>2</sup> Там же, стр. 120.

революции. Эти кадры знакомы всем, они бесчисленное множество раз повторялись на экране, передавались по телевидению, публиковались в печати.

...Нестройная, разгоряченная событиями толпа на ступеньках Смольного института.

Входят и выходят красногвардейцы.

Множеством разных лиц представлен здесь человек с ружьем — матросская куртка, окопная шинель, студенческая тужурка, чей-то могучий овчинный тулуз, интеллигентское драповое пальто, кургузый серый пиджачок птиловца.

А оператор снимает кадры с юнкерскими заставами, у Зимнего — молодые люди в аккуратных фуражечках и с кислыми физиономиями, броневики, огромная поленица дров у входа во дворец.

Затем тот же Зимний после штурма.

Выбитые стекла, осины пулевых попаданий на фасаде. Тесная группа матросов греется около уличного костра.

Гатчина. Отряд красногвардейцев, сражавшийся против красновских войск...

Все эти съемки хранятся в архиве, часто используются. Их первоначальный, то есть еще «скобелевский» монтаж четко просматривается в одной из лент, где даже сохранились титры: «Октябрьский переворот. Вторая революция. Третья серия». Надписи к ней явно объективистские, да еще сплошь по старой орфографии: «Следы гражданской войны» (это предшествует поврежденному фасаду Зимнего), «Разрушения во Владимирском юнкерском училище», «Результаты обстрела в Москве», «9-й Донской казачий полк», «Похороны юнкеров в Петрограде»<sup>1</sup>...

На «Годовщину революции» это не похоже.

Но, изучая все «гнездо» фрагментов октябрьских съемок 1917 года, я обратил внимание на одно фильмо-графическое описание, утверждавшее, что в архиве хранятся 1-я, 3-я и 4-я части «Октябрьского переворота»<sup>2</sup>. Как же так? Мы только что видели 3-ю часть фильма — с разрушениями, развалинами и похоронами юнкеров. Здесь логический конец скобелевского фильма. Да кроме того — помните? — в 1918 году, когда фильм демонстри-

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12530.

<sup>2</sup> См. «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября», М., Изд-во Академии наук, 1958, стр. 25.

ровался в Петрограде, газетная заметка точно указала его объем: 3 части, 52 эпизода.

Берем каталог национализированного склада скобелевского ателье, составленный весной 1918 года,— сомнений нет: «Октябрьский переворот», 500 м; 3 части<sup>1</sup>. Три части! А откуда взялась четвертая?

Кладем ленту на монтажный стол, и — первый же титр:

#### «Часть IV»

Это уже не скобелевский фильм. Проматываем ленту дальше, вчитываемся в следующую надпись:

«Октябрьская революция в Петрограде началась у дворца, где помещался созданный Керенским так называемый Предпарламент. Единственной опорой Временного правительства явились юнкера».

Дальше идут съемки юнкерской заставы у Зимнего.

«Для защиты дворца юнкера построили баррикады из дров...»

В кадре — несут поленья, складывают их у входа.

«...и выставили пикеты».

Белогвардейские караулы быстро проходят, и появляется следующая надпись:

«Но кучка белогвардейцев не могла защитить дворец от возставшего пролетариата. Дворец был обстрелян...»

Следуют знакомые съемки поврежденного фасада. Те самые, которые были уклончиво прокомментированы скобелевцами как «следы гражданской войны». Разница в оценке колossalная!

«Центром октябрьско-ноябрьской революции в Петрограде был Смольный»<sup>2</sup>.

Стоп!

Прервем «демонстрацию» ленты и вдумаемся в ее значение. Внимательный читатель уже не сомневается, что это, конечно, «Годовщина революции». Кинорассказ об Октябре в Петрограде мог прийтись именно на IV часть вертовского фильма. Мы помним, что два года спустя в поездном складе часть об Октябре оказалась в пятой коробке, и знаем этому объяснение — достаточно было одной вырезки из предыдущего материала, как появлялась лишняя коробка. А четвертая часть, октябрьская, автоматически стала пятой.

Приведенные выше титры — не оставляют сомнений.

<sup>1</sup> ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, д. 1, л. 10.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12499.

Белогвардейцы названы здесь белогвардейцами, а пролетариат — пролетариатом. Особенное типично выражение «октябрьско-ноябрьская революция». Оно как раз из лексикона юбилейных дней первой годовщины, ибо старый и новый календари еще смешивались.

По содержанию, по интонации эти надписи очень близки вертовским, комментирующим июньско-июльские события. Та же новая орфография, те же «родимые пятна» старого написания — «возставшего». В монтаже отрывка есть уже элемент творческих поисков. Дореволюционный, довертовский документальный кинематограф, по-видимому, не знал разбивки одной фразы надписи на несколько отдельных титров. Вся надпись тогда умещалась в титре до точки. А тут:

Юнкера построили бастион из дров...  
(изображение)  
...и выставили пикеты.  
(изображение)

В IV части «Годовщины революции» мы находим знакомые кинопортреты первых ленинских наркомов А. В. Луначарского, А. М. Коллонтай, П. Е. Дыбенко, красного летчика И. Локайчука, панорамы по местам октябрьско-ноябрьских боев в Гатчине и Москве, похоронны питерских красногвардейцев.

В дальнейшем удалось найти еще несколько эпизодов из первого вертовского фильма. Но не хочется утомлять читателя однотипной аргументацией.

Интересна судьба завершающего сюжета «Годовщины революции». Как известует из описи поездной фильмотеки, он назывался «Мозг Советской России». В фильмо-графических описаниях, мемуарах, газетных отчетах нередко встречаются упоминания о целом фильме под таким названием. Сам Вертоу рассказывает в своих воспоминаниях, как в 1920 году он показывал фильм «Мозг Советской России» в киновагоне агитпоезда. Болтянский, составляя фильмографию документальных кинокартин времен гражданской войны, приводит следующие сведения:

«Мозг Советской России». 210 м. ВФКО. Портретные снимки В. И. Ленина во время его выступлений. Портреты членов Советского правительства и выдающихся деятелей Октябрьской революции»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 83, л. 3.

Что же, считая это отдельным фильмом, Вертов и Болтянский ошибаются? И да и нет.

Дело в том, что полное собрание кинопортретов выдающихся деятелей Октября было для тогдашних киноизрителей несомненно самой интересной частью «Годовщины революции». И столь же поэтому несомненно, что очень часто разобщение комплекта коробок фильма начиналось с изъятия из экземпляра той части, где был «Мозг Советской России». Все хотели прежде всего видеть на экране Владимира Ильича Ленина и его близких товарищей.

Следы такого разобщения исправной копии целого фильма можно даже проследить по архиву Московского кинокомитета.

Вертов сделал свой фильм в ноябре, а уже в декабре 1918 года картиной активно заинтересовались украинские товарищи. Вспомним кстати, что именно в это время, после Ноябрьской революции в Германии, началось освобождение Украины от немецких войск, от частей Скоропадского и Петлюры. Рабочие и крестьяне возрождающейся Украинской Советской Республики с обостренным интересом следили за всеми вестями из Москвы, не пропускали новых русских фильмов. А тут была возможность заполучить хроникальные съемки, запечатлевшие самого Ленина!

Короче говоря, 10 декабря 1918 года украинское Информационное бюро получило в Московском кинокомитете не весь вертовский фильм, а только «Мозг Советской России»<sup>1</sup>.

И нетрудно представить себе еще десятки и сотни случаев, когда заключительный сюжет «Годовщины революции» демонстрировался отдельно, вне связи с тканью всего фильма. До Болтянского, жившего тогда в Петрограде, «Мозг Советской России» несомненно дешел как самостоятельная картина.

В сохранившемся метраже «Мозга Советской России» есть интересные кинопортреты председателя ВЦИК Якова Михайловича Свердлова, заместителя наркома просвещения Михаила Николаевича Покровского, наркома продовольствия Александра Дмитриевича Цюрупы, редактора «Известий» Юрия Михайловича Стеклова, поэта Демьяна Бедного и других видных деятелей<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 1, л. 91.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12893.

К сожалению, съемок В. И. Ленина мы здесь не находим, хотя, судя по одному сохранившемуся кадрику титра, именно ленинский кинопортрет открывал эту часть фильма.

Какие кинопортреты В. И. Ленина могли быть здесь использованы Вертовым? В ноябре восемнадцатого года в распоряжении ВERTOVA были три ленинских кинопортрета: отъезд с первомайского парада на Ходынском поле, прогулка с В. Д. Бонч-Бруевичем по двору Кремля 16 октября и, наконец, выступление 7 ноября на открытии в Москве временного памятника Марксу и Энгельсу. Последняя съемка тоже теоретически могла войти в фильм, ибо Вертов безусловно не успел его закончить к юбилейной дате, коль скоро в него вошли съемки демонстрации 7 ноября в Петрограде.

Пока можно поручиться лишь за то, что в «Мозг Советской России» входил сюжет 16 октября — прогулка оправившегося после ранения В. И. Ленина по Кремлю с управляющим делами Совнаркома В. Д. Бонч-Бруевичем...

На одной из остановок агитпоезда имени Ленина был устроен просмотр ленты. Дело было в Пскове, зимой девятнадцатого года. В отчете о рейсе, составленном в стиле путевых очерков, один из руководителей поезда писал об этом просмотре:

«Больше всего радовались дети... Вагон, вмещающий около 200 ребят, всегда бывал переполнен... Шумной, щебечущей стаей врывались дети. Вскакивали на скамейки с криком, говором, толкотней, занимали места. Долго сновали по вагону, нетерпеливо подгоняли механика:

— Чего, дядя, стоишь? Подгоняй машину-то.

Громко, гудя как пчелы, все разом читали объяснительный текст картины. Живо реагировали на самые картины:

— Вишь, Ленин-то рукой машет.

— Эвон фигура (про Бонч-Бруевича).

— Газету-то читает, на нас, глянь, и не посмотрит (про Бухарина).

В городах и mestechках — всюду первой бывала она, эта молодая Россия»<sup>1</sup>.

Изучая «Годовщину революции», разыскивая уцелевшие части этого фильма, мы особенно ясно видим, как

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 101, л. 9.

документальное кино начинало становиться подлинной летописью двадцатого века. Подробно, изо дня в день, из месяца в месяц была в этом фильме показана жизнь страны на крутых исторических поворотах. Логическим продолжением «Годовщины революции» стала для Верхова картина «История гражданской войны» (1921), смонтированная из кинодокументов недавнего прошлого. В ней был сконцентрирован богатейший материал, отснятый хроникерами на фронтах, показаны боевые будни Красной Армии.

У первых лент Верхова — «Годовщины революции» и «Истории гражданской войны» — много общего с выпусками «Кинонедели». Они главным образом информационны; мастер образной публистики далеко еще не в полной мере обнаруживает здесь свое дарование. Однако не зря говорят, что, не побывав у истоков реки, нельзя изучать ее среднее и нижнее течение. Вот почему история и теория советского кино были бы неполны без раннего, еще «довертовского» Верхова, без начальных его опытов...

### Объектив против суеверий

Еще шел год революции первый, еще многие кинотелье находились в руках частных предпринимателей. Не было сценариев, не было актеров. И все-таки председатель Московского кинокомитета Николай Федорович Преображенский сказал твердо:

— Будем снимать!

Преображенский сам написал сценарий, сам режиссировал, сам исполнял главную роль, роль весьма предпримчивого и ни во что не верующего служителя культа. Так и был создан первый советский антирелигиозный фильм «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне», поставленный по одноименной басне Демьяна Бедного.

Так кино начинало борьбу против религиозных предрассудков, глубоко коренившихся в сознании масс — особенно в деревне. Экранные сюжеты, разоблачавшие церковников и религию, имели тем большую ценность, что были наглядны, а потому доступны всем, даже неграмотным.

Программу использования кино в антирелигиозных целях выдвинул после Октябрьской революции Владимир Ильич Ленин. От кинематографистов он требовал

«разработать всевозможные сюжеты для борьбы с религией, где не нужно никакого издевательства, а нужен только правильный естественно-научный подход»<sup>1</sup>.

Этот правильный естественнонаучный подход становится основой антирелигиозных съемок с 1919 года, когда советские кинематографисты перестали довольствоваться одними только агитками. Нарком просвещения А. В. Луначарский, развивая мысль В. И. Ленина, в статье «Задачи государственного кинодела в РСФСР» писал, что для изображения на экране очень важна «история церкви, включая сюда изображение культов — самых жестоких и бесмысленных, а затем всех злоупотреблений христианской церкви с тем, однако, чтобы определено отмечались с исторической объективностью и ее демократические, положительные стороны. Очень нетрудно, отдав все должное положительным и идеальным сторонам христианства, показать, как они систематически фальсифицировались находящимися на службе государства и богатых классов духовными особами»<sup>2</sup>.

Одним из самых бесмысленных культов, отличающих христианскую религию, было поклонение «мощам» святых угодников, якобы нетленным. В дореволюционной России поклонение этим «мощам» было настоящим бедствием. С незапамятных времен церковники объявляли нетленными останки многочисленных «столпов» церкви и государства, и к местам их захоронений — иногда за сотни и тысячи верст — тянулись наивные, обманутые люди. Прикосновением к «мощам» святых они хотели избавиться от бедности, горестей и болезней. В результате, с одной стороны, существенно пополнялись разницы и кладовые церквей и монастырей, а с другой стороны, в народе распространялись различные инфекционные заболевания — ведь к ракам<sup>3</sup>, где хранились «мощи», прикладывались тысячи людей, жаждущих исцеления.

После Октября антисоветская настроенная часть духовенства стала распускать провокационные слухи о том, что большевики якобы хотят осквернить мощи «святого» Сергия Радонежского в Троице-Сергиевой лавре под Москвой и мощи «святого» отца Тихона в Богородицком монастыре города Задонска Воронежской губернии. Тем

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 117.

<sup>2</sup> А. В. Луначарский, Задачи государственного кинодела в РСФСР.— В кн. «Луначарский о кино», М., «Искусство», 1965, стр. 20—21.

<sup>3</sup> Рака — большой ларец для хранения мощей.

самым подогревался интерес верующих к «святым местам», вокруг захоронений создавалась неспокойная обстановка. Все это вынуждало местные Советы пресекать провокационные выступления самым кардинальным способом — публичным вскрытием рак с останками так называемых святых.

Киносъемки при некоторых таких публичных вскрытиях 1919 года велись по прямому указанию В. И. Ленина. Управляющий делами Совнаркома В. Д. Бонч-Бруевич в 1927 году вспоминал: «Владимир Ильич всегда спрашивал: снимают ли киноленты, когда вскрывают мощи различных святых?

— Показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоилось, какие именно «святыни» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря — этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц,— не раз говорил Владимир Ильич»<sup>1</sup>.

Первой из известных съемок такого рода была лента, посвященная вскрытию «мощей святого» Тихона Задонского. Оно состоялось в конце января 1919 года.

Для съемки этого события из Москвы в Задонск выехал оператор Петр Карлович Новицкий. Лента, снятая им, фрагментарно сохранилась.

Кинообъектив запечатлев участникам вскрытия — членов специальной комиссии доктора В. И. Скрябина, настоятеля монастыря архимандрита Александра, иеромонаха Иннокентия и других. В ленте довольно подробно показан ход вскрытия — снятие различных покрывал, в которые завернуты были останки «святого» Тихона.

О содержании этого фильма дадут представление несколько надписей, поясняющих изображение:

28 ЯНВАРЯ 1919 ГОДА В ПРИСУТСТВИИ ЧЛЕНОВ ЧРЕЗВЫЧКОМА, ИСПОЛКОМА, ВРАЧЕЙ, МОНАШЕСТВУЮЩЕЙ БРАТИИ, ПРИХОЖАН И КРАСНОАРМЕЙЦЕВ Г. ЗАДОНСКА ГРОБНИЦА ТИХОНА БЫЛА ВЫНЕСЕНА К ДВЕРЯМ ПРИТВОРА.

ИЕРОМОНАХ ИННОКЕНТИЙ СОБСТВЕННО РУЧНО ПРИСТУПИЛ К РАЗОБЛАЧЕНИЮ ТИХОНА...

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 117.

СНЯВШИ ПОСЛЕДНЮЮ ПОВЯЗКУ, КОМИССИЯ ОБНАРУЖИЛА СЛОЙ ВАТЫ В ОДИН ВЕРШОК, ОБЛЕКАВШИЙ ВЫВЕТРИВШИЙСЯ ЧЕРЕП.

ПРИСТУПИЛИ К ВЫЯСНЕНИЮ ТОГО, ЧТО НАХОДИТСЯ ПОД ОДЕЖДОЙ...<sup>1</sup>.

Как и следовало ожидать, нетленность тела «святого» оказалась грубым обманом. Когда сняли многочисленные покровы и верхковый слой ваты, то верующие, стоявшие без шапок, с нетерпением отшатнулись от раки:

— Это ж, прости господи, кукла!

Кинолента неопровергимо свидетельствует о том, что в раке рядом с обыкновенным «тленным» черепом лежала грубо сработанная кукла на железном каркасе вместо скелета. Ноги куклы были обуты в старые дамские полуботинки. Отдельно, крупным планом, оператор снял руку «святого». Она была сделана из ваты и картона, сверху — перчатка телесного цвета. Именно к этой перчатке, торчавшей из раки, верующие прикладывались как к нетленной плоти.

К сожалению, оператор Новицкий немножко опоздал. В самый момент вскрытия снимал только местный фотограф Б. И. Корзун<sup>2</sup>. Новицкий же присутствовал при демонстрации уже вскрытых мощей и воссоздал на кинофильме картину вскрытия, очень близкую к первоначальной. И все-таки фильм о разоблачении «святого» Тихона Задонского стал обвинительным документом огромной силы.

Картина, снятая Новицким, — одно из первых советских кинопроизведений, демонстрировавшихся за рубежом. В мае 1919 года в России побывал один из руководителей венгерской коммуны Тибор Самуэли. Возвращившись в Будапешт, он привез несколько советских фильмов, в том числе и ленту Новицкого. В июне 1919 года она шла на экранах столицы революционной Венгрии. Одна из будапештских газет в те дни писала:

«Большой интерес возбуждает картина разоблачения — в прямом и переносном смысле — тайны российских «святых мощей». Советская власть произвела вскрытие одной из рак с мощами, прислав в хранивший в течение 75 лет монастырь святого чудотворца Тихона Задонского в г. Задонске отряд красноармейцев с особым

<sup>1</sup> ЦГАКФД. Киноотдел, 1—416.

<sup>2</sup> «Советская газета» (Задонск), 1919, № 9, 31 января.

народным уполномоченным во главе, которому игумен монастыря должен был распаковать «нетленные останки» св. Тихона.

Увы! Украшенная митрой голова чудотворца оказалась просто изгнившим за 75 лет черепом; то же самое с костями скелета, которые, будучи лишены своих многочисленных покровов, тут же превратились в прах; кости, конечно, правда, довольно хорошо сохранились... с помощью облекавшего их картона, игравшего немалую роль в творении чудес... И ото всей картины остается впечатление гадливости, вызываемое убитыми физиономиями игумена и монахов, и вопрос: как темен был народ, что в течение тысячелетия царизм мог его так грубо обманывать и держать в узде такими бесстыдными мошенническими проделками, как «моши святого Тихона», разоблаченные теперь безбожными большевиками»<sup>1</sup>.

Рецензии, похожие на эту, в 1919 году печатали и многие газеты Советской России. Фильм повсюду находил отклики. Он отвращал от суеверий сотни и тысячи людей.

Другим крупным кинодокументом, направленным против церковников, стал фильм «Вскрытие мощей Сергея Радонежского»<sup>2</sup>.

Если вскрытие мощей Тихона, умершего в XIX веке, имело главным образом прямое разоблачительное значение, то съемка останков одного из старейших русских православных «святых» Сергия Радонежского представляла и значительный научно-исторический интерес. Основатель Троице-Сергиевой лавры, живший в XIV веке, он был ближайшим советником и политическим союзником князя Московского Дмитрия Донского.

В 1380 году, отправляясь в поход против татар, князь получил благословение Сергия, который предсказал ему успех и отпустил с войском двух своих иноков — Пересвета и Ослябю. Дойдя до Дона, Дмитрий заколебался: идти ли за реку навстречу орде или ждать нападения врага? По предложению Сергия, высказанному в особой грамоте, Дмитрий форсировал Дон и одержал знаменитую победу на поле Куликовом.

Все это создало Сергию большой авторитет и в светских и в церковных кругах. В 1391 году он умер, и вско-

<sup>1</sup> «Правда». Орган русских коммунистов в Будапеште. 1919, № 19, 19 июня, стр. 6.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12340.

ре церковь причислила его к лику святых, объявила его останки нетленными.

На протяжении следующих пяти веков православные поклонялись этим мощам под неустанную поповскую проповедь: «Днесъ яко солнце пресветло воссияще, честные мощи твоя нетленны обретошеся яко благоуханный цвет».

Вскрытие древней раки с «мощами» Сергия Радонежского состоялось в Сергиеве-Посаде (ныне г. Загорск Московской области) 11 апреля 1919 г.<sup>1</sup>.

Необходимость снимать в лавре выяснилась неожиданно, и съемка эта была организована буквально в несколько часов. Накануне один из руководителей Фотокиноотдела, режиссер Владимир Ростиславович Гардин вызвал к себе заведующего кинохроникой и тоном, не терпящим возражений, сказал, что надо срочно послать кого-нибудь — оператора Гибера, например, — в Сергиев посад.

Но не так-то просто все это было. Гардин вспоминал потом:

«В хронике... предводительствовал старший инструктор Вертов. Весь в кожаном, тип летчика, говорит военному: «Есть!»

— Вертов, где Гибер? Почему он не едет в лавру снимать мощи?

— У него «Эклер» в разборке.

— Узнайте, правда ли.

— Есть.

На следующий день я узнаю, что, Гибер отказался ехать... Худой, костлявый, он не поехал на съемку в лавру, считая, что его профиль «не монтируется» с мощами<sup>2</sup>.

Отказ оператора Гибера не был просто капризом. Дело в том, что в последние недели обстановка в Троице-Сергиевой лавре была накалена до предела. Церковники, настроенные резко антисоветски,чувствовали падение своего авторитета и заодно и некоторое ослабление приюта верующих к «нетленным мощам». Страсти разгорались; вокруг лавры начались спровоцированные клериками беспорядки, массовые проявления религиозного фанатизма.

<sup>1</sup> «Трудовая неделя» (Сергиев-Посад), 1919, № 17, 21 апреля, стр. 4.

<sup>2</sup> В. Р. Гардин, Воспоминания, т. I, М., Госкиноиздат, 1949, стр. 171—172.

Хронikerы прекрасно отдавали себе отчет в том, что присутствие в лавре человека с киноаппаратом не только не внесет успокоения, но наоборот — есть риск еще больше разжечь страсти. Но, с другой стороны, это было вопросом чести — «мощи» вскроют, неповторимый момент будет упущен. Вот ведь несколько недель назад упустили разоблачение «нетленных мощей» святого Тихона.

Разумеется, в современном Загорске, где есть кинотехникум, люди с кинокамерой сейчас никого не удивляют. Не так было полстолетия тому назад. Неуклюжий съемочный аппарат на суставчатых пожках привлекал внимание, был непонятен, и клекот его совсем не способствовал умиротворению верующих фанатиков. Что и говорить, московским хроникерам предстояла трудная, опасная съемка. И все-таки киноэкспедиция в лавру состоялась.

В канун дня вскрытия мощей В. Р. Гардин подписал этот мандат:

«Фото и Кино-Комитет Народного Комиссариата по Просвещению командаирует товарищем Вертоva, Кулешова, Тисса, Забазлаева... в Троице-Сергиевский посад для организации и производства съемок вскрытия мощей Сергея Радонежского. Руководство съемкой возлагается на тов. Вертоva.

В пределах выполнения возложенной на них задачи вышеуказанные товарищи находятся в распоряжении местного исполкома.

Зав. отделом производства

Гардин»<sup>1</sup>.

Перечитывая этот документ, нельзя пройти мимо той подробности, что кинокомитетская группа поступала в распоряжение исполкома местного, то есть Сергиевского, Совета рабочих депутатов. Она, эта подробность, много говорит о той общественной среде, в которой работали хроникеры, о том социальном климате, в котором они действовали.

Во главе Сергиевского совдепа стоял тогда большевик Оскар Федорович Ванханен, в прошлом пуголовец, человек решительный, смелый, но вместе с тем и тонкий, понимающий всю сложность дела, за которое он взялся.

<sup>1</sup> Личный архив Е. И. Вертовой-Свишовой. По мнению некоторых киноведов, в этих съемках принимал участие также А. А. Левицкий. Однако этот факт пока не находит документального подтверждения.

Враждебное духовенство исподволь внушало пастве, что Ванханен — не кто иной, как «антихрист Московской губернии».

Ванханен настаивал на том, что вскрытие «мощей» должно совершаться в обстановке самой широкой гласности, в присутствии массы прихожан, крестьян уезда и самого духовенства. Тогда будет достигнут максимальный эффект разоблачения. Приглашая хроникеров работать под взглядами тысячной толпы верующих, Ванханен и его товарищи шли на риск. Однако совдея и правительственный комиссия верно рассудили, что кинопротокол вскрытия, показанный по всей стране, станет сильным и наглядным антирелигиозным документом. Так что стоило рисковать.

С тяжелыми камерами, кассетами и юпитерами пробирались кинематографисты сквозь напирающую, возбужденную толпу, заполнившую монастырский двор, паперть и тесное пространство храма. Их сопровождали злобные выкрики. Одно неосторожное слово, один неловкий жест, и — все могло плохо кончиться. Требовалась огромная выдержка.

Но вот камеры поставлены, юпитеры включены. Члены правительственный комиссии, врачи, священнослужители занимают места вокруг раки. Начинается вскрытие. Начинается и съемка.

В храме воцарилась вдруг такая тишина, что стали отчетливо слышны шипение юпитеров да отдаваемые шепотом команды:

- Крупнее...
- Еще раз.
- Теперь отсюда.
- Стоп. Все!

Один из основоположников советского кино Лев Владимирович Кулешов писал потом:

«Впервые в церкви Троицко-Сергиевской лавры были поставлены юпитеры.

Магия и гипноз раззолоченных крестов и икон были окончательно анулированы электропроводами, реостатами и юпитерами.

Церковь превратилась в обычновенный игровой павильон, поставленный для художественной картины иставленный плохо — столько в нем бутафории!

Света на съемке не хватало... так что часть заснятого в ленту не вошла. Но зато крупные планы дали возможность показать всю процедуру вскрытия «нетленных мо-

щей», — разборку груды костей, старого платья, вышмания старых «Русских ведомостей», запиханных в череп, и т. д.»<sup>1</sup>.

И сохранившаяся лента и подробный протокол вскрытия свидетельствуют, что в захоронении был найден обыкновенный человеческий костяк, пролежавший пятьсот лет. Чуда и здесь не было.

Изучение ленты затруднено не только пробелами монтажа, но и плохим качеством самой съемки, связанным, как утверждал Л. В. Кулешов, с недостаточной освещенностью церкви. Наиболее «читаемые» планы фильма — виды Сергиева-Посада и лавры, проходы членов правительенной комиссии к месту вскрытия и др. Кадры собственно вскрытия, отдельных его этапов, довольно темны, их уже трудно рассмотреть. Однако не приходится сомневаться, что кадры сняты в самый момент вскрытия, ибо это нашло отражение в официальном протоколе: «Все время шла кино-съемка»<sup>2</sup>.

Кулешов, как мы помним, пишет об извлечении старой газеты из черепа Сергия. К сожалению, среди сохранившихся фрагментов фильма этого эпизода нет. Но и те кадры, которыми мы сегодня располагаем, позволяют доказать, что духовенство само тревожило прах своего «святого».

Рака Сергия относится к XVI веку, а самое нижнее покрывало, которым были обернуты мощи, датируется значительно более поздним временем. Если рассматривать киноленту под лупой, то можно различить буквы, вышитые на этом покрывале: БОЖЕ и несколько ниже ИИС ХРС, что означает Иисус Христос.

Начертание этих букв не позволяет датировать надпись ни XIV веком, когда Сергий умер, ни XV веком, когда его мощи были «обретены истленимы». Такая форма букв написанных — а следовательно, и вышитых — характерна для гораздо более поздних веков. А это означает, что покрывало, в которое были завернуты мощи, появилось в раке на несколько столетий позже захоронения божьего угодника.

Кроме того, и подозрительная сохранность ткани и четкость вышивки убеждают в том, что покрывало сравнительно недолго пролежало в могиле.

<sup>1</sup> Л. Кулешов, У истоков советского кино (из воспоминаний). — «Кино», 1928, № 45 (269), 6 ноября.

<sup>2</sup> «Трудовая неделя» (Сергиев-Посад), 1919, № 18, 28 апреля, стр. 4.

Таким образом, через много столетий после смерти Сергия Радонежского церковники сами тайно вскрывали его мозги и, следовательно, прекрасно знали, что нетленность — ложь! Но они много веков поддерживали эту ложь, заставляя людей поклоняться груде обыкновенных истлевших костей.

Все это с полной научной достоверностью зафиксировано на киноленте.

Несколько фрагментов киносъемки вскрытия мозгей Сергия Радонежского современный кинозритель знает по фильму «Эффект Кулешова» (режиссер С. Райтбурт), выпущенному на экраны за несколько недель до кончины ветерана нашего кино. Эта лента — кинорассказ о молодом Кулешове, и кадры, снятые в 1919 году в лавре, в нее органично входят.

Полвека тому назад фильм «Вскрытие мозгей Сергия Радонежского» явился крупным общественным событием. Уже на следующий день после вскрытия «мозгей» в Троице-Сергиевой лавре В. И. Ленин, председательствовавший на очередном заседании Совнаркома, получил записку от члена коллегии наркомата юстиции Петра Ананьевича Красикова:

«Владимир Ильич,  
Сергия Радонежского в Троицкой лавре благополучно вскрыли. Ничего, кроме трухи и старых костей, не оказалось. Монахи присутствовали, доктора, кинематографисты, понятые от волостей и представители жителей и толпы, собравшиеся у лавры. Протокол и киноленты скоро будут готовы к опубликованию.

П. Красиков»<sup>1</sup>.

На этой записке В. И. Ленин написал: «Надо проследить и проверить, чтобы поскорее показали это кино во всей Москве»<sup>2</sup>. По свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, фотоотпечатки из этого фильма В. И. Ленин видел и остался ими весьма удовлетворен<sup>3</sup>.

У нас есть и гораздо менее известное свидетельство того, что Владимир Ильич одобрительно отнесся к вскрытию.

Оно принадлежит председателю Сергиевского совдепа Оскару Федоровичу Ванханену, впоследствии погибшему

<sup>1</sup> «Искусство кино», 1966, № 4, стр. 7.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 50, стр. 279.

<sup>3</sup> В. Д. Бонч-Бруевич, Ленин и кино. По личным воспоминаниям.— «Кинофронт», 1927, № 13—14, стр. 2—5.

на фронте Великой Отечественной войны. В отчете местной газеты приводятся его слова, сказанные на заседании совдепа 15 апреля 1919 года: «Совет Народных Комиссаров остался вполне удовлетворен как результатом вскрытия, так и самим порядком. Сам Ильин выразил удовольствие, что при вскрытии не было затронуто религиозное чувство верующих»<sup>1</sup>.

Дочь Ванханена, Ленэра Оскаровна, научный сотрудник Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, рассказывает:

— Отец часто вспоминал о разоблачении мощей. Ему угрожали, многие фанатики относились к нему с ненавистью. Позже, перед самой войной, отец повел меня в кино на картину «Петр I». Помните, там есть эпизод, когда снимают колокола, чтобы перелить их в пушки? Мы видим на экране фанатическую, изуверскую толпу юродивых, страшных старух и старииков, протягивающих искалеченные руки, как бы стремясь схватить вас за горло. Когда показывали эти кадры, отец наклонился ко мне и зашептал: «Вот так же они напирали на меня тогда, в девятнадцатом году».

Фильм, снятый в лавре 11 апреля 1919 года, стал одной из самых популярных лент в киноопрекате первых лет Советской власти. Его показывали повсюду — в деревнях, воинских частях, на самых глухих полустанках. Уже в первые дни после вскрытия Исполком Сергиевского совета обратился в ВФКО с просьбой продемонстрировать фильм в первую очередь в Сергиеве-Посаде<sup>2</sup>.

А между тем ни Вертов, ни Кулешов, ни Тиссо не считали свою работу над «Вскрытием мощей Сергея Радонежского» чем-то выдающимся — имен создателей фильма мы в титрах не находим. То были будни, будни первых советских кинематографистов, живущих интересами своей страны, стремившихся обогащать документальный экран оперативными съемками больших и малых событий.

Сейчас в Загорске экскурсоводы, показывающие туристам замечательные памятники русского зодчества, которыми так богата лавра, лишь вскользь поминают о страстиах, кипевших здесь в 1919 году. А жаль. История недавняя волнует порой ничуть не меньше, чем события

<sup>1</sup> «Трудовая неделя» (Сергиев-Посад), 1919, № 18, 18 апреля, стр. 4.

<sup>2</sup> ГАМО, ф. 2609, оп. 1, д. 6, л. 5.

древнейшие. В самом деле, так ли трудно было бы Заторскому историко-художественному музею скопировать несколько десятков метров старой ленты и показать ее экскурсантам? Это была бы дань уважения тем, кто на заре Советской власти с помощью кинообъектива разоблачал церковные мифы...

## В пути, всегда в пути

История агитационно-инструкторских поездов и пароходов времен гражданской войны — пока не написана. Она начинается осенью восемнадцатого года — как раз тогда, когда булгаковский герой Лариосик одиннадцать дней ехал из Житомира в Киев.

Периферию в ту пору еще не стесняясь называли провинцией. На местах подчас смутно представляли себе, что происходит в центре; газеты приходили нерегулярно, культурных сил было мало. Поэтому декреты кое-где толковались и исполнялись весьма приблизительно — «еще закон не отвердел». И вот двинулись из Москвы агитационно-инструкторские коллективы — помогать местным Советам, учить, контролировать. А заодно и распространять газеты, брошюры, листовки, устраивать митинги, показывать кино.

Оборудованные киноустановками, агитпоезда ВЦИК в 1918—1920 годы объездили всю страну. В фильмотеках этих «электротеатров на колесах» были многочисленные хроникальные сюжеты, знакомившие с жизнью столиц, агитки, научно-популярные ленты. Ни один московский или петроградский кинотеатр не смог бы сразу предложить такого богатого и разнообразного репертуара, каким располагали киновагоны основных виковских поездов.

За два года — с декабря 1918-го по декабрь 1920-го агитпоезда и агитпароходы ВЦИК организовали почти две тысячи киносеансов, на которых присутствовали 2 216 000 зрителей (в это число входят и слушатели концертов)<sup>1</sup>.

Роль этих подвижных коллективов ВЦИК и в кино-прокате и в хроникальных киносъемках — поистине огромна. Производство фильмов в 1918—1920 годах в основ-

<sup>1</sup> См. сб. «Агитпароезды ВЦИК. Их история, аппарат, методы и формы работы». Под редакцией В. Карпинского, М., Государственное издательство, 1920, стр. 18.

ном было едва ли не на сто процентов сосредоточено в Москве и Петрограде. А пласт документальных кадров времен гражданской войны простирается далеко за пределы сюжетов, отснятых в столицах. Сотни и тысячи метров пленки хроникеры сняли на фронтах, на улицах и площадях губернских и уездных городов, в селах, на глухих полустанках, разъездах, затерянных пристанях. И это в годы, когда поезда на вокзалах брались приступом, когда на переполненных вагонах мелом писали «сыпнотифозный» — чтобы отпугнуть новые десятки и сотни желающих!

Рейсы агитпоездов ВЦИК стали для операторов драгоценной возможностью побывать всюду, сздить по стране в идеальных по тому времени условиях. Оператор обычно помещался здесь в отдельном купе. В одном из поездов зимою девятнадцатого года была даже оборудована специальная лаборатория, где можно было хранить пленки и химикатии, печатать фотографии, проявлять на пробу короткие куски ленты<sup>1</sup>.

Но для документалистов такие поезда были далеко не только транспортом. В судьбах советской культуры они сыграли роль куда более значительную, не определяемую статистикой снятых и показанных фильмов, распространенных листовок, количеством километров пути.

Что видел хроникер, сопровождающий поезд?

Чтобы понять это, надо прежде всего отрешиться от сокращенного обиходного названия «агитпоезд» и вспомнить полное: «Инструкторско-агитационный поезд ВЦИК». Во главе поезда стоял обычно крупный партийный или советский работник, наделенный самыми широкими полномочиями. Все наркоматы и ведомства были представлены здесь ответственными и высокоавторитетными сотрудниками. Коллектив по структуре своей повторял высшие и центральные органы Советской власти.

Каждую остановку поезда местные жители запоминали не только и не столько по концертам и киносеансам, сколько по борьбе с тем, что называлось тогда «недостатками советского механизма». Отстранен от должности такой-то исполнкомовец. Принято решение по таким-то жалобам. Разъяснен смысл декрета. Отменено неправильное постановление. Налажены учет и контроль. Справедливее разложены налоги... И — еще бесчисленное

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 101, лл. 152 об, 280.

множество таких мер. Инструкторский поезд властно вторгался в самую гущу местных дел, отношений, интересов. Его сотрудники учили, проверяли, советовали, помогали, поправляли. И сами учились на местном опыте.

Механизм Советской власти — близкий и понятный — действовал здесь повседневно, на глазах у хроникера. Поэтому для кинематографистов — участников таких рейсов то была настоящая школа новой, социалистической государственности.

Все, что в столице было рассредоточено по десяткам и сотням учреждений, что для одного человека терялось в громе и суетолоке московского дня, представляло наглядно и просто в будничном труде коллектива поезда. Здесь совершилась глубокая внутренняя работа, в результате которой рождались зрелые мастера публистики, знающие жизнь страны в огромной массе разнообразных ее проявлений.

Первый такой поезд был назван именем Владимира Ильича Ленина. Своим первым рейсом он отбыл из Москвы 14 сентября 1918 года<sup>1</sup>. Путь лежал через Муром, Арзамас и Алатырь на Казань, только что отбитую у белогвардейцев. Разные люди составили этот коллектив. На длинных перегонах перезнакомились между собой ответственные представители наркоматов, агитаторы, корреспонденты РОСТА, красноармейцы охраны, художники и хозяйственники. Первая долгая стоянка предстояла агитпоезду в Арзамасе, где находилось главное командование Восточного фронта.

К съемочному дню в Арзамасе готовился молодой человек лет двадцати в старой австрийской шинели — Эдуард Тиссэ. Оператор был вооружен кинокамерой, немалым запасом пленки и солидным вчиковским мандатом:

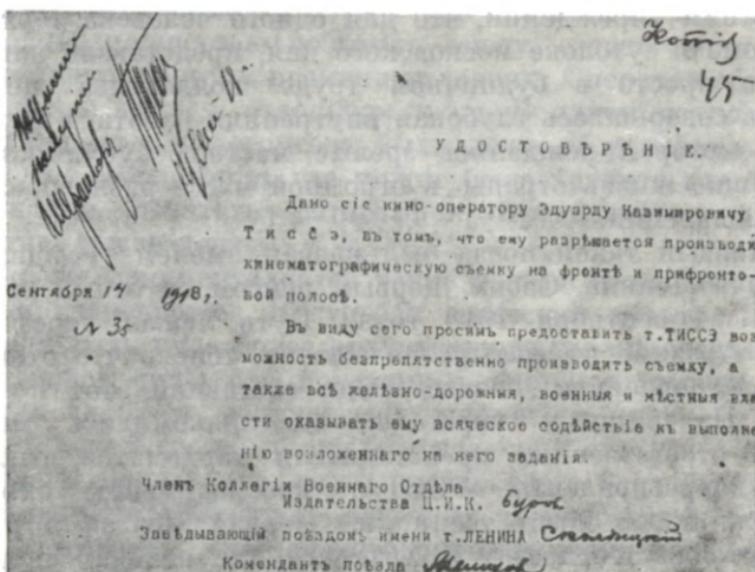
«Дано сие кино-оператору Эдуарду Казимировичу Тиссэ в том, что ему разрешается производить кинематографическую съемку на фронте и прифронтовой полосе.

Ввиду сего просим предоставить т. ТИССЭ возможность беспрепятственно производить съемку, а также все железнодорожные, военные и местные власти оказывать ему всяческое содействие к выполнению возложенного на него задания»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. «Известия ВЦИК», 1918, № 204 (468), 20 сентября.

<sup>2</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 87, л. 45.

Несколько часов пути, и агитпоезд останавливается у пыльной платформы вокзала в Арзамасе. Митинги, раздача бесплатных брошюр и плакатов. Представители высшего командования Красной Армии не торопясь знакомятся с необычным составом, переходят из вагона в вагон. Иоаким Вацетис, недавно назначенный Главнокомандующим всеми Вооруженными Силами республики, немногословен: постановка дела ему нравится. Он находит нужным создать еще несколько таких поездов.



Копия удостоверения, выданного оператору Э. Тиссэ руководством агитпоезда имени В. И. Ленина. Слева вверху — расписка Э. Тиссэ в получении документа.

14 сентября 1918 г.

Здесь же, на железнодорожном полотне у одного из вагонов, Тиссэ окликнул главнокомандующего и, быстро приспособив аппарат, «накрутил» несколько метров. Кинопортрет Вацетиса работы Тиссэ — очень хорош: широкоплечий латыш с добрым круглым лицом, в штатском пальто и с худеньким портфелем под мышкой<sup>1</sup>.

Изучая первый рейс поезда имени В. И. Ленина на Восточный фронт, все время испытываешь неудовлетворенность — мало, мало сохранилось документов, неотчетливо прослеживается путь. И все-таки известно, что

<sup>1</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12907—III.

15 сентября поезд отправился из Арзамаса, а утром 20 сентября прибыл в Казань<sup>1</sup>. Волжский город, куда лишь несколько дней назад вступили красные, встретил оператора оживленными улицами, татарской и русской речью, бойкой базарной торговлей. Вот прямо под открытым небом очередь красноармейцев к незамысловатому цирюльнику («стрижем-бреем»); вот зияющие провалами окон разрушенные дома, вывороченные из мостовой булыжники; пулеметы и снаряды, брошенные на пристани отступавшими белогвардейцами.

Тиссэ много и жадно снимает. Какое счастье, что хоть отдельные фрагменты его казанских съемок сохранились до сих пор.

Двадцать второе сентября — день траура. Красная Казань хоропит товарищев, павших в боях при взятии города.

Накануне руководство поезда имени В. И. Ленина обращается к военному коменданту Казани Кину с просьбой дать легковой автомобиль с проводником для Тиссэ, который «обязан произвести съемку процессии похорон жертв контрреволюции»<sup>2</sup>.

Каждому хронику гражданской войны пришлось взглядом своего объектива провожать в последний путь погибших товарищев. Такова была благородная традиция времени.

В конце сентября поезд имени В. И. Ленина возвращается обратно в Москву, но Тиссэ, по всей вероятности, остается на Восточном фронте. В записной книжке оператора под 1918 годом есть торопливые строки, позволяющие проследить его дальнейший путь по Волге и Каме. Итак, слово самому Тиссэ:

«...Поселок «Бережные челны». Сидим на пароходе «Дмитрий Донской». Высадка невозможна до разведки. Мы оказались в тылу у чехословаков... Ходили в разведку. Наткнулись на чехословацкий разъезд. Потеряли двух человек, но определили место высадки. Будем выгружаться. Снимал панорамы убитых при первом столкновении с чехословаками.

Снимал боевые операции на подступах к Мензелинску. Город взяли. Важный стратегический пункт для возможности дальнейшего продвижения Волжской флотилии.

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 87, лл. 67, 117.

<sup>2</sup> Там же, л. 118.

Был на заседании у командующего Волжской флотилии... Начался обстрел из дальнобойных орудий со стороны неприятеля. Чехо-словаки выпустили подвесной аэрростат для корректировки стрельбы... Выходил с аппаратом снимать взрывы спарядов на воде»<sup>1</sup>.

Весьма типичная картина. Оператор приезжает на фронт с агитпоездом, присоединяется к воинским частям, становится не только кинолетописцем, но и участником событий — ходит в разведку, высаживается с десантниками и т. д. Мы уже говорили о том, что декабрь 1918 года застанет Тиссэ в Прибалтике — под Двинском и Ригой он будет снимать бои латышских стрелков с отступающими германскими оккупантами.

А в это время в Москве формируются еще десять агитационно-инструкторских поездов. Советский кинематограф был представлен в них операторами и киномеханиками — «демонстрантами».

Весь декабрь поезд имени В. И. Ленинаостоял в столице. Его готовили ко второму дальнему рейсу. Известный фотограф Петр Оцуп оборудовал в вагонах фотографический музей, а оператор Сергей Забазлаев обосновался в одном купе со своим аппаратом и всеми к нему принадлежностями<sup>2</sup>. Забазлаев сменил на поезде Эдуарда Тиссэ. На этот раз путь лежал через Псковскую губернию, Латвию, Литву, Белоруссию и Украину.

Съемки этого рейса почти не сохранились. А были среди них интереснейшие. В начале девятнадцатого года Забазлаев запечатлев в Риге членов первого Советского правительства Латвии во главе с П. И. Стучкой, демонстрации протеста против убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург, летучие митинги у поезда имени В. И. Ленина, виды Пскова, Минска, Полоцка и других городов. В архиве Октябрьской революции есть описание 1919 года, которая с дразнящей подробностью перечисляет все планы, отнятые во время второго рейса поезда имени Ленина<sup>3</sup>. Кто знает, может быть, они еще и найдутся...

Осенью того же 1919 года поезд имени В. И. Ленина восторженно встречали уральцы и сибиряки. С октября 1919-го по январь 1920 года киновагон в составе поезда проехал по трансконтинентальному маршруту: Москва —

<sup>1</sup> «Кино», 1933, № 10, 23 февраля.

<sup>2</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 91, л. 30, 34; д. 86, л. 87 об — 88.

<sup>3</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 101, л. 165.

Самара — Бугуруслан — Абдуллино — Белебей — Уфа — Кропачево — Усть-Катаб — Омск — Тюмень — Екатеринбург — Уфалей — Бердаут — Москва. В Сибири и Туркестане побывал и поезд председателя ВЦИК М. И. Калинина «Октябрьская революция»<sup>1</sup>.

В навигации 1919 и 1920 годов по Волге плавал агитпароход «Красная Звезда», тянувший за собой баржу, на которой размещался огромный — на тысячу мест — кинозал. В нем побывали представители национальных меньшинств Поволжья и Урала — чуваши, башкиры, татары, удмурты, мордовцы, марийцы. Например, сохранившаяся в архиве программка свидетельствует, что 20 августа 1919 года в удмуртском городе Сарапуле был назначен сеанс пароходной киноустановки, на котором предлагается к демонстрации агитфильм «Отец и сын» (режиссер И. Перестиани)<sup>2</sup>.

В первом плавании «Красной Звезды» по Волге и Каме представителем Наркомпроса была Надежда Константиновна Крупская, и Владимир Ильич Ленин с пристальным вниманием следил за движением парохода.

Писатели, историки, журналисты, педагоги не раз путешествовали по следам «Красной Звезды», искали и находили свидетельства пребывания знаменитого парохода на волжских и камских пристанях.

В истории кино плавание «Красной Звезды» обросло массой подробностей, нуждающихся в проверке, так как до сих пор знания киноведов основываются главным образом на мемуарах.

Достоверно известно, что пароход начал свой рейс в Нижнем Новгороде. 6 июня 1919 года «Красная Звезда» отплывает и берет курс на Каму. Пароход сопровождает московский оператор Петр Ермолов. Затем Ермолов отозван, а его место на «Красной Звезде» занимает А. Г. Лемберг. Здесь-то и «спотыкаются» многие мемуаристы. Так, участник плавания В. Вознесенский на трех страницах рассказывает о том, как Надежда Константиновна работала с Лембергом, приводит массу подробностей дружеского общения Крупской с молодым «босоногим» оператором<sup>3</sup>. К сожалению, все это очень далеко от подлинной картины событий.

<sup>1</sup> «Агитпароезда ВЦИК...», стр. 13—14.

<sup>2</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 300, л. 10; д. 317, л. 58.

<sup>3</sup> В. П. Вознесенский, На «Красной Звезде». — В кн. «Воспоминания о Надежде Константиновне Крупской», М., «Прогресс», 1966, стр. 182—184.

А. Г. Лемберг впервые ступил на палубу «Красной Звезды» не ранее 15 августа 1919 года. А Надежда Константиновна еще вечером 13 августа во время стоянки в Перми покидает пароход, уезжает в Москву и больше уже не возвращается<sup>1</sup>. Так что подробности общения Н. К. Крупской с Лембергом во время рейса «Красной Звезды» документально не подтверждаются.

Отсюда следует и еще один важный вывод: все кино-портреты Надежды Константиновны, сделанные на «Красной Звезде», припадлежат оператору П. В. Ермолову и сняты до 30 июля 1919 года — в этот день Ермолов уехал в Москву. Можно даже еще точнее: Ермолов снимал с 6 июля, когда отплыли из Нижнего, и до 24 июля, когда у него кончилась пленка<sup>2</sup>.

Интересно все, что связано с именем Надежды Константиновны. Архив «Красной Звезды» хранит несколько важных свидетельств того, сколь чутко она относилась к нуждам кинематографа, сколь глубоко знала ранние советские фильмы. Еще накануне отплытия из Нижнего Новгорода Крупская выясняет, что пароход везет совсем не лучшие картины. На кинобарже, сопровождающей «Красную Звезду», кроме агитки «Отец и сын» крутят драму «Покушение на губернатора» и еще несколько игровых фильмов. А хроники совсем мало. И тогда она шлет следующую телеграмму:

«Срочная. Военная.

Москва, Малый Гнездниковский, семь, кинокомитет...

Срочно высыпайте пароходу ВЦИК «Красная Звезда» в Нижний картины: «Всероссийский староста Калиныч», «Взятие Одессы», «Вскрытие мощей» и все свежие хроники. Пароход лишен сносных картин... Крупская»<sup>3</sup>.

Можно предположить, что ленты о М. И. Калинине, о взятии Одессы и вскрытии мощей Надежда Константиновна видела еще в Москве и одобрила их. К сожалению, московские кинокомпании не смогли быстро выполнить требование об обновлении пароходной фильмотеки. Посылку с фильмами на «Красную Звезду» привез только Лемберг — в середине августа, когда Крупская уже уехала.

Надежду Константиновну не меньше заботит и пехват-

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 1, л. 311, лл. 93, 113; д. 324, л. 125.

<sup>2</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 324, л. 65; д. 311, л. 46.

<sup>3</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 311, л. 7.

ка пленки у оператора. Еще бы! «Красная Звезда» идет по районам, несколько недель назад отбитым у колчаковцев,— тут бы снимать и снимать. Но Ермолов только огорченно разводит руками — все, запасы иссякли. Снова Крупская тревожит далекую Москву телеграммами. Нужен негатив. «Работа для кино очень богатая и важная,— пишет она.— Очень настаиваю на полном выполнении настоящей просьбы»<sup>1</sup>.

Но дни уходят, а Москва не торопится. И тогда Крупская и Ермолов пытаются достать пленку на месте. Эти поиски связаны с именем Азина.

Не устану удивляться и радоваться тому, что это имя можно с полным основанием помянуть на страницах истории нашего кино. Владимир Мартынович Азин — командир 28-й стрелковой дивизии. Человек, чья слава на Урале может сравниться разве что со славой Чапаева. О нем, о его победах под Казанью, Ижевском, Кунгуром и Екатеринбургом сложены песни и легенды. «Как рассказать об Азине?» — восхищенно спрашивала Лариса Рейснер, которую трудно было удивить храбростью и мужеством.

Где-то в районе Сарапула «Красная Звезда» находилась в расположении 28-й дивизии. Надежда Константиновна встретилась с ее командиром, и он произвел на нее сильное впечатление. В своем путевом дневнике Крупская посвятила Азину строки, полные высокого уважения<sup>2</sup>.

30 августа Азин был приглашен на пароход для обсуждения проблем водного транспорта и перевозки военных грузов. Не исключено, что речь шла и о кинофильме, ибо тем же числом помечено это письмо:

«Начальнику 28-й стрелковой дивизии тов. Азину.

По полученным нами сведениям в Сарапул должны прибыть воинские части: 3-я Бригада и 247-й Полк, в которых у товарища Медведева и тов. Соколова имеются, по словам тов. Пылаева, фотографические пластинки и киноператорские пленки, в которых пароход «Красная Звезда» сильно нуждается.

Обращаемся к Вам с просьбой уведомить наш пароход о прибытии таковых по возможности срочно. Если же они

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 311, л. 233.

<sup>2</sup> См.: Н. К. Крупская, Педагогические сочинения в 10-ти томах, т. 11 (дополнительный), М., Изд-во Академии педагогических наук, 1963, стр. 748.

приедут после нашего отплытия, то просим не отказать часть просимых предметов послать вслед пароходу «Красная Звезда» по маршруту Пермь»<sup>1</sup>.

Пока не удалось установить, сумел ли командир 28-й дивизии помочь Крупской и Ермолову. Но сам факт обращения к Азину за плёнкой не должно забывать. История гражданской войны и история раннего советского кино идут здесь рука об руку. В сущности — это одна история.

Пароход «Красная Звезда» несколько десятилетий плавал по Волге и Каме, перевозил людей, грузы. Он честно отслужил свой срок. Сейчас один из участников первого агитационного рейса оператор Лемберг ставит вопрос о создании на «Красной Звезде» историко-революционного музея. «Пусть пароход «Красная Звезда», — пишет он, — будет поставлен на вечную стоянку в Москве, Перми или Горьком... Пусть его экспозиция сохранит для потомков зримые черты незабываемого 1919 года»<sup>2</sup>.

На исходе гражданской войны паряду с подвижными агитационно-инструкторскими коллективами общероссийского значения создаются специальные поезда для отдельных национальных районов — «Красный Казак», «Советский Кавказ», «Красный Восток».

Поезд «Красный Кавказ» летом и в начале осени 1920 года проехал по железным дорогам Кавказа. Каждая его остановка была для местных жителей событием. Кинопередвижка знакомила их с экранными новинками Москвы.

Тем же двадцатым годом отмечен и единственный рейс агитпоезда «Красный Казак».

Незадолго до отъезда «Красного Казака» из Москвы на юг поезд осмотрела группа деятелей международного рабочего движения, присутствовавшая на IX съезде партии. В числе гостей агитколлектива был известный чешский коммунист Богумир Шмераль. В своей книге «Правда о Советской России» он подробно рассказал о том, как 1 апреля 1920 года зарубежных друзей «на вокзале встретил товарищ Я. И. Буров, 39-летний металлист, позднее журналист, работник отдела пропаганды и агитации ЦК партии».

По этим записям Шмераля, носящим дневниковый характер, можно судить и о том, какими документальными

<sup>1</sup> ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 317, л. 41.

<sup>2</sup> «Советская культура», 1971, № 68 (4348), 8 июня.

лентами располагала фильмотека поезда «Красный Казак». Вместе с другими товарищами Шмераль был приглашен в киновагон, где состоялся просмотр, которому специально посвящено несколько строк: «Большой зал затемнен. Длинноволосый аккомпаниатор играет «Интернационал». Показывают Первый съезд III Интернационала, потом монастырь, где комиссар в присутствии крестьян разоблачает мошенничество с мощами (этот фильм пользуется в деревнях особым успехом), потом — революционные сцены и первомайский праздник коммунистической молодежи»<sup>1</sup>.

Руководил «Красным Казаком» комиссар Дмитрий Полуян. В рейсе принял участие оператор А. Г. Лемберг<sup>2</sup>. В Ейске и Армавире, Новороссийске и Екатеринодаре, а также на многих больших и малых станциях Северного Кавказа поезд привлекал массу народа ярким, праздничным оформлением вагонов, впечатльной афишей киносеансов.

Подвижным бюро РОСТА на «Красном Казаке» заведовал молодой человек по имени Николай Кочкуров<sup>3</sup>, впоследствии известный писатель Артем Веселый. Из этой поездки вынес писатель многие впечатления, на основе которых была написана книга о гражданской войне — «Россия кровью умытая».

Формирование агитационных коллективов, посылаемых на Восток, связано с именем В. И. Ленина. Одним из многочисленных свидетельств тому является письмо Михаила Васильевича Фрунзе, относящееся к началу 1920 года:

«Предсвнаркома тов. Ленину...

Самара, 9 января. В связи с необходимостью закрепления нашего влияния в областях по течениям рек Аму-Дарья и Сыр-Дарья, ныне живущих совершенно обособленной жизнью, считаю необходимым организацию экономического похода к этому населению. Наиболее подходящей для этого формой нахожу организацию торговых караванов, посредством барж-лавок совместно с баржами — театрами и кино...

Командующий Туркфронтом Фрунзе».

<sup>1</sup> Богумир Шмераль, Правда о Советской России (отрывок из книги).— «Иностранная литература», 1967, № 4, стр. 227, 230—231.

<sup>2</sup> Часть съемок А. Г. Лембера на «Красном Казаке» сохранилась — см. ЦГАКФД, Киноотдел, 1—12907.

<sup>3</sup> ЦГАОР ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 191, л. 43.

Прочитав эту телеграмму, В. И. Ленин 10 января 1920 года обратился со следующим запросом: «В ЦК РКП(б)

решили ли это дело? и как решили?»<sup>1</sup>

Одной из сторон выполнения ленинских директив о распространении кино в Среднеазиатских республиках стало формирование агитпоезда «Красный Восток».

Поезд формировался в Москве зимой 1920 года. Не многие знают, что в подготовке его единственного рейса принимал участие Дзига Вертов. В архиве режиссера, сохраненном его вдовой Е. И. Вертовой-Свиловой, среди других документов есть мандат от 6 января 1920 года, удостоверяющий, что «т. Вертов Д. А. действительно состоит сотрудником Агитационно-Инструкторского поезда ВЦИК «Красный Восток» в качестве Заведующего Кинематографом». По-видимому, Вертов не ездил в Среднюю Азию, но в формировании поезда участвовал.

«Красный Восток» прибыл в Ташкент в начале марта 1920 года. Подробность, характерная для тогдашних коммуникаций: расстояние от Москвы до столицы Туркестанской Республики специальный поезд ВЦИК покрыл за месяц с лишним!

Любопытно, что некоторые сотрудники агитколлектива в пути от Москвы до Ташкента обходились без бритья, ибо в то время в крае, куда они ехали, борода внушала известное уважение.

В Туркестане поезд «Красный Восток» пробыл четыре месяца. За это время он посетил Голодную степь, Коқанд, Маргелан, Андижан, Самарканд, Чарджоу, Мерв, Теджен, Ашхабад и многочисленные полустанки. Послушать лекцию, своими глазами увидеть «живую картину» на экране люди приходили из дальних кишлаков и кочевий. Митинги и беседы на стоянках становились подлинными праздниками интернационализма. Зримую картину Средней Азии весной 1920 года воссоздавали документальные съемки, сделанные фотографом и кинооператором А. Дорном, проехавшим с «Красным Востоком» по Туркестану, бухарским и хивинским землям. Он снимал первые советские съезды среднеазиатских народов, волнующие манифестации дружбы трудящихся всех наций, боевые действия молодой Красной Армии<sup>2</sup>.

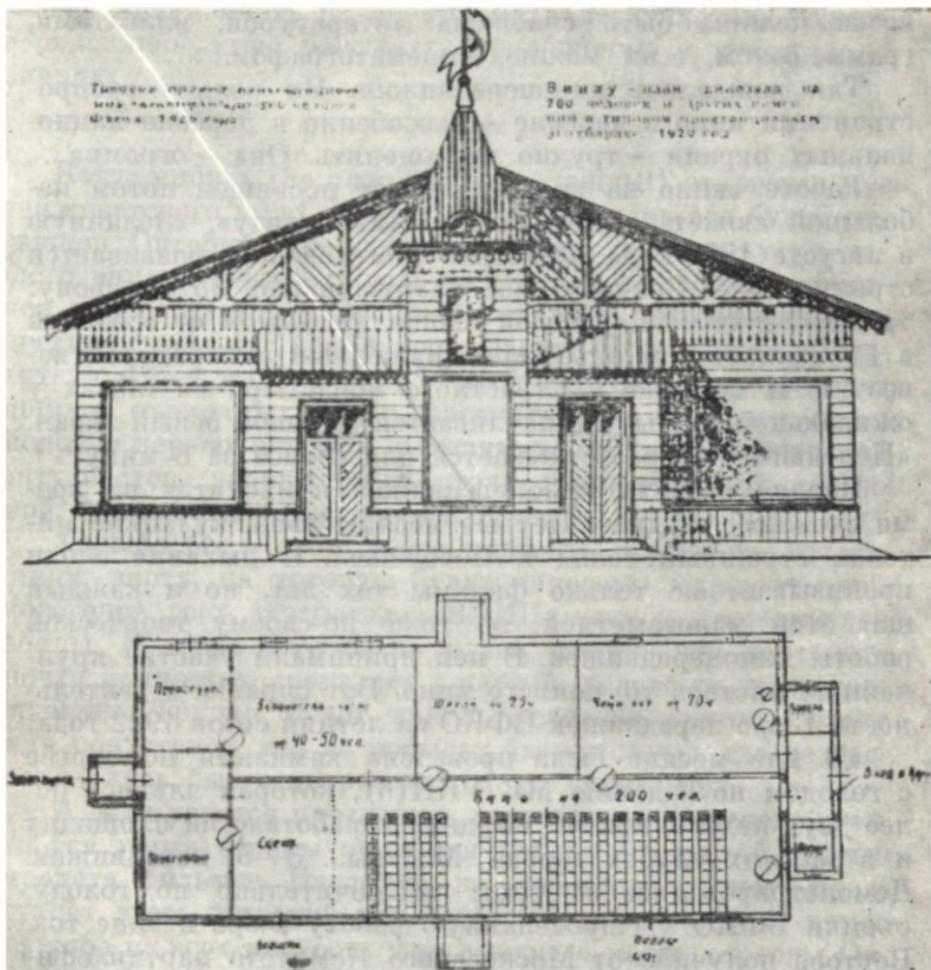
Всего за время работы в Туркестане коллектив по-

<sup>1</sup> Ленинский сборник XXV, стр. 102.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 83, л. 20.

Типовой проект пристанционного агитбарака с кинозалом на 200 мест  
Февраль 1920 года

Внизу — план здания из 700 кубометров и башни с флагом на крыше в типовом пристанционном агитбараке. 1920 год.



### Типовой проект пристанционного агитбарака с кинозалом на 200 мест

езда «Красный Восток» устроил сто семьдесят три киносеанса. Их посетили сто пятьдесят три тысячи зрителей — узбеков, таджиков, русских, каракалпаков<sup>1</sup>.

Учитывая опыт агитпоездов, ЦК РКП(б) в феврале 1920 года издал директиву местным партийным органам о создании так называемых «Красных повозок», которые посыпались в села с агитационными и организационно-инструкторскими целями. В директиве говорилось: «По-

<sup>1</sup> См.: Ю. П. Шарапов - Антонов, М. В. Фрунзе — организатор и руководитель разгрома Бухарского эмирата. Кандидатская диссертация, М., МГУ, 1950, стр. 141.

возка должна быть спабжена литературой, плакатами, граммофоном, если можно, кинематографом...»<sup>1</sup>.

Так рождались кинопередвижки. Их роль в распространении кино в деревне — а особенно в деревне национальных окраин — трудно переоценить. Она — отромна...

Работе «кино на колесах» будет посвящен потом небольшой сюжет, вошедший в «Киноправду», сделанную в августе 1922 года. Действие этого сюжета развивается стремительно. Сначала двое разговаривают по телефону: «Дайте сеанс на Страстной площади». Потом от особняка в Гнездниковском отъезжает груженый аппаратурой извозчик. И вот уже у Страстного монастыря на глазах у ожидающей толпы устанавливается большой белый экран. «Передвижкино развертывается для сеанса за 8 минут»<sup>2</sup>.

Начало истории кинопередвижек приходится на время сложное, трудное. Первые месяцы нэпа, кулацкие мятежи, страшный голод в Поволжье... И дыхание эпохи пронизывает не только фильмы тех лет, но и каждый шаг этой малозаметной, но тоже по-своему творческой работы кинопередвижек. В ней принимали участие крупнейшие мастера тогдашнего кино. Вот справка о деятельности Бюро передвижек ВФКО за летний сезон 1922 года:

«В мае месяце была проведена кампания по борьбе с голодом по заданию МК РКП(б), которая длилась более двух недель, причем ежедневно работало на площадях и в рабочих клубах города Москвы... 3—5 передвижек. Демонстрировались картины исключительно по голоду, съемки ВФКО. За проделанную работу Бюро в лице тов. Верто娃 получило от Московского Комитета партии официальную благодарность»<sup>3</sup>.

На этих сеансах показывали потрясающие съемки Тиссо. Экран напоминал о том, что Маяковский позывал «волжской болью». Страшные, потухшие глаза детей вызывали о помощи. После просмотров тут же, на площадях или в рабочих клубах, устраивали сбор денег и вещей в пользу голодающих.

Мобильное кино, проникающее в самые отдаленные уголки страны,— характерная черта истории нашего искусства. Менялись средства передвижения — упряжка лошадей, разукрашенный поезд, грузовичок марки «АМО», наконец, современный ЗИЛ или МАЗ. Но суть дела оста-

<sup>1</sup> Журн. «Народы Азии и Африки», 1972, № 6, стр. 98.

<sup>2</sup> ЦГАКФД, Киноотдел, 0—727.

<sup>3</sup> «Искусство кино», 1971, № 2, стр. 127.

валась неизменной. В течение пяти десятилетий служит передвижное кино массовому приобщению к культуре, к знанию.

\* \* \*

Когда-нибудь (не надо терять надежды!) откроется музей советского кино. И пусть один из залов его будет посвящен Октябрю, гражданской войне, раннему утру нашего кинематографа. Пусть на стенах его займут почетное место старые, написанные от руки киноафиши, выцветшие мандаты хроников, давние фотографии. Посетители музея подолгу будут задерживаться у неуклюжих ящиков съемочных камер, рассматривать видавшее виды полотно первых экранов, удивляться тому, как горсткой энтузиастов, вооруженных столь несовершенной техникой, было создано высокое искусство.

Хорошо бы в этом музее повесить огромную, во всю стену, карту, на которую будут нанесены маршруты киновагонов всех агитпоездов ВЦИК периода гражданской войны. И тогда посетитель музея увидит, что карта эта почти полностью совпадает с картой железных дорог того времени. Трудно будет найти железнодорожную ветку или полустанок, где не побывал бы агитпоезд, где не распахивались бы гостеприимно двери киновагона.

А если удастся проследить маршруты кинопередвижек, то вся карта страны окажется покрытой густой сетью проката фильмов. Наглядно, во всей своей полноте предстанет здесь широкий тот размах, который обрело самое важное из всех искусств уже в первые месяцы и годы Октября.

И конечно, на самом почетном месте будут в музее портреты кинодокументалистов, чье творчество положило начало советскому экранному искусству.

Старый большевик Петр Иванович Воеводин, чье имя ныне носит один из арбатских переулков в Москве, в нескольких словах хорошо определил высокую значимость труда хроников — участников великих событий:

«В дни победы Октябрьской социалистической революции, в грозные боевые годы гражданской войны, в дни становления Советской власти и создания первого в мире государства рабочих и крестьян ответственная работа кинопроператора была поистине самоотверженной и героической и, безусловно, была революционно-пропагандистской и воспитательной для миллионов рабочих и крестьян нашей страны, а также для жителей зарубежных стран.

Заслуги перед революцией и советским народом изобретательных кинооператоров несомненны и безусловно должны быть справедливо и по достоинству оценены»<sup>1</sup>.

Да, кинопублицисты времен гражданской войны, все кинематографисты той поры — люди, чьи имена окружены сегодня почетом и уважением. То были своеобразные художники, яркие индивидуальности. Будучи первопроходцами, они во многом могли не соглашаться друг с другом, по-разному видеть пути развития советского экранного искусства.

Но сейчас, оценивая их заслуги, перелистывая страницы биографий первых советских мастеров кино, нельзя абстрагироваться от законов времени, от обстановки страны — военного лагеря.

Осенью 1919 года деникинская конница подходила к Туле. Весь мир ожидал падения Москвы со дня на день. О том, сколь реальна была эта опасность, свидетельствует такой малоизвестный факт. Когда был оставлен Орел, Владимир Ильич Ленин предложил Московскому Комитету партии начать подготовку столичной парторганизации к переходу в подполье. Готовились конспиративные квартиры, явки, шифры, подпольные типографии. Еще никто не мог бы поручиться, что все это не понадобится в самом скором времени<sup>2</sup>.

А теперь попробуйте вообразить советского кинематографиста, живущего в столице и еще не знающего — возьмет Деникин город или не возьмет? Что, если вдруг завтра завяжутся бои в Коломенском и на Зацепе, а послезавтра какие-нибудь мамонтовцы или дроздовцы свернут с Тверской и подойдут с винтовками к особняку в Гнездниковском? А за ними пожалует сюда и сам владелец особняка нефтяной магнат господин Степан Лианозов? Вот уж им-то будет не до оттенков художественных течений; вот им-то будет совершенно безразлично, как представляли себе грядущий советский кинематограф «товарищи» — Кулешов, Вертов, Перестиани... Тогда не художественные платформы и манифесты объединили бы всех этих художников, но прежде всего их объединил бы скромный список советских служащих, сотрудников Комиссариата по просвещению. И пошло бы точно так, как

<sup>1</sup> Личный архив А. Г. Лембера.

<sup>2</sup> См.: Т. Людинская, Партийная неделя.— В кн.: «Октябрьские страницы», ч. 1. (1917—1941), М., «Известия», 1970, стр. 60.

бывало уже в Одессе и Харькове, Киеве и Орле со всеми, кто служил Советам: кого в тюрьму, кого на улицу с волчьим билетом, а кого и к стенике — смотря по настроению их благородий и превосходительств...

Причастность к молодому социалистическому искусству была, таким образом, фактором не только художническим, но прежде всего общегражданским. Ибо обстановка, реальная жизнь страны совсем не была далеким фоном для элитарных откровений кинематографистов. Нет, то был смысл их существования, и личные их судьбы целиком зависели от судеб борьбы за рабочее дело.

## **Заключение**

В последние годы документальное кино переживает удивительные превращения. Оно становится все более важным инструментом познания сложнейших проблем нашего века. Своими новыми, ранее неслыханными возможностями оно привлекает миллионы зрителей. От скромной информационной хроники, от динамического, но подчас пеглубокого событийного репортажа документальное кино все чаще поднимается к постановке и решению самых актуальных вопросов, волнующих наших современников. В ткани неигровых лент возникают ныне подлинно художественные образы, глубоко и полноценно входящие в круг самых высоких произведений искусства.

Документальный кинематограф стал весьма разнообразен жанрово: эпическое повествование и лирическая поэма, очерк и психологическая драма, научное эссе и сатирическая зарисовка — чего только не знает теперь документальный экран! В этом ряду находятся и документальные фильмы о прошлом. Все больше они привлекают внимание, волнуют, служат поводом для дискуссий.

Освоение старых хроникальных съемок в фильмах на историческую тему началось, конечно, не сегодня. Еще в двадцатые годы замечательный советский режиссер Эсфирь Шуб вдохновлялась богатейшим фильмотечным материалом предшествующей, дореволюционной поры. Фильмом «Падение династии Романовых» (1927) она блестяще доказала, что кинокадры, запечатлевшие жизнь двора последнего русского императора, служат сильнейшими документами, разоблачающими царизм. Позднее, в тридцатые-пятидесятые годы, над кинолетописью много интересно работали Яков Посельский, Илья Копалин, Николай Кармазинский, Ирина Сеткина, Ирина Венжер и другие. Но лишь сравнительно недавно возможности исторического документального архива оценили крупнейшие мастера игрового кинематографа. Они не только широко используют приемы неигрового кино, но нередко прямо черпают материал для своих лент из фильмотек, из

собраний старых фотографий и документов. Лучшие режиссеры, признанные философы экрана, смело выступили в новой роли, в роли знатоков и истолкователей хроникальных съемок недавнего прошлого.

Все чаще мысль и чувство художника выражают себя не только в созидании нового экранного изображения, но и в осмысливании старого, уже забытого.

Такой знаменательный сдвиг придает поискам и находкам в киноархивах новый смысл, новый масштаб. Если раньше успехи в этой области не выходили по значению своему за пределы интересов узкого круга специалистов, то теперь многое на современном экране начинает зависеть от того, насколько изучена кинолетопись.

Пути художника к летописному материалу могут быть самыми разными. Нередко авторская мысль, авторская концепция требует своего подтверждения историческими кинокадрами. Это — наиболее распространенный случай использования фильмотеки в тридцатые-пятидесятые годы. Теперь роль старых съемок становится более важной. Все чаще режиссеры начинают подходить к ним непредвзято. Они не навязывают летописному материалу заранее выработанных концепций, не пытаются втиснуть подлинную историю в прокрустово ложе готовых взглядов. Тут летопись не столько иллюстрирует мысль, сколько ведет ее за собой, поворачивает разными гранями.

В сущности, оба подхода правомерны, и современный фильм, построенный на летописи, представляет собой сложнейший синтез различных приемов, способов осмысливания документального материала.

Во всяком случае, поиски свежих (а точнее сказать, окончательно забытых) исторических кинокадров составляют одну из важнейших сторон создания такого рода фильмов. Часто находки решают здесь дело. Поэтому постоянно укрепляется содружество историков и кинематографистов.

Ища оригинальное, давно не используемое изображение, режиссеры безусловно учитывают выросшую кинематографическую культуру зрителя. Современный зритель хорошо понимает разницу между информационной хроникой и образной тканью историко-документальной ленты, знает законы построения фильма. Поэтому всякая неправда, всякая неуклюжая попытка выдать одну съемку за другую не проходит для него бесследно. Конечно, зритель далеко не всегда может четко и определенно сказать, почему картина неубедительна. Но мелкие погреш-

ности, накапливаясь постепенно, все-таки вызывают протест — хотя бы и неосознанный.

Чтобы посеять в зале недоверие, часто достаточно пренебречь поисками редкого летописного материала.

Вот один из таких случаев. В рассказе о «Кинонеделе» нам уже приходилось упоминать о дне 11 августа 1918 года в Москве, когда состоялся праздник всеобщего военного обучения. По улицам и площадям города прошли вооруженные рабочие, дружины, курсанты военных училищ. События этого дня были запечатлены операторами Московского кинокомитета, сделавшими очень выразительные съемки. Экземпляры этого фильма сохранились в киноархиве и, совершенно естественно, послужили исходным материалом для позднейших монтажных фильмов. Но как неосторожно «расходовался» этот материал! В одной картине московские съемки 1918 года выдаются, скажем, за эпизоды обороны Петрограда. В другой эти кадры обозначают наступление Красной Армии на Колчака. В третьей привлекаются для того, чтобы показать популярность одного из полководцев гражданской войны. В четвертой — они просто проходят под бравурную музыку. В пятой заменяют кадры первомайского парада.

Теперь подумаем, каково зрителю. В первый раз он верит, во второй — сомневается, в третий — пожимает плечами. А дальше, когда знакомые кадры в очередном фильме появляются в очередной интерпретации, зритель начинает испытывать острое недоверие не только к этому эпизоду, но и ко всему кинопроизведению. И он прав.

Недавно одному режиссеру предложили сделать эпизод о всеобщем военном обучении в фильме о гражданской войне. Поняв, что придется использовать исторически точные, но очень затасканные съемки, режиссер отказался: все равно никто не поверит.

Действительно, нельзя хорошее монтажное кино подменять плохим театром, в котором вместо актера действует та или иная съемка. В пределах своего амплуа она, конечно, может играть ту или иную роль. Но это бессмысленно.

К сожалению, усилиями невзыскательных авторов создался некий круг исторических кадров, многократно использованных в разных контекстах и порядком всем надоевших. Произошла своеобразная девальвация. Как хорошие поэты ныне не позволяют себе рифму «кровь — любовь», так и уважающие себя мастера документально-исторического жанра избегают пользоваться расхожими,

общеупотребительными съемками. Попытка найти редкое изображение, выйти за рамки известного служит сейчас важным слагаемым хорошего документального фильма о прошлом.

Эти обстоятельства ставят перед кинематографистами великое множество новых проблем — производственных, творческих, наконец, этических. Очень часто логика развития фильма требует документальных кинокадров, запечатлевших некое событие. А кадры найти не удалось. Хуже того: можно ручаться, что всякие поиски будут бесмысленны, ибо в свое время событие снято не было. Как поступить? В этой ситуации, хорошо знакомой многим режиссерам, все зависит от вкуса и такта художника, от его чутья, от его отношения к зрителю.

Вот два примера, иллюстрирующие совершенно противоположные подходы к проблеме.

Пример первый. В фильме «Год 1918-й» из телевизионной «Летописи полувека» нужно было восстановить картину «лево»-эсэровского мятежа. Подлинных съемок уличных боев нет. Тем не менее документально снятые кадры уличных сражений в соответствующий эпизод вошли. Весь он при ближайшем рассмотрении оказался построенным на жестоком насилии над кинолетописью. Дело в том, что телевизионные режиссеры использовали документальные съемки разоружения чекистами анархистов бандитов в апреле 1918 года. Такое использование было бес tactно не только потому, что в кадрах, якобы снятых в июле, люди в шинелях и ушанках ходят по занесенным тротуарам, но и потому, что зрителям это изображение уже было знакомо. Незадолго до «Года 1918-го» на экраны вышел документальный фильм «Подвиг», посвященный Феликсу Эдмундовичу Дзержинскому. В эту ленту апрельские кадры об акции чекистов вошли совершенно органично. Прокомментированные потом, как «лево»-эсэровский мятеж в июля, они могли вызвать и вызвали только недоумение.

Пример второй. Работая над фильмом о знаменитом революционере П. П. Шмидте, режиссер Л. Кристи увидел необходимость воссоздать на экране трагический момент расстрела восставшего крейсера «Очаков» всею армадой Черноморского флота. Но осенью 1905 года кинохроники вряд ли снимали в Севастополе, во всяком случае, такие съемки неизвестны. Как поступить? И Л. Кристи смело монтирует эпизод из позднейших съемок маневров Черноморского флота. Мы видим грозные оче-

тания военных кораблей, мощные повороты орудийных башен, выстрелы орудий, столбы взрывов на воде. Картина сильная, потрясающая. Но все-таки — ведь это обман?

Нет, нимало. Автор относится к своему зрителю с большим уважением и потому в дикторском тексте, комментирующем изображение, сообщает, что это не подлинный расстрел мятежного «Очакова», но тем не менее эти кадры дают представление о том, какая мощная сила обрушилась на революционный крейсер. Такой честный, прямой, открытый прием — большая удача. Кадры подавления восстания почти не проиграли в достоверности, зато фильм в целом заслужил полное доверие зрителей.

Приведенные примеры если и не раскрывают смысл проблемы полностью, то хотя бы показывают, сколь сложны взаимоотношения режиссеров с архивным киноматериалом. Тут не может быть готовых рецептов, как не бывает их всегда, когда мы имеем дело с искусством.

Единственное общее правило, которое можно отсюда вывести, по-видимому, состоит в том, что наш аналитический век требует от режиссера, взявшегося за кинолетопись, не просто эмоциональной прогулки по старым кинокадрам, но прежде всего их подробного, тщательного изучения. Современный зритель стремится извлечь из старых съемок максимум достоверной информации.

Поэтому в последние годы очень распространился такой прием осмыслиния летописи в кино, который можно было бы назвать «Остановись, мгновение!» Авторы фильмов, построенных на летописи, сознательно замедляют свое киноповествование. Повторяют отдельные планы, важные в ходе анализа. Даже останавливают изображение, пользуясь «стоп-кадром».

Метод скрупулезного исследования отдельного кадра, осмысление мелких и мельчайших подробностей изображения сначала вошел в обиход историков и архивистов, озабоченных точной атрибуцией съемок. А потом уже его взяли на вооружение художники экрана. Сейчас искусствоведы увидели здесь характерную особенность творчества многих режиссеров. Так, Лев Рошаль, оригинальный критик документального кино, с полным основанием пишет о «стремлении современного документального кино к неторопливости исследования, длительности наблюдения». Он утверждает, что в основе лучших картин «лежит принцип: не смотреть, а рассматривать... Не смотреть на исторический кадр (а следовательно, на прошлую

жизнь), а рассматривать его, выкристаллизовывая то, чего нельзя добыть при беглом взгляде. В этом случае кадр перестает быть иллюстративным значком, холодным слепком с действительности, ибо авторская мысль будет не подкрепляться кадром, а рождаться из него. Жизненный материал, зафиксированный кинокамерой, не склоняется под напором заранее выстроенной схемы, а наоборот, раскрывается во всем своем многообразии. Рассматривание предполагает исследование, а не беспристрастное лицезрение».

Безусловно в русле исторического исследования сделан фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Копечено, режиссер не ставит перед собой цель быть прототипом точным, использовать киносъемки в буквальном хроникальном контексте. Задача Ромма иная: доказать отвратительную, античеловеческую природу фашистской повседневности, «обыкновенности». Но задачу эту он решает средствами, весьма близкими к тем, которыми пользуется исследователь-историк. Не внешняя динамика киноизображения увлекает его. Единицей построения фильма становится один кадр, остановленный на экране в целях изучения и несущий в себе все противоречия подлинной жизни, паглядные, доступные для восприятия.

Здесь трудно сказать, где проходит граница между искусством и наукой. Аналитический метод, еще вчера служивший исключительно исследовательским целям, сегодня уже воспринимается в художественном плане.

Для искусства, подобного роммовскому документализму, разыскания в киноархивах служат важнейшим подспорьем. Это не просто добыча сырья. Как скульптору сам материал подсказывает подчас форму будущей вещи, так и кинолетопись может направить мысль режиссера по определенному руслу, прояснить пути создания фильма.

Десятки прекрасных документальных лент выстроены, «изваяны» с помощью кинолетописи. Таких фильмов будет, вероятно, все больше. И, надо полагать, разведкой в фильмотеках займутся в дальнейшем сами режиссеры-постановщики, не доверяя этого дела одним только помрежам и консультантам. Недалеко то время, когда целому отряду мастеров экрана станет необходим весь арсенал исторических знаний.

И тогда — мечтать так мечтать! — на режиссерском факультете ВГИКа историю начнут преподавать не только по учебникам, но и по подлинным документам времени, чтобы прошлое представляло перед будущими художниками зримо, во всей своей сложности и красоте.

## **Список использованных архивных фондов**

**Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и государственного управления СССР (ЦГАОР).**

Фонд 1252 — Агитационно-инструкторские поезда и пароходы ВЦИК.

**Центральный государственный архив народного хозяйства СССР (ЦГАНХ).**

Фонд 3429, опись 1 — Президиум Высшего Совета народного хозяйства.

**Центральный государственный военно-исторический архив СССР (ЦГВИА).**

Фонд 298 — Гатчинская военно-авиационная школа.

**Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ).**

Фонд 989 — Московский кинокомитет — Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса РСФСР.

Фонд 2057 — Личный фонд Г. М. Болтянского.

Фонд 2094 — Личный фонд М. В. Бабенчикова.

**Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР (ЦГАКФД).**

Съемки 1917—1920 годов.

Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького.

Фонд 507 — Личный фонд М. Е. Кольцова.

**Центральный государственный архив РСФСР (ЦГА РСФСР).**

Фонд 2306 — Народный комиссариат просвещения РСФСР.

**Государственный архив Московской области (ГАМО).**

Фонд 66 — Московский Совет.

Фонд 2609 — Комиссия по охране Троице-Сергиевой лавры.

**Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области (ГАОР СС ЛО).**

Фонд 2551 — Народный комиссариат просвещения Союза коммун Северной области.

Фонд 3296 — Петроградский кинокомитет.

**Личный архив Д. А. Вертова, хранящийся у Е. И. Вертовой-Свиловой.**

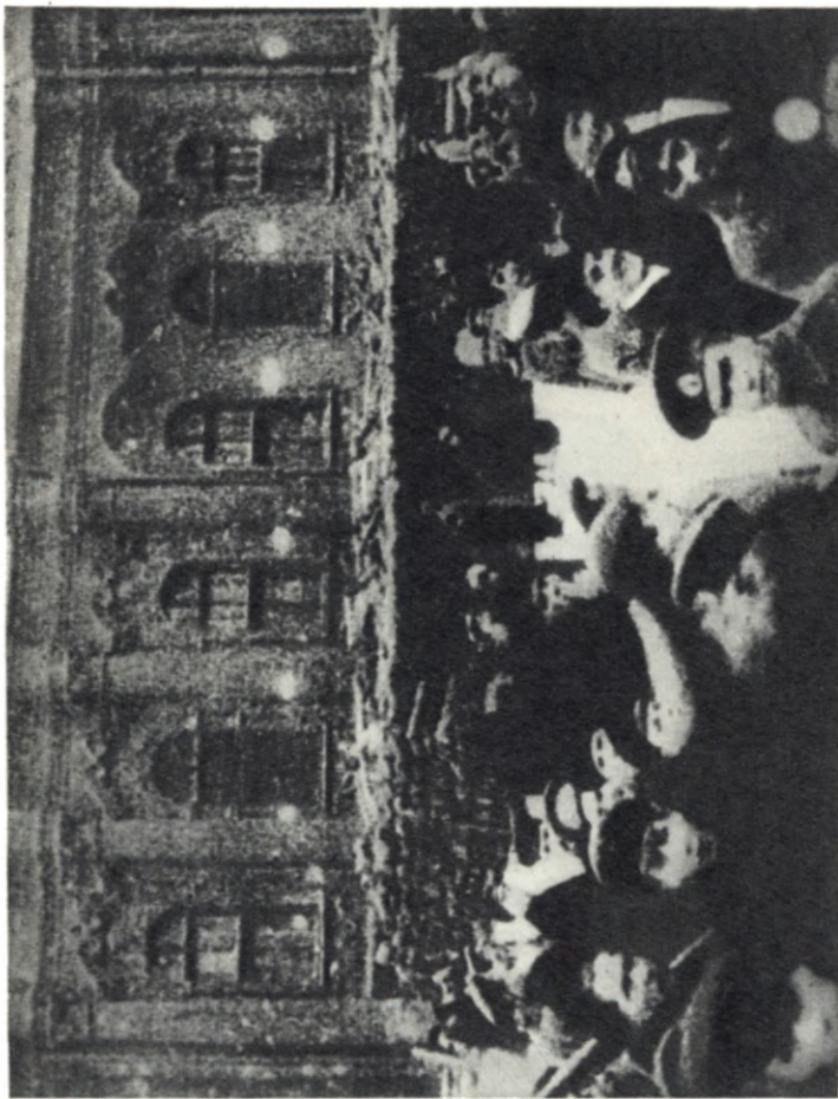
**Личный архив А. Г. Лемберга.**

## **Кинокадры и фотографии**

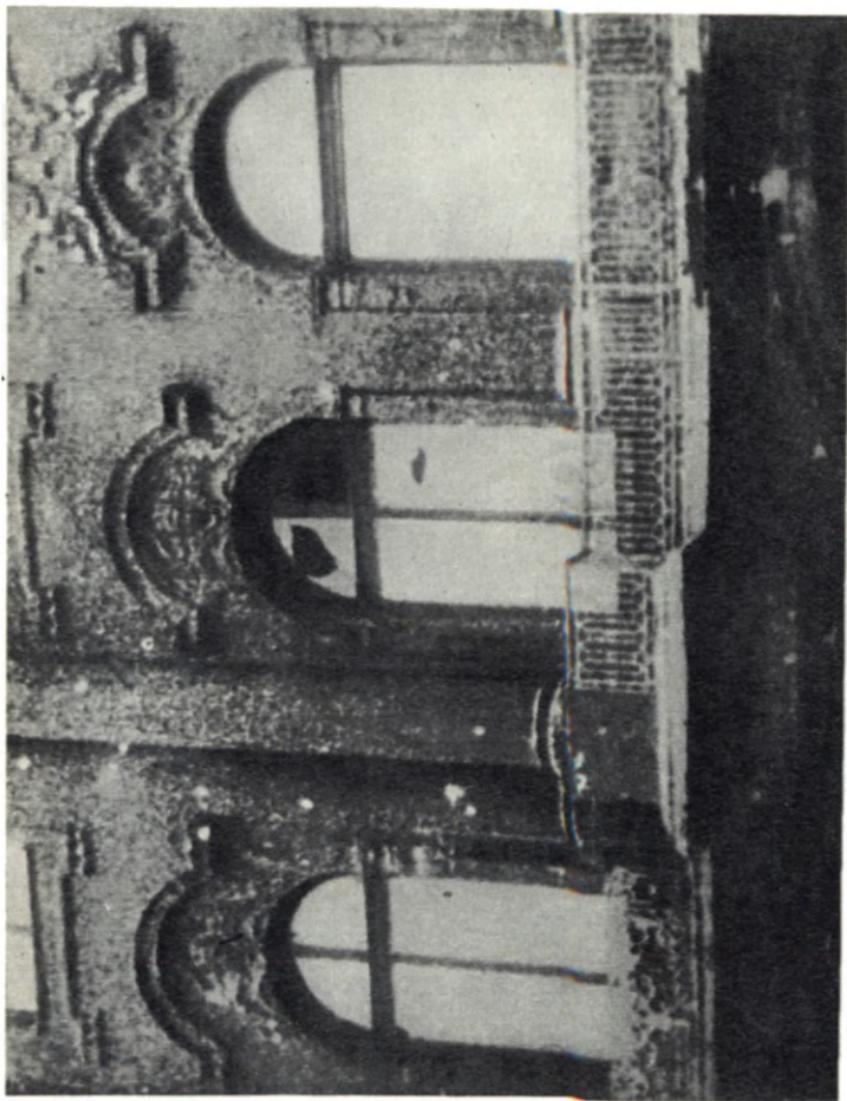


«Октябрьский переворот» (1917 г. Руководитель съемок Г. Болтынский. Производство отдела социальной хроники Скобелевского просветительного комитета. Операторы П. Новицкий, Е. Модзелевский и др.).

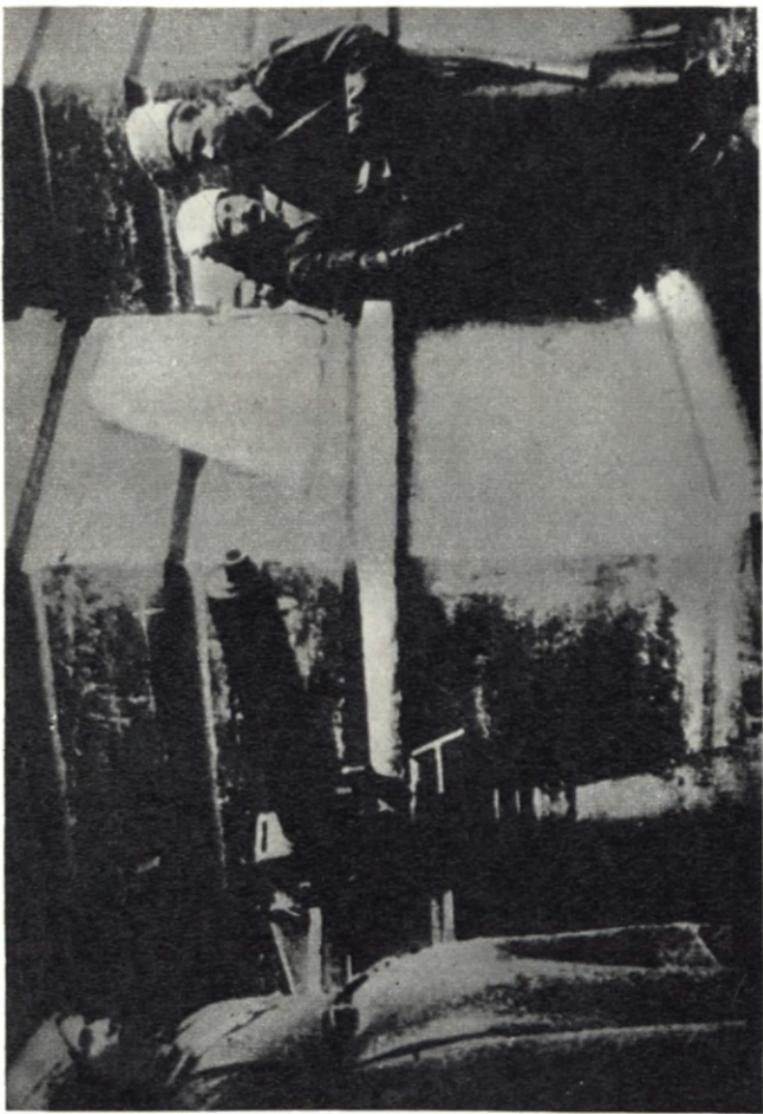
У Зимнего дворца после октябрьского штурма. Видна баррикада из дров, построенная юнкерами



«Октябрьский перекрёсток». Фасад Зимнего дворца, повреждённый пулями. Фрагмент кино-кадра



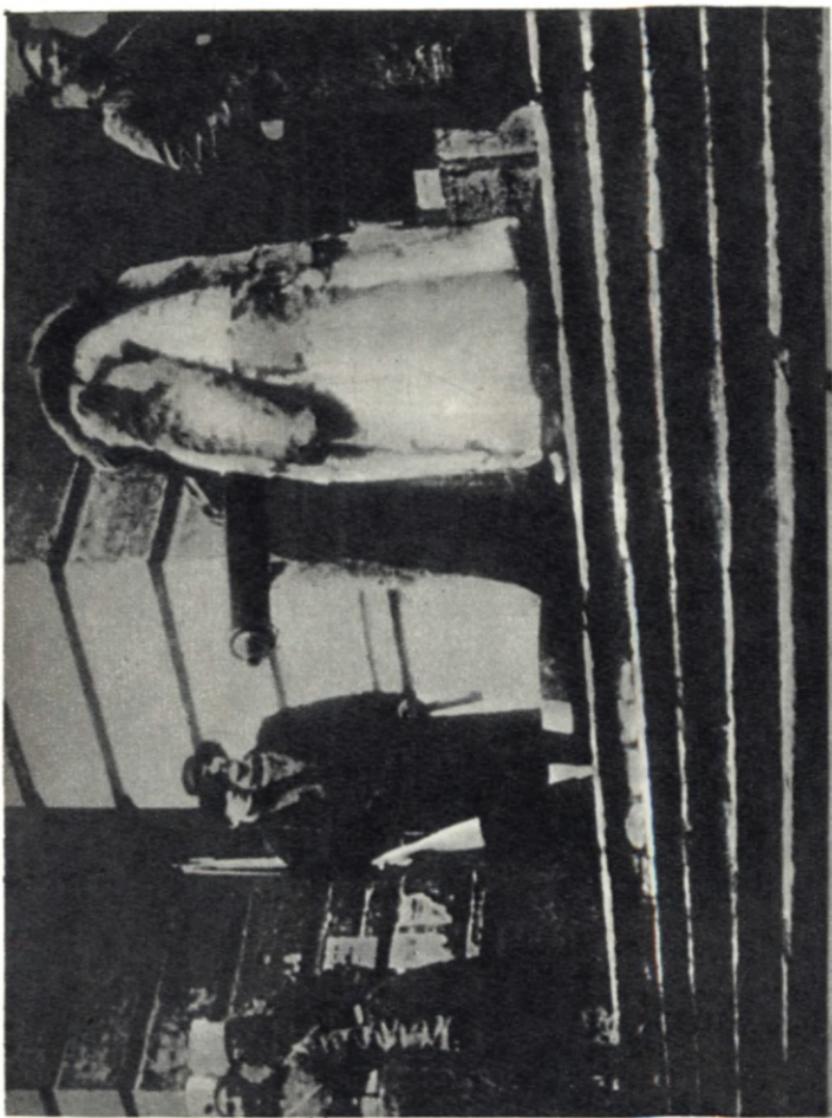
«Октябрьский» пере-  
ворот. Часовые у входа  
в Смольный



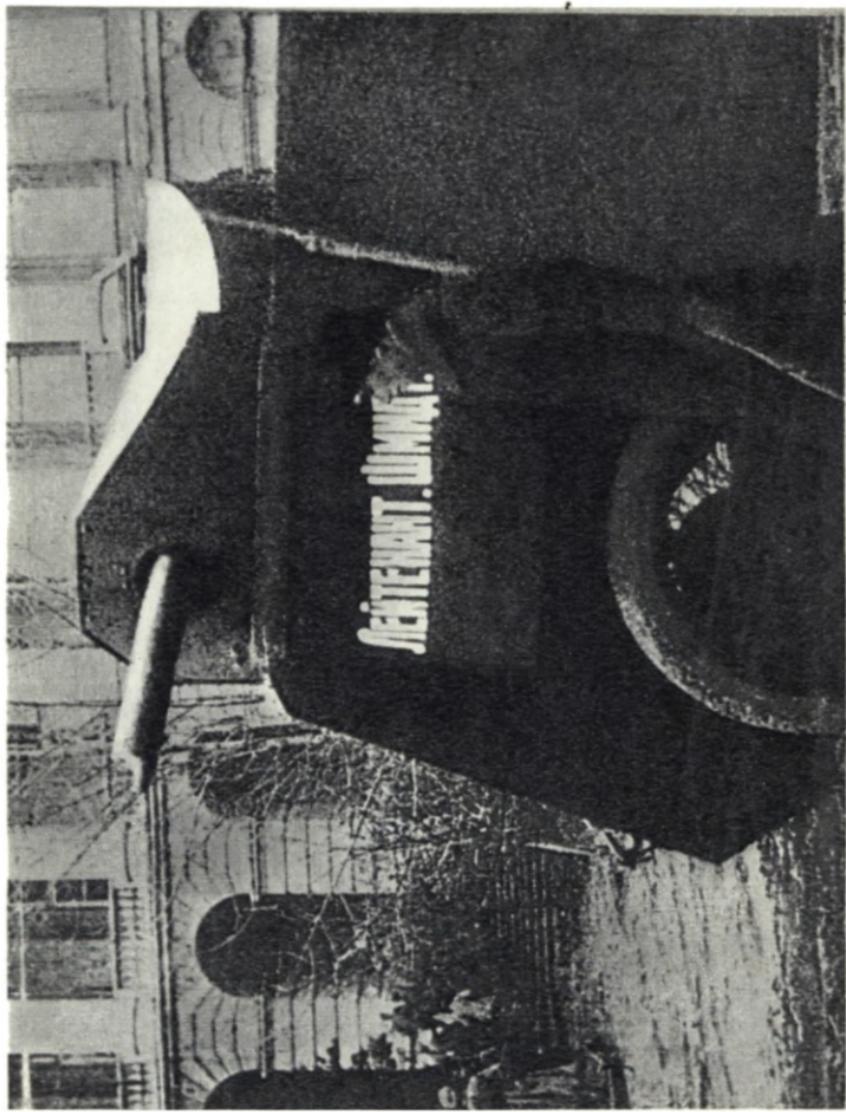
«Октябрьский пере-  
ворот. У входа в Смоль-  
ный»



«Октябрьский» переный ворот. У входа в Смольный



«Октябрьский» пере-  
ворот, Броневик «Лей-  
тенант Шмидт» у входа  
в Смольный



«Октябрьский переворот». Выступает народом просвещения  
А. В. Луначарский



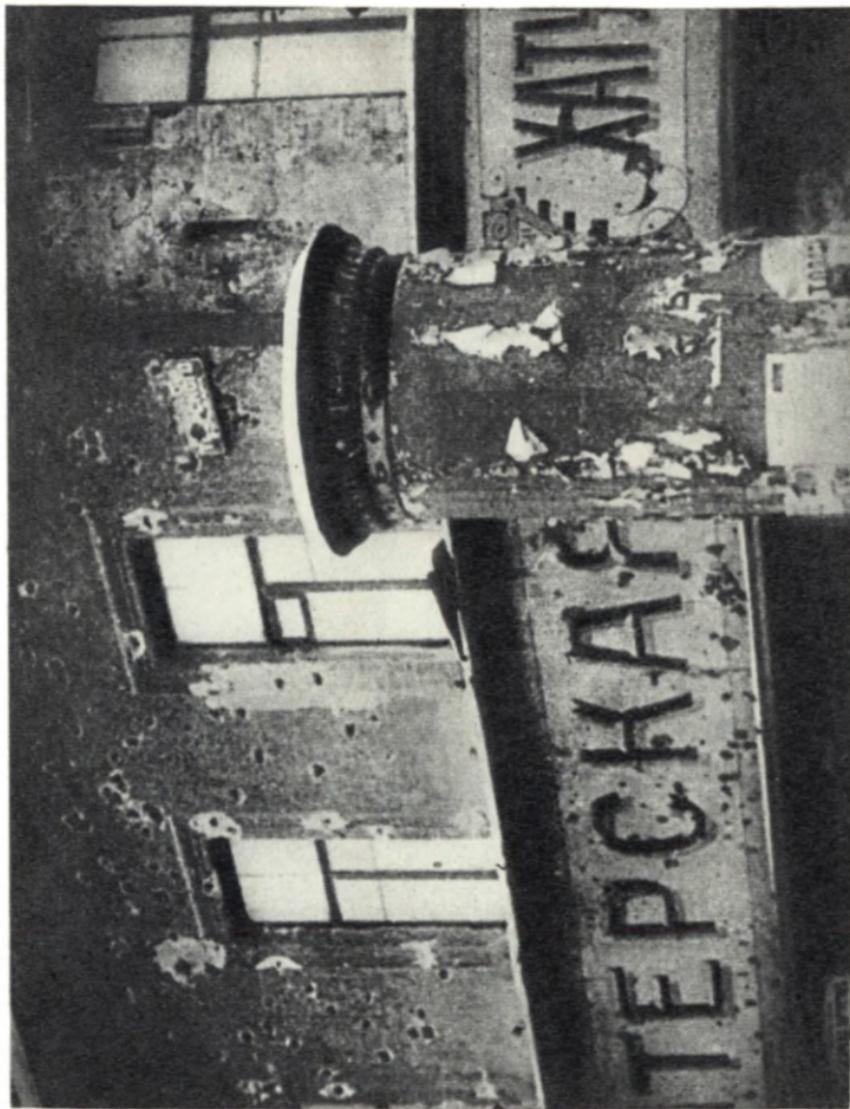
«Октябрьский переворот. Член Комитета по военным и морским делам П. Е. Дыбенко. Гатчина. 8 (?) ноября 1917 г.



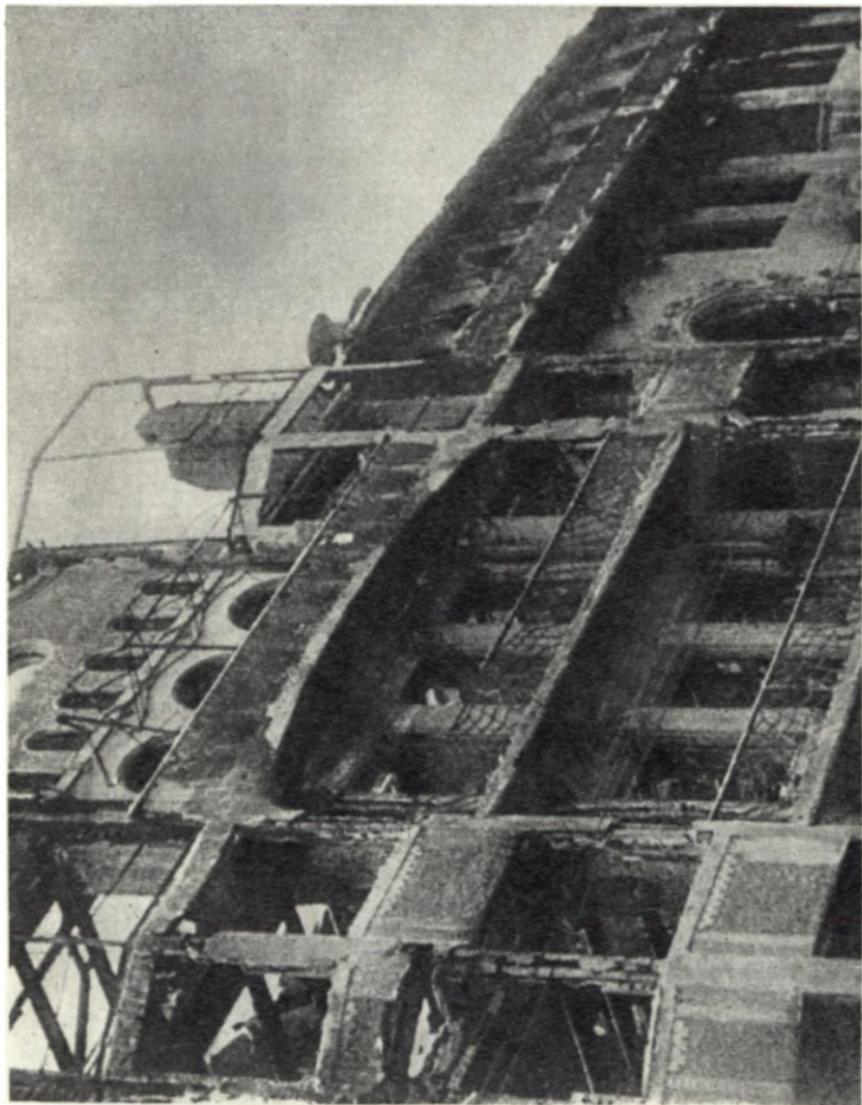
«Октябрьский» пере-  
ворот. Курсант Гатчин-  
ской военноавиационной  
школы рядовой И. Ло-  
кайчук (справа) на ба-  
лластраде Павловского  
дворца. 8 (?) ноября  
1917 г.



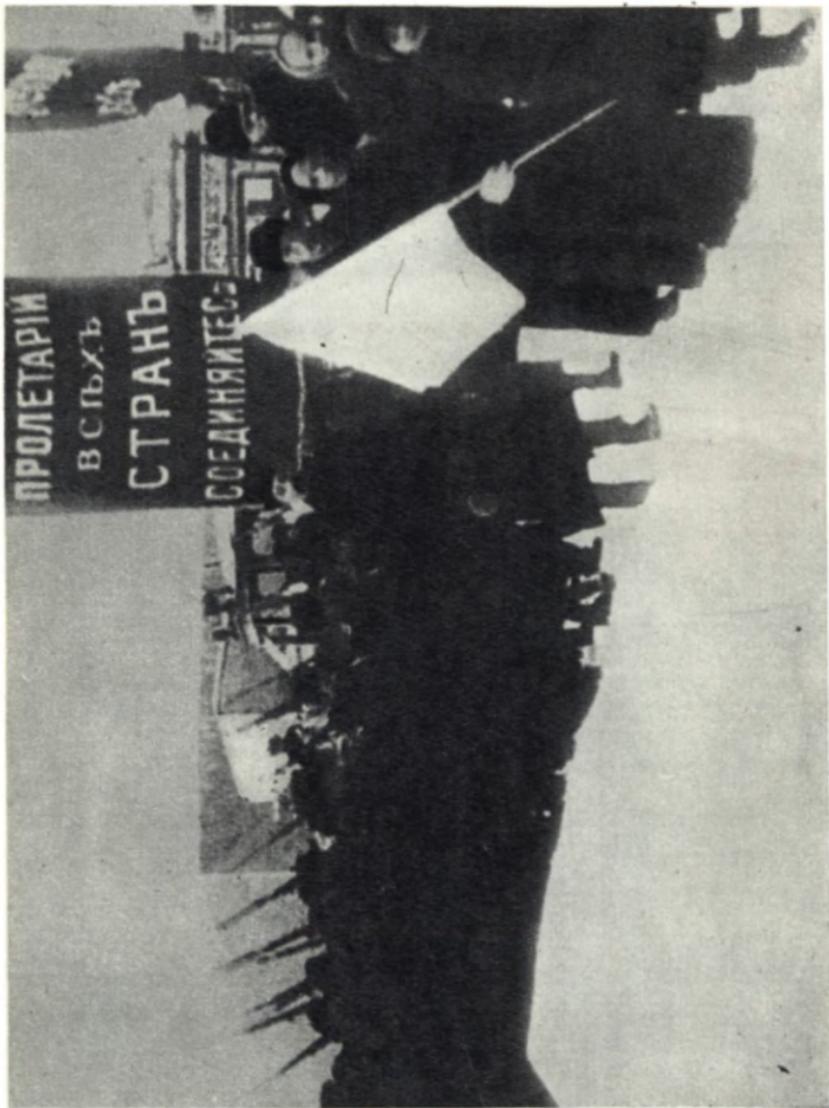
**«Октябрьский перекрёсток. Поврежденное перестрелкой здание кондитерской Хатунцева на углу Большой Никитской улицы и Тверского бульвара в Москве»**



«Октябрьский переворот». Дом на Тверском бульваре после артиллерийского обстрела



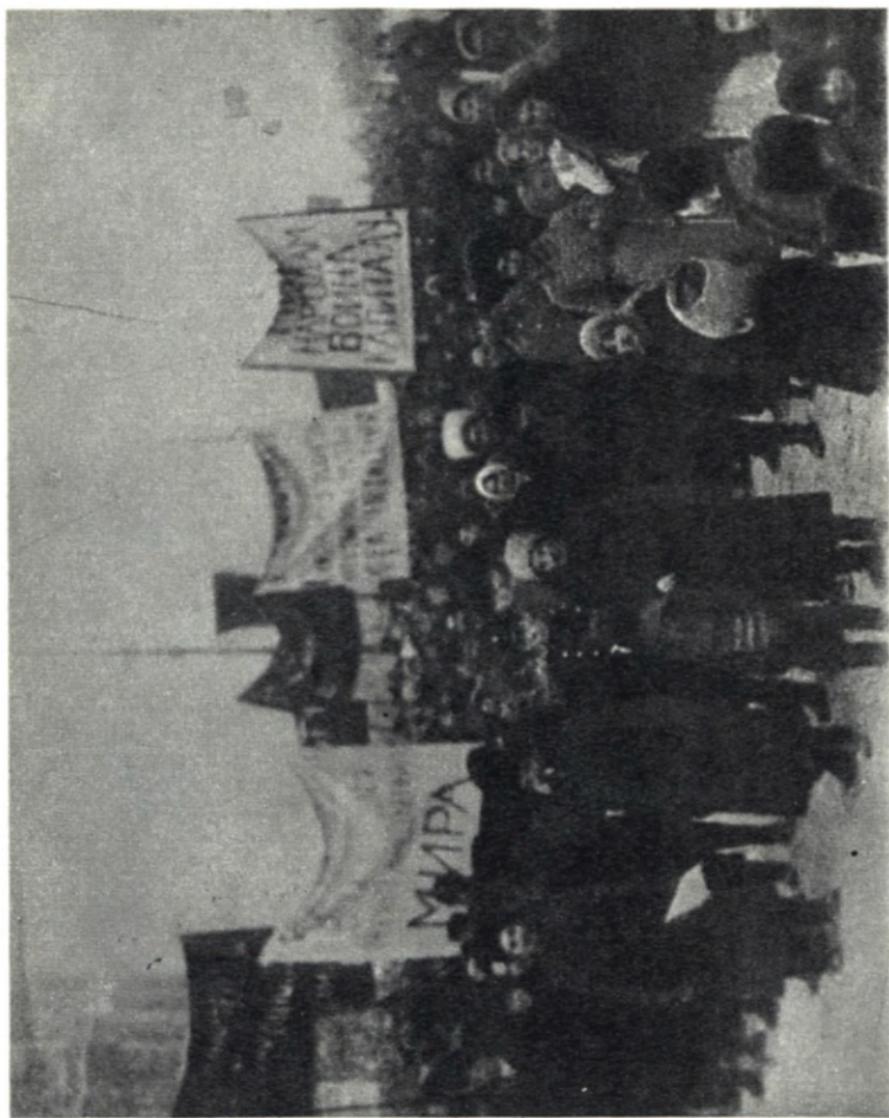
«Октябрьский переворот». Похороны павших красногвардейцев в Петрограде. 19 ноября 1917 г.



«Манифестация  
17 декабря 1917 года  
в Петрограде, организо-  
ванная в связи с мир-  
ными переговорами.  
1917 г. Производство от-  
дела социальной хрони-  
ки Скобелевского про-  
светительного комитета.  
На Марсовом поле



«Манифестация  
17 декабря 1917 года  
в Петрограде, организо-  
ванная в связи с мир-  
ными переговорами».  
На Марсовом поле



«В дни мирных переговоров на Фронте»  
(1918 г. Производство от-  
дела социальной хрони-  
ки Скобелевского про-  
светительного комитета.  
Руководитель съемок  
М. Кольцов). Братание  
русских и немецких  
солдат на позициях.  
Иллукст. Декабрь 1917 г.



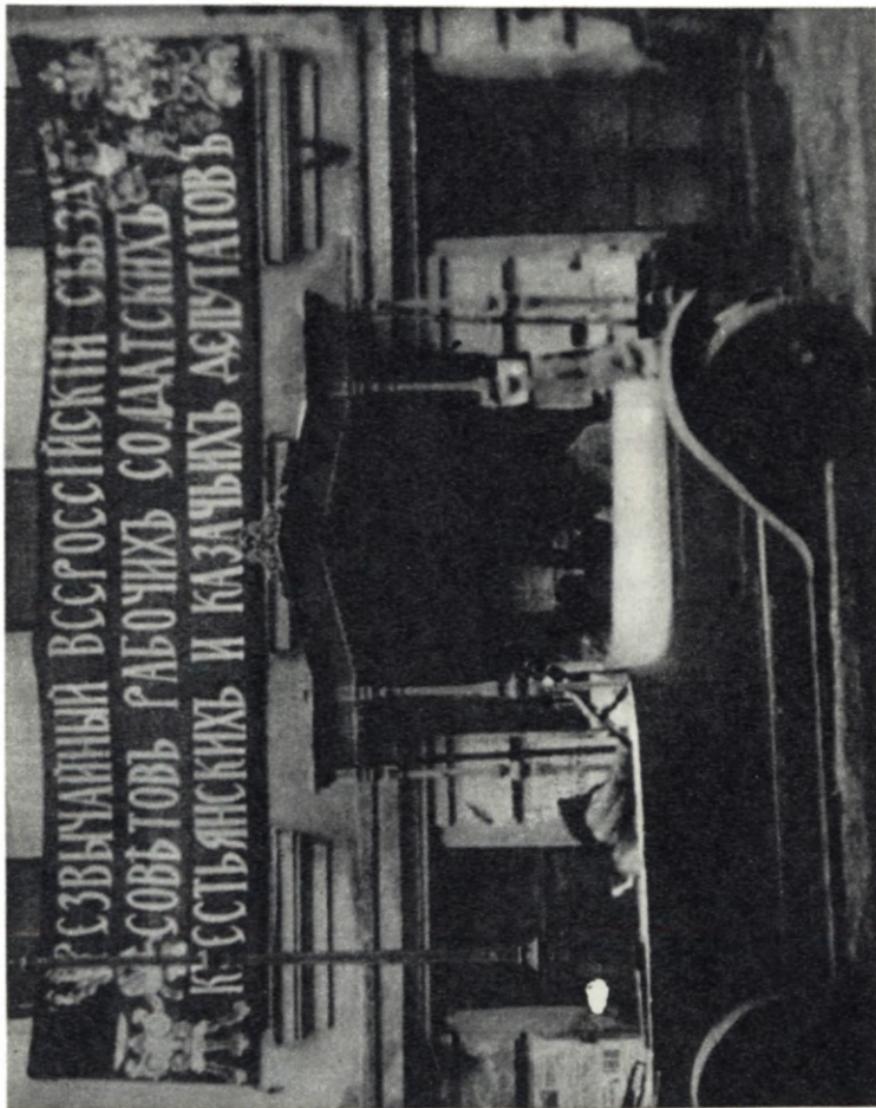
«В дни мирных переговоров на Фронте.  
Братание. Второй спра-  
ва в первом ряду —  
М. Кольцов



«В дни мирных пере-  
говоров на Фронте»  
Комиссар Исполкома  
В армии Н. Собакин



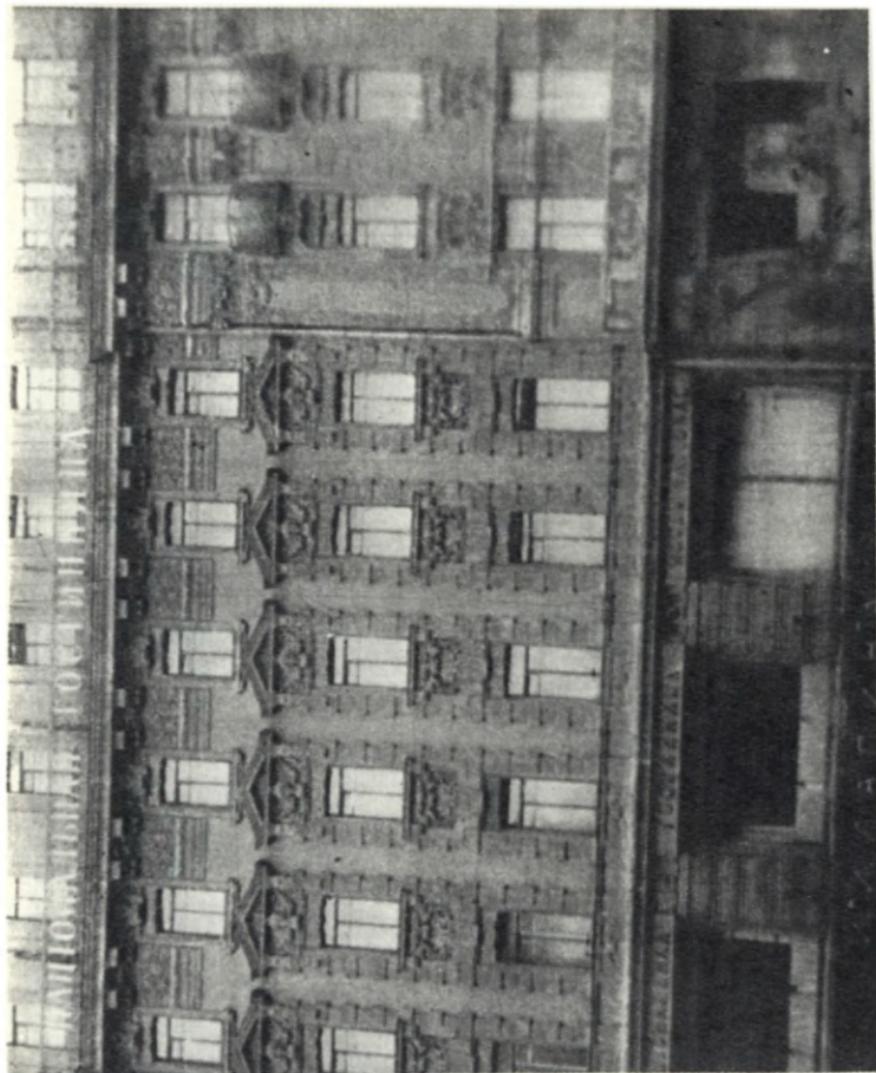
Съемки IV съезда  
Советов и переезда пре-  
вительства из Петрогра-  
да в Москву (1918 г.  
Кинолетопись). Здание  
бывш. Дворянского со-  
брания в Москве в дни  
работы IV Чрезвычайно-  
го Всероссийского съез-  
да Советов. Март 1918 г.



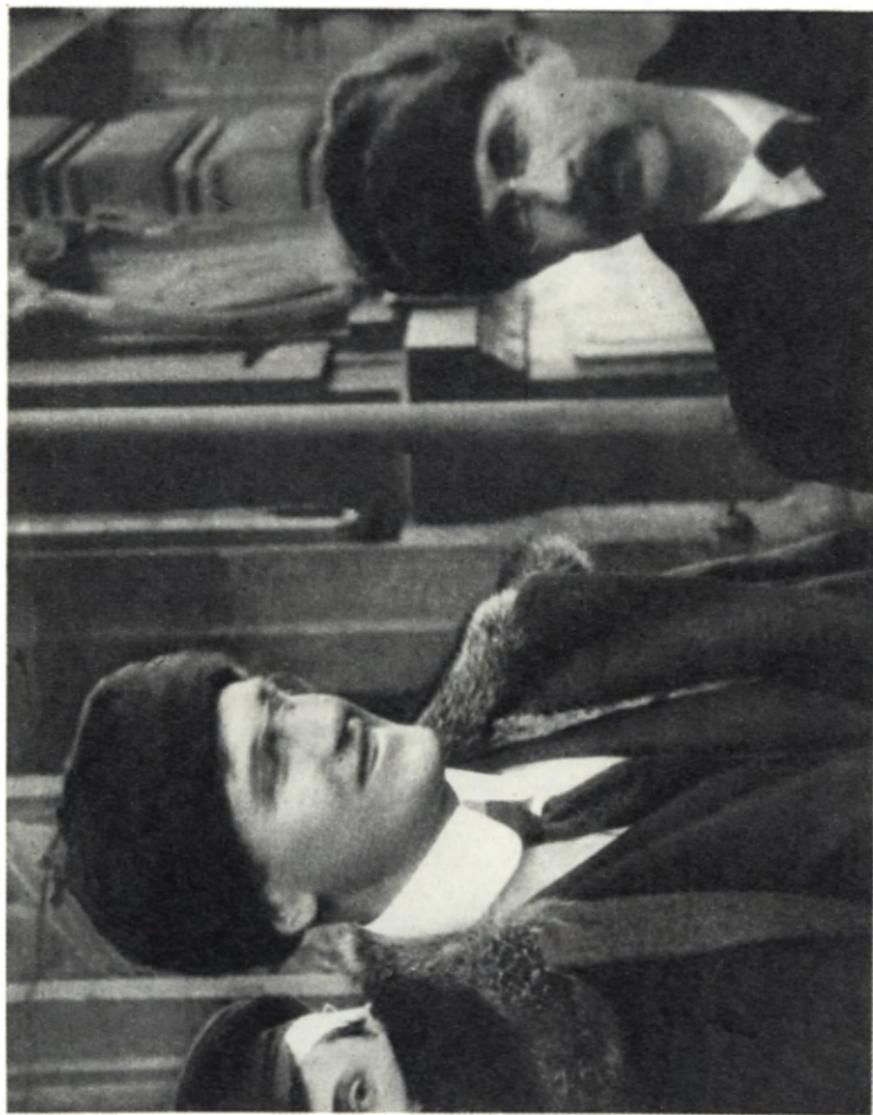
Съемки IV съезда  
Советов... Митинг на  
улице Б. Дмитровка.  
Март 1918 г.



Съемки IV съезда  
Советов...  
Московская  
гостиница «Националь-  
ная», в которой раз-  
местились  
IV съезда Советов и  
члены Советского пра-  
вительства, прибывшие  
из Петрограда. Март  
1918 г.



**Съемки IV съезда  
Советов.. Американский  
публицист Альберт Рис  
Вильямс (слева) и пред-  
ставитель рабочего дви-  
жения САСШ Б. Рейн-  
штейн у подъезда гости-  
ницы «Национальная».  
Март 1918 г.**



Съемки IV съезда  
Советов... А. М. Коллон-  
тай у подъезда гости-  
ницы «Национальная».  
Март 1918 г.



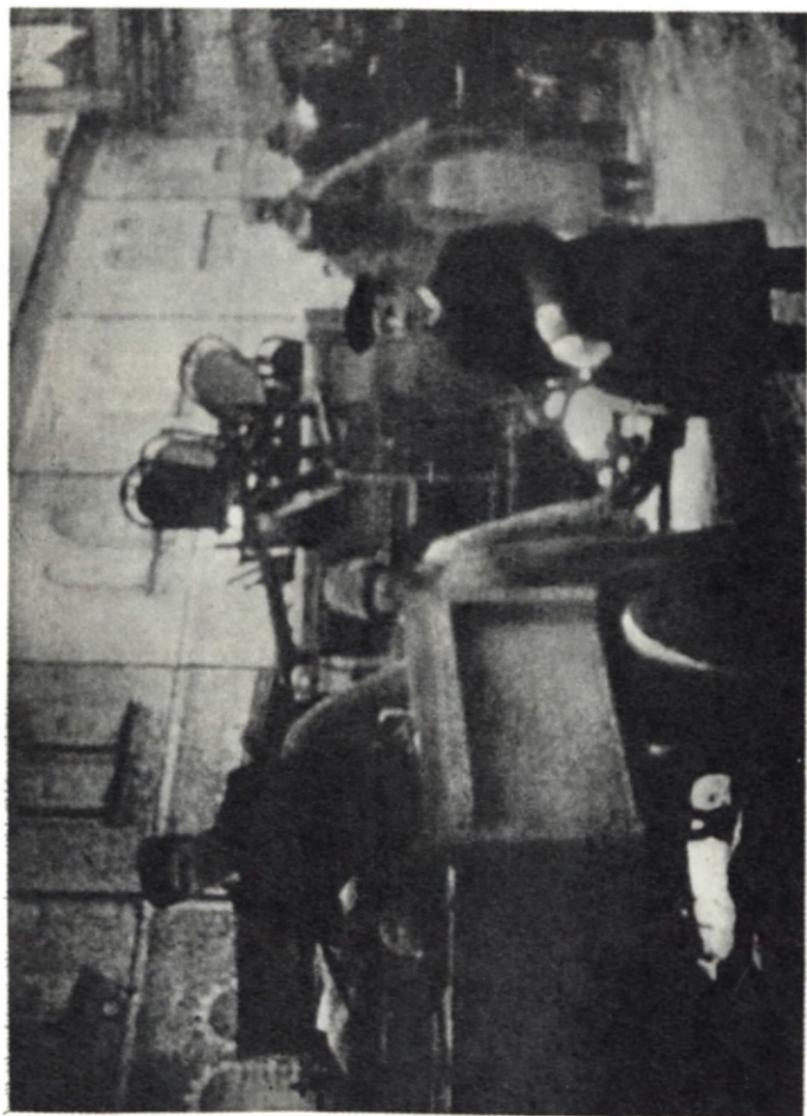
Съемки IV съезда  
Советов... Управляющий  
делами Совнаркома  
РСФСР В. Д. Бонч-Бруе-  
вич у входа в гостиницу  
«Национальная». Март  
1918 г.



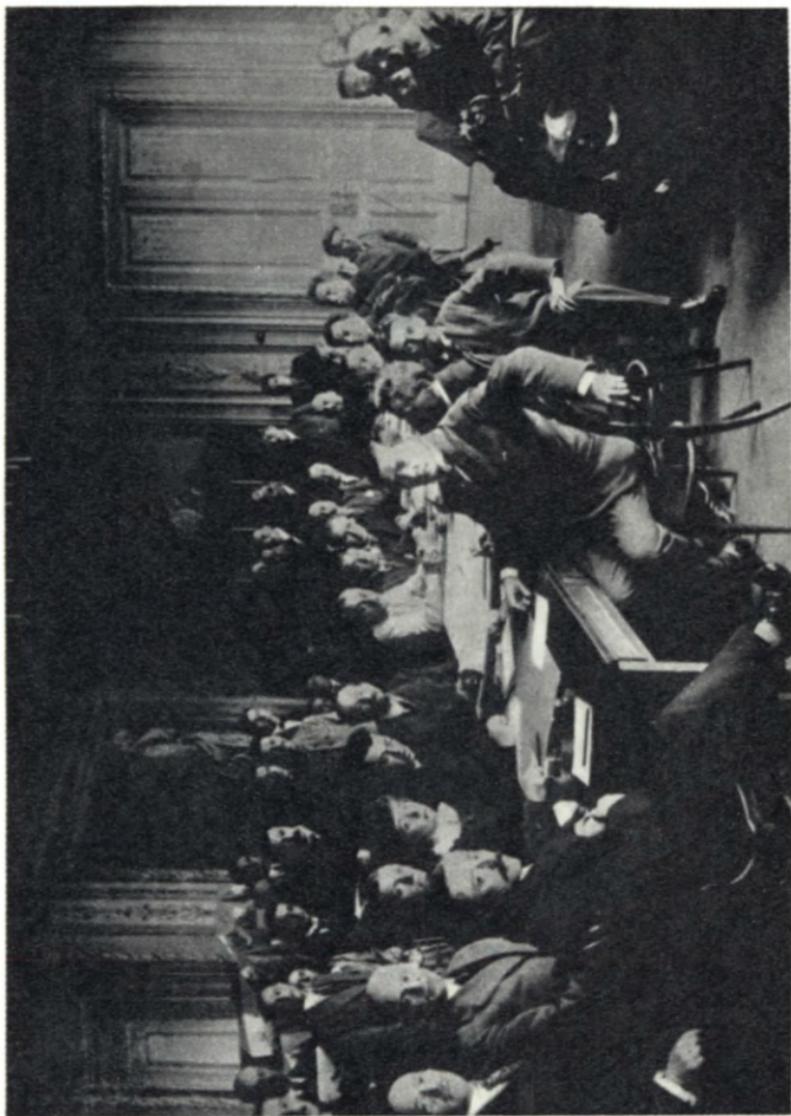
Съемки IV съезда  
Советов... Председатель  
ВЦИК Я. М. Свердлов,  
секретарь ВЦИК  
В. А. Аванесов (справа)  
и заведующий тран-  
спортным отделом  
ВЦИК А. Д. Садовский  
в Московском Кремле.  
Март 1918 г.



**Съемки IV съезда  
Советов... На Арсеналь-  
ной площади Москов-  
ского Кремля — грузо-  
вые извозчики перево-  
зят имущество совет-  
ских учреждений. Март  
1918 г.**



Совещание деятелей  
кинематографии в Мос-  
ковском кинокомитете  
по вопросу об урегу-  
лировании проката. За  
столом в центре —  
Д. И. Лепщенко, А. В. Лу-  
начарский и Н. Ф. Пре-  
ображенский. 23 мая  
1918 г. Фотография



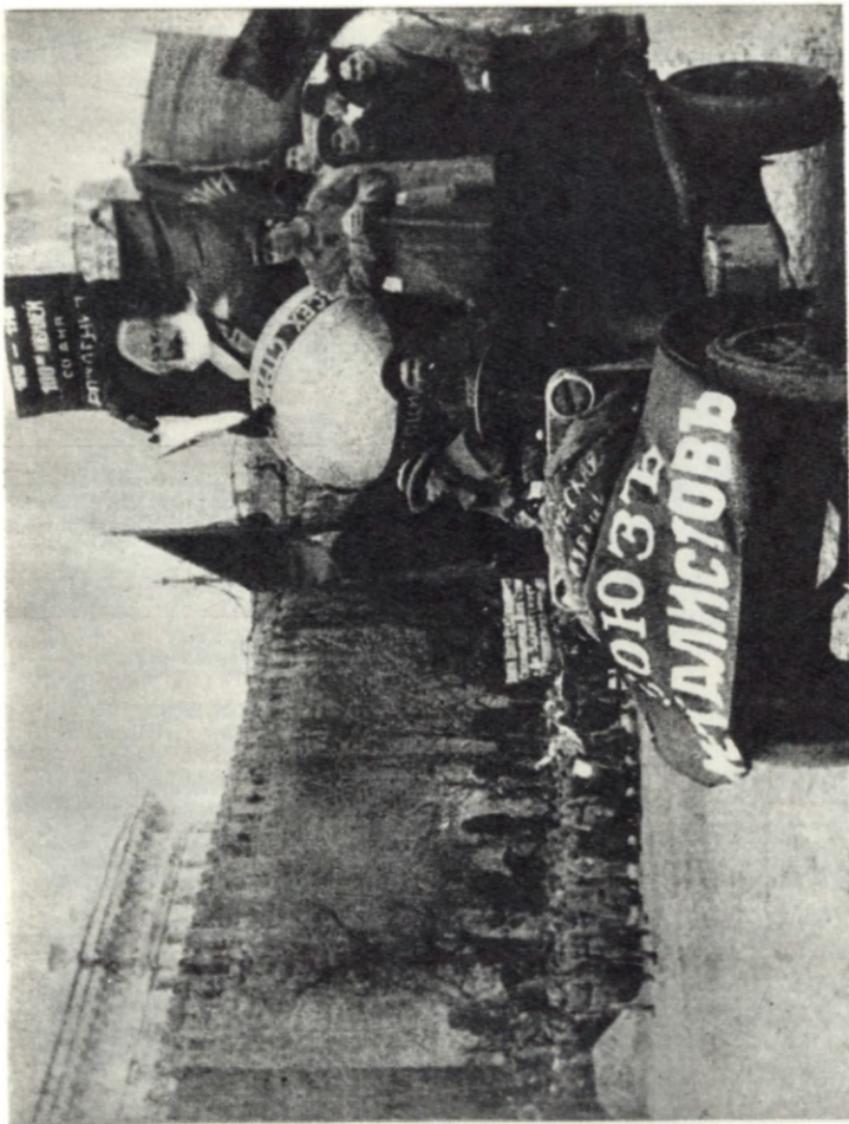
**А. В. Луначарский и  
Д. И. Лещенко у здания  
Московского кинокоми-  
тета в Гнездниковском  
переулке. На дальнем  
плане у входа в здание—  
В. В. Маяковский. 1918 г.  
Фотография**



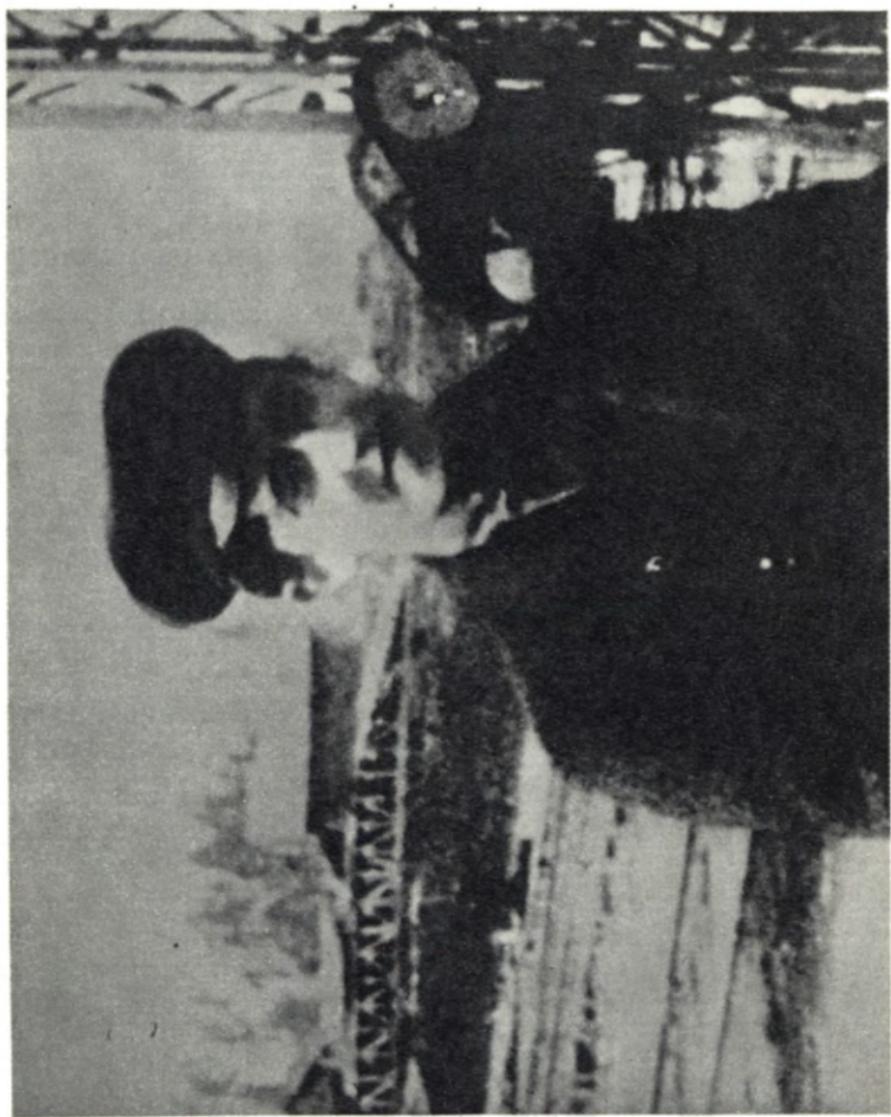
«Кинонеделя» № 1.  
1 июня 1918 г. (Издание  
Московского кино-  
комитета Наркомпроса).  
В. И. Ленин, Н. К. Круп-  
ская и М. И. Ульянова  
в автомобиле на Ходын-  
ском поле. 1 мая 1918 г.



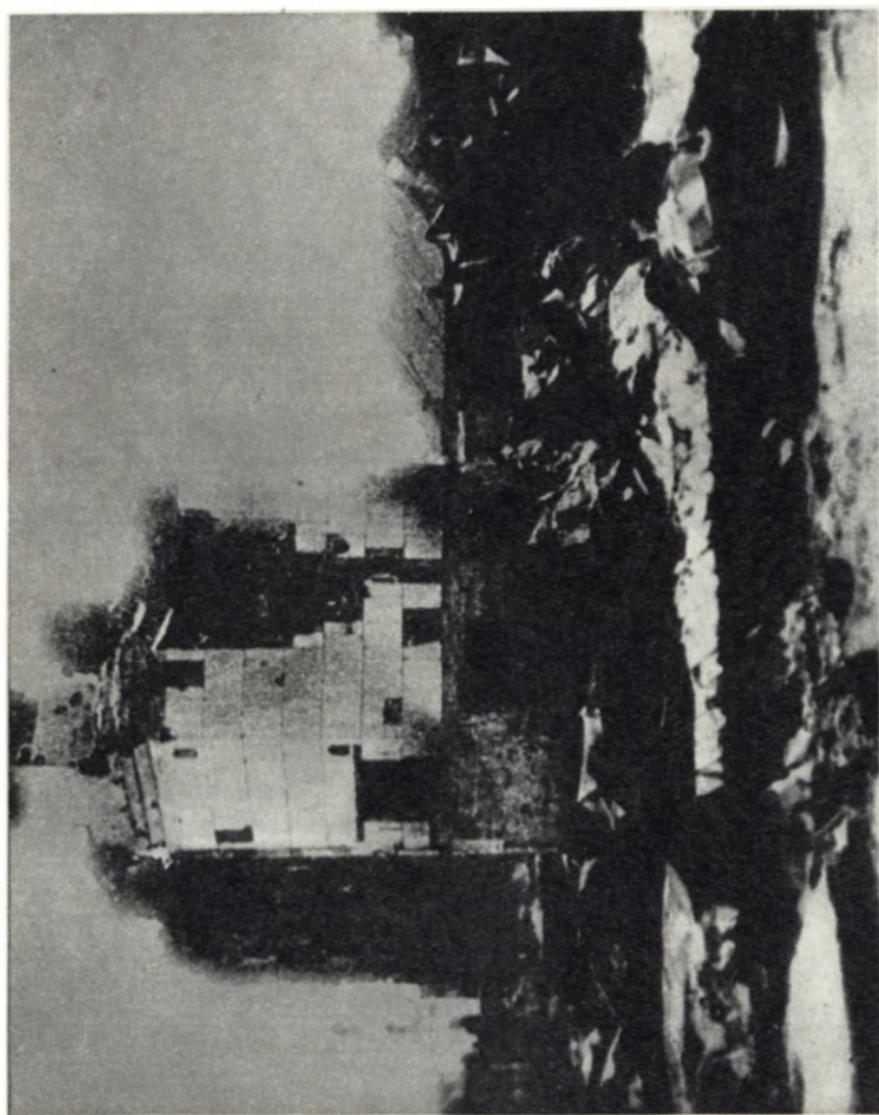
«Кинонеделя» № 1.  
Агитационный автомо-  
биль Союза металллистов  
на Красной площади.  
1 мая 1918 г.



М. Е. Кольцов. Весна  
1918 г. Фрагмент кино-  
кадра



«Кинонеделя» № 16  
Сентябрь 1918 г. Разру-  
шения в Ярославле пос-  
ле белогвардейского ма-  
тежа. Оператор С. П. За-  
балаев



«Кинонеделя» № 16.  
Сентябрь 1918 г. Участ-  
ники ирригационной экс-  
педиции в Туркестан на  
перроне вокзала перед  
отъездом из Москвы



«Кинонеделя» № 23.  
5 ноября 1918 г. Похо-  
роны венгерского ком-  
муниста Лайона Винер-  
мана. Москва. 23 октяб-  
ря 1918 г.



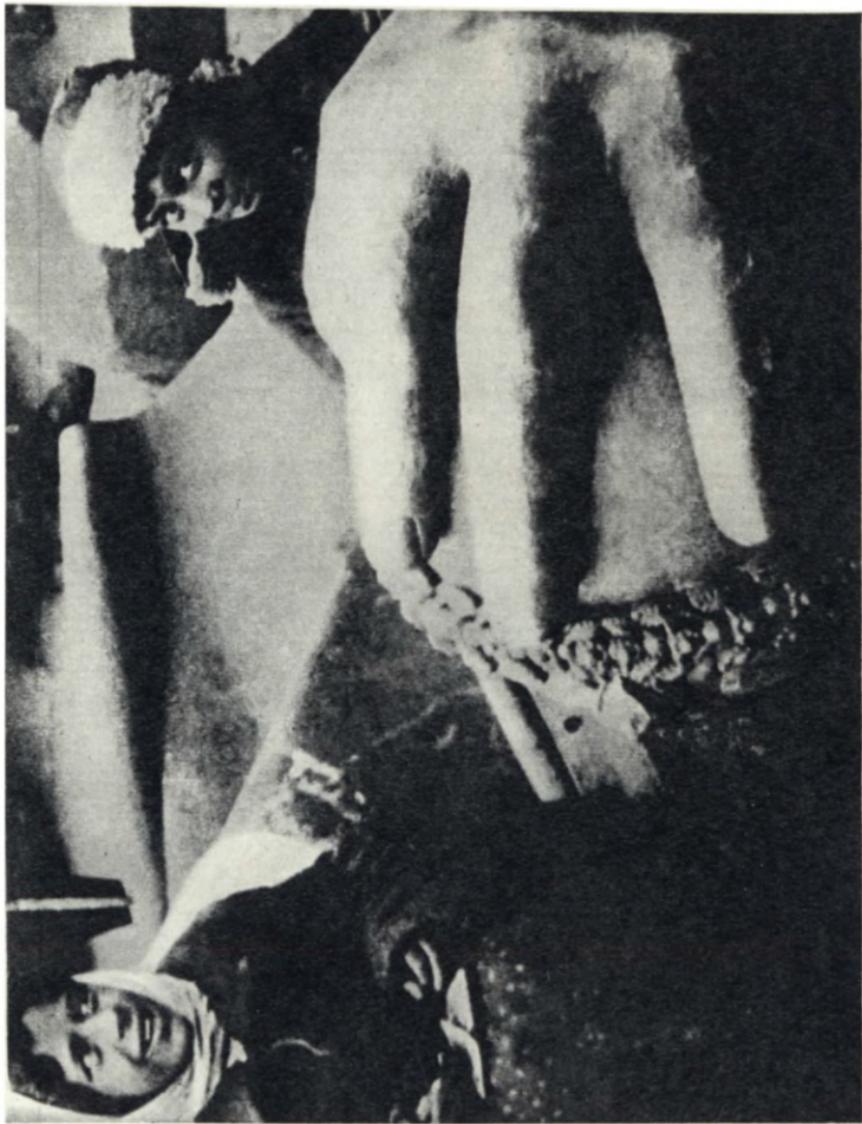
«Кинонеделя» № 23.  
5 ноября 1918 г. Похо-  
роны венгерского ком-  
муниста Лайоша Винер-  
мана. Москва. 23 октяб-  
ря 1918 г.



«Кинонеделя» № 24.  
19 ноября 1918 г. Парад  
военных моряков в Ка-  
ретном ряду после тор-  
жественной закладки  
Дворца Октябрьской ре-  
волюции. Москва. 3 но-  
ября 1918 г.



«Кинонеделя» № 10.  
6 августа 1918 г. Дети у  
обломков снятого памят-  
ника А.Александру III.  
Москва



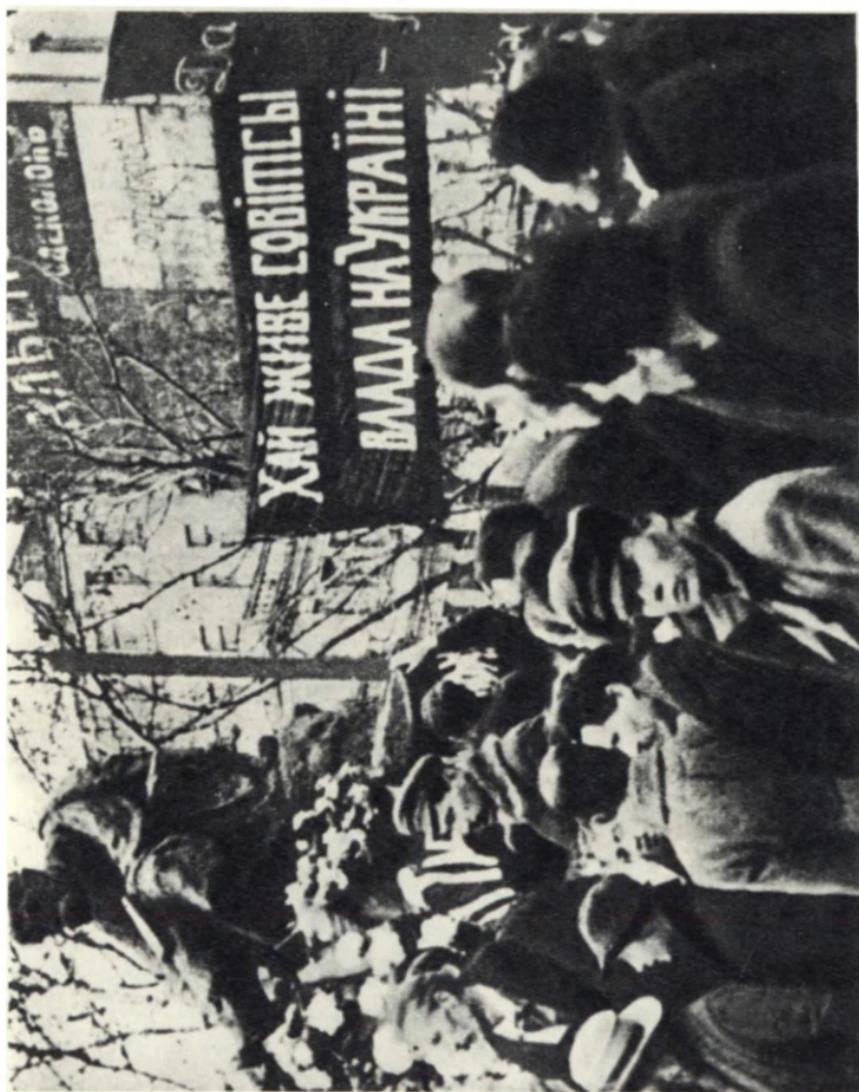
«Кинонеделя» № 20.  
15 октября 1918 г.  
Открытие памятника  
А. Н. Радищеву на Три-  
умфальной площасти.  
Москва. 6 октября 1918 г.



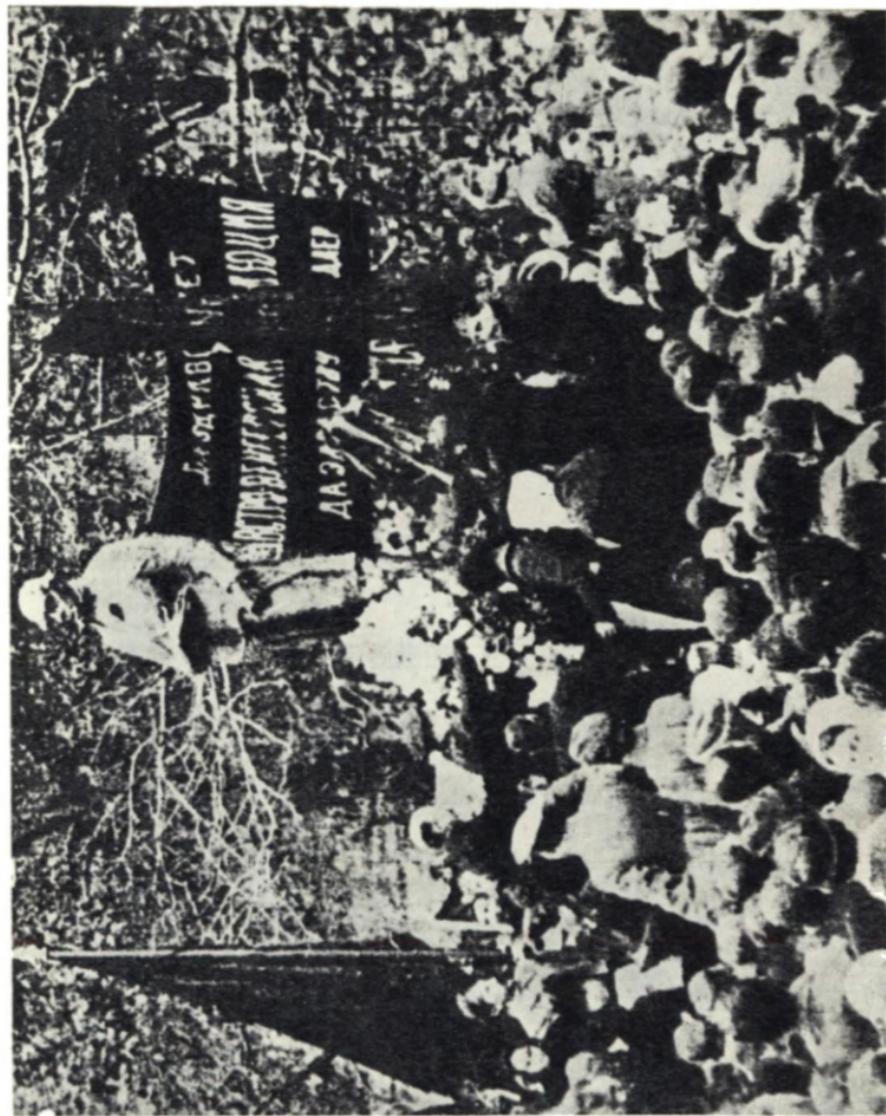
«Кинонеделя» № 20.  
Член Президиума  
Московского Совета  
Е. Л. Афонин выступает  
на открытии памятника  
А. Н. Радищеву. Москва.  
6 октября 1918 г.



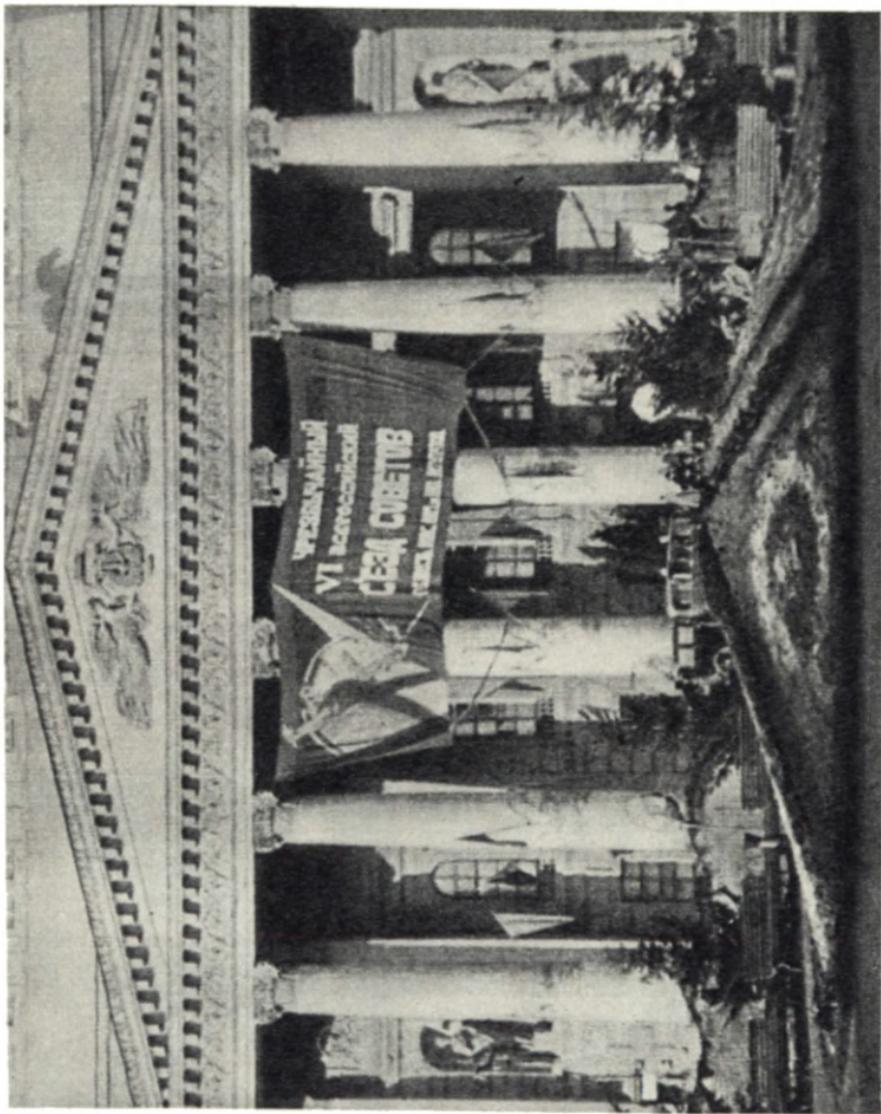
«Кинонеделя» № 24.  
19 ноября 1918 г. Открытие памятника Тарасу Шевченко на Трунной площади. Москва. 3 ноября 1918 г.



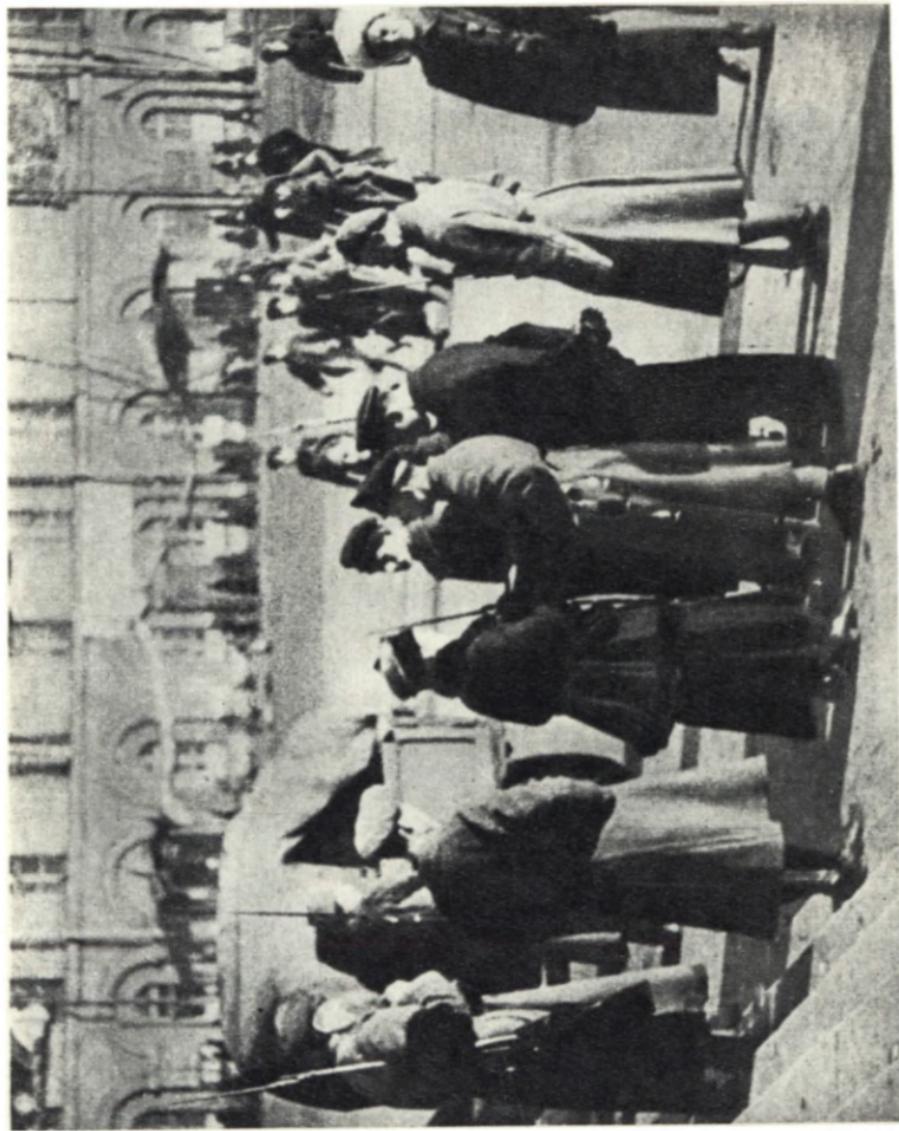
«Кинонеделя» № 24.  
Открытие памятника  
Максимилиану Робес-  
пьеру в Александров-  
ском саду. Москва.  
3 ноября 1918 г.



«Кинонеделя» № 24.  
Большой театр в дни ра-  
боты VI Чрезвычайного  
Всероссийского съезда  
Советов



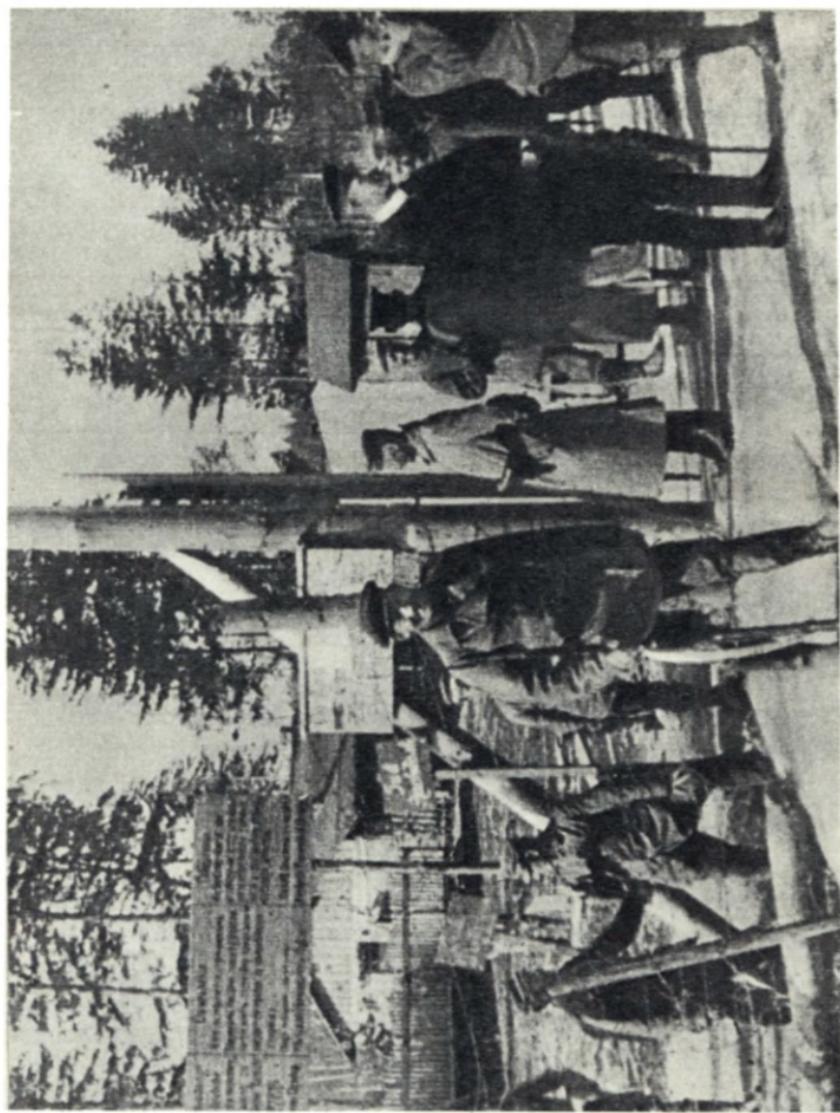
«Кинонеделя» № 24.  
Делегаты Шестого съезда  
Советов у входа в  
Большой театр. Москва.  
Ноябрь 1918 г.



«Кинонеделя» № 23.  
5 ноября 1918 г. Раздача  
газет русским солдатам,  
возвращающимся из гер-  
манского плена. Орша.  
Октябрь 1918 г.

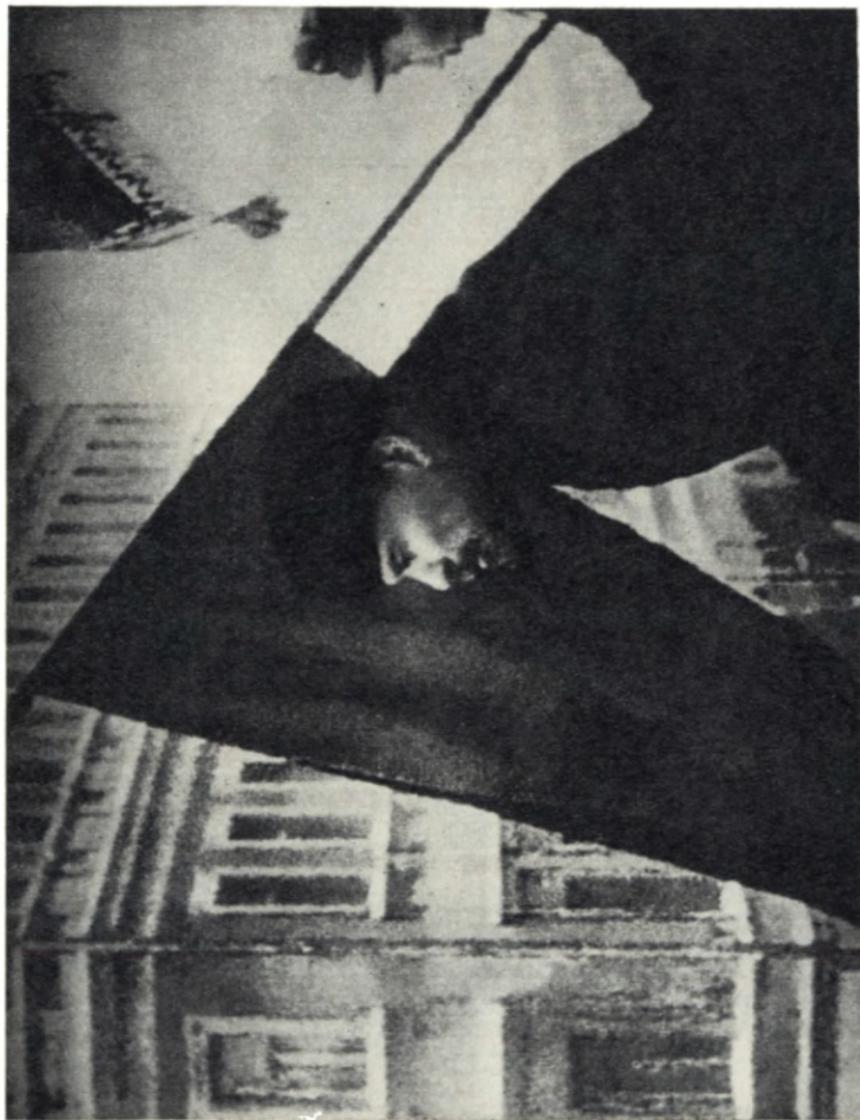


**«Кинонеделя» № 24.**  
Советские пограничники  
поздравляют германских  
товарищей со свержени-  
ем кайзера Вильгель-  
ма II. Ноябрь 1918 г.

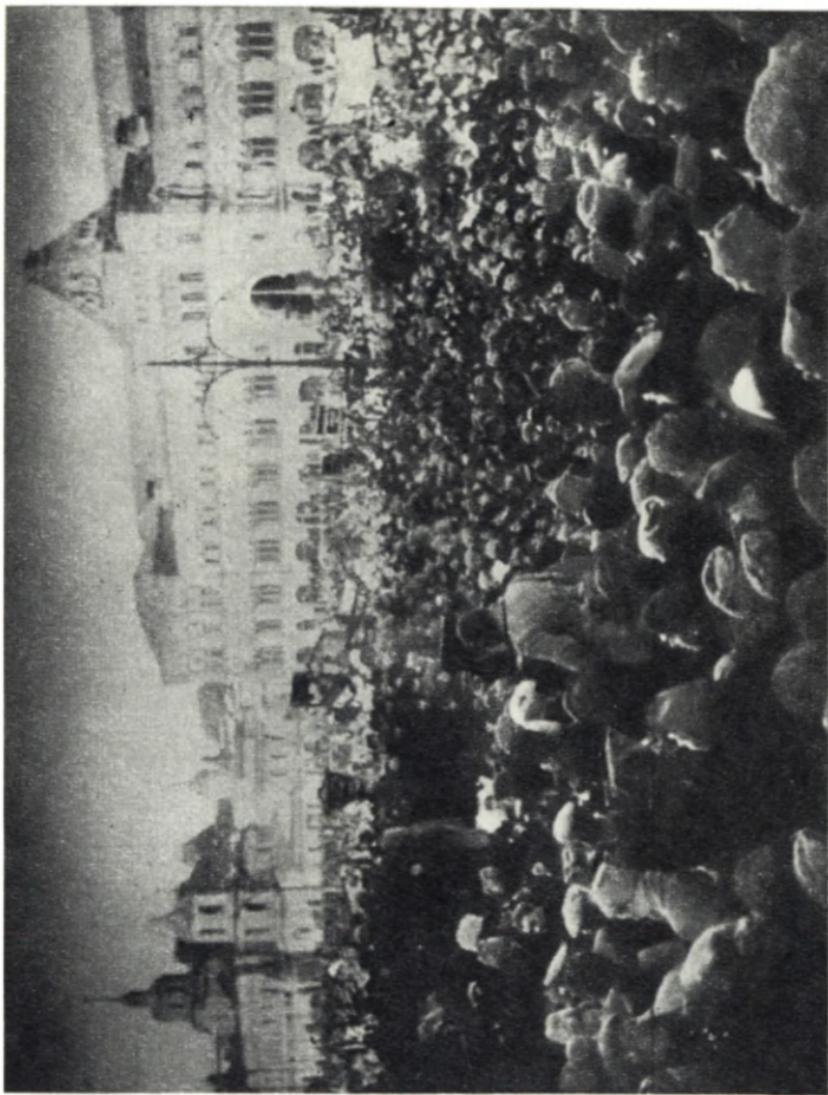


«Кинонеделя» № 32.

24 января 1919 г. Вы-  
ступление В. И. Ленина  
с балкона Моссовета на  
митинге протеста против  
убийства К. Либкнехта  
и Р. Люксембург. Моск-  
ва. 19 января 1919 г.



Красная площадь в  
день похорон Председа-  
теля ВЦИК Я. М. Сверд-  
лова. Кинооператор  
ВФКО на съемках тра-  
урного митинга. Москва.  
18 марта 1919 г. Фото-  
графия



«Погорона Председателя ВЦИК Я. М. Свердлова». Производство ВФКО. 1919 г. Операторы Г. Гибер, А. Левицкий, Э. Тиссэ, С. Забаильев [П. Новицкий]. Выступление Е.м. Ярославского на траурном митинге. Москва. 18 марта 1919 г.



«Кинонеделя» № 37.

Не ранее марта 1919 г.

В зале заседания

VIII съезда РКП(б).

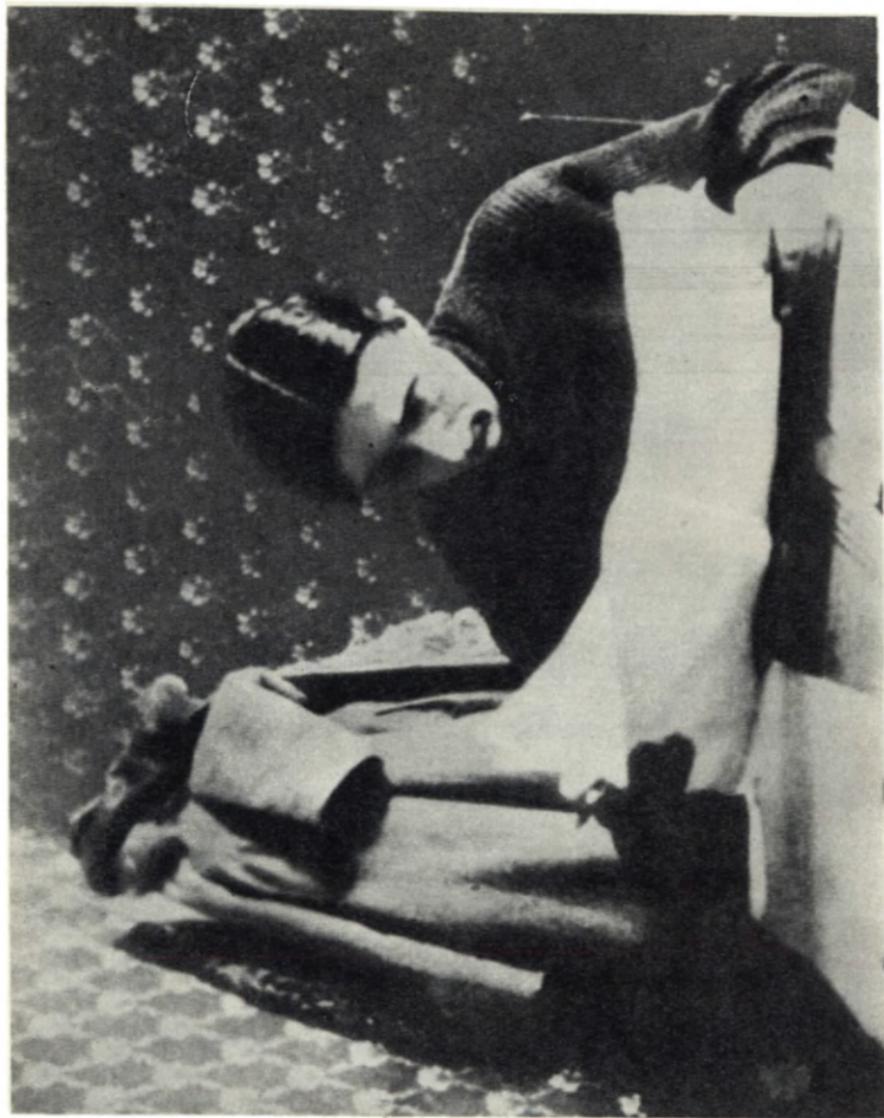
Москва. Март 1919 г.



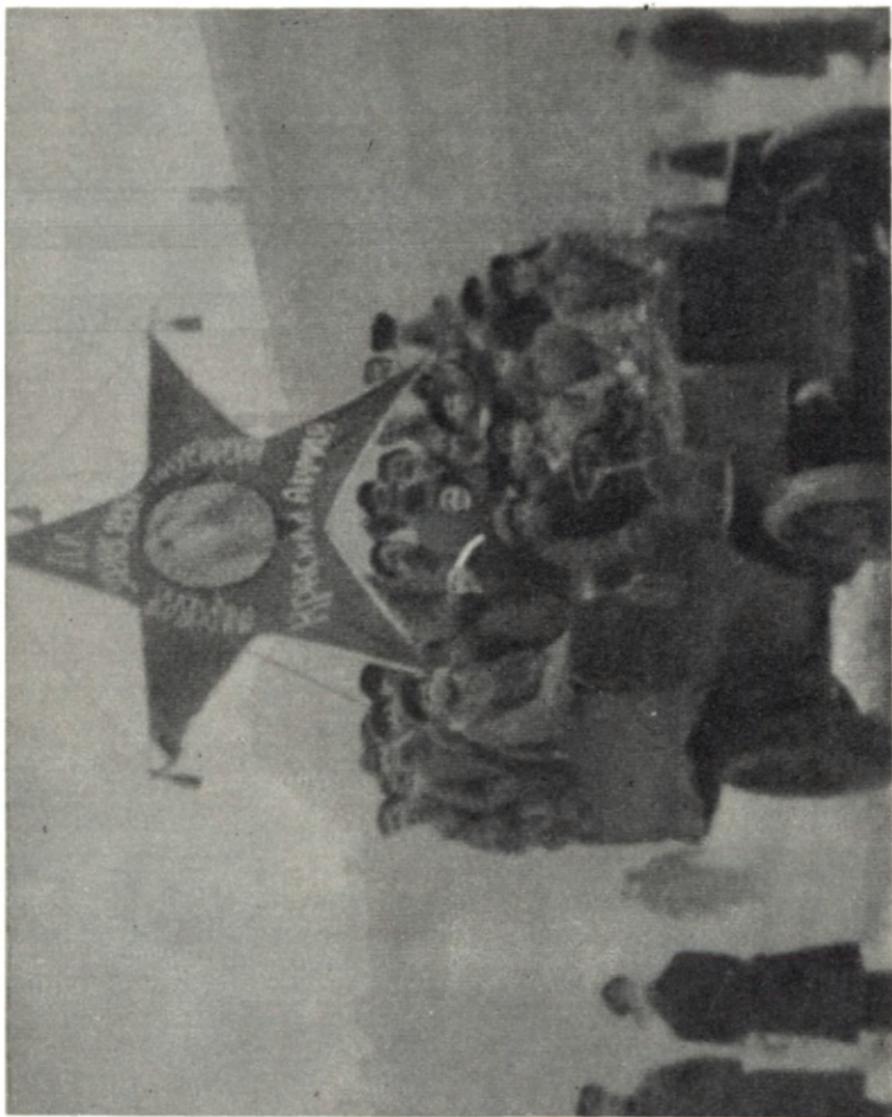
Дания Вертоя. Фото-  
графия



Дзига Вертов — ин-  
струментор организатор  
съемок Московского ки-  
нокомитета. 1918—1919.  
Фотография



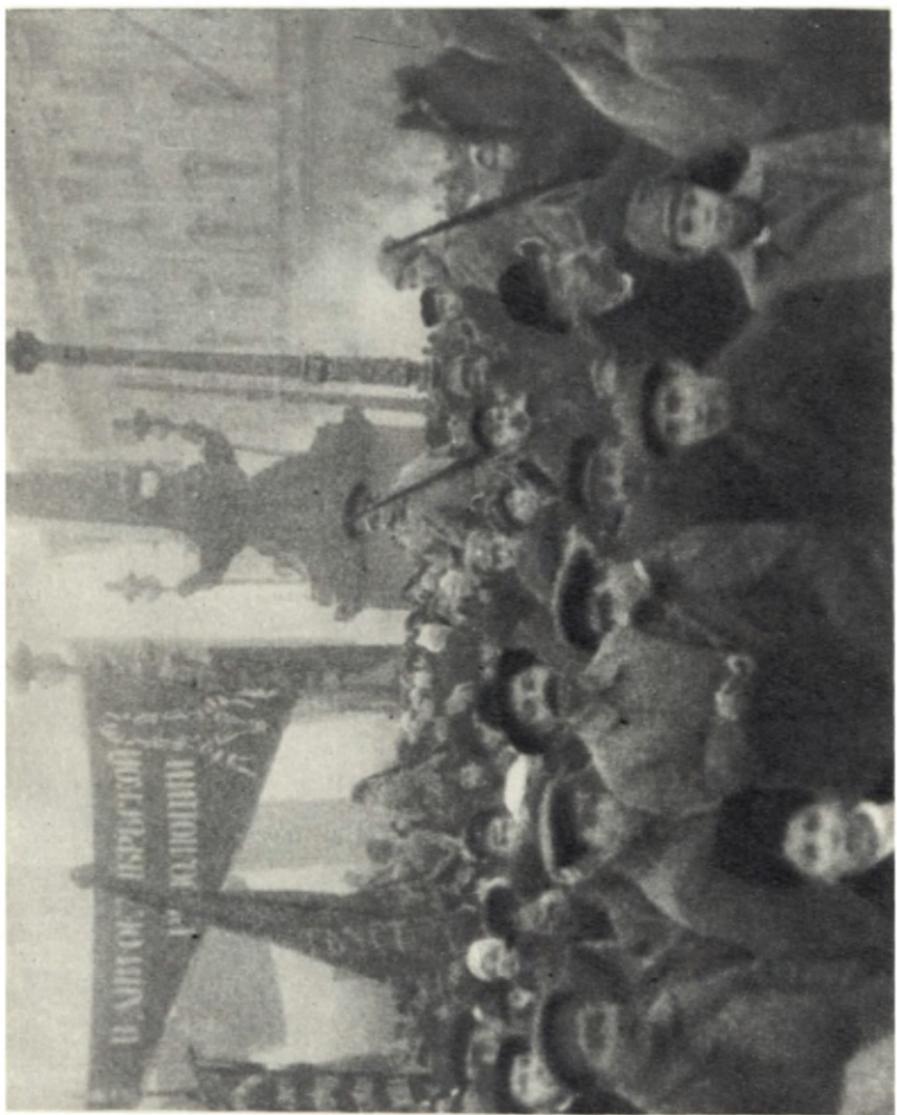
«Празднование первой годовщины Октябрьской революции в Петрограде» (1918 г. Производство Петроградского кинокомитета. Операторы Ф. Вериго-Даровский, Н. Григор, Л. Дранков, В. Лемке). Съемки этого фильма Д. Вертов использовал при монтаже фильма «Годовщина революции»



«Празднование перво-  
й годовщины Октябрь-  
ской революции в Пет-  
рограде»



«Празднование первой годовщины Октябрьской революции в Петрограде»



«Годовщина революции» (1918 г. Производство Московского кино-комитета. Режиссер Д. Вертов). В. И. Ленин на прогулке в Кремле. 16 октября 1918 г.



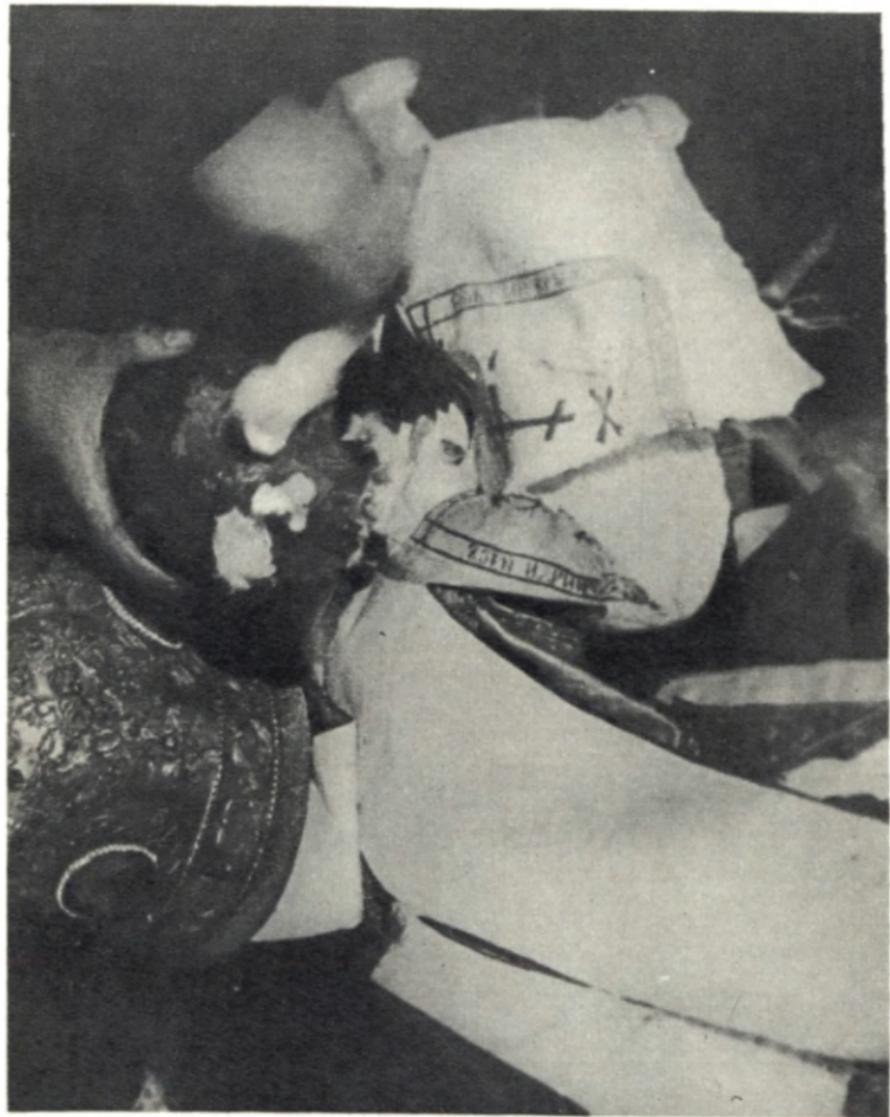
Киновагон агитпоезда  
ВЦИК имени  
В. И. Ленина. 1919 г.



**«Вскрытие  
мощей  
Тихона Задонского»  
(1919 г.)**  
Производство  
ВФКО. Оператор П. Но-  
виковский. Момент вскры-  
тия. Задонск. Не ранее  
28 января 1918 г.



«Вскрытие  
мощей  
Тихона Задонского».  
Истлевший череп «свя-  
того»



Киновагон агитпоезда  
ВЦИК «Красный кавалер».  
1920 г. Фотография.



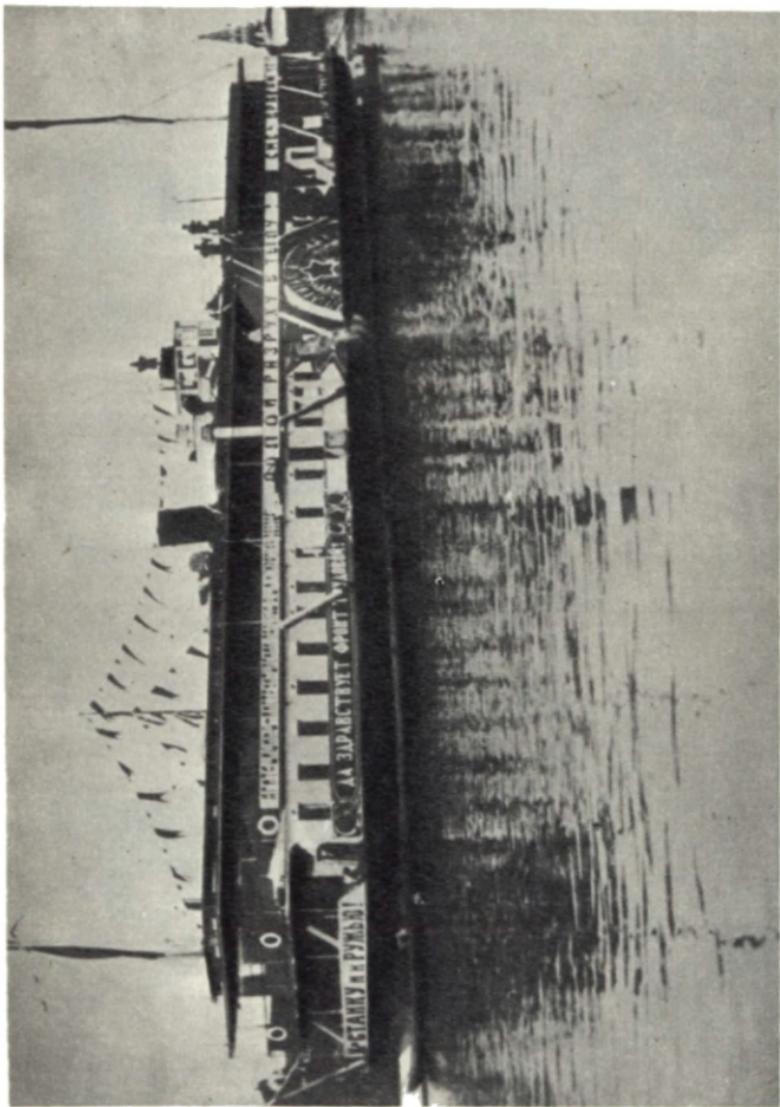
Группа кинохронистов на крыше поезда,  
на котором делегаты  
II конгресса Коминтерна следовали в Баку.  
1920 г. Фотография



«История гражданской войны» (1924). Проводство ВФКО. Режиссер Д. Вертов). Главно-командующий Красной Армии И. И. Вацетис у агитпоезда имени В. И. Ленина. Оператор Э. Тисса, Араамас. 14—15 сентября 1918 г.



«Агитпароход «Красная звезда». 1920 г.  
Фотография



«Литературно - инст-  
рукторский пароход  
ВЦИК «Красная звез-  
да» (1919 г. Производ-  
ство ВФКО. Оператор  
П. В. Ермолов). На одной  
из пристаней местные  
жители приветствуют  
Н. К. Крупскую. Не  
позднее 24 июля 1919 г.



## **Оглавление**

<b>Несколько слов о новом летописце</b>	<b>5</b>
<b>Немое кино рассказывает</b>	<b>23</b>
<b>По следам «Кино-Альфы»</b>	<b>34</b>
<b>Кино в Октябре. Октябрь в кино</b>	<b>50</b>
<b>Под Двинском, на земле латышской</b>	<b>72</b>
<b>Летопись года восемнадцатого</b>	<b>87</b>
<b>Расшифрованная весна</b>	<b>99</b>
<b>Загадки майской ленты</b>	<b>118</b>
<b>У истоков экранной периодики</b>	<b>129</b>
<b>На втором году Советов</b>	<b>155</b>
<b>История в двенадцати частях</b>	<b>166</b>
<b>Объектив против суеверий</b>	<b>188</b>
<b>В пути, всегда в пути</b>	<b>199</b>
<b>Заключение</b>	<b>216</b>
<b>Список использованных архивных фондов</b>	<b>222</b>
<b>Кинокадры и фотографии</b>	<b>223</b>

**Виктор Семенович Листов**

**«История смотрит в объектив»**

**Редактор В. А. Рязанова**

**Художник А. А. Семенов**

**Художественный редактор**

**Г. К. Александров**

**Технический редактор**

**Н. С. Еремина**

**Корректоры А. А. Паранюшкина**

**и Г. Я. Троицкая**

Сдано в набор 30/VIII—72 г. Подп. в  
печ. 19/IX—73 г. А09354. Формат бумаги  
84×108/32. Бумага тип. № 1 и тифлоручная.  
Усл. печ. л. 15,12. Уч.изд. л. 15,343.  
Изд. № 15996. Тираж 10 000 экз. Заказ 2526.  
Цена 1 р. 39 к. Издательство «Искусство»,  
Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Московская  
тип. № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном  
Комитете Совета Министров СССР по  
делам издательств, полиграфии и книжной  
торговли. Маломосковская, дом 21. Иллюстрации  
отпечатаны во 2-й московской типографии  
Союзполиграфпрома.

В.Листов *История смотрит в объектив*

1р.39к.

В. Листов История смотрит в объектив

1 р. 39 к.

