

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

*Материалы
и документы*



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

*Материалы
и документы*

4



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва 1961

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
С. С. ГИНЗБУРГ

ПУБЛИКАЦИИ

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ ОТНОШЕНИЕ В. И. ЛЕНИНА К КИНО

*(Из записей управляющего делами Совета Народных Комиссаров
Н. П. Горбунова о выполнении поручений В. И. Ленина)*

№ 1

Проследите за тем, чтобы при демонстрации кинокартины «Гидроторф»¹ давались бы интересные для аудитории популярные объяснения, направленные к производственной пропаганде.

Посмотреть, что сделано по этому делу, согласно письму т. Ленина, разосланному недавно по многим адресам².

Задание дано 20 января 1921 г.

27 января поручение Ленина передано телефонограммой № 534 уп. зав. кинокомитетом тов. Лещенко и в Гидроторф тов. Кирпичникову с просьбой сообщить, как поставлено дело демонстрации этой картины в настоящее время³.

29 января были получены от Лещенко два ответа Ленину за № исх. 16к (вх. № 859)⁴ и телефонограмма № 17 в Управление делами СНК (вх. № 844).

31 января была получена телефонограмма № 374 от Кирпичникова (вх. № 906)⁵.

2 февраля послана телефонограмма № 742 уп. Лещенко с предложением посылать лекторов с ведома тов. Кирпичникова⁶.

№ 2

16 сентября 1921 г.

Послать на отзыв в Наркомпрос предложение Воеводина «Об автокино»⁷.

№ 3

Т. Падерина⁸ - - Ознакомьтесь с этим делом⁹.

Нужно установить документально:

1) Что фактически сделано в Наркомпросе по директиве Вл(адимира) Ил(ьича).

2) Кто в Наркомпросе будет вести киноделом: Воеводин или кто другой.

3) Кто в НКВТ' и ВСНХ отвечает за кинодело и что они сделали.

4) Отменено ли постановление Московского Совета о муниципализации проката лент.

5) Как обстоит дело с арендой кинотеатров в Москве.

6) О налогах на доходы от театров и проката.

7) К каким решениям пришла:

а) комиссия, о которой пишет секретарь коллегии Наркомпроса¹⁰,

б) комиссия, о которой пишет Воеводин¹¹.

За это дело нужно энергично приняться и довести до конца, прибегая в случае необходимости через меня к помощи Вл(адимира) Ил(ьича). О ходе дела прошу говорить мне каждый день.

1/III — 1922 Горбунов

№ 4

17 марта 1922 г.

Падерина

Фотокинодело

Следить за развитием этого дела в России, привлечь иностранный капитал, наблюдать за проведением в жизнь директивы Владимира Ильича¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

Приведенные документы обнаружены в фотокопиях в Центральном Государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства (ф. 5446, оп. 31, д. 101, л. 56, 42 и 14). Оригиналы хранятся в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма. Документы лишний раз свидетельствуют о большом внимании и неослабном интересе В. И. Ленина к работе советских киноорганизаций.

Документ № 1 отражает ленинское требование о правильной постановке научно-технической пропаганды по одному из важнейших вопросов осуществления плана ГОЭЛРО — увеличению добычи торфа. В документе перечислены практические мероприятия, проведенные аппаратом Совнаркома по выполнению поручения В. И. Ленина.

Документ № 2 характеризует отношение В. И. Ленина к предложению П. И. Воеводина, заведующего Всероссийским фотокиноотделом, об организации передвижной автокиносети.

Документы № 3 и № 4 свидетельствуют о контроле В. И. Ленина за осуществлением его директив о работе кино в условиях новой экономической политики, сформулированных 27 января 1922 г. Документы охватывают широкий круг вопросов, интересовавших В. И. Ленина. Привлечение иностранного капитала в советские киноорганизации являлось одной из форм экономической политики, рассчитанной на быстрейший подъем отечественного кинопроизводства.

¹ Фильм о добыче торфа гидравлическим способом («Гидроторф», или «Надо уметь использовать свое богатство») был снят оператором Ю. Желябужским по специальному указанию В. И. Ленина. 27 октября 1920 г. часть кадров этого фильма была продемонстрирована в Кремле. В. И. Ленин смотрел их в присутствии большой группы партийно-советских работников. Затем фильм был показан делегатам VIII Съезда Советов в Колонном зале Дома Союзов и после окончательного монтажа выпущен на экраны.

² Речь идет о письме В. И. Ленина от 28 октября 1920 г., по которому все работы по внедрению гидравлического метода добычи торфа были признаны особо важными. Согласно письму В. И. Ленина, Наркомпрос получил задание организовать широкий показ фильма «Гидроторф» с пояснениями лектора о гигантском значении механизации торфодобычания и электрификации.

³ В телефонограмме, подписанной Н. П. Горбуновым, передавалось указание В. И. Ленина Гидроторфу о том, чтобы при демонстрации кинокартины давались бы живые, интересные объяснения, содействующие внедрению нового метода в практику добычи торфа.

⁴ В своем ответе В. И. Ленину и Н. П. Горбунову Д. И. Лещенко сообщал, что пояснительный текст к кинокартине о торфе читают проф. Р. Э. Классон, В. Д. Кирпичников и кинооператор Ю. Желябужский. Д. И. Лещенко указывал также, что с 19 января 1921 г. один экземпляр кинокартины о торфе передан в Отдел агитационно-инструкторских поездов ВЦИКа для организации показа фильма в пунктах работы передвижных поездов.

⁵ В. Д. Кирпичников в своем ответе от 31 января писал, что один экземпляр картины о добыче торфа до 31 декабря 1921 г. демонстрировался восемь раз, после чего было сделано еще семь ко-

пий: четыре для демонстрации по Советской республике, одна для Коминтерна, одна для В. В. Воровского, уезжающего в Италию, и одна — Р. Э. Классону, командированному в Германию для размещения заказов Гидроторфа (см. «Искусство кино», 1959, № 9, стр. 23).

⁶ Телефонограмма подписана Н. Горбуновым. В ней есть упоминание о том, что кинооператор Ю. Желябужский одновременно с работой в фотокиноотделе сотрудничал в Гидроторфе, где он ведал отделом производственной пропаганды.

⁷ П. И. Воеводин, сменивший Д. И. Лещенко на посту заведующего Всероссийским фотокиноотделом, много раз обращался к В. И. Ленину с предложениями и просьбами, связанными с работой киноорганизаций. В данном случае говорится о докладной записке П. И. Воеводина к В. И. Ленину от 15 сентября 1921 г. о создании в стране передвижной автокиносети (см. «Искусство кино», 1959, № 8, стр. 10).

⁸ Падерина — секретарь Управления Делами Малого Совнаркома

⁹ Подлинник выявлен в ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 205. Речь идет о директиве В. И. Ленина в Наркомпрос, продиктованной Владимиром Ильичем Н. Горбунову 27 января 1922 г., в которой сформулированы указания В. И. Ленина работникам советских киноорганизаций о работе кино в условиях новой экономической политики. (О директивах В. И. Ленина см. сб. «Партия и кино», М., 1939, стр. 27.)

¹⁰ 4 января 1922 г. Совет Труда и Обороны вынес постановление о переходе всего фотокинопроизводства из ведения Наркомпроса в ВСНХ. Для осуществления этого постановления была образована специальная комиссия из представителей ВСНХ, Наркомпроса и Центрального комитета Союза работников культуры и просвещения.

¹¹ П. И. Воеводин в феврале 1922 г. прислал в Управление делами Совнаркома докладную записку о выполнении директив В. И. Ленина, в которой сообщалось, что комиссия, образованная для осуществления постановления СТО от 4 января 1922 г., дважды рассматривала вопрос о передаче фотокинопроизводства в ведение ВСНХ и не приняла никакого решения. 8 марта 1922 г. Совет Труда и Обороны принял окончательное постановление о передаче фотокинопроизводства в ведение ВСНХ, согласно которому в ведении Наркомпроса остались съемка картин, их прокат и диапозитивное дело.

¹² Речь идет о директивах В. И. Ленина от 27 января 1922 г.

Публикация А. М. Гак

С. М. Эйзенштейн

ВОПРОСЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА¹

(Доклад на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма, прочитанный 8 января 1940 г.)

Товарищи, я не знаю правильно ли, что я выступаю первым, да еще в качестве основного докладчика, потому что я собираюсь говорить не торжественно, без широких обобщений, а, наоборот, в достаточной степени заземленно. Говорить я собираюсь об отдельных частных проблемах, которые возникли перед нами в работе над историческими фильмами.

Вопрос об исторических фильмах следует рассматривать с трех точек зрения: с точки зрения их историко-познавательного значения; с точки зрения той роли, которую исторические фильмы последнего пятилетия сыграли в деле развития нашей кинематографии и в связи с рядом специфических проблем, которые возникли в процессе создания исторических кинопроизведений.

По-моему, мы делаем очень крупную ошибку, оценивая произведения нашей кинематографии «скопом». Если фильм вообще хорош, то полагается думать, что все элементы безошибочны и прекрасны. Представление о том, что в каждом произведении содержание и форма обязательно едины, сбивает критику с толку и мешает ей разобраться в целом ряде творческих проблем. Бывает у нас так, что если фильм вообще хорош, то говорить об отдельных элементах этого фильма, недостаточно благополучных, считается предосудительно.

¹ Печатается по стенограмме, хранящейся в кабинете истории советского кино ВГИКа.

Если же фильм рассматривается с одной из трех точек зрения, о которых я говорил, то ее принимают за абсолютный критерий оценки. Такой случай имел место с рецензиями на фильм «Степан Разин». Мы прочитали две рецензии с разными оценками этого фильма. Совершенно ясно, что каждая оценка основывалась на разборе разных сторон картины.

Существует дискуссия, к сожалению, глухая, о бесспорно прекрасном произведении «Ленин в 1918 году». Ряд товарищей высказывал критические замечания об отдельных сторонах этой картины, считая, что если по линии историко-революционной она безупречна, то в отношении своего построения она не лишена известных недостатков. К сожалению, эти замечания не выносятся на обсуждение.

Мне пришлось участвовать в дискуссии по этой картине и брать ее под защиту: с трибуны Дома кино на картину нападали чрезвычайно резко, не учитывая того, что ее историко-познавательное качество весьма высоко.

Я думаю, что к критическому анализу надо подходить широко и разносторонне, и, разбирая картину, не смущаться тем, что она в общем историко-познавательном отношении хороша или даже безупречна, а, например, с точки зрения интерпретации исторического ландшафта имеет недостатки.

Это первое предварительное замечание, которое я хотел бы сделать.

Я считаю, что не следует особенно долго останавливаться на вопросе о важности изучения истории для современников и для построения будущего,— это и так всем ясно. Вспомним только, что в деле изучения истории мы имеем важнейшие руководящие партийные документы.

В этих партийных документах указано, что конечной целью изучения является марксистское понимание истории, там указаны и пути к достижению этой цели: правильный разбор и обобщение исторических событий. Необходимые условия — доступность, наглядность и конкретность исторического материала. Подчеркнуто значение соблюдения историко-хронологической последовательности, а также живости и занимательности изложения. В этих же документах указаны ошибки, допускавшиеся раньше: отвлеченность, схематизм, абстрактность в определении общественно-исторической формации и прочее.

Если мы, создавая произведения искусства, ставим перед собой воспитательные задачи, то для нас положения этих документов имеют решающее значение. Мы знаем, что искусство преследует те же задачи, что и историческая наука, но оно идет к их решению образными методами.

Отсюда ясно, что эти руководящие указания действительны и для исторического фильма. И в самом деле, если мы добиваемся некоторых результатов в работе над историческими фильмами, то именно тогда, когда мы следуем этим указаниям.

В этих партийных указаниях важно все, вплоть до замечания о хронологии. Мы очень хорошо помним отдельные факты истории, но хронология нам помогает тем, что, устанавливая дату, она дает пересечение событий, происходящих в одно и то же время, и помогает гораздо более полно ощутить эпоху.

Вспомним, что Шекспир родился в год смерти Микельанджело, что ему было 20 лет, когда умер Иван Грозный, что Джордано Бруно погиб на костре между премьерами «Двенадцатая ночь» и «Гамлет», а через год после премьеры «Короля Лира» и «Макбета» умер Борис Годунов. Хронологическое сопоставление целого ряда явлений дает неожиданный поворот ощущения исторической эпохи.

Учебник истории, изложив материал об определенной эпохе, завершает ее рассмотрение в особом резюме и обобщениях. Художественный фильм должен отличаться от учебника истории тем, что резюмирующее обобщение должно возникнуть в живой игре страстей и в развороте событий, которые проходят перед зрителем.

Скверные фильмы следуют построению схоластических учебников истории старого типа: они строятся на резонерских титрах или специальном диалоге, излагающем обобщения, связанные с историческими событиями. Скверные фильмы следуют схоластическим учебникам истории, в то время как живые учебники истории стремятся в образной форме передать суть событий, которые они излагают.

Я слушал лекции по высшей математике, которые читались так, как дай бог читать лекции по истории литературы. Я знаю учебник биологии «Аскарида» Гольдшмита, который, при сохранении научной строгости, написан почти как роман.

Основная необходимая предпосылка исторического фильма — это правда истории. Каждое общество заинтересовано в истолковании своей истории. И каждый класс стремится интерпретировать свое прошлое так, чтобы обосновать резонность своего существования.

Буржуазия для оправдания своего существования, которое она оправдать никак не может, вынуждена фальсифицировать и искажать прошлое.

Одним из самых возмутительных примеров буржуазной классовой фальсификации истории может служить и драматургически, и в других отношениях очень хорошо построенный фильм «Вива Вилья», который содержанием последних своих эпизодов должен доказать буржуазный тезис о том, что народ управлять государством не может. В этом фильме в образе Вильи сведены воедино две исторические фигуры, которые, по существу, друг другу должны противостоять.

В фильме выведена обаятельная фигура Вильи, борющегося за какую-то смутную программу, отвечающую интересам батраков Мексики. Нужно сказать, что фигура подлинного Вильи — это фигура авантюриста и путчиста-генерала. А та аграрная программа, за которую борется Вилья в фильме, — это программа другого деятеля мексиканской истории, крестьянского вождя Эмилиана Запаты.

Соединение этих двух исторических фигур в один образ есть не только ложь, но и попытка опорочения программы Запаты, программы, которая в ряде своих тезисов была по-настоящему прогрессивной.

Кроме того, в фильме фигура Мадеро невероятно искажена; подлинный Мадеро — это одна из самых отвратительных фигур в истории Мексики.

Пример этой картины показывает, что буржуазия вынуждена исторический материал искажать, поворачивать так, чтобы он оправдывал ее методы.

Пресловутый лозунг «История — политика, опрокинутая в прошлое» — лозунг, удобный для буржуазии, помогающий ей истолковывать историю так, как ей выгодно.

Наше же классовое отношение к истории выражает объективную правду и объективную истину, они могут быть выражены только средствами марксистской исторической науки. Между объективной правдой истории и нашим классовым ее пониманием противоречия нет.

Но историческую правду не следует смешивать с историческим натурализмом. В некоторых случаях простой натуралистический наворот фактов может уничтожить реалистическую интерпретацию прошлого.

Здесь можно сослаться на пример «Потемкина». Мы знаем, что восстание на «Потемкине» было подавлено. Если рассматривать это восстание как единичный факт, то оно может быть истолковано как поражение. Мы, тем не менее, следуя правде истории, показали его как победу. Мы это сделали потому, что нам важно было выразить обобщенный реалистический смысл события как большой победы в общем движении революции, а не как судьбу отдельного броненосца, который через несколько недель был возвращен царскому правительству.

Следующий вопрос, который я хотел затронуть, это вопрос о роли исторических фильмов в развитии нашей кинематографии.

Когда у нас возник острый интерес к истории, когда начался поворот к изучению истории, кинематография откликнулась на это историческими фильмами.

Но дело не только в том, что кинематография помогает удовлетворять интерес к истории. Дело и в том, что перед нами стоит, как главная задача, задача создания фильмов современных. И как раз для создания фильмов современных опыт исторических фильмов играет колоссальную роль, потому что в современном фильме мы хотели бы видеть не отдельный эпизод сегодняшнего дня, не отдельные фигуры современности. Мы хотели бы видеть образы и фигуры современников поднятыми до большого исторического обобщения, а в фактах нашей действительности подметить их обобщенный исторический смысл.

Мы приближаемся к этому в «Великом гражданине». И мы должны были бы изучить опыт этого фильма, охват в нем событий и отдельных образов.

Надо сказать, что роль исторического фильма громадна именно для создания фильмов современных. Обобщая опыт исторических фильмов, следует все время иметь в виду, что в нем мы черпаем материал и для создания современных фильмов.

Естественно поэтому посмотреть, как обращаются отдельные мастера с материалами исторического прошлого.

Если мы посмотрим на буржуазные традиции обращения

с прошлым, то увидим, что они определяются, с одной стороны, котурнами, а с другой — халатом и колпаком. С одной стороны, прошлое возносится чрезвычайно высоко и чрезвычайно идеализируется, а с другой стороны — его стараются низвести как можно ниже.

Это явление не ново. О нем писал Маркс в книге «18-е брюмера Луи Бонапарта», о нем писал и Пушкин в связи с выходом записок палача Самсона.

Пушкин писал: «После соблазнительных *Исповедей* философии XVIII века, явились политические, не менее соблазнительные, откровения. Мы не довольствовались видеть людей известных в колпаке и шлафроке, мы захотели последовать за ними в их спальню и далее. Когда нам и это надоело, явилась толпа людей темных с позорными своими сказаниями. Но мы не остановились на бесстыдных записках Генриетты Вильсон, Казановы и Современницы. Мы кинулись на плутовские признания полицейского шпиона и на пояснения о них клейменого каторжника»².

Независимо от того, возносится ли прошлое или низводится до халата, — и то другое является в равной мере свидетельством упадка общества, которое этим занимается.

Если мы взглянем на кинематографию Германии в период господства там социал-демократии, мы увидим, что как раз тогда пользовались очень большим успехом фильмы о Бисмарке и короле Фридрихе.

Низведение великих образов прошлого до своего уровня также усиленно практикуется буржуазией. Отсюда идет опубликование интимных дневников, появление фильма о Парнеле, где исторический деятель Ирландии представлен главным образом в его альковных похождениях, которые ведут его к гибели и снимают с него ореол исторической фигуры.

Об этом пишет — неплохо, между прочим, — Карлейль в своей книге об Оливере Кромвеле.

У нас иное отношение к событиям и историческим персонажам, ибо с героями прошлых эпох мы можем разговаривать как равные. Нам не нужно принижать героев прошлого, и нам не нужно подниматься на цыпочки, чтобы казаться с ними одного роста.

² «О записках Самсона», статья в «Литературной газете», № 20 за 1830 г.

Я думаю, что лучшим примером нашего понимания характера исторического героя является фигура Чапаева в фильме Васильевых. Отсутствие котурнов было одним из достижений этого великолепного фильма, новым вкладом нашей кинематографии.

Основная задача наших фильмов — поднять в них нашу сегодняшнюю тему до высоты исторических обобщений. Пока мы к этому только приближаемся. Но мы должны сказать, что во многих случаях мы даже не можем добиться полного охвата этой задачи.

Какая цель стоит перед нами? Эту цель хорошо в свое время определил Пушкин. Он говорил: «Что развивается в трагедии? Какова ее цель? Судьба человеческая, судьба народная»³.

Это определение остается в силе и сегодня.

Но если с такой позиции мы рассмотрим наши картины, то обнаружим, что тема — человек и народ у нас раздваивается.

Если возьмем «Октябрь» и «Ленин в Октябре», то окажется, что в них эта тема дана раздвоенно, что элементы, касающиеся массы, даны в «Октябре», где нет исторических личностей и исторического вождя, а в картине «Ленин в Октябре» как раз недостает тех элементов, которые были в картине «Октябрь». Очень характерно высказался в свое время артист Салтыков, после того как посмотрел нашу «Стачку». Он сказал: «На этом фоне бы — меня».

В то время мы очень на него обиделись, но нужно сказать, что в некоторой степени он был прав: «Стачка» и «Октябрь» в известной мере оказывались полотнами, на которых не хватало крупной исторической личности. Теперь в фильме «Ленин в Октябре» есть крупная историческая фигура, а полотна не хватает. В большой степени это относится и к некоторым фильмам о гражданской войне. Я себя поймал на том, что гражданскую войну привык видеть такой, как в наших фильмах. А мы имеем прекрасные фигуры Чапаева и Щорса, но колоссального звучания эпохи гражданской войны наши картины не передают. Они в большей мере «передают» исторического человека, чем историческое ощущение масштаба событий. Когда мне пришлось

³ Набросок Пушкина «О драме» (Разбор «Марфы Посадницы» Погодина).

познакомиться с реальными событиями, то я узнал, что под Перекопом погибло 10 тысяч человек в один штурм. Мы знали, что с Врангелем ушли пароходы, и думали, что их было пять-шесть. Между тем было 150 кораблей, и на них уплыло 150 тысяч человек. Если подсчитать, сколько народу прошло по югу страны к северу Крыма за период гражданской войны, то окажется, что по югу страны прошло шесть миллионов человек.

Я спрашиваю, создают ли даже лучшие картины ощущение такого колоссального размаха событий? Они прекрасно обрисовывают отдельных людей, но ощущения масштаба событий в наших картинах о гражданской войне нет.

Чтобы передать этот масштаб, не нужно снимать масовку в шесть миллионов человек. Нужно последовать блистательному примеру «Бориса Годунова». В этой народной драме о царе Борисе для обрисовки характера служит монолог «Достиг я высшей власти...», а масс — знаменитое «народ безмолвствует». Тут создан предел возможностей для работы солиста и хора, причем ремарка «народ безмолвствует» имеет три-четыре разные интерпретации. То, что смысл этой ремарки дискутировался историками литературы, показывает, до какой степени полно в ней развернут образ массы. Образ массы, складывающийся в финале, разверстан между всеми действующими лицами, которые проходят в трагедии. Финал дает сгусток этого образа. Если мы поставим фильм по «Борису Годунову», то должны будем сказать, что здесь тянет в сторону «высшей власти» и что в сторону «безмолвствующего народа».

Если мы сравним фильмы «Петр Первый» и «Александр Невский», то будет ясно, что в фильме «Петр Первый» — сильный крен в сторону изображения Петра, а в фильме «Александр Невский» — в сторону изображения народа. Это происходит от того, что задачи, которые стояли перед фильмами, были несколько различны. В первом фильме важно было обрисовать образ Петра, во втором — дать представление о народном движении XIII века. Фильмы идут от разных художественных традиций. «Петр Первый» шел от традиций драматургической литературы, с которыми связана деятельность автора, а «Александр Невский» — по линии кинематографического эпоса. В «Минине и Пожарском», на опыте обеих картин и обеих традиций, надо было слить эти два элемента. К сожалению, синтез получился

недостаточным. Но так или иначе, наши исторические картины дают очень большой опыт для решения основной задачи — для создания фильмов о современности.

Таковы общие вопросы, которых я здесь хотел коснуться.

Я хочу еще остановиться на частных вопросах нашей работы над историческими фильмами. Первый из них — это вопрос о связи кино и литературы. Одно время мы об этой связи много говорили, а сейчас говорим меньше, хотя на эту связь следовало бы обратить большое внимание, потому что у нас кино определенно распадается на два жанра — кинодраму и киноэпос. Оба эти жанра с литературой связаны теснейшим образом, но по-разному. Связь киноэпоса с литературой — глубинная, поэтому мы много занимались метафорой и целым рядом вещей, определяющих «внутреннюю жизнь» литературного произведения. Связь кинодрамы с литературой более непосредственная, тут приходится говорить о близости литературной формы, о том, что сюжетная драма без опыта литературной формы развиваться не может.

Но есть и другая сторона вопроса.

Если мы обратимся к кинематографическим удачам, то увидим, что большинство этих удач связаны с тем, что образы фильмов имеют литературные прообразы. Начнем с «Матери», с «Чапаева», с «Петра Первого». Даже отдельные фигуры фильма «Александр Невский», имевшие литературную первооснову, оказывались более полнокровными. То же самое имеет место и в американской кинематографии. Скажем, что нашумевший фильм о Хуареце сделан по песне. Таков и фильм о Золя, который был задуман еще в 30-е годы. Последнее обстоятельство я знаю очень хорошо, потому что первое предложение, которое я получил от «Парамоунта», — это предложение поставить фильм о процессе Золя.

Почему наличие литературной первоосновы играет такую важную роль? Потому, что оно создает для режиссера еще одну возможность, которую в других случаях тот не имеет. Если истолкователь явлений жизни — автор, то режиссер не только истолкователь этих явлений на базе своего опыта, но еще и интерпретатор произведения. Возникает то увлекательное, настоящее наполнение творчества режиссера, когда он вступает в единоборство с концепцией

автора, когда он по-своему старается все осмыслить и разглядеть. Тот, кто работал над постановкой полноценных пьес или экранизацией романов, знает, какое колоссальное творческое наслаждение получаешь от разбора отдельных поворотов, от разгадывания замысла, от раскрытия мысли, которая содержится в произведении. Почему удалось в «Броненосце Потемкине» передать образ эпохи — 1905 год? Потому что «Потемкин», как вы знаете, сделан из половины второй части сценария о 1905 годе. Как раз потому, что сперва был очень обстоятельно проработан сценарий, в двадцать раз более длинный, чем сам фильм, отдельные эпизоды «Потемкина» вобрали в себя черты, обобщающие образ 1905 года, в том числе целый ряд моментов, с которыми эти эпизоды непосредственно не связаны. Скажем, такой эпизод, как «Одесская лестница», который передает не только единичный факт, имевший место в действительности, но и вбирает в себя бесконечное количество аналогичных эпизодов, характерных для 1905 года. Так получилось синтетическое изображение 1905 года.

Удача наших киносценариев, таких, как «Щорс», трилогия о Максиме, «Великий гражданин» или сценариев фильмов о Ленине, объясняется тем, что масштаб и время работы над ними не отличаются от масштаба и времени работы над полноценными литературными произведениями.

В чем беда сценариев? В том, что они должны быть чрезвычайно лаконичными. Там и облик эпохи, и облик действующих лиц просто по количеству отпущенного времени и метража должны быть переданы двумя-тремя решающими штрихами. Есть простой путь: берутся штрихи № 1, № 2, № 3 и склеиваются. Но есть и другой путь, когда создается образ человека, эпохи, а затем он сводится в два-три решающих штриха.

Значит все дело в том, что нужно идти тем методом, которым, по существу, идет актер, интерпретирующий исторический образ. В кинематографическом произведении, работая с актером, следует создавать образ в целом, а затем переходить к отдельным ситуациям, в которых этот образ выражается. Вам понятна эта мысль? — надо не только репетировать пять-шесть эпизодов, которые даются в фильме, а нужно создать образ человека, который может в этих отдельных пяти-шести эпизодах себя выразить. И в сцена-

рии было бы правильно сперва разработать образ, а потом дать две-три его решающие черты.

То, что было сделано литературой и театром в отношении Чапаева, послужило большим подспорьем для создания кинообраза, который превзошел литературный и театральный образ Чапаева.

Исходя из этого, нужно сказать, что в сценарии обычно очень хорошо удаются эпизодические фигуры, — эпизодические потому, что здесь нет сложного характера поведения, а есть только две-три решающие черты. Поэтому эпизодические фигуры обычно получаются удачными.

Все это говорит о том, что без опыта литературы и, даже более, без серьезной литературной работы мы останемся большей частью звукозрительными симфонистами. А это нас не удовлетворяет ни в какой степени. Поэтому опять-таки, ссылаясь на американскую литературу, нужно сказать, что американская кинематография сильна тем, что почти за каждым жанром, почти за каждым образцом кинематографической пьесы имеется соответствующий литературный жанр и целая масса литературных произведений, в которых тема и подход разрешения тех или иных ситуационных ходов разработаны до мельчайших подробностей. Нужно сказать, что нам эти американские жанровые области и литературные прообразы ни в какой степени не подходят, но мы должны предъявить счет своей литературе, которая должна нам помочь.

Теперь я хочу перейти к совсем специальному вопросу о том, как нужно разрабатывать отдельные элементы исторического фильма, и совершенно уже узко — как нужно «работать» с историческим пейзажем, с персонажами, с музыкой, с отдельными сценами и т. п. Причем здесь сказывается один основной закон для всех этих элементов. Поэтому мы можем начать с самых простых и удобных примеров — с исторического пейзажа.

Скажу о своем ощущении исторического пейзажа и сошлюсь на несколько примеров.

Из картины «Минин и Пожарский» мне врезалась в память сцена, в которой Минин стоит над Волгой, и сцена, в которой скачет на коне Роман. Также врезался мне в память и кадр из «Александра Невского» с замерзшими лодками. Почему эти кадры обращают на себя внимание? Потому что они воспринимаются не как исторические. Когда

я смотрел на пейзаж с замерзшими лодками и елочками, и ощущал его как елочный базар или, в лучшем случае, как каток в Сокольниках, но не как исторический пейзаж.

Спрашивается, в чем тут дело и можно ли вообще говорить об историческом и неисторическом ощущении пейзажа с елками?

Известен такой анекдотический рассказ об академике Бруни, который, критикуя картину Репина «Диоген», сказал ему: «У вас много жанра, это совсем живые, обыкновенные кусты, что на Петровском. Для истории это не годится. В исторической картине пейзаж должен быть историческим». Он сказал далее: «Пойдите в Эрмитаж и спишите у Пуссена».

Совет, который Бруни дал молодому Репину, конечно, не выдерживает критики, но мы иногда поступаем именно так.

В чем же суть дела? Сперва нужно установить, что пейзаж должен восприниматься как образ, а затем можно говорить, что этот образ должен быть историческим. В связи с образом, создаваемым пейзажем, я позволю себе привести высказывание Энгельса. Он говорит о том, что разные люди создают разные образы природы: «Купцы стремятся доказать, что наряду с кофе, ворванью или хлопком в их сердце сохранено местечко для красавицы-природы, которая создала все это и, в придачу, золото; женщины изливают в них потоки своих чувств, студенты — свое веселье и свою насмешливость, а умудренные знаниями и опытом школьные учителя выдают природе высокопарный аттестат зрелости»⁴.

В другом произведении Энгельс описывает историческое своеобразие природы. Я приведу довольно длинную цитату, но она мне поможет меньше говорить от себя: «Эллада имела счастье видеть, как характер ее ландшафта был осознан в религии ее жителей. Эллада — страна пантеизма. Все ее ландшафты оправлены — или, по меньшей мере, были оправлены — в рамки гармонии. А между тем каждое дерево в ней, каждый источник, каждая гора слишком выпирает на первый план, а между тем ее небо чересчур синее, ее солнце чересчур ослепительно, ее море чересчур грандиозно, чтобы они могли довольствоваться лаконическим одухотворе-

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. II, стр. 91.

нием какого-то шеллиевского Spirit of nature, какого-то всеобъемлющего Пана; всякая особность притягивает в своей прекрасной округлости на отдельного бога, всякая река требует своих нимф, всякая роща — своих дриад, и так вот образовалась религия эллинов. Другие местности не были так счастливы; они ни у одного народа не стали основой его веры и должны ждать поэта, который бы пробудил к жизни дремлющего в них религиозного гения. Если вы находитесь на вершине Драхенфельза или Рохусберга у Бингена и, глядя в даль поверх благоухающей от виноградных лоз Рейнской долины, видите, как далекие голубые горы сливаются с горизонтом, как зелень полей и виноградников, облитая золотом солнца, и синева неба отражены в реке, — то небо, кажется, пригибается со всей своей лучезарностью к земле и глядится в нее, дух погружается в материю, слово становится плотью и живет среди нас: перед вами воплощенное христианство»⁵.

Вот как пишет Энгельс об ощущении образов природы.

Совершенно понятно, что здесь Энгельс имеет в виду две стороны дела. С одной стороны, религиозная система, скажем кальвинизм, вызывает у него отчетливое пластическое ощущение; с другой стороны, пейзаж складывается в синтезирующий образ, и умение найти ему соответствие с идеей, о которой он сейчас думает, есть одно из тех искусств, которым и мы в очень большой степени должны владеть.

Какова же та особая образная задача, которая должна осуществляться историческим пейзажем? Я думаю, что для исторического пейзажа характерна одна особенность — это ощущение его отдаленности от нас. Я думаю, что это ощущение отдаленности может возникнуть тогда, когда в пейзаже сохранены только те элементы, которые можно рассмотреть издалека, когда в пейзаже нет большого количества частных деталей. Выражаясь более пышно, следует сказать, что в исторической картине пейзаж должен «работать» главным образом своими обобщенными и обобщающими чертами.

Возьмем для примера картины Серова. Серов в исторических картинах именно так и поступает. Вспомните пейзаж в его «доисторическом» «Похищении Европы», — он передан несколькими обобщающими дугowymi линиями,

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. II, стр. 55.

рисующими движение первобытного моря, в котором плавают бык.

Если мы от такого «доисторического» пейзажа перейдем к более историческому в картине «Одиссей и Навзикая», то увидим чрезвычайно низко посаженный горизонт, море и гладкий берег с двумя фигурами. Здесь опять-таки соблюдено условие отдаленности и обобщенности. Можно, конечно, сказать, что «Греция — она такая, ничего с ней не поделаешь». Но ту же самую закономерность только в менее подчеркнутом виде, Серов соблюдает, когда ему нужно сделать исторический пейзаж царских охот, где наша обычная будничная русская природа дана в отдельных элементах, сведена к резко выраженным обобщающим чертам.

Если такова установка для общих планов, то при приближении должна сохраняться та же самая закономерность, т. е. пространство не следует заполнять чрезмерным количеством определяющих деталей, в нем нужно сохранять элементы обобщенности.

Здесь возникает очень любопытный вопрос о так называемых стилизационных задачах в исторических фильмах. Стилизационная задача состоит в том, чтобы окружающая природа была показана глазами ее современника так, как ее видели люди той эпохи, которую мы изображаем.

Тут, конечно, есть предел допустимой стилизации. Есть и очень вредное явление, своеобразная стилизация из вторых рук, когда художник передает не свое непосредственное ощущение природы той или иной исторической эпохи, не свое представление о том, как ее видели современники, а пользуется чьей-то чужой интерпретацией. В этом мы все грешны: кто «делает» под Рериха, кто под Сурикова... (когда перед вами розвальни, невозможно не вспомнить боярыню Морозову).

Но случается и другое. С этим мне пришлось столкнуться при поездке в Узбекистан. Все знают иранские миниатюры, целый ряд очень характерных для них специфических черт. Сидящая на ковре фигура проецируется всем своим ростом на ковер, не поднимается за его пределы. Я всегда думал, что если так начать снимать, то получится стилизация под иранских художников.

Что же выяснилось, когда я попал в Узбекистан? Оказывается, что в таком построении нет никакого насилия над взглядом человека. Просто-напросто именно таково распо-

ложение отдельных вещей и предметов. Колоссальное количество предметов, которые вы там видите, так и расположено.

Если вы пойдете в старую хорошую чайхану и будете пить чай на четвертой площадке наверху, то перед вами все фигуры будут расположены так, как это очертала миниатюра. Если вы пойдете по рисовым полям, которые также строятся уступами, получится то же впечатление.

Все мы привыкли к стилизованным формам кроны деревьев на миниатюре круглым, овальным и т. п. Но если вы пройдете мимо тутовых деревьев в известные периоды времени, то увидите, что все они выстрижены именно так.

На миниатюре вы увидите барана, наполовину белого, а наполовину черного, или лошадь, на которой геометрически правильно расположены пятна. Должен сказать, что я видел и такого барана и такую лошадь.

Таким образом, миниатюристы, не испортившие себе глаз на иной живописи, умели смотреть с тех особенных точек зрения, которые образуются вокруг них.

То же самое я должен сказать о живописи Ван-Гога, — у него абсолютно чистой тональности домики, реки, небо. Попав на родину Ван-Гога, поездив по Голландии, убеждаешься, что его живопись — почти фотоскопок, так чиста там тональность, так прозрачен там воздух.

Не следует бояться таких неожиданностей, когда они обусловлены природой, а не являются выкрутасом того или иного живописца.

Можно остановиться еще на одном примере. Когда смотришь пейзажи Кватроченто, то поражаешься тому, что фигуры очень большие, а архитектура вся маленькая, дана в дальней перспективе и помещается не выше колен фигур. Это объясняется тем, что тогда не умели писать элементы зданий: одну дверь, одно окно, или один портик. В то время не умели из комплексного восприятия здания выделить отдельные элементы, поэтому и давали здание целиком. А так как оно не «лезло», приходилось его делать маленьким; отсюда создавался эффект отдаленности.

В связи с этим я хочу кое-что сказать и о наших фильмах.

Есть такие фильмы, в которых имеется реальный пейзаж; однако он не создает необходимого образа. Приведу две картины о Дальнем Востоке — «Волочаевские дни» и

«Аэроград». В «Аэрограде» наибольшее ощущение Дальнего Востока оставляют те кадры, которые были сняты в Крыму. В «Волочаевских днях» всегда есть ощущение Парголово⁶. Вы можете мне, конечно, сказать, что форма листвы и размеры деревьев точно такие, как на Дальнем Востоке, но я в данном случае образ Дальнего Востока не ощущаю.

С точки зрения ощущения истории блестяще сделан пейзаж в «Минине и Пожарском», когда во время бегства из Москвы движутся сани. Это блестяще сделано. Почему? Потому что создается ощущение отдаленности и обобщенности.

Мы стремились в «Александре Невском» по возможности везде соблюдать это требование отдаленности и обобщенности — и в городском пейзаже, и в пейзаже Переяславля. Предел был достигнут в изображении Чудского озера, где мы видим только лед и серое небо. Попробуй разбери, когда это происходит!

Битва на льду была у Конармии под Батайском около Ростова. Если бы мне пришлось ее снимать, то немедленно возникла бы потребность не очистить пейзаж от деталей, как я сделал с пейзажем Чудского озера, а наоборот, ввести большое количество приближающих деталей, крупноплановых элементов.

Если говорить о листве и деревьях, то в исторической картине больше «работает» обобщенная форма дерева, а в жанровой — листва.

Если мы возьмем замечательную в жанровом отношении картину «Ошибка инженера Кочина», то заметим, что в ней прекрасно снято то, что мы называем листвой. Но если бы такой листвой насытить наши исторические фильмы, она бы резала глаза.

Пропустим два раздела — об историческом персонаже и историческом сюжете — и перейдем к батальным сценам.

Наибольший опыт, который мы имеем по историческим картинам, — это опыт батальных сцен. А так как нам придется еще очень много снимать исторических фильмов и батальных сцен, то кое-что можно сейчас извлечь из этого опыта.

Здесь дело обстоит так.

⁶ Парголово — дачная местность под Ленинградом.

В разные исторические эпохи битвы воспринимались и велись по-разному. Я говорю об этом не потому, что картина должна точно воспроизводить, как дрались в определенную эпоху, а потому, что из-за этого чрезвычайно отчетливо обрисовываются принципиальные положения.

Сперва баталия выступает как сумма отдельных поединков. Я видел в Мексике испанский танец, который изображал завоевание маврами Испании. Двенадцать человек стояли в ряд против других двенадцати человек, они сходились и каждый вступал в поединок со своим противником с переменным успехом.

Позднее баталия развивалась как поединок организованных масс и, наконец, как согласованное действие разных родов оружия.

И у нас существуют три типа построения батальных сцен.

Первый тип — когда бой решается как монтаж отдельных поединков. Очень показателен в этом отношении последний акт «Макбета» и ряд сцен в других пьесах Шекспира. Я подробно выписал пятый акт «Макбета», проследив, как отдельные поединки следуют друг за другом. Однако я не буду это сейчас читать.

Второй тип — батальное полотно, где имеются столкновения больших масс. Здесь применяются очень любопытные приемы, которые прекрасно использовал Пушкин в баталиях «Руслана и Людмилы».

Отдельные эпизоды даны в «Руслане и Людмиле» как перипетии одного поединка, несколько сцен боя составлены так, будто происходит один поединок.

Сошлись — и заварился бой.
Почуя смерть, выиграли кони,
Пошли стучать мечи о брони;
Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась;
Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались;
Сомкнутой, дружною стеной
Там рубится со строем строй;
Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется;
Там русский пал, там печенег;

Там клики битвы, там побег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...⁷

Вы имеете здесь совершенно точный ввод:

Сошлись — и заварился бой.

Затем следует сравнительный элемент — волнующиеся кони и звук мечей:

...взыграли кони,
Пошли стучать мечи о брони...

Дальше движение вверх:

Со свистом туча стрел взвилась.

Затем движение вниз:

Равнина кровью залилась...

Теперь вступает конница:

Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались;
Сомкнутой, дружною стеной
Там рубится со строем строй...

Пехота и конница:

Со всадником там пеший бьется...

Так подготавливается возможный исход поединка

Там русский пал, там печенег...

Затем уход в общий план:

Там клики битвы, там побег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою...

Значение этого общего плана я подчеркиваю, потому что мы обычно забываем эти соединительные перебивки общим планом, увлекшись «парной» сценой.

⁷ А. С. Пушкин. Полное собр. соч., в десяти томах, т. 4, М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 95, 96.

Наконец, последний момент — финал битвы. Погиб пеший. Этот момент подчеркнут очень сильно:

Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...

Композиция боя в наших картинах может в известных случаях строиться на таких элементах. И когда мы будем говорить о четкости изображения боя, об этом придется вспомнить.

С точки зрения батальных сцен блестяще сделаны бои в «Потерянном рае» Мильтона. Я жалею, что прочитал Мильтона после того, как сделал «Александра Невского», потому что для сцены провала под лед у Мильтона можно было взять несколько элементов.

Последнее, о чем здесь хочу сказать, — отыгрыш разных родов оружия. Мне пришлось применить этот отыгрыш в «Броненосце Потемкине». Когда «играют» пушки, машины не показаны; когда «играют» машины, не показано море; когда «играет» море, не показан броненосец. Это же соблюдено в довольно строгой последовательности и в эпизоде ледового побоища, как в наступлении «свиньи», так и в отдельных фазах боя, где функции распределены равномерно: когда отыгрывается конница, пехота не лезет.

Еще один характерный прием для изображения боя — прием его показа глазами случайного участника или штатского, оказавшегося в военной обстановке.

Классический пример использования этого приема дан Толстым в «Войне и мире» с Пьером Безуховым.

У меня была сцена в «Октябре», которую мы (позже) исключили: мы хотели показать взятие Зимнего дворца через восприятие офицера, — был такой поручик Синегуб, писавший в своих мемуарах, что все оставили Зимний, а он один волновался. Я хотел через него показать все элементы жизни в Зимнем дворце до его взятия. Кроме того, был задуман еще один персонаж, который вместе с революционными солдатами попадает в Зимний. Это — штатский человек, никакого отношения к борьбе не имеющий. Он ходит по дворцу, рассматривает вещи и, наконец, попадает в кабинет Николая, где находит альбом с картинками легкого содержания.

Назову несколько общих композиционных условий построения батальной сцены.

Первое, что нужно,—представлять образ боя, совершенно отчетливо вырисовывать себе, какое ощущение бой должен создать не только как событие, но и как своеобразный эмоциональный комплекс.

Без этого невозможно выстроить самое главное: четкого хода боя не будет. А четкость хода боя — это четкость смены фаз.

Скажем, у меня сильно затянувшийся бой на ледовом побоище (правда, затянувшийся не по моей вине, а потому, что мне не дали вырезать двести метров) был построен от рога немцев, который собирает всю массу, до рога, который уходит под воду. Лейтмотив рога пронизывает всю эту историю. С ним связана смена фаз в бою.

Второе условие — это четкость: кто, кого и когда. В большинстве сцен так запутано действие, что зритель теряет ориентацию и не знает за кем следить. Тут нужно создавать крепкие опорные пункты. С другой стороны, следует использовать пластические элементы. В этом отношении можно сослаться на прекрасное использование цвета в «Щорсе». То же самое было сделано и в «Александре Невском», где вы имеете все время черный и белый цвета.

Кроме пластических и сюжетных элементов, существуют еще и ритмические. Здесь можно указать на пример «Одесской лестницы» в «Броненосце Потемкине», где дана ритмическая характеристика двух сторон — солдат и тех, кто от них спасается. И в «Чапаеве» вы чувствуете противников по тому ритмическому лейтмотиву, который придан каждой из сторон.

Еще одно важное обстоятельство — четкость дислокации и стратегической картины битвы. Если это дано нечетко, неясно, то происходит смещение представлений. Здесь средства раскрытия применяются разные, но наиболее употребительный способ — это изображение военного совета, когда до боя рассказывают или просто поясняют на карте, что будет происходить. В «Александре Невском» мы старались этот способ видоизменить, потому что нас интересовало то, как у Александра возникает мысль о клине, который можно зажать с двух сторон. Мы долго искали решение, стараясь найти для него материально-предметную основу. Но ничего нас не удовлетворяло, пока я не вспомнил сказку о лисе и зайце. Но «нажимать» на этот эпизод, который может дать стратегический замысел картины, не

приходилось. Если бы мы еще месяц поработали, то нашли бы исчерпывающее решение.

Повторяю, очень большую роль играет карта. Но еще лучше, если имеется возможность время от времени с птичьего полета устанавливать, какая происходит фаза боя.

Большой опыт в построении картины боя нам дает батальная живопись всех времен, вплоть до того образца, который мы видим у Калло, изображавшего осаду крепости Бреде. Там у него на первом плане — средние и крупные планы сражающихся, на втором — дерущиеся, изображенные мелко, и на третьем — картина, где отмечено, где находились отдельные части.

Очень важно, чтобы массовки образно «работали» в кадре, т. е. чтобы движение масс, находящихся друг против друга, схватки и все прочее, были сделаны не только крупными планами, но и четко вычитывались в общих планах. Это я понял на собственной беде: мне пришлось доснять целую массовку, так как у меня отсутствовала видимость одной массы, которая вдвигается в другую массу, и пропадало ощущение реального боя.

Два слова об эмоциональности. Во-первых, нужно учитывать, что бой следует всячески эмоционально подготавливать. Я не могу согласиться со второй серией «Петра Первого», которая начинается с Полтавского боя. Три четверти эмоционального напряжения, которое в бою будет развиваться, пропадает зря, потому что нельзя требовать от зрителя, чтобы он на протяжении полутора лет помнил все то, что происходило в первой серии.

Понятно, что нужно менять не только фазы боя, но и ритмические характеристики. В этом отношении непревзойденным остается пример пушкинского Полтавского боя, который можно разобрать как идеальный сценарий.

Заканчивая доклад, я хочу еще раз повторить, что нашей основной, главной задачей является показ современности и современного человека, поднятых до высот широкого исторического обобщения. Опыт исторического фильма решению этой задачи приносит великую пользу. И я убежден, что он поможет нам показать нашу великую эпоху.

КИНО В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ И ВОССТАНОВИТЕЛЬНОГО ПЕРИОДА

А. А. Шимон

ИЗ ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО СОВЕТСКОГО КИНО

Начало развитию кинематографии на Украине было положено сразу же после восстановления советской власти на освобожденной от контрреволюции части территории республики. В январе 1919 г. в Харькове был создан Всеукраинский кинокомитет при Наркомпросе Временного рабоче-крестьянского правительства. Постановлением от 18 января 1919 г. в его ведение были переданы все кинематографы¹.

Всеукраинский кинокомитет начал свою деятельность с отбора лучших картин из сохранившегося фильмофонда, установил цензуру, предпринял ряд мер по учету киноустановок и созданию государственной киносети.

Осуществление этих мероприятий имело чрезвычайно важное значение, так как в условиях гражданской войны кинематографическое хозяйство было почти полностью разрушено.

Помещения театров были запущены, частично заняты под склады и жилье, аппаратура изнашивалась до предела. В самом хаотическом состоянии оказалось имущество прокатных контор. Фильмы, имевшиеся в прокате, за ничтожными исключениями, были не только чужды, но и враждеб-

¹ Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины, № 3. Киев, 1919, изд. I-е, стр. 33.

ны запросам нового зрителя. Прокатный фонд составляли зарубежные и русские картины предреволюционного периода и фильмы, поставленные в Крыму, Киеве и Одессе при белогвардейских правительствах.

Во второй половине марта 1919 г. Совнархоз Украины издал специальное постановление, предписывающее всем кинотеатрам до конца месяца представить сведения «о количестве электрических машин, их технических данных и запасах электротехнических материалов»². В то же время был опубликован ряд декретов Совнаркома Республики («О помещениях, занимаемых театрами и кинематографами» и др.³), согласно которым запрещалось реквизировать и занимать эти помещения без согласия Наркомпроса или местных органов народного образования.

Чтобы освободить Всеукраинский кинокомитет от административного надзора над кинофотопромышленностью, обеспечить управление реквизированными предприятиями и театрами и установить «живую связь между центрами и местными подотделами», Народный комиссариат просвещения организовал первые в стране филиальные отделения, явившиеся прообразом современных областных отделов кинофикации⁴. Образовать их в первую очередь предполагалось в Харькове, Одессе, Екатеринославе, Ялте, Ростове-на-Дону. Филиалы учреждали у себя отделы — общий, учетно-контрольный, цензуры и рецензии, кино- и фотохроники, научный и эксплуатационный. Во главе отделения стояла комиссия в составе председателя и двух членов, назначаемых Всеукраинским кинокомитетом.

Вскоре после переезда в Киев (март 1919 г.)⁵ кинокомитет попытался предпринять меры по «учету и регистрации кинематографических и фотографических предприятий и предметов их производства». Особым постановлением⁶ владельцам кинотеатров, прокатных контор, ателье и т. д. предлагалось в двухдневный срок «обратиться во Всеукраинский кинокомитет за получением инструкций по сдаче на

² «Собрание узаконений», № 29, 1919, 2-е изд., стр. 444. «Хроника вісті», № 22 от 21 марта 1919 г. — ЦГАОР УССР, ф. 1738. оп. 1, д. 30, л. 102.

³ Там же, № 32, стр. 477; № 34, стр. 513, 514.

⁴ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 30, л. 100; д. 35, л. 19.

⁵ Там же, л. 149.

⁶ «Собрание узаконений», № 34, 1919, 2-е изд., стр. 503.

учет своих товаров, дальнейшему прокату, продаже и пользованию ими». Запрещался самовольный вывоз из Киева кинофототоваров, пленки, аппаратуры.

Учрежденная кинокомитетом комиссия в составе представителей учетно-контрольного, эксплуатационного и театрального отделов установила ставки проката картин. За кинопредприятиями устанавливался также технический надзор с целью обеспечения требований пожарной безопасности, гигиенических условий и т. п.⁷ В этой работе принимал участие и профсоюз киноработников, созданный в конце марта (довольно активные организации союза существовали тогда в Киеве, Харькове, Екатеринославе⁸).

Однако работу филиалов Всеукраинского кинокомитета удалось на первых порах наладить только в Киеве и Харькове. В Одессе филиал вообще не открыли из-за «недостатка электроэнергии и других причин». Признавалось, что «в Екатеринославе определенной работы тоже нет». Не хватало пленки и других технических средств для производства и демонстрирования фильмов. Сказывалась и ограниченность штатов (в комитете было всего два инструктора, которые занимались текущими делами в самом Киеве и из города почти не выезжали)⁹.

Все же, благодаря повседневной помощи центральных и местных партийных организаций, политорганов Красной Армии, многочисленного актива пропагандистов-общественников, все более успешно решалось важнейшее указание В. И. Ленина о том, чтобы «продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне»¹⁰.

Специальные пункты о кино, как мощном средстве широкой пролетарской пропаганды, включаются в декрет Совнаркома Республики о передаче исторических и художественных ценностей Наркомпросу (начало апреля 1919 г.)¹¹. Разрабатываются циркуляры и методические пособия по использованию кинематографа при разъяснении трудящимся массам сути текущих событий, постановлений, сообщений

⁷ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 135; ф. 1738, оп. 1, л. 62, л. 68.

⁸ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 35, л. 194; д. 42, л. 162.

⁹ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 17, 30; д. 63, л. 44, 84, 90, 114.

¹⁰ Сборник «Партия о кино». М., Госкиноиздат, 1939, стр. 32.

¹¹ «Собрание узаконений», № 34, 1919, 2-е изд., стр. 513, 514.

о военных действиях на фронтах и т. п.¹² В помощь клубам и другим культурно-просветительным организациям, ведущим массовую киноработу, выпускаются кинобюллетени-каталоги « в качестве руководства по выбору для демонстрации картин определенного характера»¹³.

За короткий срок отдел цензуры и рецензий кинокомитета просмотрел и аннотировал до 500 фильмов¹⁴. Их классифицировали по трем группам: рекомендуемые к демонстрированию, допускаемые и явно непригодные и вредные. Качество большинства картин оказалось настолько низким, что кинокомитет, вынужденный «избегать строгости в оценке картин вследствие бедности кинематографического рынка фильмами, имеющими литературно-художественную ценность»¹⁵, сумел первоначально отобрать для своей фильмотеки всего лишь 12 картин¹⁶.

Прежде всего были взяты на учет и частично реквизированы фильмы научного и культурно-просветительного характера, видовые, сказки¹⁷, а также лучшие экранизации классических литературных произведений. Ценой больших усилий, преодолевая изощренный саботаж владельцев прокатных контор, магазинов, мастерских, библиотек (часть научных и просветительных картин находилась в этих учреждениях)¹⁸, все же удалось сравнительно быстро создать фильмофонд кинокомитета. К маю в нем насчитывалось уже несколько десятков киноэкранизаций по произведениям Пушкина («Станционный смотритель», «Сказка о рыбаке и рыбке»), Жуковского («Спящая царевна»), Тургенева («Несчастливая»), Л. Толстого («Власть тьмы»), Горького («Трое»), Л. Андреева, Андерсена и других русских и зарубежных писателей-реалистов, картины по географии, этнографии, истории и т. д.¹⁹

Повсеместно создавались так называемые «показательные кинотеатры, преследующие исключительно культурно-

¹² ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 28, л. 36.

¹³ Там же, д. 38, л. 39.

¹⁴ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 129.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 39.

¹⁷ «Собрание узаконений», № 15, 1919, 1-е изд., стр. 221.

¹⁸ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 11, л. 49.

¹⁹ Там же, д. 1, л. 40; д. 3, л. 42; д. 5, л. 30.

просветительные цели»²⁰. В феврале были открыты три таких театра в Харькове — им. К. Либкнехта («Амбир»), им. Р. Люксембург («Модерн»), «Третий Интернационал» («Мишель»)²¹, два театра в Чернигове²².

Открытие кинотеатров происходило в торжественной обстановке. Так, при открытии «пролетарско-красноармейских театров» в Киеве (конец марта) — «Красная звезда» («Новый») — на Крещатике, «Коммунист» («Люкс») — на Лукьяновке, им. Свердлова («Лилия») — на Подоле, «Третий Интернационал» («Эхо») — на Б. Васильковской²³ состоялись многолюдные митинги с участием видных партийных, советских и военных работников, представителей общественности. В одном из прессбюллетеней того времени читаем о том, что выступавшие на них «ораторы обрисовывали прежний кинематограф, дававший рабочим и крестьянам пошлые драмы и фарсы, приветствовали начинание политорганов Красной Армии и желали кинематографу сделаться источником силы и правды, показывать красноармейцу все темные стороны прежней жизни, а если нужно — говорить в глаза горькую правду. Присутствующие многократно исполняли Интернационал»²⁴.

Вскоре после освобождения Одессы в городе было национализировано 36 кинотеатров, в них начали демонстрировать фильмы исключительно революционного и научного характера²⁵. Из обращения были изъяты вредные картины.

Весной 1919 г. приступили к работе первые передвижные киноустановки для обслуживания жителей сельских местностей, рабочих районов крупных городов, частей Красной Армии. Активно работали кинопередвижки в Белоцерковском уезде²⁶, Кременчуге и ряде других мест Республики, снабженные фондом «кинематографических фильмов из революционной жизни»²⁷. «Несколько аппаратов для постановки картин из жизни рабочих и крестьян» направляются

²⁰ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 30, л. 149.

²¹ «Собрание узаконений», № 15, 1919 г., 1-е изд., стр. 221.

²² ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 26.

²³ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 42, л. 88.

²⁴ Там же, д. 38, л. 9.; д. 42, л. 144.

²⁵ Там же, д. 49, л. 173; д. 109а, л. 59.

²⁶ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 11.

²⁷ «Коммунист», 25 марта 1919 г.

в села Одессы²⁸, фронтовые передвижки снаряжает профсоюз киноработников²⁹. Специальные рейдовые установки создаются на агитпоездах (помимо постоянного вагона-кинематографа); эти кинопередвижки обслуживали красноармейские части и населенные пункты, расположенные в десятках километров по сторонам от пути следования агитпоезда³⁰. В промышленных центрах передвижные установки, предназначенные для рабочих окраин, оборудовались в фургонах, кино-трамваях, на пароходах и баржах³¹.

Создание государственного парка кинопроекционной аппаратуры шло за счет реквизиции частных установок, покупки и изготовления новых аппаратов на Харьковской фабрике, принадлежавшей кинокомитету и открытой, очевидно, в марте 1919 г.³² Большую партию кинопроекторов приобрела для передвижных фронтовых кинотеатров кинематографическая секция Ревкомвоенна³³.

Здесь уместно особо подчеркнуть деятельность политорганов Красной Армии в области кино на территории Украины. Киносекции при политотделах соединений, а также

²⁸ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 49, л. 173; д. 109а, л. 59.

²⁹ Там же, д. 35, л. 194; д. 42, л. 162

³⁰ Там же, ф. 182, оп. 1, д. 4, л. 11.

³¹ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 65, 66, д. 33, л. 29; д. 49, л. 264; ф. 1525, оп. 1, д. 49, л. 263; ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 129.

³² До последнего времени существует мнение, что производство кинопроекционной аппаратуры в УССР началось в Одессе и там же, на базе киномеханических мастерских, преобразованных в завод, в 1925 г. впервые освоен выпуск новых кинопроекторов. Так, во всяком случае, говорит проф. Е. М. Голдовский («30 лет советской кинотехники», М., 1950, стр. 64). Между тем, судя по отчету кинокомитета Наркомпросу республики от 14 июня 1919 г., кинопроекторы впервые начала выпускать Харьковская фабрика. Подобную фабрику «по изготовлению волшебных фонарей и кинематографических аппаратов» намечалось открыть в том же году и в Киеве, но по ряду организационных и технических причин это не удалось (см. ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 63, л. 44; ф. 1738, оп. 1, д. 30, л. 149). Достоверность начала производства в Харькове кинопроекционной аппаратуры подтверждается и другими документальными материалами. Известно, например, что харьковские аппараты выпускались вплоть до 1924 г. (общее число комплектов, выпущенных в Харькове и Одессе, составило: в 1923 г.—49, в 1924 г.—120).—См. «Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924—25 рік», Держвидав України, 1926, ст. 157, а также тезисы доклада ВУФКУ на пленуме ЦП Робмису (ЦГАОР, УССР, ф. 2708, оп. 2, д. 576, л. 234).

³³ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 83.

культурно-просветительные комиссии, образованные во всех красноармейских частях³⁴, действовали в тесном содружестве с Кинокомитетом и местными органами народного образования, оказывая им неоценимую материально-техническую и организационно-методическую помощь³⁵. Армейские пропагандисты впервые на Украине широко использовали кино при проведении митингов, лекций, бесед, в учебно-воспитательной и политико-просветительной работе среди красноармейцев и гражданского населения, обобщая и обогащая опыт «петроградских и московских пролетарских организаций»³⁶.

Кинопрограммы подбирались и составлялись с учетом конкретных задач, характера массовых мероприятий и состава аудитории. Если на сеансе-лекции демонстрировался художественный фильм — экранизация литературного произведения, то лектор давал характеристику творчества писателя, пояснял значение первоисточника, анализировал отображенные в нем события³⁷. При показе картин революционного, научного, исторического характера в выступлении затрагивались события отечественной и мировой истории этого периода, давались пояснения по отдельным видам и родам производства, культуры и т. п. С целью повышения заинтересованности аудитории применялась также лекционно-вопросная система объяснения картин³⁸.

Приведем одну из программ кинематографа, показанную в Овруче делегатам съезда комнезамов: «Трудовая коммуна», «Приготовление корма для скота», «Вскрытие мощей Тихона Задонского». Фильмы произвели неизгладимое впечатление, явились поводом для горячей дискуссии о текущих политических событиях и путях развития сельского хозяйства страны³⁹.

Можно привести много фактов, когда после подобных киносеансов, особенно если они проходили на открытом воз-

³⁴ «Красноармейский листок» — приложение к газете «Коммунист», 29 января 1919 г.

³⁵ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 2, д. 293, л. 4; д. 5, л. 22; д. 63, л. 90, 91; оп. 32, д. 63, л. 86, 100.

³⁶ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 8; д. 51, л. 296, 297.

³⁷ Судя по многочисленным отзывам, наибольшим успехом пользовались экранизации произведений Толстого, Горького, Тургенева. ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 45.

³⁸ Там же и дополнит. — ф. 166, оп. 32, д. 11, л. 35.

³⁹ ЦГАОР УССР, ф. 180, оп. 1, д. 10, л. 70.

духе, стихийно возникали многотысячные митинги, и долго еще «зрители, расходясь, усиленно обсуждали содержание картин, затрагивая вопросы дня» (из дневника киномеханика)⁴⁰. «Острым оружием» по праву называл кино народ,— оружием, «которое в мгновение ока дает возможность взглянуть на весь мир, разбивая узкие рамки домашнего патриотизма»⁴¹. Фильмы часто запрашивались в единой заявке с военным снаряжением и боеприпасами⁴². И действительно, агитаторы, вооруженные иногда только киноаппаратом и несколькими фильмами, добивались поразительных успехов. Так, летом 1919 г. одна из агитбригад совершила рейд вдоль Днепра и Припяти, где свирепствовал в ту пору бандит Струк. Рискуя жизнью, участники немногочисленной бригады устраивали киносеансы, митинги на политические темы⁴³. В Чернобыле, Мозыре и других населенных пунктах на просмотрах присутствовало более тысячи зрителей. В итоге, население сел, испытывавшее чувство постоянного страха, воспрянуло духом и открыто выступило против бандитов. В селах были созданы коммунистические ячейки⁴⁴.

«Мы, крестьяне, рабочие и красноармейцы, заслушав ораторов, которые выступали и приехали к нам из центра,— говорится в телеграмме, отправленной 3 июня из Ржищева,—приносим свою сердечную благодарность УЦВК за то, что заботится о нас, что он дал нам возможность прослушать концерт артистов и посмотреть картины кинематографа, и получить литературу, которая нам так необходима. Мы приняли после митинга такую резолюцию: обещаем до последнего оборонять нашу рабоче-крестьянскую власть и провозглашаем «Ура!» в честь нашего вождя революции товарища Ленина. Да здравствует Красная Армия! Да здравствует Коммунистическая Партия большевиков»⁴⁵.

Активное участие в киноработе принимали видные об-

⁴⁰ Там же, ф. 181, оп. 1, д. 5, л. 3. О формах и действенности киноработы см. также ф. 180, оп. 1, д. 13, л. 10—16; д. 4, л. 1—24; д. 2, л. 57—68; д. 10, л. 70—108; ф. 181, оп. 1, д. 5, л. 1—3; ф. 21, оп. 1, д. 2, л. 41, 72; ф. 182, оп. 1, д. 2, л. 93 и др.

⁴¹ «Вісті Лубенського повітового виконкому», 1 декабря 1920 г.

⁴² ЦГАОР УССР, ф. 182, оп. 1, д. 2, л. 93, 116.

⁴³ За двухмесячный рейс было дано 55 киносеансов.— ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 10, л. 85.

⁴⁴ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 109а, л. 31.

⁴⁵ Там же, д. 33, л. 29.

ественные деятели, работники литературы и искусства, известные ученые проф. Палладин, Белецкий и др.⁴⁶

Регулярно выступал с пояснениями перед киносеансами председатель ВУЦИК Г. И. Петровский. Только за одну поездку с агитпоездом Г. И. Петровский выступил как агитатор 64 раза⁴⁷; при этом беседы начинались с просмотра фильмов самой разнообразной тематики и жанров: художественных («Руслан и Людмила», «Стрекоза и муравей»), документальных (журналы кинохроники, «Трудовая коммуна», «Вскрытие мощей Тихона Задонского», «День Красной Армии», «Материнство», «Спорт зимой») учебных («Правильнаяковка лошадей», «Как воспитывают телят»)⁴⁸. Число присутствующих на этих киносеансах-беседах достигало нескольких тысяч человек⁴⁹. И так было повсеместно, где появлялись афиши, гласившие: «Граждане рабочие и селяне! Сегодня будут демонстрироваться картины революционного и научного содержания. Приходите — поучайтесь!»⁵⁰.

Популярность киносеансов, сопровождавшихся лекциями и объяснениями, росла чрезвычайно быстро, свидетельствуя о колоссальной тяге всех слоев трудящихся к знаниям и наголову опрокидывая утверждения скептиков, пытавшихся доказать, что успех кинематографу могут принести лишь картины с остро-изощренными сюжетами, уводящие от проблем современности⁵¹. Показательно в этом отношении положение, создавшееся в Киеве. Мы уже говорили о том, какого сорта кинопродукция демонстрировалась на экранах Правобережья Украины до прихода Красной Армии. Вскоре после освобождения Киева, в рабочих рай-

⁴⁶ «Коммунист», 13 и 26 марта 1919 г.

⁴⁷ ЦГАОР УССР, ф. 180, оп. 1, д. 10, л. 85, 108.

⁴⁸ Там же, л. 3, 5, 8, 11, 19, 70.

⁴⁹ Там же. Беседа-сеанс на железнодорожной станции в Белой Церкви собрала 6 тыс. зрителей; в Екатеринославе собралось на открытом сеансе 7 тыс. человек.

⁵⁰ ЦГАОР УССР, ф. 180, оп. 1, д. 13, л. 16.

⁵¹ Эта позиция была особенно ошибочной и вредной в условиях, когда силы контрреволюции при поддержке зарубежного капитализма вели разнузданную антисоветскую пропаганду, в том числе и средствами кинематографа. Известно, что разного рода кинохроникальные фальшивки и «боевики» изготавливали деникинцы, петлюровцы, прислужники «гетмана» Скоропадского и другие. Даже Махно имел своего кинооператора, фабриковавшего хроникальные киносюжеты (см. «Кино» № 4/8, 1923, стр. 13—15).

онах — Лукьяновском, Печерском и других стали проводиться просветительные киносеансы. Демонстрировались специально отобранные экранизации русской классики — Толстого, Горького, Тургенева. Несмотря на то, что многие из картин были уже знакомы зрителям, сочетание кинопоказа с разъяснительной работой являлось новшеством, и требования расширить сеть просветительных кинотеатров поступали отовсюду. Месяц спустя число таких театров возросло до десяти (не считая красноармейских театров), но и они не были в состоянии обслужить всех желающих⁵².

Сеансы и утренники устраивались для детей рабочих, воспитанников детских домов и других детских учреждений. Детский кинорепертуар состоял из фильмов-сказок, научно-популярных и учебных сюжетов (последние монтировались из фильмотечного материала)⁵³. Демонстрация картин-сказок сопровождалась объяснением содержания и происхождения сказок, а при просмотре научных фильмов — пояснением законов природы, рассказами об отдельных проблемах физики, химии и т. д. За первую неделю мая было организовано 12 детских сеансов в различных частях города. В июне работа расширилась: только за три недели сеансы посетили учащиеся 31 школы и воспитанники 14 детских приютов. В первой декаде июля научно-педагогическим отделом Кинокомитета было уже устроено свыше 30 сеансов для детей и 20 сеансов для рабочих. «Демонстрировались картины научного, художественного и литературного характера», — говорится в одном из сообщений в печати. Только за месяц (вторая половина апреля — первая половина мая) на сеансах побывало девять тысяч детей, — цифра весьма внушительная, если учесть острую нужду в кинопроекционной аппаратуре и фильмах. Специальные сеансы устраивались также на предприятиях, в больницах и других учреждениях⁵⁴.

Для более широкого охвата аудитории и лучшего использования пропагандистских кадров, Киев был разделен на десять районов и в каждом из них для научно-просвети-

⁵² ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 40, 41; д. 3, л. 42, 43. д. 5, л. 30; д. 60, л. 135; ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 39, 122; д. 42. л. 144; д. 62, л. 68.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 28, л. 136; д. 38, л. 45, 122; ф. 166, оп. 32; д. 60, л. 135; д. 1, л. 41; д. 3, л. 43; д. 5, л. 30.

тельных сеансов выделили лучший кинотеатр и начали впервые практиковать систему культпоходов⁵⁵.

Просветительные кинематографы открывались и в провинции — Виннице, Лубнах, Белой Церкви, Смеле, Бобринской и других городах и районах Украины⁵⁶.

Проводимая массовая киноработа довольно тщательно учитывалась и изучалась; после каждого сеанса механик и агитатор заполняли специальную «анкету для кинематографа», в которой наряду с общими сведениями (количество сеансов и зрителей, репертуар и т. п.) давалась также характеристика состава зрителей и пояснительного выступления, впечатления зрителей от просмотренных фильмов, их пожелания⁵⁷.

Зачастую на базе культурно-просветительных кинематографов создавались клубы, организовавшие коммунистические ячейки и школы грамоты, библиотеки и читальни, спектакли и концерты художественной самодеятельности, даже общественные чайные, в которых проводились беседы и диспуты⁵⁸. Кинопропагандисты оказывали помощь местным активистам в организации самодеятельных кружков, музыкальных студий (например, в Лозовой), в приобретении учебников, наглядных пособий, музыкальных инструментов и т. п.⁵⁹

Вопрос о максимально широком «использовании кинематографа для учебно-научных целей» неоднократно обсуждался в руководящих партийных и советских организациях совместно с Кинокомитетом, Наркомпросом и армейскими политорганами⁶⁰. В помощь пропагандистам и агитаторам разрабатывались специальные инструктивно-методические пособия. «Настал момент,— говорится в одном из таких пособий,— когда великий немой должен сыграть крупную роль в деле образования народа». Далее на многочисленных примерах показывается, что «кинематограф незаменим как наглядный учебник по всем общеобразовательным и специальным предметам, как литературно-художественный аль-

⁵⁵ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 39.

⁵⁶ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 135; ф. 1738, оп. 1, д. 62, л. 68.

⁵⁷ Там же, ф. 180, оп. 1, д. 10, л. 11, 29, 70; ф. 181, оп. 1, д. 5, л. 1, 3.

⁵⁸ «Коммунист», 25 марта 1919 г.

⁵⁹ ЦГАОР УССР, ф. 21, оп. 1, д. 2, л. 41.

⁶⁰ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 17, 30; д. 63, л. 86, 90.

манах для всех, начиная от безграмотного до образованного включительно»⁶¹. Предлагалось создать при Наркомпросе особую секцию, состоящую из кинематографиста, лектора и специалиста-педагога, и поручить ей обобщение опыта использования кино в культурно-просветительных целях, составление кинопрограмм и оформление заказов на съемку фильмов (учебных, пропагандирующих грамотность и литературно-художественных), а также методический и технический надзор за киноустановками.

16 мая 1919 г. на расширенном заседании Наркомвоенна и общественности, происходившем в помещении бывшего театра Шато, было решено создать «Дворец просвещения» — крупнейшее в республике культурно-просветительное учреждение. Во Дворце создавались четыре отдела: агитационно-политический, научно-библиотечный, музейно-художественный и театрально-кинематографический. Открывались библиотека, музей просвещения, спортивные и детские площадки. Наряду с ежедневными спектаклями оперы, драмы, балета, концертами симфонической музыки, значительное место в работе уделялось организации киносеансов — как в зрительном зале, так и на открытом воздухе — при проведении митингов, народных гуляний и других массовых мероприятий⁶². В музее просвещения дополнительно открывался научный кинематограф⁶³. Трудящиеся и красноармейцы могли принять участие в работе студий — изобразительного искусства, музыкальной, драматической, а также поступить учиться в низшую или среднюю школу (в подобных школах «преподавание производилось при помощи кинематографа»)⁶⁴.

⁶¹ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 63, л. 100—102.

⁶² Там же, д. 1, л. 38; д. 5, л. 16.

⁶³ Там же, д. 5, л. 19.

⁶⁴ Дворец просвещения открывал восемь показательных школ — средних и низших. К этому времени уже работало несколько кинофицированных школ ликбеза. Для занятий подбирались (и даже специально создавались!) «фильмы с соответствующим содержанием» (ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 45; ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 25). В поисках новых форм кинопропаганды украинские культпросветработники внимательно знакомились с практикой в других районах страны. При организации научного кино был, очевидно, использован опыт Минского Дома просвещения, который дал 20 сеансов на научные и видовые темы с охватом 15 тыс. зрителей (там же, ф. 166, оп. 35, д. 5, л. 44). При планировании массовых мероприятий Дворца просвещения изучался опыт москвичей, в частности организация майского

Роль политорганов Красной Армии в борьбе за рождение украинской советской кинематографии не ограничивается только поисками новых форм культпросветработы. Войсковые киносекции ремонтировали старые и открывали новые кинотеатры, приобретали кинопроекторную аппаратуру, остродефицитные запасные части, которые зачастую безвозмездно передавались местным культурно-просветительным учреждениям⁶⁵.

Очень много сделали военные политорганы в создании государственного фильмофонда и организации кинопроката. С Красной Армией пришли на Украину фильмы агитационно-революционного содержания⁶⁶. Это была, главным образом, кинохроника и агитфильмы (о них речь ниже), а также экранизация русской литературной классики. В агитпросветкомиссию при Военном отделе начали регулярно поступать из Москвы довольно большие партии картин. Некоторые использовались на бесплатных сеансах для солдат, местного населения города и села, основная же масса отправлялась на фронт, где демонстрировалась в частях Красной Армии и освобожденных населенных пунктах⁶⁷.

Военные киноорганизации предприняли первые шаги и к созданию на Украине собственного кинопроизводства, причем для «усиления театрально-педагогической деятельности» и подготовки «новых кадров технически образованных киноспециалистов» Наркомвоен совместно с Кинокомитетом открыл сеть учебных заведений и оказал содействие местным губернским отделам народного образования в установлении контроля над частными кинотеатральными школами и кинокурсами, действовавшими первоначально в Одессе. В феврале кинокурсы организуются при театральном отделе харьковского пролеткульта, а весной «центральный

митинга-концерта, на котором присутствовало свыше 20 тыс. рабочих, красноармейцев и крестьян из близлежащих деревень. В концерте выступили хор Большого театра, балетная группа под руководством Голейзовского и артисты цирка. Вечер закончился показом кинофильмов «Вскрытие мощей Тихона Задонского» и «Взятие Одессы красными войсками» (там же, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 20; ф. 1738, оп. 1, д. 51, л. 296, 297).

⁶⁵ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 22; ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 83.

⁶⁶ «Красноармейский листок» — приложение к газ. «Коммунист», 29 января 1919 г., 30 января 1919 г., 4 февраля 1919 г., 6 марта 1919 г.

⁶⁷ Там же.

ная сценическая студия с классом режиссуры и кинематографической игры» и «инструкторские театрално-режиссерские кинокурсы для рабочих и крестьян» открываются Наркомвоенном в Киеве⁶⁸. Преподавали в кинематографических учебных заведениях известные деятели искусств Степан Кузнецов, Соболюшкин-Самарин, Аркадьева, Валерская, Татищев, Самборская и другие.

В области подготовки кадров кинороботников было, конечно, множество творческих и организационных неурядиц и срывов, но, в конечном итоге, удалось пополнить кино новыми людьми, из которых многие впоследствии явились активными творцами украинского советского киноискусства⁶⁹.

Советское кинопроизводство на Украине, как и по всей стране, начинается с хроники — «образной публицистики», по крылатой характеристике В. И. Ленина.

Первые кадры революционной кинохроники на Украине относятся еще к 1917 г. (похороны жертв революции в Киеве и возложение венков членами Совета рабочих и солдатских депутатов на братские могилы погибших в боях красногвардейцев)⁷⁰. Однако начало систематической киноленте Советской Украины положено операторами киносекции Киевского окружного военкомата, образованной в марте 1919 года⁷¹. Первый выпуск хроники «Красная звезда» датирован 16 марта⁷². В апреле «кинематографической секцией агитпросвета Наркомвоенна» создается уже киноиздательство под тем же названием «Красная звезда»⁷³ и специальный киноцентр с обширной программой деятельности, в который вошли режиссеры, литераторы, художники, представители профсоюза кинороботников и агитационно-просвети-

⁶⁸ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 60, 70; ф. 166, оп. 32, л. 11, л. 92; д. 60, л. 47. В августе открылась «Студия игры для кинематографа» Г. Оберга и Киностудия под руководством О. Госева и Г. Троицкого при музыкально-драматических курсах А. Тальновского.

⁶⁹ Режиссеры — бывшие командиры и политработники Красной Армии Г. Тасин, А. Кордюм, Г. Гричер; драматурги Л. Никулин, В. Лидин, А. Вознесенский и др.

⁷⁰ Некоторые кадры сохранились в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов (ЦГА КФФД СССР, №№ 0—1181, 1—2039, цит. по фильмографии сб. «Вопросы киноискусства», Изд-во АН СССР, 1956).

⁷¹ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 36, л. 6.

⁷² Там же, д. 30, л. 30.

⁷³ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 9.

тельного Управления Окровоенкомата⁷⁴. За 12 дней работы киноиздательство сумело выпустить три картины⁷⁵. В качестве технической базы киноцентра было использовано реквизированное небольшое частное ателье «Художественный экран» (на Крещатике), располагавшее, как громко сообщалось в печати, «вполне оборудованной лабораторией и павильоном для съемок» и приспособленное «для целей военной кинематографии»⁷⁶.

Кинохронику начало выпускать также Бюро украинской печати при Временном рабоче-крестьянском правительстве Украины (БУП). Киевский отдел БУПа сформировал в феврале киноотдел, «имеющий целью показывать на экране хронику революционного дня... пропагандировать и популяризировать идеи Советской власти» средствами кинематографа⁷⁷. Киноотдел на первых порах вел довольно энергичную работу, отправляя фильмы в Харьков — правительству и в Москву — Совнаркому⁷⁸. Был даже разработан план снабжения картинами широкой сети культурно-просветительных отделов при местных исполкомах и сделаны попытки оперативного распространения кинохроники. Организационно-технические трудности помешали развить деятельность БУПа в области кинопроизводства, хотя его киноотдел довольно энергично стремился получить исключительные права на проведение хроникальных съемок и даже добился решения Киевского исполкома о запрещении всем «частным лицам и разного рода организациям»⁷⁹ производить киносъемки торжеств и зрелищ в дни празднования годовщины Красной Армии. Как можно заключить из документальных материалов, несмотря на это запрещение, съемки все же проводил не БУП, а киногруппа Комиссии по устройству праздников⁸⁰.

Для упорядочения дел в области кинематографии правительственные органы издали ряд директив, регламентирующих художественную жизнь республики, расходование

⁷⁴ Всего было организовано четыре секции: кинематографическая, театральная, художественная и литературное бюро. ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 6, 83.

⁷⁵ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 9.

⁷⁶ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 6, 10.

⁷⁷ Там же, д. 8, л. 17—20.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же, д. 8, л. 52; д. 21, л. 31.

⁸⁰ Там же, д. 8, л. 17.

киноплёнки и др.⁸¹ Решением руководящей коллегии Наркомпроса «ввиду разросшейся деятельности кинокомитета» последний был выделен из Отдела искусств как самостоятельная организация и непосредственно подчинен Наркомпросу⁸².

Постановлением Всеукраинского кинокомитета от 2 апреля 1919 г. запрещались все частные кино- и фотосъёмки уличных событий, манифестаций, парадов и других массовых мероприятий. Одновременно предписывалось сдать в Кинокомитет все уличные снимки, сделанные в течение года (с первого января)⁸³. В БУПе же был организован фотоплакатный отдел, занимавшийся лишь фотосъёмкой⁸⁴.

С апреля отдел кинохроники Кинокомитета организует регулярный выпуск хроникального журнала под названием «Живой журнал», перед которым ставится задача «отразить на экране общественную и политическую жизнь Украины»⁸⁵. К 15 мая было выпущено три номера журнала⁸⁶.

Журнал был обширен по тематике и выходил довольно оперативно, о чем можно судить, например, по содержанию четвертого выпуска, показанного в первой половине июля. В выпуск были включены сюжеты: деятельность первого передвижного «поезда-сцены им. Подвойского» и агитпарохода «Большевик», вручение Красного знамени киевскому гарнизону от московских рабочих и красноармейцев; первый выпуск советских врачей; открытие Всеукраинского съезда волостных исполкомов, — т. е. события, происходившие не более чем за две-три недели до выхода журнала⁸⁷. Известно также, что одновременно завершалась работа над последующими четырьмя номерами журнала⁸⁸. Нередко какое-либо важное событие, снятое оператором, в тот же день демонстрировалось на экране в специальном выпуске кинохроники.

Сравнительно большое количество хроникальных кинодокументов того периода собрано в хранилищах Централь-

⁸¹ «Собрание узаконений», № 33, 1919 г., стр. 485—486.

⁸² ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 3, л. 1; д. 1, л. 8.

⁸³ «Собрание узаконений», № 34, 1919 г., стр. 512.

⁸⁴ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 8, л. 81.

⁸⁵ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 40; д. 3, л. 42; д. 5, л. 30.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же, д. 5, л. 65, 135; д. 1, л. 27; ф. 1738, оп. 1, д. 62, л. 68 д. 38, л. 39.

⁸⁸ Там же.

ного государственного архива кинофотофонодокументов СССР (ЦГА КФФД СССР). Наряду с печатными и всевозможными рукописными материалами они донесли до наших дней многие эпизоды, повествующие о расстановке политических сил в Республике, последовательной борьбе партии большевиков за массы, о культурно-политических мероприятиях Советской власти. Детальное изучение этих кинодокументов несомненно обогатило бы наших историков новыми фактами об эпохе социалистической революции и гражданской войны на Украине. Сохранились кадры мощной демонстрации трудящихся Харькова в честь первого Всеукраинского съезда Советов; вступления революционных войск под командованием Муравьева в Киев (27 января 1918 г.), боевых действий украинских партизан против немецких оккупантов и гетманщины; митинга на одной из площадей Харькова после освобождения Красной Армией города от петлюровцев; эпизодов боевых операций по освобождению Киева (6 февраля 1919 г.) и Одессы (5 апреля 1919 г.); похорон красноармейцев, погибших в боях с петлюровцами и империалистическими войсками Антанты⁸⁹.

Из более поздних съемок сохранились сюжеты, отображающие боевые действия Красной Армии по разгрому врангелевцев, кинопортреты выдающихся советских полководцев (М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилова, С. М. Буденного), государственных деятелей (М. И. Калинина, Г. И. Петровского и др.)⁹⁰, а также киносъемки мероприятий Коммунистической партии и Советской власти по возрождению разрушенного хозяйства (выход трудящихся на воскресник, работа демобилизованных красноармейцев на лесозаготовках, в сельском хозяйстве и т. п.)⁹¹.

⁸⁹ ЦГА КФФД СССР. Киноотдел, д. 593, кадры 7а, 9, часть II, к. 12, ч. V, к. 8—11; ч. IV, к. 12—15.

⁹⁰ ЦГА КФФД СССР, д. 593, к. 22, 24а, 24б, 24в. Данные кадры, вероятно, представляют собой эпизоды из серии специальных фильмов, входящих в «киногалерею деятелей революции на Украине», которую начал создавать в мае 1919 г. отдел кинохроники кинокомитета (ЦГАОР СССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 78; ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 65).

⁹¹ Там же, ч. VI, к. 6—10. Часть кинодокументов, рассказывающих о революционных событиях, гражданской войне и начале восстановительного периода на Украине находится также в ЦГА КФФД СССР (освобождение частями Красной Армии Киева, Одессы, Ялты, Валуек; деятельность агитпоездов; боевые операции Первой Конной Армии на врангелевском и польском фронтах; участие М. И. Калинина в Харь-

Кинодокументы сохраняют свидетельства предательской деятельности буржуазно-националистической Центральной Рады, кровавого хозяйничания на украинской земле иностранных оккупантов (в Киеве, Одессе и других районах), постыдных деяний ренегатов, казни народных героев. В них можно увидеть и честных людей из стана врагов, которые отказались воевать против молодой республики Советов и перешли на сторону пролетариата⁹². Основная масса кинохроники попала к нам в числе трофеев победно наступавшей Красной Армии. Возможно, что отдельные кадры, в частности, показывающие хозяйничание деникинцев летом 1919 г. в районе Харькова и Полтавы⁹³, — являются отрывками из утраченных первых украинских агитфильмов. «В царстве палача Деникина» и «Четыре месяца у Деникина»⁹⁴.

К сожалению, украинская советская кинохроника периода революции и гражданской войны до сих пор не стала предметом специального изучения, и далеко не все кинодокументы полностью расшифрованы (неизвестны места, даты съемок и т. п.). В частности, отсутствуют сведения об одной из первых на территории Советской Украины киносъемок, зафиксировавшей многолюдный митинг у агитпоезда им. В. И. Ленина и концерты артистов⁹⁵. Как явствует

ковском субботнике (1920 г.) и ряд других). — См. № 0—2697, 1—2922, 1—969, 1—965, 1—276, 1—120, 0,425, 0,450, 0—428, 1—1401, 0—397, 1—1476, 1—119, 1—278, 0—69, 0—660, 1—2332, 1—2366, 0—1181, 1—2178, 1—2161, 0—505, Р—2425, 1—2650 и др. — Цит. по фильмографии сб. «Вопросы киноискусства», М., Изд-во АН СССР, 1956 и Сб. «Кино и фотодокументы по истории Великого Октября», М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 44—75.

⁹² ЦГА КФФД УССР, д. 593, ч. 1, к. 10, 13; ч. III, к. 1, 10; ч. V, к. 8. Отдельные съемки, показывающие бесчинства на Украине оккупантов разных национальностей, их связи с национал-предателями украинского народа, хранятся также в ЦГА КФФД СССР, — см. № 1—2396, 1—394, 1—1612, 0—2697, 1—2922, 0—523, 0—613, 1—2410, 1—2210, 1—1648 и др.

⁹³ Там же, № 1—971.

⁹⁴ Первый из этих фильмов (1 часть) создан по сценарию Наумова режиссером А. Лундиным в киносекции Наркомвоенна (Киев) и вышел на экраны в июле 1919 г.; второй выпущен в том же году киносекцией Политотдела 41 дивизии в Одессе (сцен. и реж. Э. Пухальский, опер. Г. Дробин и А. Гринберг).

⁹⁵ ЦГА КФФД СССР, № 0—708. Агитпоезд вернулся в Петроград в первой декаде мая 1919 г. после двухмесячной поездки по западной полосе Российской республики и части Украины (район Харь-

из сообщения в «Известиях Временного рабоче-крестьянского правительства и Харьковского Совета рабочих депутатов» от 7 марта 1919 г., поезд, располагавший кинопроеctionной и съемочной аппаратурой, прибыл в Харьков накануне, выполнив «довольно сложную и многостороннюю работу — организационную, культурно-просветительную и агитационную, налаживая на местах организацию управления, информируя о планах и задачах советского правительства, давая указания и разъяснения, снабжая литературой, устраивая митинги, публичные лекции и т. д.»⁹⁶. Большая остановка была в Богодухове, где «население, праздновавшее годовщину Красной Армии, приветствовало поезд с знаменами, с оркестром музыки, с рядами пеших и конных частей Красной Армии». Возле поезда состоялся грандиозный митинг, который был «воспроизведен аппаратом для кинематографической ленты»⁹⁷. Сопоставление содержания киносюжета и газетной информации позволяет считать установленными место и время съемки этой хроники.

В эти годы на Украине широко демонстрировались художественно-агитационные фильмы, первые произведения художественной кинематографии на актуальные революционные темы.

Первый советский агитационный фильм «Уплотнение». выпущенный Петроградским кинокомитетом в ноябре 1918 г., был приобретен театральной секцией Всеукраинского кинокомитета и демонстрировался с большим успехом⁹⁸.

В начале 1919 г., когда короткометражные агитфильмы стал выпускать Московский кинокомитет, разворачивается и украинское кинопроизводство. Одной из первых была «грандиозная киноговорящая картина под названием «Единая мировая республика труда»⁹⁹. В числе трех агитфильмов, созданных в рекордно короткий срок (за 12 дней работы),

кова). Всего он прошел 3950 верст, имел 25 крупных остановок и обслужил 90 тыс. человек киносансами, концертами, лекциями (ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 49; ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 4).

⁹⁶ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 1, д. 11, л. 7.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же, оп. 32, д. 1, л. 40; д. 3, л. 42; д. 5, л. 30.

⁹⁹ Картина выпущена в марте 1919 г. «театральной секцией политотдела при реввоенсовете группы войск Киевского направления». ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 30, л. 33.

киноиздательством «Красная звезда» была выпущена еще одна «говорящая» картина, представляющая собой «речь красного командира к товарищам красноармейцам, направленная против погромов»¹⁰⁰. Эти картины, разумеется, не были звуковыми в современном понимании этого слова, они являлись своеобразными киномонтажами для декламации: при показе изображения актер, расположенный за экраном, громко произносил текст синхронно с артикуляцией киногероя. В фильмы нередко включали не только игровые сцены, но и хроникальный материал. Они заканчивались традиционным агитационным плакатом — надписью с революционным призывом¹⁰¹.

Некоторые агитфильмы помимо хроникальных кадров содержали и так называемую «инсценировочную хронику». Инсценированные эпизоды неоднократно включались в фильмы, посвященные международному празднику трудящихся — Первому Мая¹⁰².

Наряду с агитфильмами, в которых изобразительный материал являлся лишь иллюстрацией политической идеи, положенной в основе картины, появлялись и более сложные по замыслу произведения, авторы которых стремились отойти от откровенного схематизма и раскрыть смысл происходящей классовой борьбы через конкретные, индивидуализированные человеческие характеры. Зримые контуры художественного образа присущи, в частности, главному герою фильма «Прозревший» — «драмы офицера, ушедшего из стана реакции в лагерь революции»¹⁰³. Приводим либретто этого агитфильма: «Несложная, но психологически-современная фабула картины иллюстрирует в довольно ярких и реальных красках варварское отношение белогвардейцев к советским войскам. Резкими штрихами очерчены дикие оргии и пьяный разгул командного состава белогвардейцев на передовой линии фронта. На кровавом фоне пьяных оргий белогвардейцев пред нами проходит картина душевной борьбы белогвардейского офицера... По образу мыслей

¹⁰⁰ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 9.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Фильм под названием «Первое Мая» был выпущен Политотделом 13 армии в Киеве (1919 г.), Одесским кинокомитетом (1920, 1922 гг.) и ВУФКУ (1923 г.), последний содержал инсценировку, показывавшую, «как праздновали «Первое Мая» в прошлые годы» (эпизод сохранился в ЦГА КФФД УССР, монт. лист № 1—2100).

¹⁰³ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 3, л. 43.

и социальному положению идейный социалист, он мучим терзаниями: на чьей же стороне правда... Несмотря на занимаемый в армии высокий пост, он переходит вместе со своим отрядом на сторону советских войск. Общечеловеческий идеал освобождения трудящихся всего мира победил идеал одного класса.

Случайно он попадает в плен к белогвардейцам и последние его расстреливают. Уже стоя под дулами винтовок, он примиряется со смертью при одном сознании, что своей смертью он принес все посильное на алтарь революции»¹⁰¹.

Вполне очевидные идейно-художественные слабости этой картины характерны для всех, даже лучших агитфильмов тех лет, поскольку они являлись неизбежным следствием недостаточной политической зрелости и ограниченности творческого опыта кинематографистов. Руководствуясь указаниями партии, кинематографические организации Республики предпринимали энергичные меры к преодолению трудностей, мешавших росту молодого революционного киноискусства. Были сделаны первые шаги в области тематического планирования кинопроизводства с учетом «вопросов текущего дня»¹⁰⁵, а для привлечения свежих литературных сил намечено в мае месяце «устройство конкурса на сценарии картин для рабочих и крестьянских театров»¹⁰⁶. Для участия в съемках приглашались наиболее квалифицированные, известные артисты¹⁰⁷. Как уже указывалось выше, были также предприняты попытки организации кинематографических учебных заведений¹⁰⁸.

¹⁰⁴ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 73. Фильм создан режиссером Л. Замковым по сценарию Анина и выпущен Всеукраинским кинокомитетом в мае 1919 г. (Там же, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 23; д. 3, л. 13; д. 5, л. 23; д. 63, п. 44.)

¹⁰⁵ ЦГАОР УССР, ф. 166, сп. 32, д. 63, л. 44.

¹⁰⁶ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 24; д. 3, л. 12; д. 5, л. 23.

¹⁰⁷ Там же, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 6, 10.

¹⁰⁸ 25 апреля предполагалось даже открытие специального фотографического института с тремя факультетами: художественно-фотографическим, научным и фотомеханическим. Одной из ближайших задач института являлась подготовка операторов-инструкторов, способных не только снимать, но и пропагандировать «среди широких народных масс фотографическое искусство... развивать и совершенствовать техническую его сторону», внедрять фотографию во все отрасли науки — медицину, агрономию, биологию и т. д. Институт должен был принять непосредственное участие в создании собственной фотографической промышленности, разработке новой аппаратуры и материалов. (ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 33.)

К сожалению, тяжелая военно-политическая обстановка, хозяйственные трудности ограничивали, а порой делали во все невозможным практическое осуществление многих интересных и ценных начинаний в области кино. И все же удалось добиться немало: кинопроизводство росло, расширялась тематика фильмов, приходили новые способные люди. Многие картины, созданные на Украине летом 1919 г., по своему качеству выгодно отличались возросшим кинематографическим мастерством. С большим успехом прошли по экранам страны фильмы «Жертвы подвала», «Азиатская гостья», «Советское лекарство» и некоторые другие. Первый из них был поставлен режиссером Л. Замковым по сценарию врача Бака¹⁰⁹. Эта «пьеса, рисующая тяжелый быт рабочих, скученных в подвалах, изнуренных тяжелым трудом» в годы царизма, объясняла причины массовых заболеваний туберкулезом и пропагандировала неотложные способы профилактики и борьбы с этим тяжелым наследием прошлого.

«Азиатская гостья» (режиссер М. Вернер) — картина санитарно-просветительного характера, рассказывавшая о мерах по предупреждению холерных заболеваний¹¹⁰. Этот же режиссер осуществил постановку «Советского лекарства».

Из 54 художественных фильмов, поставленных в стране в 1919 году государственными, общественными и кооперативными организациями, украинские кинематографисты создали 21 фильм, в том числе киносекция Наркомвоена Украины и киноиздательство «Красная Звезда» — 10 фильмов, а Всеукраинский кинокомитет — 4 фильма¹¹¹.

Вполне вероятно, что киноорганизации Украины выпустили в то время еще большое количество агитационных картин. По разным причинам, — вследствие изменений обстановки на фронтах, малого тиража, гибели копии и т. п., —

¹⁰⁹ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, л. 63, л. 44; д. 1, л. 23; д. 3, л. 13; д. 5, л. 23.

¹¹⁰ Выпуску подобного типа картин о борьбе с инфекционными заболеваниями, вреде алкоголя и т. д. уделялось самое серьезное внимание, о чем можно судить по многочисленным документам (см. ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 30, л. 149; д. 38, л. 122, а также цит. ранее фонд Наркомпроса).

¹¹¹ К выпуску агитфильмов кинокомитет приступил в начале апреля (ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 3, л. 43).

эти фильмы не вышли на экраны страны и не были учтены, хотя на территории Республики демонстрировались с большим успехом. Во второй половине мая кинокомитетом была «воспроизведена и закончена постановкой» агиткартина по сценарию Н. Н. Анина «Смерть и воскрешение» — «драма, рисующая ужасные последствия» заболевания венерическими болезнями¹¹². В те же дни появились еще два агитфильма: «Братский союз города и села», посвященный производственному вопросу, и — «К южному берегу» — картина, рисующая «борьбу красных войск за достижение берегов Черного моря»¹¹³. Еще раньше — в начале апреля — военный киноцентр снял в Киеве свою первую «агитационную кинопесню «Под красной звездой»»¹¹⁴, в которой образно раскрывались идейные мотивы революционной борьбы вооруженных сил советского народа на фронтах, пояснялось, чьи интересы защищает Красная Армия и за что она воюет. Многочисленные отзывы публиковались также о «специальной агитационной кинохроникальной картине» под названием «Жизнь красных курсантов» («Красные офицеры»). Картина была создана кинокомитетом по сценарию Н. Анина, поступила в прокат после 24 мая и интенсивно демонстрировалась в течение последующих месяцев¹¹⁵.

Известны и другие агитфильмы, не учтенные фильмографическим указателем («На помощь красному Харькову»¹¹⁶, «Красный генерал»¹¹⁷ и др.).

¹¹² ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 3, л. 43, 53; д. 1, л. 54, 58; ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 122 (Первое сообщение опубликовано в информационном бюллетене Наркомпроса № 6, от 19 мая 1919 г.).

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ В фильмографическом указателе («Очерки истории советского кино». Искусство МСК, 1956, т. 1, стр. 429) упоминается фильм «Красная Звезда», созданный реж. С. Цениным в киносекции политотдела 41 дивизии (Одесса). В данном случае речь идет о другом, неизвестном доселе произведении, съемки которого происходили на базе режиссированного ателье «Художественный экран» с привлечением «лучших из находящихся в Киеве артистов» (ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 6, 10). Есть основания предположить, что режиссером картины был М. Вернер, впоследствии работавший в Кинокомитете.

¹¹⁵ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 40, 54; д. 3, л. 42, 53, 58; д. 5, л. 30, 65; д. 60, л. 135; ф. 1738, оп. 1, д. 62, л. 68.

¹¹⁶ Сценарій українського радянського кіно. Київ, 1957, ст. 6.

¹¹⁷ Г. Журов. Розвиток українського кіномистецтва, стр. 4.

Не являясь исчерпывающим с количественной стороны, указатель требует внесения поправок и дополнений, касающихся также и фильмографических данных о ряде картин, созданных на Украине в первые годы Советской кинематографии. В частности, ни один из фильмов, поставленных в 1919 г., не имеет даты фактического выпуска на экран; не установлены или же ошибочно названы фамилии основных участников постановок и т. п. Восполнить некоторые из этих пробелов позволяют документальные материалы, содержащиеся в архивных фондах Наркомпроса Республики, БУПа, ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления) и других государственных и общественных организаций. Вполне допустимо отнести выпуск фильмов «Прозревший» и «Жертвы подвала» к 19 мая 1919 г.¹¹⁸ Авторами сценариев этих картин, как уже упоминалось выше, следует соответственно считать Н. Н. Анина и д-ра Бака¹¹⁹. Агитфильм «Советское лекарство» выпущен 24 мая¹²⁰, «Красный командир», «Слушайте, братья», «Мир — хижинам, война — дворцам» — 15 мая¹²¹, «Единая мировая республика труда» — в первых числах апреля месяца¹²².

Параллельно с первоочередной работой над агитационными картинами предпринимались попытки создания полнометражных художественных фильмов, главным образом, по сценариям, в основу которых были положены классические произведения украинской литературы, сочинения прогрессивных русских и зарубежных писателей. Например, в начале мая 1919 г. труппа артистов во главе с режиссером Б. Глаголиным готовила в живописных окрестностях Харькова «спектакль-мистерию под открытым небом» по мотивам произведений Т. Шевченко. Эту грандиозную постановку, в которой принимали участие, помимо артистов, мно-

¹¹⁸ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 1, л. 23; д. 3, л. 13, 43; д. 5, л. 9, 23; д. 63, л. 44; ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 73. Выпуск картин здесь и в последующем датируется по самому первому сообщению о завершении производства (как правило, разрыв между этими сообщениями и отзывами о состоявшихся сеансах не превышает недели).

¹¹⁹ Там же. Фамилия сценариста Н. Анина в фильмографических указателях нередко подменена фамилией В. Лидина.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же. Сценарий последнего фильма написан самостоятельно Б. Леонидовым.

¹²² БУП, Хроника — вести, № 19, 1919 (ЦГАОР УССР).

гочисленные любители из числа окрестных жителей, предполагали снять на пленку¹²³. Тогда же военный киноцентр в Киеве занимался подготовкой к съемкам социального романа Э. Золя «Труд»¹²⁴.

Осуществить постановку этих и некоторых других художественных фильмов, по всей вероятности, так и не удалось. Не удалось в ту пору довести до конца осуществление самой важной задачи — создания большого художественного фильма о великом певце украинского народа Тарасе Григорьевиче Шевченко, хотя съемки картины по сценарию Василевского под условным названием «Красный Кобзарь» начались в середине мая 1919 г. и продолжались вплоть до начала наступления на Киев белополяков в 1920 г.¹²⁵

Характеристика первых шагов кинопроизводства на Украине не может быть полной без упоминания о специальных научно-просветительных и учебно-инструктивных кинофильмах. И если в разного рода исследованиях и печатных работах, посвященных раннему периоду истории советской кинематографии в целом, и украинского кино в особенности, сведения о первых хрониках и агиткартинах постепенно восполняются, — то произведения научно-учебного кино преданы полному забвению. Между тем документы тех лет свидетельствуют не только об успешном использовании подобных фильмов в культурно-просветительной работе, но также и о том, что выпуску этих «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники»¹²⁶, — по определению В. И. Ленина, — уделялось не меньше внимания, чем всем прочим видам кино¹²⁷. В 1919 г. создано немало ценных и интересных картин, особенно по сельскому хозяйству (фильмы, посвященные вопросам полеводства, травосеяния, огородничества, плодоводства, пчеловодства, животноводства, рыболовства, применения сельскохозяйственных орудий и машин в деревне)¹²⁸. Их выпуском занима-

¹²³ «Коммунар», 10 мая 1919 г.

¹²⁴ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 6.

¹²⁵ Там же, ф. 166, оп. 32, д. 3, л. 12/13; д. 1, л. 23; д. 5, л. 23; ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 49.

¹²⁶ «Партия о кино», Госкиноиздат, М., 1939, стр. 33.

¹²⁷ См. ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 63, л. 100, а также сноски, относящиеся к агитфильмам и хронике.

¹²⁸ «Кино», июль — сентябрь 1923 г., стр. 16; «Кинофот», 8—15 сентября 1922 г.

лись специально образованные при кинокомитетах страны отделы научной съемки¹²⁹. Некоторые из этих фильмов названы выше. Качество и содержание картин, по свидетельству современников, вполне соответствовало тому, «что в первую очередь нужно показать нашей деревне»¹³⁰. К сожалению, тираж большинства научных фильмов был ничтожным вследствие острой нужды в пленке; некоторые фильмы из-за этого вообще удалось выпустить в свет только спустя один-два года¹³¹. Случалось даже, что картина, снятая у нас в 1919 г., но не вышедшая на экран, попадала по разным причинам за границу, а через несколько лет ее приходилось покупать как новую¹³².

О повышении интереса к фильмам, создаваемым на Украине, можно судить хотя бы по тому, что 2 июня 1920 г. Кинокомитет «весьма срочно» обращался к творческим организациям Республики с просьбой «рассмотреть практические меры об оказании помощи Комитету в осуществлении заданий Главполитпросвета РСФСР и Всемирного фотокино-бюро при Исполкоме III Коминтерна по производству на Украине агитфильм по заданиям московских органов»¹³³. В цитируемом письме отмечалось, что «работа в этом направлении ведется давно». Учитывая, что заданием предусматривалось ежемесячно ставить не менее чем по пять картин в Киеве и Одессе, Кинокомитет просил художественные мастерские ИЗО «оборудовать постановочную часть», а также предоставить «перечень сценариев, которые может изготовить ЛИТО (литературный отдел), и пьес агитационно-просветительного характера, которые может предложить для кинопеределок ТЕО (театральный отдел)»¹³⁴. Содержание этого документа, как и ряда других, позволяет сделать еще один важный вывод: с момента своего зарождения украинская советская кинематография развивалась в тесном общении с кинематографией Российской республики, и это творческое и организационное содруже-

¹²⁹ Там же. В Москве, например, такие фильмы снимались под руководством профессоров Петровско-Разумовской академии на ее опытных полях и питомниках.

¹³⁰ «Кино», июль — сентябрь 1923 г.

¹³¹ Там же, а также ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 60, л. 82.

¹³² «Кино», январь 1923 г., стр. 35.

¹³³ ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 2, д. 295, л. 303.

¹³⁴ Там же.

ство, взаимное обогащение опытом, способствовало укреплению и подъему всего советского кино¹³⁵.

Вопрос о творческих связях украинского кино также относится к числу малоизученных. А эти связи с первых же попыток самостоятельного кинопроизводства были довольно обширными и плодотворными, выходящими и за пределы страны.

Мысль о необходимости использования кинематографа для образных рассказов «о жизни рабочих всех стран...», была высказана большевистской газетой «Правда» еще задолго до революции¹³⁶. Практические шаги к реализации этой важной задачи были предприняты по инициативе В. И. Ленина вскоре же после победы Октября.

Сообщения об отправке за границу украинской «кинохроники агитационного характера, отражающей современные события», появляются в прессе уже весной 1919 г.¹³⁷ Особый интерес здесь представляют факты творческих связей украинских кинематографистов с кинематографистами Венгерской Советской республики.

Весть о социалистической революции в Венгрии была восторженно встречена трудящимися всего мира и, в первую очередь, трудовым народом нашей страны. Правительство советской Венгрии видело «спасение венгерского пролетариата в союзе с революционными пролетариями России, Германии, Латвии и Украины»¹³⁸ и, естественно, что между молодыми советскими республиками сразу же установились братские отношения, обмен информацией и мнениями по важнейшим политическим вопросам.

С момента победы Советской власти в Венгрии Бюро Украинской прессы (БУП) регулярно передавало выдержки из прессы Будапешта¹³⁹. В мае 1919 г. отдел кинохрони-

¹³⁵ Широко известно, что В. И. Ленин, требуя улучшения пропагандистской работы, особое внимание обращал на «кинематографические снимки» и, намечая съемку ряда картин, специально упоминал об отправке их на Украину (см. Собрание сочинений, т. 35, стр. 413).

¹³⁶ См. сб. «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе». М., 1937, стр. 314—315.

¹³⁷ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 39. Отправка за границу хроникальных фильмов продолжалась довольно регулярно и в последующие годы, причем для большей оперативности — воздушной почтой (см., например «Экран», изд. ВУФКУ, № 1, 1923, стр. 27).

¹³⁸ «Коммунистический Интернационал», 1919, № 2, стр. 227 (цит. по журналу «Международная жизнь», № 3, 1959, стр. 78).

¹³⁹ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 28, л. 153.

ки кинокомитета вступил в контакт с Венгерским комиссариатом по военным делам «с целью обмена кинохроникой текущих событий». Кинофильмы намечено было перевозить на аэропланах¹⁴⁰. Есть основания предположить, что обмен фильмами состоялся, но, вероятно, не более одного раза¹⁴¹, так как уже с середины июня в Венгрии развернулись трагические события, приведшие к удушению Советской республики объединенными силами международного империализма и внутренней реакции.

Как известно, в тот же период активизировалась контрреволюция и в нашей стране. В результате деникинского похода против Советской власти был блокирован Харьков, являвшийся, в частности, одним из основных центров украинской кинематографии. Новые трудности гражданской войны и иностранной военной интервенции привели к временному сокращению деятельности украинских советских киноорганизаций.

¹⁴⁰ Первое сообщение об этом событии обнаружено в бюллетене Всеукраинского отдела искусств № 19 от 6 июня 1919 г. На следующий день оно было передано БУПом для опубликования (ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 32, д. 5, л. 65; ф. 1738, оп. 1, д. 38, л. 78).

¹⁴¹ Как раз в этот период в Москву приехала группа руководящих деятелей Венгерской Советской республики во главе с Тибором Самуэли.

А. М. Г а к

КИНООРГАНИЗАЦИИ ПЕТРОГРАДА В 1918—1925 гг.¹

В Центральном Государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства (ЦГАОР и СС) в фондах — Совета Народных Комиссаров, Всероссийского Центрального исполнительного комитета и Народного Комиссариата по просвещению сохранились документы о деятельности петроградских киноорганизаций в 1918—1925 гг. Они позволяют значительно расширить ранее известные нам сведения о мероприятиях киноорганизаций и помогают воссоздать общую картину той большой и плодотворной работы, которая была проделана работниками советского кино в Петрограде в годы гражданской войны и в период восстановления народного хозяйства.

* * *

В декабре 1917 г. после переезда Наркомпроса РСФСР из Смольного в здание бывшего Министерства народного просвещения в его внешкольном отделе, руководимом Н. К. Крупской, был создан киноподотдел. Работой этого подотдела непосредственно руководила Н. К. Крупская, в помощь которой Наркомпрос назначил М. Л. Крестина². Практическая работа киноподотдела началась с показа специально отобранных фильмов, сопровождаемых лекционным пояснением А. В. Луначарского, Н. К. Крупской и др. В рас-

¹ В статье использованы материалы Центрального Государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства, а также периодической печати.

² Воспоминания М. Л. Крестина опубликованы в сборнике «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1. М., Изд-во АН СССР, 1958.

поряжении киноподотдела был лишь один передвижной проекционный аппарат и небольшая учебная фильмотека Педагогического музея.

В январе 1918 г. Советское правительство по предложению А. В. Луначарского национализировало Скобелевский комитет, куда в качестве комиссара был назначен М. Л. Кресин. Прибавилось имущество, увеличился объем работы, пришли новые сотрудники, в том числе Г. М. Болтянский.

Начали свою работу киносекции исполкомов районных и уездных советов Петрограда и Петроградской губернии. Возникла необходимость создания специального киноуправления. 30 апреля 1918 г. в тревожные дни наступления войск Юденича Наркомпрос и Петроградский Совет приняли решение о создании кинокомитета Народного Комиссариата по просвещению Союза коммун Северной области. Так, в суровые дни обороны города родилось одно из первых советских киноучреждений, сыгравшее значительную роль в истории отечественной кинематографии.

Новый комитет поставил своей целью «сконцентрировать в себе все предприятия, имеющие отношение к фото- и кинопромышленности, придав им характер единого, стройного государственного органа... наладить государственное производство»³. Другая задача его сводилась к «культурному просвещению широчайших масс..., пропаганде и популяризации научных и политических доктрин... агитации принципов и идей советской власти и коммунистического строя»⁴. Первым председателем кинокомитета был назначен старый большевик, профессор химии Д. И. Лещенко⁵. Кинокомитет управлялся коллегией, в которую, кроме Д. И. Лещенко, входили М. Л. Кресин (заместитель), И. Ф. Слепян и М. Л. Маркус (члены коллегии). Он занимал две комнаты в здании Наркомпроса. Позже Комитет перевели на Сергиевскую улицу (теперь ул. Чайковского) в дом № 30/32, куда было свезено имущество и нескольких закрытых частных кинофирм. Петроградская кинолаборато-

³ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 144.

⁴ Там же.

⁵ Д. И. Лещенко руководил Петроградским кинокомитетом до конца августа 1919 г., после чего был назначен первым заведующим Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса (ВФКО) и переведен в Москву.

рия быв. Скобелевского комитета на Мытнинской улице стала одним из первых советских кинопредприятий. Почти сразу после переезда в особняк на Сергиевской улице в его зимнем саду приступили к оборудованию киноателье

В отличие от Москвы, в Петрограде уже в первые месяцы советской власти была осуществлена национализация частных кинопредприятий. В Петрограде не было крупных фирм и потому, не встречая серьезного сопротивления, кинокомитет уже к октябрю 1918 г. национализировал 68 кинотеатров, из которых 64 бездействовали. Таким образом, еще до опубликования декрета Совнаркома о национализации в республике фотокинодела, в Петрограде эта национализация была осуществлена практически. Национализация укрепила материальную базу Петроградского кинокомитета и способствовала созданию основ государственной кинопромышленности.

Примером деятельности кинематографических секций районных советов города в первое время после их возникновения (помимо контроля над репертуаром или национализации кинотеатров) может служить работа секции Второго городского района Петрограда (во Второй городской район входили Адмиралтейский, Казанский и Коломенский районы города.— А. Г.). В отчете о ее работе с января по октябрь 1918 г. говорилось: «При помощи киноотдела при комиссариате просвещения был образован научный кинематограф, в котором ставились литературные и научные картины с объяснительными лекциями. Два раза в неделю бывают детские сеансы. Организована продажа книг и маленькая бесплатная читальня для посетителей. Для безработных рабочих выдаются бесплатные билеты, читаются иногда специальные лекции в сопровождении картин»⁶. В отчете цифровые данные не содержатся.

Когда киносекции были организованы при большинстве районных советов, возникла необходимость определить их взаимоотношения с Петроградским кинокомитетом. 12 декабря 1918 г. в газете «Северная коммуна» (орган Петроградского Совета) было опубликовано положение о взаимоотношениях областного кинокомитета и районных советов, в котором указывалось, что кинематографические сек-

⁶ «Творчество революционных рабочих 2-го Городского района». Пг., 1918, стр. 36.

ции культотделов районных советов подчиняются Петроградскому кинокомитету⁷.

В октябре 1918 г. в ателье кинокомитета, в зимнем саду особняка на Сергиевской улице, началась съемка первого агитфильма «Уплотнение», поставленного А. П. Пантелевым по сценарию А. В. Луначарского. Фильм разъяснял политику Советской власти по жилищным вопросам. (В качестве исполнителей в фильме участвовали, кроме профессиональных актеров, А. В. Луначарский и Д. И. Лещенко.)

Однако создание художественных фильмов было в первые годы советской власти очень сложным делом. Чтобы привлечь в кино молодые силы, Петроградский кинокомитет, начиная с осени 1918 г., начал практиковать проведение открытых конкурсов на киносценарии. В августе 1918 г. был объявлен конкурс на сценарии по произведениям И. С. Тургенева. В октябре был проведен конкурс на лучший сценарий, посвященный первой годовщине Октябрьской революции. В 1919 г. было проведено еще три конкурса. Газета «Северная коммуна», публикуя сообщения о конкурсах и их результатах, стремилась привлечь в кино новые авторские силы, способные оживить работу киноорганизаций и дать им революционное направление. В отделе хроники Петроградского кинокомитета, возглавляемом вначале Г. М. Болтянским, операторы П. К. Новицкий, Н. Топорков, П. Я. Вейнштейн и др. вели съемку наиболее примечательных событий из жизни революционного Петрограда. Они запечатлели на пленку борьбу Красной Гвардии и будни тыла — выборы в Петроградский Совет, работу детских учреждений. Первыми фильмами революционной хроники 1918 года были фильмы «1-ый съезд комитетов бедноты» и «Праздник 1-ой годовщины Октябрьской революции»⁸.

Исполком Петроградского Совета, содействуя выпуску хроникальных фильмов, предоставил одну комнату в здании Смольного для организации павильона⁹. Однако вследствие войны и блокады, отсутствия достаточного количества киноматериалов и недостатка кадров, несмотря на все старания кинокомитета, на экраны кинотеатров выпускалось

⁷ «Северная коммуна», 12 декабря 1918 г.

⁸ «Фотокино. Ленинград. Иллюстрированный справочник». Л., 1924, стр. 3.

⁹ «Жизнь искусства», 16 января 1919 г.

очень небольшое число картин собственного производства. В конце декабря 1918 г. кинокомитет приступил к оборудованию под ателье кинотеатра «Аквариум». К этому времени уже определилась довольно сложная организационная структура аппарата кинокомитета. Он состоял из пяти отделов: Общего (зав. З. Л. Лихт), производства (зав. Г. М. Болтянский), эксплуатационного (зав. И. Ф. Слепян), контрольно-административного (зав. А. А. Пешлат) и финансово-счетного (зав. А. Ю. Гермель). Наиболее крупным являлись отдел производства и эксплуатационный отдел. В Отдел производства входили лекторское отделение, научное отделение, литературно-художественное (зав. отделением А. Е. Зарин), отделение социальной хроники (вместо Г. М. Болтянского заведующим был назначен Н. Ф. Григор), отделение постановок, киностудия и фото-отделение¹⁰.

Большую работу вело научно-техническое и школьное кино-механическое отделение (зав. Я. С. Попов). 29 января 1919 г. при этом отделении в доме № 24 по Сергиевской улице была открыта школа киномехаников. После разработки программы и оборудования помещений провели первый набор слушателей. К регулярным занятиям приступили в первых числах февраля. Учебная программа, рассчитанная вначале на четырехмесячное обучение, вскоре была доведена до полугода. Занятия шли ежедневно от 18 до 21 часа¹¹. Помимо кинематографии в число обязательных предметов были включены электротехника, физика, прикладная механика, металловедение, черчение и составление смет. В программу ввели также добавочный круг элементарных сведений по математике (дроби, математические формулы, метрическая система и пр.). Изучение собственно кинематографических дисциплин и электротехники сопровождалось практическими занятиями. По электротехнике слушатели занимались проводкой звонков и освещения, должны были научиться определять и устранять простейшие повреждения осветительной сети. Школа располагала лекционными и проекционными залами. Слушатели, успешно усвоившие программу, получали квалификацию киномеханика, а окончившие удовлетворительно — помощника киномеханика. Среди

¹⁰ «Справочник областного кинематографического комитета при Наркомпросе по просвещению СКСО». Пг., 1919, стр. 2—10.

¹¹ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 126.

преподавателей школы были инженер-электрик И. С. Глушкин, читавший курс кинематографии, инженер-электрик М. С. Цыпкин и др. Первый выпуск киномехаников этой школы насчитывал 13 человек, второй — 17, третий — 37, четвертый — 50 и пятый — 51 чел.¹² Кроме школы киномехаников, были организованы также курсы повышения квалификации для лиц, уже работавших киномеханиками¹³.

Мероприятия Петроградского кинокомитета по подготовке кадров киноработников не ограничивались открытием школы киномехаников и курсов по повышению их квалификации. Был поставлен вопрос об открытии Высшей школы работников кино. 15 марта 1919 г. в газете «Жизнь искусства» (орган отдела театров и зрелищ Союза коммун Северной области) была опубликована заметка о предстоящем открытии такой школы. «Педагогический совет Школы экранного искусства Кинокомитета, — сообщалось в газете, — доводит до сведения всех слушателей, что в понедельник 17 марта в 3 часа дня имеет быть открытие Школы экранного искусства»¹⁴. Показательно, что уже на третий день после начала записи, в Школу экранного искусства было подано 300 заявлений. «Северная коммуна» сообщала 20 марта о том, что Школа экранного искусства открылась в назначенный день в доме № 38 по Сергиевской улице. В нее зачислили около 600 слушателей. Курс обучения в школе был рассчитан на один год с обязательным прохождением трехмесячного испытательного срока¹⁵. Ректором школы был избран Я. С. Попов, заведующим научно-учебной частью Н. Д. Носков.

Значение Школы экранного искусства, созданной в напряженное время борьбы с белогвардейцами и интервентами, определялось в одном из писем Д. И. Лещенко: «Являясь единственным в республике кинохудожественным институтом, — писал он, — школа имеет целью давать законченную научную подготовку специалистам — киноартистам и режиссерам экрана. Задача школы — создание cadres квалифицированных мастеров и работников экрана»¹⁶.

¹² Там же, л. 125.

¹³ «Жизнь искусства», 3 января 1919 г.

¹⁴ ЦГАОР и СС, ф. 2306, оп. 27, д. 6, л. 254.

¹⁵ Там же, л. 253. По другим данным в школе приступили к обучению 400 человек, из которых 100 вскоре отсеялись. — *Ред.*

¹⁶ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 133.

Преподавателями школы были артисты А. Я. Глама-Мещерская (она читала курс сценической выразительности), Г. И. Горелов, Н. А. Наль, Н. Д. Носков (курс истории театра), Я. С. Попов (к этому времени уже заведовавший научно-производственным отделом кинокомитета), проф. К. И. Поварнин (курс психологии), кинорежиссер А. П. Пантелеев (курс примерных и практических киностановок) и др.¹⁷ Слушатели школы не только овладевали основами киноискусства, но и выполняли свой гражданский долг. В сентябре 1919 г., когда в связи с повторным наступлением Юденича над Петроградом нависла опасность, все слушатели объявили себя мобилизованными для культурно-просветительной работы в частях Красной Армии.

Гражданская война наложила отпечаток на всю работу кинокомитета — не хватало преданных грамотных работников, киноматериалов и пленки. Однако положение Петроградского кинокомитета, как отмечалось выше, отличалось от положения Московского кинокомитета. Петроградский кинокомитет имел большие возможности получения кинопленки из-за рубежа. Поэтому Московский кинокомитет был вынужден часто обращаться в Петроград для получения дефицитных материалов. В одном из протоколов заседания Московского кинокомитета (март 1919 г.) указывалось: «Обратиться в Петроградский кинокомитет с просьбой уделить Московскому кинокомитету половину получаемой из Риги позитивной и негативной пленки»¹⁸. В этом же протоколе говорилось о получении от Петроградского кинокомитета 10 аппаратов для издательского отдела Московского кинокомитета. Одна из старейших работников Московского кинокомитета Т. Л. Левингтон вспоминает, что в 1919 г. ей несколько раз поручали привозить из Петрограда кинопленку¹⁹.

С первых дней своего существования Петроградский кинокомитет обращал особое внимание на репертуар фильмов, демонстрируемых в кинотеатрах. Стремясь удовлетворить запросы юных зрителей, он организовал во всех своих кинотеатрах два раза в неделю утренние сеансы для детей. Правда, на этих сеансах владельцы еще не национализированных кинотеатров в погоне за наживой показывали порой

¹⁷ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 127—129.

¹⁸ Там же, ф. 2306, оп. 27, д. 2, л. 1.

¹⁹ Рассказано автору в августе 1959 г.

фильмы, непригодные для юных зрителей²⁰. Чтобы навести порядок, потребовалось известное время.

21 марта 1919 г. в «Северной коммуне» было опубликовано постановление Петроградского кинокомитета об установлении цензуры на фильмы. В нем содержится общая картина состояния кинодела в Северном районе²¹. В постановлении говорилось:

«Областной кинематографический комитет ставит себе задачей очистить область кинематографии от наводняющих ее ныне фильм, противоречащих основным задачам комитета. К таковым фильмам относятся: а) картины контрреволюционного направления; б) изображения, недопустимые к публичному демонстрированию с политической точки зрения; в) фильмы, содержание коих рассчитано на возбуждение преступных и низменных страстей человеческой природы.

Такая очистка не должна останавливаться на полдороге и подлежит с течением времени проведению в жизнь полностью. Считаюсь, однако, с крайним оскудением кинематографического рынка, в связи с тяжелыми условиями переживаемого переходного времени, комитет находит возможным, впредь до распоряжения, допустить к демонстрированию наряду с лентами, вполне отвечающими духу переживаемой великой эпохи, и такие, которые не являются столь вредными, чтобы подлежать немедленному изъятию. К числу таковых относятся и фильмы так называемые детективного содержания, число коих на рынке подлежит систематическому сокращению.

Вводя таким образом институт условного разрешения, кинокомитет оставляет за собой право немедленного изъятия из обращения условно разрешенных фильм, когда это им будет признано своевременным и необходимым. Для проведения в жизнь этих заданий, а также для установления постоянного бдительного надзора за выпуском и обращением лент, при контрольно-административном отделе комитета учреждена цензорская коллегия, действующая во всем, согласно особой инструкции. Коллегии этой предо-

²⁰ «Жизнь искусства», 28 января 1919 г.

²¹ В Северный район входили: Петроградская, Олонецкая, Вологодская, Псковская, Новгородская, Архангельская, Эстляндская и неоккупированные уезды Лифляндской губернии (сб. «Постановления Совета народного хозяйства Северного района», II. 1920, стр. 11).

ставлено исключительное право и вменено в обязанность подвергать цензурному просмотру все фильмы как заграничного производства, так и русского, не исключая и лент, поставляемых самим комитетом или им приобретенных, причем таковому просмотру подлежат не только новые, но и старые ленты, уже имеющие обращение на рынке, или находящиеся на руках и складах каких-бы то ни было учреждений, заведений, обществ, организаций и частных лиц.

Вместе с тем, комитет постановил для широкого освещения всех предприятий и лиц, имеющих какое-либо отношение к сфере кинематографии, периодически публиковать в советской печати списки с названиями фильм, подвергшихся просмотру цензорской коллегии и найденных ею допустимыми к свободному демонстрированию во всех театрах и кинематографах Северной области полностью или с указанными ограничениями.

Настоящим постановлением комитет доводит до всеобщего сведения, что все иные учреждения, организации и лица права цензуры кинематографических фильм не имеют»²².

В день первой годовщины Красной Армии на экраны Петроградских кинотеатров было выпущено несколько агитфильмов, посвященных теме защиты молодой Советской республики. Но так как количество новых фильмов революционного содержания было крайне незначительным, а тиражи их из-за острого недостатка пленки ограничивались двумя-тремя копиями, репертуар кинотеатров строился на русских дореволюционных и импортных иностранных кинокартинах. Эти картины, в подавляющем большинстве чуждые запросам нового зрителя, нередко получали самые резкие критические отзывы в советской печати. В апреле 1919 г., когда на экранах города демонстрировались иностранные фильмы «Фавн» и «Рубиновая саламандра», «Жизнь искусства» дала этим картинам следующую оценку: «Это не более, как отрывка старого кинемо, который гнался за вкусами улицы, потрафляя им и играя на них, ради сборов. Тем более удивительно видеть подобные фильмы с маркой кинематографического отдела в комиссариатских кинотеатрах.

Всей этой дребедени, сдобренной «окультурными драма-

²² ЦГАОР и СС, ф. 2303, оп. 27, д. 6, л. 255.

ми» в виде пресловутого «Перстня зла», не должно иметь места в просвещенских театрах. Почему, зачем и для кого они ставятся?

Это вопрос не праздный; но требующий немедленного ответа, вопрос, идущий непосредственно от самих зрителей, желающих в кинотеатрах видеть действительное просвещение, а не угашение народное»²³.

14 апреля в новом ателье кинокомитета в «Аквариуме» режиссер Б. Светлов приступил к постановке киноагитки «Победа мая», которая была закончена в несколько дней. Газета «Жизнь искусства» писала о ней: «Содержание картины носит отчасти символический характер и построено на сопоставлении существующего режима с режимом царского правительства. Часть снимков произведена в отдельных местах Петропавловской крепости».

Там же сообщалось и о том, что следующими постановками этого ателье будут картины «Жизнь неизвестного человека» по произведению М. Горького; «Королевский брадобрей» А. В. Луначарского и сказка Андерсена «Труженик-бессмертник»²⁴.

В этом же ателье осенью 1919 г. режиссер Б. Светлов поставил агитку «Все под ружье», выпущенную на экраны города 16 ноября. В ноябре 1919 г., в день годовщины Октябрьской революции, была выпущена картина «Спасители родины» по сценарию Э. Гринберга. О ней «Жизнь искусства» писала, что картина «была снята несколько месяцев тому назад, но вследствие отсутствия позитивной пленки не могла до сего времени появиться в свет»²⁵. По сценарию Э. Гринберга Б. Светлов в том же 1919 г. поставил картину «Борцы за светлое царство III Интернационала».

Из других картин, посвященных защите Петрограда и борьбе с Юденичем, следует отметить фильм «Пролетарград на страже революции», также поставленной в киноателье в «Аквариуме» в 1919 г.

Дальнейшая судьба этого киноателье известна из докладной записки Д. И. Лещенко. В ней указывалось, что ателье «было вполне технически и инвентарно оборудовано и годно

²³ «Жизнь искусства», 3 апреля 1919 г.

²⁴ «Жизнь искусства», 24 апреля 1919 г. Фильмы «Королевский брадобрей», «Жизнь неизвестного человека» и «Труженик-бессмертник», насколько известно, не были поставлены.

²⁵ «Жизнь искусства», 2 ноября 1919 г.

для больших постановок и широкой деятельности. Однако в 1920 и 1921 гг. за отсутствием в нем работы и присмотра оно было запущено и хищнически кем-то разворовывалось. Богатейшее имущество ателье передавалось из рук в руки без описей и актов, что привело к постепенной утечке его. Здание не ремонтировалось, и дело дошло до того, что из ателье в 1921 г. кем-то и почему-то изъяты котлы парового отопления и переданы какой-то организации, кажется Строй-Свири. Котлы эти при изъятии были испорчены, и большая часть их валяется неиспользованной на набережной р. Невы из-за разрушений»²⁶.

Общая разруха в стране к концу гражданской войны привела к резкому снижению производства, что не могло не отразиться на работе киноорганизаций. В 1919—1920 гг. в связи с причиненными войной разрушениями, отсутствием киноматериалов в работе киноучреждений наблюдался известный спад,—сократилось производство отечественных фильмов, уменьшилось количество действующих кинотеатров. Однако и в этих тяжелых условиях, несмотря на сокращение объема работы, Петроградский кинокомитет принимал меры к выполнению указаний Партии и Правительства об использовании кино для коммунистической пропаганды.

В начале 1920 г. Петроградскому совету было поручено организовать агитационный поезд и обслужить им пять северных губерний: Петроградскую, Череповецкую, Псковскую, Новгородскую и Олонецкую. В связи с этим он обратился в Президиум ВЦИК с просьбой оказать помощь в оборудовании нескольких специальных вагонов, в том числе и киновагона, прислать кинокартины и граммофонные пластинки²⁷.

К концу 1920 г., когда гражданская война в основных районах страны подходила к концу, в условиях голода и блокады, Петроградский кинокомитет, по подсчету Г. М. Болтянского, выпустил шесть художественных агитфильмов, несколько научно-популярных фильмов и свыше 50 хроникальных короткометражек²⁸. Большая часть указанных фильмов создана в 1918—1919 гг.

²⁶ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 142.

²⁷ Там же, ф. 1235, оп. 95, д. 348, л. 639.

²⁸ «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 97.

Окончание гражданской войны и переход к мирному труду потребовали организационной перестройки киноорганизаций. В специальном разделе резолюций X съезда Коммунистической партии (март 1921 г.) «О производственной пропаганде» отмечалась роль и значение кино на новом этапе государственного строительства: «...кино, промышленные музеи, клубы и т. д.— все это должно быть использовано для производственной пропаганды»²⁹. Съезд указал также, что Главполитпросвет должен улучшить антирелигиозную агитацию и пропаганду, используя весь комплекс современной науки и техники, в том числе «фото, кино и т. д.»³⁰

Завершение работы X съезда партии совпало с ликвидацией Кронштадтского мятежа. Операторы Петроградского кинокомитета Н. Григор и Н. Козловский вместе с бойцами и политработниками Красной Армии совершили путь по льду Финского залива до Кронштадта, снимая боевой подвиг советских людей по разгрому кронштадтских мятежников.

17 октября 1921 г. состоялся первый выпуск слушателей Школы экранного искусства, реорганизованной к тому времени в институт. Окончило Институт 89 человек. Свидетельство киноартистов первого плана (или разряда) получили 27 выпускников, киноартистов второго плана — 45, свидетельство о прослушании курса 13 студентов. Не держало экзаменов — 4 человека³¹. Все окончившие Институт со званием артистов первого и второго плана вскоре образовали трудовой коллектив, участвовавший в кинофильмах «Царь-голод» и «Скорбь бесконечная»³².

10 декабря 1921 г. постановлением ВЦИК и СНК РСФСР Петроградский кинокомитет (к тому времени уже окружной), так же как и Всероссийский фотокиноотдел, был снят с госбюджета и переведен на хозрасчет. Перевод на хозрасчет являлся одним из элементов хозяйственной политики Советской власти в годы переходного периода. Это повлекло за собой сокращение непомерно раздутых штатов, улучшение финансовой деятельности, системы

²⁹ «КПСС в резолюциях и решениях съездов...», изд. 7, ч. 1, стр. 546.

³⁰ Там же, стр. 551.

³¹ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 133.

³² Там же.

учета. Новым заведующим Петроградским окружным фотокиноотделом (ПОФКО) вместо Н. Н. Глебова был назначен Д. И. Лещенко. В январе 1922 г., после более чем двухлетнего перерыва, Д. И. Лещенко вновь возвратился в Петроград на свою прежнюю должность. По его свидетельству, ПОФКО «жило по инерции»³³.

Новому руководству киноотделом пришлось вести работу по нескольким направлениям: «1) работу организационную, начертание плана работ, создание новой структуры ПОФКО, изменение штата; 2) работу по учету громадного инвентаря, имущества и товаров ПОФКО, нигде не учтенных и не зафиксированных; 3) работу по приспособлению фотокиноотдела к условиям НЭПа; 4) кроме сего, направить обычную плановую работу ПОФКО: эксплуатационную, финансовую, хозяйственную и производственную на правильный путь с увеличением планомерности и интенсивности труда и продукции»³⁴.

В начале 1922 г. в ПОФКО существовали отделы: эксплуатационный, научно-производственный, административный, финансовый и хозяйственный³⁵. Автобаза располагала 17 грузовыми и легковыми автомашинами, а также специальными автокинопередвижками.

Для наведения порядка в учете имущества и оборудования киносети были мобилизованы 30 сотрудников ПОФКО. Это мероприятие было необходимо потому, что во многих закрытых кинотеатрах имущество разворовывалось, а помещения приходили в негодность. Чтобы восстановить ранее действовавшую киносеть, ПОФКО пошел на частичную сдачу их организациям и частным лицам в аренду. Штат сотрудников ПОФКО (вместе с кинотеатрами), составлявший в ноябре 1921 г. 1048 человек, к лету 1922 г. сократился до 350 человек³⁶, в том числе непосредственно в ПОФКО их число уменьшилось со 176 до 55 человек.

9 мая 1922 г. ПОФКО было реорганизовано в Северо-западное областное фотокиноуправление (Севзапкино), к которому перешли все его функции. Директором Севзапкино был утвержден Д. И. Лещенко³⁷.

³³ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 144.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, л. 143—144.

³⁶ Там же, л. 134.

³⁷ Д. И. Лещенко работал на этой должности до января 1923 г.

Большим тормозом в работе новой киноорганизации было отсутствие хорошего киноателя. Работники Севзапкино приложили много усилий для его оборудования. Оно было открыто в доме № 28 по Сергиевской улице, и хотя по размеру оказалось меньше, чем ателье в кинотеатре «Аквариум», технически было оснащено не хуже его. Первой картиной, снятой в этом ателье, была «Скорбь бесконечная» (постановщик А. Пантелеев, сценарий А. Зарина), посвященная голоду в Поволжье. Этот фильм, несмотря на серьезные недостатки, дал большие сборы. Успех его демонстрации оказался настолько велик, что неделя показа картины в кинотеатре «Пикадилли» была рекордной по посещаемости (5,5 миллиардов рублей)³⁸. После демонстрации в Петрограде фильм в нескольких копиях разослали в другие киноучреждения страны.

Совместная работа А. Пантелеева и А. Зарина привела к выпуску еще одной очень удачной картины. Их фильм на антирелигиозную тему «Чудотворец» заслужил высокую оценку В. И. Ленина. С согласия Наркомпроса РСФСР Д. И. Лещенко вывез две картины А. Пантелеева — «Скорбь бесконечная» и «Чудотворец» — за границу и выгодно их продал. На вырученные деньги была приобретена новая киноаппаратура, оборудование для ателье и кинопленка. По возвращении Д. И. Лещенко в Петроград производство Севзапкино стало быстро расширяться.

Основным отделом киноуправления к середине 1922 г. стал научно-производственный отдел. Технический совет этого отдела состоял из лучших специалистов практиков и теоретиков кинодела. В ведение научно-производственного отдела, кроме производственных предприятий, были переданы Институт экранного искусства, кинотехникум и школа киномехаников. Постановка фильмов была сосредоточена в отделении постановок. При научно-производственном отделе имелась литературно-сценическая коллегия, киноателье и кинолаборатория.

Литературно-сценическая коллегия была занята не только просмотром и рецензированием представляемых сценариев, но и принимала меры к привлечению в кино новых кадров, объявляла и широко популяризировала конкурсы с выдачей премий. В июле 1922 г. портфель коллегии уже

³⁸ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 141.

насчитывал до 20 одобренных сценариев. В состав коллегии входили директор Севзапкино — Д. И. Лещенко, заведующий производственным отделом Я. С. Попов, кинорежиссер А. Пантелеев и литератор-коммунист А. Зарин³⁹.

При научно-производственном отделе действовало отделение социальной хроники. Советское строительство, события дня, съезды, конгрессы, жизнь Красной Армии, дошкольное воспитание — таков неполный перечень тематического плана кинооператоров отдела хроники. Большим успехом петроградских кинохроникеров явилась посылка кинооператора на Генуэзскую конференцию. В результате получился интересный фильм о работе конференции, который с большим успехом демонстрировался по всей России⁴⁰.

В эксплуатационный отдел Севзапкино входили: прокатная контора с монтажной мастерской и складом фильмов, театральное отделение, ведавшее кинотеатрами, отделение снабжения с материальным складом, складом фото-продуктов и ремонтными мастерскими. В этом же отделе находилась механическая инспекция, отделение контроля и монтажно-заготовительное отделение⁴¹.

Обладая монопольным правом проката фильмов в Северной области, прокатная контора Севзапкино обслуживала 12 государственных кинотеатров в Петрограде, 52 иногородних кинотеатра и 101 экран других учреждений и сданных в аренду⁴². На ее складе числилось свыше 1000 фильмов, из которых около 140 еще не были в эксплуатации⁴³.

Севзапкино ввело в практику бесплатное предоставление кинокартин профсоюзным и детским учреждениям — школам, приютам, домам отдыха и пр. Перевод на хозрасчет заставил Севзапкино перейти на дифференцированный подход к прокату фильмов. Все кинотеатры — по их эксплуатационному значению — были разделены на три группы, а кинокартины — по их качеству — на четыре категории. Плата за прокат взималась в зависимости от указанных факторов. Для расширения фонда картин Севзапкино создало свои представительства в Москве и на юге страны, заку-

³⁹ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, л. 10, л. 142.

⁴⁰ Там же, л. 141.

⁴¹ Там же, л. 140.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

павшие новые фильмы. 80% валового дохода от проката расходовались на закупку фильмов.

При сдаче кинотеатров в аренду Севзапкино руководствовалось принципом оставления в своих руках театров первого экрана. Кинотеатры передавались в аренду только организациям и лицам, заслуживавшим политического доверия. Если в январе 1922 г. ПОФКО имел 31 действующий кинотеатр в городе и 66 — в провинции, то к концу июля того же года Севзапкино оставило в своем распоряжении лишь 12 кинотеатров в Петрограде⁴⁴. 31 кинотеатр, в том числе часть законсервированных, был передан в аренду. Все иногородние театры, убыточные, за невозможностью практического контроля и руководства ими, перешли в руки местных органов Политпросвета. Кроме Райполитпросветов арендаторами кинотеатров стали: Политуправления Балтийского флота и Петроградского военного округа, Культпросветотдел, Общество Красного Креста, Касса взаимопомощи работников искусств, Гознак, Коммунистический университет и др.⁴⁵ Лишь три кинотеатра перешли в аренду частным лицам, да и то потому, что они требовали больших расходов на капитальный ремонт.

Для восстановления заброшенных и законсервированных кинотеатров Севзапкино пошло на создание смешанных товариществ. Так был заключен договор с исполкомом Первого городского района, по которому Севзапкино и исполком создали товарищество на равных паях для совместной эксплуатации шести кинотеатров (три предоставлялись Севзапкино, три — Исполкому Первого района). При этом исполком обязывался капитально их отремонтировать⁴⁶. Из шести кинотеатров наибольшую ценность представлял «Сплэндид-Палас» на тысячу мест на Караванной улице — один из лучших кинотеатров дореволюционной России, сгоревший в 1919 г.

Для снабжения петроградских кинотеатров необходимой аппаратурой Севзапкино закупило ее у Петроградского государственного оптического завода. Ремонтные мастерские Севзапкино, помимо чисто ремонтных работ, наладили производство отдельных частей кинопроектора. Интенсивная работа отдела снабжения Севзапкино по закупке фотопла-

⁴⁴ Там же, л. 138—139.

⁴⁵ Там же, л. 138.

⁴⁶ Там же.

стинок и различных химикалиев в Москве и на юге России позволила торговому отделу уже в июне 1922 г. организовать открытую продажу фотокинотоваров⁴⁷. И хотя многих дефицитных киноматериалов (в том числе киноплёнки) все ещё не хватало, сам факт открытой продажи фототоваров свидетельствовал о первых успехах Севзапкино.

Все это доказывает, что материальная база Севзапкино в Петрограде была организована не хуже, чем в московских киноорганизациях.

Интересен также опыт работы Института экранного искусства в первые годы НЭПа. В связи с переводом его в 1922 г. на самоокупаемость изменился бюджет Института, одна пятая часть которого пополнялась за счёт взносов слушателей. Остальная часть бюджета слагалась из средств, поступающих от вечеров, устраиваемых учащимися совместно с преподавателями. В распоряжение института передали кинотеатр «Нирвана», средства от эксплуатации которого также шли в его бюджет.

Переход к новой экономической политике вызвал к жизни новые организационные формы работы, которые проверялись на практике и утверждались, если они приносили положительные результаты. О некоторых успехах Севзапкино можно судить также по наличию негативов социальной хроники, заснятых с 1 февраля по 1 июля 1922 г. На их основе были созданы следующие документальные фильмы:

1. Съезд народов Дальнего Востока.
2. Петроградский порт (в двух частях).
3. Кинохроника № 1.
4. Работа водолазов.
5. Годовщина Балтфлота.
6. Смотр милиции и принятие шефства 30 апреля 1922 г.
7. Кинохроника № 2.
8. Празднование 1 мая (в двух частях).
9. Вскрытие мощей Александра Невского.
10. Четвертая годовщина Всеобуча.
11. Годовщина смерти тов. Володарского в день 22 июня 1922 г.
12. Кинохроника № 3.
13. Прибытие на германском пароходе «Карбо» германского консула.

⁴⁷ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 137.

14. Хлеб на церковные ценности и разгрузка в порту.
15. Порт, работа «АРА» в порту на Морской улице ⁴⁸.
16. Прибытие первого парохода с грузом международной рабочей помощи.
17. Прибытие первого пассажирского парохода из Штеттина.
18. Кинохроника № 4.
19. Уход в первое плавание нового выпуска комсостава Балтфлота.
20. Празднование на воде в Петроградском яхтклубе.
21. Поезд Петросовета в Казани.
22. Торжественное заседание Петроградского совета профсоюзов, посвященное пятилетию годовщины ВЦСПС.
23. Открытие радиотелеграфной станции в Детском Селе ⁴⁹.

Сборы кинотеатров в первой половине 1922 г. составили: в «Паризиане» 2 639 тыс. руб., «Пикадилли» 2 270 тыс. руб., «Солейле» 1 652 тыс. руб., «Форуме» 1 392 тыс. руб., «Молнии» 1 246 тыс. руб., «Нью-Старе» 1 130 тыс. руб.

Наиболее крупным по числу мест был кинотеатр «Пикадилли» — 848 (Невский проспект), далее шли «Теремок» — 805 (ул. Разъезжая), «Паризиана» — 716 (Проспект 25 Октября), «Форум» — 676 (Васильевский Остров — 7 Линия), «Нью-Стар» — 670 (ул. 3 июля), «Молния» — 660 (Проспект К. Либкнехта) ⁵⁰.

Говоря о деятельности Севзапкино этого периода, можно согласиться с мнением Д. И. Лещенко о том, что в своей практической работе оно исходило из двух положений: 1) политической важности фото-кино как орудия пропаганды и просвещения; 2) хозяйственной важности фотокинопромышленности.

«Монополия в наших руках существует не ради монополии, — писал Д. И. Лещенко в июле 1922 г. — Монополия нами сознается лишь как право руководить всем делом эксплуатации и производства фото-кино, что может и должно быть в наших руках. Такая монополия не исключает возможности привлечения частной инициативы и капиталов,

⁴⁸ «АРА» — «Американская администрация помощи голодающим России».

⁴⁹ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, л. 10, л. 124.

⁵⁰ Там же, л. 121.

однако всецело под контролем и в плане работ государства...⁵¹ Влияние Севзапкино,—продолжал Д. И. Лещенко — выразилось в открытии отделения Севзапкино в Москве... При наличии громадной частной конкуренции Питеру с первых шагов удалось закрепить за собой лучшие экраны в Москве и даже Госпрокат ВФКО стал брать в прокат фильмы для своих театров в Московском отделении Севзапкино. Представители частной инициативы пытались скомпрометировать Севзапкино⁵², предлагая передать его предприятия для большей доходности в частные руки, но руководители Севзапкино⁵³ преследуют в первую очередь защиту интересов государства, сохранив монополию в своих руках»⁵⁴.

В августе 1922 г. 1-й производственный коллектив, созданный из актеров, окончивших Институт экранного искусства, распался на две самостоятельные организации — «Киноколлектив» и коллектив «Арт-Экран».

Вскоре актеры Арт-Экрана поставили фильм «Отец Се-
рафим» (режиссер А. Пантелеев, оператор Н. Ф. Козлов-
ский, сценарий А. Зарина).

К концу 1922 г. оба коллектива выпустили по одной кар-
тине: «Киноколлектив» — фильм «Долюшка женская» (ре-
жиссер Б. Светлов, сценарий М. Сверчковой), «Арт-Эк-
ран» — фильм «Нет счастья на земле» (режиссер А. Пан-
телеев).

Оба коллектива работали по договорам с Петроградски-
ми киноорганизациями (чаще всего с Севзапкино), получая
от них киноматериалы и сдавая отснятую пленку. Не имея
своей производственной базы, «Арт-Экран» и «Киноколлек-
тив» зависели от своих подрядных киноорганизаций.

В том же году в киностудии Севзапкино силами сту-
дентов Института экранного искусства был снят коротко-
метражный фильм под названием «Сказ о том, как лапотни-
ки в разум вошли».

В декабре 1922 г. постановлением Совнаркома РСФСР
в Москве создается наиболее крупное, центральное кинообъ-
единение — Госкино, — к которому перешли все функции
ВФКО. С момента организации Госкино началась конку-

⁵¹ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 135.

⁵² В тексте — Петроградский фотокиноотдел.

⁵³ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 135.

⁵⁴ Там же, д. 9, л. 103.

ренция за право проката фильмов на территории Советской России. Севзапкино неоднократно пыталось установить с Госкино контакт для работ на договорных началах⁵⁵. Для устранения возникавших конфликтов Д. И. Лещенко обращался даже в Совнарком РСФСР. Однако Госкино, пользуясь монопольным правом проката, старалось сузить сферу прокатной деятельности и Севзапкино и всех остальных киноорганизаций.

Практика показывала, что наличие разных киноорганизаций, имевших строго ограниченные районы проката своих фильмов, создавало большое неудобство, сдерживало рост собственного кинопроизводства. Наличие же «чужих» отделений на территории соседних киноорганизаций создавало параллелизм в работе. Московское отделение Севзапкино, сыгравшее положительную роль в развитии отечественной кинематографии, стало яблоком раздора между Госкино и Севзапкино. 28 сентября 1923 г. коллегия Наркомпроса РСФСР рассмотрела вопрос о закрытии Московского отделения Севзапкино⁵⁶, и только создание Совнаркомом РСФСР комиссии Манцева, разрабатывавшей общие мероприятия по реорганизации всего кинодела в республике, спасло Московское отделение Севзапкино от ликвидации.

Вопрос о прокатной деятельности Севзапкино рассматривался и в Совнарком РСФСР. 1 ноября было подписано письмо, сохранявшее за Севзапкино право проката кинокартин на той же территории, где оно имело это право и раньше⁵⁷.

О спорах Московской конторы Севзапкино с Госкино видно из письма директора Московской конторы в Наркомпрос РСФСР от 13 февраля 1924 г.

«Госкино предоставило Севзапкино лишь небольшой район проката, ограниченный Северо-Западной областью и Московским районом,—говорилось в нем.—На остальном громадном пространстве РСФСР Госкино принуждает передавать картины ему в перепрокат, требуя с нас за это в свою пользу не менее 40%, а в иных районах и свыше 50% оборота. При этом, по опыту, Севзапкино должно констатировать очень неудачные результаты эксплуа-

⁵⁵ Там же, лл. 101, 102, 104.

⁵⁶ Там же, л. 99.

⁵⁷ Там же.

тации своих картин через аппарат Госкино. Между тем основным условием развития производства является возможность свободно и широко эксплуатировать свои картины. Тогда получается нормальное возвращение производственных затрат, которые можно бросать на новые производственные задания. На постановку крупнейшей своей картины «Дворец и крепость» Севзапкино затратило не менее 100 000 рублей золотом.

В последнее время нами приступлено к новой, не менее значительной исторической постановке «Степан Халтурин» также по сценарию историка революции Щеголева, который был премирован на конкурсе сценариев, устроенным Госкино. Но затратив столь крупные средства на постановку указанных фильмов, а также ряда других, только что выпущенных или выпускаемых в ближайшее время, Севзапкино крайне стеснено в денежных средствах. Принимая во внимание вышеизложенное, а также идеологическое, историко-революционное значение картины «Дворец и крепость», Севзапкино, не возбуждая в настоящий момент общего вопроса о ненормальности взаимоотношений своих с Госкино, ходатайствует о предоставлении ему права — в исключение из существующего положения — повсеместной в РСФСР эксплуатации путем проката через свой аппарат картины «Дворец и крепость»»⁵⁸.

Это письмо свидетельствует не только о нездоровой конкуренции между двумя государственными киноорганизациями, но и о практической работе Петроградского киноуправления. Летом 1923 г. Московское отделение Севзапкино организовало большую экспедицию для съемок картин на южном берегу Крыма. Экспедицией руководили четыре режиссера: Б. Чайковский, М. Доронин, И. Худолеев и О. Фрелих. После возвращения экспедиции в Петроград были закончены павильонные съемки. В результате этой поездки было подготовлено шесть картин: 1) «Дипломатическая тайна» (реж. Б. Чайковский, опер. Б. Гибер); 2) «Часовня святого Иоанна» (реж. Б. Чайковский, опер. Б. Гибер); 3) «Камергер его величества» (реж. М. Доронин, опер. Ф. Вериги-Доровский); 4) «Простые сердца» (реж. И. Худолеев, опер. Ф. Вериги-Доровский); 5) «Борьба за трест» (реж. М. Доронин, опер. Б. Гибер); 6) «Конец рода

⁵⁸ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 94.

Лунич» (реж. О. Фрелих, опер. Ф. Вериго-Доровский)⁵⁹. В это же время А. Пантелеев поставил в Петрограде приключенческий фильм «За власть Советов», повествующий о героической обороне Петрограда в 1919 г.

Заведующий Петроградским губернским отделом народного образования в докладной записке управляющему делами Совнаркома РСФСР Н. П. Горбунову отмечал выпуск некоторых из этих картин. Он сообщал, что к 7 ноября 1923 г. на экраны города и области вышел новый фильм «За власть Советов».

«Идет с огромным успехом,—писал он в письме,—пением Интернационала, аплодисментами и проч., хотя технически картина имеет ряд пробелов. На днях выпускаем «Дипломатическую тайну» (картина вышла на экраны 14 декабря.— А. Г.). К середине декабря пойдет «Дворец и крепость» (картина вышла в феврале 1925 г.— А. Г.) и «Простые сердца». В январе — «Гибель надежды» («Часовня святого Иоанна») и «Кремль». К этому же времени будет готов «Степан Халтурин» (вышел в апреле 1925 г.— А. Г.)»⁶⁰.

В порядке налаживания заграничного товарообмена Севзапкино удалось продать немецкой фирме «Трейман-Ларсен» картину «Дворец и крепость», которая после этого демонстрировалась в Германии, Франции, Прибалтике и Скандинавии. По тем временам это было крупное событие в истории экспорта советской кинопродукции⁶¹.

Летом 1923 г. в связи с дальнейшим сокращением лимитов на высшее образование, вызванным трудностями восстановительного периода и увеличением ассигнований на восстановление народного хозяйства, Главный комитет профессионально-технического образования Наркомпроса решил закрыть ряд ВУЗов, в том числе Петроградский Высший институт фотографии и фототехники. Д. И. Лещенко, большой знаток фотографии, 30 июня обратился к Н. П. Горбунову со следующим письмом: «Дорогой Николай Петрович, не откажите в любезности принять и выслушать проректора Высшего института фотографии и

⁵⁹ «Фотокино. Ленинград. Иллюстрированный справочник», 1924, стр. 5.

⁶⁰ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 70.

⁶¹ Е. Ч в я л е в. Советские фильмы за границей. Теакинопечать, 1929, стр. 10.

фототехники тов. Муравейского. Институт открыт в 1918 г., дал один выпуск окончивших, но в 1921 г. снят с государственного снабжения, лишен топлива и с тех пор влачит существование. Петропрофобр несколько раз обследовал и единодушно пришел к заключению, что закрывать такое учреждение нельзя. Помочь же может только Москва. Я близко знаю это дело и его работников и очень Вас прошу оказать помощь, чтобы институт был включен на государственное снабжение...»⁶².

В результате совместных усилий Д. И. Лещенко и Н. П. Горбунова Институт фотографии и фототехники не был закрыт, но его преобразовали в фотокинотехникум. Преподавательские кадры и оборудование института были сохранены. Затем с фотокинотехникумом был объединен и Институт экранного искусства.

Большую работу в деле популяризации кино, приближения его к рабочей аудитории проделал научно-агитационный отдел, учрежденный в 1923 году. С 15 января 1923 г. по 1 января 1924 г. Севзапкино обслужило следующие организации трудящихся области и города⁶³:

Потребитель	Количество показанных кинопрограмм	Метра ж, в м
Рабочие организации . . .	220	273998
Красная Армия и флот . .	81	106150
Школы	54	61769
Партийные организации . .	41	48261
Советские учреждения . .	21	24020
Различные организации . .	25	30087
Всего . . .	442	544285

Для успешного продвижения кино в рабочую среду в мае 1924 г. при управлении Севзапкино был учрежден Совет рабочих кино Ленинграда и губернии, деятельность ко-

⁶² ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 116.

⁶³ Рене Маршан и Петр Вейнштейн. Пять лет советской кинематографии. 1919—1924. Л.—М., 1925, стр. 82.

торого распространялась на всю Северо-Западную область. Для стационарных и передвижных кино, находящихся при заводах, фабриках, клубах и учреждениях, прокатная плата была значительно снижена.

Усилия руководителей и сотрудников Севзапкино по созданию необходимого запаса фильмов в прокате сказались в том, что уже в 1924 г. прокатная контора Севзапкино располагала 4 тыс. фильмов⁶⁴. Укрепление собственной материальной базы (несмотря на большой процент отчислений в пользу Госкино), способствовало дальнейшему увеличению картин собственного производства. С 1 октября 1923 г. по 1 октября 1924 г. было заснято почти 30 тыс. м негатива одних только художественных фильмов, что намного превосходило производство всех других кинематографических предприятий Советского Союза⁶⁵. Особенно большой рост производства отмечен в выпуске картин социальной хроники. Он виден из следующей таблицы⁶⁶.

Годы	Выпуск картин хрони- ки	Метраж, в м
1917	5	973
1918	—	661
1919	13	1589
1920	22	4648
1921	11	4961
1922	44	7362
1923	143	18154
1924	157	22866
(1-е полугодие)		

В 1923/1924 гг. Севзапкино выпустило 52 776 м негатива и 200 650 м позитива⁶⁷.

О деятельности Севзапкино в 1924 г. свидетельствует письмо Ленинградского губернского исполнительного коми-

⁶⁴ Рене Маршан и Петр Вейнштейн. Указ. соч., стр. 108.

⁶⁵ Там же, стр. 111.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же.

тета, направленное 6 мая в Совет Народных Комиссаров СССР⁶⁸. В нем отмечается, что работа Севзапкино «развивается в надлежащем направлении и в духе, соответствующем требованиям государства», а в основу его практической деятельности «положены следующие начала: а) осуществление при посредстве кинематографии и фотографии политико-просветительных, агитационных и культурно-просветительных задач Советской власти, а также художественное воспитание масс; б) разработка и согласованное проведение в жизнь мероприятий для урегулирования и развития кинематографии и фотографии».

Указав, что целью существования Севзапкино является собственное производство, авторы письма ошибочно отвергали международные связи, заявляя, что эксплуатация зарубежных фильмов является лишь неизбежным злом, необходимым для получения средств на создание отечественных фильмов. Далее в письме говорилось о конкретной деятельности Севзапкино:

«В области собственного производства Севзапкино проделало работу огромной величины и осуществляет свой производственный план, рассчитанный на большой период времени. Не перечисляя фильмов, выпущенных Севзапкино за все время его существования, достаточно в подтверждение выявившейся его тенденции служить интересам пролетарского государства указать на некоторые из них, а именно: (несмотря на повторение считаем нужным привести полный текст.— А. Г.):

а) *Засъемки производственных предприятий*: 1) Завод бывший Кольчугина; 2) Волховстрой; 3) Мясохладобойня; 4) Трест слабого тока; 5) Центропробизоль; 6) ЛЕПО; 7) Ленинградтекстиль; 8) Государственный оптический завод; 9) Ленинградкожтрест; 10) Пищетрест; 11) Электротоп; 12) Госбанк и другие.

б) *Социально-политические хроники*: 1) Кронштадтские события; 2) 1-е Мая 1923 г. в Петрограде и Москве; 3) Празднование годовщины Октябрьской революции в Петрограде и Москве; 4) Похороны тов. Воровского в Москве и Манифестация 12 мая в Петрограде⁶⁹; 5) Неделя

⁶⁸ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 5, д. 775, л. 140.

⁶⁹ Речь идет о демонстрации протеста против убийства В. В. Воровского, происходившей в 1923 г.

Красного воздушного флота; 6) Перелеты Москва — Петроград и Москва — Тула; 7) День авиации и Добролет; 8) Вскрытие мощей Александра Невского; 9) Прибытие первого парохода международной рабочей помощи; 10) 25-летие РКП(б); 11) Четвертый конгресс Коминтерна; 12) Праздник французских коммунистов; 13) Генуэзская конференция; 14) Прибытие русских эмигрантов из Америки; 15) Разгрузка пароходов в порту; 16) Третья годовщина первой конной армии; 17) Институт имени Толмачева; 18) Прибытие первого пассажирского парохода; 19) Пятилетие профсоюзов; 20) Выпуск красных командиров; 21) Первое плавание выпуска комсостава Балтфлота и длинный ряд других, метраж которых превышает внушительную цифру в 70 тыс. м.

в) *Художественно-исторические, бытовые и агитационные картины*: 1) Скорбь бесконечная; 2) Чудотворец; 3) Первая пехотная школа; 4) Комедиантка; 5) За власть Советов; 6) Дворец и крепость; 7) Дипломатическая тайна; 8) Кремль; 9) Простые сердца; 10) Часовня святого Иоанна; 11) Илья»⁷⁰.

В документе отмечалась неравноправность положения Севзапкино в его взаимоотношениях с Госкино:

«Хотя в пределах Северо-Западной области деятельность Севзапкино регулируется специальным о нем положением, опубликованным в Вестнике Ленинградского совета от 12 июля 1922 г. за № 55, каковое положение не утратило своего значения и с изданием декрета о Госкино от 19 декабря 1922 г., тем не менее не будет ошибочным считать, что юридическое состояние Севзапкино определяется не указанным только что положением, а базируется главным образом на договорах, заключаемых с Госкино на определенные сроки. Так, в настоящее время Севзапкино живет и работает на основании договора, заключенного 29 декабря 1923 г. на годовой срок, с представлением Севзапкино права проката фильм в оговоренных в договоре районах... Договор этот явился результатом длительной и упорной борьбы, которую пришлось выдержать Севзапкино с Госкино...»⁷¹.

⁷⁰ ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 5, д. 775, л. 141—143.

⁷¹ Там же, л. 143, 144.

Петроградский Губисполком указывал, что Севзапкино уплачивает в пользу Госкино от 10 до 15% сумм от проката своих фильмов, т. е. около 40% чистой прибыли. «Несмотря на столь высокие отчисления в пользу Госкино, Севзапкино упорно держится на определившейся высоте своих достижений. Оно настойчиво продолжает развивать свою деятельность в области прокатной, производственной, научно-просветительной и торговой. Продукция его имеет хороший сбыт не только в пределах СССР, но и за границей. Анализируя работу Севзапкино, можно утверждать, что оно является первым государственным предприятием по идеологическому и художественному производству собственных фильмов, коими оно фактически охватило почти весь Союз ССР и получило восторженные отзывы прессы. Его картины, как политико-агитационные, так и производственные, бытовые, хроникальные и исторические, ставят русскую кинематографию до мирового значения»⁷².

Отзыв этот сделан с ведомственных позиций и потому не вполне объективен. Однако нельзя не признать, что деятельность Севзапкино во многих отношениях протекала успешнее, чем работа московских киноорганизаций.

Для полноты обзора деятельности петроградских (к тому времени уже ленинградских) киноорганизаций необходимо упомянуть еще о работе «Кино-Севера» и Ленинградского отделения Госкино.

Киноконтора «Кино-Север» образована исполкомом Центрального Городского района Петрограда в конце 1922 г.⁷³ для обслуживания принадлежащих ему кинотеатров «Пчелка» и «Театр чудес». Тогда руководители «Кино-Севера» заключили договор с одной из иностранных фирм на поставку 57 тыс. м фильмов. По договору с Севзапкино были отремонтированы кинотеатры «Сплендид-Палас» и «Колизей». Летом 1923 года «Кино-Север» приступил к оборудованию собственного ателье на Каменном острове в бывшей оранжерее Елисеева. К Октябрьским дням 1923 г. в нем силами артистов коллектива «Арт-Экран» и студентов Института экранного искусства⁷⁴ был поставлен первый

⁷² ЦГАОР и СС, ф. 5446, оп. 5, д. 775, л. 144.

⁷³ В Центральный городской район входили Александро-Невский, Московский и Литейный районы города.

⁷⁴ «Фотокино. Ленинград. Иллюстрированный справочник», стр. 5, 6.

фильм — «Торговый дом Антанта и К°» (реж. К. Державин, сценарий А. Агнивцева), оказавшийся мало удачной попыткой создания сатирического кинообозрения. Съемки продолжались всего четыре дня.

К концу 1923 г. контора «Кино-Север» обслуживала уже 47 театров в Северном районе (Петроград, Псков, Петрозаводск, Кронштадт). Кроме того, через свое Витебское отделение она снабжала фильмами Бобруйск, Минск, Гомель, Смоленск и другие города Белоруссии. Через Московскую прокатную контору Севзапкино она обслуживала многие кинотеатры Москвы, Ярославля, Владимира.

Если на 1 января 1923 г. на складе конторы «Кино-Север» было всего 99 фильмов, то через два года их насчитывалось уже 457. К январю 1925 г. 119 кинотеатров по РСФСР пользовались услугами конторы «Кино-Север». Производственный отдел этой организации заснял ряд важных событий жизни Ленинграда: 3-й съезд Советов СССР и XIII съезд Советов РСФСР, приезд в Ленинград М. И. Калинина. Операторы «Кино-Севера» приняли активное участие в историческом фильме «Похороны В. И. Ленина». В 1924 г. «Кино-Север» создал фильм «Сердца и доллары» (сценарий Д. Банко и В. Королевич, постановка реж. Н. Петрова, опер. Н. Козловский). В феврале 1925 г. — фильм «Палачи» (постановка А. Пантелеева, сценарий М. Ракитина).

Однако не производственная, а прокатная деятельность составляла основное содержание работы конторы «Кино-Север».

Петроградское отделение Госкино возникло в сентябре 1923 г., как бы в ответ на организацию Московского отделения Севзапкино. Производственная деятельность отделения началась только в марте 1924 г., когда была начата съемка хроники для выходившего в Москве журнала «Кино-правда». Лишь 10 октября 1924 г. началось оборудование собственного киноателье.

Это отделение сыграло большую роль для снабжения фильмами Госкино киноучреждений Петрограда.

В. П. Михайлов

ПЕТРОГРАДСКИЙ ИНСТИТУТ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

Большой интерес для историков кино представляют архивы Ленинграда. Несмотря на трудности и лишения военной блокады, работники ленинградских архивов сумели сохранить почти все материалы, связанные с деятельностью ленинградских киноорганизаций, студий, общественных учреждений кинематографии за период с 1917 по 1941 гг. Стоит только заглянуть в хранилища Ленинградского государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства, чтобы убедиться, какие там хранятся ценнейшие материалы. Здесь документы о национализации Скобелевского комитета (май 1918 г.), протоколы первых общих собраний сотрудников Петроградского кинокомитета (1918), сценарии фильмов, поставленных в Севзапкино, материалы о киноэкспериментальной мастерской «Кино-Севера», протоколы ячеек ленинградских организаций Общества друзей советского кино, архив киностудии Ленфильм и многое другое.

В отличие от московских, фонды ленинградских киноорганизаций хорошо сохранились и за 20-е годы.

Вот небольшой, всего в 252 единицы хранения, фонд № 2964, принадлежащий Петроградскому институту экранного искусства (1919—1925). Этот институт, на первых порах именовавшийся школой, сыграл серьезную роль в подготовке киноработников Ленинграда, его воспитанники долгие годы составляли ядро творческих работников ленинградских киностудий.

Документы Ленинградской школы экранного искусства особенно ценны тем, что эта школа была первым в нашей стране специальным кинематографическим учебным заведением. Она возникла в то время, когда кинематограф еще находился в руках частных владельцев и когда первые советские киноорганизации — Московский и Петроградский кинокомитеты — еще только налаживали свою работу, брали на учет и под контроль частные киноателье и пленку, спланировали вокруг себя верные революции кадры кинематографистов.

Первые сведения о предстоящем создании Школы экранного искусства относятся к декабрю 1918 г. 23 декабря 1918 г. в бюллетене № 8 Кинематографического областного комитета при Народном комиссариате по просвещению Союза коммун Северной области было напечатано сообщение о состоявшемся 13 декабря «совещании по вопросу об открытии киностудии... В студии... будут преподаваться: пластика, элементарные знания законов экрана и светотворчества, история кинематографа, все виды спорта, грим экрана, выразительное чтение»¹.

Спустя несколько дней в бюллетене № 9 30 декабря 1918 г. появилось объявление о том, что «В двадцатых числах января 1919 г. Кинематографический комитет открывает «Школу экранного искусства». Основная задача школы — создание кадров культурных деятелей экрана — артистов, режиссеров и кинолекторов. Для постоянных занятий и чтений отдельных докладов привлечены виднейшие представители театра и литературы экрана. Помимо предметов, имеющих отношение к художественной стороне экрана, в школе будут преподаваться также и наука из области кинематографической техники и светотворчества.

Курс одногодичный. Доступ в школу бесплатный...»².

Школа экранного искусства, по мысли ее организаторов — наркома просвещения А. В. Луначарского и председателя Петроградского кинематографического областного комитета Д. И. Лещенко — должна была являться таким «...подготовительным кинематографическим учебным

¹ Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области (ГАОРСС ЛО), ф. 2964, оп. 1, д. 2, л. 16.

² Там же, л. 20.

заведением, где слушатели получают общее экранное образование без специализации по отраслям кино»³.

Одним из зачинателей петроградского кинематографа, театроведом Н. Н. Арбатовым, совместно со сценаристом А. А. Фабером был разработан проект школы.

Фактически занятия в Школе экранного искусства начались 17 марта 1919 г. К этому времени в нее записался 581 человек. В фонде № 2964 сохранились интересные статистические данные, характеризующие первых слушателей школы. В нее было принято 205 мужчин и 376 женщин в возрасте до 20 лет — 179 человек, от 20 до 30 лет — 334 и свыше 30 лет — 68. Образование слушателей: 105 человек окончило низшую ступень трудовой школы, 324 — представили документы об окончании школы второй ступени, 27 человек имело законченное высшее образование, 30 — законченное артистическое образование, 46 — являлись учащимися драматических школ, а 86 — высших и специальных (не технических) учебных заведений и т. д.⁴

По социальному положению слушатели делились следующим образом: 225 человек, «живущих на чужие средства», т. е. иждивенцев, 184 — служащих советских учреждений, 26 — «театральных работников» и т. д.⁵

Предварительная проверка знаний слушателей первого набора показала, что 232 человека знакомы с музыкой, 40 — с пением, 57 — с танцами, 112 — с живописью и 31 — с другими областями искусства⁶.

Резкие различия в уровне общей и художественной подготовки принятых слушателей вызвали вскоре значительный отсев. К маю 1918 г. количество учащихся в школе сократилось до 300 человек⁷, а позднее — до 150⁸.

В декабре 1919 г. состоялся первый выпуск слушателей. Из-за слабой кинематографической и общеобразовательной подготовки учащихся школы и плохой организации учебы, он не дал молодой советской кинематографии нужного пополнения. Недостатки в работе школы объяснялись тем, что среди ее педагогов мало было специалистов кино и кро-

³ ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 2, л. 2.

⁴ Там же, л. 24.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же, л. 25.

⁸ Там же, л. 21.

ме того, «...программа и методы преподавания... не соответствовали требованиям игры перед аппаратом. И в силу этого школа не была строго экранной. Скорее она носила характер исканий без твердого киноучебного фундамента»⁹.

Из первых программ Школы экранного искусства, которые сохранились в архиве, видно, что основное внимание в преподавании уделялось таким предметам, как пластика по Дельсарту¹⁰ (преподаватель — артистка Коммунальных театров¹¹ Д. М. Мусина), ритмическая гимнастика Далькроза¹² (преподаватели школ живого слова и актерского мастерства), выразительное чтение и гимнастика рта (старейшая петроградская актриса А. Я. Глама-Мещерская), танцы (балетмейстер Коммунальных театров К. Л. Залевский), фехтование, гимнастика, физика, электротехника¹³.

Из специальных кинодисциплин учащиеся прослушали курсы: законы экрана (читал видный деятель дореволюционной и советской кинематографии Г. М. Болтянский), общий курс кинематографии (профессор Петроградского политехнического института, руководитель научных микросъемок М. А. Рынин). Опытный кинооператор В. П. Вишневский преподавал слушателям основу фотосъемки и композиции, а И. В. Васильев гример-практик, принимавший участие во всех кинопостановках в Петрограде, обучал практическому гриму.

Другие деятели кинематографа — бывший директор Драматической школы Н. Н. Арбатов и сценарист А. А. Фабер — преподавали пластические принципы и костюмирование¹⁴.

Никаких обществоведческих и искусствоведческих курсов в тот год в школе не читалось.

По сохранившейся в архиве объяснительной записке к смете расходов Школы экранного искусства на второе полугодие 1919 г. видно, что система обучения в ней неудовлетворяла и самих преподавателей. Руководство школы предложило проект организации Высшей школы экранного искусства — киностудии. В декабре 1919 г. школа предпо-

⁹ Там же, л. 1.

¹⁰ Дельсарт — французский драматический актер и педагог.

¹¹ Коммунальные театры Петрограда.

¹² Ж. Далькроз — французский балетмейстер и педагог.

¹³ ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 2, л. 28, 29.

¹⁴ Там же.

лагала выпустить 20 слушателей — «артистов экрана, способных вести на себе репертуар фильмов... и около 80 слушателей, полезных работников экрана». Для «завершения художественного творчества» другой группы слушателей в 50 человек необходимо было продолжение обучения в киностудии¹⁵.

Спустя 40 с лишним лет предложение преподавателей петроградской киношколы о создании киновуза не кажется чем-то примечательным. Но нужно вспомнить, что весной 1919 г. в стране не было еще ни одного специального киноучебного заведения, а сам проект киновуза был выдвинут в самый разгар борьбы за Петроград.

Осуществлению проекта создания киновуза в Петрограде способствовал Ленинский декрет от 27 августа 1919 г., передавший все кинодело в республике в руки социалистического государства. Осенью 1919 г. в Москве организуется государственная школа кинематографии. Летом следующего года Петроградский окружной кинофотокомитет преобразует Школу экранного искусства в двухгодичную. На работу в школу направляются киноспециалисты и среди них главный режиссер кинокомитета Б. Н. Светлов¹⁶, вводятся новые предметы: «экранное мастерство, киновыразительность, логика переживания, биомеханика...»¹⁷.

1 сентября 1920 г. в Петрограде открылся кинотехникум, который по отношению к Школе экранного искусства был «...второй и высшей ступенью кинематографического образования»¹⁸. Первоначально предполагалось создать кинотехникум как своеобразный киноуниверситет с широкой программой подготовки кадров кино. Намечалось организовать отделения художественно-артистического, сценарного и режиссерского мастерства, а также кинооператорское, кинолабораторное и кинохозяйственное¹⁹. Однако тяжелые условия в стране, вызванные гражданской войной, заставили отказаться от первоначального проекта и открыть кинотехникум только с одним художественно-артистическим отделением.

В дальнейшем это решение наложило своеобразный от-

¹⁵ ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 2, л. 26, 27.

¹⁶ Там же, д. 8, л. 6.

¹⁷ Там же, д. 3, л. 2.

¹⁸ Там же, л. 2 (оборотный).

¹⁹ Там же, л. 2.

печаток на всю систему преподавания в Петроградском кинотехникуме. В противоположность московской киношколе ленинградцы основное внимание уделили подготовке актерских кадров для советской кинематографии. В этом особенность и историческое значение Ленинградской школы экранного искусства.

В небольшом обзоре архивного фонда Ленинградской школы экранного искусства подробно не расскажешь обо всех реорганизациях, которые пришлось претерпеть школе за свое почти десятилетнее существование. Она была и двухгодичным кинотехникумом и с 1922 г. Институтом экранного искусства с трехгодичным сроком обучения. В 1923 г. она снова стала именоваться кинотехникумом повышенного типа²⁰. Спустя два года ее влили в Ленинградский кинофототехникум, откуда в конце 20-х годов перевели в Ленинградский техникум сценических искусств.

В фонде Ленинградской школы экранного искусства сохранились пространные отчеты и материалы за 1919—1925 гг. Эти документы рисуют яркую картину жизни школы в те годы, условия, в которых порою приходилось работать преподавателям и студентам. «...Институт переживал тяжелые минуты,—сообщал в своем докладе 17 февраля 1922 г. представитель Севзапкино.—Отопление почти абсолютно отсутствует. В аудиториях пронизывающий холод. Света недостаточно. Лампочек мало. В настоящее время из 11 аудиторий отапливаются временными печами лишь 8. Причем отопление большого зала одной временкой не достигает цели, так как температура даже при усиленной топке не может быть поднята выше 3—4 градусов Реомюра.

Учащиеся должны работать на уроках Далькроза и Дельсарта в легких костюмах (хитоны) при такой температуре, которая влечет за собой не только невозможность той интенсивной работы, на какую рассчитывал учебный план, но и постоянные заболевания на почве простуды как учащихся, так и учащихся... Школа в смысле хозяйственном очутилась в кошмарных условиях. И если сейчас в промерзших стеклах теплится жизнь, то это еще раз подчеркивает и отражает любовь к школе и к искусству людей, всецело

²⁰ В дальнейшем под «школой» имеются в виду кинотехникум и институт.

отдавших себя этому делу. Меня удивляла вначале такая посещаемость, такая аккуратность и дисциплинированность учащихся. По-моему, занятия в таких условиях, как со стороны учащихся, так и учащихся, не преувеличивая факта,— героизм. Несмотря на такие условия занятия ни разу не были прерваны...»²¹

Сейчас трудно себе представить, что было время, когда преподаватели киношколы каждый день сами на тележках и санках привозили на семинарские занятия рисунки, диаграммы, чертежи и прочие наглядные пособия²². Для того же чтобы учащиеся могли получить возможность работать с киноаппаратом, школе пришлось «воевать» сначала с Петроградским кинокомитетом, а потом с руководством Севзапкино, которые отказывали ей в предоставлении киноаппаратуры.

Особый интерес для киноведов, изучающих историю кинообразования в Советском Союзе, в фонде № 2964 представляют многочисленные учебные планы и программы, краткие обзоры пройденных курсов по отдельным дисциплинам, протоколы преподавательских совещаний и правления школы, положения о Кинотехникуме и Институте экранного искусства. По этим документам можно проследить, как изменялись взгляды на задачи и систему преподавания в Школе экранного искусства.

Исследователь найдет в этих материалах много противоречий. С одной стороны, открытая декларация в учебной программе пролеткультовских идей: «...в современности неприемлемо воскрешать, развивать и умножать искусство прошлого, как неприемлемо подражание мастерам, в прошлом великим, но ничего общего с ныне господствующим классом не имеющим, поэтому искусство прошлого изучается как исторический документ... и ни в коем случае не допускается в учебе как оформление современности... ГТЭИ²³ борется со всяким проявлением индивидуальных явлений, готовя коллективных оформителей...»²⁴ И с другой стороны — обучение сту-

²¹ Из доклада завкультпросветотделом Севзапкино 17 февраля 1922 г., д. 6, л. 10.

²² ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 63, л. 40.

²³ ГТЭИ — Государственный техникум экранного искусства.

²⁴ Схема учебного плана Государственного техникума экранного искусства, 1925 г. ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 79, л. 1.

дентов на классических примерах искусства прошлого и выявление индивидуальных особенностей каждого будущего киноактера.

Естественно, что в учебных программах Ленинградской школы экранного искусства, отражавших взгляды на кинематограф начала 20-х годов, исследователь найдет много для нас неприемлемого. Например, взгляд на киноактера, который должен быть лишь «достаточно гибким материалом в руках любого режиссера и уметь наивыгоднейшим образом сочетать свои возможности мастерства и игrania с режиссерским рисунком, с заданием сценария и при любой площадке для съемки»²⁵ и т. д.

Таких, сейчас отживших, но для своего времени характерных идей и воззрений исследователь обнаружит много в документах фонда. Но сегодня важно не это. Наша задача состоит в том, чтобы определить, что было положительного и прогрессивного в системе обучения актерских кадров в Ленинградской киношколе, показать на каком уровне в те годы находилось в советской стране кинообразование.

При изучении материалов фонда исследователь, очевидно, обратит внимание на то, что в деятельности Московской школы кинематографии и Ленинградской школы экранного искусства было много общего. Обе школы пережили эпоху увлечения «движенческими дисциплинами» (пластика, ритмическая гимнастика и т. д.), готовя не актеров, в нашем понимании, а кинонатурщиков. И той и другой школе пришлось вести длительную борьбу за существование, преодолевать много трудностей, чтобы обеспечить учебный процесс пленкой, киноаппаратурой, фильмами для просмотров, костюмами. В обеих школах студенты играли «в фильмах без пленки», выступали на показательных спектаклях, участвовали в съемках картин и т. д.

Но были и различия. В Московской школе кинематографии с первых дней работало много крупных кинорежиссеров — В. Р. Гардин, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин и другие, оказавшие серьезное влияние на развитие советской кинематографии. В Ленинградской школе экранного искусства среди преподавателей не было ни крупных киноработников-практиков, ни кинотеоретиков. Естественно, что это

²⁵ Программа класса кинопостановок, 1925 г. ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 79, л. 44.

отрицательно сказалось и на общем уровне преподавания в ленинградской школе.

Однако в противоположность московской киношколе, в ленинградской большое внимание уделялось общенскусствоведческой подготовке. В ленинградской школе с первого курса читались история литературы, история театра, история культуры в связи с развитием искусств и другие искусствоведческие предметы²⁶.

Интересным явлением в деятельности Ленинградской школы экранного искусства было широкое развитие студенческой самодеятельности. Особенно ярко это проявилось в работе кружков, возникших в 1921 г. В отчете за 1924 г. говорилось: «Необходимо предоставить простор силам тех учащихся, которые желают специализироваться по отдельным дисциплинам. Для этой цели нужно широко развить кружковую работу во внеучебные часы. Из существующих при техникуме кружков о своей жизнедеятельности заявили кружки: политический, Дельсарттианский, ритмики, кинотехники, сценаристов, киномузыкальный, спортивный, акробатический.

Несмотря на отсутствие средств для оплаты руководителей, кружки работали с огромной пользой для учащихся. Кружковая работа вгянула до 75% учащихся. Процент этот был бы более высок, если бы благоприятствовали работе материальные условия. Отсутствие отопления и недостаток технического персонала являлись главными тормозящими причинами кружковой работы»²⁷.

Программа занятий на третьем курсе была целиком «построена на непрерывном выявлении учащимися самодеятельности»²⁸. Студенты работали в различных семинарах, готовили кинопостановки, снимались в киноателье.

Самодеятельность студенчества выразилась и в его активном участии в общественной жизни школы. Хотя состав учащихся был разнохарактерный («здесь [были] и советские служащие, и учащаяся молодежь, и военнослужащие Красной Армии, и лица без «определенных» занятий... и рабочие, и крестьяне, интеллигенты и «маменькины дочки»,

²⁶ ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 19, л. 36.

²⁷ Там же, д. 68, л. 38.

²⁸ Там же, д. 19, л. 36.

и партийные и беспартийные...») ²⁹, все же основное ядро ее представлял хороший спаянный коллектив.

На общих собраниях студенты выбирали своих представителей в Совет (Правление) школы и членов органов самоуправления — Совет старост, Совет курсовых представителей, позднее — Исполнительное бюро. Несмотря на то, что в 1925 г. среди трехсот учащихся было только 11 членов партии и один кандидат, 18 комсомольцев и 2 кандидата, их влияние на школьную жизнь было очень велико. Председатель курсового объединения РКП(б) ³⁰ Ф. М. Эрмлер принимал активное участие в решении всех институтских дел.

Студенты следили за дисциплиной, посещаемостью, сами готовили помещение к занятиям. Школа нуждалась во многом, а «средств к удовлетворению мало. Но тем не менее почти все работы за исключением особых специальных знаний и навыков исполняются силами самих учащихся. У нас среди студентов, тяготеющих к экрану, — сообщалось в отчете за сентябрь — декабрь 1923 г., — есть свои живописцы, скульпторы, печники, маляры, монтеры, столяры и слесари, исполняющие даже отдельные сложные работы бесплатно или за минимальную цену. К этому необходимо добавить, что большинство из них или занято службой (военной, государственной, на фабриках, заводах или в управлениях), или живут поденным сдельным заработком. Трудовую повинность для института отбывают не только охотно, но, что важнее, откликались на нее добровольно. Это свидетельствует о сознательном отношении большинства учащихся и об их товарищеской спайке» ³¹.

Чувство крепкого коллектива, взаимной помощи проявилось также в организации и содержании на скудные средства ³² преподавателей, студентов и служащих школы общежития для нуждающихся товарищей ³³.

²⁹ Там же, д. 6, л. 10.

³⁰ Там же, д. 68, л. 113.

³¹ Там же, д. 35, л. 51.

³² С переводом в 1922 г. школы на хозрасчет и введением платы за обучение положение многих студентов ухудшилось, так как ни стипендии, ни каких других субсидий они не получали. В 1922—1925 гг. школа переживала большие финансовые затруднения, в связи с чем преподавателям и служащим школы месяцами не выдавали заработной платы.

³³ ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 68, л. 43.

Студенческий коллектив Школы экранного искусства участвовал в обороне Петрограда от Юденича, выступал с концертами в дни «революционных праздников 1-го мая, 6-го ноября, 18-марта...»³⁴, устраивал художественные представления, собирал средства в помощь голодающим детям³⁵. В помещении киношколы часто читались лекции по искусству и организовывались показательные спектакли для ленинградской общественности.

В материалах фонда сохранились отзывы многих художников, артистов, кинорботников и деятелей культуры о работе Школы экранного искусства. Среди них письмо члена Французской компартии, историка кино Рене Маршана, которое заканчивалось словами: «Я приветствую в лице Ленинградского института экранного искусства мужественного пионера кинематографии, призванной отразить новую жизнь, полную работы, действия и производственной концентрации»³⁶.

При изучении фонда Ленинградской школы экранного искусства нельзя не обратить внимания на еще одну особенность его материалов. Сохранившиеся документы содержат много таких, казалось бы, мелких сведений, которые часто называются «дыханием истории»: ведомости 1919 г. на зарплату первых преподавателей; корявые и наивные заявления о приеме в школу; благодарность студентов дирекции школы за 10 фунтов хлеба и 2 пачки конфет, отпущенные для вечера учащихся, состоявшегося в 1921 г.; просьба разрешить студентам разобрать на дрова старую баржу, выброшенную на берег во время наводнения 1924 г.; протоколы бурных студенческих собраний; личные дела преподавателей; материалы приемных комиссий; посвящение «товарищам преподавателям» от студентов первого выпуска и много других. Откройте их — и вы узнаете подлинную историю первого советского киноуза.

³⁴ ГАОРСС ЛО, ф. 2964, оп. 1, д. 6, л. 9.

³⁵ Там же, д. 19, л. 8.

³⁶ Там же, д. 35, л. 87.

ДОРЕВОЛЮЦИОННОЕ КИНО

В. В. СТАСОВ О БУДУЩЕМ КИНОИСКУССТВА

Среди неопубликованных писем известного русского критика В. В. Стасова, обнаруженных в архиве Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, найдено письмо к певице М. А. Олениной д'Альгейм, в котором Стасов высказывает некоторые мысли о кино. Письмо написано в связи с состоявшимся концертом в память А. Г. Рубинштейна. В концерте принимала участие М. А. Оленина д'Альгейм. В. В. Стасов дает советы артистке, как, по его мнению, лучше всего исполнять романсы и песни с эстрады. По ассоциации он говорит о соединении молодого искусства кинематографа с музыкой, предсказывая ему великое будущее. Стасов тем самым намного предвосхитил первые опыты соединения музыки с кино, которые делались в 1909—1910 гг.

Но особенно примечательно общее отношение В. В. Стасова к кинематографу. Он влюблен в новое искусство, считает кинематограф гениальным изобретением и с проницательностью большого ценителя искусства видит огромные возможности для его развития. И это писалось в 1902 г., когда В. В. Стасов мог быть свидетелем самых робких, наивных первых шагов кинематографа. Тем большее историческое значение имеет его суждение о судьбах молодого искусства, зародившегося на рубеже XX в.

СПб имп. Публ[ичная] Б[иблиоте]ка
1/14 мая 1902

Многоуважаемая Мария Алексеевна¹, я посылаю Вам, сегодня же, под бандеролью, мою новую статью в «Новостях» под заглавием «Концерт в память Рубинштейна»².

Так как речь идет там и про Вас, то я подумал, что она может Вас поинтересовать. Но сверх того, мне хотелось еще новый раз повторить Вам мое убеждение, что в концертах романсы, песни и прочее должны быть непременно петы и декламированы — с жестами, движениями и позами, а если можно то в костюмах и с декорациями.

Все это, по моему убеждению, должно, рано или поздно, непременно водвориться в концерте, на эстраде, и Вы можете способствовать утверждению этого справедливого дела — в Европе.

Живые картины тоже должны сюда присоединиться, по моему убеждению, — чем скорее это случится, тем лучше!!! Впоследствии сюда еще присоединится, вероятно, и «*кинематография*», которая есть постоянный предмет моего обожания. Это изобретение я считаю чисто гениальным и ожидаю для него великой будущности и соединения с музыкой. Не знаю только, будете ли Вы со мной согласны?

Недавно *Кругликов*³ прислал мне восторженное и благодарственное письмо за мою вторую статью о Вас («Счеты») ⁴, а *Керзин*⁵ — великие упреки, сожаления, чуть не выговоры, — зачем я слишком ценю *Шаляпина* и (отчасти) *Вас*, и зачем не люблю и не уважаю *Собинова*.

Я даже ему ничего не буду отвечать. Он глуп и невежда.

Ваш *В. Стасов*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Оленина д'Альгейм*, Мария Алексеевна (род. 1869) — русская камерная певица, вместе со своим мужем, французским журналистом и романистом Пьером д'Альгейм (1862—1922), пропагандировала во Франции русскую музыку, особенно Мусоргского.

² *Рубинштейн*, Антон Григорьевич (1829—1894) — композитор, пианист-виртуоз, основатель петербургской консерватории. Статья Стасова «Концерт в память Рубинштейна» напечатана в газете «Новости и биржевая газета» 26 апреля 1902 г.

³ *Кругликов*, Семен Николаевич (1851—1910) — музыкальный критик.

⁴ Статья Стасова «Счеты» напечатана в газете «Новости и биржевая газета» 4 апреля 1902 г.

⁵ *Керзин*, Аркадий Михайлович (1855 или 1857—1914) и его жена Мария Семеновна (1865—1926) — основатели «Кружка любителей русской музыки», так называемого «Керзинского кружка», деятельность которого протекала в 1896—1912 гг. в Москве.

О. В. Якубович

НОВЫЕ НАХОДКИ В ГОСФИЛЬМОФОНДЕ

Во Всесоюзном Государственном фонде кинофильмов хранится свыше 3 тыс. русских дореволюционных и советских картин — игровых, мультипликационных, научно-популярных. Если сопоставить эту внушительную цифру с тем, что было создано отечественным кинематографом за пять с лишним десятилетий его существования, — количество сохранившихся фильмов окажется не столь уж значительным. Особенно ощутимый урон время нанесло фонду ранних русских кинолент. Из двух тысяч фильмов, поставленных до Великой Октябрьской революции, сохранилось около двухсот.

Игровой кинематограф в России возник на 10—12 лет позднее, чем во Франции, Англии, Германии, Соединенных Штатах Америки. Однако уже в годы первой мировой войны русское киноискусство по своему художественному уровню догнало киноискусство наиболее развитых стран. Изучение ранних этапов развития отечественной кинематографии представляет поэтому значительный интерес и каждый вновь найденный русский дореволюционный фильм является большой ценностью для исследователей.

За последние годы отдел отечественных фильмов Госфильмофонда СССР проделал значительную работу по розыску и опознанию русских дореволюционных картин. Особенное внимание обращалось на неопределенные filmy и фрагменты фильмов, хранящихся в архивах самого Госфильмофонда, где число безымянных лент, лишенных всяких надписей и титров, превышало четыре десятка. Изучением этих архивных материалов занялся научный

сотрудник Госфильмофонда В. Д. Ханжонкова-Попова, один из старейших работников отечественной кинематографии. Ей удалось определить названия многих картин.

Несомненный интерес для киноведов представляет недавно обнаруженная в Госфильмофонде среди неопознанных лент «Драма в таборе подмосковных цыган» — первый игровой фильм, выпущенный Торговым домом «А. Ханжонков и К°». Есть основания предполагать, что съемка этого фильма была закончена раньше знаменитого «Стеньки Разина» («Понизовая вольница»), которым по традиции открывается история дореволюционного кино, хотя с выпуском картины в прокат А. Дранков сумел на два месяца опередить А. Ханжонкова. «Драма в таборе подмосковных цыган» появилась на экране 20 декабря 1908 г. Поставил и снял картину В. Сиверсен. Он, как это часто случалось в первые годы кино, совмещал в одном лице и сценариста, и режиссера, и оператора. Фильм «Драма в таборе подмосковных цыган», так же как и «Понизовая вольница», был целиком снят на натуре и разыгран цыганами из табора, расположившегося в Кунцеве около Москвы. Лента в 100—140 м вместила и роковую любовь, и трагедию ревности, и окровавленный кинжал в заключительном кадре, снятом на берегу Москвы-реки. Все в этом фильме предвещало будущий расцвет сенсационной мелодрамы. Но не этим интересна картина. В ней угадывается стремление начинающего русского кинопроизводства быть не похожим на зарубежное и опираться на реальный материал.

«Драма в таборе подмосковных цыган» — картина крайне примитивная. Но и она может обогатить представления о том, как рождались выразительные средства и приемы кинематографа.

Во время Международного кинофестиваля, происходившего в Москве в 1959 г., Госфильмофонд посетил известный шведский киновед Алквист, изучающий проблемы русского киноискусства. К просмотру старых лент он приступил с твердым убеждением (оно широко распространено на Западе), что аппарат впервые «двинулся» в фильмах Д. Гриффита. Алквисту пришлось отказаться от него, когда по предложению автора этих строк он посмотрел ранние русские картины, в том числе и «Драму в таборе подмосковных цыган», где В. Сиверсен впервые в практике

русского художественного кинематографа прибег к панорамированию. Две трети фильма сняты единым куском, с движения!

Просмотр фильмов «Ванька-ключник» (1909) и «Коробейники» (1910), снятых также В. Сиверсеном, убедил нашего гостя в том, что панорамирование в ранних русских картинах не было случайностью. Придя в фирму А. Ханжонкова, В. Сиверсен вначале работал над документальными и этнографическими лентами. В кинохронике он, вероятно, и разработал методы съемки с движения, обогатившие игровое кино.

Опознание старых фильмов из архивов Госфильмофонда оказалось делом нелегким, но увлекательным, полным своеобразной романтики. Когда становилось очевидным, что своими силами определить фильм невозможно, Госфильмофонд обращался за помощью к старейшим деятелям кино. Так удалось опознать и смонтировать фильм «Жертва Тверского бульвара» (1915). В. Ханжонкова обнаружила в киноархиве разрозненные фрагменты, которые объединило лишь участие актрисы Н. Гофман. Возникло предположение, что это куски из несохранившихся или некомплектных фильмов «Сонька-Золотая ручка», «Очи черные... Очи страстные...» и «Жертва Тверского бульвара». Мы сообщили Н. Гофман подробное описание сюжета каждого куска. Н. Гофман¹ удостоверила, что все эти фрагменты являются эпизодами фильма «Жертва Тверского бульвара». Престарелая актриса вспомнила приблизительную последовательность сцен. Фильм смонтировали по негативу. Отпечатанная позитивная копия подтвердила правильность монтажа.

Плодотворные результаты дал первый «Вечер неопознанных кинолент», который был организован Госфильмофондом и Союзом работников кинематографии СССР 8 января 1960 г. в Центральном доме кино. Мы показали четыре неопознанных картины старейшим деятелям русской кинематографии: А. Гончаровой, С. Гославской, Т. Кунцкой, А. Левицкому, А. Лембергу, И. Кобозеву, С. Козловскому, А. Попову, И. Бахвалову, Б. Мухину и другим.

Первым был показан фильм под условным названием «По воле отца». Картина рассказывала о девушке,

¹ Умерла в Ленинграде в мае 1959 г.

влюбленной в простого парня, которую отец против ее воли выдал замуж за богатого старого купца. Выбор сюжета, особенности постановки, игра актеров, наличие в фильме кадров, снятых на Волге,— все это привело участников просмотра к убеждению, что фильм был поставлен ярославской фирмой Г. И. Либкен. Наличие крупных планов, которые в фильмах Акц. о-ва Г. И. Либкен появились не ранее 1915 г., позволило точнее определить и время постановки.

Участники вечера дружно удостоверили, что на экране показан «поздний Либкен». Но как называется фильм? Когда он поставлен? Кто снимался в нем? Эти вопросы остались без ответа. По предположению А. Лемберга картина поставлена в 1916 г. и называлась «Неравный брак». Роль девушки исполняла М. Петини, роль парня — С. Гладков (актеры Ярославского драматического театра). В остальных ролях — актеры из той же труппы. Фильм «Неравный брак» отсутствует в фильмографии В. Вишневского и название это не обнаружено нами в дореволюционных журналах. Поэтому предположение А. Лемберга требует еще подтверждения.

На этом же вечере демонстрировался фильм, который значился в Госфильмофонде под № 39. С. Гославская засвидетельствовала, что роль сановника в нем исполняет М. Нароков. Это подтвердили многие участники вечера. Постановочность фильма (масштабная сцена бала, богато обставленная декорация приемной сановника), высокая техника съемки,— все говорило о том, что картина создавалась в хорошо оборудованном киноателее. Эпизод разгона манифестантов полицией, когда герой фильма — молодой доктор — получает ранение в голову, позволяет предположить, что фильм поставлен после февральской революции: до революции такого рода съемки были бы невозможны по цензурным соображениям. И хотя на «Вечере неопознанных кинолент» название фильма № 39 определить так и не удалось, свидетельство С. Гославской и других старейших работников кино об участии в картине М. Нарокова сыграло важную роль. Теперь можно было вести дальнейшие поиски.

Видный деятель русского театра М. Нароков впервые выступил в кинематографе в 1916—1917 гг. Он снимался в четырех картинах: «Аннушкино дело» (по мотивам ро-

манов А. Амфитеатрова), «Жрецы Молоха» (по пьесе А. Сумбатова-Южина «Соколы и вороны»), «Набат» (по роману Э. Вернер «Вольной дорогой») и «Побежденная». Все они были выпущены на экран в период между Февральской и Великой Октябрьской революциями. Содержание любого из них не совпадало с тем, что довелось увидеть участникам вечера в фильме под № 39.

Оставалось изучить работы М. Нарокова в кино, относящиеся к послеоктябрьскому периоду. Этим и занялась В. Ханжонкова. По ее предположению роль молодого доктора исполнял актер В. Васильев, а роль матери возлюбленной одного из героев — актриса Я. Мирато. В фильмографических описаниях можно было найти картину, где М. Нароков снимался одновременно с этими актерами. Поиски привели к фильму «Катастрофа власти» (1918), в котором М. Нароков выступил в качестве сценариста и исполнителя одной из ролей в ансамбле с В. Васильевым и Я. Мирато. В фильмографии, составленной в свое время В. Вишневским, имена героев картины не были указаны, зато сообщалось, что сюжет заимствован из романа Э. Вернер «Ценою крови». Дальнейшие поиски нашли свое естественное продолжение в Центральной Государственной библиотеке имени В. И. Ленина. В полном собрании сочинений немецкой писательницы Элизабет Вернер, в 36 томах, романа «Ценою крови» не оказалось. Зато сюжет романа «Дорогой ценой» почти полностью совпадал с сюжетом фильма.

...Маленький чиновник Георг Винерфельд познакомился в загородном имении с Габриель фон Гардер, племянницей губернатора барона Арно фон Равена. Молодые люди полюбили друг друга. Но между ними встала стена социального неравенства. Вскоре дядя-опекун вызвал свою племянницу в город. Пытаясь сблизиться с девушкой, он убедился, что Габриель любит Георга. Тогда губернатор отправил чиновника в отдаленную провинцию и тот покорно подчинился своей судьбе. Иной путь избрал друг Георга, Макс Брунов, сын революционно настроенного эмигранта. Молодой врач Макс лечит маленькую Агнессу, дочь советника Мозера. Во время манифестации протеста против произвола и насилий, чинимых губернатором фон Равеном, Макс оказывает помощь пострадавшим от полиции. Его ранят в голову. Юноша попадает в дом советника

Мозера, где совсем недавно лечил его больную дочь. Макса навещает отец Рудольф Брунов. Брунов-отец когда-то дружил с фон Равеном. Они были членами одной и той же либеральной партии. Дружья разошлись, когда на фон Равена пало подозрение в том, что он выдал властям тайную организацию. Рудольф Брунов порвал с фон Равеном и эмигрировал в Швейцарию. И вот теперь у ворот дома Мозера они снова встретились. Губернатор попытался убедить Рудольфа, что он никогда никого не предавал, а лишь имел в свое время откровенную беседу с министром. Брунов-отец отказался от примирения. Вскоре он выступил против губернатора с обличительным памфлетом. Фон Равен вызвал Брунова-отца на дуэль. Поединок заканчивается смертью барона фон Равена. В финале Габриель фон Гардер приносит к склепу своего дяди белые цветы...

«Катастрофа власти»... Теперь уже нет никаких сомнений, что собравшиеся на первый «Вечер неопознанных кинолент» смотрели именно этот фильм. Хотя картина не сохранилась полностью, сюжет ее хорошо прослеживается.

Экранизируя роман немецкой писательницы Элизабет Вернер «Дорогой ценой», автор сценария М. Нароков перенес действие в Россию. Об этом свидетельствуют и костюмы героев, и обстановка интерьеров, и прекрасно снятые оператором Е. Славинским пейзажи. Остался невыясненным лишь вопрос — изменены ли в фильме или сохранены имена действующих лиц. Зато всем было очевидно, что исполнение роли губернатора М. Нароковым представляет несомненный интерес для историков театра и кино. Кроме В. Васильева и Я. Мирато удалось установить еще одного исполнителя, — в роли племянницы губернатора снялась довольно известная в те годы актриса М. Кибальчич.

Игра актеров в фильме «Катастрофа власти» расширяет наши представления о психологической драме, сформировавшейся еще в дореволюционном кино.

Подтвердилось также и то, что фильм поставлен одной из солидных фирм. Ею оказалось Акц. о-во «Нептун» — очень крупная частновладельческая организация, основанная после февральской революции.

Внимательное изучение неизвестных фильмов и фрагментов из архива Госфильмофонда только начинается. Нет сомнения в том, что оно поможет значительно расширить наши представления о дореволюционном русском кино.

К. И. Г о г о д з е

ПЕРВЫЙ ГРУЗИНСКИЙ КИНООПЕРАТОР

Одним из пионеров грузинского кино, создателем ряда документальных картин, рисовавших жизнь грузинского народа до Великой Октябрьской революции, был кинооператор Василий Яковлевич Амашукели.

В. Я. Амашукели родился в Кутаиси в 1886 г. Здесь он учился в гимназии, здесь же стал заниматься живописью в художественном училище, руководимом В. А. Баланчивадзе, впоследствии народным артистом Грузинской ССР. В. А. Баланчивадзе с большой похвалой отзывался о способностях своего ученика: «Если бы Василий продолжил занятия живописью,— говорил он,— из него вышел бы хороший художник».

С помощью В. А. Баланчивадзе В. Я. Амашукели в 1902 г. отправился в Москву для продолжения своего художественного образования. Однако из-за материальных затруднений ему пришлось вскоре бросить учебу. В поисках средств для существования В. Амашукели поступил в Москве на фабрику «Трехгорная мануфактура» смазчиком. Работая смазчиком, он изучил электротехнику и вскоре был переведен на должность электромонтера.

В Москве Амашукели впервые увидел кино. Новое зрелище поразило его, и он решил обязательно стать кинемехаником. Ему удалось подружиться с механиком одного из маленьких кинотеатров, который не только допускал его в киновудку, но вскоре даже позволил заменять себя у аппарата. Каждый день после работы на фабрике Амашукели отправлялся в кинотеатр, где оставался до окончания

последнего сеанса. Так он овладел новой профессией, которой посвятил всю свою жизнь.

В 1905 г. В. Амашукели вернулся в Кутаиси. Из Кутаиси для продолжения образования он, по совету своего брата, поехал в Баку, где окончил электротехническое училище. Практическое знание кинопроекционной аппаратуры и вновь приобретенная специальность электротехника помогли В. Амашукели стать одним из лучших бакинских киномехаников. Он работал в Баку механиком кинотеатра «Электробиограф», а затем занялся устройством новых кинотеатров и монтажом аппаратуры для ряда предпринимателей.

В 1907 г. в Баку был выслан царской полицией известный педагог И. М. Гепнер, муж актрисы грузинского театра Эфимии Месхи. Гепнер вместе со своим шурином, видным деятелем грузинского театра режиссером К. С. Месхи, открыл в Баку новый кинотеатр, куда пригласил механиком В. Амашукели.

В 1908 г. Гепнер вместе с Амашукели отправился в Москву, чтобы купить звуковой аппарат фирмы Гомона, представлявший собой соединение кинопроектора с граммофоном. Вместе с звуковым киноаппаратом Гепнер, по предложению Амашукели, приобрел также и киносъемочную камеру Гомон. Амашукели остался на время в Москве, где в Московской конторе Гомон изучал основы киносъемки.

Вернувшись в Баку, Амашукели сразу же приступил к съемке маленьких хроникальных фильмов, которые он сам демонстрировал в кинотеатре Гепнера.

Племянник К. С. Месхи доктор Н. Гамрекели, сообщил нам следующее о первых киносъемках В. Амашукели: «В 1908 году в Баку Гепнер и мой дядя Месхи открыли кинотеатр, в котором киномехаником работал Василий Яковлевич Амашукели. В его распоряжение они предоставили киносъемочный аппарат. Амашукели в 1908—1909 годах постоянно снимал кинохронику. Эту кинохронику он сам проявлял, печатал и демонстрировал на экране. Я хорошо помню его первые съемки, так как в те годы, будучи студентом и приезжая в Баку на каникулы, я часто помогал Амашукели в его работе».

Другим подтверждением того, что в 1908 г. Амашукели производил киносъемки, является сохранившаяся визитная карточка управляющего Бакинской городской

типографией, на которой написано «Механику „Электро-биографа“ господину Амашукели! Просим пропустить наших сотрудников для просмотра заснятой вами в процессе работы нашей типографии. По расчету: в счет отпечатанных афиш. С почтением. Подпись. 15.V. 1908 г.»

В 1908—1909 гг. В. Я. Амашукели заснял и продемонстрировал целый ряд короткометражных фильмов объемом в 25—30 м. О содержании этих фильмов говорят их названия. Это — «Типы бакинского базара», «Гуляние на берегу моря», «Перенос каменного угля верблюдами», «Работа у нефтяных скважин», «Перекачка нефти насосами», «Причал пароходного общества «Кавказ и Меркурий»», «Выгрузка парохода», «Торжества Гунибского полка» и др. Заснял также В. Я. Амашукели сад Артиллерийского клуба и гуляние в нем. В числе лиц, занятых в этом хроникальном сюжете, — деятели общества по распространению грамотности среди грузин.

Все названные выше короткометражные фильмы утеряны, и о них мы знаем только из летучек-афиш, выпускавшихся владельцами кинотеатра.

Сам В. Я. Амашукели вспоминает о съемке короткометражного фильма «Торжества Гунибского полка»: «Торжества были устроены 25 апреля 1909 года. Это было очень красивое зрелище. Погода благоприятствовала съемке, и фильм оказался удачным. Я снял всего 60 метров, из которых в фильм вошли 50. Картина пользовалась большим успехом у зрителей, в особенности у участников торжеств.

Во время демонстрации фильма ко мне подошел капитан Эсадзе. Сказав мне, что он связан с отделом военной истории Скобелевского комитета и имеет киноаппарат, которым снимает памятные для историков места, он предложил мне работать вместе с ним. Я не мог принять его предложение. Когда фильм «Торжества Гунибского полка» сошел с экрана, Гепнер продал его Эсадзе. С тех пор я Эсадзе больше не видел».

Совсем недавно В. Амашукели узнал, что капитан, предложивший ему работать вместе с ним, был тем самым Симоном Эсадзе, который познакомил Л. Н. Толстого с историческими материалами о боях русской армии с Шамилем. Через несколько лет Симон Эсадзе выступил как первый грузинский сценарист и кинорежиссер. По поручению русских кинопредпринимателей А. Дранкова и А. Талдыки-

на он написал сценарий «Покорение Кавказа» («Взятие Гуниба») и вместе с режиссером Л. Черни поставил по этому сценарию в 1913 г. большой фильм объемом 2500 м. Не исключена возможность, что в этот фильм были введены приобретенные Эсадзе съемки Амашукели. И позднее Эсадзе не оставил занятий кинематографом: он принимал активное участие в создании первого грузинского фильма «Христиане».

21 декабря 1908 г. Баку посетил замечательный грузинский поэт Акакий Церетели. Естественно, что В. Амашукели стремился заснять это радостное для него событие. Но, к сожалению, ему не удалось это сделать.

Незадолго до приезда Церетели возник конфликт между владельцем бакинской прокатной конторы бельгийцем Пироне и хозяином Амашукели — Гепнером. Гепнер резко отказался от предложенной ему Пироне демонстрации порнографических лент. И Пироне, обидевшийся на Гепнера, решил отомстить ему, а за одно и Амашукели, в котором он видел возможного конкурента. Когда Гепнер и Амашукели обратились к Пироне с просьбой продать негативную пленку, он заявил, что свободной пленки у него нет. Так, впервые увидев любимого поэта, Амашукели не смог запечатлеть его на пленку. Мечту сохранить для потомков живой образ поэта ему удалось осуществить позднее.

В 1910 г. В. Амашукели переехал из Баку в родной Кутаиси. Здесь он по поручению Т. Асатиани и П. Меписашвили взялся оборудовать в арендованном ими помещении кинотеатр. К тому времени в Кутаиси имелись уже два кинотеатра — «Тамара» и «Монплеизр» (нынешний кинотеатр «Ударник»). Новый кинотеатр должен был отвоевать зрителей у ранее действовавших. Устраивая кинотеатр, названный «Радий», Амашукели использовал опыт лучших московских и бакинских кинематографов. В частности, он установил на фасаде кинотеатра «Радий» первую в городе электрическую рекламу — вращающуюся от специального двигателя звезду, составленную из электролампочек. Эта реклама действительно привлекла в кинотеатр публику.

Владельцы «Радия» Т. Асатиани и П. Меписашвили откупили у Гепнера съемочный аппарат, которым Амашукели снимал в Баку местную кинохронику, и, продолжая работать механиком, Амашукели вновь принялся за съемку хроникальных и видовых картин.

В Кутаиси Амашукели снял ряд короткометражных фильмов: «Кутаисские пейзажи», «Панорама парка», «Гуляние в парке», «Экскурсия к развалинам храма Баграта», «День ромашки», «Работа на Хонской шелкопрядильной фабрике», «Работа на ферме», «Юбилей В. Алекси-Месхивили» и др. Все эти маленькие фильмы пользовались большим успехом у кутаисцев и неизменно привлекали множество зрителей в кинотеатр «Радий».

* * *

В июле 1912 г. Акакий Церетели предпринял поездку по Раче и Лечхуми. В. Амашукели посчастливилось сопровождать прославленного поэта в качестве кинооператора и запечатлеть на пленку его встречи с народом.

Известный педагог и литератор Ладо Бдзванели, участвовавший в поездке поэта в качестве специального корреспондента, отметил в своем очерке «Путешествие Акакия по Раче-Лечхуми» в газете «Теми», что «поэта сопровождал снимавший картины синемаатографом театра «Радий» В. Амашукели».

Сам В. Амашукели вспоминал: «Весть о путешествии Акакия облетела весь Кутаиси. Было решено, что в путешествии примут участие как фотограф, так и кинооператор, с тем, чтобы их съемки были переданы в музей и сохранены для потомства.

Владельцы кинотеатра «Радий» Асатиани и Мепишвили, у которых я работал, не сразу решились послать меня в это путешествие, опасаясь, что расходы по этой поездке не окупятся. Я же, будучи страстным почитателем Церетели, убеждал их, что на моей поездке они хорошо заработают. Мне удалось уговорить их, и я поехал. Я нанял фаэтон за десять рублей в день, а аппарат поставил на линейку. Когда мне надо было подготовить съемку, я садился в фаэтон и опережал шествие. То я опережал шествие и, подобрав подходящее место для съемки, ждал появления поэта, то шел рядом с ним. Так как маршрут был известен, я мог вести съемки по заранее обдуманному плану».

Как сообщает В. Амашукели и подтверждает Ладо Бдзванели, во время поездки были произведены следующие съемки: выход поэта из гостиницы, прощание его с провожающими в путешествие, отправление из Кутаиси, ужин

в селе Чома, встреча Церетели с рабочими из Кватепи, путешественники у села Гумати, встреча с жителями села Дерчи, отправление из села Меквена, пейзажи Саирме, встреча с общественностью в Челиши, прием в селе Чребало, выступление Церетели с докладом, встреча на границе Рача, хоровод в Баракони, устроенный во дворе наследников Ростома Эристави, пиршество в Баракони, развалины крепости Ростомы Эристави, развалины крепости и церковь в селе Хотевы, храм Никорцминда, долина реки Шаори, окрестности Челишского монастыря, озеро Хариствала, прибытие Акакия в село Они и встречи его с населением, в том числе местными евреями, типы грузинских девушек и юношей, ущелье Ладжанури, встреча поэта с жителями Лайлаши, возвращение в Кутаиси и многое другое.

В. Амашукели, очарованный поэтом, стремился не упустить ни одного момента из его путешествия и встреч с народом. Хотя план съемок В. Амашукели наметил заранее, вскоре ему не хватило пленки.

Участник путешествия, педагог С. Датешидзе писал: «Из Кутаиси мы взяли много синематографических лент. Но было видно, что их запас скоро кончится. Поводов для съемки было бесчисленное количество».

Датешидзе оказался прав. Как только путешественники вступили в село Алпани, пленка кончилась. Это огорчило Акакия Церетели.

Однако на следующий день из Кутаиси были привезены новые коробки пленки, и съемки возобновились.

Всего Амашукели снял 1500 м. После проявления и печатания в фильм вошли 1200 м.

В. Амашукели рассказывает: «Было заснято 1500 метров пленки. В нашей маленькой лаборатории обработать такое количество пленки было невозможно. И меня вместе с тогдашним директором кинотеатра «Радיום» И. Манучаровым отправили в Тбилиси для печатания фильма. Мы обратились к владелице крупного кинотеатра и лаборатории А. Иваницкой, у которой служил оператором, лаборантом и киномехаником А. Д. Дигмелов, ныне заслуженный деятель искусств и один из лучших в Грузии кинооператоров. Когда изготовление позитива было закончено, я забрал картину и смонтировал ее в Кутаиси. Надписи я изготовил в нашей маленькой лаборатории. Общий объем картины составил 1200 метров».

В связи с работой над картиной «Путешествие Акакия Церетели» «Сахалко газети» писала: «В Тбилиси приехал Василий Амашукели, который снял на синематографической ленте путешествие Акакия. Господин Амашукели заканчивает эту картину, и скоро она выйдет в кутаисском синематографе «Радיום», а затем ее будут демонстрировать в Тбилиси».

Фильм «Путешествие Акакия Церетели» был в первый раз показан в Кутаиси в сентябре 1912 г. Он пользовался очень большим успехом, его смотрели по несколько раз. По сообщению Ладо Бдзванели, картину затребовали не только в Тбилиси и другие города и села Грузии, но также в Петербург, Москву, Константинополь и Харбин.

Сейчас интересно сравнить документальный фильм «Путешествие Акакия Церетели» с другими документальными картинами того времени. Успех этого фильма объяснялся не только тем, что в нем был запечатлен любимый сын грузинского народа, но и тем, что заснят он был с большим вкусом и мастерством. Амашукели применял при съемках горизонтальные и вертикальные панорамы, умело строил композицию кадров, отлично воплотил красивые пейзажи Грузии. Целый ряд кадров, в том числе кадры хора, Амашукели снимал по указанию самого Акакия Церетели.

Фильм «Путешествие Акакия Церетели» обнаружили в грузинском Литературном музее. Копия оказалась сильно поврежденной. Пришлось потратить много труда для того, чтобы реставрировать ее и сделать с нее контратип, годный для публичных просмотров на современной звуковой аппаратуре.

Эту работу проделали по распоряжению Министерства культуры Грузинской ССР. Реставрированный фильм имеет 600 м. Таким образом, от первоначального фильма Амашукели сохранилось около трети¹. Тем не менее и в этом виде фильм является ценнейшим историко-литературным и кинематографическим памятником грузинской культуры.

В сентябре 1913 г. В. Амашукели снял также небольшой фильм (70 м) о новом путешествии Акакия Церетели, на сей раз по деревням западной Грузии в Имеретии. Театровед С. Герсамия, участвовавший в этой поездке, рассказы-

¹ Фильм в 600 м переведен на звуковую проекцию с немой. Таким образом, в немом позитиве оставалось только 400 м.

вает, что во втором фильме, кроме самого Церетели были засняты известные грузинские писатели и деятели культуры: Давид Кдიაшвили, Ия Экаладзе, Дементий Томашвили и другие. По его словам, демонстрация этого фильма в кинотеатре «Радий» длилась целую неделю.

Второй фильм Амашукели, посвященный Акакию Церетели, не сохранился. После съемки этого фильма Амашукели вернулся к исполнению своих обязанностей киномеханика, продолжая, впрочем, снимать маленькие хроникальные и видовые картины.

В 1916 г. Амашукели работал в с. Озургети (ныне г. Махарадзе), где руководил вводом в эксплуатацию нового кинотеатра.

Когда бельгиец Пироне переехал из Баку в Тбилиси и открыл там собственную киностудию «Фильма», Амашукели попытался устроиться у него оператором, но Пироне не взял его. Не удалось устроиться ему оператором в студию «Фильма» и тогда, когда эта студия вместе с прокатной конторой была приобретена меньшевистским правительством.

Не имея другой вакантной должности, киносекция Наркомпроса Грузинской ССР в 1921 г. приняла Амашукели на должность киномеханика. Работая в киносекции, Амашукели подготовил для грузинских кинотеатров много квалифицированных механиков.

ФОНДЫ И АРХИВЫ

И. Митин, Н. Ягунова

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ФОНДЫ ЦЕНТРАЛЬНОГО АРХИВА МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Пора открытий для киноведов еще не миновала. Историки изобразительного искусства, музыки и театра могут позавидовать им при виде многочисленных стеллажей с делами всех киноорганизаций 30-х годов, периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет.

В нескольких хранилищах Центрального архива Министерства культуры СССР собраны с 1924 г. документы 47 советских киноорганизаций. Здесь материалы Всесоюзного кинофотообъединения Союзкино за 1930—1933 гг., Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) за 1933—1936 гг., документы Главного управления кинематографии Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР за 1936—1938 гг., Комитета по делам кинематографии при СНК СССР за 1938—1946 гг., архивы бывшего Министерства кинематографии СССР за 1946—1953 гг. и главных управлений по производству художественных фильмов (1930—1953), хроникально-документальных фильмов (1931—1953), научно-популярных фильмов (1932—1953), кинопроката (1935—1953), кинофикации (1932—1953), фонды трестов Востоккино (1928—1935), Союзфото (1930—1937), материалы Сценарной студии (1935—1958) и многое другое.

Трудно представить себе такой вопрос из истории советской кинематографии за 1925—1960 гг., проблематика

которого не раскрывалась бы в этих архивных папках. Материалы по экономическому развитию советской кинематографии отражены в балансах Госкино за 1924—1925 гг., в годовых отчетах Азеркино, Арменкино, Узбеккино, Инторгкино, Ленинградской кинофабрики, 1-й Московской кинофабрики, Фабрики культурфильм за 1929 г. и т. п.

Большой интерес для историков кино представляют и сохранившиеся в архиве списки работников 1-й фабрики Госкино за 1926 г., Госвоенкино за 1927 г., Московской фабрики Совкино за 1927 г., Фабрики культурфильм за 1929 г. и др.

Материалов по истории кино в Центральном архиве Министерства культуры СССР так много, что о них невозможно рассказать в небольшом обзоре. Поэтому мы остановимся на краткой характеристике документов лишь некоторых, наиболее крупных фондов, которые представляют наибольший интерес для историков советской кинематографии.

ФОНД ГОСУДАРСТВЕННОГО КИНОФОТООБЪЕДИНЕНИЯ

«СОЮЗКИНО»

(1930—1933)

Союзкино в начале 30-х годов руководило деятельностью всех киноорганизаций на территории Советского Союза. Поэтому в приказах, распоряжениях, протоколах и постановлениях заседаний Правления Союзкино, в его годовых отчетах и особенно в отчетах и именных списках подведомственных ему кинопредприятий (трестов Азерфильм, Арменкино, Белгоскино, Украинфильм, Туркменфильм, Союзфильм, Московской, Ленинградской и других кинофабрик) содержится много сведений по истории многонациональной кинематографии Советского Союза.

Творческие вопросы кинематографии за этот же период отражены в таких документах, как стенограммы совещаний комиссии ЦК ВКП(б) совместно с правлением Союзкино 25 мая и 13—17 июня 1931 г., стенограммы совещания Культпропа ЦК ВКП(б) с режиссерами и сценаристами от 20 июля 1931 г., посвященного проблемам подготовки кинокадров, сценарной и режиссерской работе и др. На этих совещаниях выступали Н. Зархи, М. Ромм, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, Н. Охлопков и другие.

Большой интерес представляет стенограмма совещания директоров предприятий и творческих работников киностудий от 23—25 января 1931 г., где обсуждались пути реконструкции советской кинопромышленности, стенограмма проведенного в мае 1931 г. совещания правления Союзкино с режиссерами, сценаристами и сотрудниками журналов «Крокодил» и «Лапоть» по вопросам создания комедийных и сатирических фильмов. Сохранились тексты выступлений артиста Г. Ярона, режиссера И. Пырьева и ряда других участников совещания.

К этому же периоду относятся и документальные материалы о пребывании в Америке режиссеров С. Эйзенштейна, Г. Александрова и оператора Э. Тиссе. Среди них машинописная копия письма С. Эйзенштейна из Мексики, опубликованная в журнале «Нью Рипаблик» 9 декабря 1931 г.; протест Эйзенштейна в связи с появлением в журнале статьи Эдмунда Вильсона «Эйзенштейн в Голливуде»; выдержки из писем Эптона Синклера о поездке С. Эйзенштейна в Голливуд и в Мексику, о работе Эйзенштейна над фильмом о Мексике и т. д.

Кроме того, в фонде за 1931 г. сохранилась информация Д. Вертова о результатах его поездки в Германию, Англию, Францию и Швейцарию, сведения о демонстрации кинокартины «Симфония Донбасса» за рубежом, отзывы иностранной прессы и деятелей искусств об этом фильме (в том числе и отзыв Чарли Чаплина).

Ценные фильмографические сведения содержатся в многочисленных копиях списков художественных, агитационно-пропагандистских, военно-учебных, хроникальных, научно-популярных и учебно-технических фильмов, законченных производством в 1931 г., а также списков художественных картин, демонстрировавшихся на экранах Советского Союза с 1923 г. по январь 1933 г.

Стенограмма совещания по кинофикации от 8 января 1932 г. ярко характеризует политику партии в деле развития деревенской киносети. Представляют интерес и тематические планы выпуска кинокартин на 1932 г., анализы выполнения пятилетнего плана (1928—1932) по кинофикации, отчет правления Союзкино по производству художественных фильмов за 1932 г., анализ основных художественных фильмов, созданных в 1932 г., и другие материалы.

ФОНД ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ (ГУКФ)

Общую картину состояния советской кинематографии за 1933—1936 гг. воссоздают такие документы этого фонда, как приказы, распоряжения и постановления ГУКФ по вопросам деятельности главка и по личному составу, а также годовые отчеты ГУКФ и подведомственных ему организаций: трестов Союзтехфильм, Киномехпром, киностудий Мосфильм, Ленфильм и др.

Очень большой интерес представляет сохранившаяся в фонде ГУКФ стенограмма Первого Всесоюзного производственного совещания от 27 июля 1933 г., на котором был рассмотрен вопрос о тематическом плане на 1934 г. На этом совещании выступали Г. Рошаль, В. Пудовкин, С. Юткевич, Н. Экк, Г. Козинцев, Ю. Либединский и др. Этот материал дополняет стенограмма комиссии Первого производственного совещания, на заседаниях которой 29 и 31 июля 1933 г. А. Довженко, В. Пудовкин, Н. Шенгелая и другие мастера кино обсуждали вопрос о подготовке режиссерских кадров.

Тематический план на 1934 г. вновь обсуждался на втором Всесоюзном производственном совещании, которое состоялось в декабре 1933 г. В материалах этого совещания сохранились стенограмма заседания секции нового быта и культурной революции (выступали С. Васильев, Е. Дзиган, А. Мачерет, В. Пудовкин, М. Ромм, В. Вишневский и др.), историко-революционной секции (выступление С. Ермолинского и др.) и секции мультипликационной кинематографии.

Ценные сведения о развитии кинематографии в союзных республиках содержатся в стенограмме совещания бригады ЦКК—РКИ с работниками национальной кинематографии от 29 декабря 1933 г., где обсуждались вопросы организации руководства управления национальной кинопромышленностью и подготовки творческих кадров для республики.

Особый интерес представляют материалы фонда ГУКФ о праздновании 15-летия советского кино (стенограмма юбилейного вечера с выступлениями А. Довженко, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Ф. Эрлера, С. Васильева, Н. Шенгелая, В. Гардина, копии поздравительных телеграмм М. Горького, К. Е. Ворошилова, зимовщиков со Шпицбергена и др.) и материалы Московского международного кинофестиваля 1935 г., среди которых сохранилось подлинное

машинописное письмо Ромена Роллана с приветствием участникам фестиваля.

В этом фонде хранятся отзывы итальянской прессы о советских фильмах «Петербургская ночь», «Челюскин», «Новый Гулливер», «Веселые ребята», демонстрировавшихся на выставке в Венеции в августе 1934 г. Здесь же письмо в ГУКФ маршала Советского Союза С. М. Буденного о включении в план просмотра на кинофестивале звуковых кинокартин «Семь барьеров» и «Служба разезда» и другое его письмо с протестом против снятия с производства сценария «Цена ошибки»; письмо А. А. Ханжонкова от 21 января 1935 г. из Ялты с благодарностью за назначение ему персональной пенсии и сообщением о планах его дальнейшей работы.

Справочные данные содержатся в хранящемся в фонде обзоре деятельности советской кинематографии за период с 1917 по 1934 гг., списке художественных фильмов, выпущенных в 1930—1934 гг., и в других материалах.

ФОНД ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФИИ (ГУК)

В фонде ГУКа сохранилось множество официальных материалов — приказов, распоряжений и годовых отчетов, характеризующих деятельность кинематографических организаций и предприятий в середине 30-х годов. Здесь же имеется большое количество стенограмм различных совещаний, посвященных творческим вопросам киноискусства. В их числе стенограмма обсуждения статей «Правды» по вопросам искусства в Московском доме кино 4—7 декабря 1936 г. В этой стенограмме зафиксированы выступления А. Довженко, В. Пудовкина, Е. Дзигана, М. Донского и других видных советских мастеров кино. В других стенограммах содержатся материалы обсуждения решения ЦК ВКП(б) об ошибках «Бежина луга», совещания по освоению звуковоспроизводящей аппаратуры и др. Среди стенограмм имеется запись беседы от 7 мая 1937 г. американского кинорежиссера Франка Капра и сценариста Роберта Рискина с советским кинорежиссером Г. Александровым, оператором В. Нильсеном и артисткой Л. Орловой. Кроме того, в фонде ГУКа хранятся материалы по организации советского киноотдела на Международной выставке в Париже в 1937 г. (проекты программ раздела «Кино, театр, радио, музыка, фото» и др.).

ФОНД КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СНК СССР (1938—1946)

Этот фонд характеризует деятельность советской кинематографии в предвоенные годы и в годы Великой Отечественной войны. Общую картину состояния и развития кинематографии создают многочисленные отчеты, приказы, распоряжения и протоколы заседаний Комитета, главков и подведомственных кинопредприятий, а также копии постановлений и распоряжений СНК СССР по вопросам кинематографии за 1938—1946 гг.

Стенограммы целого ряда совещаний довольно подробно освещают творческие проблемы советского кино в предвоенные годы. Здесь стенограмма совещания руководства Комитета с кинодраматургами от 27 марта 1938 г., на котором выступали В. Вишневский, А. Караваева, Б. Леонидов, К. Финн, В. Туркин, В. Шкловский, Е. Габрилович, А. Каплер, Г. Мдивани, И. Прут, Б. Барнет, М. Донской, Е. Дзиган, А. Мачерет, В. Пудовкин, И. Пырьев, Ю. Райзман и др.

Проблемы тематического планирования и подготовки киносценаристов обсуждались также на других совещаниях. Сохранились стенограммы совещания у заместителя председателя Комитета от 10 апреля 1939 г. с участием кинорежиссеров М. Ромма и Л. Трауберга и писателей В. Вишневского и П. Павленко, а также совещания в Комитете 28 июля 1939 г., на котором выступали В. Пудовкин, М. Ромм, Л. Трауберг, П. Павленко, А. Фадеев, и совещания сценарного совета Комитета 11 ноября 1939 г.

Сохранились материалы первого Всесоюзного конкурса на лучший киносценарий. Среди них стенограмма совещания по вопросам организации конкурса 5 апреля 1938 г., в котором участвовали Г. Васильев, С. Васильев, В. Пудовкин, М. Ромм, С. Эйзенштейн, Г. Мдивани и В. Шкловский. В фонде хранятся протоколы жюри конкурса, подписанные А. Фадеевым, а также стенограммы редакционных совещаний по обсуждению сценариев 1939 г. «Танкер «Дербент»», «Мои университеты» и др.

Вопросы развития советской кинокомедии отражены в стенограммах специальных творческих совещаний в Московском доме кино 16 и 17 ноября 1939 г. (выступали режиссеры Г. Александров, И. Савченко, Л. Трауберг, С. Юткевич и писатель Л. Лагин) и в Комитете (в обсуждении

приняли участие В. Пудовкин, И. Пырьев, В. Ардов, Б. Ласкин, И. Набатов, Э. Тиссе и др.).

Работе актера в кино было посвящено совещание в Комитете 7 апреля 1938 г. В стенограмме этого совещания зафиксированы выступления Е. Дзигана, В. Пудовкина, М. Ромма, Г. Рошала, М. Тарханова, В. Мясниковой. Имеется также стенограмма совещания о работе художников в кино.

Ряд совещаний был посвящен вопросам кинохроники и документального кино. В частности, в фонде хранятся стенограммы совещания руководства Комитета с операторами хроники 17 апреля 1938 г. (выступали Б. Небылицкий, Э. Тиссе, М. Трояновский, композитор Т. Хренников) и совещания с режиссерами и операторами Союзкинохроники от 2 января 1939 г.

Из других материалов предвоенных лет, имеющих в этом фонде, надо отметить стенограмму митинга работников кино, состоявшегося 3 февраля 1939 в кинотеатре «Ударник» в связи с награждением орденом Ленина киностудии «Мосфильм» и орденами ряда творческих работников. На этом митинге выступали Г. Александров, С. Васильев, М. Донской, Г. Рошаль, Л. Орлова и др. Представляет также интерес стенограмма совещания, проведенного в сценарном отделе Комитета 13 мая 1939 г. совместно с композиторами и посвященного сценариям о Мусоргском. На этом совещании выступали Д. Блок, В. Мурадели, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Ю. Шапорин, В. Шебалин и Л. Арнштам.

Исключительную ценность для киноведов, изучающих советское киноискусство периода Великой Отечественной войны, представляют многочисленные материалы самого Комитета. Архивы крупнейших киностудий за период Великой Отечественной войны почти не сохранились.

Среди документов фонда, относящихся к этому периоду, — стенограммы совещания начальников фронтовых киногорупп 12—13 мая 1942 г., на котором были подведены первые итоги работы кинохроникеров-фронтовиков, обсуждены методы работы документалистов в фронтовых условиях, а также вопросы создания кинолетописи Отечественной войны.

В других материалах фонда отразилась деятельность художественной кинематографии. Здесь собраны сведения об

эвакуации ряда киностудий на восток, стенограммы заседаний производственно-творческого актива Центральной объединенной киностудии в г. Алма-Ате 14 марта и 23 июля 1942 г., на которых выступали режиссеры Л. Арнтшам, Б. Барнет, Г. Козинцев, И. Пырьев, Г. Рошаль, В. Строева и др.

К этому времени относится стенограмма вечера в Московском доме ученых 26 марта 1942 г., посвященного кинематографии в дни войны, и стенограмма совещания писателей и кинорежиссеров 1 и 2 июня 1942 г. по вопросу о работе кинематографии в военных условиях. Подобное совещание было проведено и в 1944 г. (28 июня — 1 июля). В этом совещании приняли участие А. Довженко, В. Пудовкин, С. Герасимов, Г. Александров, И. Савченко, М. Ромм, И. Пырьев и др.

Ряд совещаний посвящен вопросам кинодраматургии. В фонде хранится, в частности, стенограмма совещания кинодраматургов, писателей и кинорежиссеров 14—16 июля 1943 г., где выступали А. Довженко, С. Герасимов, И. Пырьев, Б. Горбатов, М. Зощенко, К. Симонов, А. Фадеев, В. Шкловский и др.

ФОНД МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ (1946—1953)

В документах этого фонда исследователи найдут большой фактический материал, широко и разносторонне отражающий состояние советской кинематографии. Общее положение в послевоенной кинематографии воссоздают копии постановлений и распоряжений Совета Министров СССР по вопросам кино, приказы, распоряжения и циркулярные письма министра и Министерства кинематографии, годовые отчеты министерства, подведомственных ему учреждений и киностудий.

Творческие вопросы послевоенного кино зафиксированы в стенограммах многих совещаний и заседаний, а также в протоколах художественных советов, обсуждавших литературные и режиссерские сценарии и законченные постановкой фильмы за период 1944—1953 гг.

Сценарной проблеме было посвящено Всесоюзное совещание работников сценарных отделов киностудий художественных фильмов, проходившее 16—18 августа 1948 г. Помимо материалов этого совещания, в фонде хранится стено-

грамма совещания от 22 апреля 1952 г. по вопросу о подготовке сценариев комедийного жанра, где выступали М. Донской, И. Пырьев, Ю. Райзман, Н. Вирта, В. Дыховичный, Е. Помещиков и В. Ромашев.

Интересны также материалы совещания молодых творческих работников кино, на котором выступали 4—7 февраля 1952 г. режиссеры А. Довженко, В. Пудовкин, И. Пырьев, Ю. Райзман, оператор А. Головня, художник В. Каплуновский.

В стенограммах совещаний, подводивших итоги годовой производственно-творческой работы, воссоздается общая картина состояния советской кинематографии.

Из других ценных материалов этого фонда должны быть отмечены стенограмма заседания 18 февраля 1950 г., посвященного 30-летию советской кинематографии, и стенограммы и протоколы совещаний по производственно-творческим и хозяйственным вопросам развития нашей кинематографии.

В центральном архиве Министерства культуры СССР хранится также уникальная коллекция литературных и режиссерских сценариев, которая требует специального описания.

Ю. А. Красовский

АРХИВ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Фонд С. М. Эйзенштейна, хранящийся в Центральном Государственном архиве литературы и искусства СССР, является богатейшим собранием, содержащим самые разнообразные виды официальной, литературной и изобразительной документации. С. М. Эйзенштейн бережно и любовно собирал эти документы. После смерти Эйзенштейна они были не только сохранены, но и пополнены его вдовой, П. М. Аташевой, которая передала их в 1950—1952 гг. на постоянное хранение в ЦГАЛИ. В 1957 г. по желанию Аташевой к фонду была присоединена значительная часть документального наследия Эйзенштейна, находившаяся во ВГИКе. Таким образом, весь архив Эйзенштейна теперь находится в ЦГАЛИ.

Фонд Эйзенштейна содержит 3066 единиц хранения, в которых предположительно имеется около 15—18 тысяч документов (около 100 тысяч листов). Здесь отражены все стороны многообразной деятельности Эйзенштейна: кинорежиссера, кинотеоретика, киносценариста, деятеля театра, ученого, художника, публициста и общественника. Опубликована только незначительная часть фонда. Многие документы ожидают исследования.

Наибольший интерес представляют материалы, характеризующие работу С. М. Эйзенштейна как кинорежиссера.

1924 год. «Стачка» — начало кинорежиссерской деятельности С. М. Эйзенштейна. История создания «Стачки» плохо изучена. Материалы, сохранившиеся в фонде С. М. Эйзенштейна, также не дают полного представления о реализа-

ции этой первой крупной работы С. М. Эйзенштейна в кино, хотя и вносят много нового. Сначала «Стачка» была задумана как часть большого многосерийного фильма о рабочем революционном движении под условным названием «К диктатуре». Сохранился краткий план сценария, написанный рукой Г. В. Александрова, и режиссерский сценарий, в первом варианте — в семи сериях, во втором (более близком к осуществленному фильму) — в одной серии. Но и второй вариант (выросший из пяти серий цикла «К диктатуре») все же далек от известного нам фильма. По-видимому, С. М. Эйзенштейн уже в процессе съемки переделывал сценарий, письменно это не фиксируя, потому окончательной редакции сценария и не существует. Изучение этих ранних вариантов сценария дает много интересного для понимания постепенного формирования творческого замысла С. М. Эйзенштейна.

Кроме сценария, в фонде имеется стенограмма вечера воспоминаний участников первых рабочих стачек, организованного Пролеткультом для съемочной группы фильма «Стачка» 14 марта 1924 г.; переписка с руководителями Пролеткульта в связи с возникшим у них с С. М. Эйзенштейном конфликтом; списки участников съемок; фотокадры из фильма, а также печатные вырезки с отзывами о картине.

После окончания работы над «Стачкой» С. М. Эйзенштейн задумал поставить фильм о Конармии. Декабрем 1924 г. помечен план собирания материалов; к началу 1925 г., по-видимому, относится план сценария «Конармия», выписки из воспоминаний участников гражданской войны и из книги А. С. Серафимовича «Железный поток».

Замысел фильма о Конармии остался неосуществленным, так как С. М. Эйзенштейну поручили снять юбилейный фильм о 1905 годе. Решение о создании такого фильма было принято на заседании юбилейной комиссии ЦИК в марте 1925 г. Уже весной 1925 г. развернулась работа по съемке. И как обычно С. М. Эйзенштейн сначала «размахнулся», предполагая охватить все основные события первой русской революции, а потом постепенно стал сужать тему и остановился на теме восстания матросов на Черноморском флоте. Этот путь С. М. Эйзенштейна — от первоначального сценария Н. Ф. Агаджановой-Шутко до режиссерского сценария «Броненосца Потемкина» (сохранившего-

ся в фонде только в виде отдельных записей, сделанных рукой С. М. Эйзенштейна) — еще очень не ясен и требует тщательного и вдумчивого анализа. Сейчас на основании сохранившихся материалов уже можно категорически утверждать, что режиссерский сценарий «Броненосца Потемкина» существовал (в чем до настоящего времени некоторые киноведы сомневались). Помимо сценария, режиссерских разработок, монтажных листов по «Броненосцу Потемкину», сохранились также различные протоколы, удостоверения на право съемок, списки участников массовых сцен, дневники съемок, которые вел М. М. Штраух как ассистент режиссера, музыка Э. Майзеля к фильму, а также фотографии рабочих моментов и кадров фильма в его первоначальной редакции («1905 год»).

У «Броненосца Потемкина» была большая и длительная жизнь (продолжающаяся и поныне) — он прошел по экранам всего мира. В фонде С. М. Эйзенштейна хорошо отражен этот путь в виде богатейшего подбора журнальных и газетных вырезок на английском, французском, итальянском, испанском, венгерском, голландском, шведском, норвежском, датском, финском, польском, чешском, румынском, греческом, турецком и других языках мира (количество этих вырезок исчисляется тысячами), а также в виде отдельных статей (подлинников) многих выдающихся деятелей советской и мировой культуры (А. А. Фадеев — «Десять лет жизни «Броненосца Потемкина»», Л. Фейхтвангер — «Моя книга «Успех» и «Броненосец Потемкин» и др.), стенограмм диспутов и обсуждений, различных материалов юбилейного характера.

После окончания «Броненосца Потемкина» С. М. Эйзенштейн думал снять трехсерийный фильм «Джунго» (по сценарию С. М. Третьякова). В фонде имеется докладная записка о киноэкспедиции в Китай, эскизы и предварительные режиссерские заметки С. М. Эйзенштейна. Но эта тема уже в начале 1926 г. была вытеснена более актуальной — темой генеральной линии партии в деревне.

Работа над фильмом «Генеральная линия» (получившим впоследствии название «Старое и новое») началась весной 1926 г. Самый ранний документ — план литературного сценария датирован 23 мая 1926 г. 24 мая сценарий обсуждался в Доме агронома и лесоведа. Полный литературный сценарий был закончен 22—30 июня 1926 г.; он сохранился

в архиве С. М. Эйзенштейна с дарственной надписью его соавтора Г. В. Александрова. Этот сценарий обсуждался Художественным советом по делам кино Главполитпросвета 7 июля 1926 г. Летом велись съемки фильма, но затем наступил длительный перерыв, так как С. М. Эйзенштейн взялся ставить фильм об Октябрьской революции. Съемки «Генеральной линии» были отложены почти на два с половиной года: к этому фильму Эйзенштейн вернулся только в 1929 г. Потребовались серьезные изменения в сценарии: жизнь настолько ушла вперед, что задуманный фильм уже не мог отразить ее полностью. Как известно поправки и доделки не спасли фильма.

Кроме литературного и режиссерского сценария «Старого и нового», в фонде С. М. Эйзенштейна сохранились протоколы и стенограммы обсуждений картины, различная переписка, фото рабочих моментов, план музыкального оформления, статьи и рецензии на фильм.

Первый набросок плана сценария фильма «Октябрь» датирован 7 ноября 1926 г. И в этом плане, и в первом варианте литературного сценария, написанного 21 января — 1 февраля 1927 г. охват исторических событий чрезвычайно широк: С. М. Эйзенштейн мыслил этот фильм не только как фильм об Октябрьских днях 1917 года, а как киноэпопею о Великой Октябрьской социалистической революции в целом. Здесь предполагалось отразить все: и февральские дни, и Октябрьское вооруженное восстание, и гражданскую войну, и начало мирного строительства. В тему гражданской войны входила как составная часть тема «Железного потока» А. С. Серафимовича. Съемка фильма такого масштаба, конечно, не могла быть осуществлена полностью и прежде всего потому, что перед С. М. Эйзенштейном поставили совершенно конкретную задачу с очень ограниченными сроками ее выполнения — дать фильм об Октябре к его 10-й годовщине, т. е. к ноябрю 1927 г. Поэтому в позднейших своих сценарных вариантах С. М. Эйзенштейн пошел по пути сужения грандиозного замысла. Но все же следует отметить, что почти до самого конца работы, тема «Октябрь» мыслилась им настолько широко, что он хотел смонтировать из снятого материала две серии (план двух серий, помечен 12—15 октября 1927 г.). Естественно, что фильм не был готов к этому сроку, и хотя его показывали в Боль-

шом театре в ноябре 1927 г., фактически в законченном виде он вышел на экраны страны 14 марта 1928 г.

По «Октябрю» в фонде С. М. Эйзенштейна сохранилась обширная и содержательная документация, позволяющая проследить весь ход работы над фильмом. К этому фильму С. М. Эйзенштейн тщательно собирал исторические материалы: газеты 1917 г., фотографии участников, фотографии памятных мест, листовки и воззвания, воспоминания, статьи и очерки. В фонде С. М. Эйзенштейна подобраны и многочисленные отзывы о фильме в советской и зарубежной прессе.

Прежде чем перейти к характеристике материалов заграничного периода жизни С. М. Эйзенштейна, следует сказать о неосуществленном замысле экранизации «Капитала». Этот замысел относится к октябрю 1927 — марту 1928 г., однако дальше заявки на эту тему и предварительных, еще очень общих набросков дело не пошло.

Заграничная поездка С. М. Эйзенштейна 1929—1932 гг. — значительный и важный этап в его жизни и творчестве. С. М. Эйзенштейн выступает на Западе как представитель революционного искусства. Этот период в жизни С. М. Эйзенштейна связан с его новыми творческими замыслами. Первоначально — это «Американская трагедия» по Т. Драйзеру, так и не осуществленная постановкой вследствие оппозиции американских продюсеров. В фонде С. М. Эйзенштейна остались его черновые режиссерские заметки к «Американской трагедии», относящиеся к сентябрю 1930 г. Сохранился и сценарий задуманного фильма, так же как текст другого неосуществленного его замысла — «Золото Зуттера» (о золотискательской горячке в Калифорнии). С. М. Эйзенштейн думал также поставить фильм о негритянском государстве на о. Гаити (по книге Ван-дер-Кука «Черное величество»). Наброски на эту тему, сделанные Эйзенштейном 21 марта 1931 г., сохранились в его фонде (в 1932 г. С. М. Эйзенштейн снова вернулся к «негритянской» теме, собираясь экранизировать роман А. К. Виноградова «Черный консул»).

Основная зарубежная работа С. М. Эйзенштейна — фильм «Да здравствует Мексика!» Нет надобности подробно говорить об этом фильме, о нем уже достаточно было сказано в нашей печати. Но сохранившиеся материалы в фонде С. М. Эйзенштейна позволяют тщательно

проследить весь ход событий, всю сложную и запутанную «мексиканскую эпопею» С. М. Эйзенштейна. В фонде имеется либретто фильма, сообщения о съемках, значительное количество фотографий — рабочих моментов и отдельных кадров, статьи и заметки о выпущенных на экран фильмах, созданных разными лицами на «мексиканском» материале С. М. Эйзенштейна. Все эти документы несомненно сыграют большую роль в деле восстановления фильма в том виде, в котором его задумал Эйзенштейн, о чем давно мечтают советские кинематографисты.

Первые два года после возвращения из Америки С. М. Эйзенштейн не приступал ни к каким серьезным работам, хотя в его фонде имеется немало материалов, говорящих о тех или иных творческих замыслах. Наиболее интересным из них надо считать замысел фильма о Москве 1933—1934 гг. Судя по черновым заметкам С. М. Эйзенштейна, он задумал это как эпопею об историческом развитии нашей столицы. В фонде С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы музыкальных инструментов и костюмов музыкантов, сделанные им для фильма «Веселые ребята», в подготовке которого он участвовал как художник.

Печальная история постановки «Бежина луга» (1935—1936) достаточно широко освещена документами фонда. Впервые С. М. Эйзенштейн создал фильм по чужому сценарию. Идейные и художественные недостатки сценария А. Г. Ржешевского заранее предопределили неудачу картины. С. М. Эйзенштейн пытался переделать сценарий, что видно хотя бы из его критических замечаний на сценарий А. Г. Ржешевского, а также из того, что в фонде имеется план переработки сценария, составленный И. Э. Бабелем, которого С. М. Эйзенштейн хотел привлечь к участию в создании фильма.

После «Бежина луга» начинается довольно значительный период поисков: то С. М. Эйзенштейн собирается ставить «Лже-Нерона» (по Л. Фейхтвангеру), то «Мы — русский народ» (по сценарию В. Вишневского), то «Золото» (о золотоискателях в Сибири, по сценарию В. В. Дистлера).

Поиски кончаются, когда С. М. Эйзенштейн в 1937 г. останавливается на теме «Александр Невский». Материал по этому фильму огромен и весьма интересен. Примечателен он в нескольких планах, и прежде всего в литературном.

С. М. Эйзенштейн работает над сценарием фильма с П. А. Павленко. Их совместная работа может стать предметом самостоятельного исследования, так же как работа С. М. Эйзенштейна с автором стихотворных текстов — поэтом А. А. Луговским.

Для «Александра Невского» С. М. Эйзенштейн собрал большой исторический материал, проанализировал его, часто прибегал к консультации историков. В фонде имеются замечания и мнения А. В. Арциховского, Ю. В. Готье, В. Е. Сыроечковского и др. С. М. Эйзенштейн прислушивался к мнению специалистов, стремился максимально использовать исторические первоисточники. Большое внимание С. М. Эйзенштейн уделял изобразительному решению фильма. Имеется значительное количество рисунков к «Александру Невскому» самого С. М. Эйзенштейна: зарисовки действующих лиц, костюмов, мизансцен и пр. Если рисунки к прежним его фильмам носили случайный характер, то в «Александре Невском» они уже имеют принципиальное значение, определяя будущий кинокадр. С. М. Эйзенштейн, по-видимому, свой фильм заранее «видел», в этих рисунках целиком, даже в мельчайших деталях. Это особый, присущий только С. М. Эйзенштейну метод предварительного изобразительного решения фильма. Показательно также для «Александра Невского» и большое количество фото рабочих моментов, различных фотодублей, фото актерских проб. Среди последних — фото А. А. Консовского, Л. А. Фенина, В. К. Новикова и других актеров. Тщательная и кропотливая работа над актерским образом еще одна характерная черта фильма «Александр Невский».

После окончания «Александра Невского» С. М. Эйзенштейна привлекали самые разнообразные темы. Совместно с А. А. Фадеевым он разрабатывает тему о М. В. Фрунзе, о штурме Перекопа (январь — февраль 1939 г.). Заинтересовала С. М. Эйзенштейна и тема, предложенная драматургом Л. Р. Шейниным о скандальном для царского правительства процессе М. Бейлиса («Престиж империи» — май — декабрь 1940). Над темой строительства Большого Ферганского канала С. М. Эйзенштейн работал вместе с П. А. Павленко в 1939 г. Производились даже съемки, но работа не была доведена до конца.

При обзоре творческого наследия С. М. Эйзенштейна нас поражает большое количество неосуществленных замы-

слов. Но это имеет свое объяснение. С. М. Эйзенштейн всегда находился в состоянии творческого подъема; он постоянно что-то искал, легко «загорался» новой темой, увлекался ею до самозабвения и также быстро остывал, менял намеченную тему на новую, более, как ему казалось, интересную, более многообещающую. Это было заложено в самой натуре С. М. Эйзенштейна. Нельзя, конечно, забывать и о ряде неблагоприятных для С. М. Эйзенштейна обстоятельств, в частности о явно недоброжелательном к нему отношении начальника Главного управления кинофотопромышленности Б. Э. Шумяцкого, который тормозил практическое осуществление некоторых творческих замыслов С. М. Эйзенштейна.

Последним словом С. М. Эйзенштейна в советской кинематографии, его лебединой песней, был фильм «Иван Грозный». Материалы по этому фильму наиболее обширны; в них отражены все этапы работы, начиная от первых сценарных набросков, помеченных 26 января 1941 г., до документов 1946 г., относящихся к съемкам второй и третьей серии фильма. Можно детально изучить все стадии сценарной и режиссерской разработки, тесно связанной с вопросом изобразительного решения фильма (фактически весь фильм отражен в рисунках С. М. Эйзенштейна) и с вопросом музыкального оформления (этот фильм, как и «Александр Невский» ценен тем, что он связан с совместной работой С. М. Эйзенштейна и С. С. Прокофьева). Будущий исследователь, конечно, остановится и на вопросе актерского мастерства в «Иване Грозном». Подбор актеров на роли проводился С. М. Эйзенштейном очень тщательно, в фонде имеется много фотографий актерских проб.

Подготовка фильма «Иван Грозный» потребовала привлечения огромного исторического материала, тщательного изучения исторической обстановки и быта эпохи. Все это отражено в фонде.

Творческая деятельность С. М. Эйзенштейна протекала в разных областях искусства. Его настойчиво манил к себе театр; увлечение театром предшествовало его работе в области кинематографии. Театром С. М. Эйзенштейн начал интересоваться очень рано, еще в детском возрасте (насколько можно судить по его воспоминаниям), юношей он писал либретто пьес, рисовал эскизы к воображаемым постановкам. Революция 1917 года сыграла в этом отно-

шении роль решающего толчка. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились наброски его пьесы 1917 г. «Зарево красного набата», рисунки к шекспировскому «Гамлету» и гауптмановским «Ткачам», эскизы 1918 г. к «Мистерии-буфф» В. Маяковского (к сожалению, не имеется никаких сведений о том, были ли рассчитаны эти эскизы на какую-либо реализацию). Тематика: Шекспир — Гауптман — Маяковский показывает широту художественных интересов С. М. Эйзенштейна в 1917—1918 гг.

Но все это были только искания, без реального их воплощения; возможность их реализации пришла позже, в 1919—1920 гг., когда С. М. Эйзенштейн выступил как театральный художник и как режиссер театра в Великих Луках. Правда, и здесь больше проектов, чем постановок. Тематическое разнообразие театральных интересов С. М. Эйзенштейна даже в те годы, годы гражданской войны, поистине всеобъемлюще: его интересовал театр всех времен и народов. В его архиве остались рисунки, эскизы, записи, различные материалы к пьесам античных авторов («Облака» и «Лизистрата» Аристофана, «Приведение» Плавта, «Евнух» Теренция), к Шекспиру («Король Генрих IV», «Король Ричард III», «Король Джон»), к Сервантесу («Два болтуна»), к Шеридану («Школа злословия»). Много внимания Эйзенштейн уделял французскому театру, и особенно пьесам Мольера («Жорж Данден», «Тартюф»). В числе других западноевропейских авторов можно еще назвать Ибсена («Брандт», «Пер Гюнт»), Стриндберга («Эрик XIV»), Гейерманса («Гибель Надежды»), Метерлинка («Агловена и Селизетта»).

С. М. Эйзенштейн обращался в это время и к русской драматургии. В числе русских авторов, над произведениями которых он работал, был Гоголь («Игрок», «Женитьба»), Островский («Василиса Мелентьева»), Леонид Андреев («Савва»), Л. Толстой (пантомима по рассказу «Первый винокур»).

После приезда в Москву в 1921 г. С. М. Эйзенштейн стал работать в качестве художника и режиссера в Пролеткульте. В это время С. М. Эйзенштейн обращается к произведениям советских авторов, пьесам В. Плетнева «Лена» и «Прорыв», В. Игнатов «Зори Пролетариата», В. Масса «Хорошее отношение к лошадям». Правда, эти пьесы не обладали большими литературными достоинствами, но глав-

ное — пьес советских авторов было мало, выбор был невелик. По-прежнему внимание С. М. Эйзенштейна привлекают классики мировой литературы: Островский («На всякого мудреца довольно простоты»), Шекспир («Макбет», «Венецианский купец»), Гауптман («Эльга»), Золя («Тереза Ракен»), Лондон («Мексиканец»), Тик («Кот в сапогах») и др.

После Пролеткульта в театральной деятельности С. М. Эйзенштейна наступает длительный перерыв; он целиком отдается работе в кинематографии. Только через 10 лет, в 1934 г. возникает проект постановки в Театре Революции пьесы Н. Зархи «Москва 2-я». В фонде С. М. Эйзенштейна сохранилось довольно много материалов об этой постановке: режиссерские заметки, эскизы, записи. Эта постановка не была осуществлена, точно так же как не осуществилась и постановка пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты» в 1941 г., от которой остались только черновые режиссерские заметки.

Значительным этапом в творческой жизни С. М. Эйзенштейна была постановка оперы Р. Вагнера «Валькирия» в Большом театре в 1940 г. с участием Н. Ханаева, Н. Шпиллер, Г. Кругликовой, Е. Антоновой и других. Декорации к спектаклю создал П. В. Вильямс. В фонде С. М. Эйзенштейна сохранился клавир оперы с его многочисленными пометками, режиссерские разработки, распределение ролей, либретто, афиши, программы, фотографии репетиций. Для истории советского оперного театра все эти материалы, безусловно, представляют значительный интерес, так как они достаточно ярко и убедительно характеризуют С. М. Эйзенштейна как оперного режиссера.

С. М. Эйзенштейн был не только крупнейшим практиком кинематографии и театра, он был теоретиком, ученым-исследователем, публицистом, основоположником теории киноискусства. Он был энциклопедистом. Назовем некоторые наиболее значительные его работы, рукописи которых хранятся в фонде.

Прежде всего это большая группа рукописей, посвященных проблемам теории киноискусства — вопросам кинорежиссуры, монтажа, построения кадра, цвета и звука («Монтаж аттракционов», 1923; «Драматургия киноформы», 1929; «Четвертое измерение в кино», 1929; «Динамический четырехугольник», 1931; «Монтаж 1938»; «О строении вещей»,

1939; «Пушкин-монтажер», 1939; «Вертикальный монтаж», 1940; «Крупным планом», 1945; «Неравнодушная природа», 1945—1948; «О стереокино», 1947; «Цветовое кино», 1948 и др.).

Другую большую группу работ С. М. Эйзенштейна составляют статьи, в которых дается анализ истории советского кино — его зарождения, становления и расцвета, его передовой роли в развитии мирового киноискусства («Будущее советского кино», 1927; «Основы советского кино», 1929; «Большевики смеются», 1937; «В энтузиазме — основа творчества», 1938; «Проблема советского исторического фильма», 1940; «Нам двадцать лет», 1940; «30 лет советского кинематографа и традиции русской культуры», 1947 и др.), а также статьи и рецензии на фильмы «Чапаев» Васильевых (1934), «Крестьяне» Эрмлера (1935), «Ленин в Октябре» М. Ромма (1939), «Щорс» А. Довженко (1939), «Минин и Пожарский» В. Пудовкина (1939), «Петр первый» В. Петрова (1942) и др.

Естественно, что анализируя развитие советской кинематографии, С. М. Эйзенштейн не мог не остановиться на своем собственном творчестве. В его фонде (и в его литературном наследии) сохранилось много статей о фильмах, им поставленных («Метод постановки рабочей фильма», 1925; «Пять эпох», 1926; «Наш Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой», 1928; «Моя первая фильма», 1928, «Эксперимент, понятный миллионам», 1929; «Бежин луг», 1936; «Патриотизм — моя тема», 1937; «Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец Потемкин»», 1939; «Фильм о ферганском канале», 1939; «Иван Грозный», 1942; «Двенадцать апостолов», 1945; «Истинные пути изобретения», 1946 и др.).

С. М. Эйзенштейн никогда не замыкался в кругу тем, связанных только с кино, его интересовали самые разнообразные вопросы культурной жизни Советской страны: он писал на темы театральные («Интернациональный театр», 1928); музыкальные («Воплощение мифа» — о Вагнере, 1940); литературные («Свое!» — о Барбюсе, 1935; «Величайшая творческая честность» — о Горьком, 1936).

Много внимания он уделял и зарубежному искусству («Германская кинематография», 1926; «Нежданный стык» — о театре Кабуки, 1928; «Кино и театр на Западе», 1932; «О фашизме, германском киноискусстве и подлинной

жизни», 1934; «Чародею грушевого сада» — о Мей Лан-Фане, 1935; «Диккенс, Гриффит и мы», 1946 и др.).

С. М. Эйзенштейн откликался и на животрепещущие вопросы общеполитической жизни («Служим народу», 1939; «Величие советской авиации», 1939; «Гитлер зажат в клещи», 1941; «Американское кино на службе реакции», 1947; выступление по радио для Англии и США, 1941, Приветствие Долорес Ибарури, 1945 и др.).

Для С. М. Эйзенштейна, особенно в пору зрелости была характерна склонность к анализу творческой индивидуальности. Может быть, поэтому в его литературном наследии такое большое место занял жанр «творческого портрета» («Поль Робсон», 1954; «Charlie the Kid» — о Ч. Чаплине, 1936; П-р-к-ф-в — о Прокофьеве, 1942; «Юдифь» — о Ю. Глизер, 1947; «Неповторимость Галины Улановой», 1947 и др.).

По-видимому, в конце 30-х годов С. М. Эйзенштейн задумывает написать свою творческую автобиографию. Вплотную он смог этим заняться только в 1946 г. В это время им была написана большая часть автобиографических записок («Мемуаров»). Записки (опубликованные только частично) охватывают всю жизнь С. М. Эйзенштейна — от первых детских лет до событий 1945—1946 гг. Свои записки (объемом более 20 печ. листов) С. М. Эйзенштейн писал без соблюдения хронологической последовательности, они представляют собой отдельные отрывки. К сожалению, он их так и не закончил. Довольно подробно в них освещен период детства и юности, много внимания уделено формированию вкусов, пробуждению острого интереса к искусству, но сравнительно мало рассказано о становлении С. М. Эйзенштейна как художника, о творческой работе над его основными фильмами. Но и в таком виде автобиографические записки представляют большой интерес.

Автобиографический характер носят и другие рукописи С. М. Эйзенштейна, например его статья «Сергей Эйзенштейн» (1945) — первый вариант статьи «Как я стал режиссером», заметка «Партии я обязан всем» (1934), его автобиографии (в нескольких вариантах).

Литературное наследие С. М. Эйзенштейна еще плохо изучено. Киноведы оперируют только его общеизвестными статьями, помещенными в сборнике «С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи» (М., 1955). Но то, что появля-

лось в периодической печати, сейчас трудно доступно. Эти материалы, а также его работы (законченные и незаконченные), которые остались в рукописях, настоятельно требуют опубликования. Тщательное и внимательное изучение литературного наследия С. М. Эйзенштейна, несомненно, поможет открыть новые черты творческого лица выдающегося советского кинорежиссера.

Вторым, большим и очень ценным, разделом фонда С. М. Эйзенштейна является раздел переписки, содержащий как письма самого С. М. Эйзенштейна (черновики), так и письма к нему деятелей всех видов искусства, литературы, науки. Переписка С. М. Эйзенштейна — яркое свидетельство исключительной широты его интересов и устремлений, его тесных и интенсивных связей с крупнейшими деятелями советской и зарубежной культуры, его мирового признания.

Кого только нет в числе корреспондентов С. М. Эйзенштейна! Среди них много деятелей советского кино, с которыми так или иначе был связан С. М. Эйзенштейн в своей творческой работе: режиссеры Г. и С. Васильевы, А. Довженко, В. Пудовкин, М. Ромм, Ф. Эрмлер, Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич, И. Пырьев, Г. Александров, М. Донской, Л. Кулешов, И. Перестиани, А. Роом, Э. Шуб, Р. Кармен, А. Бек-Назаров, Б. Барнет, Ю. Тарич, Ю. Желябужский, Е. Дзиган, М. Чиаурели; операторы Э. Тиссэ, А. Головня, Л. Косматов, А. Москвин, Е. Андриканис, Б. Волчек; кинодраматурги Н. Агаджанова-Шутко, Н. Зархи, О. Леонидов, В. Недоброво, А. Ржешевский, П. Бляхин, М. Блейман и др.; актеры кино — как непосредственные и постоянные участники советских кинофильмов, так и актеры драматического и оперного театра — М. Штраух, Н. Черкасов, Л. Орлова, Н. Охлопков, Т. Макарова, М. Ладынина, М. Названов, Н. Вачнадзе, А. Абрикосов, В. Гардин, Б. Ливанов, В. Барановская, С. Магарила, С. Бирман, А. Бучма, Э. Гарин, Л. Целиковская, М. Жаров, Ю. Солнцева, Ф. Раневская, Б. Мордвинов, П. Кадочников, В. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, Г. Уланова, М. Бабанова, И. Берсенев, Ю. Завадский, Н. Хмелев, Б. Захава, К. Половикова, Э. Райх, Р. Симонов, Н. Сац, А. Румнев, Ю. Глизер, И. Гошева, А. Грипич, Р. Захаров, А. Мгебров, Л. Фенин, Е. Телешова и др.

Из представителей советского музыкального мира можно

назвать С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Попова, Н. Крюкова, С. Самосуда, Э. Гилельса.

Из советских художников С. М. Эйзенштейну писали П. Вильямс, К. Елисеев, В. Смышляев, А. Лентулов, К. Малевич, а также скульптор В. Мухина и архитектор А. Щусев.

Тесно связан был С. М. Эйзенштейн и с многими советскими писателями. В его фонде хранятся письма А. Фадеева, В. Вишневского, А. Афиногенова, И. Эренбурга, Л. Леонова, Н. Вирты, В. Лациса, В. Шкловского, Л. Никулина, В. Луговского, А. Виноградова и др.

Корреспондентами С. М. Эйзенштейна были и выдающиеся советские ученые А. Ферсман и П. Капица.

Уже из перечня имен видно какое богатство представляет эта переписка, какие разнообразные темы и вопросы затрагиваются в ней. В переписке находит отражение творческая деятельность С. М. Эйзенштейна, его работа над фильмами и театральными постановками. Много говорится о работе над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный». Наиболее полное представление мы получаем о последнем десятилетии жизни С. М. Эйзенштейна, однако, по-видимому, какая-то часть переписки все-таки не сохранилась.

Среди корреспондентов С. М. Эйзенштейна много деятелей зарубежной культуры. Ему пишут немецкие писатели Лион Фейхтвангер, Иоганнес Бехер, Фридрих Вольф, Эрнст Толлер, Вилли Бредель, режиссер Эрвин Пискатор, ученый Альберт Эйнштейн. Среди французов у него также немало друзей: Анри Барбюс и Леон Муссиак, Абель Ганс и Поль Ланжевен, Жан Кокто и Фернан Леже. Гордон Крэг, Александр Корда, Айвор Монтегю — вот три крупных английских имени, встречающиеся в числе корреспондентов С. М. Эйзенштейна. Приезд С. М. Эйзенштейна в Америку и его деятельность там несомненно сыграли свою роль в мировом признании С. М. Эйзенштейна. Об этом свидетельствуют письма и телеграммы Чарли Чаплина, Поля Робсона, Теодора Драйзера, Уолта Диснея, Эптона Синклера, Альберта Мальца, Р. Флаерти и др. Для полноты картины еще можно назвать имена японцев Ч. Каварадзак и Тейносукэ Кинугаса, итальянца Луиджи Пиранделло, австрийца Стефана Цвейга, китайца Мей Лан-Фаня, мексиканца Диего Ривера, голландца Йориса Ивенса, венгров

Матэ Залка и Бела Балаша и многих других. Их письма — яркое свидетельство мирового значения советского киноискусства.

Третий раздел фонда С. М. Эйзенштейна — раздел его биографических документов и материалов о нем. Начинается он первым биографическим документом-метрикой о рождении 10 января 1898 г. в Риге и крещении в Рижском кафедральном соборе и кончается свидетельством о смерти 11 февраля 1948 г. в Москве. Между этими двумя хронологическими границами тысячи самых разнообразных документов о жизни и деятельности выдающегося советского кинорежиссера. Ученический билет Рижского городского реального училища, зачетная книжка студента института гражданских инженеров, удостоверение о службе милиционером в мартовские дни 1917 г., служебная книжка красноармейца 1920 г., справки о работе на военном строительстве в годы гражданской войны, служебные удостоверения Пролеткульта 1920 г., входной билет Государственных высших режиссерских мастерских 1922 г., выписка из протокола заседания исполнительного бюро Московского Пролеткульта об освобождении С. М. Эйзенштейна от работы в Пролеткульте 1924 г. и др., членские билеты АРК, профсоюза работников искусств, мандат делегата первого московского совещания «Левого фронта искусств» 1925 г., членский билет Московского общества драматических писателей и композиторов, многочисленные письма иностранных кинофирм, пригласительные билеты на просмотры и дискуссии, заграничные паспорта, афиши докладов, прочитанных С. М. Эйзенштейном за рубежом, извещение парижской полиции о высылке из Франции, членский билет Академии кинонауки и киноискусства в Голливуде, программы по теории и практике режиссуры во ВГИКе, протоколы и стенограммы заседаний кафедры режиссуры, отчеты о работе кафедры, программы семинаров и др. В этом разделе фонда содержатся материалы о присвоении С. М. Эйзенштейну звания заслуженного деятеля искусств в 1935 г., дипломы лауреата Сталинской премии 1941 г. и 1946 г., диплом доктора наук 1945 г., материалы об организации сектора кино в Институте истории искусств Академии наук СССР в 1947 г. и о назначении его руководителем С. М. Эйзенштейна.

Среди материалов о С. М. Эйзенштейне — монография И. Аксенова «Эйзенштейн (портрет художника)», статьи,

заметки, выступления о нем Г. Александрова, С. Бирман, С. Васильева, Г. Козинцева, В. Пудовкина, М. Ромма, В. Шкловского, М. Штрауха, И. Эренбурга, С. Юткевича и других, библиография опубликованных литературных работ С. М. Эйзенштейна, составленная П. Аташевой, газетные и журнальные вырезки со статьями о С. М. Эйзенштейне.

Необходимо сказать и об изобразительных материалах фонда. Их следует разделить на два вида — рисунки и фото. Помимо многочисленных рисунков С. М. Эйзенштейна к фильмам, в фонде сохранилось много рисунков не связанных с кинематографией. Самые ранние рисунки относятся к 1915—1916 гг. Они посвящены русско-германской войне. Это рисунки в наивно-шовинистическом духе, карикатуры на немецких «завоевателей». Но в техническом отношении они вполне зрелы и свидетельствуют о том, что уже 17-летний С. М. Эйзенштейн был незаурядным художником. Сохранились также рисунки 1917—1920 гг., отражающие революционные события этих лет. Интересны эскизы плакатов 1920 г., а также рисунки более поздних лет на самые различные литературные, театральные и общественные темы. Всего в фонде более 750 рисунков С. М. Эйзенштейна.

Фотографический материал очень значителен. Много фотографий С. М. Эйзенштейна, начиная с детского возраста и кончая последними годами жизни, фотографий его отца, матери и других родственников. Интересны групповые фотографии, на которых снят С. Эйзенштейн с В. Маяковским, Г. Александровым, М. Штраухом, В. Пудовкиным, Л. Кулешовым, Э. Тиссэ, Ф. Эрмлером, С. Юткевичем, Л. Орловой, Г. Рошале, П. Павленко, И. Москвиным, Е. Любимовым-Ланским, П. Вильямсом, И. Козловским, М. Бабановой, В. Мухиной, А. Толстым, К. Треневым, Н. Хмелевым, М. Роммом, А. Довженко, Джамбулом, Ю. Завадским, Г. Улановой, М. Михайловым, Н. Черкасовым и другими деятелями советского искусства.

Следует также назвать групповые фотографии С. М. Эйзенштейна с зарубежными деятелями искусств: Ле Корбюзье, Каварадзаки, Л. Муссинаком, А. Монтегю, Г. Рихтером, Д. Банкрофтом, Дж. Штернбергом, Э. Янингсом, Ч. Чаплиным, У. Диснеем, И. Ивенсом, Д. Ривера, П. Робсоном, Б. Брехтом, Мей Лан-Фаном, Л. Хеллман и др.

Необходимо отметить ряд фотографий с дарственными надписями С. М. Эйзенштейну. В числе дарителей Н. Агаджанова-Шутко, Г. Александров, Ю. Глизер, К. Елисеев, Б. Ливанов, В. Мейерхольд, П. Павленко, Э. Синклер, Э. Тиссэ, Э. Шуб, А. Эйнштейн и др.

Общее количество фотографий (портретных) в фонде С. М. Эйзенштейна — около 100. Вместе с несколькими сотнями фотокадров из фильмов они составляют обширный фотографический раздел фонда С. М. Эйзенштейна.

Фонд С. М. Эйзенштейна не является законченным архивным «формированием». Он все время пополняется новыми документами: его рукописями, фото, письмами и особенно материалами о нем. Непрерывным потоком из многих стран поступают печатные вырезки со статьями и отзывами, книги, афиши, характеризующие сегодняшнюю жизнь произведений замечательного советского режиссера, мастера передового киноискусства.

ФИЛЬМОГРАФИЯ¹

РУССКИЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЕ КАРТИНЫ, ВНОВЬ ОБНАРУЖЕННЫЕ В ГОСФИЛЬМОФОНДЕ СССР ИЛИ ПОЛУЧЕННЫЕ В ОБМЕН ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОАРХИВОВ

1. ВНОВЬ ОБНАРУЖЕННЫЕ И ОПОЗНАННЫЕ ФИЛЬМЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСФИЛЬМОФОНДА СССР

1. Волжский дьявол («Инженер Чардонцев», «Тайна волжского утеса», «Волжская быль»). Драма, в 4 ч., 1300 м. Контора «Кинолента», пр-во 1915 г., вып. 6/1 — 1916 г.

Сцен. и реж. А. Чаргонин, опер. И. Фролов. Актеры: А. Чаргонин (инженер Чардонцев), В. Гордина (Ася, дочь купца Ермилова)...

Уголовно-приключенческий фильм. Не комплектен.

2. Девушка из подвала («Как дошла ты до жизни такой», «Петроградские трущобы», «Девчонка из подвала»). Драма, 4 ч., 1100 м. Русское кинематографическое т-во, пр-во 1914 г., вып. 20/X — 1914 г.

Сцен. Д. Цензор, реж. В. Касьянов, опер. И. Фролов. Актеры: Н. Чернова (Лиза), И. Лихомский, Э. Баранцевич, А. Коонен (?)...

Фильм получен из ВГИКа под ошибочным названием «В студенческие годы». Не комплектен.

¹ Основные фильмографические сведения взяты из книги В. Вишневского «Художественные фильмы дореволюционной России», Госкиноиздат, 1945; уточнены и дополнены В. Ханжонковой и О. Якубовичем.

3. Драма в таборе подмосковных цыган («Драма под Москвою»). Драма, 1 ч., 140 м. Т/д А. Ханжонков и Э. Ош, пр-во 1908 г.; вып. 20/XII — 1908 г.

Реж. и опер. В. Сиверсен.

Первая картина А. Ханжонкова целиком снята на натуре с участием в качестве артистов цыган из табора, кочевавшего под Москвой.

4. Жертва Тверского бульвара («История одного падения»). Драма, 3 ч., 900 м. Акц. о-во А. Дранков, пр-во 1915 г., вып. 5/XI — 1915 г.

Реж. А. Гарин. Актеры: В. Гофман (Катя Зубова), П. Кашевский (Павел).

Фильм из цикла «Темная Москва».

5. Катастрофа власти. Драма, 6 ч., метраж неизвестен. Акц. о-во «Нептун», вып. 1918 г.

Сцен. М. Нароков, реж. и опер. Е. Славинский. Актеры: М. Нароков (губернатор), М. Кибальчич (его племянница), Я. Мирато (ее мать), В. Васильев (молодой врач).

Сюжет заимствован из романа Э. Вернер «Дорогой ценой». Фильм не комплектен.

6. Неравный брак. Драма, 3 ч., метраж неизвестен. Акц. о-во Г. Либкен, пр-во 1915 г.

Актеры: Петини (девушка), С. Гладков (парень, ее возлюбленный).

В фильмографии В. Вишневского фильм отсутствует.

7. Свадьба Кречинского. Сцены из комедии, 1 ч., 125 м. Ателье А. Дранкова, пр-во 1908 г., вып. 16/XII — 1908 г.

Реж. и опер. А. Дранков и Н. Козловский. Актеры: В. Давыдов (Расплюев), А. Новицкий (Кречинский). В. Гардин (Федор).

Эпизоды из II акта пьесы А. В. Сухово-Кобылина. Первое выступление в кино В. Н. Давыдова. Фильм не комплектен.

8. Теща в гареме. Фарс, 3 ч., 1200 м. Т/д Р. Перский, пр-во 1915 г.

Реж. М. Бонч-Томашевский. Актеры: Я. Волков (Владимир Владимирович), М. Дунаева (Ниночка), А. Мальшет (Эстрелла, шантанная певица).

II. РУССКИЕ ФИЛЬМЫ, ПОЛУЧЕННЫЕ В ОБМЕН ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОАРХИВОВ²

1. **Дмитрий Донской** («Эпизод из жизни Дмитрия Донского»). Историческая драма в 9 сценах, 1 ч., 230 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1909 г., вып. 15/XII — 1909 г.

Реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер, худ. М. Кожин. Актеры: Матвеев (Дмитрий), В. Карин (сын), Савельев (его дядя), Н. Рутковская (дочь), И. Лангфельд (крестьянин), П. Воинов.

Получен из французской синематеки 6/I — 1960 г.

2. **Драма на Волге** («Дочь купца Башкирова», «Дочь купца»). Драма, 5 ч., 1610 м. Т-во «Волга» Г. Либкена (Ярославль), пр-во 1913 г., вып. 19/XI — 1913 г.

Сцен. и реж. Н. Ларин, опер. И. Доред.

Первая картина Г. Либкена. Фильм получен из французской синематеки 6/I — 1960 г. (3 ролика, 1000 м.).

3. **За жизнь** («Л'Хайм»). Сцены из еврейской жизни, 1 ч., 375 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1910 г., вып. 4/I — 1911 г.

Реж. А. Метр и К. Ганзен, опер. Ж. Мейр, худ. Ч. Сабинский. Актеры — М. Рейзен (Рохеле), Н. Васильев (Мойше, ее отец), Л. Сычева (мать), М. Доронин (Шлема Матец).

По сюжету народной еврейской песни (возможно, по оригинальному сценарию А. Аркатова).

Получен из польского фильмоархива 10/XI — 1959 г.

4. **Курсистка Ася**. Драма, 3 ч., 705 м. Бр. Пате. (Моск. отд.), пр-во 1913 г., вып. 9/II — 1913 г.

Реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Н. Чернова (Ася), Б. Пясецкий (актер Светланов).

О нравах учащейся молодежи.

Фильм получен из французской синематеки 6/I — 1960 г. (1 ролик, 300 м.).

5. **Лейтенант Ергунов**. Драма, 420 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1910 г., вып. 23/XI — 1910 г.

Сцен. Ч. Сабинский, реж. А. Метр и К. Ганзен, опер. Ж. Мейер и Топпи, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Н. Веков

² Семь фильмов из числа полученных в обмен требуют опознания.

(лейтенант Ергунов), В. Кванин, Н. Васильев, Л. Сычева.
Экранизация рассказа И. С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова».

Фильм получен из французской синематеки 6/I — 1960 г.
(2 ролика, 200 м).

6. Л и л и я Б е л ь г и и («Аллегория современности»).
Фантастическая драма-аллегория, 1 ч., 360 м. Скобелевский
комитет, пр-во 1915 г.

Сцен., реж., худ. и опер. В. Старевич.

Объемная мультипликация, смонтированная с игровыми
эпизодами, аллегорически изображает судьбу Бельгии в го-
ды первой мировой войны.

Фильм получен из польского фильмоархива 28/VIII —
1958 г.

7. Л и х о о д н о г л а з о е. Драма, 5 ч., 1575 в. Скобе-
левский комитет, пр-во 1916 г., вып. 25/V — 1916 г.

Сцен. А. Ивонин, реж. Н. Ларин, опер. А. Левицкий.
Актеры: Н. Салтыков (Тихон Коростылев, богатый купец),
Г. Чернова (Лиза, его сестра), Ю. Базилевская (Лукерья,
вдова), А. Востоков (Данила, работник), Н. Катанский
(Лихо одноглазое).

Драма на сюжет бытового поверия.

Фильм получен из польского фильмоархива 10/XI —
1959 г.

8. Л ы с ы й п р и г л а ш е н н а у ж и н. Комедия. 1 ч.,
65 м. Акц. о-во А. Дранков, пр-во 1916 г.

В постановке и с участием Р. Рейнольса.

Получен из польского фильмоархива 10/XI — 1959 г.

9. М а р ф а П о с а д н и ц а («Падение Новгорода Вели-
кого»). Историческая драма (новгородская быль), 545 м.
Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1910 г., вып. 26/X — 1910 г.

Реж. А. Метр, опер. Ж. Мейер и Топпи, худ. Ч. Сабин-
ский. Актеры: Аркадьева-Рустанова (Марфа), Э. Мамонова
(ее дочь Ксения), Н. Васильев (царь Иван III), С. Лазарев
(Феодосий, пустынный), А. Лесногорский (чужеземец).
Н. Веков (Мирослав, сирота).

Кинобиография политической деятельницы XV в. Мар-
фы Борецкой.

Фильм получен из французской синематеки 6/I — 1960 г.
(3 ролика, 250 м).

10. Ни щ а я («Подайте Христа ради ей»). Драма, 4 ч., 1594 м. Т-во И. Ермольев, пр-во 1916 г., вып. 2/II — 1916 г. Реж. Я. Протазанов. Актеры: Н. Лысенко (артистка), И. Мозжухин (поэт), Н. Браницкий (его друг).

Экранизация по мотивам песенки Беранже.

Фильм получен из чехословацкой фильмотеки 29/VIII — 1958 г.

11. П е т р В е л и к и й («Жизнь и смерть Петра Великого»). Историческая драма, 3 ч. (20 сцен), 590 м. Бр. Пате (Москв. отд.), пр-во 1909 г., вып. 6/I — 1910 г.

Сцен. В. Гончаров, реж. К. Ганзен и В. Гончаров, консультант М. Новиков, опер. Ж. Мейер, худ. М. Кожин (костюмы под наблюдением академика Самокиша). Актеры: П. Воинов (Петр I), Е. Трубецкая (Екатерина), Вандервейде (царевна Софья), Е. Таланова (царица-мать), А. Славин (боярин Полтев), А. Горбачевский (боярин Латышкин), В. Карин.

Кинобиография Петра Первого «по данным истории Чистякова» (от детства до его смерти).

Фильм получен из французской синематеки 6/I—1960 г. (1 ролик, 300 м).

12. П о е д и н о к. Драма, 1 ч., 250 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1910 г., вып. 28/IX—1910 г.

Сцен. В. Коненко, реж. А. Метр, опер. Ж. Мейер и Топпи, худ. Ч. Сабинский. Актеры: А. Лесногорский (Ромашов), Э. Мамонова (Шурочка), Н. Васильев (Николаев), Н. Веков, Л. Сычева.

Экранизация одноименной повести А. И. Куприна.

Фильм получен из польского фильмоархива 10/XI—1959 г.

13. Р о м а н с к о н т р а б а с о м. Миниатюра, 1 ч., 240 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1911 г. Вып. 16/XI — 1911 г.

Сцен. Ч. Сабинский, реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер, худ. Ч. Сабинский. Актеры: В. Горская.

Экранизация одноименного рассказа А. П. Чехова.

Фильм получен из польского фильмоархива 10/XI—1959 г.

14. С к а з к а о р ы б а к е и р ы б к е. Сказка, 390 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1911 г., вып. 26/XII—1911 г.

Сцен. Ч. Сабинский, реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер,

худ. Ч. Сабинский. Актеры: Н. Васильев (старик), Л. Сычева (старуха).

Экранизация сказки А. С. Пушкина.

Фильм получен из французской синематеки 6/І—1960 г. Некомплектен (3 ролика, 250 м).

15. С плахи под венец. Сцены из древнерусской жизни, 1 ч., 290 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1911 г., вып. 24/ІХ—1911 г.

Реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Н. Васильев (старый князь), С. Волкова (Татьяна, его дочь), Звездич (княжич), Н. Ниров (Зоба, пропойца).

О произволе князей — правителей Руси.

Фильм получен из польского фильмоархива 10/ХІ—1959 г. под названием «Капризы боярина» и из французской синематеки 6/І—1960 г. под названием «Причуда боярина» (1 ролик, 150 м). Из двух некомплектных копий составлен почти полный экземпляр.

16. Тайна дома № 5. Драма, 2 ч., 740 м. Бр. Пате. (Москв. отд.), пр-во 1912 г., вып. 1/ХІІ—1912 г.

Реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер и А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Б. Пясецкий (граф Дарский), В. Пашенная (Эльза, куртизанка), М. Доронин (ее любовник).

Уголовно-приключенческий фильм из жизни светского общества. Получен из французской синематеки 6/І—1960 г. под названием «Тайна Донской улицы» (2 ролика, 500 м)

17. Трехсотлетие царствования дома Романовых (1613—1913).

Историческая картина в 3 отделениях, 1200 м. Т/Д А. Дранков и А. Талдыкин, пр-во 1913 г., вып. 16/ІІ—1913 г.

Сцен. Е. Иванов, реж. А. Уральский и Н. Ларин, опер. Н. Козловский, худ. Е. Бауэр и Н. Неменский (костюмы). Актеры: М. Чехов (Михаил Федорович), Л. Сычева (инокиня Марфа), Н. Васильев (архимандрит Филарет), С. Тарасов (боярин Шереметьев), П. Бакшеев (князь Пожарский), Е. Иванов (Авраамий Палицын), Н. Ларин (боярин Голицын), П. Воинов (Петр І?).

В фильм включены документальные кадры коронации Николая II, заснятые Камилом де ла Серф, оператором фирмы бр. Люмьер, в Москве, в 1896 г.

Фильм получен из польского фильмоархива 10/XI—1959 г.

18. Царский гнев. Историч. драма, 2 ч., 560 м. Бр. Пате (Моск. отд.), пр-во 1912 г., вып. 20/XI—1912 г.

Реж. К. Ганзен, опер. Ж. Мейер, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Н. Васильев (Иван Грозный), М. Гарри (Басманов).

Экранизация одноименной повести Л. Чарской (из жизни Ивана Грозного).

Фильм получен из французской синематеки 6/I—1960 г. в некомплектном виде (1 ролик, 400 м).

СОДЕРЖАНИЕ

Публикации

Новые документы, характеризующие отношение В. И. Ленина к кино	3
С. М. Эйзенштейн. Вопросы исторического фильма . . .	7

Кино в годы гражданской войны и восстановительного периода

А. А. Шимон. Из истории украинского советского кино . .	28
А. М. Гак. Киноорганизации Петрограда в 1918—1925 гг. .	56
В. П. Михайлов. Петроградский институт экранного искусства	84

Дореволюционное кино

В. В. Стасов. О будущем киноискусства	95
О. В. Якубович. Новые находки на Госфильмофонде .	97
К. И. Гогодзе. Первый грузинский кинооператор	103

Фонды и архивы

И. Митин, Н. Ягунова. Кинематографические фонды Центрального архива Министерства культуры СССР . .	111
Ю. А. Красовский. Архив С. М. Эйзенштейна	120

Фильмография

Русские дореволюционные картины, вновь обнаруженные в Госфильмофонде СССР или полученные в обмен из зарубежных киноархивов	137
--	-----

Из истории кино

Материалы и документы, вып. 4

Утверждено к печати Институтом истории искусств Академии наук СССР
Редактор издательства Ю. Л. Шер. Технический редактор О. Г. Ульянова

РИСО АН СССР № 143—9014. Сдано в набор 4/XI-1960 г. Подписано к печати 10/II-1961 г.
Формат 84 × 103¹/₃₂ печ. л. 4,5. Усл. печ. л. 7,38. Уч.-издат. л. 7,4. Тираж 2.200
Т-00071. Издат. № 4937. Тип. зак. № 1246. Цена 52 к.

Издательство Академии наук СССР. Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография Издательства АН СССР. Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Цена 52 к.