

**Н.К.КРУПСКАЯ**  
ПРИВЕТСТВУЕТ  
КИНО-  
ХРОНИКЁРОВ



**ПЕРВЫЙ**  
СЦЕНАРИЙ  
ДЗИГИ ВЕРТОВА

**ВС.МЕЙЕРХОЛЬД**  
О КИНО

**НЕИЗВЕСТНЫЙ**  
СЦЕНАРИЙ Ю.ОЛЕШИ

**50 ЭСКИЗОВ**  
КУКРЫНИКСОВ

ИЗ ИСТОРИИ  
КИНО



**АКТЁРЫ**  
МХАТ  
В КИНО



**ИЗ ИСТОРИИ  
КИНО**



- ПРИВЕТСТВИЕ Н.К.КРУПСКОЙ  
III ВСЕСОЮЗНОМУ СОВЕЩАНИЮ  
КИНОХРОНИКЁРОВ
- ДЗИГА ВЕРТОВ - АВТОР ПЕРВОГО  
В ИСТОРИИ КИНО СЦЕНАРИЯ  
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА
- КАК С.ЭЙЗЕНШТЕЙН СОЗДАВАЛ  
ФИЛЬМ "ОКТЯБРЬ"
- ХУДОЙБЕРГАН ДЕВАНОВ - ПИОНЕР  
УЗБЕКСКОГО КИНО
- ВС.МЕЙЕРХОЛЬД О СВОЁМ  
ПЕРВОМ ФИЛЬМЕ  
"ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ"
- ЖОЗЕФ МЕЙЕР СНИМАЕТ  
ЛЬВА ТОЛСТОГО
- КИНОСЦЕНАРИЙ Ю.ОЛЕШИ "ОГОНЬ"
- КУКРЫНИКСЫ В КИНО
- СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ЯПОНИИ
- РУССКАЯ КИНОПЕЧАТЬ  
В 1917-1924 г.г.
- АКТЁРЫ МХАТ В КИНО
- НАХОДКИ В ЗАРУБЕЖНЫХ  
КИНОАРХИВАХ



**ИЗ ИСТОРИИ  
КИНО** ДОКУМЕНТЫ  
И МАТЕРИАЛЫ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“  
МОСКВА 1965**

**ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР**

**Редакционная коллегия  
С. С. ГИНЗБУРГ, Ю. А. КРАСОВСКИЙ,  
В. П. МИХАЙЛОВ (отв. редактор), Г. П. ЧАХИРЬЯН**

**ВЫПУСК ШЕСТОЙ**



Публикуемые в сборнике «Из истории кино» малоизвестные и вновь найденные в архивах, музеях и личных фондах кинематографистов документы не преследуют сенсационных целей. Мемуары, интервью с деятелями кино, публикация архивных материалов, фильмографий, библиографий расширяют наши познания о прошлом советского кино, помогают осмыслению сложных и порой противоречивых процессов развития киноискусства.

Восстановление забытых фактов истории дает возможность киноведам более тщательно проследить творческий путь киномастеров, понять атмосферу, в которой рождались их фильмы и теоретические концепции.

Однако публикуемые в сборнике материалы рассчитаны не только на узкий круг специалистов-историков кино. Знание прошлого позволяет глубже понять многие явления современного киноискусства, заглядывать в его будущее. И сегодня актуальны высказывания о кинопублицистике Н. К. Крупской. Верный друг В. И. Ленина, Н. К. Крупская настойчиво добивалась воплощения в жизнь ленинских идей о кино. На III Всесоюзном совещании кинохроникеров Н. К. Крупская обращала внимание кинодокументалистов на неразрывную связь кинопублицистики с задачами строительства социализма, она призывала к глубокому всестороннему показу в кинохронике событий «во всех их связях и опосредствованиях, в их развитии», наказывала бережно хранить историческую кинолетопись.

Научным открытием является публикация в сборнике первого в истории мирового кино сценария документального фильма «Моссовет». Автором этого сценария оказался... Дзига

Вертов, который сам в манифестах киноков 20-х годов призывал к изгнанию из кино литераторов-сценаристов. Статья киноведа Н. Абрамова опровергает установившееся в исторической литературе неверное представление о раннем периоде творчества Д. Вертова, мнение о нем как о режиссере, отрицавшем идейно-художественную целеустремленность документальных фильмов и признававшим якобы только неорганизованную стихийную съемку событий.

Тема художник в кино относится к числу, пожалуй, самых малоизученных проблем киноискусства. В этом и особая ценность рассказа режиссера Г. Рошаля о своеобразном методе работы в кино Кукрыниксов. В первые годы Великой Отечественной войны были начаты съемки антифашистского фильма «Убийца выходит на дорогу», в котором должны были сниматься В. Пудовкин, С. Эйзенштейн, М. Штраух, М. Астангов, О. Жаков и другие. Для этой картины Кукрыниксы сделали несколько десятков эскизных набросков. В отличие от многих других художников в кино Кукрыниксы никогда не искали гримов, «прятавших» лицо актера. Они стремились в лице актера найти черты, раскрывавшие экранный образ. Съемки фильма внезапно были прекращены, и только теперь читателю представляется возможность познакомиться с этой пока, к сожалению, единственной работой Кукрыниксов в кино.

Исторический и теоретический интерес представляют и высказывания Вс. Мейерхольда о кино. В сборнике напечатана стенограмма его лекции, прочитанной в 1918 году в Петрограде. В этой лекции Вс. Мейерхольд, критически разбирая свой первый фильм «Портрет Дориана Грея», поделился мыслями об экранизации литературных произведений, методах игры актера в кино и изобразительном решении фильма.

Читатель познакомится в сборнике и с другими материалами, представляющими научный и публицистический интерес.

# **публикации**





## ПРИВЕТСТВИЕ Н. К. КРУПСКОЙ III ВСЕСОЮЗНОМУ СОВЕЩАНИЮ КИНОХРОНИКЕРОВ

В декабре 1934 — январе 1935 года в Москве проходило III Всесоюзное совещание кинохроникеров, на котором обсуждались актуальные проблемы развития советской кинопублицистики. Со словами приветствия к кинодокументалистам на совещании выступили многочисленные делегации рабочих, колхозников и воинов Красной Армии. О значении кинопублицистики в жизни советского народа говорили известные государственные и общественные деятели. Старейший деятель Коммунистической партии Феликс Кон, обращаясь к кинодокументалистам, подчеркивал: «Вы действуете образами, выхваченными из жизни. Вы переносите опыт за десятки тысяч километров, из одного места в другое. Вы являетесь теми, кто держит руку на пульсе [страны] и должны понимать, что в этих волнах жизни является важным и что является привходящим и не имеет значения».

Об этом активном проникновении кинохроникеров в жизнь говорила в своем выступлении на совещании и Н. К. Крупская. И сегодня, спустя тридцать лет после произнесения этой речи, многие высказывания Н. К. Крупской о неразрывности кинопублицистики с задачами строительства коммунизма, о необходимости глубокого всестороннего показа на экране жизни народа сохраняют свою актуальность.

Текст выступления Н. К. Крупской публикуется по невыправленной стенограмме, хранящейся в Центральном государственном

архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, ед. хр. 16, лл. 125—127). При подготовке к печати в нем исправлены явные описки стенографисток (они заключены в квадратные скобки). Текст выступления публикуется полностью.

*В. Михалов*

Когда-то давно мне пришлось прочесть статью по психологии одного немецкого психолога. В этой статье говорилось о силе зрительного впечатления, о том, как зрительные впечатления особенно развиты у людей, которые имеют дело с преобразованием металла, дерева, у земледельцев, у инженеров, о том, как у них особенно сильно развивается зрительное восприятие. Потом, когда мне приходилось видеть кино, я каждый раз думала о том, какую силу имеет кино, как оно может организовывать массы, как оно может являться органом пропаганды, агитации масс.

Буржуазия, конечно, использует кино в своих целях, и она старается через кино давать такие впечатления, которые затемняют сознание масс. Мы знаем, какие инсценировки делаются на руку буржуазии. Там [в их картинах] дается ложь, а в Советской стране мы хотим через кино давать правду — то, что хочет видеть, знать масса. Мы кино делаем орудием знания, понимания окружающей действительности.

Я сейчас смотрела картину Союзкинохроники о С. М. Кирове и думаю, что мы еще не учитываем того огромного значения, которое имеет кинохроника для истории. История — это область, где дается очень много обобщений. Очень часто история изображается неверно, часто буржуазные писатели не показывают фактов так, как они были в действительности, а дают отдельные факты, выхваченные из окружающей действительности.

Мне кажется, что кинохроника будет все больше и больше играть роль в смысле того, чтобы показывать события во всех их связях и опосредствованиях, в их развитии, показывать так, как это необходимо для того, чтобы дать людям понятие о действительности. Важно, чтобы эти пленки кинохроники не разбрасывались, не уничтожались, чтобы они не имели только временного значения — их важно сохранить для того, чтобы можно было восстанавливать исторические факты, показывать, как было дело, в каком окружении происходило



Н. К. Крупская

то или другое событие. Когда видишь такую пленку, как мне пришлось увидеть сегодня, особенно представляется ценным снимать именно текущие события.

Сейчас кинодело развивается все шире, глубже. Оно будет у нас, в Стране Советов, служить делу мировой революции. Сейчас наши фильмы уже расходятся по всему миру, они убеждают в росте нашей страны, показывают ее мощь, демонстрируют сплоченность масс вокруг нашей великой партии.

Вскоре после Октябрьской революции Владимир Ильич говорил, что наша наука отныне никогда не будет служить целям эксплуатации, она будет служить великим целям преобразования всей жизни на началах социализма. Я думаю, что кинохроника может быть разной, но, освещаемая теорией Маркса — Энгельса — Ленина, эта кинохроника может сделаться громаднейшей ценности работой. Работа на кинохронике — это часть строительства социализма и часть очень серьезная.

Позвольте, товарищи, пожелать вам в вашей работе успехов, пожелать, чтобы вы как можно глубже овладевали методами своей работы [в кино], которая помогает пролетариату и всем трудящимся положить конец наследию старого и создать действительно светлую жизнь.

**из истории  
постановок фильмов**

---

---





## Вс. МЕЙЕРХОЛЬД. «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Публикуемая запись лекции В. Э. Мейерхольда рассказывает о первой работе в кино этого выдающегося режиссера. В 1915 году он экранизировал роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Лекция Мейерхольда освещает малоизвестные страницы его творческой биографии и знакомит нас с фильмом, оказавшим большое влияние на развитие дореволюционного русского кино.

Мейерхольд был первым из крупных деятелей русского театра, заинтересовавшихся кинематографом не как средством репродуцирования своих театральных замыслов, а как особым, самостоятельным видом творчества. Он дал согласие на постановку ряда фильмов в «Русской золотой серии» потому, что он захотел выяснить художественные возможности кино, к творческой практике которого у него было самое отрицательное отношение. И его работа по экранизации романа О. Уайльда имела своей целью прежде всего исследование этих возможностей.

Первоначально Вс. Мейерхольд предполагал осуществить целый ряд фильмов,— кроме «Портрета Дориана Грея» были анонсированы в его постановке также «Человек, который смеется» по В. Гюго, «Джоконда» по Д'Аннунцио и «Сильный человек» по Ст. Пишбывскому. Однако из этой серии были осуществлены только два фильма — «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек». При этом второй фильм, о котором сохранилось очень мало сведений, был, вероятно, поставлен не Мейерхольдом, а под его руководством В. Висковским. Можно предполагать, что отказ от первоначального замысла создания четырех фильмов был вызван тем, что результаты работы не удовлетворяли Мейерхольда, или же тем, что фирма «Тиман и Рейнгарт» отказалась от сотрудничества с ним, так как стоившая очень дорого постановка

«Портрета Дориана Грея» не оправдала себя в коммерческом отношении.

Приход Вс. Мейерхольда в кинематограф в 1915 году явился сенсацией для театральных и кинематографических деятелей, а неуспех «Портрета Дориана Грея» — поводом для злорадных выступлений его врагов в театральной прессе и конкурентов фирмы «Тиман и Рейнгарт» в прессе кинематографической. Между тем постановка Мейерхольда оказала заметное влияние на кинематограф предреволюционных лет. Это влияние сказалось на творчестве целого ряда кинорежиссеров — Я. Протазанова, А. Уральского, В. Висковского, А. Волкова и других. И не случайно, что кинематографическая критика через год после выхода «Портрета Дориана Грея» на экраны определяла его как этапный фильм в развитии русского кино и отмечала его влияние на такие картины, как «Пиковая дама» Я. Протазанова, «Хвала безумию» А. Уральского.

Что же нового принес фильм Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» в русскую кинематографию?

Фильм Вс. Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» принес понимание кино как искусства в значительной мере изобразительного. Уделяя огромное внимание работе с актером, Мейерхольд искал особые средства кинематографической светописы, новых впечатляющих в изобразительном отношении живописных кинематографических мизансцен. И надо сказать, что его совместная работа с художником В. Е. Егоровым и оператором А. А. Левицким подняла изобразительную культуру фильма на огромную высоту.

Новым было в фильме Вс. Мейерхольда и более глубокое понимание специфики актерского творчества в немом кино. В то время когда Мейерхольд поставил «Портрет Дориана Грея», актеры играли в кино так же, как и в театре, учитывая только необходимость более сдержанного жеста и мимики. Мейерхольд был первым, кто осознал значение ритмического элемента в игре для немого фильма. И не лишено вероятности, что то новое в актерском исполнении, что продемонстрировали в «Портрете Дориана Грея» сам Мейерхольд, игравший роль лорда Генри, и его ученик Г. Энритон, игравший роль художника Холлуорда, повлияло в дальнейшем на поиски крупнейшего русского киноактера тех лет И. Мозжухина.

Работая над экранизацией «Портрета Дориана Грея», Мейерхольд совершил одну ошибку — он попытался в немом фильме



Вс. Мейерхольд

нормального метража передать всю фабулу романа. Это ему не удалось. Тем более что средствами монтажного изложения действия он еще не владел. Поэтому фильм превратился в киноиллюстрацию романа, вернее, важнейших его эпизодов, выстроенных в хронологической последовательности. Но тем не менее фильм, как мы уже отмечали, оказал большое влияние на развитие русской дореволюционной кинорежиссуры.

В этой связи, на наш взгляд, представляет интерес впервые публикуемая ниже запись лекции, прочитанной Мейерхольдом в 1918 году в студии экранного искусства Скобелевского комитета. На примере своей первой картины «Портрет Дориана Грея» Мейерхольд делится мыслями со слушателями, излагает им свои взгляды на работу режиссера, оператора, художника и артистов в кино; говорит о специфике этой работы, возможностях кинематографа в будущем.

Лекция была очень подробно записана О. А. Болтянской. Тщательное ведение записи хорошо передает колорит изложения автора.

Рукопись записи лекции хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР в личном фонде историка кино Г. М. Болтянского (ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. 266, лл. 19—26). Текст рукописи публикуется полностью без изменения.

Публикацию подготовила старший археограф Главного архивного управления при Совете Министров СССР Л. С. Беляева.

*С. Гинзбург*

Не нужно говорить о недостатках технической стороны постановки, они ясны. Говоря о картине, я буду переходить в плоскость принципиальную. Нужно выяснять, какие возможности у кинематографа в будущем, учась на недостатках прошлого. В театре я стремлюсь к наибольшему напряжению того, что лежит в области искусства, поэтому я раньше не любил кинематографа, так как в центре кинематографии лежит фотографирование, что не является искусством (конечно, в каждом мастерстве может быть степень, когда данное мастерство становится своего рода искусством, но это не есть искусство в широком смысле этого слова). Но в кинематографии есть не только фотографирование. В ней есть элементы,

которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство. Кинематография имеет дело с экраном, где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени. Во всем этом есть данные для искусства. Актер на экране может, как пианист, установить ритм игры, выдвинуть на первый план самое главное, выявить центр из глубины (вот когда важны надписи вместо картин). Сидя спокойно в темной комнате, наблюдая за последовательной сменой картин, разделенных на этапы, публика ввергается в область искусства, где есть игра актеров, и разнообразие плоскостей, и психология времени. То, что актеры подчиняются оператору, следящему за тем, чтобы ритм действия не был ни на секунду нарушен, и дает возможность говорить об искусстве кинематографии. Распределение световых пятен на экране, стремление фотографа дать то, что по их терминологии называется «изумительным фото», знание пленки, предельности ее восприятий заставляют говорить о возможном мастерстве дела.

Картина «Портрет Дориана Грея» снималась в пору борьбы между режиссером и оператором. В недостатках картины, произошедших от этого спора, повинна и та и другая сторона. Раз был спор — не могло появиться нечто вполне законченное. Оператор и художник спорили — кому освещать картину. В театре это дано художнику. Но раз аппарат находится у оператора, то и освещать, естественно, должен он, так как ему виднее, что и как надо [сделать], чтобы осветить картину. Может показаться, что то же самое происходит в фотографическом ателье, где, раздвинув занавеси, можно припустить столько света, сколько нужно. В кинематографе надо быть детально знакомым с замыслами художника, понять задачи инсценировки. Нельзя в картине искать только красоты, приятности.

В последнее время все чаще стали обращаться к романам, инсценируя их. Когда инсценируется роман, то вся трудность состоит в том, что надо передать на экране не только фабулу, но и всю атмосферу романа. Весь дух романа должен как-то проступить на экране. Сегодня инсценируется Достоевский, завтра Тургенев, Пшибышевский, Уайльд и т. д. На экране нужно передать различно фабулы разных авторов. Фабула романа Диккенса должна инсценироваться в диккенсовом преломлении. Вот если бы оператор освещал картину независимо от этого, то освещать было бы легко. Но, освещая то картину

Уайльда, то картину Достоевского, оператору надо столкнуться с режиссером и декоратором, чтобы ощутить различия в принципе освещения.

В кинематографе нет декораций — есть ряд плоскостей, целый ряд экранов, размещая которые разнообразно, мы можем дать известное настроение. В картине «Портрет Дориана Грея» сцена перед афишей, у решетки дома, сцена, когда несут портрет по лестнице, в курильне опиума, — все это картины одного порядка, здесь экраны так расставлены, что играют второстепенную роль. Здесь собирание света на фигурах таково, что напоминает нам творения Гофмана, у которого на некоторых страницах бытовые явления вдруг перестают становиться такими и кажутся фантастическими. Читатель останавливается на мгновение, пораженный этой внезапно ворвавшейся сменой настроений, этим возникновением фантастических ассоциаций, и затем снова перечитывает страницу, желая убедиться, на какой строчке произошел этот перелом — сплетение реального с фантастическим.

Экраны могут быть размещены так, чтобы заставить публику посмотреть на мир сквозь восприятие мира автором. На экране снимается адюльтер, и вы смотрите спокойно — это изображение жизни и только. Но если разбудить [в вас] ту или иную ассоциацию — вы начинаете воспринимать настроение романа именно в таком преломлении, как это было у автора или как хочет трактовать его режиссер фильма.

Роль актера тоже не простая. Речь идет не об изображении обычного молодого человека, сноба, читающего изысканные романы среди удивительных вещей, вывезенных из Индии. Это бы было просто. Но перед нами человек с особой психологией, с особым миропониманием. Даже вдыхая аромат цветов, он создает культ этого ощущения и меняет орхидеи в петлице, в зависимости от настроения. Это не просто роль. В ней есть особый декаданс, особый пряный вкус автора. Играя эту роль, нужно меньше играть, чем музицировать, надо вжиться в то, что надо передать.

Что касается оператора, то ему надо было изучить свой аппарат не только как технику, но и как своеобразный источник света, чего не делают операторы сегодняшнего дня. Они не производят опыты до начала съемок фильма без режиссера, художников и актеров. А ведь надо до тонкости изучить свой аппарат, овладеть инструментом так, как владеет роялем.

пианист, знающий все его достоинства и недостатки. Надо так изучать тайны света, чтобы режиссер и художник, прежде чем планировать свои замыслы, спросили бы оператора об особенностях площадки. Это должно быть репетицией между оператором, художником и режиссером еще до прихода актеров. Оператор на глаз должен чувствовать, что верно и что неверно.

Актер, придя на площадку, должен знать, что его игра должна быть особенной, не такой, как на сцене. К реформе театра стремятся, но еще не пришли к ней, спор о ней еще не разрешен. Спор идет о системе переживания и системе показывания переживания. Для артистов кинематографа этот спор должен быть уже решенным. С помощью экрана можно наглядно показать, кто верно и кто неверно играет. Секрет в том, что хороший артист играет, не играя. В картине «Портрет Дориана Грея» главную роль исполняет Янова, артистка, прошедшая школу драматического искусства. Она знает технику театрального искусства, но в этой картине ее игра полна недостатков, она иногда утрирует; в ее игре нет тонкости рисунка. И только когда [через некоторое время] я встретился с ней в картине «Сильный человек» Пшибышевского, я понял, что она отделалась от недостатков старой школы и постигла тайну экранного искусства. В театре, о котором я мечтаю, будут играть, не играя, щеголяя техникой своего искусства (в смысле — играть, не переживая внутренне). Обратили ли вы внимание на игру артиста, изображавшего в этой картине Аллана? Его игра бросается в глаза своей правильностью и выдержанностью. Дело здесь в том, что человек, изображавший Аллана, не актер, а немного художник, немного поэт. Это человек очень воспитанный, знающий, как войти в салон, как держаться, сесть, встать и т. д. Он рассчитывает свой каждый шаг (этим-то и отличаются хорошо воспитанные люди от дурно воспитанных). Он щеголяет своим каждым движением, своей формой, он полон уверенности и красоты. Вся его игра в плоскости формы, и ему незачем переживать состояние Аллана. Он вошел уверенно, зная, что публика будет любоваться его красивым пробором. Прочтя письмо, он совсем не должен был пережить его, чтобы опуститься в кресло и своей рукой с длинными пальцами, с хорошо отточенными ногтями, закрыть лицо, показывая свое волнение. Публика будет волноваться от того, что догадается, что здесь замешана

Сибила Вэйн, и от показанного волнения Аллана при чтении таинственного письма создается целый клубок психологических ассоциаций, переживаний.

Антрепренеры часто любят подбирать не артистов, а «игральщиков», отчего так страдает впечатление от пьесы. Когда на сцене артист сильно подчеркивает трагизм своей роли, отскакивает, тяжело дышит, долго убивает человека и делает тому подобные промахи — то это крайне вредно для экрана. На экране секунда вами произведенного действия, движения, как бы удваивается. Лента дала сразу много места тому, что снимается. Кинематограф очень чувствителен, и здесь должен быть минимум игры. Два раза можно сыграть одну и ту же пьесу и два раза ошибиться в произведенном впечатлении. Так я один раз играл одну сцену так, что совершенно не переживал тех слез, какие показывал публике, и думал, что моя игра в этот раз из рук вон плоха. В следующий раз, играя эту же сцену, я так сильно ею вдохновился, что из моих глаз полились настоящие слезы. После спектакля я увиделся с одним господином, видевшим меня оба эти раза, и спросил его о впечатлении. Тот заявил, что первый раз игра поразила и тронула, второй — не произвела впечатления. Дело не в «настоящих» слезах, а в том, что у больших артистов, хотя и появляются слезы, но сами артисты настороже. Они используют все технические способы показывания этих слез публике, а этим они заставляют публику поверить в слезы (текущие или не текущие «по-настоящему» — все равно). Слезы у меня во второй раз игры той сцены, о которой я вам рассказал, текли, а средства, которыми я должен был заставить публику в них поверить, были забыты, и впечатления не получилось.

Дело не только в настроении. Часто неопытные артисты приходят к оператору с просьбой снимать немедленно, так как то настроение, в котором артист пришел, ему кажется очень подходящим для игры. Оператор начинает снимать, артист торопится играть в настроении, забывая о способах игры, и получается такая картина, что оператор благодарит судьбу, что вышло не 25, а только 7 метров. А вот такие люди, как человек, игравший Аллана, то есть люди хорошо воспитанные в жизни, оказываются изумительно выдержанными актерами. Все дело в ритме движений и действий. Этот Ритм с большой буквы и есть то, что возлагает большие



обязанности и на оператора, и на режиссера, и на художника, и на артистов. Мы должны помнить, что экран — это нечто находящееся во времени и пространстве и что развить в себе сознание времени в игре есть задача актеров будущего. Иногда во время съемки слышится возглас оператора «не торопитесь» или «короче» — это значит надо сингезировать свои жесты. «Не торопитесь» означает: «будьте спокойны в игре, овладевайте временем».

Надо развивать в себе инстинкт определения времени, умение установить, играл ли я минуту или семь минут. Так, один артист в театре произносил монолог семь минут. Прошла пьеса несколько раз, и режиссер перестал следить за этим. Однажды, придя на 15-е или 20-е представление этой пьесы, режиссер услышал монолог не на 7, а на 12 минут. В чем дело? Оказывается, актер постепенно, при каждом спектакле, развивал мысли монолога. Вот видите, насколько важен ритм, известная «смета» игры. Инстинкт знания времени, «слышания времени» для артиста кинематографа имеет колоссальное значение. Как искусство плавания достигается инстинктивным держанием тела на поверхности воды, без которого не помогут правильные приемы плавания, так и в игре для экрана важен инстинктивный ритм в игре. В искусстве очень важна интуиция. Чувство времени в себе можно развивать постепенно упражнениями. Можно смотреть на часы, сколько времени отнимает та или иная сцена, разыгранная перед зеркалом. Кинематографический аппарат не терпит резких движений. У аппарата есть свои тайны. И оператор должен, как опытный пианист, начинающий виртуозный пассаж с медленной отчетливостью, изучить ритмические периоды, не позволять никаких нарушений во времени. Секрет Скрябина не только в его пальцах, но и во всем подъеме тела, повороте головы, в манере акцентирования, определенном ритме времени. Даже переход от двери к стулу и от кресла к авансцене имеет свою, определенную часть времени. На экране повороты, приходы и уходы очень трудны. В сцене, когда Дориан передал слуге письмо, я попросил сделать жест, остановиться и немного задержаться. Получилось психологическое впечатление от фразы «подождите» — публика ждала, — что произойдет дальше?

Нужно, когда павильон приготовлен, срепетировать игру, прорепетировать куски с секундомером в руках, затем спро-

сильных актеров, в порядке ли они, можно ли пускать аппарат. Для экрана нужен необычайный порядок. Актеры не должны бояться света, глаза должны быть всегда открыты — дать видеть игру глаз.

Очень важны надписи на картине. Неудачно составлена надпись фразы Дориана: «Вот первое страстное письмо, написанное мною. Как странно, что мое первое страстное письмо написано мертвой!» Две фразы раскиселили впечатление, которое было бы сильным, если бы была одна фраза: «Как странно, что мое первое письмо написано мертвой!» Надпись на экране делается не только для объяснения необъяснимого. Весь экран есть движение. Мы, сидя в полутемной комнате, слышим постукивание аппарата, и это постоянно напоминает о времени, и это создает особое впечатление, заставляет сознавать наше существование во времени. Не безразлично поэтому деление фильма на части и дальнейшее деление частей на картины. Надписи должны вставляться не только для пояснения (должен быть минимум надписей, надо, чтобы публика понимала все из самой игры и постановки), а для того, чтобы зазвучало слово, которое в искусстве так чарует. Надпись, давая отдохнуть от картины, должна давать очарование смысла фразы.

В театре будущего актер свои движения будет подчинять ритму, даст своеобразную музыку движений. Когда движения человеческие станут музыкальными даже по форме, слова будут восприниматься как наряд, и тогда мы захотим слушать лишь прекрасные слова.

## Д. ВЕРТОВ. «ШАГАЙ, СОВЕТ!»

История создания фильма «Шагай, Совет!» достаточно известна. В конце 1925 года исполком Московского Совета обратился к киностудии Культикино с просьбой принять заказ на хроникально-документальный фильм, который явился бы одной из форм отчета Моссовета перед избирателями. В задачу режиссера входило отразить работы по восстановлению народного хозяйства столицы за отчетный период, работу транспорта, культурных учреждений, а также рассказать с экрана о структуре Моссовета и о деятельности его отделов. Такого рода обращение к киноорганизации с просьбой осуществить за деньги заказчика «ведомственный» фильм представляло в то время довольно частое явление. В результате возникали фильмы, которые обязательно содержали в себе многочисленные и длинные эпизоды заседаний в различных учреждениях, ведомствах, портреты руководящих работников.

Дзига Вертов, которому было поручено осуществить съемки и монтаж нового фильма, менее всего собирался сделать стереотипную картину. В материалах работы Московского Совета депутатов трудящихся его увлекала возможность показать успехи Советского государства и восстановление Москвы после нескольких лет гражданской войны, голода и разрухи. Темой кинофильма должны были стать жизнь и труд советских людей, возрождающих свою столицу, ее городское хозяйство, промышленность и культуру. Дзига Вертов с самого начала отверг избитый подход к решению подобной темы — подбор киноиллюстраций к отчетному докладу с включением цифровых данных и движущихся рисованных диаграмм. Вертов решил осуществить поставленную перед ним задачу методами не хроникального, а документального фильма.

Еще обдумывая будущий фильм, Дзига Вертов связывал его с далеко идущими планами создания серии фильмов о Родине. Он писал: «...основной темой всех моих предыдущих работ, настоящей работы и ближайших предстоящих работ неизменно является строительство... И «Ленинская киноправда», и «Шагай, Совет!», и «Шестая часть мира»...— все это как бы отдельные составные части одного и того же громадного здания: СССР»<sup>1</sup>.

В первом наброске плана фильма Дзига Вертов собрался показать три важных этапа в работе Моссовета:

1. В ч е р а — Московский Совет в разруху.
2. С е г о д н я — Московский Совет в настоящее время — общее развитие работы во всех отраслях.
3. З а в т р а — Моссовет в будущем через несколько лет — общие достижения в работе.

В этом плане отчетливо видна еще традиционная для ведомственных киноотчетов разработка материала в хронологической последовательности. Дзига Вертов вскоре отбрасывает эту схему как неспособную придать фильму необходимую динамику и силу. Он начинает искать иные творческие пути, чтобы рассказать о чудесных переменах, совершающихся в восстанавливаемой Москве, о ее великом будущем.

Так, Вертов приступает к работе над литературным сценарием, или, точнее, над подробным сценарно-съемочным планом фильма «Моссовет». Фильм должен начинаться с изображения современной Вертову Москвы, затем вернуться в прошлое и показать героический путь, пройденный вместе со страной москвичами. Это уже точный, подробно разработанный сценарий документального фильма. Он обладает законченной художественной формой, четкой сюжетной структурой. Перед зрителем должен был пройти весь день советской столицы — от ранних предрасветных часов и до глубокой ночи. Сценарий наполнен множеством метких, остроумно подмеченных и ярких деталей жизни города. Будучи первым в истории мирового киноискусства сценарием документального фильма, он был написан в то же время и тем же пером, что и полемические статьи, в которых яростно отрицается какой-либо сценарий вообще. В этом лишний раз выразилась двойственность творческой и теоретической деятельности Вертова, в пылу спора нередко утверждавшего положения, которые как художник он уже не разделял.

---

<sup>1</sup> Из архива Е. И. Вертовой-Свиловой.

Даже в чтении сценарий поражает яркой предметностью деталей, примет времени, ощущением реальной жизни, которую собирается показать автор. Эпизоды пробуждающейся или вечерней Москвы заставляют вспоминать известные строки, написанные С. М. Эйзенштейном о советском документальном кино 20-х годов: «Острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и в жизнь; и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии».

В кадрах не только запечатлена Москва середины 20-х годов с присущими нэпу контрастами, но и вдохновенно, поэтически показано ее будущее.

«Во мраке потонули кремлевские стены.

У ворот Кремля дежурят часовые.

И только Октябрьская радиостанция в 12 часов проверяет время и кричит всему миру о величии будущего мирового города.

Радиоволны пошли от станции во все стороны. Возникает новая Москва с подземными железными дорогами. Громадные небоскребы в центре. Радиопоселок для рабочих. Кухни-фабрики и пр.».

Что же заставило Дзигу Вертова отказаться от этого оригинально задуманного и мастерски разработанного сценария о Москве?

Чем ближе Вертов знакомился с материалом своего будущего произведения, тем яснее становилось для него, что фильм о Москве должен быть произведением взволнованным, патетическим, скорее, близким гражданской, политической поэзии Маяковского, чем жанру бытовых очерковых зарисовок. В рассказе о героической борьбе с разрухой и голодом, о восстановлении столицы возросшее политическое сознание, чутье художника диктовали иной строй изобразительного материала и текста.

Дзига Вертов отбросил сценарий «Моссовет» ради нового, осуществленного им окончательного варианта фильма «Шагай, Совет!» и одержал большую творческую победу, отказавшись от внешне красочного, эффектного материала, ради выражения более глубокой идеи, потребовавшей и иных выразительных средств.

---

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 116—117.

«Моссовет» же останется в истории киноискусства как первый дошедший до нас сценарий документального фильма, отмеченный большим мастерством и талантом его создателя.

*Н. Абрамов*

## І. ПЛАН ФИЛЬМА

Картина «Моссовет» должна показать три этапа в работе Московского Совета. Эти этапы можно охарактеризовать так:

Вчера — Московский Совет в разруху.

Сегодня — Московский Совет в настоящее время — общее развитие работы во всех отраслях.

Завтра — Моссовет в будущем через несколько лет — общие достижения в работе.

Каждый из этих трех этапов должен быть показан в картине в виде целого ряда наиболее интересных и характерных моментов, отражающих общее положение города и губернии и характеризующих работу Моссовета в этот период. Например:

### ВЧЕРА — РАЗРУХА (Все для фронта)

1) Нет запасов хлеба и продовольствия. Пустые склады, закрытые магазины и лавки, очереди за хлебом и продовольствием, выдача пайка, продовольственные карточки, москвичи в деревне обменивают платье на хлеб. Московские рынки, на вокзалах в голодовку. Отряды коммунистов. Настроение в Москве. Ленин провожает на фронт. Фронт. Армия.

2) Жилищный и топливный кризис. Разрушенные дома, ломка деревянных домов на топливо, замерзшие водопровод и канализация, отсутствие соблюдения самых ничтожных правил санитарии в домах (отбросы в окно и т. п.), вывод печных труб в окна, частые пожары, заготовка дров в лесу, субботники и общественно-трудовая повинность, буржуи на работе.

3) Развал промышленности. Отсутствие топлива и сырья на фабриках и заводах, два часа работают — три или отдыхают или греются от холода. Упадок производительности труда,

администрации не слушаются, частые прогулы, вместо работы делают для себя зажигалки, чайники и пр.

4) Народное образование. Школы закрыты за отсутствием средств и топлива как в городе, так и в губернии. Нет учебников, нет регулярных занятий, иногда саботаж учителей, в деревне — сбор продовольствия для учителей и т. п.

5) Город не благоустроен. Улицы не освещаются, всюду полные мусорные ямы и ящики, газовый завод бездействует, оборванные милиционеры, плохие пожарники и т. п.

Можно дать несколько таблиц и диаграмм (мультипликацией), характеризующих общее положение Москвы и губернии.

Наряду с общей разрухой Моссовет пытается создать отдельные показательные учреждения (столовая имени Ленина, рабфаки, лесная показательная школа и т. п.).

## СЕГОДНЯ — МОССОВЕТ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

1) Запасы продовольствия и хлеба. Открыты магазины и хлебопекарни, едят белый хлеб и т. д.

2) Жилище. Строительные работы, постройка рабочих поселков, образцовые дома-коммуны, жилищно-строительная кооперация.

3) Промышленность налаживается. Пуск новых фабрик, поднятие производительности труда, понемногу уменьшается количество безработных.

4) Народное образование улучшается. Открытие новых школ, учатся в городе 99 % детей, в губернии 80 %, фабзавучи, вузы, рабфаки, школы для взрослых, профшколы, съезд учителей.

5) Налаживается транспорт. Строятся новые трамвайные линии, соединяются с окраинами, ходят автобусы, такси, одеты трамвайные кондуктора, имеют приличный вид извозчики.

6) Благоустройство города на 60 %. Освещаются улицы, электрифицируются районы, работают водопровод и канализация, разбиваются новые скверы, электрифицируется и губерния (лампочки в избе), в городе — урны и ящики для мусора (общее оживление города), сильное движение (автобусы, автомобили, трамваи). Общественные столовые, кухня-фабрика.

Кроме того, отметить улучшения в работе милиции, пожарных команд, борьбу с проституцией, беспризорностью.

## ЗАВТРА — МОССОВЕТ В БУДУЩЕМ

Освобожденная от рабства домашнего хозяйства работница и крестьянка (детские ясли, сады, детдома).

Нет проституции и беспризорности.

Работают все фабрики.

Уничтожена в губернии и городе безработица.

Город благоустроен.

Отбросы вывозятся и сжигаются (чистые урны, чистые туалеты).

Вместо похорон на кладбище — крематорий.

На местах кладбищ — сады и парки для отдыха.

Все окраины снабжены светом, водой и канализацией.

Губерния электрифицирована. В волостных исполкомах телефоны и радиоустановки для связи с центром — Москвой.

Москва и губерния становятся показательными во всех отношениях.

Проект будущего города-сада.

Москва и СССР. Москва — город, по которому учатся другие города и губернии. Москва — город, в который приезжают и пролетарии, и буржуазия других стран, которые по Москве судят о наших достижениях. Слова председателя Моссовета на пленуме перед перевыборами.

Кроме всего указанного в плане необходимо отметить в картине следующее: 1) аппарат Моссовета (перевыборы, пленум, участие широких масс рабочих и крестьян в работе); 2) налоговая политика Моссовета; 3) работа Губисполкома в губернии (землеустройство, школы, клубы и пр.).

Нужно дать несколько живых диаграмм и цифр, характеризующих работу Моссовета в различные моменты.

## II. СЦЕНАРИЙ

### 1-я часть

#### УТРО В МОСКВЕ

1) Сверху — спящая Москва.

2) Трубы еще не дымят, улицы пустынные.

Советская площадь с памятником Свободы. Здание Моссовета, с него наплыв на объявление: «Сегодня в Белом зале состоится пленум Московского Совета» и т. д.



3) Циферблат часов. Стрелки показывают 6 часов. Из парка потянулись трамваи. На улицах появились пешеходы. Засуетились шоферы в гараже автобусов. Дворники метут улицы, гасят фонари (газовые и домовые). Выехал первый трамвай со служащими Г. ж. д.<sup>1</sup>. Потянулись со дворов ломовые извозчики.

4) 7  $\frac{1}{2}$  часов. Крупно — фабричный гудок загудел. Задымались фабричные трубы. Подымается с постели рабочий. Потянулся в постели буржуй и снова засыпает. Оживают улицы. Потянулись вереницей к заводам рабочие. На улицах и около заводов появились лотошники, открываются ларьки. Тронулись из гаража автобусы, сначала вереницей один за другим, затем рассыпаются по улицам. Просыпаются беспорядочные, вылезают из котлов и ночлежек, расходятся в разные стороны. Появились возы едущих на рынок торговцев. С вокзалов рассыпаются по всей Москве молочницы с бидонами. Город оживает.

5) Крупно. 8 часов. Наплыв на фабричный гудок (гудит 2 раза). Пуск машины в ход. Завертелась трансмиссия, задвигался лес приводных ремней. Работа закипела.

6) На улицах появилась другая публика — служащие. Едут, набиваясь в трамваях, автобусах. Катят такси, автомобили. Милиционер регулирует движение, штрафует висящих на подножках и пр. Подъезжают к учреждениям-главкам. Начинается работа в учреждениях. Пошли ученики с книжками в школу. На рынках расставляются палатки. Открываются магазины. Пошли хозяйки за покупками. Бегут газетчики. Отправляются нагруженные газетами автомобили. Разъезжают кареты МСПО, развозя товар по магазинам. Пошел на работу и поп (в церковь).

7) Снова здание Моссовета, с него наплыв на подъезжающие автомобили к подъезду. Объявление о пленуме, с объявления наплыв на заседание Моссовета. Председатель Моссовета произносит речь: «В своем сегодняшнем докладе я останавливаюсь на трех моментах в работе Моссовета: первое — прошлое Моссовета, второе — настоящий момент и третье — Моссовет в будущем. Итак, начнем с того, что мы пережили». Слушающие.

---

<sup>1</sup> Г. ж. д. — городская железная дорога.

## 2-я часть

### ПРОШЛОЕ

1) Улица Москвы (магазины закрыты, окна заколочены).

2) Говорящий Ильич с балкона Моссовета. Его слушает толпа.

Ильич говорит о том, что империалистическая война разрушила хозяйство.

3) Завод. Рабочий у станка делает предмет первой необходимости — наплывом переходит на выделку оружия.

4) Беженцы, раненые, эшелоны на фронт.

5) Ильич говорит о гражданской войне.

6) Карта СССР, в середине Москва, со всех сторон (мультипликацией) появляются войска, забираются города, взрываются мосты, гибнут поезда. Фронты все ближе — Москва в в кольце фронтов.

7) Блокада — иностранный десант (мультипликацией).

8) Контрреволюция — взрыв в Леонтьевском переулке. Процесс эсэров.

9) Вот к чему все это привело: ж. д. транспорт разрушен (кладбище паровозов, взорванные мосты). Нет хлеба. Очереди за хлебом (продовольственные карточки). Закрытые магазины. Дохлые лошади на улицах. Разрушенные и остановившиеся фабрики и заводы. Паек. Товарообмен. Рынок. Вокзалы. Переполненные поезда (на крышах). Ломка дома на дрова. Дрова на санках. Замерзший водопровод (таскают воду). Отбросы в окно. Трубы в окно на 6-й этаж. Трамваи переполнены. Одежда кондукторов.

В школах пусто, холодно (диаграммы падения промышленности и хозяйства мультипликацией).

10) Моссовет организует в это время новые учреждения. Столовая им. Ленина, рабфак, лесная показательная школа.

11) Но трудно было восстанавливать хозяйство, когда приходилось бросать лучшие силы на фронт.

Отправка отрядов коммунистов на фронт. Атака (мультипликация). Фронт прорван. Красные идут все дальше и дальше. Забираются города.

12) «Только после освобождения от белых Моссовет получил возможность приступить к этой работе, о которой я хочу сказать во второй половине своего доклада».

### 3-я часть

#### МОССОВЕТ — РАБОЧИМ

1) Строит жилище:

а) Рабочие работают над постройкой дома.

б) Постройка закончена (ряд новых домов в рабочем поселке).

в) Нагруженная телега с имуществом рабочего (въезд в новый дом). На телеге сидят ребята, сзади идет рабочий. Хозяйка расставляет мебель в новой квартире, готовит на новой кухне. Семья на новоселье пьет чай.

2) Заботится об образовании рабочего и его детей:

а) Школа по ликвидации неграмотности при фабрике, у доски рабочий решает задачу, за столом рабочие и работницы.

б) Медицинские курсы, девушки на лекции в аудитории, они же на практических работах (делают перевязку больному, вскрывают труп).

в) Общежитие для сестер и столовая (сестры обедают и учат уроки). Татарские общеобразовательные курсы (урок).

г) Фабзавуч. Ребята строят за верстаками. Инструктор обучает ребят работе.

д) Музыкальный техникум. Урок музыки. Ученик за роялем, ученик со скрипкой, ноты.

е) Обучение пластике и балету. Урок в хореографическом отделении театрального техникума.

ж) Воспитание детей. Детдом: ребята играют или слушают рассказ няни.

з) Вузы — наплывом со здания университета перейти на аудиторию студентов.

и) Библиотеки и читальни для рабочих — рабочие берут книги в библиотеке вне очереди, читальный зал с читающими рабочими.

к) Экскурсии рабочих в музеи — рабочие осматривают Музей Революции, зоосад, руководители дают объяснения.

л) «Искусство — трудящимся» (лозунг) — афиши о продаже абонементов рабочим со скидкой и в первую очередь. С афиши переход на театр и на идущих в театр рабочих.

м) Клубы для рабочих: клуб вечером, одни играют в шашки, другие занимаются физкультурой, третьи слушают лекции, четвертые смотрят спектакль и т. д.

### 3) Заботится о здоровье рабочего.

Амбулатория Мосздравотдела в рабочем районе — плакат о приеме больных рабочих вне очереди. Врач выслушивает больного, пишет рецепт. Больной получает лекарство — плакат «Выдача лекарств бесплатно».

Образцовая больничная палата, лежат больные — сестры подают больному обед. Врач у больного рабочего на дому. Рабочий в доме отдыха на курорте.

Аптека Мосздравотдела (взять кусок — публика получает лекарство).

Врач обследует санитарное состояние жилища рабочего а также общественную столовую и рынки (взять коротко, отдельные моменты).

Скорая помощь работает днем и ночью (проследить за каретой скорой помощи). Общий вид тюрьмы, переход на тюремную больницу. Консультация матери и ребенка: приемная в консультации, врач взвешивает ребенка, осматривает его, дает советы матери.

Детские ясли при фабриках: дети играют, обед детей.

Лекция врача в рабочем клубе с диапозитивами.

### 4) Охраняет труд рабочего.

Инспектор труда обследует предприятие, указывает, где надо поставить вентилятор, ограждения и пр. Осмотр (внутренний) парового котла. Ограждения исправлены, вентилятор поставлен (дать вентилятор, втягивающий хлопья).

Страхкасса, прием застрахованных рабочих во врачебно-контрольной комиссии. Очередь рабочих за получением пособия. Выдача пособия.

### 5) Помогает ему при инвалидности.

Мастерские глухонемых: глухонемые за работой, в общении, в столовой и в клубе на лекции.

Слепые за работой в мастерских МОСО.

Артель безногих сапожников (за работой).

### 6) Борется с безработицей.

Биржа труда. Очереди на регистрацию. Получил талон на поступление на работу. Читальня-клуб для безработных, обед для безработных. Безработные лотошники.

Выдача продуктов лотошникам. Лотошники на улицах (торгуют).

### 7) Кооперирует рабочего.

Магазин МОСПО: рабочие получают товар в кредит.

Столовая кооператива. Объявление: «Для членов кооператива обед 30 коп., не членов — 40 коп.».

Наплыв на обедающих рабочих.

8) Налаживает судопроизводство. Заседание суда, отменить народных заседателей (рабочих). Крупно: «приговор по делу...» (взять наиболее характерный случай).

9) Борется с преступностью.

Отделение уголовного розыска работает над поимкой преступника (взять наиболее характерный момент работы). Милиционер задерживает жулика — ведет его в отделение.

10) Борется с проституцией, беспризорностью и пьянством. Надпись: «С улицы к трудовой жизни».

Беспризорных забирает милиционер или представитель о-ва «Друг детей» и отправляет на приемочный пункт.

На приемочном пункте.

Мастерские для беспризорных.

Облава на один из притонов проституток.

Пьяная проститутка забирается милиционером. Проституцию можно победить честным трудом — мастерские и выдача работы бывшим проституткам. Пивная в разгар вечера, с нее наплывом — рабочий клуб.

11) Налаживает пожарное и административное дело. Пожарники за работой. Милицейский на посту во время сильного движения (регулирует жезлом).

12) Заботится о благоустройстве города. Разбивка нового сквера на улице. Отделанный сквер с гуляющей на нем публикой. Поливка улиц. Свозится и сжигается мусор.

Освещаются улицы и окраины. Проводка электричества в районы. Газовый завод и МОГЭС, с нее наплывом на освещенную улицу. Ремонт мостовых и тротуаров. Починка шоссе. Снабжаются водой окраины. Прокладка труб. Рублевская насосная станция. Трамвай на окраинах.

13) Развивает промышленность и торговлю. Работают полным ходом фабрики и заводы промышленности: металлической, текстильной, химической, полиграфической, пищевой и др.

Дать коротко фабрики, переходя на предметы производства, и показать, кому они идут.

14) Проводит налоговую политику. Объявление об уплате подоходно-поимущественного налога. Финотдел — буржуи платят налоги. Диаграмма поднятия промышленности губернии (мультипликация).

## 4-я часть

### МОССОВЕТ — КРЕСТЬЯНАМ

1) Чинит мосты и дороги. Починка дороги. Прокладка шоссе. Постройка моста. Крестьяне, едущие по новому мосту и дороге.

2) Водоснабжение деревни. Женщины, идущие за водой далеко на речку в овраг. Моссовет строит колодец в деревне — те же женщины берут воду из колодца. В крупных селах и уездных городах — артезианские колодцы.

3) Электрифицирует деревню. Проводка электричества в деревне. Электростанция. Лампочка в избе. Электрическая мельница.

4) Заботится об образовании крестьян. Постройка школы в деревне. Крестьянские дети в новой школе (урок, дети играют). Изба-читальня — крестьяне читают газеты и журналы. Красная чайная и Дом крестьянина. Крестьяне пьют чай. Уголок Ленина с книгами: справки по всем вопросам.

5) Больницы для крестьян. Подъезжающие на телегах крестьяне. Лекция врача с картинками на крестьянском сходе. Крестьяне отправляются на курорты Мосздравотдела.

6) Ясли для крестьянских детей в деревне.

7) Культивирует хозяйство. Проводит землеустройство (показать мультипликацией, как крестьянское поле из узеньких полосок, разбросанных в различных направлениях, превращается в широкие, равные участки. Мультипликацию перебивать работой землемера на поле с инструментами измерения и проч.). Организует мелиоративные товарищества и ведет мелиоративные работы (мультипликацией показать мелиорацию — вода, расходящаяся по каналам, перебивая мультипликацию работами на полях орошения). Учит, как применять торф на подстилку скоту и на удобрение (работа на болоте, торф в хозяйстве). Отпускает сельскохозяйственные машины в кредит. Склад МОЗО — крестьяне смотрят и покупают машины. Машины на работе в поле. Оказывает ветеринарную помощь. Ветеринарный пункт в уезде. Прием больных животных. Ветеринарный врач МОЗО на конном и на коровьем рынке в Москве. Осматривает скот, покупаемый крестьянами. Поощряет разведение племенного скота. Породистые жеребцы на случном пункте. Породистые коровы, свиньи. Стада племенного скота у крестьян.

8) Кооперирует население. Кооператив в деревне. Крестьяне продают овес и другие продукты сельского хозяйства и получают взамен мануфактуру и другие продукты.

9) Страхует имущество крестьянина от несчастного случая. Пожар в деревне — работа добровольной пожарной команды. Погоревший крестьянин получает пособие — страховку. Перейти на огнестойкие постройки в деревне. Привоз в деревню новой пожарной машины.

10) Все волости губернии получают радиоустановки и связываются телефонами с Москвой. Волостной исполком: председатель у телефона — Москва — Моссовет у телефона. Диаграмма поднятия сельскохозяйственной губернии (мультипликация).

## 5-я часть МОСКВА — ЦЕНТР СССР

1) Кремль, над Кремлем развевается флаг. Здание ЦИК СССР.

2) Здесь издаются законы для всего Союза (заседание ЦИК или Совнаркома).

3) Здесь в сердце СССР эти законы утверждаются представителями народных масс (Большой театр во время съезда Советов, толпа делегатов у входа в театр).

4) Московский Совет — проводник этих законов в рабоче-крестьянских массах. С его работой едут знакомиться и ученые, и рабочие со всего мира и часто по Москве судят о положении Союза (встреча делегатов-иностранцев на вокзале, иностранцы в Моссовете, осматривают город, Кремль и пр.).

5) Москва — пример для других городов Союза (крестьяне-ходоки в Москве, представитель другого города у члена Моссовета знакомится с работой).

6) Миллионы телеграмм, писем и газет отправляются из Москвы каждый день по всему миру (рабочие моменты на Центральном телеграфе и почтамте, у почтовых экспедиций нагружают на автомобили газеты, письма и пр., везут по вокзалам).

7) Десятки поездов ежедневно везут в Москву людей со всего Союза (вокзалы с их отправлением, подходящие и отправляющиеся поезда).

8) Москву слушают по телефону далекие города Союза (телефонная станция, рабочий момент).

9) Каждый день московский аэродром принимает прилетающие из-за границы самолеты (аэродром Добролета, пассажирская станция).

10) Москва умеет справлять революционные праздники (демонстрация, Красная площадь, мавзолей, трибуна, вожди, Моссовет, толпа у Моссовета, на балконе оратор).

## 6-я часть ВЕЧЕР В МОСКВЕ

4 часа. Из учреждений выходят служащие.  
Разговаривают у подъездов учреждений, прощаются.  
Трамваи и автобусы переполнены. Около остановок образуются очереди.

Вдоль тротуаров движущаяся масса публики.

Город кишит как муравейник.

5 часов вечера — фабричный гудок — конец работы.

Фабричный корпус — машины остановились.

Из ворот фабрик и заводов лентой потянулись рабочие.

Останавливаются у доски объявлений, читают:

«Собрание ячейки». «Собрание женщин-работниц» и пр.

Часть идет в кооператив (фабричный кооператив).

Матери заходят в ясли и берут своих детей.

Остальные идут по домам.

5 часов — рынок торгует всюю.

Зов колокола извещает о конце торговли.

Начинают складываться палатки, лотки и пр.

Потянулись ручные тележки с товаром с рынка. Пузатый торговец запер свою палатку и делает наказ появившемуся сторожу.

Рынок опустел.

6 часов. На дверях магазинов появляется «Магазин закрыт».

У дверей магазинов сторожа.

У подъездов кинотеатров зажигаются яркие огни, появляются очереди у кассы театров.

Улицы ярко освещены. Ярко освещены витрины магазинов.

Автобусы, такси, автомобили и трамваи, освещенные и переполненные, один за другим мчатся по улицам.

В рабочем клубе собрание женщин-работниц.

В библиотеке-читальне очередь за книгами.

Сидят вокруг стола, читают газеты и книги.



В пионеротряде занятие звена пионеров (физкультура).

В зале клуба лекция врача в сопровождении кинокартины.

Занятие кружка физкультуры. Занятие хорового и музыкального кружков.

На улицах накрашенные проститутки пристают к проходящим мужчинам.

Милиционер забирает пьяную проститутку и пьяного мужчину.

Беспризорные направляются в Ермаковку на ночлег. Ночью в Ермаковке.

Другая партия беспризорных примостилась на ночь в развалинах старого дома.

Ярко освещены подъезды театров.

Слепой музыкант играет на скрипке, прося милостыню.

В вечерних школах идут занятия.

В 10 часов появилась молодежь с книжками и с портфелями, идут с вечерних занятий.

Некоторые группами поют песни.

11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часов. Распахиваются двери театров.

Улицы снова оживились. Публика шумная, говорливая и нарядная опять заполнила тротуары, трамваи и автобусы.

Через час разъехалась публика и на улицах тишина.

Зато все чаще и чаще мелькают автомобили с пьяными нэпачами. Прошла и эта публика, и снова тишина. Изредка на улице появится спешащий человек, и опять тишина.

Москва заснула до утра.

Спят в кроватях буржуи.

Спят дети.

Спит рабочий.

Спят в ночлежке нищие.

Спят на улице беспризорные.

Дремлет у подъезда сторож.

Одиноким милиционеры стоят на посту.

Во мраке потонули кремлевские стены.

У ворот Кремля дежурят часовые.

И только Октябрьская радиостанция в 12 часов проверяет время и кричит всему миру о величии будущего мирового города. Радиоволны пошли от станции во все стороны. Возникает новая Москва с подземными железными дорогами. Громадные небоскребы в центре. Радиопоселок для рабочих. Кухни-фабрики и пр.

## КАК СОЗДАВАЛСЯ ФИЛЬМ «ОКТЯБРЬ»

История постановки «Октября» представляет большой интерес для характеристики методов работы самого С. Эйзенштейна и для объяснения многих особенностей его фильма. Точное выяснение всех этапов постановки фильма позволяет восстановить объективную картину и тем самым устранить некоторые ошибочные утверждения или недостаточно проверенные факты тридцатипятилетней давности.

Богатейшие материалы о постановке «Октября» находятся в фонде С. М. Эйзенштейна, хранящемся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ф. 1923).

Обычно считается, что зарождение замысла Октябрьского фильма С. М. Эйзенштейна связано с началом работы специальной Комиссии по подготовке празднования десятилетия Октябрьской революции при ЦИК СССР, то есть к осени 1926 года. В действительности же вопрос о создании художественного фильма об Октябре начал дискутироваться в нашей печати еще весной 1926 года. Так, в газете «Кино» от 2 марта 1926 года была помещена заметка: «Кто может поставить «Десять дней, которые потрясли мир»?» Автор ее Д. Козлов писал: «Тов. Эйзенштейн, поставивший «Стачку» и «Броненосец «Потемкин», является, по-моему, лучшим режиссером, и он может поставить историческую картину приблизительно того же содержания, как «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида. Такой исторический памятник необходим, и сделать его надо так, чтобы он сохранился на все времена. Хорошо поставить эту картину можно только сейчас, когда живы еще участники событий, когда места действий и памятники событий еще не стерты временем».

В это время С. М. Эйзенштейн, недавно закончивший свой «Броненосец «Потемкин» (вышел на экран 18 января 1926 г.), еще был в Берлине, куда он поехал с Э. К. Тиссэ для ознакомления с немецкой кинематографией. В конце апреля 1926 года, вернувшись в Москву, он приступил к подготовке фильма «Генеральная линия» и все лето 1926 года был занят работой над литературным и режиссерским сценарием нового фильма; а в сентябре им был заключен договор с Совкино о проведении съемок этого фильма с 1 октября 1926 года по 1 февраля 1927 года. Таким образом, категорическое сообщение «Вечерней Москвы» от 27 июня 1926 года о том, что «Госкино к 10-летию Октябрьской революции будет ставить большую художественную картину, отображающую 10-летие существования СССР; постановка поручена режиссеру Эйзенштейну», по-видимому, не совсем соответствовало действительности, ибо никакого решения по этому вопросу еще не было; но разговоры на эту тему в Госкино, а затем и в сменившем его Совкино велись усиленно.

Шли переговоры в июле — августе и с самим С. М. Эйзенштейном; так, 12 августа 1926 года помечено письмо к Эйзенштейну из Главполитпросвета, в котором говорилось: «Направляю Вам для возможного использования при подготовке к постановке фильма к 10-летию Октября список литературы художественной и мемуарной». В сентябре 1926 года вопрос о постановке фильма об Октябре был решен. Совещание киноподкомиссии по проведению 10-летия Октябрьской революции 14 сентября 1926 года постановило: считать необходимым выпуск «центральной художественной фильма» на тему «Десять дней, которые потрясли мир» (режиссер Эйзенштейн).

5 октября 1926 года, как сообщали газеты, «в Совкино состоялось первое рабочее совещание по картине «Десять дней». С. М. Эйзенштейн дал свое окончательное согласие на постановку этой фильма».

Начался подготовительный период — сбор материалов, изучение исторических источников. Специально для разработки будущего сценария историк А. В. Ефимов написал очерк «Октябрь».

Первый набросок — план будущей киноэпопеи — был сделан С. М. Эйзенштейном 7 ноября 1926 года. Он сохранился в его архиве в виде следующей черновой записи:

«Октябрь».

О. М[ожет] б[ыть] февраль?

1. Февраль — июль. Подготовка. Приезд Ленина. Красная гвардия. Работа в массах.

2. II съезд. Смольный — Зимний. Гор[одская] Дума Наступление Краснова. Бегство Керенского. Телеф[онная] станция.

3. Укрепление власти. Одиночество. Декреты... Саботаж. Кресть[янский] съезд. Похороны жертв... Брестск[ий] мир. Разгром Учредилки.

4. «Железный поток». Как расслоение. Вифлеемская звезда. Борьба с белыми. Похороны под скалой.

5. Астраханские степи. Нажим контрреволюции. Рождение Конармии. Войско Иисуса Христа. Книга выручает.

6. Разруха. Тыл. Продналог. Мешочники. Голод. Бандитизм. Интервенция. Чека. Вошь.

7. Перекоп. Лава. Ад. Противопоставление организованной Красной Армии, ее деятельность. «Огненная дивизия» пашет. Запашка. Враг сломлен. СССР очищен. К строительству!»

Уже эта первая наметка поражает нас большим охватом темы. Фильм в 7 частях (или, вернее, в 7 сериях?) должен был, по мысли автора, начаться с Февральской революции, осветить подготовку Октября, дать развернутую картину Октябрьского восстания, коснуться Брестского мира, разгона Учредительного собрания; в фильме также должны были фигурировать поход Таманской армии (по «Железному потоку» А. С. Серафимовича), Астраханский поход, легендарный комбриг 1-й Конной армии Книга, Перекоп и т. д. — другими словами многие основные этапы гражданской войны. Завершался будущий фильм картинами мирного строительства. Размах поистине колоссальный; конечно, такой фильм мог быть только многосерийным.

Тут хотелось бы подчеркнуть характерную для С. М. Эйзенштейна особенность, что он почти всегда начинал с замысла-эпопеи, с грандиозных масштабов темы. Напомним, что первая работа С. М. Эйзенштейна — «Стачка» — в своем начальном варианте была так же семисерийным фильмом, из которых только 5-я серия была осуществлена. «Броненосец «Потемкин» вырос, как известно, из большого и сложного сценария «1905 год». Первоначальный замысел «Генеральной линии» был также грандиозен. В меньшей степени, но это положение можно распространить и на звуковые фильмы С. М. Эйзен-

штейна. Эту характерную особенность его творческого метода полностью можно проследить и на «Октябре». Весь первоначальный период работы над постановкой фильма шел под знаком этой большой исторической эпопеи, и С. М. Эйзенштейн с большим трудом и, добавим, с определенным запозданием пришел к необходимому ограничению темы.

Для сопоставления грандиозности замысла и ограниченности реальных возможностей хотелось бы также указать, что, набрасывая проэкт своего Октябрьского фильма, С. М. Эйзенштейн в это же время еще полностью был занят «Генеральной линией», и, более того, 21 ноября (уже дав согласие на постановку «Октября») он выезжает в Баку для съемок «Генеральной линии» и возвращается в Москву через два месяца 16 января 1927 года. В бакинском поезде он набрасывает более подробный план 1-й части «Октября» (план сохранился в его архиве). Но вплотную С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров занялись фильмом с середины января 1927 года (за 10 месяцев до срока!). Тогда-то, по-видимому, у С. М. Эйзенштейна возникли некоторые сомнения в возможности осуществления задуманного плана, и он пытался отделить тему гражданской войны от Октябрьского восстания. 18 января 1927 года помечена небольшая запись о фильме на тему гражданской войны:

«1. «Кончай войну!» Фронт. Взрыв. Крупные орудия. Танки.

2. Заваруха (Дон — Ставрополь). Партизанщина.

3. «Железный поток» (Таманский [поход] и астр[аханские] степи). Слияние с IV див[изией].

4. «Военком». Корпус.

5. Ростов, Торговая, Батайск. Уход на Южный фронт.

6. Польский фронт. Смута. Пики. Животово. Замостье. Уход.

7. Развал, разоружение. Врангель. Пахотьба».

Однако полный литературный сценарий (его первый вариант, датированный 21 января — 1 февраля 1927 г. и написанный рукой Г. В. Александрова) снова возвращается к большой эпопее. Первые четыре части — это Февральская революция, подготовка Октября, штурм Зимнего, съезд Советов. Часть 5-я, включая события Октябрьских дней, содержала и описание наступления Керенского на революционный Петроград, саботаж интеллигенции. Завершалась эта часть

Крестьянским съездом. Части 6, 7, 8 были посвящены гражданской войне на юге (см. публикацию в журнале «Искусство кино», № 10 за 1957 г.). Несохранившаяся 9-я часть должна была нарисовать картину первых лет мирного строительства.

На заседании правления Совкино 5 февраля 1927 года был обсужден этот первый вариант сценария. Почти все выступавшие (Ефремов, Трайнин, Шведчиков и другие) говорили о невозможности осуществления 9 частей и требовали ограничения темы только Октябрем. Было решено утвердить «в основном» первые 5 частей, для дальнейшей доработки.

В начале февраля 1927 года велась переработка сценария — возник новый (2-й) его вариант, часть рукописи которого (автограф Г. В. Александрова с поправками С. М. Эйзенштейна) сохранилась в архиве С. М. Эйзенштейна. Для этого варианта характерно довольно заметное сужение рамок киноповествования. Пять частей было посвящено Октябрю и его подготовке, а шестая — заключительная часть — вобрала в себя все события гражданской войны и являлась как бы подведением итогов Октября.

Этот сценарий получил 18 февраля 1927 года отзыв Главреперткома с предложением внести ряд изменений и поправок, в результате чего возник третий вариант сценария, законченный 5 марта 1927 года. Этот последний вариант литературного сценария был утвержден. «Кино-газета» 12 марта 1927 года писала: «Агитзрелищной Комиссией по подготовке празднования 10-летия Октябрьской революции при Президиуме ВЦИК на заседании 8 марта был заслушан и утвержден к постановке сценарий режиссера С. Эйзенштейна и режиссера-постановщика Г. Александрова «Октябрь».

22 апреля 1927 года Главрепертком разрешил постановку фильма «Октябрь».

Следующей стадией была разработка режиссерского сценария. Этот режиссерский сценарий, написанный рукой С. М. Эйзенштейна и датированный 22—29 апреля 1927 года, и стал основой фильма. Правда, в дальнейшем и он претерпел большие изменения. Таким образом, второй очень трудоемкий этап работы над фильмом — создание литературного и режиссерского сценария — был закончен.

Следует сказать несколько слов о последовательных изменениях «авторства» фильма. Первоначальные планы фильма составлялись, как мы видели выше, С. М. Эйзенштейном.

Когда встал вопрос о написании литературного сценария, то в его разработке принял участие Г. В. Александров, и первые тексты «большого» сценария были написаны его рукой. На первом этапе в «анкете» фильма, датированной 12 февраля 1927 года, значилось: авторы сценария — Г. Александров и С. Эйзенштейн, режиссер С. Эйзенштейн. Позднее формулировка авторства фильма звучала уже так: режиссер — С. Эйзенштейн, сопостановщик — Г. Александров. И в третьей, окончательной стадии: режиссеры — С. Эйзенштейн и Г. Александров.

Наступил третий этап — съемка фильма.

11 марта 1927 года С. М. Эйзенштейн и его группа вместе с председателем Центральной Октябрьской юбилейной Комиссии Н. И. Подвойским выехали в Ленинград.

Первые дни были потрачены на осмотр памятных мест Октябрьских событий и сбор материалов. В архиве С. М. Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 212) сохранился любопытный документ — он называется «Отрывки из дневника С. М. Эйзенштейна о съемках фильма «Октябрь». Это машинописный текст с незначительными поправками, не подписанный. Но речь в нем идет от имени С. М. Эйзенштейна. «Дневник» охватывает период с 8 марта по 28 августа, то есть основной период съемки, и дает достаточно полную и исчерпывающую картину съемочного периода. Можно высказать предположение, что этот документ был подготовлен самим С. М. Эйзенштейном или при его участии (на основании, может быть, каких-то действительно подневных записей) для опубликования в печати, поскольку газеты очень подробно и очень охотно публиковали сведения о постановке «Октября». Во всяком случае, наличие его (даже в двух экземплярах!) в личном архиве С. М. Эйзенштейна дает основание считать, что этот документ имеет определенную степень достоверности (что легко доказывается сопоставлением с другими документами). И в дальнейшем нашем изложении мы позволим себе широко им пользоваться. Вот запись, датированная концом марта:

«Осмотр Смольного, Зимнего и Петропавловки. Буквально проходили по следам Революции под руководством Подвойского и Чухман (из Музея Революции).

Приходится устанавливать малоизвестные факты.

Путем расспросов точно установили полуподвальное окно со стороны Зимней канавки, через которое холодными подва-

лами во время штурма просочились первые восемь смельчаков в утробу Зимнего.

Это оконце оказалось в полном смысле ахиллесовой пятой».

26 марта из заграницы приезжает Э. К. Тиссэ с новой аппаратурой, и 31 марта он уже в Ленинграде. М. М. Штраух — главный ассистент С. М. Эйзенштейна по подбору артистов, вернее «типажа», реквизита и по организационным вопросам — развивает в это время энергичную деятельность. Так, например, 27 марта в газете «Ленинградская правда» можно было прочесть следующее любопытное объявление: «Посредрабису нужны два человека: один, похожий на Керенского, другой — на Чхеидзе, для съемки в картине «Октябрь».

Очень любопытны заявки М. М. Штрауха на реквизит для фильма, относящиеся к началу и середине апреля. В них подробно перечислены все необходимые мелочи, вплоть до лука и глицерина — «для слез». Насколько придирчиво скрупулезны в отношении исторической точности были организаторы постановки, показывает перечисление реквизита (костюмов) для юнкеров. Из списка, подписанного М. М. Штраухом, мы узнаем, что в фильме (как это и было в действительности) участвуют юнкера: Ориенбаумской школы прапорщиков, Петергофской школы прапорщиков, Павловского юнкерского училища, Владимирского юнкерского училища, Михайловского артиллерийского училища, Николаевского инженерного училища. И по отношению к каждому из этих училищ в списке М. М. Штрауха было точно указано: цвет погон, их размер, цвет петлиц, пуговицы, типы ремней, цвет фуражек (можно было подумать, что снимается цветной фильм!), характер вооружения и т. п.

Г. В. Александров в марте — апреле продолжал работу по уточнению сценария. 11 апреля в клубе «Коминтерна» собрались участники Октябрьской революции в Петрограде: им был прочтен сценарий. Все их замечания и поправки были учтены авторами фильма и использованы при съемке.

Подготовка фильма приняла широкий и необычный для нашей кинематографии размах, росла и ответственность за начатую работу, и этого не мог не понимать С. М. Эйзенштейн. Это чувство ответственности режиссера находит свое отражение в его «Дневнике».

«12 апреля. Слова тов. Подвойского об «Октябре»: «Нужна такая картина, которая бы вторично потрясла мир».



Это ко многому обязывает. После таких слов снимать жутковато!

13 апреля. Первая съемка в Ленинграде. Сцена братания на фронте. Нашли место. Вырыли окопы. Спешили, чтоб захватить талый снег. Эдуард Тиссэ снялся в роли немца.

14 апреля. Зимний в разрезе — необычайно богатый кинематографический материал. Целый Мюр и Мерилиз. Низы. Подвалы. Отопление. Комнаты прислуги. Электрическая станция. Винные погреба. Парадные приемные помещения. Личные комнаты, затем чердаки и крыши.

Но какие крыши! Какие чердаки!

Одна спальня чего стоит: 300 икон и 200 фарфоровых пасхальных яиц. Рябит в глазах. Спальня, которую бы современник психически не перенес. Она невыносима.

Невообразимо, что бы на 3 этаже помещались коровы фрейлин, а ниже этажами — истопники, пещерные люди, отапливающие этих коров.

15 апреля. Для голодных очередей ищем худых натурщиков.

Конец апреля. Как «Стачка» построена на заводе, «Потемкин» на броненосце, «Октябрь» при наличии времени целиком можно было бы построить на одном Зимнем».

Но это было, конечно, теоретическим предположением. Каждый день съемки расширял охват событий и исторических мест. Так, 17 апреля делалась съемка на канале Грибоедова, у Государственного банка. Решено было также широко использовать день 1 мая в Ленинграде. Колонны демонстрантов, шедшие по Троицкому мосту на первомайскую демонстрацию, были засняты группой С. М. Эйзенштейна, причем передовым колоннам были вручены знамена с лозунгами 1917 года. Получилась очень внушительная и убедительная массовая демонстрация против Временного правительства. Это было сделано остроумно и просто.

Первая половина мая была посвящена съемкам «Авроры» и подготовке съемки основного эпизода фильма — штурм Зимнего дворца.

«2 мая. Сегодня на дворе фабрики актрисы Посредрабиса обучались ружейным приемам и стрельбе. Обучал красноармеец. Какое сочетание: маникюрные ногти и ружейное масло. Дать в картину!

[16] мая. Выезжаем навстречу «Авроре» в устье Невы. Аппараты расставлены по пути ее следования. На капитанской рубке большое волнение — ведь для ведущих судно путь необычен. Этим путем шло оно только раз в Октябре 1917 года.

«Аврору» ждут, и когда она появляется — в толпе поднимается общий гул.

Вести о событии разнесли по городу. На берегу массовое скопление публики, а к вечеру, когда «Аврора» рельефно просвечивается прожекторами — гулянье.

Береговые жильцы проклинаят нас, у них несколько ночей в комнатах светло, как днем.

Положительно берег стал модным местом. Торговцы приспособились. Неизвестно откуда появились мороженщики. Квас. Яблоки.

Присмотришься: одни и те же лица часами с открытым ртом ждут начала действий.

Наступило время выстрела, конечно пиротехнического. Условились о сигнале.

Общее напряжение.

Выстрел! Почти беззвучный.

На берегу разочарование: «у-у-у... а мы-то 5 часов зря ждали».

Кто-то разъясняет, что в кино звука не услышишь... Стреляем пыжом. Вдребезги стекла в соседней пивной.

Май. Составляя выписки по съемке прохода миноносца по Неве, администратор не нашел рубрики, куда вставить миноносец.

Получился следующий документ:

Реквизит съемки из окна Зимнего.

10 винтовок. Патроны. 1 фонарь. 2 занавески. 1 стол. Книжки на столе. 1 ваза...

1 миноносец.

Пустяки реквизит!

Май. Черт бы его драл, до сих пор не найден Керенский. Есть только скверные кандидаты. Штраух с утра до ночи с пачкой подлинных фотографий шарит по городу в поисках исторического типажа».

В конце концов подходящий кандидат был все же найден. Это был студент Ленинградского института истории искусств Попов. Были подобраны и другие «персонажи». Министров

Временного правительства играли: Терещенко — Ливанов, Коновалова — Лященко, Скобелева — Чибисов, Кишкина — Михолев, Вердеревского — Смельский и другие.

Действующие лица фильма — большевики, участники Октябрьских событий — подбирались прежде всего среди деятелей Октября. Многие из них (как об этом неоднократно рассказывал Г. В. Александров) «играли» самих себя. Достаточно указать на того же Н. И. Подвойского, который был руководителем революционного штаба в Петрограде 6 октября 1917 года и который в этой же роли фигурировал и в фильме.

Одним из важнейших объектов съемки был Смольный — Штаб Революции. Съемка производилась 21—24 мая. Здесь опять-таки уместно вспомнить факты, свидетельствующие о большой требовательности С. М. Эйзенштейна к достоверному изображению исторической обстановки. Для фильма необходимо было создать впечатление поздней осени. В парках Ленинграда были собраны прошлогодние опавшие листья, и, по свидетельству ленинградских газет, на место съемки было привезено 12 возов этих листьев. Они были разбросаны по двору Смольного и обильно политы водой. Больше того: поскольку, по свидетельству участников, во время заседаний в Смольном тысячи людей усиленно курили, то весь пол был усыпан окурками. Это тоже было «восстановлено». Несколько дней в клубах Ленинграда собирались окурки, и несколько возов их было доставлено в Смольный. Этот почти анекдотический факт подтверждает и сам С. М. Эйзенштейн в своей статье «В боях за «Октябрь».

Близились дни съемки штурма Зимнего дворца. Эйзенштейн, твердо придерживаясь принципа максимального восстановления Октябрьских событий, решил привлечь к съемке то количество людей, которое бы более или менее соответствовало действительному, то есть несколько тысяч человек. Естественно, что никаких артистических сил или обычных массовок для этого было недостаточно. Эйзенштейн через юбилейную комиссию, через Подвойского обратился к ленинградским рабочим и комсомольцам с призывом помочь съемочному коллективу. Через райкомы партии и райкомы комсомола были подобраны тысячи людей. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились «разверстки». В первых трех днях «штурма» должны были принимать участие 2750 рабочих, 1400 комсомольцев и 650 разных лиц. Каждый район выделял

свою колонну, которая в точно назначенный срок должна была прибыть к месту съемки. Сохранились «распоряжения» этим колоннам: «Руководителю рабочей колонны Выборгского района т. Стурману. Прошу прибыть для участия в киносъемке с Вашей колонной в построенном порядке в понедельник 13 июня к 11 часам вечера на площадь Урицкого... Вас и руководителей сотен прошу прийти 10 июня в 7 часов вечера на площадь Урицкого для знакомства с планировкой съемки. От съемочной группы юбилейной картины «Октябрь» М. Штраух».

Обо всем этом подробно говорится в «Дневнике»:

«2 июня. Близится съемка Зимнего. Неделями между текущей работой к ней готовился. Началось с совещаний. Восстанавливали боевые операции взятия. Моментами совещания, собранные Истпартом, Губкомом и газетными извещениями, напоминали настоящий боевой штаб.

На них восстанавливали действительность. Участники вели горячие споры, страстно добивались точности событий. Вырисовывались несколько вариантов — мирились на одном.

3 июня. На площади Урицкого тянутся возы дров — восстанавливаются дровяные баррикады, облежавшие весь фасад Зимнего. Тут же суетится участник, стараясь припомнить точное их расположение.

Ужасное пространство площади — прибегаем к мотоциклам.

Под аркой плотники воздвигают «Электрическую подстанцию № 1 по картине «Октябрь» — как гласит вывеска.

На крыше специально установленными лебедками втаскиваются юпитеры.

Всю площадь опутали кабели — скоро начало съемки.

8 июня. Наш администратор маленький Сомов стал похож на главнокомандующего. Его заботы сейчас: довольствие войск, эшелоны из Луги, разработка оцепления конной и пешей милицией...

С утра рота связистов телефонной паутиной связывает осветителей с подстанцией, подстанцию с колонной, колонну с аркой, арку с режиссерским рупором.

Сигаев [оператор] с утра излазил крыши соседних домов в поисках наиболее эффективной точки для своего аппарата.

13 июня. Первый день съемки штурма. С утра все думают о вечере. Вероятно, такое же настроение бывает на фронте перед наступлением.

Уже несколько дней шахматами расставлялась аппаратура на пустой площади.

Продумывалась сигнализация. Из порта привезены сирены разных тонов.

Приносят образцы пропусков.

По площади носится на мотоцикле, связанный с нами еще «Потемкиным», электротехник Погорелов, проверяя установку и проводку аппаратуры.

На этой съемке он обещает довести освещение до 18 000 ампер. Невиданный на нашем производстве ампераж!..

Объезжали районы узнать настроение рабочих — вчера были проведены собрания по предприятиям с призывом участвовать в картине. Вечером оказалось, что по разверстке Губкома явились все.

14 июня. Первый день — съемка с арки Генерального штаба (из-под лошадей), второй — из-под арки, третий — из-за колонны, четвертый — с крыши Зимнего.

18 июня. Работаем по тридцать часов подряд. Смертельно устаем. Отдыхаем по очереди. Спланирую сцену и засыпаю. Гоморов [ассистент] срепетировует и валится с ног. Александров, установив свет, засыпает у какой-нибудь семисотки. Эдуард с синяком от объектива должен героически напрягаться, чтобы в сотый раз усталым глазом наводить фокус».

«Штурм» Зимнего дворца получил широкий отклик во всей советской печати, особенно ленинградской. Любопытно будет напомнить, что Б. А. Лавренев посвятил этому «штурму» специальную статью «Еще раз штурм Зимнего», опубликованную в журнале «Огонек» (№ 30, 1927).

Приведем несколько абзацев из этой статьи:

«От Адмиралтейства вливаются колонны статистов, участников съемки. Они идут без конца. Их около пяти тысяч. За ними проносятся грузовики, и, наконец, тяжело грохоча, поползают два броневика.

Руководители разводят колонны по местам. И один за другим вспыхивают прожектора и юпитеры.. Общая сила светового потока, нужного для этой съемки — два миллиона свечей.

Свет гаснет. Под бронзовыми конями под аркой, там, где стоит столик «Главковерха» Эйзенштейна, зажигается фонарь, и оглушительный голос в рупор грохочет над площадью:

— Начинаем съемку... Приготовиться... внимание... убитым не забывать падать.

Рупор ревет:

— Свет!

Площадь тонет в ослепительно розовом фиолетовом молоке, и сразу видно, как застыли на баррикаде ее «защитники», прижавшись к винтовкам.

Рупор:

— Вперед!

С протянутым и глухим «ура» бросаются вперед колонны штурмующих со всех концов площади.

Резкий рокот залпа с баррикады. В молочно-лиловом сиянии взмывается прозрачный дымок. Колонны останавливаются, мечутся, часть людей бросается назад, но уже гремят выстрелы, и со стороны штурмующих подкапывают грузовики, переполненные людьми. Грузно подплывает броневик и в упор расстреливает баррикады. Штурмующие опять бросаются вперед...

Прожектора гаснут...

Снова повторяется то же. Опять бегут штурмующие колонны и грохочут валшы.

С высоты арки труба играет отбой. На сегодня довольно. Уже за Летним садом позолотилось небо, и на яйцевидном куполе Исакия вспыхнул яркий блеск еще невидного снизу солнца».

В «Ленинградской правде» (27 августа) появились стихи Геннадия Фиша на эту же тему:

...По темным кварталам бродил я вчера.  
И видел атаку ночного дворца,  
И грохот команды, и пули гуденье,  
Под серой шинелью летели сердца —  
На площади двигались тени.  
От гор и предгорий, из братских могил —  
Пустынь Туркестана, Балтийского моря,  
Их Эйзенштейн вызвал и воскресил:  
— Вставай и снимайся, История!  
И вот путиловец в дрянном пальто  
Сжимает винтовку устало.  
Подумай! Здесь месяц играется то,  
Что в два часа пролетало!

Июньские дни 1927 года в Ленинграде вновь «стали» своего рода историческими днями для города Революции.

Съемки штурма Зимнего дворца по своим масштабам, по своему размаху были невиданной не только для советской ки-

нематографии, но и для мировой кинематографии 20-х годов. Причем, эта съемка была не просто массовой, а она была общенародной, она стала явлением общественно-политическим.

Но, естественно, колоссальные масштабы съемки, несмотря на добровольное участие сотен людей, влекли за собой и большие финансовые затраты.

В записи «Дневника» от 21 июня читаем:

«Приходится сильно экономить и иногда с болью в сердце отказываться от интересных сцен.

Первый вопрос при мысли о съемках: «А сколько это будет стоить?»

— «Наступление Корнилова...»

— «А сколько оно будет стоить?»

— «Взятие Зимнего...»

— «А на какую цену?»

Первоначальные ассигнования на постановку выразились в сумме 243 000 рублей. По мере развертывания работы расходы росли быстро, и денег никогда не хватало. Забегая вперед, скажем, что общая стоимость снятого фильма определилась в 295 000 рублей. Финансовый перерасход вызывал большие осложнения, и авторам фильма наряду с огромной творческой работой пришлось столкнуться с большими затруднениями по организационным вопросам, которые отнимали у них уйму времени и создавали порой очень напряженную атмосферу.

В своей докладной записке от 26 апреля 1928 года, подводившей итоги постановки фильма, С. Эйзенштейн и Г. Александров писали:

«Основной бедой во всей работе по картине «Октябрь» следует, с нашей точки зрения, считать недостаточно серьезное осознание административным аппаратом Совкино громадной общественной ответственности и трудности хозяйственного проведения работы такого большого масштаба.

...Вместо активного руководства нам приходилось встречать в лучшем случае «непротивление» нашей инициативе, а в подавляющем большинстве даже отсутствие содействия. Вследствие этого мы были вынуждены находиться в состоянии постоянной борьбы с пассивностью за возможность снимать вообще и постоянно прибегать к помощи общественных и партийных организаций. Отсутствие же правильной органи-

зационной постановки дела в конечном счете сказалось и на чисто художественной стороне картины. Ибо пафос борьбы, который должен был наполнять картину, тратился на борьбу за возможность создания картины вообще!»

Огромную роль в преодолении всевозможных бюрократических рогадок, в преодолении скрытого сопротивления ленинградских администраторов сыграл Н. И. Подвойский, который много раз выступал с дружеской поддержкой съемочной группы. Сохранилась резолюция Н. И. Подвойского на письме С. М. Эйзенштейна о неполадках с подготовкой съемки штурма Зимнего дворца и с просьбой «одним ударом» по «верхушке» ликвидировать все чинимые ему препятствия. Резолюция Н. И. Подвойского адресовалась руководителям Ленинградской партийной организации и гласила: «Подготовка для съемки картины «Октябрь» сделана, вызваны войска, установлены технические приспособления, вызваны из районов рабочие — участники Октября. Важность съемки Вам известна — отменить ее нельзя. Необходимо во что бы то ни стало устроить все возможное, для того чтобы она была... В противном случае будет сорвана постановка и вылетят на ветер сорок тысяч денег сов[етского] государства!»

С. М. Эйзенштейн высоко ценил эту дружескую помощь одного из руководителей Октябрьского восстания, как и помощь общественных организаций Ленинграда. В своей статье «В боях за «Октябрь», напечатанной 2 марта 1928 года в газете «Комсомольская правда», он писал: «Если бы не юбилейная Комиссия ЦИК, стоящая за нашей спиной и появляющаяся в лице Н. И. Подвойского всякий раз, когда нужно было обрушиться на голову бюрократизма, когда нас затирали машина формализма и совкиномании, если бы не дружный, сверхъестественный напор закусившего удила подстегиваемого сознанием задачи коллектива, если бы не самое главное — поддержка широких общественных кругов и особенно питерского пролетариата (которому и посвящаем мы свой труд), — то мы должны откровенно сказать: препятствия, преодоленные нами, были бы не преодолены».

Но вернемся снова к съемкам фильма.

После съемок штурма Зимнего дворца осталось еще несколько ответственных эпизодов. 24 июля производились съемки разгона июльской демонстрации на углу Садовой и Невского. 7 августа снимался развод моста.



В «Дневнике» имеется следующая запись: «Вчера администрация кинофабрики поместила в газетах объявление: ввиду засъемки Дворцового моста в такие-то часы движение по такому-то будет закрыто».

Упитанный сестрорецкий дачник ругался во время съемки:  
— Не обязан я читать ваши газеты.

Многим вышла эта фильма боком».

20 августа была заснята сцена приезда В. И. Ленина на Финляндский вокзал. В роли В. И. Ленина выступил рабочий В. Н. Никандров. «Актерские» данные В. Н. Никандрова находились на весьма невысоком уровне. Но, по-видимому, у С. М. Эйзенштейна в августе уже выбора не было: профессиональных актеров, как известно, тогда он отрицал, а времени на поиски нового подходящего «типажа» не оставалось. И участие В. Н. Никандрова в фильме несомненно явилось одним из отрицательных моментов, которые всегда ставили в вину С. М. Эйзенштейну, забывая основное, что в «Октябре» впервые была сделана попытка показать Ленина в кинематографе, и сделано было это в тех условиях с максимальным тактом.

28—30 августа снимался эпизод с дикой дивизией Корнилова. Об этом эпизоде сохранилась последняя запись в «Дневнике».

«Нашли выход — не хватало туземной, дикой дивизии корниловцев, мобилизовали всех айсоров — чистильщиков сапог.

В сцене джигитовки они исполняют лезгинку.

В «Красной газете» карикатура — милиционер удивлен: чистильщик сапог дико пляшет, щетки, коробки с мазью летят во все стороны:

— Не мешай, пожалуйста! Роль репетирую!»

Одной из последних съемок была съемка 200 крыс, которые символически бежали с тонущего корабля буржуазного режима.

4 сентября С. М. Эйзенштейн вернулся в Москву. Г. В. Александров остался в Ленинграде для досъемок некоторых эпизодов. В Москве было также заснято (9 октября) несколько фрагментов, в частности получившее широкую известность «разрушение» вновь воссозданного из папье-маше памятника Александру III. 11 октября 1927 года были сняты последние кадры «Октября». Снято было более 30 000 метров пленки.

Съемки «Октября» были сделаны в исключительно короткий срок — это была поистине титаническая работа. В своей статье «Как мы делали «Октябрь», напечатанной в газете «Вечерняя Москва» 8 марта 1928 года, С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров писали:

«Октябрь» мы сняли меньше чем в полгода, оставшись при убеждении, что на подобную фильму нужно не менее троекратного срока...

Вся фильма шла в темпе бурного штурма.

Постановочный коллектив брал препятствующие рождению «Октября» барьеры, как на скачках. Каждый день был днем нападения, каждая съемка — очередным барьером.

Съемки шли густо, как сельдь в океане. Они забегали друг за друга, сцеплялись в одну непрерывную цепь. Время по часам мы не измеряли — не имело смысла: ночь переходила в день, и день в ночь — в зависимости от указаний сценария...

Шли напролом. Не считаясь ни с какими «незыблемыми канонами киноискусства», и нарушали их также бесцеремонно, как ставили дыбом нормальную жизнь города Ленинграда, чтобы вернуть его в первобытное состояние».

Наступил четвертый период, период монтажа картины, который начался раньше, чем была закончена съемка. К монтажу С. М. Эйзенштейн приступил 24 сентября, за полтора месяца до срока окончания фильма. Ввиду чрезвычайной его сложности С. М. Эйзенштейн работал буквально дни и ночи. В «Комсомольской правде» от 5 октября 1927 года было сообщение о том, что, дабы не отвлекать режиссера, были выключены все телефоны, а на двери монтажной была повешена записка: «Здесь работают над «Октябрем». Раньше чем зайти — подумай». По сообщению корреспондента ввиду этой записки была следующая запись: «Подумал и не зашел. В. Шкловский.»

Однако неосуществимость выпуска фильма к сроку с каждым днем становилась очевидной. Правда, еще 27 сентября С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров писали в Правление Совкино, что... «Октябрь» может быть представлен юбилейной Комиссии в четверг 3 ноября в 8 часов вечера. И после внесения поправок, установленных Комиссией, картина может быть показана 6 ноября в Москве и 8 ноября в Ленинграде. После юбилейных дней в картину будет добавлен ряд сцен и

произведена частичная перемонтировка, после чего будет установлена окончательная редакция картины...

29 сентября на заседании Правления Совкино были установлены следующие сроки: окончание всех съемок — 5 октября, представление картины на генеральный просмотр — 10 октября, сдача в лабораторию для печатания — 14 октября. На заседании Правления 3 октября сроки были немного удлинены.

К этому периоду, к середине октября, относится и записка Н. И. Подвойского авторам фильма: «Если т. т. Э[йзенштейн], А[лександров] и Т[иссэ] учитывают правильно политическое значение выхода «Октября» 24 октября, то они сделают чудо и дадут картину 16 октября 27 года...»

Чуда не произошло, Стало ясно, что всей картины к юбилейным дням сделать нельзя, несмотря ни на какие героические усилия.

Снятого материала было так много, что 12 октября С. М. Эйзенштейн вынужден был составить план «раскладки» фильма на две серии. Этот план представляет большой интерес для исследователей: он фиксировал «состав» фильма в таком виде, в каком его предполагал дать режиссер к Октябрьскому празднику.

I серия. «Предоктябрь».

1 часть. Падение самодержавия. Всем, всем, всем! Братание. Все по-старому. Очереди. Вр[еменное] прав[ительство] и дальше согласно выполнять требования союзников. Мрак. Приезд Ленина.

2 часть. Стихийное выступление 3—5 июля вопреки директивам партии. Расстрел на углу Невского и Садовой. Правительство разводит мосты. Буржуазия избивает рабочих. «Правда» в воде.

3 часть. Подъем Керенского после июльских дней. Репрессии. Разгром особняка Кшесинской. Разоружение 1-го пулеметного полка. Тюрьмы. Партия в подполье. Восстановление смертной казни на фронте. Шалаш Ильича.

4 часть. Наступление Корнилова. «Во имя бога и Родины».

5 часть. Паника правительства. Вр[еменное] пр[авительство] открывает тюрьмы и вооружает рабочий класс. Вооружение пролетариата. Красная гвардия. Оборона против Корнилова. Смольный и потоки литературы. Эмиссары Смольного и дикая дивизия. Братание с дикой дивизией. Арест Корнилова.

6 часть. Корнилов ликвидирован, но пролетариат не выпустил оружия из рук. Подготовка к Октябрю. Организация ВРК. Общегородские митинги Красной гвардии. Заседание 10 октября. Смольный в канун Октября. Выступление Красной гвардии. Заняты ответственные пункты города. Марш Красной гвардии. Канун.

## II серия. «Октябрь».

1 часть. Утро 25-го. «Вышлите устав». Миноносцы и «Аврора» входят в Неву. Правительство шлет броневики остановить «Аврору». «Аврора» сводит мосты. Казаки держат нейтралитет. Керенский бежит в Гатчину за поддержкой войск. Собираются делегаты на II съезд советов. Речь комиссара Вр[еменного] пр[авительства] Станкевича юнкерам. Зимний наполняется юнкерами и ударницами. Строятся баррикады вокруг дворца. Открывается Второй съезд. Дворец-крепость.

2 часть. Внешнее обложение дворца. Вр[еменное] пр[авительство] заседает не расходясь. Проникновение агитаторов во дворец и начало разложения среди защитников. Речь Дана и первые бои на съезде. Перестрелка на площади. Разложение и безразличие внутри дворца. Работа Смольного и ВРК. Большевистский президиум сменяет меньшевистский.

3 часть. Кольцо обложения сужается. Костры. Речь Коновалова юнкерам. Костры. Матрос бросает бомбу во дворец. Массовое присоединение частей и войск к съезду. Разагитированная казачья артиллерия покидает дворец. Меньшевики терпят крах по всей линии на съезде. Перебежки и перестрелка на площади. Агония защитников дворца и Вр[еменное] пр[авительство]. Сдаются ударницы. 7 часов вечера.

4 часть. Предельное напряжение на площади. Предельное напряжение на съезде. Кольцо осаждающих предельно набухает. Ультиматум. Присоединение XII армии. Окончательное овладение съездом. Сигнал — фонарь на Петропавловке. Выстрел с «Авроры». Штурм.

5 часть. Взятие дворца и провозглашение Власти Советов на II съезде.

Общий метраж фильма ориентировочно должен был выразиться в 3600—4000 метрах.

Когда окончательно выяснилось, что «Октябрь» не выйдет на экраны в день Октябрьской годовщины, в «Вечерней Москве» от 1 ноября появилось краткое сообщение: «На почве крайнего переутомления заболел режиссер С. М. Эйзенштейн.

Ввиду его болезни картина «Десять дней, которые потрясли мир» к Октябрьским торжествам, вероятно, закончена не будет».

7 ноября в филиале Большого театра — Экспериментальном театре — были показаны фрагменты из II серии фильма «Октябрь».

8 ноября фрагменты «Октября» также были показаны в Ленинграде.

Прошли юбилейные дни, и фильм надо было доделывать, но, конечно, не в такой спешке, не в таком бешеном темпе. 15 ноября С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров писали директору Центральной фабрики Совкино: «После юбилейных просмотров картины «Октябрь» целым рядом товарищей сделаны замечания, которые требуют досъемки некоторых сцен... В настоящий момент мы приступили к монтажу первой серии, в которую вошел материал от Февральской революции до Октября. Работа над первой серией потребует 45 дней, после чего мы приступим к переработке второй серии, которая к юбилейным праздникам была смонтирована спешно. Для переработки второй серии потребуется 10—15 дней. Следовательно, обе серии в готовом виде могут быть готовы к середине января».

Но фильм, как известно, не вышел в двух сериях. Началось сокращение фильма, дабы он уместился в одну серию. Если мы обратимся к вышеприведенному плану двухсерийного фильма, то нетрудно установить, какие темы, какие эпизоды были сокращены. Особенно пострадала 1-я серия. В фильм не вошли целые эпизоды: репрессии Керенского, разгром особняка Кшесинской, разоружение большевистски настроенных войск, тюрьмы, восстановление смертной казни на фронте, выступление Корнилова, его арест, и т. п. Из 2-й серии исчезли эпизоды с броневиками Керенского, с речью Станкевича, с присоединением 12-й армии и другие.

В 1962 году в ряде газет были опубликованы сообщения о том, что из картины «Октябрь», якобы помимо воли ее авторов, было вырезано около 900 метров пленки с изображением В. И. Ленина. В документах фонда С. М. Эйзенштейна не сохранилось каких-либо материалов, подтверждающих эту версию. Ни в первых редакциях литературного сценария, ни в режиссерском сценарии самого С. М. Эйзенштейна, ни в планах и набросках, которые приводились выше, — нигде не пред-

усматривалось такого большого объема ленинской тематики. Ведь для всех и тогда было ясно, что привлечение к исполнению роли Ленина рабочего Никандрова оказалось неудачным. Изъяты были небольшие эпизоды, например эпизод с ленинским шалашом, но больших сокращений по этой теме в фильме, по-видимому, не было.

Поскольку работа съемочной группы над доработкой фильма в ноябре 1927 — январе 1928 года менее всего поддается документальному изучению, многое на этом этапе, конечно, является предположительным.

«Октябрь» вышел на экраны 14 марта 1928 года. С. М. Эйзенштейн писал в статье «Наш Октябрь», напечатанной в газете «Кино» 13 марта 1928 г.:

«Октябрь» готов.

Он готов и не готов.

Год совершенно непосильной работы.

...Этот год к концу «укатал» нас.

Не осталось зубов, чтобы выдрать из неумолимости сроков еще 10 дней.

10 дней, чтобы отсечь последние комья не до конца вписавшегося материала; подтянуть гайки в каркасе вещи, уничтожить повторы, срезать каких-то лишних «ударниц», какие-то одинаковые кадры... какие-то схожие в ритмах эпизоды...

И на картине застревает некоторый налет небрежности, кое-где мешающий восприятию...»

Оценка этого фильма С. М. Эйзенштейна советской и зарубежной печатью — это особая, большая и интересная тема. И поэтому здесь мы коснемся ее весьма кратко.

Фильм получил очень разноречивую оценку. И это вполне понятно, так как «Октябрь» — один из наиболее сложных по своей кинематографической фактуре эйзенштейновских фильмов. И естественно, что до многих зрителей тех лет он «не дошел». Встречен он был в штыки и некоторыми кинотеоретиками. Однако, просматривая многочисленные отклики газет со всех концов Советского Союза, видишь, какой огромный резонанс получил этот фильм у зрителя, и зрителя массового. Высокую оценку фильму дали многие деятели большевистской партии, участники Октября. В газете «Кино» от 13 и 20 марта 1928 года были помещены одобрительные отзывы Н. И. Подвойского, П. Н. Лепешинского, Феликса Кона и других. Общеизвестен положительный в основе отзыв Н. К. Крупской.

«Октябрь», — писала она, — несомненно фильма большой революционной и художественной значимости. Хороша она по революционному замыслу, хорошо исполнение, чувствуется при просмотре фильма «Октябрь», что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство — искусство, отображающее жизнь масс, их переживания. У этого искусства колоссальное будущее. Фильма «Октябрь» — кусок этого искусства будущего».

Очень важно, что Н. К. Крупская, наряду с указанием отдельных недостатков фильма, увидела и подчеркнула основное в нем — новаторский и глубоко революционный характер «Октября», квалифицировала его как новое слово искусства.

Восторженно писал о фильме А. В. Луначарский («Комсомольская правда», 1928, 10 марта): «Лично на меня картина Эйзенштейна произвела впечатление огромной победы... «Октябрь» Эйзенштейна есть огромный шаг вперед по сравнению с «Потемкиным», такой шаг, который отделяет поэму от сонета, симфонию от музыкального этюда... Эйзенштейну удалось при помощи оригинального, конструктивного метода, так сказать, не просто в прозе рассказать хронику Октября, а превратить ее в настоящую поэму, крупнейшим образом охваченную определенно талантливо найденным ритмом».

Ожесточенные споры об «Октябре» возникли среди киномастеров. Сторонниками и защитниками фильма были В. И. Пудовкин, Эсфирь Шуб, Г. М. Козинцев, С. А. Тимошенко, Л. З. Трауберг, противниками и хулителями — В. К. Висковский, Ч. Г. Сабинский, В. Р. Гардин. Ч. Сабинский увидел в «Октябре» «незначительные художественные и технические достижения», В. Гардин — только «эстетско-символические формулы-ребусы» и т. п. А их противник Г. Козинцев с такой же запальчивостью заявил: «Считаю, что каждое неудачное место фильма «Октябрь» дает мировой кинематографии больше, чем сто удачных постановок» (ленинградская газета «Кино», 1928, 10 апреля).

В ответ на многие нападки критики Алексей Попов писал: «Многие ли из пишущих об «Октябре» были также серьезны и подготовлены делать свое большое дело, как был серьезен Эйзенштейн?»

Не многие.

А у критиков кроме прав есть и обязанности.

Думали ли:

1) Сколько человеко-дней нужно для того, чтобы ознако-

миться с документальными, литературными и изустными материалами по теме «Октябрь»?

2) Во сколько серий может уложиться строго отобранный и тем не менее колоссальный материал из Октябрьской революции?..

5) Сколько месяцев нужно было: а) разрабатывать сценарий, б) готовить съемку, в) производить съемку, г) монтировать фильму? и как впихнуть двадцатимесячную работу в восемь месяцев?»

(Журн. «Жизнь искусства», 1928, 3 апреля.)

Вся история постановки фильма «Октябрь», изложенная нами выше, дает совершенно четкие и недвусмысленные ответы на эти вопросы.

Сейчас для нас многое ясно. Ясны и ошибки «Октября» и его недоработка, и его достоинства.

Ибо «Октябрь», несмотря на свой сложный кинематографический язык, несмотря на ряд чисто экспериментальных моментов, затрудняющих восприятие его массовым зрителем, является большим этапом в истории советской кинематографии, первым настоящим революционным фильмом об Октябре.

В творчестве Эйзенштейна «Октябрь» также занимает очень важное место, недостаточно до сих пор оцененное. Этот фильм связан со многими его творческими установками, позднее использованными в ином аспекте в других его фильмах.

В наши дни, по прошествии без малого полувека со дня Великой Октябрьской социалистической революции, фильм С. М. Эйзенштейна все больше и больше становится документированной историей октябрьских событий. Тщательнейшая реконструкция исторической обстановки, сделанная С. М. Эйзенштейном по сравнительно свежим следам, превращает эту кинопоэму об Октябре в своего рода кинодокумент о первых днях Советского государства.

И, по-видимому, сейчас, спокойно взвесив все положительные и отрицательные стороны фильма, мы все же скорее всего согласимся с оценкой «Октября», данной выдающимся советским кинорежиссером В. И. Пудовкиным: «Октябрь» — замечательная фильма. Ее не только будут смотреть и запоминать, ее будут записывать и по ней учиться».



# **неосуществленные замыслы**

---



## ОГОНЬ

(сценарий для мультфильма)

В архиве писателя Ю. К. Олеси сохранился сценарий «Огонь» («Мышь и время»). Это была не первая работа писателя в кино. По его сценариям, написанным совместно с режиссером А. Мачеретом, были сняты широко известные в свое время фильмы «Болотные солдаты» (1938), «Ошибка инженера Кочина» (1939) и др. Ю. Олеша писал диалоги и тексты к песням в фильмах «Боевой киносборник» № 9 (1942), «Море зовет» (1956) и т. д. В начале 50-х годов Ю. Олеша начинает работать в мультипликации. В 1950 году по его сценарию снимается фильм «Девочка в цирке». К этому времени относится и публикуемый в сборнике сценарий другой детской сказки — «Огонь». Сценарий в увлекательной поэтической форме воспевал труд, мужество и гуманность человека. Однако оригинальный замысел мультфильма со стихотворным текстом не учитывал всех особенностей своеобразной драматургии рисованных картин. Сценарий фильма «Огонь» не был принят, и Ю. Олеша обратился к экранизации классических и народных сказок. Впервые публикуемый в сборнике сценарий фильма «Огонь» свидетельствует об интересной работе писателя над современной сказкой для детей, которых до сих пор так мало на экране.

Музыкальное вступление подходит к концу, из него постепенно выделяется звук идущих часов.

Вот мы их видим.

Часы висят на выбеленной стене. Как видно, действие происходит в кухне.

Ч а с ы (*сердито*).

Тик-так!

Тик-так!

Тик-так!

Тик-так!

М ы ш ь (*появляясь*).

Отчего сердиты так?

Ч а с ы.

Что ж, не видите? От книг

Убежал вдруг ученик!

В пролете дверей виден стол, на котором книги и тетради.  
Верно, за столом никого нет.

Поодаль от стола сидит в кресле бабушка с вязаньем на коленях. Дремлет.

Ч а с ы.

Только бабушка заснула,

Он тотчас вскочил со стула

И...

На подоконник падает горящая спичка.

Ну вот вам!

М ы ш ь (*не без восхищения*).

Это он?

Ч а с ы.

Кто ж другой! Да вы скорее

Потушите!

Мышь бежит к спичке.

Ну? Смелее!

Дуньте!

Мышь дует на спичку. Тут же падает еще одна спичка на пороге двери, открытой в сад.

М ы ш ь (*весело*).

Ой, со всех сторон!

И в саду, смотрите, вспышки!

Красота!

Ч а с ы.

Ах, красота?

М ы ш ь (*танцует*).

Чуть не сжег мне полхвоста!

Красота!

Красота!

Чуть не сжег мне полхвоста!

Ч а с ы.

Да, под пару вы мальчишке!

М ы ш ь.

Не сердитесь, он малыш!

Ч а с ы.

Вы не вмешивайтесь, мышь!  
Что ж, погладить по головке,  
Что ли? Вам мальчишка мил,  
Так как он из мышеловки  
Вас вчера освободил!

М ы ш ь.

Да, он добрый мальчик!

Ч а с ы.

Бросьте!  
Вы, поскольку в доме гостья,  
То не в курсе... На уме  
У него одни проделки,  
Лишь затем, чтоб пошуметь,  
Он открыл вам эту дверку!

М ы ш ь.

Я не знаю, но...

Ч а с ы.

Молчать!

М ы ш ь.

Я прошу вас не кричать!

Обиженная пауза мыши.

Ч а с ы (*возмущенно*).

Разрешил себе мальчишка  
От уроков убежать,  
Чтоб со спичками играть!  
Да уж, знаете ли, слишком...

М ы ш ь.

Пусть старушка судит...

Ч а с ы.

Что?

М ы ш ь.

Чтоб судить его, на то  
Есть старушка!

Ч а с ы (*как бы махнув рукой*).

А, старушка!  
Даже слушать не хочу...

Обожает слишком внучка!  
Сам мальчишку проучу!

Мышь.

Вы?

Часы.

Да, проучу и строго,  
Вот увидите!

Мышь *(со смехом)*.

Как могут  
Проучить часы?

Часы.

Ого!  
Как возмусь я за него,  
То уж в будущем...

Посмотрев на мышь.

Смеется!

Мышь.

Не смешно ль, когда берется  
Проучить кого-то круг!  
Да ведь просто круг из жести...

Часы.

Ах, всего лишь?

Мышь.

Да!

Часы.

Мой друг,  
Хорошенько это взвесьте,  
Что сказали...

Мышь.

Тон какой!  
Что, представьте, мне не страшно...

Часы начинают вертеть стрелки в обратном направлении.

Мышь *(испуганно)*.

Что вы делаете? Ой...

Часы.

Возвращаю день вчерашний!

Стрелки движутся все быстрее.

Ты когда попала, мышь,  
В мышеловку?

Мышь *(догадываясь, в страхе)*.

Вы хотите?..

Вокруг мыши появляется пока еще прозрачная мышеловка с открытой дверкой.

Мышь.

Ой...

Бежать!

Бросается к дверке.

Часы.

Да нет, шалишь!

Удар захлопнувшейся дверки, и мышь мечется в уже реальной мышеловке.

Мышь.

Я не буду... Я... Спасите!

Часы.

Извинись!

Мышь.

Конечно... Ой...

Извините...

Часы.

Ладно, выйдешь!

Дуют на мышеловку. Она исчезает. Одновременно стрелки оказываются на прежнем месте.

Мышь (*приходя в себя*).

Ой... И верно, вы такой,

Что шутить нельзя!

Часы.

Вот видишь!

И мальчишку проучу,

Что-нибудь уж подыщу!..

Вот, допустим, он...

Вдруг медленно.

Тик-так...

Он... Тик-так...

Мышь (*торжествуя*).

Ага, завод

Ваш окончен? Вот вам! Вот!

Очень рада!

Часы.

Нет, не так...

Не окончен, а... тик-так...

Бить пора... Тик-так...

Тик-кряк!

Бьют.

Музыка.

Бабушка просыпается.

Бабушка.

Заснула... Вот так случай!

А что же не разбудил,

А, внучек?

Видит, что за столом внука нет. Зовет.

Внучек! Внучек!

Его и след простыл!

Где ж он? В саду, пожалуй...

Пойду-ка я взгляну!

Поднявшись, видит в окне нечто такое, что заставляет ее вскрикнуть и всплеснуть руками.

А! Кончится пожаром!

Ну что ты скажешь!

Внук!

Внук!

Внук (*из сада*).

Что?

Бабушка.

Ты что ж это?

Внук.

Да ладно! Ты смотри,

Какую я ракету

Пускаю!

Зажигает сразу несколько спичек.

Раз-два-три!

Подбрасывает горящие спички.

Вот так ракета! Птички

С деревьев унеслись!

Бабушка.

Отдай сейчас же спички!

Внук.

Бросаю! Берегись!

Кидает спички в окно. Они падают на стол.

Внук (*возле окна*).

Попал на стол! Прекрасно!

Не целился, поверь!

Лезет в окно.

Бабушка (*возмущенно*).

В окно?!



Внук.

Ведь так гораздо  
Забавнее, чем в дверь!  
Не нравится, обратно  
Могу полезть!

Бабушка сердито отворачивается и садится вязать.

Ты что,  
Сердита?

Бабушка молчит.

Непонятно!  
Сердита, да?

Бабушка молчит.

Постой,  
Ты что молчишь? Не хочешь  
Со мною говорить?

Бабушка.

Признаться, что не очень...  
Иди себе шалить!

Мальчик не знает, что предпринять. Поглядывает на бабушку. Бабушка вяжет.

Мышь.

На этот раз, однако,  
Весьма сердитый вид...

Часы.

Да ну! Начнет он плакать —  
Сейчас же и простит!

Услышав, что внук всхлипывает.

Ну, вот пошел!

Внук.

Мне стыдно...  
Прости...

Бабушка.

Не чересчур  
Меня ты любишь, видно...  
Вот кот, тот любит...

Кот (*ласкаясь*).

Мур-р-р...

Внук.

И я люблю...

Бабушка.

Нет, внучек...

Внук.

Люблю...

Бабушка.

Да нет, никак!  
Когда б любил, то лучше  
Ты б вел себя... Не так!  
Ведь ты урок готовил,  
Не правда ли?

Внук.

Ну да.

Бабушка.

Прервал на полуслове  
И убежал... Куда?  
Шалить! Тетрадок груда  
И книги ждут его,  
А он...

Внук.

Ну, я не буду!  
Ну ладно! Ничего!

Бабушка.

Да нет, печально это,  
Что ты... что у тебя  
К труду охоты нету!

Внук.

Ну, бабушка... Ну, я...  
Я сделаюсь умнее!

Бабушка.

А сам к дверям пошел?

Внук.

Тебе я подогрею кофейник...  
Хорошо?

Бабушка.

Подластиться, я знаю,  
Умеет детвора...

Внук (*схватывает коробок*).

Я спичку зажигаю!  
Ну хочешь?

Бабушка (*после некоторого колебания*).

Да...

Внук.

Ура!  
Ура!

Бабушка (*закрывая уши ладонями*).  
Одни в квартире,  
А то б сбежались вдруг!

Внук.  
Я с бабушкой в мире!  
Ура!

Часы.  
Ну что ж, мой друг,  
Я прав? Поплакал внучек,  
И кончился раздор!  
Нет, мы его проучим,  
Проучим!

Внук (*тряся коробку*).  
Что за вздор!

Бабушка.  
Что там случилось?

Внук.  
Пусто!

Бабушка.  
Нет спичек? Вот-те раз!

Внук.  
Подумаешь, как грустно!

Бабушка.  
А чем зажжем мы газ?  
Других в хозяйстве нету...

Внук.  
Ну что же, недалеко  
по лестнице к соседу!

Бабушка.  
И верно, что легко,  
А?

Внук.  
Что легко?

Бабушка.  
Вот это...

Внук.  
Что?

Бабушка.  
Вот... добыть огонь!  
Раз дома нет, к соседу —  
Найдется у него!

Внук. К чему ты это?

Бабушка (*вдруг*).

Ну-ка,

Изволь-ка сесть!

Внук не понимает, почему надо сесть.

Ну, сядь!

Внук садится.

Хочу для пользы внука

Кой-что я рассказать.

Совсем пустое дело

Добыть огонь в наш век...

Чирк-чирк, и загорелась,

А древний человек...

Внук.

Я знаю! Да, в то время

им приходилось...

Бабушка.

Ну?

Внук.

Так?

Показывает, как трут один предмет о другой.

Добывали треньем!

Сейчас и я начну...

Берется...

Бабушка.

Что берется?

Внук.

Допустим, вот...

Берет со стола ручку.

Бабушка. Ну, ну?

Внук.

Ну и об это трется!

Трет об линейку.

Бабушка.

Смотри, умеет внук!

Внук.

Да ведь ужасно просто...

Бабушка.

Вот видишь, а пока

Открыли этот способ,

Прошли века!

Внук (*начиная интересоваться*).

Века?

Бабушка.

Века ужасных бедствий!

Ведь человек был дик

И жил притом в соседстве...

Делает паузу, чтобы произвести тем более сильное впечатление.

Внук (*испуганно*).

Кто?

Бабушка (*грозно*).

Саблезубый тигр!

Внук.

Как страшно!

Бабушка (*протягивая руку на большое расстояние от лица*).

Вот размером

Клыки! А чтоб прогнать,

Была одна лишь мера:

Огонь!

Внук.

Как? Но огня...

Постой... Ведь способ не был

Открыт...

Бабушка.

Твой предок ждал,

Чтоб молнией с неба

К нему огонь упал!

Внук слушает с широко раскрытыми глазами.

Охватывало пламя

Леса, и предок твой

Куски огня руками

Брал и тащил домой!

Внук (*закрывая лицо рукой*).

Ой...

Бабушка.

Что?

Внук.

Ведь обжигало!

Куски огня...

Потрясенный.

Скажи,

Ты правду мне сказала?

Бабушка. Да...  
Внук.

И такая жизнь  
Веками продолжалась!

Бабушка.

Да, внучек...

Внук (*вскакивает, забрасывает бабушку вопросами*).

Почему?

А? Что ж, не удавалось

Зажечь огонь ему?

А как это случилось?

Как? Бабушка, ответь!

Ну? Тайна как открылась,

Что нужно потерять?

Как? Бабушка?

Бабушка.

Вот слушай...

Не чудо было тут

И не счастливый случай,

А тут помог...

Делает паузу.

Внук.

Кто?

Бабушка.

Труд!

Внук.

Труд?

Бабушка.

Труд! Сперва был предок

Охотник... И ему

Лишь бить случалось!

Делает движение, показывающее, как человек размахивается, чтобы нанести удар.

Тренье

Охотнику к чему?

А как трудиться начал,

То и тереть порой

Пришлось... И вдруг горячей

Вещь стала под рукой!

Тогда он ямку вырыл

И, натрудив ладонь...

Внук (*вскакивает, в восторге*).

Извлек впервые в мире  
Огонь! Огонь! Огонь!  
Вот это ловко! Bravo!  
Да здравствует труд!

Бабушка.

Труд?

Пауза. Внук не понимает, почему бабушка переспросила.

В твоих устах, уж право,  
Смешон такой салют!  
Пусть этот лозунг жаркий  
Провозглашают те,  
Кто трудится, а мальчик,  
Плетущийся в хвосте,  
Пусть уж молчит...

Внук (*глота слезы*).

Нарочно  
Вдруг завела рассказ...

Бабушка.

Да, и попала точно  
Не в бровь, а прямо в глаз!  
Теперь я вижу слезы?  
Что ж, плакать повод есть...  
Еще бы, этот лозунг  
Не смей вдруг произнести!  
Великий лозунг славы  
И доблести...

Мальчик вдруг гордо поднимает голову.

Бабушка.

Ого!

Внук.

Я завоюю право  
Провозглашать его!

Протягивая бабушке руку.

Все кончено! Дай руку!  
Теперь уж я другой!  
Спасибо за науку!

Бабушка. Смотри же, внучек мой!

Внук идет к столу. Садится. Раскрывает учебник, тетрадь.  
Берет ручку. Смотрит учебник. Задумывается, лишет. Как  
видно, решает задачу.

Ч а с ы (*следя за мальчиком*).

Ну, просто сердце радо!  
Хотел я проучить,  
А вот теперь награду  
Он должен получить!  
Что бы придумать? Право,  
Не знаю...  
Есть! Да-да!  
Я мальчика отправлю  
Сейчас туда!

М ы ш ь.

Куда?

Ч а с ы.

В ту ёру, где руками  
Несли куски огня!

М ы ш ь (*испуганно*).

Не надо! Нет!

Ч а с ы.

Что с вами?

М ы ш ь.

Пугаете меня!  
Вдруг мальчика в эпоху,  
Где тигр свирепый... Ой,  
Мне делается плохо  
От мысли лишь одной...  
И это вы назвали  
Наградой?

Ч а с ы.

Да, друг мой!  
Ребята любят дали  
И приключения!

М ы ш ь.

Ой!  
Я умираю!

Ч а с ы.

Верно!  
Мышь этим не увлечь.  
Но ведь о пионере  
Ведem мы с вами речь...  
Народ-то ведь бесстрашный,  
Куда ни попадет,



То со своей замашкой  
Нигде не пропадет!  
Ого! Вернется Коля,  
Он приключеньям рад,  
Еще устроит в классе  
О веке том доклад!  
Да и к тому же ярче  
Он там оценит, мышь,  
Что труд...

Мышь (*вдруг*).

Спасайся, мальчик!

Часы.

Что вы орете?

Бабушка.

Кыш!

Да мыши есть в квартире,  
Там под плитой дыра  
И...

Внук (*внимание которого занято*).

Множим на четыре...

Бабушка (*спохватившись, что помешала*).

Ой, извини!

Внук (*вскакивает*).

Ура!

Решил задачу!

Бабушка.

Браво!

Немного почерк крив...

Часы.

Вот можно и отправить,  
Поскольку перерыв!

Внук (*вдруг*).

Ах, бабушка...

Бабушка.

Что?

Внук.

Правда,

В руках куски огня?

Закрывает глаза рукой.

Часы.

Задумался! Отправить  
Тем легче!

Неожиданный вихрь заставляет бабушку вскочить и ловить разлетающиеся тетрадки.

Бабушка. Ой, сквозняк!

Но это не сквозняк, а именно вихрь, поднятый бешеным верчением стрелок в обратном направлении.

Бабушка, занятая ловлей тетрадок, не видит, что вихрь завертел мальчика и что очертания его тают.

Вдруг, почти исчезнув, эти тающие очертания становятся реальной фигуркой мальчика, одетого в шкуру, который бежит, гонимый ветром, по направлению к пропасти. В этом мальчике мы узнаем нашего героя.

На краю пропасти мальчик успевает схватиться за ветку куста и тем самым спасает себя от падения в пропасть.

Однако спасение временное. Куст раскачивается так сильно, что, несмотря на все попытки удержаться, мальчик все же отпускает ветку и падает.

Так как куст растет на краю выступа, нависшего над пропастью, то, отпустив ветку, мальчик не катится по стене пропасти, а летит сквозь пустое пространство камнем.

Внизу другой выступ, более широкий, чем первый. Он образует нечто вроде террасы, которая идет вдоль стены пропасти, то поднимаясь кверху, то спускаясь, то, как кажется взгляду, совсем исчезая.

По этой террасе, пробираясь среди нагромождения базальтовых камней и бурелома, идет группа людей, одетых в шкуры. Идущий впереди, увидев падающее с высоты тело, останавливается и принимает его прямо в руки. Это сильный человек, и толчок, который сбил бы другого с ног, заставляет его сделать только несколько неверных шагов.

Не следует представлять себе, что мальчик встречается с обезьяноподобными людьми. Перед нами более поздние представители человеческого рода, внешний вид которых не дает ни малейшего повода для того, чтобы не называть их просто людьми. Да, это уже люди хоть и дикого облика, но все же люди, а вовсе не те почти безлобые и длиннорукие существа, которые жили на деревьях.

Сотни веков прошли от той эпохи. За этот период времени человек успел не только покинуть деревья, но и выйти из той стадии развития, когда он передвигался по земле в полусогнутом состоянии и собирал коренья. Теперь он твердо и во весь рост стоит на земле.

Перед нами не пугливые собиратели корней, а охотники, рискующие нападать даже на мамонта. Правда, в качестве оружия они пользуются пока еще всего лишь камнями, но уже близко время, когда среди первых достижений первобытного труда появится также и дротик с каменным наконечником.

От бородатых лиц и широких торсов людей, которые стоят сейчас под каменной стеной, веет силой, осознавшей себя именно в том смысле, что ей, хоть и в страшной борьбе, но все же суждено победить.

Вожак смотрит на мальчика, глаза которого закрыты. Здесь, внизу, местность защищена от ветра громадным массивом скалы, и когда вождь откидывает волосы со лба мальчика, то они не валятся обратно, и поэтому вождь может без помех рассмотреть его лицо.

— Сын? — спрашивает себя вождь. Потом трясет головой и отвечает: — Нет.

К стоящим рядом:

— Твой?

— Нет!

Кo второму:

— Твой?

— Нет!

Вожак высоко поднимает мальчика, чтобы показать толпе. Глаза мальчика все еще закрыты, и голова никнет на грудь.

В о ж а к. Чей?

Т о л п а. Нет! Нет! Ничей!

Мальчик открывает глаза. На мгновение они расширяются не столько от испуга, сколько от настороженного внимания. Этим взглядом, который к тому же исходит из голубых глаз, он обводит толпу.

Затем мальчик опускает взгляд на вожака. Упирается руками в его мощную грудь и говорит:

— Пусти... Ну?

Он говорит это сердито. И потом еще более сердито:

— Ну, пусти!

И упирается руками в мощную грудь вожака, как бы желая оттолкнуть его от себя.

Но вождь не разжимает железных рук, и мальчик начинает колотить его руками в грудь.

Тогда вожак опять поднимает мальчика над толпой и весело восклицает:

— Сын!

Кто-то из толпы. Мой!

И еще кто-то. Мой!

И еще. Мой!

Вожак. Всех!

Ставит мальчика на землю. Мальчик рассматривает фигуру вожака и покачивает головой от почтительного удивления. Видит на боку вожака торбу, сооруженную из лоскута кожи. Увидев, что в торбе камни, смотрит на вожака удивленно. Вожак вынимает камень и оглядывается по сторонам. Потом взгляд его летит над бездонной пропастью и там, на противоположном берегу этой бездны, останавливается на выбежавшем из ущелья олене.

Вожак отводит руку с камнем, чтобы метнуть. Сейчас он метнет, но выбегает из ущелья маленький олененок и бежит к взрослому. Увидев это, мальчик схватывает вожака за руку.

— Жаль,— кричит он,— жаль!

— Жаль? — спрашивает, не понимая, вожак.— Жаль? Какой жаль? Олень!

И вытягивает над головой руки, чтобы показать, что там животное с рогами.

У мальчика на глазах слезы. Он подносит руку к сердцу и тихо произносит:

— Жаль...

Вожак недоуменно смотрит то на мальчика, то вдаль на мать и ребенка, и вдруг, опустив руку с камнем, точно произносит тихо:

— Жаль...

И швыряет камень в пропасть.

Камень по пути ударяется о другие камни, и слышно:

— Жаль... Жаль... Жаль...

Пролетает над их головами гриф, и в крике его слышно:

— Не жа-а-ль... Не жа-а-ль... Не жа-а-ль...

Взлетает несколько камней, и гриф, тяжело описав дугу, падает к ногам мальчика.

Мальчик испуганно отступает.

Смех.

Мальчик (*оправдываясь*). Я не боюсь, я...

Посмотрев на смеющиеся лица, обиженно отворачивается.

Вожак дергает одного из смеющихся за бороду и кричит на толпу:

— Довольно! Ну? Он храбрый сын...

Берет мальчика за руку и шагает в том же направлении, в каком они шли перед тем.

Идут по выступу, то поднимаясь вдоль кручи, то спускаясь.

Мальчик: А куда... Куда мы идем?

Вожак: Огонь...

Кто-то подхватывает слово и произносит его глухо и значительно, как произносят заклинание:

— Огонь...

Подхватывает другой и произносит также:

— Огонь...

И затем чей-то голос:

— Явись!

И еще кто-то:

— Зажгись!

И вся толпа не то поет, не то заклинает:

— Огонь, явись!

— Огонь, зажгись!

— Явись, зажгись!

— Огонь! Огонь!

Вдруг темнота охватывает местность. Это давно поднимающаяся туча закрывает солнце, отсюда из глубины не видят этого.

Они видят только, что стало темно.

Они сразу останавливаются.

— Ночь,— слышно в толпе,— ночь...

Но вождь продолжает идти. И с ним мальчик.

Вожак оглядывается.

Делает знак идти.

Часть идет.

Часть остается.

Вожак зовет и тех, боящихся идти.

Передний трясет головой.

— Нет... Ночь!..

Вожак. Туча!

Тут из ущелья вылетает летучая мышь. Все отшатываются к стене.

Крики (*теперь уже вполне убежденные*). Ночь! Ночь!

Вожак, которого тоже смутило появление летучей мыши, смотрит вопросительно и беспокожно на мальчика.

Мальчик. Нет... Нет... Туча!

Слышен отдаленный раскат грома. Все еще больше напуганы. Жмутся друг к другу.

Опять раскат.

— Тигр! — кричит кто-то в ужасе, приняв раскат грома за рев тигра.

И бросается бежать. И еще несколько человек выбегают за ним.

Вожак (*громовым голосом, чтобы удержать их*). Нет!!!

Выбежавшие останавливаются, кроме первого, который продолжает бежать стремглав. Он не разбирает дороги и падает в пропасть.

— Не жаль! — кричит мальчик. — Трус!

Ударяет ослепительная молния почти в толпу. Откалывается часть скалы и рушится в пропасть. Некоторые падают ниц, некоторые бросаются к вожаку и мальчику, как бы у них ища защиты.

Опять молния, и наверху над их головами появляется зарево.

Крик. Огонь! Огонь!

И все бегут, ища подъема на кручу.

Взбираются.

И мальчик за ними.

Он отстает.

Сыплются камни.

Он оступается несколько раз. Чуть не катится обратно.

В конце концов он достигает края кручи и оказывается на плоскогорье как раз к тому времени, когда люди, вырвав с корнем горящее дерево, несут его, сами не зная куда, теряя направление, так как они ослеплены пламенем, несут, крича, падая, разбегаясь...

Мальчик смотрит на это зрелище глазами, полными ужаса, сочувствия... Когда они вдруг направляются в его сторону, он убегает, так как он боится этой массы огня, движущейся на него. Он падает, поднимается. Валятся горящие ветви.

Шествие метнулось в другую сторону. Мальчик бежит за ним. Уже кажется, что найдено правильное направление, но вдруг из клубящегося мрака туч как бы отделяется одна гигантская туча и идет на бегущих. Это мамонт... Да, сам, как туча с молниями клыков... Они еще не видят этого. Он не

идет, с тем чтобы напасть на них. Он просто идет... И вдруг они видят эту нависшую над ними тучу и обращаются в бегство. Но нельзя уронить огонь! Нельзя расстаться с этим трофеем! Мамонт прошел мимо, а они всё бегут, и теперь от бега образовался встречный ветер, который отдувает пламя как раз на них. Теперь они уже совсем не видят, куда бегут. Главное, не уронить дерева, которое так трудно удержать...

Но они все же роняют его и как раз на краю утеса.

И горящее дерево падает вдоль титанической стены утеса в океан...

Тут туча рассеивается, и мир сияет во всей прозрачности, блеске и тишине заката... Золотым светом освещены вершины, неподвижно, как всегда перед вечером, белеют цветы, на лугу мирно стоит стадо бизонов...

Вожак, мрачно опустив голову, идет впереди толпы.

Вдруг останавливается.

Оглядывает толпу.

— А сын?

Все осматриваются. Мальчика нет. Пауза. Тяжело вздохнув, вождь шагает дальше.

Мальчик отстал давно. Ему понравился луг, по которому они проходили, и он отстал, увлекшись красотой того, что он увидел вокруг. Он пробежал по лугу и увидел с обрыва бизонов. Золотые фазаны вылетали из зарослей. Он увидел вдали нечто такое, чего никогда в жизни он не видел. На горизонте, тая в бесконечной дали, что-то сверкает, испускает лучи, дрожит радугой...

— Что это? — шепчет мальчик. — Что это?

И вдруг догадывается.

— Ледник... ледник... Как красиво!

И даже приложил к груди руки от восхищения.

Но вдруг слышно издали:

— Огонь, явись!

— Зажгись, огонь!

— Бедные, — шепчет он, — бедные...

И мальчик хмурится... Потом какая-то мысль приходит ему в голову. Он оглядывается по сторонам, видит куст...

— Вот огонь, — шепчет он. — Вот...

И, подбежав к кусту, отламывает ветку. Ломает ее пополам.

— Если потереть... Огонь! Огонь!

И бежит... Но куда бежать? Прислушивается. Не слышно песни. Где они? Мальчик бежит в одну сторону, в другую... Растерян...

Опять бежит.

Вдали появляется тигр. Мальчик останавливается.

Тигр видит мальчика.

Между ними ров.

Тигр перемахивает через ров. Вожак и толпа видят это с горы.

Вожак бросает камень. Камень попадает в голову тигру. Мотнув головой, тигр идет дальше, наступая на мальчика.

Град камней летит в тигра и сбивает его с каменного гребня. Но тигр повисает, как кошка, и опять всползает на гребень. Опять идет.

Кто-то в толпе. Больше нет камней...

Вожак (*вынимает из торбы последний камень*). Еще есть один.

Бросает в тигра. Тигр хватается камень пастью и отбрасывает его. И опять идет.

Мальчик смотрит расширенными глазами.

Закрывает глаза рукой.

И опять мы видим его в комнате за столом. Как сидел, закрыв глаза рукой перед тем, как часы отправили его в путешествие, так и сидит теперь в той же позе, но уже не одетый в шкуру, а такой, каким был до этого: пионер с красным галстуком.

Бабушка прихлопнула улетевшие тетрадки к столу.

Бабушка. Кот научился лапой

Дверь открывать!

Внук (*отнимая руку от лица*).

Смешно!

Бабушка (*сердясь*).

Смешно! Сама могла бы

Вдруг вылететь в окно.

Все кверху поднял ветер

Столбом вокруг меня!

Внук (*встряхнувшись*).

Я даже не заметил,

Так крепко думал я!

Ну, ладно, продолжаю...

Постой! Забыл! Ну, ну!



Бабушка.

О чем? Не понимаю.

Внук.

Кофейник!

Бабушка.

Что ты, внук!  
Совсем не нужно это!  
Садись!

Внук.

Да нет уж, я  
Сейчас пойду к соседу  
На поиски огня!

Тряхнув коробком.

Да нет, одна осталась.

Бабушка.

Смотри-ка!

Внук.

Тарахтит!  
Да, на донышке осталась,  
Целехонька лежит!

Бабушка

(*смотрит в коробок*).  
Ведь вот, смотри... Руками  
Куски огня, а тут  
Для нас в коробку пламя  
Волшебник спрятал труд!

Внук (*зажигает спичку, держит ее в высоко поднятой руке*).

Горит! Горит!

Да здравствует труд!

Спичка взлетает и рассыпается ракетой, из которой образуются слова:

Труд!

Да здравствует великий

Общепародный труд!

И дальше россыпь ракет, слова в небе и пение, под пушечные раскаты:

Да здравствует свободный

Советский гордый труд!

Великий, всепародный

Да здравствует труд!

Труд!

## КУКРЫНИКСЫ В КИНО

Г. РОШАЛЬ. ВСТРЕЧА С ХУДОЖНИКАМИ

В конце 1941 года я начал работать на Объединенной киностудии в Алма-Ате. В это время в Алма-Ате собрались многие деятели кино, эвакуированные из Москвы и Ленинграда. Студии, по существу, еще не было. Ее создавали общими усилиями.

Война — это определяло тогда все. Кто не был на фронте, вдвойне чувствовал свою огромную ответственность перед Родиной. Каждый фильм должен был стать боевым оружием, снарядом, попадающим в цель. Небольшие боевые киносборники были первыми залпами советской кинематографии по врагу. Вскоре нам в Алма-Ате удалось приступить к съемкам больших полнометражных фильмов.

Я не ставлю себе задачей в этой статье подробно проанализировать историю ЦОКСа (Центральная объединенная киностудия). Я хочу только рассказать об одном из моих неосуществленных замыслов — об антифашистском фильме «Убийца выходит на дорогу» («Карьера»). Фильм должен был рассказать о некоем Гиблере и о том, как он с помощью предательства, убийств и шантажа пришел к власти. Эта картина создавалась на материалах подлинной биографии Адольфа Гитлера; художественно она решалась в жанре сатирической драмы.

Я и коллектив, работавший со мной, приехал в Алма-Ату, только что закончив фильм «Дело Артамоновых». Сценарий М. Гельфанда и А. Мацкина «Убийца выходит на дорогу» был привезен нами для немедленной постановки.

В Алма-Ате сразу началась подготовка к съемкам фильма. Злободневная антифашистская тема картины заставляла нас спешить. Оператор Леонид Косматов вместе с художником А. Бергером трудились над эскизами декораций. Бергер, вынужденный эмигрировать из Германии, хорошо знал время, когда

бесчинствовали первые гитлеровские отряды штурмовиков, совершались фашистские погромы. Его эскизы декораций убедительно и реалистически верно воссоздавали историческую обстановку Германии 20-х годов. Выполненные в форме острого памфлета, они разоблачали звериную, человеконенавистническую природу фашизма.

Эскизы Бергера были связаны с натурой и павильонами.

Для создания эскизов-портретов будущих героев фильма мы пригласили Кукрыниксов. Да, известных всем Кукрыниксов — М. Куприянова, П. Крылова, Н. Соколова, — которые до этого никогда не пробовали свои силы в кино (только Крылову довелось однажды принимать участие в оформлении фильма — то была картина «Горный цветок»). Несмотря на то, что это была их первая работа в кино, Кукрыниксы в поисках портретного образа применили свой особый метод, о котором мне и хотелось бы подробнее рассказать.

В моем архиве находится свыше 70 рисунков Кукрыниксов, многие из которых сохранили облик знакомых нам людей в несколько своеобразных портретных зарисовках. Дело в том, что в тот тяжелый военный год в Алма-Ате не так-то легко было подобрать актеров. Актеров было мало, да к тому же жанр сатирической драмы требовал умной, своеобразной интерпретации остропамфлетных образов картины.

И вот тогда мне пришла в голову мысль обратиться не только к актерам-профессионалам, но и к ведущим режиссерам, оказавшимся вместе со мною в Алма-Ате. Правда, большинство из них было занято своими работами: они или снимали, или готовились к съемкам картины.

Я и работавший со мною режиссер, теперь ушедший от нас А. Оленин, а также мои ассистенты Пера Аташева, У. Абишев и Х. Шмайн вступили в переговоры с режиссерами С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Ю. Тимошенко, Ф. Балабаном и другими. Мы также пригласили сниматься в нашем фильме актеров, бывших в то время в Алма-Ате: М. Астангова, М. Штрауха, Н. Мордвинова, О. Жакова, Ю. Глизер, Б. Пославского, Г. Мичурина и других.

Наши ожидания оправдались. Все, к кому мы обратились за помощью, согласились принять участие в создании антифашистской картины «Убийца выходит на дорогу»: М. Астангов должен был играть роль Гиблера, М. Штраух — майора Клотца, В. Пудовкин — генерала-фельдмаршала фон Лоссендорфа, Ю. Тимо-

шенко — Шмудке, председателя фашистской партии, Ф. Балабан — Гербея, артист Г. Мичурин — крупного магната фон Борзига, О. Жаков — художника Райнера, Н. Зорская — жену Райнера, Ю. Глизер — мадам Бехштейн, А. Павлова — сестру Гиблера и т. д.

Актеры были подобраны. Перед нами встала сложная задача — найти для каждого из них внешний образ, близкий к прототипам (Гиблер — Гитлер, Гербель — Геббельс и т. д.) и в то же время сатирически заостренный, художественно обобщенный. Вот тут-то и вступил в действие метод, выработанный нами с Кукрыниксами. Мы решили не искать гримов, закрывавших, «прятавших» лицо актера. Наоборот, мы стремились в лице играющего актера подметить черты нужного нам по картине образа. Ничтожными добавлениями, малыми, но точными штрихами, не закрывая лица актера, добивались мы острого гротескного образа.

Кукрыниксы, используя документальные фотографии и кадры кинохроники фашистской Германии, почти за месяц создали несколько десятков портретных этюдов. Сначала они рисовали портрет актера, затем начинались поиски нужного нам по фильму художественного образа.

Интересна трансформация лица и облика М. Штрауха, игравшего в фильме роль майора фон Клотца. Взгляните на этот портрет. Неуловимыми штрихами Кукрыниксы придали лицу актера облик тупого и самоуверенного прусского милитариста, как бы репрезентирующего военщину тевтонской Германии.

Или посмотрите, как эволюционируют эскизные наброски образа генерал-фельдмаршала Лоссендорфа, которого в фильме должен был играть В. Пудовкин. Кукрыниксы настойчиво ищут в выражении лица актера, его костюме характерные черты прусского солдафона, смотрящего на солдат и народ, как на подчиненных ему автоматов, «пулей», достойных лишь презрения и строгой жестокой муштры. Постепенно меняется внешний облик актера. Его глаза приобретают холодный блеск маньяка, способного ради своей диспозиции послать на убой тысячи вверенных ему солдат.

Долгое время Кукрыниксы не знали, как одеть Лоссендорфа. Они то облачали его в сюртук, обтягивающий фигуру генерала словно военный мундир, то надевали на него модное пальто. Эта внешняя элегантность и даже некоторое фанфаронство и франтовство Лоссендорфа еще резче подчеркивали бездушие, внутрен-

нюю пустоту, готовность к любому преступлению главаря прусских милитаристов.

Интересно было и портретное решение образа Гиблера, которого играл М. Астангов. Для Кукрыниксов важно не внешнее сходство актера с Гиблером. В Гиблере легко узнавался артист М. Астангов, но в то же время это была и беспощадная остроосатирическая карикатура на Гитлера. Кукрыниксы в легком гриме, костюме, резком рисунке жеста дали обобщенный образ бесноватого фашистского фюрера. Эта типизация портретного облика Гитлера подсказывала, давала ключ и к игре актера. М. Астангов блестяще сыграл Гиблера, показав, как предатель, жалкий нахлебник и лакей «сильных мира сего» превратился в фюрера фашизма, убийцу миллионов людей.

Как бы развивая ведущую тему Гиблера, вокруг него распределяется целый ряд персонажей, представителей самого мрачного дна жизни. Здесь и пьяница Платфус, и сутенеры, и проститутки...

Долго и упорно работали Кукрыниксы над портретным образом одного из диктаторов монополистического капитала — фон Борзика (актер Г. Мичурин). Через многие эскизы формировался, выкристаллизовывался подлинно политический, а бы даже сказал, философский портрет умного, непреклонного хозяина капиталистической Германии, истинного творца третьего Рейха.

Одновременно Кукрыниксы разрабатывали образ положительных персонажей картины «Убийца выходит на дорогу». Одним из них был ректор Академии художеств в Вене. Его согласился играть С. Эйзенштейн. Да, не удивляйтесь: С. Эйзенштейн, сам до предела загруженный работой над своим фильмом «Иван Грозный», решил помочь и нам. С трудом выкраивая свободную минуту, он приходил к нам, садился в кресло гримера и вместе с Кукрыниксами искал портретный образ ученого-художника, давшего резкий отпор Гиблеру, пытавшемуся доказать, что его бездарная мазня — искусство.

Мне кажется, что не только дружественные отношения ко мне и к Пере Мойсеевне Аташевой определяли эту серьезную заинтересованность Сергея Михайловича. Достаточно взглянуть на портрет в гриме, созданный Кукрыниксами, чтобы понять, что в образе ректора Эйзенштейна привлек большой ум и воля, заложенная в этом характере, его готовность отстаивать свои принципы, дать отпор надвигающейся опасности.

Коллег ректора Кукрыниксы рисуют зло, в стиле сатирических портретов Домье. Это настороженные, пугливые и вместе с тем спесивые, самодовольные и одновременно беспомощные лица страдающих интеллигентов. Как бы вырываясь из этой все же филистерской среды, возникали положительные, жизнеутверждающие образы художника Райнера (артист О. Жаков), Эммы — его жены (Н. Зорская), Отто (В. Шишкин). Это немцы другой Германии, той, которой пришлось пройти все круги фашистского ада, чтобы потом построить на немецкой земле социалистическое государство.

Наряду с этими портретами и набросками костюмов Кукрыниксы создали ряд эскизов обобщенного типажа, картин целых эпизодов: отступление немецкой армии в конце первой мировой войны, смотр штурмовиков, типы первых фашистов и т. д.

Моя работа с Кукрыниксами, как мне кажется, была плодотворной. Примененный ими метод позволил, используя индивидуальность актера, создавать глубоко обобщенные остросатирические и в то же время психологические портреты персонажей фильма «Убийца выходит на дорогу». К сожалению, больше с такими художниками в кино встретиться мне не пришлось.

Наш антифашистский фильм «Убийца выходит на дорогу» был уже отснят на одну треть, как неожиданно в 1942 году последовало указание прекратить съемки. Так до сих пор по непонятным причинам мне и не удалось осуществить этот интересный замысел. Отснятые кадры впоследствии были уничтожены, и мне удалось сохранить лишь рисунки Кукрыниксов, которые, очевидно, заинтересуют не только любителей кино, но и историков и искусствоведов. Вот почему я и решил рассказать об этом случае из моей режиссерской практики.



Таким видели Ку-  
крыниксы пор-  
третный образ  
прогрессивного ху-  
дожника Райнера  
в исполнении ак-  
тера О. Жакова



Эмма Райнер, жена художника — Н. Зорская





Художник Райнер

Эскиз к картине, которую пишет Райнер





Антифашист Отто — В. Шишкин



Ректор Венской Академии художеств,  
прогрессивный ученый — С. Эйзенштейн



Коллеги ректора — самодовольные, трусливые академики

Майор фон Клотц — М. Штраух (поиски грима,  
который бы придал лицу актера облик тупого, самоуверенного пруссака)







Мадам Бехштейн —  
Ю. Глизер



Эскизы костюма мадам Бехштейн



Принц — А. Румнов



Генерал-фельдмаршал Лоссендорф —  
В. Пудовкин





Поиски внешнего облика Лоссендорфа



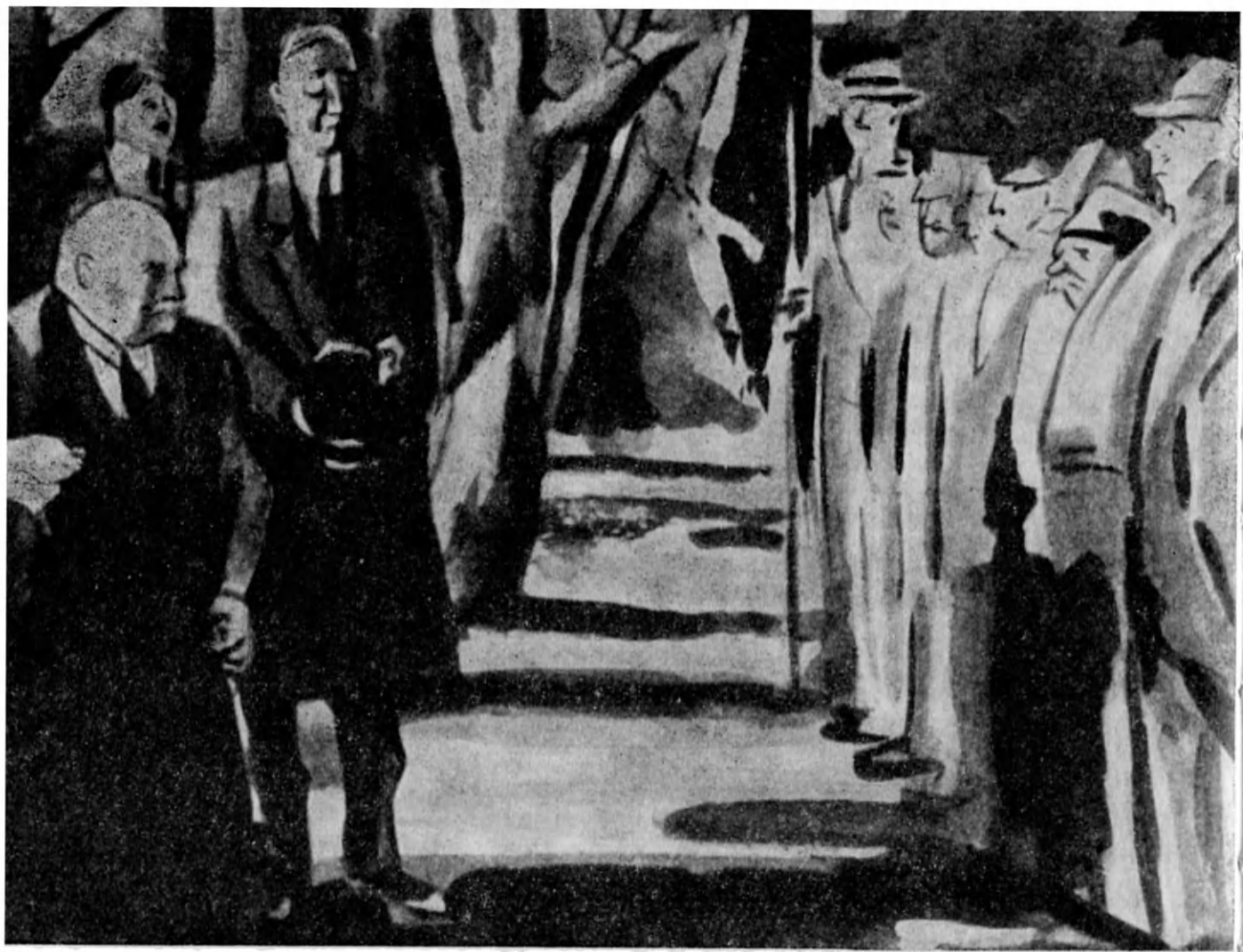


Проститутка —  
артистка Е. Ва-  
сильева



Сутенер — артист Н. Степанов





Смотр штурмовиков

Молодчик из Мюнхена







Магнат фон Борзик — Г. Мичурин



Поиски грима к образу  
фон Борзика.





Пьяница Платвус — А. Костомолоцкий





**Фашисты действуют**



Сестра Гиблера — А. Павлова



Кадр из фильма. Сестра Гиблера — А. Павлова

Эскиз сцены возвращения Гиблера к сестре  
после провала на экзамене в Академии художеств





Из серии «мюнхенцы»





Гиблер — М. Астангов



Кадр из фильма  
«Убийца выходит  
на дорогу». Гиб-  
лер — М. Астангов



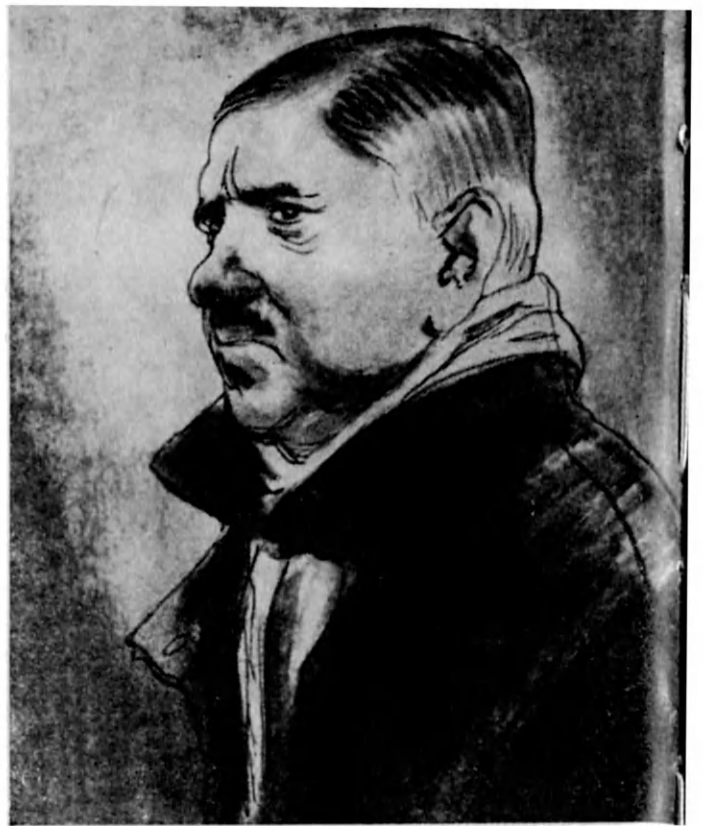


Глава фашистской партии Шмуцке — Ю. Тимошенко

Политический шулер Шульц — Б. Пославский







Мюнхенцы





Мюнхенцы





Мюнхенцы



Эксцентрики (образы  
старой Германии)

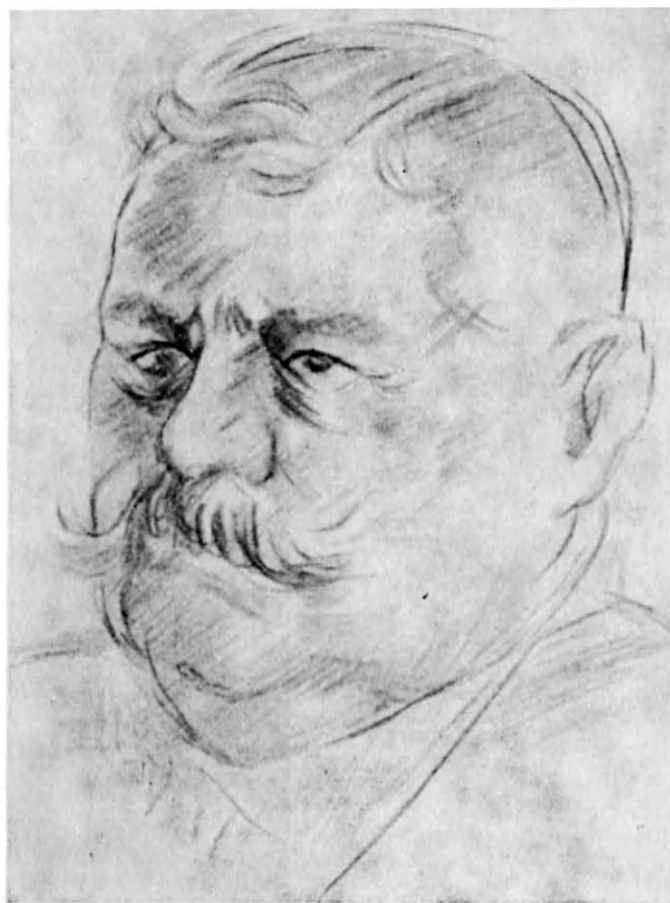


Идиллия (старая  
Германия)



Эскиз грима

Эскиз грима



Эскиз костюма



Г. Рошаль на  
съемке фильма  
«Убийца выходит  
на дорогу»

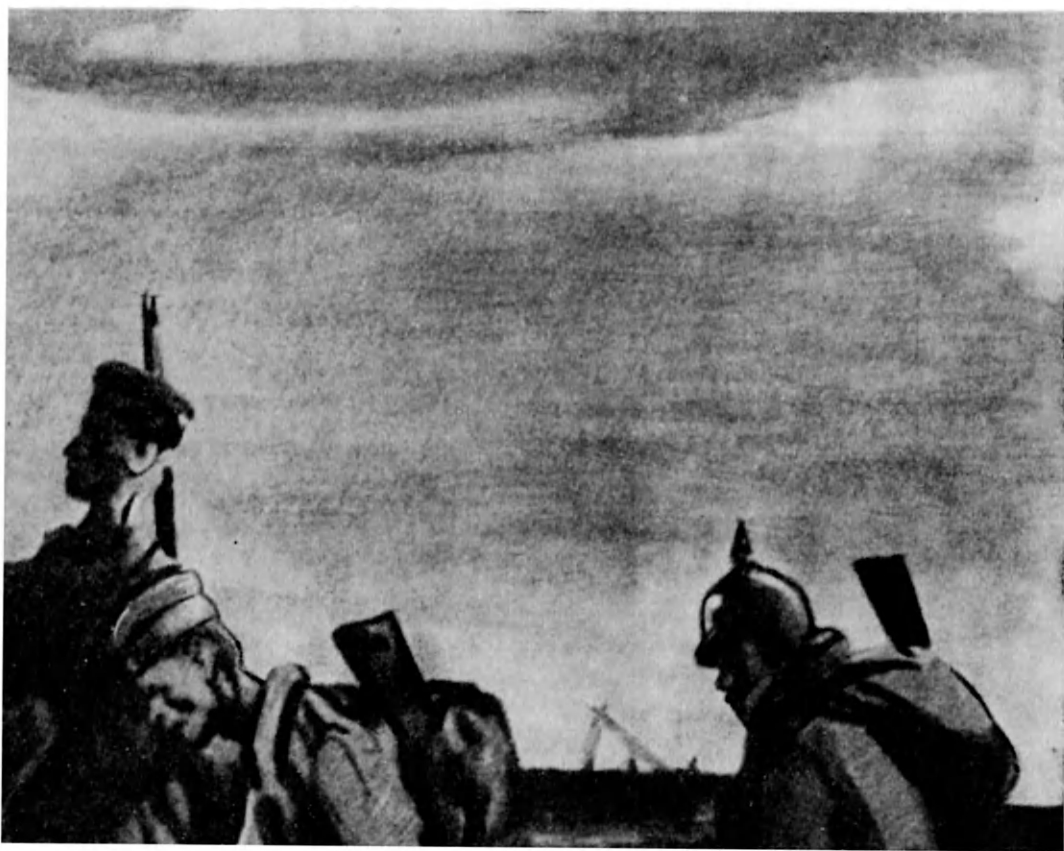


Мюнхенцы





Немцы отступают





# **ВОСПОМИНАНИЯ, ИНТЕРВЬЮ**

---



## НА СЪЕМКАХ Л. Н. ТОЛСТОГО

Беседа с Ж. Мейером

Встреча с человеком, снимавшим Льва Николаевича Толстого в кино, была неожиданной.

В конце 1963 года французская синематика пригласила меня и писателя Бориса Агапова, много лет работавшего в документальном кино, в Париж на традиционную декаду киноклассики. На этот раз она была посвящена советским кинодокументалистам. Ежедневно в двух залах синематики во дворце Шайо и в зале Педагогического института на трех вечерних сеансах демонстрировались картины Д. Вертова («Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине»), Э. Шуб («Падение династии Романовых», «Великий путь», «Испания»), четыре мои картины, а также фильмы других наших кинодокументалистов.

Десять дней продолжались просмотры, и на каждом сеансе залы были переполнены. Было много молодежи, студентов. В залах мы постоянно видели известных деятелей французского кино: Жоржа Садуля, Луи Дакена, Крис Маркера, ныне уже покойного Леона Муссиака, Марселя Мартена, Жана Лодса и неизменного посетителя всех сеансов, друга Советского Союза — продюсера Александра Каменка.

Интерес к советским фильмам был огромный. С восторгом были встречены картины Дзиги Вертова (особенно фильм «Симфония Донбасса»). Его имя сейчас не сходит со страниц зарубежной кинопрессы, о его творчестве спорят, ему подражают.

Большим успехом пользовались и фильмы Эсфири Шуб. Особенно горячо французы приняли ее картину «Испания». Две другие ее картины — «Падение династии Романовых» и «Великий путь» — парижане увидели впервые.

На одном из просмотров фильма «Падение династии Романовых» в завязавшейся дискуссии о принципах использования в кино архивных киноматериалов кто-то из наших французских друзей сказал:

«А вы знаете, что многие кадры этого фильма снял в России кинооператор, который и сейчас еще жив?»

Мы немного знали о кинооператорах, снимавших при царском дворе, знали и о кинооператорах-иностранцах, работавших в России в годы зарождения русского кинематографа. Но как-то трудно было поверить, что кто-нибудь из них жив и с ним можно встретиться, поговорить.

Нам помогли наши французские коллеги: режиссер Жан Лодс организовал встречу, а французская синематека любезно прислала своего звукооператора для записи беседы. Мы сели в электричку и через полчаса езды оказались на тихой улочке в маленьком городке Энгием. Мы вошли в небольшой двухэтажный домик и поднялись на второй этаж. В уютной комнате, с трудом поднимаясь из кресла, нас приветствовал человек с еще нестарым и энергичным лицом, живыми глазами и доброй улыбкой. Это был Жозеф Мундвиллер — кинооператор, чьи съемки вошли во многие исторические документальные фильмы, в том числе и в фильм немецких режиссеров А. и А. Торндайков «Русское чудо».

Жозеф Мундвиллер говорит нам, что взволнован встречей с русскими, что он всегда помнит Россию, старается не забывать русского языка («это очень трудно без практики»). Он рад, что и его не забыли русские, тепло вспоминает совместную работу с А. А. Левицким<sup>1</sup> и режиссерами Васильевыми<sup>2</sup>. Жозеф Мундвиллер показывает нам фотографии, где он был снят с создателями фильма «Чапаев», с режиссером широко известных кинокомедий Я. Протазановым. У старого кинооператора сохранилось много фотографий, напоминавших ему о работе в далекой России.

Последний раз он был в Москве в 1935 году. «Уже тогда,— говорил он,— я увидел, как неузнаваемо изменился город. Какой

---

<sup>1</sup> Левицкий Александр Андреевич — старейший русский кинооператор, заслуженный деятель искусств, профессор ВГИКа.

<sup>2</sup> Васильевы — Георгий Николаевич (1899—1946) и Сергей Дмитриевич (1900—1959) — известные советские режиссеры и сценаристы.

же теперь стала она, Москва?!» Последний советский фильм, который он видел, был «Летят журавли». Жозеф Мундвиллер с восторгом говорил нам о нем.

Мы просим Жозефа Мундвиллера рассказать о своих съемках в России. Он вспоминает, как впервые ему довелось снимать царя. «В те годы при царском дворе работал опытный польский фотограф капитан Ган-Ягельский<sup>1</sup>. Он был хорошим фотографом, но снимать в кино не умел. Тогда Ган-Ягельский обратился к Пате с предложением рекомендовать ему какого-нибудь кинооператора. Но было одно условие: оператор должен был быть по национальности немцем, так как при дворе все — начиная от немки императрицы — говорили по-немецки. Пате рекомендовал меня. Почему? Я в то время жил в Эльзас-Лотарингии, и, хотя в моих жилах текла французская кровь, формально я был немцем. Мне пришлось лишь изменить фамилию Мундвиллера на Мейера. Вот так под фамилией Мейера я с 1908 года по декабрь 1914 пробыл в России в качестве помощника придворного оператора. В 1914 году разразилась первая мировая война, и я, как немец, — подданный враждебной страны — должен был покинуть Россию.

Работая при дворе, свою зарплату я получал у Пате и категорически отказывался перейти непосредственно на службу к царю. Почему? Да просто потому, что Пате платил мне больше, чем я мог получать у царя, — 800 рублей в месяц. Ведь это было почти жалованье министра, который получал тогда 1000 рублей».

Рассказ Жозефа Мундвиллера — это воспоминания человека, стоявшего у колыбели русского кино. Он рассказывал нам, как снимал в 1912 году юбилейные торжества Бородинского сражения, празднества 300-летия дома Романовых в Москве, открытие памятника Александру III. Вспоминал он и забавные съемки, вроде купания царя и сановников («Снимал, а для чего не понимал; кому покажешь эти кадры — ведь купались в чем мать

---

<sup>1</sup> Ган-Ягельский — очевидно, имеется в виду не определенное историческое лицо — Ган-Ягельский, а фирма. Одним из первых придворных кинооператоров был поляк Болеслав Матушевский. После его возвращения на родину в начале 900-х гг. его функции кинооператора должны были перейти к придворному фотографу К. Гану, помощником и компаньоном которого был И. Ягельский. В исторической и мемуарной литературе их часто рассматривали как одно лицо — фон Ган-Ягельский (прим. ред.).

родила: трусов и купальников тогда не носили»). Прошли десятилетия, и эти кадры увидели свет в фильме «Русское чудо».

Жозеф Мундвиллер рассказывал нам об известной в истории поездке царя в Киев в 1911 году: «Все указания я получил от Столыпина. Снимать было трудно. На улицах полно народа, аппарат тяжелый, жандармы все время мешают, лезут в кадр. Оставался последний день пребывания царя в Киеве. Столыпин распорядился, чтобы я ехал в Москву, так как вечером перед отъездом из Киева царь будет в театре, света там мало и снимать нельзя. Я уехал. А в дороге получаю телеграмму: «Немедленно возвращайтесь в Киев, убит Столыпин». Убили его в театре, и я жалел, что не был там. Вернувшись в Киев, снимал похороны Столыпина».

Особый интерес представлял рассказ старого кинооператора о съемках Льва Николаевича Толстого. Публикуемый далее с некоторым сокращением текст беседы с Ж. Мундвиллером (или как его все знали в России — Мейером), очевидно, заинтересует не только киноведов и литературоведов, но и широкие круги читателей.

Наша встреча длилась почти два часа.

Провожая нас, Жозеф Мундвиллер заплакал. «Я уже стар,— сказал он.— Мне 78 лет. Наверное, я в последний раз вижу друзей из близкой моему сердцу России. Посетив меня, вы сделали мне большой подарок. Передайте мой поклон всем советским кинематографистам и моим друзьям, которые помнят меня и которых я никогда не забываю, так же как никогда не забуду вашу страну».

*И. Копалин*

**Копалин.** Скажите, в какое время Вы работали в России кинооператором?

**Мейер.** Я работал в России с 1908 года по декабрь 1914.

**Агапов.** Хотелось бы услышать о Ваших встречах с Львом Николаевичем Толстым...

**Мейер.** Да, Толстого я хорошо помню. Как-то я прожил в Ясной Поляне три дня.

**Агапов.** Примерно в каком году это было?

**Мейер.** Это было за год или два до его смерти.

**Агапов.** Вы снимали его зимой или летом?

Мейер. Я снимал его в ноябре; был уже снег. Лев Николаевич много гулял, и я гулял с ним. Он идет по аллее и вдруг говорит мне: «Оставьте меня одного — мне нужно побыть одному». Наверно, какая-нибудь мысль к нему пришла и он хотел ее обдумать.

Агапов. И он ушел?

Мейер. Он ушел, и минут через десять я его встретил на другой аллее, и мы опять гуляли вместе.

Агапов. Скажите, вы не помните такого эпизода: Лев Николаевич поднимается на крыльцо, к нему подходят крестьяне и начинают просить у него денег. Лев Николаевич недоволен, достает кошелек, дает деньги и тут же уходит в дом.

Мейер. Нет, этого я не помню.

Копалин. Вам не приходилось снимать Льва Николаевича верхом на лошади?

Мейер. Нет, я не снимал.

Копалин. Значит, вы его снимали только во время прогулки?

Мейер. Да, я снимал, когда он гулял. Тогда он еще не хотел, чтобы я снимал его в Ясной Поляне. Он говорил мне, что это противоречит его взглядам. Он, кажется, собирался в Москву и сказал мне: «Вы можете поехать на вокзал и там снимать сколько хотите». Я поехал на вокзал, а вечером меня арестовали.

Агапов. Кто?

Мейер. Жандарм на станции. Он говорил: «Вы не имеете права снимать здесь...» Жандарм потребовал у меня пленку. А я знал, что съемку могут запретить, и потому весь отснятый материал тут же отослал в Москву. Когда жандарм стал требовать пленку, я сказал ему, что она может пропасть, что ее надо немедленно проявлять. «А мы,— говорит мне жандарм,— сами ее проявим». Тогда я отдал ему чистую пленку и сказал, что вы можете взять ее, но если вы ее испортите — это будет вам дорого стоить. Я ему сказал, что я иностранец и что он не имеет права у меня отнимать и портить пленку. Жандарм, очевидно, звонил куда-нибудь, потому что мне скоро вернули пленку обратно.

Я приехал домой, проявил пленку и через неделю поехал к Толстому показывать картину. В Ясной Поляне я устроил экран. Там было много крестьян.

Агапов. Где? У Льва Николаевича в доме были крестьяне?

Мейер. Да-да, в доме у Льва Николаевича были крестьяне: они пришли посмотреть кинематограф.

Агапов. Это было в какой комнате?

Мейер. Это было перед домом, в саду. И там была Александра Львовна, дочь Толстого.

Агапов. Расскажите, пожалуйста, как проходил этот киносеанс?

Мейер. Я натянул белую материю на стену дома и с помощью специального фонаря показал картину. Толстой был в таком восторге, когда увидел себя на экране! Он говорил, что это удивительно и что можно многое так сделать для школы.

Агапов. Для школы?

Мейер. Да-да, для школы.

Копалин. Он считал, что кино может помочь образованию народа?

Мейер. Да, так он считал. Он был очень доволен и говорил мне: «Это замечательно, можете теперь снимать меня сколько хотите». А потом меня попросили еще что-нибудь показать. Но у меня с собой была только одна картина «Ухарь-купец». Я показал ее, все аплодировали, а дочь, Александра Львовна, пошла к отцу и сказала ему: «Позор, что они показывают такие фильмы, как «Ухарь-купец»; его нельзя смотреть детям». Право, там ничего особенного не было, но посчитали, что такие ленты нельзя показывать крестьянам. Картина «Ухарь-купец» мне все испортила...

Копалин. Кто еще был на демонстрации фильма?

Мейер. С нами был еще Маковицкий<sup>1</sup>, Гусева не было, а был Чертков<sup>2</sup>. Чертков сказал, что он все устроит.

Копалин. Были ли у вас еще встречи со Львом Николаевичем?

Мейер. Помню, как графиня прислала мне однажды телеграмму. И когда я приехал, она мне сказала: «Если хотите, поставьте здесь ваш аппарат. Я подойду к окну, и вы сможете через окно посмотреть на него».

Агапов. Это было уже в Астапово?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Маковицкий Кушан Петрович (1866—1921) — врач, единомышленник Л. Н. Толстого. В 1904—1910 годах жил в Ясной Поляне как домашний врач.

<sup>2</sup> Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936) — последователь религиозно-этического учения Л. Н. Толстого, друг писателя.



Мейер. Да, когда он уже лежал больным. Она мне и говорит, что она не хочет к нему идти, чтобы не волновать Льва Николаевича. Начальник же станции сказал мне, что Лев Николаевич не хочет видеть графиню. И объяснил почему: Лев Николаевич не хотел-де получать деньги за публикацию своих книг, а она была против такого решения.

Агапов. Когда же вам разрешили пройти к Льву Николаевичу?

Мейер. Кажется, на восьмой день ко мне прибежал крестьянин и сказал, что Толстой умер. Это было утром, примерно в пять-шесть часов. Я взял аппарат и пошел. Там уже было много народу.

Копалин. Вы, значит, снимали Толстого сразу после его смерти?

Мейер. Да, я снимал все похороны, вплоть до самой могилы у тех деревьев, под которыми он просил его похоронить.

Агапов. Вы не передавали Льву Николаевичу никаких своих фотографий?

Мейер. Нет. Льву Николаевичу я их никогда не давал.

---

<sup>1</sup> На станции Астапово Рязано-Уральской железной дороги 7 (20) ноября 1910 года умер Л. Н. Толстой.



## **ПОИСКИ, НАХОДКИ**

---



## ПИОНЕР УЗБЕКСКОГО КИНО

Не так давно Институт искусствознания АН УзССР и узбекская киностудия документальных фильмов начали поиски лент узбекского кинооператора Худойбергана Деванова. Пока удалось найти немного, скудны и наши сведения о жизни и творческой деятельности Деванова. А ведь Худойберган Деванов был одним из первых национальных деятелей кино Средней Азии, ему принадлежат многие документальные фото и киносъемки, рассказывавшие о социалистических преобразованиях в советском Узбекистане. В 30-х годах жизнь пионера узбекского кино трагически оборвалась. Худойберган Деванов стал жертвой беззаконий периода культа личности. По ложному обвинению он был арестован, и вместе с ним исчез его личный архив, в котором были собраны ценнейшие материалы (кинодневники, описания и монтажные листы хроникальных съемок) по истории узбекского кино.

Во время недавней научной командировки в Хорезм автору этих строк удалось побывать у родных и близких Худойбергана Деванова, побеседовать с его учениками, собрать кое-какие материалы о его жизни и творчестве.

Худойберган Деванов родился в 1878 году в городе Хиве. С детства он проявлял интерес к технике. Его родителям удалось на некоторое время отправить юношу в Москву, а затем в Петербург. Он увлекается «движущейся фотографией» и решает изучить тайны кинематографа. Из Петербурга он привозит домой, в Хорезм, три «чуда» техники — граммофон, фотоаппарат и киносъемочный аппарат «Пате», который до сих пор бережно хранится у его учеников.



Худойберган Деванов

Когда и кто впервые познакомил Туркестан с кинематографом, пока не известно. Возможно, что первые киносекансы были организованы одним из нанятых Люмьером заезжих иностранцев, которые с проекционным киноаппаратом и одной-двумя кинолентами блуждали по свету, объезжая города и страны. Возможно, что именно у них Деванов и научился обращаться с киноаппаратом.

Однако работать Деванову как фотографу и кинооператору было очень трудно. Ислам запрещал изображать живые существа. Нельзя было заниматься изобразительным искусством; не делалось исключения и для фотографов и кинооператоров. Деванов нарушил запрет ислама. У него — первого кинематографиста в Хорезме — не было ни актеров, ни павильона, ни юпитеров. С того же минарета, откуда мулла звал мусульман на молитву, Деванов снимал народные обряды, архитектурные памятники глубокой старины.

Деванова преследовали религиозные фанатики, его пугали карой за нарушение законов отцов, но он упорно продолжал овладевать мастерством кинооператора. Деванов не сделал кино средством наживы, коммерции, как это часто бывало в то время. Он хотел служить своему народу, просвещать его. Деванов собирает вокруг себя небольшой кружок молодых хивинцев, передает им свои знания, учит их снимать, обрабатывать пленку. Дом Худойбергана Деванова превращается в кинолабораторию. До сих пор в Хивинском государственном музее хранятся фотографии и кинокадры, снятые Девановым и его учениками.

Много сделал Деванов для приближения кинематографа к народу. Жители Хорезма видели в небольших частных кинотеатрах лишь пошлые иностранные фарсы да «душераздирающие» боевики. Деванов стал устраивать бесплатные киносекансы на улицах и базарах Хорезма. Небольшие видовые кинокартины Деванова рассказывали о жизни родного города, простых людей.

Замечательные архитектурные памятники Хорезма, своеобразие восточного национального уклада, живописные базары давно привлекали внимание кинематографистов-коммерсантов, жаждавших подработать на экзотике «далекого и загадочного» Востока. Известно, например, что летом 1911 года датчанин Адольф Гардер и представитель французской кинофирмы «Эклер» Рене Моро настойчиво добивались от царских властей

разрешения на киносъемки «русских среднеазиатских владений». И хотя царские власти неохотно разрешали посещение иностранцами Туркестана, некоторым кинооператорам удалось совершить поездку по Средней Азии, и в частности посетить Бухару и Хиву. Известно также, что в 1914 году пожелало произвести съемки «условий колонизации» Туркестанского края и акционерное общество «Ханжонков и К<sup>о</sup>».

Иные цели преследовали Девапов и его ученики. Они, знакомя забитых, неграмотных тружеников с последним достижением техники — кинематографом, стремились к просвещению народа.

Сохранилось интересное описание одного из массовых бесплатных киносеансов в Самарканде:

«В самый разгар мусульманского праздника Курбанбайрам, 18 марта 1901 года в 8 часов вечера, в мадрасе Ширдор, происходило первое здесь народное чтение с туманными картинками, устроенное Самаркандским кружком народных чтений. И теперь, спустя 15 часов после чтения, я не могу отдать себе ясного отчета об этом вечере, не могу спокойно говорить о том, чему был свидетелем первый раз в моей жизни, потому что и теперь еще нахожусь под ошеломляющим впечатлением от необычайного по своей феерической обстановке вечера. Да, это было по силе и яркости нечто поистине незаурядное и в нашей русской, а тем более в монотонной жизни туземцев Самарканда. Я уверен, что со времени Тамерлана и Улуг-бека мадрасы Регистана еще не видели в своих стенах такой многочисленной аудитории, какова была вчера, в Ширдоре!

Аудитория — обширный четырехугольный мощный мраморными плитами двор мадрасы, окруженный высокими двухэтажными помещениями с многочисленными балконами и арками в мавританском стиле, сплошь покрытыми чудными, неувядаемыми от веков изразцами времен Тамерлана. Экран для туманных картин, освещаемый сильным светом недавно полученного кружком народных чтений ацетиленового фонаря, помещался настолько удобно, что картины на нем были видимы с любого пункта аудитории.

Площадь в 400 кв. сажен вся была занята сидевшими или стоявшими на заднем плане взрослыми и детьми (последние впереди). Можно поэтому без преувеличения сказать, что присутствовало по меньшей мере 4000 человек, а с теми, что были на балконах, — и все 5000. Массу слушателей составляли,



как и надо было ожидать, горожане — мусульмане, туземные евреи, персиане, русские и армяне»<sup>1</sup>.

Есть основание полагать, что этот сеанс был устроен Девановым и его друзьями. Во-первых, предприниматели-кинематографисты не могли позволить себе такую «роскошь» как бесплатный киносеанс. Кроме того, в тот год в Туркестане, кроме Деванова, никто не занимался кинематографией. Во-вторых, ныне здравствующие воспитанники первого узбекского кинооператора подтверждают, что Деванов часто выезжал за пределы Хорезма и каждый раз возвращался в Хиву с отснятыми роликами пленки.

В этот период Самарканд был революционным центром всего туркестанского края. Группа большевиков — М. В. Морозов, П. В. Поздняков, В. В. Быховский, А. В. Худаш — и другие неутомимые борцы с царским самодержавием развернули в древнейшем городе Средней Азии большую революционную деятельность. Они открывали общедоступные библиотеки, распространяли Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса. Большевики использовали в революционных целях и кинематограф. В их боевом органе — газете «Самарканд» — нередко появлялись статьи о тех фильмах, в которых хоть в какой-то степени говорилось о тяжелом положении трудящихся. Так, например, появление в период первой русской революции на экранах Туркестана Хроникального киновыпуска «Похороны», в котором показывались похороны в Москве выдающегося большевика Н. Э. Баумана, газета «Самарканд» умело использовала в целях революционной пропаганды. Можно предположить, что и деятельность единственного узбекского кинематографиста, его хроникальные фильмы о жизни народа не могли остаться незамеченными большевиками. Могли быть использованы и сделанные Девановым фотографии. Жене Деванова удалось сохранить свыше тысячи негативов. Все это — документы, обличающие царский гнет в Туркестане.

После победы Советской власти в Средней Азии и провозглашения Хорезмской народной республики, Х. Деванов принимает активное участие в культурном строительстве. По его инициативе открываются кинотеатры; в школах, интернатах и техникумах организуются фото- и кинокружки. Одновременно Деванов продолжал вести кинолетопись социалистических пре-

---

<sup>1</sup> Н. П. Остроумов, «Сарты», Ташкент, 1908.

образований в Узбекистане. В Хорезме проводится земельно-водная реформа, на полях появляются первые тракторы, возникают колхозы, женщины снимают чадру — все это запечатлевает он на пленке. Великий борец за свободу и счастье узбекского народа Хамза одобряет и поддерживает все начинания Деванова и его друзей Машарифа Бобожонова и Отанезя Шокирова.

Деванова приглашают в Ташкент. Узбекская киностудия предлагает ему стать ее местным кинокорреспондентом. Киностудия посылает Деванову киноаппаратуру, пленку, сообщает темы для хроникальных съемок. Деванов снимает фильмы для сельскохозяйственной выставки в Москве.

Всероссийское фотокинематографическое общество Совкино предлагает Деванову принять участие в съемках хроникально-документальных фильмов. Каждый сюжет, посланный Девановым в Москву, получал профессиональную оценку опытных кинематографистов. Советы русских товарищей по искусству помогали Деванову повышать свое профессиональное мастерство.

В 1935 году общественность Узбекистана торжественно отметила юбилей — 35-летие творческой деятельности своего первого национального кинематографиста. Х. Деванов получил множество поздравлений от государственных и общественных организаций. В газетах были напечатаны статьи, в которых высоко оценивалась его деятельность. А спустя несколько лет жизнь Х. Деванова трагически оборвалась...

Мы только начали собирать материалы о творчестве Худойбергана Деванова. Многие документы, фотографии, кинокадры пропали, часть его киносъемок погибла. В их поисках участвуют ученики замечательного узбекского кинооператора. Они продолжают дело своего учителя — неустанно ведут кинолетопись жизни советского Узбекистана.

## В ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОАРХИВАХ

Название этой статьи может показаться на первый взгляд несколько загадочным. О каких фильмах идет речь? Почему русские фильмы оказались в зарубежных киноархивах? Разве в Советском Союзе их нет?

В молодости кинематограф был слишком расточителен и беспечен. Фильмы считались однодневкой. О их будущем никто не заботился. В Петербурге, Москве и других городах царской России строились кинотеатры малые и большие. По словам старого киножурнала «Сине-фоно» «они росли как грибы». Но своей Третьяковской галереи кинематограф не создал. Главную цель кинопредприниматели видели в том, чтобы умножить барыши. Картины прокатывались до полного износа.

В дни революции и гражданской войны немало картин было вывезено хозяевами-белоэмигрантами за границу. Большие потери понес государственный фонд кинофильмов и в годы Великой Отечественной войны. Многие картины пострадали, часть погибла. Тысячи километров пленки уничтожил пожар войны на киностудиях Киева, Минска, Одессы...

Созданный Советским правительством в 1948 году Госфильмофонд СССР проделал значительную работу по собиранию и приведению в порядок кинокартины. В настоящее время здесь хранится свыше 3 тысяч советских фильмов — игровых, мультипликационных и научно-популярных. Но нанесенный временем ущерб все еще дает о себе знать: из двух тысяч русских дореволюционных картин сохранилось всего лишь около двухсот, недостает многих советских немых фильмов.

В 1957 году Госфильмофонд СССР, вступив в Международную федерацию киноархивов (ФИАФ), получил возможность обмениваться фильмами с зарубежными фильмотеками. В ки-

поархивы тридцати стран были направлены письма, в которых содержалась просьба прислать Госфильмофонду прежде всего русские отечественные фильмы. Вскоре поступили первые предложения из Польши, Чехословакии, Франции, Бельгии и Швеции.

Из Швеции пришла посылка. В ней оказалось двенадцать коробок кинохроники времен гражданской войны. Особую ценность представляли почти не сохранившиеся в наших киноархивах номера первого советского киножурнала «Кинонеделя» (1918—1919). Из Бельгийской синематеки был получен звуковой вариант советского фильма «Восстание рыбаков» (1934, режиссер Э. Пискатор), хранившийся до этого без фонограммы.

Особенно заманчивой была перспектива обмена с Французской синематекой. Там сохранилась обширная коллекция негативов русских дореволюционных картин, многие из которых в наших отечественных киноархивах не сохранились. Госфильмофонд готовился пополнить свои фонды, как вдруг из Парижа пришло трагическое известие о пожаре во Французской синематеке. Среди погибших материалов оказалась и часть русских негативов. Французы прислали уцелевшие негативы. Это были проржавевшие коробки восемнадцати картин с полустершимися названиями. Большинство из них имело марку Московского отделения французской фирмы братьев Пате.

Братья Пате одними из первых среди иностранцев организовали в России производство «русских лент». Их хроникальный фильм «Донские казаки» (1907) произвел в свое время сенсацию. Однако к созданию игровых картин на русские сюжеты фирма бр. Пате приступила с опозданием, уже после выпуска на экран первых русских отечественных фильмов: «Стеньки Разина» («Понизовая вольница») и «Драмы в таборе подмосковных цыган». Лишь в конце 1909 года появились первые игровые ленты бр. Пате на материале русской действительности. Именно к этому периоду относится часть картин, полученных из Французской синематеки. Среди них мы находим ранние исторические постановки. Подражая А. Ханжонкову и А. Дранкову, посланец бр. Пате французский режиссер К. Ганзен обратился к событиям русской истории. Поставленный им фильм «Дмитрий Донской» (1909) ничем не превосходил картины нашего отечественного производства. Француз-

ский оператор Ж. Мейер снял картину однопланово, с неподвижной точки, как бы из первого ряда партера. Монтаж фильма был ограничен простой склейкой девяти сменяющих друг друга сцен. Первоначально К. Ганзен предполагал дать в картине полное изложение жизни Дмитрия Донского. Но затем он изменил свой замысел. «Драма из русской жизни времен монгольского ига» уложилась... в 10 минут экранного времени.

Позже Московское отделение фирмы бр. Пате пригласило В. М. Гончарова, первого русского кинорежиссера, специалиста по историческим постановкам. К известным у нас картинам прибавился созданный им более пятидесяти лет назад фильм «Петр Великий», выпущенный на экран 6 января 1910 года. В. М. Гончаров пошел значительно дальше умеренного в своих исканиях француза К. Ганзена. Он дерзнул показать главные исторические события из жизни великого преобразователя. Историческая драма «Петр Великий» имела необычную для своего времени длину — 590 метров. Действие разбивалось уже на 20 сцен. В фильме снимались артисты русских театров: И. Трубецкая, Е. Таланова, В. Карин, А. Горбачевский, А. Славин. Первым в истории нашего кинематографа исполнителем роли Петра I был артист П. Воинов.

В числе негативов, уцелевших при пожаре во Французской синематеке, была и другая историческая картина — «Марфа Посадница», поставленная режиссером-французом А. Метром.

Для раннего отечественного кинематографа было характерно увлечение экранизациями русской литературной классики. Московское отделение фирмы бр. Пате также занималось экранизациями. К известным нам фильмам, сохранившимся во Французской синематеке, прибавились: «Лейтенант Ергунов» (1910) по рассказу И. С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова» и пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», поставленная в 1911 году.

Другой фильм, «Курсистка Ася» (1913), полученный Госфильмофондом также из Парижа, был интересен своим показом быта и нравов учащейся молодежи того времени.

Посылка, полученная Госфильмофондом из Франции, содержала много неопознанных негативов. Все они значились под условными названиями: «Приключение с Наташей», «На Московском дне», «Иван и его служанка», «Измаил и Соня», «Покнутая Надя» и т. п. Возможно, эти картины во французском прокате так и назывались. Но под каким именем они

были известны у нас, в России? Чтобы ответить на вопрос, пришлось провести тщательную исследовательскую работу.

Наиболее интересна история опознания фильма, который пришел из Французской синематеки под загадочным названием «Тайна Донской улицы». В книге Вен. Вишневского «Художественные фильмы дореволюционной России» и в других фильмографических описаниях такой картины не значилось. Что это — небрежность ученого или фильм зашифрован под условным названием? Как проникнуть в «Тайну Донской улицы»? Материалы были только что получены, позитив ненапечатан. Но нетерпение исследователя не давало покоя. И вот, вооружившись увеличительным стеклом, научный сотрудник Госфильмофонда В. Д. Ханжонкова-Попова приступила к тщательному изучению негатива.

Действие фильма разворачивается в интерьере — по-видимому, это какой-то светский будуар или гостиная. Крупных планов нет. Лица актеров разглядываются с трудом, особенно если учесть, что это негативное изображение.

Действие фильма переносится на натуру... Старая московская улица. Возможно, она и дала название фильму? Но нельзя ли найти иную разгадку? К этой мысли приводит любопытная деталь, которая мелькает в одном из кадров: на стене выделяется нехитрое сооружение из жести, сохранившееся почти в неизменном виде до наших дней, — номер дома 5. Может быть, это не случайно?

Опыт многолетней работы подсказывает В. Д. Ханжонковой путь дальнейших поисков. Она вновь обращается за помощью к книге Вен. Вишневского. В ней без труда можно найти фильм под названием «Тайна дома № 5». Это довольно посредственная уголовно-приключенческая драма из жизни светского общества, где главный герой — граф Дарский. Но ведь и в негативе просматривается богато обставленный будуар. Догадка подтверждается тем, что количество присланных роликов и указанных в фильмографии Вен. Вишневского частей совпадает — их два. Значит, фильм комплектен. Напав на верный след, можно было найти все новые и новые доказательства.

Оставалось выяснить вопрос — представляет ли фильм интерес для истории кино? Картина выпущена Московским отделением бр. Пате — она не из числа первых. Режиссер фильма К. Ганзен — фигура в общем малопримечательная. Но вот первая любопытная находка: наряду с оператором-французом

Ж. Мейером картину, оказывается, снимал тогда еще совсем молодой А. Левицкий — впоследствии крупнейший мастер операторского искусства. Декорации фильма создал художник Чеслав Сабинский, который один из первых наряду с Б. А. Михиным в 1913 году применил фондус — метод сборных щитовых декораций.

А вот и еще поистине замечательная находка... В фильме снята совсем еще юная актриса Малого театра Вера Николаевна Пашенная. До наших дней не дошла ни одна из трех дореволюционных работ актрисы в кино. Как известно, в 1912 году, несмотря на строжайший запрет Дирекции императорских театров, она дебютировала сразу в двух экранизациях пьес А. Н. Островского. Молодая актриса исполнила роль Катерины («Гроза») и роль Ларисы («Бесприданница»). Современная пресса, отмечая полноту и силу перевоплощения В. Н. Пашенной, подчеркивала облагораживающее влияние традиций русского реалистического театра на кинематограф. Созданная в том же 1912 году роль куртизанки Эльзы в фильме «Тайна дома № 5» — третье и последнее выступление В. Н. Пашенной в дореволюционном кино. Этот единственный творческий кинодокумент, запечатлевший игру молодой В. Н. Пашенной, так же интересен для историка театра и кино, как и обнаруженный совсем недавно в Госфильмофонде коротенький фильм «Свадьба Кречинского» (1908) с участием знаменитого актера Александринского театра В. Н. Давыдова.

Наряду с Французской синематекой оживленный обмен фильмами наметился с Польским киноархивом. В течение 1958—1959 годов оттуда прибыло в Госфильмофонд 8 русских дореволюционных фильмов. Не все они одинаково интересны, но зато разнообразны по жанрам. Среди них — первая экранизация повести А. И. Куприна «Поединок» (1910) и чеховского рассказа «Роман с контрабасом» (1911), исторический кинобоевик «300-летие дома Романовых» (1913) и кинокомедия «Лысый приглашен на ужин» (1916) в постановке и при участии небезызвестного комика Р. Рейнольса, сцены из жизни еврейского местечка «Л'Хаим» (1910) и драма на сюжет старинной русской легенды «Лихо одноглазое» (1916).

Особое место в этом пополнении, бесспорно, занимает объемно-мультипликационный фильм «Лилия Бельгии». Уникальная для нашей коллекции картина была поставлена в 1915 го-

ду выдающимся деятелем русского дореволюционного кино Владиславом Старевичем.

«Лилия Бельгии» — единственный из имеющихся в Советском Союзе мультипликационных фильмов В. А. Старевича.

Дополнительный свет на деятельность Московского отделения фирмы бр. Пате проливает полученный из Польского киноархива фильм «Роман с контрабасом» (1911). Он известен как вторая в истории отечественного кино экранизация произведений А. П. Чехова. До этого лишь в 1909 году А. Ханжонков выпустил коротенькую ленту «Хирургия» длиной в 58 метров, рассчитанную на кинодекламацию актера В. С. Ниглова. За все дореволюционные годы произведения А. П. Чехова экранизировались 42 раза. Некоторые рассказы, как, например, та же «Хирургия», инсценировались в кино до шести раз. Большинство фильмов утрачено. До наших дней дошли всего лишь две чеховские картины: «Беззаконие» (1916) и «Цветы запоздалые» (1916) по рассказу «Запоздалое признание». Теперь к ним присоединился «Роман с контрабасом». Нужно отдать справедливость — авторы фильма сценарист Ч. Сабинский и режиссер К. Ганзен не стремились растянуть маленький рассказ Чехова до масштабов полнометражного фильма. Они назвали свою картину миниатюрой. И действительно, десяти минут оказалось вполне достаточно, чтобы вместить комическую историю, в которую неожиданно попали юная купальщица (ее роль исполняет актриса В. Горская) и престарелый контрабас Смычков.

Режиссер К. Ганзен трактует веселый рассказ А. П. Чехова по-французски в несколько гривуазном стиле. Попытка контрабаса Смычкова догнать грабителей напоминает традиционную кинематографическую погоню, получившую широкое распространение в те годы. Еще одна характерная для раннего кинематографа деталь. Когда в футляре вместо музыкального инструмента оказалась девушка в костюме купальщицы, актерам, исполняющим роли гостей князя Бибулова, не удалось по-настоящему выразительно сыграть удивление. Неудавшийся эпизод переснят не был — это не входило в обязанности ремесленника-режиссера.

«Трехсотлетие царствования дома Романовых» (режиссеры А. Уральский и Н. Ларин) — одна из самых масштабных постановок того времени. Она создавалась в порядке конкуренции одновременно с фильмом А. Ханжонкова «Воцарение дома



Романовых» и превосходила его. Если ханжонковская картина охватывала всего лишь один 1613 год, то фильм режиссеров А. Уральского и Н. Ларина — целых три столетия русской истории. В их картине были представлены Минин и Пожарский, Суворов, Кутузов, Нахимов и Корнилов. Многочисленные массовые сцены изображали народ. Но главными героями фильма были цари. В полном соответствии с «высочайше одобренным» учебником Иловайского историю делали монархи. Юбилейная, верноподданническая картина завершалась документальными кадрами коронации Николая II, заснятыми Камилем де-ла Серфф, оператором бр. Люмьер в Москве еще в 1896 году. Эти кадры интересны и сегодня как документы истории.

В коллекции русских дореволюционных картин, собранных в Госфильмофонде, наиболее полно представлено кинопроизводство А. Дранкова, А. Ханжонкова, Московского отделения бр. Пате. Совсем небольшое место среди сохранившихся лент занимают фильмы небезызвестного русского кинопредпринимателя И. Ермольева. Эмигрируя в годы гражданской войны за границу, он вывез с собой большинство «своих» картин. Многие из них были поставлены кинорежиссером Я. А. Протазановым. У Ермольева снимались Иван Мозжухин, Вера Орлова, Наталия Лисенко, Мария Германова, Ольга Гзовская, Владимир Гайдаров. Вот почему с таким интересом ожидалось прибытие из Чехословацкой фильмотеки ермольевской картины производства 1916 года «Нищая» («Подайте Христа ради ей»). Поставил ее Я. А. Протазанов. Из 73 фильмов, созданных режиссером в дореволюционные годы, сохранились шесть — «Уход великого старца» (1912), «Музыкальный момент» (1913), «Плебей» (1915; неполностью), «Пиковая дама» (1916), «Сатана ликующий» (1917; неполностью) и, наконец, «Отец Сергей» (1917—1918). Полученная из Чехословацкой фильмотеки картина расширяет наши представления о творчестве известного русского режиссера. Работа над фильмом «Нищая» была закончена им за два с половиной месяца до выпуска на экран прославленной «Пиковой дамы».

Заметный интерес представляют новые поступления, пополнявшие за последнее время фонд советских немых картин. В 1962 году из киноархива Чехословацкой Социалистической республики пришла посылка с фильмами, которые считались у нас частично или полностью утраченными: знакомые, но

уже изрядно забытые фильмы 20-х годов — «Абрек Заур», «Каштанка», «Девятое января», «Винтик-шпинтик».

На этот раз помог аннотированный каталог «Советские художественные фильмы», подготовленный Госфильмофондом и не так давно выпущенный в свет издательством «Искусство». Посылая в порядке международного обмена этот трехтомный справочник, мы обратились к зарубежным фильмотекам с просьбой ответить, не найдут ли они в своих коллекциях кинокартины, которые бы значились в нашем каталоге как «не сохранившиеся».

Первыми откликнулись друзья из Чехословакии...

Фильмы режиссера В. Висковского «Девятое января» — наиболее ценное приобретение. Он восполняет недостающую страницу историко-революционной летописи периода немого кино. Когда сегодня просматриваешь эту старую ленту, увидевшую экран одновременно с легендарным «Броненосцем «Потемкин», лишний раз убеждаешься, сколь различными путями шли мастера в бурную пору становления советского киноискусства.

В фильме «Девятое января» рассказывается о многих событиях первой русской революции: волнения на Обуховском заводе, стачка на Путиловском, призывы Гапона обратиться с петицией к царю, предостережения большевиков, «кровавое воскресенье»... Сценарий, написанный П. Щеголевым, охватывал период с 1901 по 1905 год. Режиссер В. Висковский не ставил перед собой иной задачи, кроме инсценировки исторических фактов, бегло очерченных сценаристом. Однако в фильме мы находим попытку сюжетно объединить многочисленные события историей одной рабочей семьи.

Массовые сцены на Дворцовой площади привлекают достоверностью лиц и костюмов. Операторы А. Москвин и А. Далматов с большим размахом, почти нигде не нарушая документальной манеры, снимают необозримые толпы людей на улицах и проспектах города. К числу операторских удач относятся эпизоды жестокой расправы царизма, учиненной над мирной процессией, сцены первых баррикадных боев. Некоторые кадры, напоминающие старую кинохронику, уже давно вошли во многие хрестоматии мира.

Сохранились свидетельства, что в съемках картины принимали участие около двадцати тысяч человек. Фильм «Девятое января» — прямой наследник массовых театрализованных «ре-

волюционных действий», инсценированных на площадях Петрограда в первые годы после Октябрьской революции.

Длительное отсутствие фильма стало причиной возникновения в среде киноведа весьма приблизительных оценок картины.

«Девятое января» отныне становится живым фактором истории советского кино. Этот фильм помогает лучше оценить новаторство Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина. Интересен фильм и сам по себе, ибо в нем наиболее полно отразились сильные и слабые стороны жанра исторической хроники первой половины 20-х годов. «Девятое января» стоит в одном ряду с такими историко-революционными лентами, как «Дворец и крепость», «Степан Халтурин», «Декабристы», помогая точнее определить их место и значение в развитии немого кино.

Недавно полученный Госфильмофондом из Чехословакии фильм «Каштанка» может также дополнить наши представления о киноискусстве 20-х годов. Известный чеховский рассказ был подвергнут в фильме весьма вольному переложению. Авторам посчастливилось найти превосходную исполнительницу главной роли — цирковую собачку Джежки. Но вместо ее лохматой выразительной мордочки зритель гораздо чаще видит на экране чумазую физиономию Федюшки. Согласно «обновленному» сюжету терялась не Каштанка, а сам мальчик. Литературский рассказ А. П. Чехова, где окружающий мир воспринимался как бы глазами Каштанки, был превращен авторами в сентиментальную мелодраму о похождениях мальчугана среди босяков «на дне», в ночлежке Хитрова рынка. Страшный Шарманщик Мазамет похищал Федюшку. Приключения Федюшки во многом напоминали рождественскую притчу с благополучным концом о заблудившемся мальчике.

Ближе к финалу авторы вдруг вспоминали о Каштанке. История пропавшей собачки почти дословно и довольно верно повторяет сюжетную канву рассказа. Тонко описанный Чеховым цирк заменен в фильме базарным балаганом на Девичьем поле.

Трудно сказать, получила ли удовольствие от такой переделки «Каштанки» детская аудитория 20-х годов (а именно ей посвящался фильм). Сегодняшний же просмотр картины привлек внимание киноведа только превосходной работой оператора Г. Гибера. Яркая экспрессивность, умелое использо-

вание света и тени, особенно в эпизоде, где отец Федюшки с фонарем в руках отправляется на поиски мальчика. Метельная ночь, блуждающий огонек среди крошечного мрака напоминают «снежную романтику» шведских картин Шестрома и Штиллера. Г. Гибер — мастер кинопортрета.

В «Каштанке» по-своему выразительно передан был быт старой Москвы, в чем угадывается режиссерский почерк Ольги Преображенской. Обстоятельно показано чаепитие «по-московски», с непременно самоваром. Во всех подробностях рисуется птичий рынок.

Каждое новое поступление интересно по-своему. Фильм «Абрек Заур» (1926) пополняет обширную коллекцию приключенческих лент 20-х годов. Живой и правдивый рассказ о борьбе горцев Кавказа с царскими войсками пользовался немалой популярностью у зрителей в Советском Союзе и за рубежом. Любопытно отметить, что даже после того, как кинематограф стал звуковым, картина недавно умершего режиссера Б. Михина долгое время не сходила с экрана. В 1938 году «Абрек Заур» был сокращен, перемонтирован и выпущен в новой редакции. В период Отечественной войны, вероятно, погибли последние из оставшихся копий. Посылка из Чехословакии дает возможность вернуть этот увлекательный фильм советским зрителям.

«Винтик-шпинтик» — так называется коротенькая мультипликация режиссера В. Твардовского, пополнившая коллекцию рисованных фильмов. Сюжет картины, снятой в 1927 году, предельно прост: даже самая умная машина может остановиться или сбавить ход, если будет потерян маленький, никем не замеченный винтик.

Недавно Госфильмофонд получил из ряда иностранных фильмотек позитивные копии фильма С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Научные сотрудники Госфильмофонда в течение уже нескольких лет упорно работают над восстановлением в первоначальном виде лучших советских кинокартин. Поиски русских и советских фильмов в зарубежных киноархивах продолжаются.

# **советские фильмы за рубежом**

---



БОРЬБА ЗА ЭКРАН<sup>1</sup>

15 февраля 1897 года в городе Осака впервые в истории Японии был показан кинофильм «Кинематограф» (постановка Миэля). Эта картина была привезена в Японию из Франции инспектором текстильной компании по производству муслина в Киото Кацутаро Инэбата. Среди восьми кинофильмов, демонстрировавшихся в то время в Японии, был и фильм «Коронация русского царя» (1896). Это был первый фильм о России, который увидели японцы.

Большая часть прокатываемых кинофильмов в то время ввозилась в Японию из-за границы. В основном это были хроникальные киновыпуски. В 1904 году, когда Япония начала войну с царской Россией в Корее и в Маньчжурии, один за другим стали появляться хроникальные фильмы о русско-японской войне. Эти фильмы сыграли большую роль в милитаристской пропаганде. Снимали военную кинохронику в те годы американские и европейские кинорепортеры, сопровождавшие русские и японские войска. Так на экраны Японии проникли фильмы, показывавшие боевые действия русской армии. Они назывались по-разному: «Действия русских казаков», «Репортаж о большом военном параде по случаю прибытия верховного главнокомандующего русских войск Куропаткина в Порт-Артур», «Высадка русских моряков балтийской эскадры во французском порту Камлан» и т. д.

Правящие классы Японии, уже тогда использовавшие кино для милитаристской пропаганды, боялись его революционизи-

---

<sup>1</sup> Статья написана для сборника «Из истории кино» в 1962 году японским критиком, председателем Всеяпонского совета обществ по развитию независимой демонстрации кинофильмов Кадзуо Ямада.

рующей силы. Характерно, что в 1905 году, когда русский народ поднялся на борьбу с царским самодержавием, в Японии не было показано ни одной хроники о первой революции в России.

В японском народе всегда сохранялся интерес к жизни русского народа, к русской культуре. Японский литератор Симэй Фуабатей перевел произведения Тургенева, а японский поэт Такубоку Исикава в своих стихах воспевал чувство солидарности с русскими народниками. Следует отметить, что и первым литературным произведением, которое было экранизировано в Японии, был роман Л. Н. Толстого «Воскресение». Этот кинофильм под названием «Катюша» был выпущен японской кинокомпанией «Никкацу Муёдзима» в октябре 1914 года. Фильм представлял собой мелодраму, далекую от духа оригинала. Тем не менее он пользовался большим успехом. На следующий год та же кинокомпания сняла сначала вторую, а затем и третью серию этой картины. В 1910 году в Японии демонстрировалась французская кинокартина «Сибирские снега» (экранизация романа Л. Н. Толстого «Воскресение»), во многих кинотеатрах был показан в 1911 году хроникальный кинофильм о похоронах Льва Толстого.

В Японии нет национальной фильмотеки, никто не собирает, не систематизирует и не описывает старые фильмы. Поэтому сейчас мы располагаем самыми скудными данными о кинокартинах прошлого. Известно, например, что в марте 1911 года в одном из токийских кинотеатров шла историческая картина под названием «Смерть адмирала Макарова», в другом кинотеатре показывался русский фильм «Анна Каренина» с Н. О. Васильевым в главной роли. Известно также, что летом следующего года в Токио демонстрировалась еще одна картина «Анна Каренина». Чья это была картина нам пока установить не удалось. Не знаем мы также, что был за фильм «Пламя», который появился в июле 1913 года на экране одного токийского кинотеатра. Известно лишь, что фильм был производства Смирнова и длина картины — 6000 футов<sup>1</sup>.

В 1914—1915 годах в Японии демонстрировался ряд хроникальных и видовых фильмов о России: «В окрестностях Сочи» (английское название — «Путевые заметки о Кавказе»), «Виды русского города Ялты» и «Летняя резиденция русского

---

<sup>1</sup> Фут — мера длины, равная 30—48 см.



царя в городе Ялта». В следующем году французская кинофирма «Франс-экран» привезла в Японию небольшую хронику под названием «Казаки на Урале» (английское название — «Верховая езда казаков»), которую в марте 1915 года показал один кинотеатр в Иокогаме.

Впервые на японских экранах появились русские титры в 1915 году, когда первый государственный кинотеатр организовал в Токио премьеру фильма режиссера В. Старевича «Страшная месть». Русская драма, проникнутая глубокими человеческими чувствами, и великолепная игра артиста Ивана Мозжухина произвели сильное впечатление на японских зрителей, до этого видевших лишь американские и французские кинофильмы.

Вслед за фильмом В. Старевича в том же 1915 году в Японии появилась картина другого русского режиссера — Е. Бауэра «Страшная месть горбуна» (английское название — «Страхи горбуна»), потом фильм режиссера К. Ганзена «Любовь японской девушки».

Из русских хроникальных картин в японских кинотеатрах демонстрировались картины вроде «Москва и русский царь» (английское название) и военные хроники.

После Октябрьской революции импорт кинофильмов из России полностью прекратился. Вместо этого на экранах японских кинотеатров начали появляться антисоветские, антикоммунистические кинокартины вроде японского фильма «Экспедиционный корпус в Сибири».

Первым русским фильмом, импортированным в 1925 году в Японию после Октябрьской революции, была картина режиссера Я. Протазанова «Отец Сергей». Вслед за ним в 1927 году на экранах Японии появилась картина режиссера А. Савина «Поликушка». Но уже в 1925 году, когда началась демонстрация кинофильма «Отец Сергей», был издан «закон о поддержании общественной безопасности»; министерство внутренних дел Японии разработало «Положение о цензуре кинофильмов». Киноцензура была усилена и централизована, оставался в силе «Закон о квотах и цензуре» (1910), который запрещал импортировать в Японию зарубежные фильмы без предварительной цензуры. Все это было направлено на предупреждение демократизации японского киноискусства и на усиление борьбы с растущим революционным влиянием советского кино на японского зрителя.

В те годы цензура часто запрещала импортировать в Японию многие зарубежные, особенно советские фильмы. Из картин беспощадно вырезалось все, что в какой-то степени говорило о революции, свержении самодержавия, отмене системы частной собственности. Запрещена была демонстрация хроникальных картин о жизни Советской России.

В 1926 году в таможню города Иокогама был привезен кинофильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Таможенная цензура отправила его обратно. Однако о замечательном произведении советского киноискусства кинофильме «Броненосец «Потемкин» стало известно японцам из печати и по рассказам немногочисленных деятелей кино, которым удалось увидеть этот фильм во время просмотра его таможенными властями.

Таможенные власти отослали обратно и фильмы В. Пудовкина «Мать» и С. Эйзенштейна «Октябрь». Те же советские фильмы, которым все же удавалось прорваться через таможню, попадали под безжалостные ножницы чиновников министерства внутренних дел.

В 1927—1928 годах в Японии демонстрировались: фильм режиссера Ю. Тарича «Крылья холопа», картина режиссера Г. Эггерта «Медвежья свадьба», фильм режиссеров Э. Иогансона и Ф. Эрмлера «Катка-бумажный ранет» (японское название — «Дьявольская улица»); в 1929 году токийские кинотеатры показали фильм режиссера Ф. Оцепа «Живой труп».

В декабре 1930 года, несмотря на все строгости цензуры, на экраны японских кинотеатров вышел документальный фильм Виталия Турипа «Турксиб». Вскоре после демонстрации этого кинофильма в Японии депутат парламента, писатель-коммунист Кагакодзи (псевдоним Дзентаро Танигутти) написал роман «Хлопок». В этом романе есть такая сцена. Один революционер из бедных крестьян в день, когда он расстается с матерью, смотрит вместе с нею в кинотеатре фильм «Турксиб». Мать и сын, увидев на экране обширные хлопковые поля, в восхищении воскликнули: «Ну и хлопок! Ну и хлопок!» Сын рассказал матери о новой жизни трудящихся в России. Старенькая мать, выслушав сына, благословила его на путь революционной борьбы.

По мере роста симпатий простого японского народа к советскому кино, правящие классы Японии все больше старались ограничить распространение советских фильмов в стране.

Против фильма В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (зарубежное название — «Буря над Азией»), который начал демонстрироваться три недели спустя после премьеры фильма «Турксиб» сразу в нескольких кинотеатрах Токио, были приняты специальные меры. Цензор вырезал из картины почти 1000 футов кадров, рассказывавших о борьбе партизан, заменил субтитры, содержавшие революционные призывы, и полностью переработал фильм. Однако даже в этом виде цензура не разрешила демонстрацию фильма в Японии.

В следующем 1931 году правящие классы Японии, начав широкую агрессию против Маньчжурии, намеревались совсем запретить демонстрацию этого фильма. Однако одна из кинокомпаний — «Санэйся», занимавшаяся импортом советских кинофильмов, — добилась снятия запрета с фильма. В результате переговоров компании с представителями цензуры было получено разрешение на демонстрацию фильма «Буря над Азией», но только после того, как из фильма дополнительно было вырезано большое количество кадров, изменены субтитры и произведен новый перемонтаж всей картины. После таких изменений антиимпериалистическая национально-освободительная борьба, изображавшаяся в фильме, предстала в виде сопротивления желтой расы белой расе. Однако ничто не могло вытравить из фильма «Буря над Азией» его революционного духа.

Немой кинофильм «Буря над Азией» демонстрировался одновременно с первым звуковым американским кинофильмом «На западном фронте без перемен». Эти кинофильмы прокатывались в различных кинотеатрах. Однако советский фильм «Буря над Азией» пользовался гораздо большим успехом у зрителей, чем американская кинокартина. Фильм В. Пудовкина вызвал в те годы широкие отклики по всей стране. Ведущий артист театра «Кабуки» Энноске Итикава, гастролировавшего в Советском Союзе в 1961 году, выступил с реформой театра. Он организовал театр «Сюнсюдза», который поставил на своей сцене драму по кинофильму «Буря над Азией». Эта постановка имела успех. Среди откликов были и такие: посольство Великобритании в Токио заявило протест против изображения в пьесе представителей английских войск.

Исключительно большой успех пьесы «Буря над Азией» побудил кинокомпанию «Санэйся» через несколько лет снова импортировать новую копию этого кинофильма и демонстри-

ровать его в кинотеатрах Японии. Картина В. Пудовкина «Буря над Азией», как и фильм С. Эйзенштейна «Старое и новое», появившийся в мае на экранах Японии в 1931 году, оказали большое влияние на японских кинематографистов. Прогрессивные режиссеры Сдаданосукэ Куинугаса, Тайсукэ Ито и многие другие заимствовали из советских фильмов не только новые принципы монтажа. Под влиянием советских картин в японских фильмах усилились мотивы социального протеста, впервые на исторических примерах стала отражаться классовая борьба японского народа.

В 1931 году многие японские кинотеатры одновременно демонстрировали советские фильмы. Документальный фильм М. Кауфмана «Весной» был показан сразу в трех токийских кинотеатрах. Через месяц, в апреле 1931 года, три других кинотеатра японской столицы организовали просмотр советского хроникального фильма «Памир — крыша мира». 22 июля 1931 года в двух кинотеатрах состоялась премьера фильма А. Довженко «Земля».

Весной 1932 года в Японии был показан кинофильм Николая Экка «Путевка в жизнь». Этот фильм впервые в истории демонстрации советских фильмов в Японии получил рекомендацию министерства просвещения. Правда, цензоры вырезали из картины заключительные кадры открытия железной дороги, сопровождавшиеся мелодией «Интернационала».

В том же году в ряде токийских кинотеатров демонстрировался документальный фильм Д. Вертова «Человек с киноаппаратом» (японское прокатное название — «Это Россия»).

В конце 1933 года токийский Дом японской молодежи организовал широкий просмотр хроникального фильма «Большой Токьо», который был снят в Японии советским режиссером В. Шнейдеровым.

В 1934 году советский кинофильм режиссера С. Тимошенко «Снайпер» по приказу властей подвергся перемонтажу. В результате из семи частей оригинала остались только четыре небольшие части. После этого японским кинотеатрам пришлось ограничиться демонстрацией лишь отдельных сохранившихся в фильме эпизодов. Но и в таком виде кинофильм «Снайпер» отличался многими художественными достоинствами. Японский кинорежиссер Акира Кurosava даже сегодня считает звуковое оформление этого фильма и в особенности музыку в эпизоде рукопашной схватки русского и немецкого снайперов

во время дождя самыми лучшими образцами в истории мирового кино.

Кинофильм режиссера Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный» демонстрировался в марте 1934 года в Японии, как это не удивительно, без сокращений. Но зато из кинокартины режиссера Б. Барнета «Окраина» (японское название — «Город на границе»), появившейся на экранах Японии в том же году, было вырезано очень много кадров в основном антивоенного характера, в том числе тринадцать сцен и четыре монолога. Из кинофильма в общей сложности вырезали 240,5 метра пленки. Так, например, только из восьмой части кинофильма было вырезано 83 метра, в том числе эпизод братания на фронте, кадры расстрела и эпизод, в котором пожилой солдат пытается спасти Николая.

В 1934 году в японских, главным образом токийских кино-театрах, демонстрировались: фильм режиссера Н. Крада «Черный песок» (английское название — «Оазис в пустыне»), картина А. Довженко «Иван», фильм режиссера С. Тимошенко «Жить».

В 1935 году в Японии демонстрировался кинофильм режиссеров Г. Рошаля и В. Строевой «Петербургская ночь» (японское название «Белые ночи»), из которого целиком была вырезана заключительная сцена и сцена забастовки. В результате замысел кинооригинала был искажен. Летом того же года в токийском парке «Хибия» была показана кинокомедия Г. Александрова «Веселые ребята», которая в прокате шла под названием «Веселая ватага».

В 1936 году был импортирован последний в довоенный период советский кинофильм. Это был фильм режиссеров М. Донского и В. Легошина «Песня о счастье» (японское название — «Счастливый талант»). После этого импорт советских кинофильмов был полностью запрещен японскими властями.

После второй мировой войны развитию проката советских картин воспрепятствовали американские оккупационные войска в Японии. Они прилагали все силы к тому, чтобы оградить японский народ от влияния социалистических стран. В частности, американские оккупационные власти использовали фильмы Голливуда, чтобы привить японскому народу антикоммунистические настроения и чувство преклонения перед «американским образом жизни». Американские оккупа-

ционные власти в Японии произвольно устанавливали выгодные для американского кино квоты импорта зарубежных кинофильмов. Взяв за стандарт количество кинофильмов зарубежных стран, демонстрировавшихся в Японии в довоенные годы, американские оккупационные власти для того, чтобы обеспечить в Японии прокат до 299 американских кинофильмов в год, установили следующие годовые квоты импорта зарубежных кинофильмов в Японии: французских кинофильмов — 24, английских кинофильмов — 14 и советских кинофильмов — только 7.

Цензурный отдел информации и пропаганды среди гражданского населения (орган американских оккупационных войск в Японии) налагал жесткие ограничения на прогрессивные зарубежные кинофильмы и в первую очередь на советские картины. Так, например, цензура этого отдела не пропустила советские кинофильмы «Радуга» Марка Донского и «Молодая гвардия» Сергея Герасимова, поскольку, мол, в этих фильмах пропагандировался протест против оккупации. Однако запрет на ввоз советских кинофильмов «Радуга» и «Молодая гвардия» ясно показал японскому народу, что американские оккупационные войска представляют собой такую же империалистическую оккупационную армию, какой была армия фашистской Германии.

В 1951 году после того, как американские оккупационные власти сделали все, для того чтобы не допустить проникновения советских картин в Японию, они передали контроль за импортом зарубежных кинофильмов японскому правительству. Японское правительство оставило без изменений систему квот на импорт зарубежных кинофильмов в Японии, установленную американской оккупационной армией. В результате этого за период с 1946 года, когда в Японии был показан первый послевоенный советский кинофильм «Физкультурный парад», и по декабрь 1961 года, когда в Японии с большим успехом шел советский кинофильм «Повесть пламенных лет», в японских кинотеатрах демонстрировалось всего лишь 48 советских полнометражных кинофильмов. За этот же период в Японии демонстрировалось около двух тысяч американских кинофильмов.

В ноябре 1948 года в «Императорском театре», расположенном в центральной части города Токио, демонстрировался советский художественный кинофильм режиссера И. Пырьева

«Сказание о земле сибирской». Рядом с «Императорским театром» в то время располагался генеральный штаб американских оккупационных войск в Японии. Японские зрители, выстроившись длинными рядами, на глазах у командующего американских оккупационных войск генерала Маккартура аплодировали советскому кинофильму. Этот кинофильм демонстрировался в течение пяти недель и пользовался необычайным успехом. По доходам на одну копию этот кинофильм превзошел тогда все заграничные кинофильмы, демонстрировавшиеся в Японии за последние несколько лет. Японские зрители восторгались замечательным качеством цветной съемки и волнующими песнями этого кинофильма. В последующие годы новые копии кинофильма «Сказание о земле сибирской» неоднократно вновь демонстрировались в японских кинотеатрах. Исполняемые в кинофильме народные песни, и в особенности «По диким степям Забайкалья», «Песня земли сибирской», до сих пор распеваются молодежью Японии.

Большой интерес у японского зрителя вызвало появление 8 ноября 1948 года на экране кинотеатра в токийском парке «Хибия» 1-й серии замечательной картины С. Эйзенштейна «Иван Грозный».

В 1949 году состоялись премьеры немногих советских картин: фильма режиссера И. Иванова-Вано «Конек-горбунок», картины режиссера К. Ярматова «Алишер Навои» (японское название — «Герой степи») и кинофильма «Поезд идет на Восток».

В 1950 году на экранах Японии демонстрировались фильмы «Пирогов» (японское название — «Пути новатора»), «Три встречи», «Далекая невеста» и картина «Золушка».

В 1951 году токийские кинозрители познакомились с цветной картиной Г. Рошаля «Мусоргский» (японское название — «Рассвет»). В следующем году зрители увидели научно-популярную картину режиссера А. Згуриди «Лесная быль», фильм С. Герасимова «Молодая гвардия» и фильм режиссера М. Чиаурели «Падение Берлина».

Немного советских картин было в кинопрокате и в последующие годы: в 1953 году демонстрировался фильм «Смелые люди» и картина режиссера В. Строевой «Большой концерт». В 1954 году фильм «Садко» (японское название — «Садко в стране чудес»), а в 1955 году фильм «Во льдах океана» (японское название — «Сказание о Северном полюсе»).

До сих пор многие зрители помнят успех на японских экранах фильма-балета «Ромео и Джульетта» (японское название — «Повесть о Ромео и Джульетте») и картины режиссера С. Юткевича «Отелло».

В 1957 году в токийских кинотеатрах демонстрировались фильм режиссера З. Аграненко «Бессмертный гарнизон», картина режиссера Г. Чухрая «Сорок первый» (японское название — «Женщина — снайпер Марютка»), кинокомедия режиссера Э. Рязанова «Карнавальная ночь» (японское название — «Все за пять минут») и фильм Г. Козинцева «Дон-Кихот».

Несколько больше прокатывалось советских фильмов в Японии в 1958 году. В тот год японские зрители увидели фильмы: «Ленинградская симфония», «Артисты цирка», «Тихий Дон», «Летят журавли» (японское название — «Война и целомудрие») и «Дом, в котором я живу» (японское название — «Окно, в котором не гаснет свет»).

В 1959 году состоялись премьеры фильма И. Пырьева «Идиот» и картины А. Птушко «Илья Муромец» (японское название — «Смельчак Илья покоряет дракона и царя дьяволов»).

С 1960 года советские, как и большинство зарубежных фильмов, выпускались в основном дублированными на японский язык. С большим успехом прошла премьера фильма-спектакля «Лебединое озеро». 4 октября в годовщину запуска первого советского спутника один токийский кинотеатр организовал просмотр фильма «Небо зовет» (японское название — «Большая космическая база»). Потом в том же кинотеатре шла другая советская картина режиссера М. Федорова — «Призвание» (японское название — «Родная Волга»).

В ноябре 1960 года в двух столичных кинотеатрах с большим успехом прошли две советские картины: «Судьба человека» и «Баллада о солдате» (японское название — «Отдых по приказу»).

В 1961 году в одном токийском кинотеатре состоялась премьера фильма «Тайна двух океанов», а Центральный токийский театр снова показал после многих лет запрета фильм М. Донского «Радуга» (японское название — «Земля, где бушует пламя войны»). В конце года, 23 декабря, в кинотеатре г. Осака состоялась премьера фильма А. Довженко и Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет» (японское название — «Поле боя»).



В послевоенные годы на экранах Японии демонстрировались и советские короткометражные фильмы: научно-популярные, хроникальные и мультипликационные. Нам удалось собрать сведения о прокате лишь немногих из них: «Повесть о жизни растений» (японское название «Принцесса цирка»), «История одного солнца» (японское название — «Зеленоглазый осел»), «Золотая антилопа» (японское название — «Миллион в мешке»), «Серый разбойник» (японское название — «Трехпалый волк»).

Фильмы «Мастера русского балета» и «Мастера русской оперы» показывались по частям в виде отдельных короткометражных фильмов.

Еще в 1948 году американские оккупационные власти и крупные японские кинокомпании организовали в кинокомпании Тохо, где в то время работало много прогрессивных демократических деятелей кино, так называемую «чистку красных». Японский народ в ответ на это начал повсеместно организовывать кружки любителей киноискусства, развернулось широкое движение в защиту демократического национального киноискусства. Кружки любителей киноискусства в сотрудничестве с обществом «Япония — СССР» возглавили движение против засилия Голливуда на японском экране, за содействие расширению проката советских кинофильмов. Они стали инициаторами показа советских кинофильмов, присланных в качестве подарков, вне системы частных кинотеатров.

Любителям киноискусства удалось организовать пикетирование кинотеатров, пытавшихся показать антикоммунистический американский кинофильм «Железный занавес».

В 1956 году, когда японское правительство вновь запретило импорт советского кинофильма «Броненосец «Потемкин», борьба японской демократической общественности за показ советских фильмов приняла особо острый характер. На этот раз ввозу советского кинофильма «Броненосец «Потемкин» воспрепятствовала не цензура, как это было до войны, а система импорта зарубежных кинофильмов, унаследованная правительством Японии от американских оккупационных войск. Только по той причине, что предприниматели, которые хотели импортировать кинофильм «Броненосец «Потемкин», не имели разрешительной квоты на импорт, этот выдающийся советский кинофильм, созданный почти 40 лет назад и обошедший экраны всего мира, по-прежнему был запрещен для ввоза в Япо-

нию. Ассоциация японских кинорежиссеров, Ассоциация техники японской кинематографии, Всеяпонская федерация организаций и другие связанные с кино организации, а также рабочие профсоюзы, культурные организации и отдельные деятели наводнили японское правительство петициями, протестами. Несмотря на это, японское правительство так и не разрешило импорт кинофильма «Броненосец «Потемкин». Тогда в 1958 году японский народ создал Общество содействия демонстрации кинофильма «Броненосец «Потемкин». В конце концов это общество получило кинофильм «Броненосец «Потемкин» в качестве дара от Советского Союза. 22 февраля 1959 года в концертном зале префектуры Йокогамы состоялась премьера этого кинофильма. После этого японская демократическая общественность организовала широкую демонстрацию этого кинофильма по всей стране.

Возникавшие повсюду общества содействия демонстрации кинофильма «Броненосец «Потемкин» арендовали кинотеатры в качестве залов для проведения собраний и организовывали в них просмотр этого фильма. Кинофильм «Броненосец «Потемкин» пользовался исключительно большим успехом при демонстрации в общественных залах и в кинотеатрах, арендованных для проведения собраний. Например, в токийском театре «Кэйомайгадза» была намечена демонстрация кинофильма «Броненосец «Потемкин» в течение только одной недели с 1 апреля 1959 года. Но когда кинофильм начали демонстрировать, то этот маленький театр, рассчитанный всего на 450 зрителей, ежедневно посещало почти по 2 тысячи человек. В конце концов пришлось продлить демонстрацию фильма до трех недель. За эти три недели театр посетили 30 тысяч зрителей.

Интересный случай произошел в городе Кавасаки. Кинофильм «Броненосец «Потемкин» смотрели бастовавшие металлурги. Когда началась демонстрация сцены, в которой показывается восстание моряков, в зале раздались громкие возбужденные крики одобрения и аплодисменты, буквально потрясавшие кинозал.

Где бы ни демонстрировался этот кинофильм, среди простых японцев всегда находилось несколько энтузиастов, которые смотрели этот кинофильм ежедневно по нескольку раз. Брошюры, изданные Обществом содействия демонстрации фильма «Броненосец «Потемкин», расхватывались зрителями

моментально. Интерес и симпатии японского народа к советскому искусству небывало выросли во время демонстрации в Японии кинофильма «Броненосец «Потемкин». В течение всего лишь одного года две копии этого кинофильма демонстрировались в 70 местах и было зарегистрировано несколько миллионов зрителей.

В мае 1959 года состоялось первое совещание Всеяпонской федерации обществ содействия демонстрации кинофильма «Броненосец «Потемкин». Совещание приняло решение о преобразовании федерации обществ во Всеяпонский совет обществ по развитию независимой демонстрации кинофильмов; было решено, что новая организация будет выступать не только за широкий прокат советского кинофильма «Броненосец «Потемкин», но и за свободную демонстрацию всех прогрессивных японских и заграничных кинофильмов, и в первую очередь советских кинофильмов, широкий прокат которых всегда встречал множество препятствий со стороны официальных властей Японии. В феврале 1960 года Всеяпонский совет обществ по развитию независимой демонстрации кинофильмов организовал прокат полнометражного документального кинофильма Германской Демократической Республики «Песня рек» (японское название — «Реки мира поют одну песню»). В июне того же года была показана озвученная копия советского кинофильма «Буря над Азией». На этот раз фильм демонстрировался полностью, без каких-либо сокращений. В октябре 1961 года Совет провел по всей Японии широкий просмотр подаренных советских кинофильмов: «Прощайте, голуби» и «Поль Робсон».

Всеяпонский совет обществ по развитию независимой демонстрации кинофильмов активно развертывает движение за организацию широкой демонстрации советских кинофильмов силами японской общественности. В своей деятельности Всеяпонский совет тесно сотрудничает с обществом «Япония — СССР», Коммунистической партией Японии, Лигой демократической молодежи Японии и с другими демократическими организациями и партиями. Вот небольшой перечень основных советских кинофильмов, которые с помощью Всеяпонского совета и общества «Япония — СССР» через систему общественного, некоммерческого проката стали достоянием широких кругов японских зрителей: «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Буря над Азией» (русское название — «Потомок Чингис-ха-

на»), «Без вины виноватые», «Детство», «Ленин в Октябре», «Тарас Шевченко», «Возвращение Василия Бортникова», «Верные друзья», «Семья Журбиных» (русское название — «Большая семья»), «Строитель» (русское название — «Коммунист»), «Мать», «Сердце поет», «Песня земли» (русское название — «Композитор Глинка»), «Прощайте, голуби», «Пять дней, пять ночей» и другие. Японская демократическая общественность стремилась в первую очередь познакомить японских зрителей с теми советскими фильмами, которые под разными предлогами запрещались правительственной цензурой.

В результате этой борьбы с реакцией японский народ не только добивается демонстрации советских кинофильмов без посредничества капиталистических кинокомпаний, но и ставит прокатные фирмы в такое положение, при котором они вынуждены сами прокатывать советские кинофильмы. Борьба за экран продолжается.

# **библиография, фильмография**

---



## РУССКАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ КИНОПЕЧАТЬ ПЕРВЫХ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ (1917—1924)

История советской периодической кинопечати неразрывно связана с общим процессом развития киноискусства. Однако работ, специально посвященных изучению советской периодики и кинокритики, в нашем киноведении до сих пор еще нет. Изучение истории советской кинопечати — задача сложная и трудоемкая. Первым этапом его должна стать публикация различных материалов — очерков по общим проблемам кинокритики, статей о творчестве отдельных кинематографистов, библиографических справочников, вспомогательных работ, одной из которых является и эта.

Автор не ставит перед собой цель исчерпывающего рассмотрения материалов, характеризующих развитие советской журналистики. Его задача — кратко охарактеризовать отдельные периодические издания первых послереволюционных лет, отметив те работы журналистов и критиков, которые представляются наиболее значительными. Естественно, что автор не мог оставить без внимания и книги по киноискусству, оказавшие заметное влияние на развитие советской кинокритики.

В период борьбы партии за развитие социалистической революции и упрочение Советской власти, в период иностранной интервенции и гражданской войны, единственными киноизданиями были буржуазные киногазеты и киножурналы, большей частью начавшие свою жизнь еще до революции.

Но из этого еще не следует, что огромная работа, которую вела Советская власть с первых дней своего существования в области культурной революции, совсем не отразилась на ки-

ножурналистике. Именно тогда начался медленный, но неужлонный процесс размежевания сил. На сторону Советской власти перешли лучшие представители старой киноинтеллигенции, в киножурналистике и кинокритике появились новые имена.

В январе 1918 года в «Правде» был организован отдел «Октябрьская революция и культура». Открывая его, газета писала: «Авторы, хотя и не принадлежащие к партии большевиков, но искренне желающие служить народу своими знаниями и талантами, приглашаются присылать свои статьи и обзоры новинок науки, искусства, литературы, философии, права, педагогики и т. п. Издателей просят присылать для отзыва свои издания».

В 1918—1921 годах на страницах «Правды» и «Известий» (в Москве и Петрограде) систематически печатались материалы о культуре и искусстве, сведения о развитии кинодела в Советской России.

Несмотря на краткость информационных сообщений, сам факт освещения центральной прессой вопросов кинематографии был очень важен. Газеты подчеркивали, что кино — дело общегосударственное, народное, имеющее большое значение в развертывании культурной революции, они привлекали внимание общественности к той классовой, идеологической борьбе, которая шла между буржуазной и рождавшейся советской кинематографией.

Первой статьей о кино в газете «Правда» была статья Н. А. Лебедева «Внимание кинематографу» (14 июля 1922 г.), где указывалось на важное агитационное и воспитательное значение кинематографа, ставился вопрос о необходимости партийного руководства новым искусством. Вслед за этим на страницах «Правды» появился ряд больших статей, в которых освещалось строительство советской кинематографии.

Опубликованные в 1918—1921 годах материалы тематически можно разбить на три группы.

Во первых, вопросы строительства советской кинематографии. Газеты информировали читателей о деятельности первых советских государственных учреждений по руководству кинематографией — кинокомиссии Наркомпроса, Петроградского и Московского кинокомитетов. Публиковались постановления и декреты по вопросам кино — о кинопредприятиях, о рабочем контроле, о цензуре над кинофильмами, о национализации, де-



крет об учреждении Высшего института фотографии и фототехники, Государственной школы кинематографии и т. п.

Все эти публикации играли важную роль не только потому, что способствовали проведению мероприятий Советской власти, но и потому, что знакомили с политикой партии и Советского правительства широкие круги интеллигенции, давали действенный отпор клеветническим измышлениям буржуазной печати.

Вторая группа материалов — это сведения о советском кинопроизводстве, которые систематически замалчивались буржуазной кинопечатью тех лет.

Небольшие информации на страницах «Правды» и «Известий» сообщали о постановке фильма «Сигнал» по Гаршину, о планах кинокомитетов по выпуску картин к годовщине Октябрьской революции, об организации хроникальных съемок праздника, о подготовке выпуска сельскохозяйственных фильмов, о начале работы над агитфильмом «Уплотнение» по сценарию А. В. Луначарского, о разрешении, которое дал А. М. Горький на экранизацию своих произведений «На дне» и «Трое», о демонстрации фильмов о торфоразработках в Шатуре и т. п. И хотя эти сообщения охватывали далеко не все, что делалось в области кино, они показывали, что в труднейших условиях гражданской войны Советская власть овладевает кинопроизводством и создает фильмы, нужные народу.

Информации о первых фильмах советского производства, принимая все более развернутый характер, к 1922 году сменяются короткими газетными рецензиями. К этому времени в редакциях «Правды» и «Известий» довольно большая группа журналистов стала систематически заниматься вопросами кино. Выступали со статьями Н. Лебедев, Б. Гусман, М. Кольцов, Х. Херсонский, Вл. Ерофеев, А. Февральский, И. Трайнин и другие. Рецензии, печатавшиеся в этих газетах, по своему идейному, а порой и профессиональному уровню были, как правило, значительно выше рецензий, помещаемых в специальных киноизданиях. Лучшие из них могли служить образцами принципиального партийного отношения к произведениям искусства. На страницах «Правды» и «Известий» складывался и развивался тип рецензии, обращенной к советскому зрителю, — точной в анализе идейно-художественной концепции фильма, написанной в хорошей литературной манере, создающей образ рецензируемой картины. Примером таких рецензий могут служить рецензии М. Кольцова.

Но наибольшее внимание в это время центральная печать уделяла вопросам практического использования кино в агитационной работе, борьбе за улучшение кинорепертуара. Печатались сообщения об организации детских просмотров, о кинолекциях с использованием кинокартин, об открытых просмотрах в клубах.

Обычно газеты «Правда» и «Известия» не повторяли материалов. Лишь иногда они выступали параллельно, подчеркивая этим важность того или иного вопроса. Так обе газеты публиковали постановления Советской власти, писали о работе киногорупп при агитпоездах ВЦИК, сообщали о запрещении кинокомитетом и Наркомпросом отдельных кинокартин.

Большую работу по упорядочению кинорепертуара отражает вышедший осенью 1918 года выпуск «Кинобюллетеня» (к сожалению, единственный). Здесь давался перечень картин, просмотренных Киноотделом при Народном комиссариате просвещения. Задача этих просмотров, проводившихся по постановлению Президиума Московского Совета от 17 июня 1918 года, состояла в выделении «из общего количества находящихся в обращении лент тех из них, которые действительно обладают культурным значением (художественным, научным или воспитательным), и в исключении из обращения лент безнравственного и, в частности, порнографического характера, а также оскорбляющих религиозное чувство или политические взгляды, или же умышленно искажающих в каких-либо предосудительных целях смысл художественных произведений». Из 160 картин, приведенных в списках бюллетеня, только 14 были рекомендованы к прокату. В основном это экранизации: «Живой труп», «Много ли человеку земли нужно», «Руслан и Людмила» и др. Около 30 фильмов были запрещены как антихудожественные, 4 — по политическим мотивам.

Бюллетень при всем его официальном характере имел и прямое отношение к кинокритике. В нем публиковались рецензии на фильмы. В частности, с разбором причин неудач фильма «Масоны» (режиссер А. Чаргонин) выступил А. А. Сидоров. Обращение к известному искусствоведа, сразу и безоговорочно ставшему на сторону Советской власти, свидетельствовало о серьезных намерениях издания. В бюллетене подчеркивалось, что кинокритик должен обладать знанием современной жизни, высокой культурой, умением подходить к

фильмам как произведениям искусства, как к активно действующей общественной силе.

Таким образом, советская печать уже в 1918 году начала борьбу за создание советского кинематографа, за укрепление новых принципов киноискусства.

Как мы уже отмечали, в эти годы специальная пресса полностью оставалась в руках буржуазии. В период революции выпуск большинства дореволюционных журналов прекратился. В ноябре — декабре 1917 года появилось лишь несколько номеров киноизданий: «Вестник кинематографии», «Проектор», «Сине-фоно» и ряд театральных: «Театральная газета», «Рампа и жизнь», «Артист и зритель» и т. п. Все они были чуждыми и враждебными революции, выступали против политики партии в области искусства.

На третий день после Октябрьского переворота Совнаркомом был принят декрет о печати, по которому подлежали закрытию органы прессы, призывавшие к открытому неповиновению рабочему и крестьянскому правительству, сеявшие смуту путем клеветнического извращения фактов. Многие контрреволюционные органы печати в те месяцы были закрыты, но небольшая часть мелких буржуазных журналов продолжала еще некоторое время существовать. Среди них был «Рампа и жизнь», авторы которого, прячась за псевдонимами, в течение нескольких месяцев выступали со слегка замаскированной контрреволюционной пропагандой. В «Рампе и жизни» помещали хронику русского кинопроизводства и небольшие информационные сообщения, главным образом о деятельности Скобелевского комитета и ателье «Экран».

Накануне Октябрьских событий (15 и 25 октября 1917 г.) под редакцией К. Н. Зиповьева вышли два номера еженедельника «Артист и зритель» (театр — музыка — живопись — кино), большинство материалов о кино носило здесь лишь рекламно-информационный характер. Третий номер был выпущен 19 ноября; в киноразделе кроме рекламы новых лент была помещена небольшая статейка под многообещающим названием «Кинематограф и революция». Автор ее, скрывшийся под инициалами «И. С.», продемонстрировал полное непонимание происходящего. Статья призывала создавать ленты просветительного характера, так как «все бедствия, обрушившиеся на Россию, главным образом приходится отнести за счет, неоплатный счет, темноты народной...».

Позицию скорее неясную, растерянную, чем враждебную, занял «Вестник кинематографии» — один из старейших русских киножурналов, выпускаемый акционерным обществом «А. Ханжонков и К°». После Октябрьской революции вышли всего два номера этого журнала: 5 ноября и 15 декабря (№ 126 и 127). О настроениях редакции можно было судить по передовым статьям: одна из них призывала работать изо всех сил, «чтобы давать отдых измученному населению», вторая — тоскливая, стонущая — была полна сетований по поводу несостоявшегося всероссийского кинематографического съезда.

Гораздо более сложно, продуманно и цепко действовал издатель и редактор журнала «Проектор» — крупнейший русский кинопредприниматель И. Ермольев, позже — белоэмигрант и ярый враг Советской власти. В «Проекторе» всегда большое место занимали, уступая, разумеется, лишь рекламе, статьи по практическим вопросам кинопроизводства и кинопроката. При Советской власти за подписью Ермольева вышло два номера — ноябрьский и декабрьский (№ 17—18 и № 19—20). Первый из них явно был подготовлен еще до октябрьских революционных событий, сквозной его темой являлся протест против решения Городской думы о работе кинотеатров только в течение трех дней в неделю. Редакция сделала лишь осторожную приписку: «Городская дума перестала существовать. Как отнесется новая власть к кинематографу — неизвестно». В декабрьском номере писали об опасности конкуренции немецких фильмов (декрет о мире был уже опубликован), о кризисе, вызванном отсутствием пленки, и о надвигающейся в связи с ним безработице. Журнал поддерживал Комиссию Совета кинематографических союзов и съездов, которая, якобы принимая во внимание интересы трудящихся, «страдающих от тяжелых последствий пленочного кризиса», а также «культурно-просветительную роль кинематографа, обслуживающего широкие народные массы», требовала предоставить ей контроль за распределением пленки.

После этого номера «Проектор» на некоторое время исчез, чтобы затем возродиться в июле 1918 года под редакцией М. А. Браиловского, одного из видных дореволюционных кинокритиков.

Несмотря на организационные изменения, журнал остался таким же, и это старательно подчеркивалось редакцией: на об-

ложке двух номеров 1918 года значится: «IV год издания». Журнал не выступал открыто против Советской власти и советских киноорганизаций. Более того, на одной из обложек он поместил фотографии А. В. Луначарского и председателя Кинокомитета Д. И. Лещенко. Но в статьях хитро и извортливо отстаивались интересы частных кинопредприятий. В № 1—2 была напечатана статья «Кризис с пленкой», сообщавшая о ходатайстве Объединенного кинематографического общества (ОКО) в Кинокомитет с просьбой принять меры для предотвращения пленочного кризиса, а в № 3—4 опубликован резкий отказ ОКО выполнить требование Кинокомитета о сдаче негативной пленки и новая просьба — выписать пленку из-за границы.

Одновременно с «Проектором», в том же издательстве под редакцией того же М. Браиловского, начал выходить новый журнал — «Кино-театр». В отличие от «Проектора» он был связан не столько с ателье Ермольева, сколько с деятельностью Союза работников художественной кинематографии (СРХК), активным членом которого были и Браиловский и основные авторы — сценаристы А. Евгеньев (А. Ев-в; П. Евгеньев) и Л. Никулин (О. Лин; Лев Веняминович Окольниковский).

Вопросов политических журнал не касался. Его создатели стремились «установить правильный и верный контакт между публикой и экраном, быть проводниками верных и здравых суждений о киноискусстве...».

Во втором номере журнала М. Браиловский помещает свою статью «Балет и кинематограф», где говорит о пантомиме, сближающей театр, балет и кино, и о некоторых связанных с нею особенностях киноискусства. О. Лин пишет несколько популярных статей, объединенных общим названием «На службе X-ой музе» и «Что нужно знать каждому, работающему в кинематографии», в которых рассказывает о прокате, съемках, различных кинематографических профессиях. Сценарий, по его определению, — «схема картины, изложенная словами».

Сценарии и либретто, помещенные в «Кино-театре», отличались пошлостью и безвкусицей, чего борцы за высокое искусство из редколлегии журнала почему-то не замечали.

Информация, печатавшаяся в журнале, довольно разнообразна. М. Браиловский, так же как в «Проекторе», основное внимание уделял работе частных фирм.

Журнал солидаризировался с теми, кто выступал против государственного контроля и руководства кинематографией Советской власти: «Свободное искусство никогда не может стать чем-то вроде винной монополии. Свободное искусство — анархично. Оно умирает, лишь только для него пытаются написать «обязательное постановление», — писал О. Лин в статье «Говорящие о новом», напечатанной в № 5. Автор утверждал, что он за кинематограф, «творимый самими творцами». Эта формула вполне устраивала предпринимателей, ибо между ними и ведущими творческими работниками кино не было тогда резких идейных разногласий. Ту же позицию занимала газета «Анархия», выходившая в Москве в 1918 году.

Наиболее активным и жизнестойким органом печати русской кинобуржуазии оказалась «Киногазета», издателем-редактором которой был опытный сценарист и кинорежиссер Б. В. Чайковский. В 1918 году вышли 36 номеров этой газеты.

«Киногазета» стала активным участником ожесточенной классовой борьбы, которую вела русская кинобуржуазия с Советской властью. Газету поддерживали почти все частные русские кинофирмы того времени. Этим и объясняется сравнительная устойчивость этого издания.

В редакционной статье первого номера провозглашалось: «...что бы ни происходило в мире — искусство живет». Автор утверждал, что кинематограф истинный друг народа, так как он волшебным образом преображает жизнь, заставляет уноситься в другой мир. А так как кинематографу приходится все хуже и хуже, газета будет его защищать от всех врагов, как бы ни были злобны и действенны их нападки.

И в первом же номере эта «защита» началась. «Киногазета» опубликовала призыв Объединенного Кинематографического общества и съездов ко всем прокатным конторам не выдавать картин национализированному местным Советом кинотеатру «Фурор» в городе Александрове. Передовая во втором номере грозно предупреждала, что владельцы контор не будут снабжать национализированные кинематографы, ателье будут бездействовать — придет конец кинотворчеству. В хронике систематически печатались сведения обо всех кинотеатрах, национализированных местными органами Советской власти. В своих неоднократных призывах к бойкоту национализированных театров «Киногазета» обращалась уже не только к владельцам прокатных контор, но и к зрителям, кинемехани-

кам. В ряде статей газета высмеивала мероприятия Советской власти, издевательски сообщала, что после национализации Скобелевского комитета «о результатах его деятельности не слышно...».

Борьба против национализации, государственного руководства кинематографией определяла политическое лицо «Киногазеты». Однако лучшие авторы этого реакционного издания (в том числе и ее редактор) через год-другой прочно перешли на позиции Советской власти. Эволюция их идейных и художественных взглядов не могла не отразиться на характере статей по общим проблемам кино. Коллектив авторов был очень узок, но в него входили квалифицированные литераторы, имеющие значительный опыт работы в кино и печати. Среди них прежде всего следует назвать В. К. Туркина. Со страниц «Киногазеты» с первыми теоретическими статьями выступил Л. В. Кулешов. Широко печатались известный советский писатель Л. Остроумов, журналист и теоретик искусства А. Топорков, и, наконец, сам издатель редактор Б. В. Чайковский.

Выступления первых кинокритиков не только определяли уровень русской киножурналистики тех лет, но и создавали основу для развития советской кинопечати.

Работа в газете В. К. Туркина была очень разнообразна. Он писал статьи об организации кинопроизводства, о сценарном творчестве, рецензии.

Статьи В. К. Туркина по вопросам кинодраматургии, в которых ощущалась уже определенная система взглядов, были написаны живо, образно, покоряюще увлеченно, смело и талантливо. Туркин ратовал за доброкачественную литературу для экрана, утверждал, что «искусство экрана прежде всего драматично», доказывал, что «сюжет-фабула, сюжет-анекдот ценны лишь постольку, поскольку они создают более или менее удачные мотивы для выявления внутренней истории героев». Туркин призывал авторов сценариев овладеть своеобразным драматическим языком экрана, а режиссеров — развивать литературный вкус. Вместе с тем он все время подчеркивал изобразительную природу кинематографа и резко выступал как против литературщины и театральщины, так и против бытовавших уже в те годы идей «режиссерского» кинематографа.

Среди материалов, опубликованных «Киногазетой», нужно отметить небольшую статью Л. Кулешова «Искусство свето-

творчества». Молодой художник, начинающий режиссер, Кулешов еще в плену эстетских воззрений. «Искусство только тогда чарующе и привлекательно, когда оно не совсем понятно», — пишет он. Но уже формируются мысли об «идее кинематографа как идее кинематографической», о примате монтажа: «в кинематографе средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров, то есть монтаж». Актеру отводится задача «создавать впечатление игрой всего тела». Эти мысли — зачатки теории монтажно-изобразительного кинематографа.

В этот период, период политической растерянности, большинство творческой интеллигенции искало в искусстве забвения, отвлечения от суровой, непонятной реальной действительности. Постепенно сама жизнь сокрушала эту эстетическую платформу.

В. И. Ленин на VII съезде РКП(б) говорил о воспитанной буржуазией интеллигенции. «Эти люди привыкли к культурной работе, они двигали ее в рамках буржуазного строя, т. е. обогащали буржуазию огромными материальными приобретениями, а для пролетариата уделяли их в ничтожных дозах. Но они все-таки двигали культуру, в этом состояла их профессия. Поскольку они видят, что рабочий класс выдвигает организованные передовые слои, которые не только ценят культуру, но и помогают проводить ее в массах, они меняют свое отношение к нам... Когда они увидят на практике, что пролетариат вовлекает в это дело все более широкие массы, они будут побеждены морально, а не только политически отсечены от буржуазии. Тогда наша задача станет легче. Тогда они будут сами собой вовлечены в наш аппарат, сделаются его частью»<sup>1</sup>.

Слова В. И. Ленина объясняют путь, который прошла кинематографическая интеллигенция, освободившаяся в конце концов от политического влияния буржуазии и буржуазной эстетики. Как только было понято отношение к кинематографу Советской власти, значение, которое Советская власть придает кино в культурной жизни страны, оппозиционные настроения, растерянность, скептицизм сменились стремлением сотрудничать с Советской властью, а затем и честно, самоотверженно служить революции.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 29, стр. 158.



В 1918 году все буржуазные издания были закрыты. Специальная кинопериодика прекратила на некоторое время свое существование.

В течение 1919—1921 годов не выходило ни одного кинематографического журнала, газеты. Это объяснялось в первую очередь экономическим положением страны, охваченной борьбой с контрреволюцией и интервенцией. Не было бумаги, остановилась работа многих типографий. И все же в 1919 году был выпущен сборник «Кинематограф» — яркое свидетельство огромного внимания молодого Советского государства к киноискусству. Открывала сборник небольшая статья А. В. Луначарского «Задачи государственного кинодела в РСФСР». «Мы должны помнить, — писал нарком просвещения, — что социалистическое государство должно придать социалистический дух и кинозрелищам». Первоочередной задачей автор считает создание художественных картин, «которые будут говорить уму и сердцу с точки зрения революционной пропаганды». Такими, с его точки зрения, будут картины об истории культуры, об истории Великой французской революции и, наконец, об истории революции в России — от восстания декабристов до Великого Октября.

Представляет интерес и ряд других материалов. С. Шервинский в статье «Сущность кинематографического искусства» писал о повествовательных средствах кинематографа, о сложности его как художественного явления, об элементах временных и пространственных искусств, которые он включает. А. Тихонов ставил вопрос об использовании кинематографа для пропаганды научных и технических знаний. «Социальная борьба и экран» — так назвал свою статью П. Керженцев. Автор пытался раскрыть огромные возможности кинематографа в изображении народных масс, предлагал создавать хроникальные обозрения, сопоставляющие жизнь в Стране Советов с жизнью в капиталистических странах, использовать с агитационной целью кинохронику прошлых лет. Анализируя выразительные средства кино, А. Сидоров («Кинематограф и изобразительные качества») раскрыл возможности мультипликации. А. Топорков («Искусство и миф») писал о кинематографе как народном театре, о коллективном «мифотворчестве в нем, о слиянии реалистичности и романтики».

При всей тематической и методологической пестроте сборника все включенные в него статьи объединяет пафос утверж-

дения нового, социалистического кинематографа, служащего народу и революции. Книга, несомненно, оказала большое влияние на развитие практики киноискусства, его теории и критики.

В 1922—1924 годах стали появляться советские периодические киноиздания, которые выпускались различными государственными киноорганизациями.

Развитие советской журналистики этого времени характеризуется притоком новых литературных сил, быстрым ростом литературно-критической периодики, ростом провинциальной печати.

В условиях нэпа появились и частные издательства и журналы, оживились буржуазные тенденции, развернулась острая борьба за новое, советское искусство.

В кинематографической прессе эта борьба протекала особенно сложно. До революции киножурналистика развивалась в полнейшей изоляции от революционной демократической печати, среди кинопрактиков и киножурналистов коммунистов не было. Широкое распространение получили «левые» формалистические теории. Им противостояли сторонники реализма, являвшиеся эпигонами критического реализма, тяготевшие к натурализму.

Возникали различные художественные течения и направления. Каждое из них казалось его приверженцам единственно правильным, и они спешили декларировать свои взгляды в печати. Однако борьба направлений развертывалась в основном на страницах журналов, экраны кинотеатров по-прежнему были заполнены буржуазными коммерческими фильмами. Становление же советского кинопроизводства требовало создания революционных, народных, реалистических произведений.

Первой советской киноорганизацией, создавшей свой собственный печатный орган — «Зритель» — был Всероссийский фотокиноотдел (ВФКО). Его и редактировал заведующий в то время ВФКО П. И. Воеводин.

«Зритель», судя по подзаголовку — «журнал жизни и искусства» — и по разнообразию включаемого в него материала (статьи о театре, кино, литературе, цирке, политический материал, художественная проза, стихи), претендовал на широкое освещение вопросов искусства и общественной жизни. Однако с такой программой журнал справиться не сумел. Казалось бы, где, как не на страницах своего издания, ВФКО

должен был вести борьбу за новое, революционное киноискусство, обсуждать характер и результаты своей деятельности. Но, как это ни поразительно, журнал не пытался даже ставить перед собой такие задачи.

Следуя моде времени, в первом же номере «Зритель» объявил дискуссию на тему «Искусство и его судьба». Была напечатана первая дискуссионная статья (оказавшаяся, впрочем, и последней) «Конец лирики», подписанная псевдонимом «Югурт». За общим объективистским тоном автора ясно проступало стремление доказать, что современное русское искусство находится в состоянии глубокого кризиса.

Современный советский материал — о IX съезде Советов — был сосредоточен на щедро иллюстрированном развороте.

Недостатки первого номера — случайность публикуемых материалов, крайне нечеткое представление редакции о задачах издания — «Зрителю» так и не удалось преодолеть. После выхода четырех номеров журнал был закрыт. А вскоре и П. Воеводин ушел из ВФКО.

С ВФКО был связан и журнал «Кино-фот», редактором-издателем которого был конструктивист А. Ган. Журнал начал выходить в конце августа 1922 года и прекратил свое существование, выпустив шесть номеров. По-видимому, связь журнала с ВФКО определилась лишь его материальной зависимостью от этой киноорганизации, печатавшей в нем платные объявления. Основное же содержание номеров было посвящено пропаганде и теоретическому обоснованию поисков левых направлений советского искусства. Нельзя сказать, что теоретические позиции Гана и других авторов журнала были продуманы и ясны. Так, в передовой первого номера Ган объявляет кинематограф аппаратом для массового воспроизводства театрального искусства, как явления капиталистической культуры. Кинематография же как «вещественно-трудовой аппарат общественной техники, как удлинённые органы общества... — пишет он далее, — дело пролетарского государства».

Фетишизация техники, механистическое понимание современной формы в искусстве — вот та не очень четкая платформа, на которой объединились основные авторы журнала. Каждый из них выступал со своих самостоятельных позиций, подчас крайне противоречивых. Так, Ипполит Соколов в статье «Скрижаль века» подчеркивал всеобщность конструктивиз-

ма, родство русского конструктивизма с американским, с футуризмом Маринетти, объявлял кино «центральной проблемой философии и искусства XX века», пытаясь определить общий «стиль XX века». Другие же авторы журнала — Л. Кулешов, Д. Вертов — видели в конструктивизме в первую очередь протест против буржуазного игрового кинематографа. Это сближало их с Вл. Маяковским, выступившим в журнале «Кино-фот» со статьями «Кино и кино». В этой статье Маяковский гневно обрушивается на капитализм, «засыпавший ему глаза золотом», пишет о кинематографе, который пропагандирует «привозную американскую чечетку» и «глаза со слезой Мозжухина».

Не было единства и по другим вопросам. А. Гап и Д. Вертов категорически отрицали игровой кинематограф, а Л. Кулешов посвящал себя ему.

На страницах журнала (№ 1) Д. Вертов опубликовал свой первый манифест «Мы», призывающий к созданию «динамической геометрии» в документальном кино, к «исключению человека». В манифесте ярко проявилось вреднейшее влияние конструктивизма на творческие взгляды художника. Лишь яростная ненависть к буржуазному кино, выраженная в этом манифесте, свидетельствовала о революционной направленности экспериментов режиссера.

Отсутствие четкой идеологической платформы привело к кризису журнала, к распаду его коллектива. Отрицательно сказывалось и отсутствие в редакции ясного представления о читателе, к которому журнал адресовался. Не случайно одна из передовых была полна мрачных восклицаний: «Мы знаем, что наши товарищи нас не слышат! Мы знаем, что граждане, в среде которых мы живем, нас не любят!»

Интересны в журнале статьи Л. Кулешова: «Искусство, современная жизнь и кинематография», «Американщина», «Если теперь...». В них автор развивал теорию изобразительно-монтажного кинематографа. Он утверждал, что организующее начало кинематографа не в пределах куска, а в смене их, в монтаже, что воспитание киноактера имеет целью создание «идеальных натурщиков», таких как Чаплин и Аста Нильсен. В этих статьях Кулешова ясно просматривается плодотворная устремленность автора. Анализируя американские фильмы, он отмечает, что литературная основа их мелка и неинтересна, что обращение к ним — временно. Точность кинематографи-

ческой работы Чаплина и Нильсен он видит в том, что они «свою силу претворяют в реальность, так необходимую кинематографу, а не в условность для него смертельную».

Статья Л. Оболенского рассказывала о создании коллективом Кулешова агитки «На красном фронте», где игровой эпизод входил в документально снятую фронтовую действительность.

Три статьи А. Гана, опубликованные в журнале «Кино-фот», были близки передовой первого номера. Они пропагандировали идеи конструктивизма в документальном кино и отрицали право на существование художественного фильма. Их основные положения получили дальнейшее развитие в двух брошюрах А. Гана: «Конструктивизм», в которой с неожиданной силой проявились старые воинственно-анархистские взгляды автора, прикрытые псевдомарксистской и конструктивистской фразеологией, и «За демонстрацию быта», где он утверждает, что игровую кинематографию должна заменить организованная хроника, отражающая конкретную жизнь Советской страны. Надо отметить, что лозунг А. Гана «За демонстрацию быта», призывающий к отражению советской действительности, оказал известное влияние на развитие молодого советского кино и в известной мере на художественные фильмы, создававшиеся «Пролеткино».

С осени 1922 года Общество кинодеятелей начало выпускать журнал «Кино». Подобно «Кино-фоту», он не имел ясного теоретического направления. В передовой статье первого номера были сформулированы задачи общества — объединение всех работников русской кинематографии «на платформе культуры кинематографа, понимая под последней идеологическое ее насыщение, воспитание художественного мастерства, углубление технических знаний и, наконец, расширение сферы полезного применения кинематографа». Практически же новое издание всячески способствовало развитию полукапиталистической кинопромышленности, которая ориентировалась на зарубежный рынок. В журнале широко печаталась зарубежная информация, сообщения о состоянии кинодела и киноторговли в разных странах — Германии, Франции, Америке, Венгрии, Турции. Собственные корреспонденты подобнейшим образом информировали «о русских художественных силах за границей», о связях, которые устанавливались между советскими организациями и зарубежной кинемато-

графией и т. п. Показательны сообщения отдельных частных фирм: «Товарищество «Русь» убеждено, что большую часть своих постановок разместит за границей», «Факел» твердо рассчитывает, что может выйти на европейский рынок» и т. д. Но выход частных организаций на международный рынок (исключением являлась только «Русь», ставшая позже производственным органом Межрабпома) сводился исключительно к покупке и спекулятивной эксплуатации зарубежных фильмов.

На страницах журнала обсуждались вопросы авторского права, деятельность кинематографических организаций, с которыми было связано через Всерабис Общество кинодеятелей. Недолговечность журнала объясняется ликвидацией Общества.

Сменовеховские и необуржуазные тенденции, бесспорно сказавшиеся в деятельности журнала, отнюдь не определяли все его содержание. Среди широко привлекаемых журналом деятелей дореволюционной кинематографии были люди, которые приняли Октябрьскую революцию и, развивая в своих новых работах критическую и теоретическую мысль дореволюционного киноискусства, несомненно способствовали общему росту русской кинематографической культуры.

Прежде всего в этой связи следует остановиться на статьях В. К. Туркина, сотрудничавшего в журнале «Кино» почти с такой же интенсивностью, как в «Киногазете» Чайковского. В каждом номере публиковалось несколько его статей, подписанных то его именем, то псевдонимом. От бывшей оппозиционности критика не осталось и следа. Он полон активного интереса к окружающей художественной жизни, продолжает разработку теоретических проблем кинодраматургии, много внимания уделяет педагогике, которой в это время активно занимается и практически. В своих теоретических работах о сюжете сценария, о кинорежиссуре, о подготовке кадров Туркин выступает как специалист, сознательно и искренне связавший себя с судьбами советского искусства. Литературная работа В. К. Туркина этого периода внутренне подготавливает его переход в советскую «Киногазету», вступление в АРК. Наиболее интересные из его статей — «Кинематографическая революция», «Спор о принципах или борьба за стиль», «Театр Островского и кинематограф» — посвящались утверждению кино как самостоятельного искусства, располагающего собст-

венными изобразительными средствами. В первой из названных статей Туркин писал о самоутверждении кинематографа и влиянии его на современный театр и литературу, вторую посвящал вопросам нового стиля, «стиля эпохи», доказывая, что отдельные течения в кинематографии связаны не с явлениями внутри ее, но с общей жизнью современного искусства. Основным элементом искусства кинематографа Туркин считал монтаж, что не мешало ему резко выступать против сведения специфики кино к монтажу. В последней из названных статей, посвященной столетию со дня рождения Островского, Туркин протестовал против театральщины в кино, считая, что преодолевать ее стоит «не через отказ от киноинсценировок театральных пьес, а исключительно через овладение формой кинематографического изложения сюжета».

Перспективы развития советского кино рисовались тогда Туркину еще очень неясно. Чаще всего он утверждал, что высшая форма, к которой идет развитие кино,— реалистическая психологическая драма. Вместе с тем он живо интересовался новыми теоретическими построениями в области кино. Дорожа в кинематографе «ипостасью искусства», он не был враждебен «демонстрации быта» А. Гана, видя в ней перспективные поиски отражения революционной современности.

В своих статьях Туркин чутко относился ко всему новому в советском кино. Он дал теплую рецензию на «Красных дьяволят», приветствуя эту «хорошую подлинно советскую картину». Он говорил о том, что новые требования к содержанию неизбежно революционизируют форму.

С талантливой теоретической статьей «Время в кинематографе» выступил в журнале «Кино» Вс. Пудовкин (№ 2—6). В этой первой своей работе Пудовкин поставил вопрос о необходимости экспериментального изучения проблемы монтажа и ритма, в котором режиссер различает моменты смены сцен, смены планов, движение объекта. Расположение материала во времени Пудовкин характеризовал как важнейшую проблему кинорежиссуры.

Интересна статья А. Топоркова «Социальный сценарий», развивающая положение его работы, опубликованной в сборнике «Кинематограф». Автор доказывал, что будущее кинематографа в «социальном сценарии», который «берет коллективное действие и аналитически развивает его моменты». А. Топорков был противником психологизма в кино, которое, по его мне-

нию, «восстанавливает утраченное искусством значение древней маски». Несмотря на произвольную терминологию, мысли автора ясны и плодотворны, они смыкаются с идеями Керженцева о народном театре, с поисками молодого С. Эйзенштейна.

Следует отметить активную работу в журнале Г. Болтянского. Его статьи, как правило, посвященные кинохронике, свидетельствовали о глубоком понимании автором большого исторического и политического значения этого вида кино.

Несмотря на кратковременность существования журнала «Кино», он сыграл свою определенную роль в развитии советской кинокритики.

Худшие традиции дореволюционной кинопрессы проявились в откровенно буржуазном издании «Кино-жизнь» В. Дашкевич-Чайковского (1922—1923). Журнал преследовал в основном цели рекламы поступающих в прокат зарубежных и русских фильмов. Сколько-нибудь заметного места в кинопечати тех лет он не занял.

Энергичную деятельность в области кинопечати развернула ленинградская организация Севзапкино, сумевшая в 1922 году раньше других наладить производство советских художественных фильмов. Первым журналом, связанным с этой организацией, был «Арт-экран», издателем которого был одноименный производственный коллектив, а редакторами — один из первых выпускников Института экранного искусства актер В. Арцыбашев и журналист В. Декабрьский. В «Арт-экране» выступали руководители петроградской кинематографии Д. Лещенко, Н. Ермилов, Л. Кресин и другие. Первый номер журнала вышел в июне 1923 года. В передовой его сообщалось, что задача журнала — «объединение всех творческих сил в области искусства, так как киноэкрану необходимы умелые, культурные работники, свежие творческие силы, чтобы служить проводниками света, знания и культурных начал в массы». Эта не совсем определенная задача, очевидно, действительно была до какой-то степени внутренней, направляющей линией издания. Особенно это чувствуется в подчеркнутом интересе к жизни молодого советского кинопроизводства и постановке кинообразования.

В пестром материале шести номеров журнала (июнь—сентябрь 1923 г.), на страницах которого помещались довольно разнообразные информации и небольшие статьи, преобладали



сообщения о Севзапкино. Читатель узнавал о скромных производственных условиях, в которых создавались фильмы, о затратах, которых потребовала та или иная постановка.

Журнал не имел определенных теоретических установок и очень узко отражал кинематографическую жизнь тех лет, ограничиваясь, по существу, анализом деятельности только одной петроградской киноорганизации.

В конце 1923 года Севзапкино приступило к изданию ежемесячного журнала «Вестник фотографии и кинематографии». По всей вероятности, именно в связи с выходом этого журнала прекратил свою деятельность «Арт-экран». «Вестник» был самым солидным и серьезным из киножурналов, выходивших в 1923 году. Внешний вид его был очень скромный даже по сравнению с другими киножурналами тех лет — он выпускался маленьким форматом, почти без иллюстраций.

Журнал редактировали Н. Е. Ермилов и Д. И. Лещенко — люди, осведомленные в области советского кино и принимавшие непосредственное участие в его строительстве.

Передовая редакционная статья первого номера сообщала о желании редакции внести свой скромный вклад в дело возрождения и упрочения русской науки, искусства, техники и промышленности, для развития которых фотография и кинематография являются одним из подсобных элементов.

«Вестник фотографии и кинематографии» был последовательно советским изданием, утверждавшим необходимость планомерного развития советского кинопроизводства, которое отвечало бы задачам советского строительства, пропаганде идей коммунизма. Журнал писал, что ни импорт, ни частное производство картин не смогут создать репертуар, удовлетворяющий советских зрителей.

Журнал «Вестник фотографии и кинематографии» был рассчитан на очень узкий круг специалистов-кинематографистов. Материалов, интересных для широкого круга читателей, журнал не помещал вовсе, и этим он резко отличался от других киноизданий начала 20-х годов. Как и следует из его названия, в журнале преобладали статьи по фотографии и кинематографии. Одна из таких статей — «Фотография в педагогическом деле» (№ 1) — была написана А. В. Луначарским. Среди статей, связанных с художественным кинематографом, несомненный интерес представляет статья «Мысли о сценарии для кино» (№ 2). Автор ее последовательно и серьезно от-

ставил ведущую роль драматургии в киноискусстве, расширял «кинематографичность» как «требование, чтобы все положения героев в сценарии, их взаимоотношения и характеры были выявлены с совершенной полнотой в их действиях и поступках». Автор статьи писал о киносценарии как о «новом виде творчества, образца которого мы еще не имеем...», но в котором самое главное — идейная сторона, жизненная правда содержания, развитие драмы, типа и характера героев. Так же как В. Туркин в журнале «Кино», автор статьи (подписана Incognito) видит в сценарном творчестве специфический вид литературы. Несколько позже с близкой концепцией выступил в «Кинематургии» Н. Зархи.

«Вестник фотографии и кинематографии» не был свободен от «ведомственности», характерной для всех изданий 1922—1923 годов, связанных с определенными киноорганизациями. В форме, может быть, более мягкой и тактичной, чем другие, он рекламировал деятельность Севзапкино, и порой необъективно оценивал значение других киноорганизаций, которые могли бы стать его конкурентами.

Выпустив два номера «Вестника», вероятно, по мотивам его коммерческой нерентабельности, Севзапкино издание прекратило. В начале 1924 года оно стало выпускать газету «Кинонеделя».

В отличие от журнала, газета была рассчитана на широкого читателя, подобно уже выходившей в Москве с осени 1923 года «Киногазете» (о ней ниже). «Кинонеделя» ставила перед собой цель «популяризировать кино и его неизмеримое культурное значение среди всех слоев населения, особенно среди рабочих, трудящихся и крестьян». Но в отличие от московской «Киногазеты», которая придерживалась определенной программы, «Кинонеделя» была чрезвычайно эклектична. Сначала (до № 19) ее издателем был научно-агитационный отдел Севзапкино, привлекавший к сотрудничеству в газете в основном киноработников. Затем к нему присоединилось исполбюро Совета рабочих кино Ленинградской губернии, и направление газеты коренным образом изменилось: главной движущей силой кино была провозглашена «критическая оценка рабочего коллектива».

В «Кинонеделе» печатались статьи молодых творческих работников, которые свидетельствовали об их идейном, политическом росте. Так, если в манифесте «Эксцентризм», опубли-

ликованном в 1922 году отдельным изданием и подписанном Л. Траубергом, Г. Козинцевым, С. Юткевичем и Г. Крыжицким, сквозь ультраформалистическую манерность слабо просматривалось стремление к поискам близких народу художественных форм, то в «Кинонеделе» Л. Трауберг писал, что новая киноманера вызвана подходом «к кино как к кино», в котором «содержание — новое, правильное — цель». В «Кинонеделе» группа ФЭКС вела борьбу за право участия в кинопроизводстве, ссылаясь на пример Москвы, где такое право получил коллектив Кулешова.

От имени КЭМ (Комсомольская киноэкспериментальная мастерская) в «Кинонеделе» выступал Ф. Эрмлер. Он утверждал «политичность искусства и коллективность творчества», противопоставляя их, однако, жизненности и естественности.

Как бы ни были сбивчивы и противоречивы выступления молодежи, в них всегда сквозило стремление служить своим искусством делу революции. Творческая кинематографическая молодежь, по выражению В. К. Туркина, «в близком соприкосновении с жизнью искала новых идей и новых образов».

2 декабря 1922 года на совещании в киноотделе МГСПС, с участием представителей ЦК Рабис, ЦК РКСМ, Госпроката, «Кино-Москва», Общества кинодеятелей и других организаций было принято решение о создании акционерного общества Пролеткино. В феврале 1923 года это общество приступило к практической деятельности. А с июня 1923 года оно начало выпускать журнал «Пролеткино» под редакцией Н. А. Лебедева.

В единственном выпущенном в 1923 году вдвоенном номере журнала декларировались художественная платформа и тематические производственные планы общества. Б. Волин писал о необходимости постановки «массовых сцен из героического прошлого рабочего класса и нашей страны», выдвигал задачу экранизации «Недели» Либединского, «Зорь» Верхарна. В ряде статей журнала проскальзывали еще живучие пролеткультовские идейки о создании особого пролетарского искусства.

Журнал информировал о начатой Пролеткино работе, об организации его отделений в ряде городов. Сообщалось, что в объявленном ранее конкурсе сценариев принимает участие 100 человек. Много места журнал уделял материалам советской и партийной печати.

Надо сказать, что редакция журнала все же понимала разрыв между намечавшимися очень широкими планами деятельности и теми реальными, весьма скромными возможностями, которыми располагало новое общество и которые определяли его практическую работу. В редакционной передовой есть оговорка: «Мы самообольщаемся... не будет быстрых и блестящих «побед», прежде всего... надо дать людей и увеличить средства...»

Судя по этому номеру журнала, Пролеткино сразу же и резко противопоставило себя другим киноорганизациям. В статье В. Ерофеева «Сегодня и завтра» сказывалось стремление принизить значение «конкурентов».

Такой же характер имел очень резкий ответ Н. Лебедева на выпад против журнала в петроградском «Вестнике фотографии и кинематографии».

Однако издание толстого ежемесячного журнала требовало средств, которыми еще не располагало молодое акционерное общество.

Первый номер журнала оказался и последним. Но журнал все же возродился и с марта 1924 года стал выходить довольно регулярно, но уже не под редакцией Н. Лебедева, перешедшего в «Киногазету».

В том же 1923 году местные отделения общества Пролеткино также приступили к выпуску своих изданий. Поволжский областной отдел общества выпустил два номера журнала «Пролеткино Поволжья», а затем стал издавать «Киноизвестия» Поволжского отделения (вышло 17 номеров). В 1924 году вышло 10 номеров «Пролеткино» акционерного общества в Самаре. В Омске стала печататься ежедневная газета, в Ташкенте вышел единственный номер «Киногазеты».

Фактически все эти издания имели своей главной целью рекламу Пролеткино, вовлечение в него новых пайщиков — местных профсоюзных организаций. Все они очень напоминали периферийные пролеткультовские журналы 1919—1920 годов.

Меняется внутренний план местных изданий, различен характер работы местных отделений Пролеткино, но их стремление популяризировать деятельность акционерного общества и дать местный информационный материал о репертуаре проката, о рабочих клубах, об организации передвижек в деревнях остается неизменным. Исключение составляло только москов-

ское издание, пмевшее справочный характер и отличавшееся более высоким литературным уровнем.

В 1924 году появляются пять номеров московского журнала «Пролеткино». Цифры тиража довольно точно отражают его судьбу. Первый номер вышел в количестве 8000 экземпляров, второй — 15 000, третий — 20 000. Затем тираж катастрофически быстро падает — до 10 000, а последний номер выпускается в 6000 экземпляров. Столь же бесперспективными оказались и дела акционерного общества. Организовать свое кинопроизводство Пролеткино так и не сумело.

В первом номере журнала была помещена статья Клары Цеткин «Пролеткино — орудие революционного могущества», во втором — небольшая статья Сан Катаямы. И Клара Цеткин и Сан Катаяма говорили о возможностях использования кино пролетариатом вообще и, в частности, в практике общества Пролеткино.

Освещение реального процесса развития советского кинопроизводства вообще и кинопроизводства Пролеткино занимало в журнале большое место и велось в основном с местнических позиций. Почти во всех статьях, посвященных этому вопросу, подчеркивается ведущая роль (если не в настоящем, то в будущем) Пролеткино.

Уже с первого номера начинается противопоставление Пролеткино другим государственным киноорганизациям. Редакция жельно критикует Госкино и утверждает, что путь оздоровления кинематографии лежит через конкуренцию между государственными и общественными киноорганизациями типа Пролеткино.

Журнал систематически выступал против централизации кинопроизводства, против создания единой государственной киноорганизации Совкино, против «принудительного акционирования».

В третьем номере те же идеи развивает статья Я. Рубинштейна «Ошибки и их исправление»; автор предлагал объединить Пролеткино с Межрабпомом.

Все чаще стала звучать со страниц журнала пролеткультовская установка на создание рабочих фильмов руками рабочих.

В журнале, по существу, утверждаются идеи Гана: «социально-бытовая правда» противопоставляется художественному кино как явлению буржуазной культуры. В критическом

отделе журнала явно сказывается стремление противопоставить «свои» фильмы всем остальным. Критика журнала имеет отчетливо групповой характер: в «своих» фильмах ищутся всяческие достоинства, фильмы других организаций вызывают даже при положительной их оценке поток критических замечаний.

Слабому фильму Д. Бассалыго «Из искры пламя» (№ 3) посвящена большая редакционная статья. Самый плодovitый рецензент «Пролеткино» Н. Юдин (подписывающийся также Ю—Н. Ник.) восторженно отзывается о документальном фильме А. Гана «Остров юных пионеров», справедливо раскритикованном Д. Вертовым в «Правде» за грубость инсценировок. Н. Юдин чернил фильмы Госкино, Севзапкино, ВУФКУ. Фильм «Дворец и крепость» оценивался в статье Б. Ренштейна с вульгарно-социологических позиций. Автор не анализировал фильм, но гневно вопрошал: где там пролетариат? Почему среди героев нет Халтурина? и т. п.

Малоинтересны и теоретические статьи журнала, лишенные единой целенаправленности, случайные, как правило повторяющие работу авторов в других изданиях.

На фоне этих статей резко выделяется статья Веронина (В. Туркина) «Уроки «Аэлиты» (№ 6—7). В. К. Туркин не чужд был характерной для тех лет терминологии, окрашенной «левацким» колоритом. Так, например, определяя кратко особенности современного искусства, он пишет: «конструктивность сюжета», «строгая конструктивность оформления», «светопредметная конструкция» и т. д. Но в его статье развивается мысль о «советском реализме», впервые высказанная незадолго до этого на страницах московской «Киногазеты». В. К. Туркин академическому реализму, на который, по его мнению, ориентируется кинопредприятие «Русь», противопоставлял торжествующий, молодой, активный и эмоциональный реализм советского киноискусства. Мысли о реализме не были развернуты автором, но сама попытка уйти от разговора о тематике и отдельных проблемах формы, типичных для кинокритики тех лет, к проблеме реализма, основополагающей проблеме марксистской эстетики, попытка определить особенности советского реализма очень важна и прогрессивна.

Журнал «Пролеткино» был первым большим советским киножурналом. Из удачных сторон его деятельности следует отметить неплохо поставленные информационные отделы —

«Жизнь киноработника», «Научно-технический отдел», «На экранах», «Хроника» и особенно отделы «Кино и общественность» и «Кино и деревня», отражавшие работу по организации советской кинообщественности, которую вело общество Пролеткино во многих городах и селах СССР. Действительно, вокруг ячеек Пролеткино на местах собирались люди, интересующиеся кинематографом, улучшалась деятельность рабочих клубов, организовывался бесплатный прокат, улучшалась работа над репертуаром.

В марте 1924 года была помещена статья П. Петропавловского о проекте организации Общества содействия пролетарскому кино (ОСПК), где сообщалось, что мысль о создании этой организации возникла еще в июле — августе 1923 года. Цель этой публикации была ясна — опередить «Киногазету» во что бы то ни стало. Но общество захирело в самом начале своего существования.

В 1925 году общество Пролеткино выпустило первый номер еще одного журнала — «Пролетарское кино» — под редакцией И. Бурсака. Ничего нового этот журнал по сравнению со своим предшественником не дал, его второй номер так и не увидел света. Так, 1925 год стал последним годом существования и центральной и местной прессы общества.

Единственным периодическим изданием, выпускавшимся при поддержке советской хозяйственной киноорганизации (прокатная контора «Кино — Москва» при Моссовете), но не подчинившим свою деятельность ее коммерческим интересам, была «Киногазета».

Пропагандируя политику партии в области кино, «Киногазета» стремилась охватить весь фронт развития советского кино, способствовать организации и развитию всей советской кинематографии. Именно поэтому она очень быстро завоевала широкую популярность и на долгие годы вошла в жизнь советской кинематографии.

В 1923 году вышло 16 номеров издания. Газета быстро набирала силу. В 1924 году ее тираж возрос до 10 тысяч, а в 1925 — до 50 тысяч.

Сразу же определилась основная линия «Киногазеты». Передовая первого номера утверждала, что главная задача газеты — помогать развитию новой советской кинематографии, привлечь к этому делу внимание широких кругов общественности, способствовать созданию советской кинокритики.

Главный редактор «Киногазеты» Н. Лебедев последовательно проводил свою мысль о необходимости привлечения к киноделу коммунистов, усилении партийного и государственного руководства кинематографом. Эти призывы сочетались с убежденной ориентацией на линию газеты «Правда», отдельные статьи из которой, связанные с кинематографом, излагались в обзорах печати, а иногда перепечатывались в выдержках или полностью.

В статье «К вопросу о кинопечати» (№ 9, 1924 г.) Н. Лебедев, исходя из решений XIII съезда партии, формулировал задачи газеты на новом этапе, поднимал вопрос о дальнейшем развитии института рабкоров, предлагал создать специальный кинематографический журнал, который должен был способствовать развитию советского киноискусства.

«Киногазета» стремилась объединить вокруг себя зрительскую общественность. В 1923 году во втором номере была помещена большая статья о необходимости создания ОДСК (Общества друзей советской кинематографии), которое способствовало бы вовлечению в кино людей, интересующихся кинематографом, организовывало бы общественное мнение вокруг фильмов, поступающих в прокат. Характерно, что в этой статье не было ни малейшего влияния пролеткультовских идей, определявших деятельность созданного позже, в 1924 году, ОСПК.

«Киногазета» вела большую работу со зрителем, помещая заметки рабкоров, отчеты об общественных просмотрах фильмов в рабочих клубах. При редакции создается школа рабкоров, организуется специальный отдел, освещающий деятельность корреспондентов на местах.

В одном из номеров «Киногазеты» (№ 16, 1923 г.) была напечатана статья о создании Ассоциации революционной кинематографии (АРК). Новая организация должна была объединить профессиональных работников кинематографии, преданных делу социалистической революции и любящих кинематографию, знающих ее, работающих в ней. В 1924 году публикуется декларация АРК, призывающая к объединению всех активных киноразработчиков, разделяющих платформу: «Кино — сильнейшее орудие борьбы за коммунистическую культуру». В газете были опубликованы и устав Ассоциации и сообщения о ходе ее организации, позже — о работе ее секций, о наиболее интересных дискуссиях, докладах и т. п. Не-



однократно печатались анкеты для зрителей. Ответы на анкеты регулярно публиковались, редакция подводила итоги опроса, анализировала результаты.

С первого номера газета боролась за сплочение творческих сил советской художественной кинематографии. В газете выступали и молодые критики — коммунисты Вл. Ерофеев, Ник. Лебедев, и новаторы-экспериментаторы, такие как Л. Кулешов, и люди, пришедшие из старой русской кинематографии, — В. Туркин, Л. Никулин, И. Перестиани, и рабкоры, представители советской кинообщественности.

По существующей традиции был организован ряд дискуссий. Основной дискуссией, охватившей всю специальную кинопрессу того времени, была дискуссия о принципах организации советской кинематографии — «Синдикат или акционирование»? В 1923—1924 годах делаются попытки развернуть в «Киногазете» дискуссию по вопросам киноискусства: печатаются подробные отчеты по публичному докладу В. К. Туркина о различных течениях в современной русской кинематографии, обращения редакции к читателям с просьбой высказаться по поводу отдельных статей, помещенных в газете (например, в № 15 «Режиссер или художник?» А. Грезина).

Позиция самой «Киногазеты» в области эстетики была не совсем ясна. Порой в статьях недоставало теоретической зрелости, у молодых критиков — искусствоведческой культуры. Особенно это было заметно при обращении к зарубежным фильмам: социологические оценки не только не вытекали из анализа образной системы произведения, но часто вступали в противоречие с отзывами того же рецензента о художественных достоинствах картины.

Однако, несмотря на эти существенные недостатки, сила газеты была в решительной ориентации на государственное кинопроизводство. Статьи, публиковавшиеся на ее страницах, были отмечены духом коммунистической убежденности, верой в киноискусство как активную общественную силу. Вот почему была столь высока роль «Киногазеты» в создании советской кинокритики.

Главный редактор «Киногазеты» Н. А. Лебедев стал автором первой советской книги по истории кино — «Кино — его краткая история», выпущенной в 1924 году Госиздатом. Им был не только собран большой фактический материал, но и

дан анализ положения кинематографа в Советской России начала нэпа, который представляет значительный интерес и для современных историков кино.

«Киногазета» первой подняла в нашей кинопечати проблему реализма в советском киноискусстве. В передовой статье «К советскому реализму» (октябрь 1924 г.) она писала о задаче создания искусства понятного, простого, жизненного, требовала типичности, резко возражала против «излома, манерности, выкрутас, мистики». На ее страницах была помещена очень интересная статья В. К. Туркина, основанная на материале его доклада в АРК «От натурализма к реализму», где он доказывал, что, экспериментируя в поисках современной формы, мировое кино движется в направлении к реализму. «Натуралистическая кинематография,— писал он,— отживает свой век и движется к реализму по пути новой «театрализации», которая является процессом искания кинематографической формы. В этом парадокс развития киноискусства. Театрализация проявляется в драматизации сюжетов за счет сокращения повествовательно-описательных моментов, в интенсификации действия, в обращении к изображению человека. Решение формальных проблем обязательно для кинематографа, если он хочет стать искусством. Поэтому нужны эксперименты в разных направлениях, цель которых — реализм».

«Киногазета» внимательно следит за всем происходящим в области кинематографа и горячо поддерживает лучшие из первых картин советской кинематографии. С восторгом оценивает она фильм «Красные дьяволята» (№ 12) и привлекает режиссера И. Перестиани к сотрудничеству в газете. В опубликованной беседе с С. Эйзенштейном о его работе над фильмом «Стачка» кроме фактических сведений о постановке были приведены высказывания режиссера о принципах ассоциативного монтажа.

На страницах газеты широко освещалась кинематографическая жизнь Советского Союза. Здесь были статьи и о национальной кинематографии, о ВУФКУ, о грузинском кино, затрагивались вопросы о подготовке кинокадров, о положении со сценариями, о киномузыке, прокате, цензуре над буржуазными фильмами и их перемонтаже, о технике кино, хронике, киноплакатах и т. д.

В конце 1924 года периодические киноиздания, связанные с отдельными киноорганизациями, реорганизуются. Было соз-

дано единое советское киноиздательство. Это позволило в 1925 году приступить к выпуску специализированных киноизданий: «Киногазеты» — органа ОДСК (в Москве и Ленинграде с иллюстрированным журналом для массового читателя) и «Киножурнала АРК» — органа профессиональных кинематографистов.

Централизация была завершена в марте 1925 года созданием Объединенного киноиздательства РСФСР — «Кинопечатать», сосредоточившего выпуск всей кинолитературы. Начали подготавливаться к выпуску книги по кино, которых было так мало до этого времени. Советская центральная печать и кинопресса 1922—1924 годов подготовили реальную возможность для этой работы. Сложился довольно большой отряд киножурналистов, определились основные черты нашей кинопечати — ее партийность, народность, утверждение реализма как ведущего метода советского кино.

## АКТЕРЫ МХАТ В КИНО (фильмографическая справка)

### *От составителя*

Общезвестна роль Художественного театра, его актеров в истории русского советского кино. Но проблема «МХАТ и кино» еще полностью не изучена и нуждается в пристальном всестороннем исследовании. В частности, несмотря на издание ряда каталогов, до сих пор нет подробной фильмографической справки, содержащей сведения о всех фильмах, в которых снимались актеры МХАТ.

Актеры Художественного театра пришли в кино, когда только еще рождался русский кинематограф. Они, несомненно, оказали благотворное воздействие на становление нового искусства, способствовали воспитанию его творческих кадров. Среди общего потока кинематографической «халтуры», заполнившей экран коммерческого кинематографа, пробивалась сильная струя молодого искусства кино, связанного с традициями русской культуры.

С 1908 года по 1962 (этот период охватывает данная фильмографическая справка) в кино снимались свыше двухсот актеров МХАТ, из них около ста — в дореволюционном кинематографе.

В 1913—1915 годах в кинематограф пришла большая группа мхатовцев: М. Н. Гермапова, Л. М. Коренева, О. В. Гзовская, О. В. Бакланова, Г. М. Хмара, В. Г. Орлова, П. А. Павлов, М. А. Чехов. Несмотря на то, что актерам приходилось в большинстве случаев сниматься в фильмах, далеких от искусства, они создали ряд интересных художественных образов, вошедших в историю дореволюционного кино. Актеры МХАТ на экране выгодно отличались своей естественностью, искренностью от искусственного фальшивого тона, свойственного многим актерам тех лет.

Позже, в сложный период становления советского кино 20-х годов, актеры Художественного театра сыграли большую роль в экранизации русской классической литературы. В историю русского и мирового кино вошли образы, созданные великим русским актером И. М. Москвиным в фильмах «Поликушка» (1919) и «Коллежский регистратор» (1925).

Но вот на экраны пришел герой новой советской действительности. Открытием этого нового героя революционной эпохи явилась работа Н. П. Баталова в фильме «Аэлита» (1924). Всемирно известный шедевр советского кино — «Мать» В. Пудовкина — вошел в историю кино с именами мхатовских актеров: В. В. Барановской и Н. П. Баталовым. Работа режиссера над фильмом позволила в дальнейшем сделать принципиально важные выводы о природе актерского творчества в кино, о школе К. С. Станиславского и ее значении для киноактера.

С началом звукового кино роль актера Художественного театра, его мастерство и опыт в создании художественного образа приобретают особое значение. Успех многих киноэкранизаций классических произведений русской литературы в начале 30-х годов во многом был обязан актерам МХАТ. В работах в кино А. К. Тарасовой, М. М. Тарханова, Б. Г. Добронравова ясно намечался тот путь, который вскоре привел к появлению на экране живых полнокровных героев советской эпохи, к рождению советской киноклассики — «Чапаев», «Юность Максима», «Депутат Балтики».

Вторая половина 30-х годов дала советскому кино целый ряд выдающихся фильмов с участием актеров Художественного театра: Б. Н. Ливанова, М. М. Тарханова, А. К. Тарасовой, Н. П. Хмелева, Н. И. Дорохина... Творческие принципы К. С. Станиславского, огромная культура, которую несли с собой мхатовцы в советское кино, сыграли решающую роль в воспитании кадров советского кино, в становлении режиссерских и актерских принципов работы. И в дальнейшем советское кино 40—50-х годов постоянно обращалось и обращается сейчас к актерам МХАТ. Наряду с актерами старшего поколения театра в советской кинематографии появились имена мхатовцев среднего и молодого поколения.

В фильмографической справке собраны все сведения об актерам МХАТ за время их работы в театре. Несмотря на то, что в дальнейшем творческие пути многих актеров МХАТ и его студий расходятся, в фильмографии приводятся данные об их

работе в кино. Тот же принцип соблюдается и в отношении актеров, начавших сниматься в кино до поступления в МХАТ.

Основными источниками для составления фильмографической справки явилась дореволюционная и советская пресса, фильмографические справочники и каталоги Вен. Вишневского, Госфильмофонда, а также фильмографические сведения, которые содержатся в исторических трудах Б. Лихачева, А. Ханжонкова, Л. Форестье, С. Гинзбурга и других историков кино.

Дополнения и уточнения внесены на основании материалов архива музея МХАТ, просмотров фильмов, личных бесед и переписки со многими актерами МХАТ (В. В. Соловьевой, М. А. Крыжановской, Л. И. Дейкун, С. В. Гиацинтовой, С. Г. Бирман, В. В. Гайдаровым, Н. Н. Бромлей, А. М. Дмоховской, В. В. Готовцевым, В. А. Поповым, А. Г. Коонен, Ф. В. Шевченко, А. П. Кторовым, В. Н. Поповой, Л. М. Кореновой, М. А. Дурасовой и другими).

Материал в фильмографической справке систематизирован по алфавитному (фамилии актеров) и хронологическому (год производства фильмов) принципу. Все сведения об участии актеров МХАТ в фильмах приводятся сначала по годам съемок фильмов, а внутри года — по алфавиту названий фильмов.

В тех случаях, когда в течение года актер снимался несколько раз, дата ставится после первого фильма; если роль не указывается — это значит, что, либо ввиду давности съемок она не установлена, либо актер участвовал в массовых сценах или эпизодах.

*Т. Пономарева*

**АЛЕКСАНДРОВ Николай Григорьевич:** «Не надо крови» (1917) — барон, «Три вора» (1918) — Тапиока, «Коллежский регистратор» (1925) — лекарь, «Победа женщины» (1927) — земский пристав, «Хромой барин» (1928) — Бубенчиков, помещик.

**АНАСТАСЬЕВА Маргарита Викторовна:** «Испытание верности» (1954) — женщина с Бронной, «Четверо» (1957) — Алла Сергеевна.

**АНДРЕЕВА Мария Федоровна:** «Униженные и оскорбленные» \* (1915), «Ничтожные» \* (1916) — Ирина Ракитина, миллионерша, «Могла ли она так поступить?» \* (1917) — Люба, «Навыи чары» \*, «Узурпатор» \*.

**АНДРОВСКАЯ Ольга Николаевна:** «Медведь» (1938) — Елена Ивановна Попова, «Человек в футляре» (1939) — Варенька Коваленко,

---

\* М. Ф. Андреева снималась в этом фильме, уже не работая в Художественном театре. В дальнейшем звездочка означает, что актер снимался в фильме до поступления в Художественный театр или после ухода из театра.

«Юбилей» (1944) — Татьяна Алексеевна, «Школа злословия» (1952) — леди Тизл, «Накануне» (1959) — Анна Васильевна Стахова.

АНОХИНА Лидия Митрофановна: «Великий грех» (1916) — старая цыганка, «Роковые мотивы» (2-я серия фильма «Черные тени»), «Черные тени», «Дети — цветы жизни» (1919) — мать Веры.

АНТОНОВА Наталья Андреевна: «Тучи над Борском» (1960) — Кира Сергеевна, «Тишины не будет» (1962) — Елена.

АСЛАНОВ Николай Петрович: «Ах ты, ноченька... ночка темная» (1917) — горбун, «Жизнь трех дней» — Виталий Николаевич Котов, «Сон» — таинственный незнакомец, «Заира» \* (1918), «Хромой барин» \* (1920) — князь Краснопольский, «Борьба за «ультиматум» \* (1923) — хозяин магазина, «Зори Парижа» \* (1936) — Тьер, «Чудесный корабль» \* — профессор.

АФОНИН Борис Макарович: «Туман жизни» (1917) — Амагов, «Восстание» (1918) — Летов, солдат-большевик, «Медвежья свадьба» (1925) — домашний врач Шемета.

БАЗИЛЕВСКАЯ Надежда Всеволодовна: «Лихо одноглазое» (1916) — вдова Лукерья, «Лгущие богу» (1917) — вдова-миллионерша Василькова, «Я жить хочу» — Норцева, «Бегуны» (1918) — вдова-миллионерша Василькова (2-я серия фильма «Лгущие богу»), «Девьи горы» (1919) — красавица — кокетка на балу.

БАЗИЛЕВСКИЙ Владимир Платонович: «Новобрачные поневоле» (1915) — Валентин, «Так было суждено» — купец Старыгин, «Три встречи» — бедный лекарь, «Царь Иван Васильевич Грозный» — Борис Годунов, «Черный дом» (1916).

БАКЛАНОВА Ольга Владимировна: «Когда звучат струны сердца» (1914) — Ира, «Симфония любви и смерти» — Изора, «Великий магараз» (1915) — актриса, «Загробная скиталица» — Вера, «Когда умирает любовь» (1916), «Лунный свет», «Тот, кто получает пощечины» — наездница Консуэлла, «Цветы запоздалые» — Маруся, «Хлеб» (1918) — дочь владельца булочной.

БАКШЕЕВ Петр Алексеевич: «Гайда, тройка» (1913) — ямщик, «Трехсотлетие царствования дома Романовых (1613—1913)» — князь Пожарский, «Безумие пьянства» (1914) — рабочий Ефим, «В омуте Москвы» — Дмитрий, «Гримасы большого города» (1915), «На окраинах Москвы» — Сергей Козырев, «Николай Ставрогин» — Федька Каторжный, «Отцвели уж давно хризантемы в саду» — ассистент профессора Рюмин, «Пила вино... и хохотала» — студент Платон, «Приваловские миллионы», «Сашка-семинарист» — Сашка-семинарист, «Тайна Нижегородской ярмарки», «Темная сила, или Братья Ивановы» — Прокофий, «Чайка», «Грех» (1916) — инженер Хрущев, «Жена или мать» — управляющий, «Жизнь женщины» — Яблонский, «Запрягу я тройку борзых, темнокарих лошадей» — Петр, ямщик московский, «На бойком месте» — помещик Миловидов, «Ни слова, о друг мой...» — писатель Марков, «Семейное счастье» — князь Д., «Семья купца Сухонова» — Никита Морозов, «Сорок лет» — работник, затем богач Трохим, «Сын гадалки» — сын гадалки Седлецов, «Эй, быстрее летите, кони» — сын разорившегося коннозаводчика, ставший лихачом Валериан Николаев, «Эх, дубинушка, ухнем!», «Ястребиное гнездо» — барышник Творогов, «Волжский богатырь» (1917), «Гануся», «Горькая доля» — Никита, «Иринина могила» — трактирщик, в дальнейшем разбойник Андрей Кудаяров, «Ма-

ленькая актриса», «Тройка мчится, тройка скачет» — Степан, «Царь Николай II, самодержец Всероссийский» — студент-революционер Петр Горелов, «Власть тьмы» (1918) — Никита, «Дармоедка» — Валериан Николаевич, «Драма на охоте» — следователь Камышин, «Лестница дьявола» — художник Брандес, «Отец Сергей» — молодой монах, «Постоялый двор» — Наум, «Саботажники», «Четвертая жена» — реб Ошер, «Я буду там» — художник Скуратов, «Рабочий Шевырев» (1919) — рабочий Шевырев, «Товарищ Абрам», «Кирпичики» \* (1925) — Сенька-кочегар, «Шахматная горячка» \*, «Земля в плену» \* (1927) — швейцар, «Неоплаченное письмо» \* — трактирщик Ершов, «Победа женщины» \* — боярин Плодомасов, «Чужая» \* — бывший матрос Иванов, «Дом на Трубной» \* (1928), «Ледяной дом» \* — Бирон.

БАЛИЕВ Никита Федорович: «Лунная серенада» (1914), «Московский волк» \* (1915).

БАРАНОВСКАЯ Вера Всеволодовна: «Власть первого» \* (1916) — Ирина Катаева, «Вор» \* — Маргарита Прест, «Гнет рока» \* — Вера, «Золото, искусство, любовь» \* — Ксения, «Сердце не камень» \* — Лиза, «Волки» \* (1925) — Татьяна Зоркая, «Мать» \* (1926) — Ниловна, «Конец Санкт-Петербурга» \* (1927) — жена рабочего, «Ухабы» \* — женорганизатор Куркина.

БАРАТОВ Леонид Васильевич: «Папиросница от Моссельпрома» (1924) — кинорежиссер Барсов-Арагонский.

БАРОВ Александр Александрович: «Слезы» (1914).

БАТАЛОВ Алексей Владимирович: «Зоя» \* (1944), «Большая семья» (1954) — Алексей Журбин, «Дело Румянцева» (1955) — Саша Румянцев, «Мать» — Павел Власов, «Летят журавли» \* (1957) — Борис, «Дорогой мой человек» \* (1958) — Владимир Устименко, «Дама с собачкой» \* (1960) — Гуров, «Девять дней одного года» \* (1961) — Гусев.

БАТАЛОВ Владимир Петрович: «Дом на Трубной» (1928) — шофер Семен Бывалов, «Груня Корнакова» (1936) — шофер Аталов, «Ночь в сентябре» (1939) — Попплавский, «Бабы» (1940) — Казанок, «Третий удар» (1948) — Аржанов, «На дне» (1952) — Алешка.

БАТАЛОВ Николай Петрович: «Девьи горы» (1919), «Аэлита» (1924) — красноармеец Гусев, «Мать» (1926) — Павел Власов, «Жена» (1927) — секретарь фабкома товарищ Антон, «Земля в плену» — земляк Марии, «Третья Мещанская» — муж Баталов, «Путевка в жизнь» (1931) — заведующий трудкоммуной Сергеев, «Горизонт» (1932) — Горизонт, «Пастух и царь» (1934) — Иван, «Сокровища погибшего корабля» (1935) — водолаз Панов, «Три товарища» — начальник лесосплава Лацис.

БАТАЛОВА Светлана Николаевна: «Дон-Кихот» (1957).

БЕЛОКУРОВ Владимир Вячеславович: «Мертвый дом» \* (1932) — аудитор-заика, «Конец полустанка» \* (1935) — Вася Гнедочкин, «Зори Парижа» (1936) — прокурор Риго, «Валерий Чкалов» (1941) — В. П. Чкалов, «Сабухи» — Бестужев, «Поединок» (1944) — Вейнинггер-Петронеску — Петров, «Сельская учительница» (1947) — кулак Буков, «Жуковский» (1950) — Чаплыгин, «Секретная миссия» — Борман, «Белинский» (1951) — Барсуков, «Великий воин Албании Скандербег» (1953) — король Югославии, «Застава в горах» — Марроу, «Серебристая пыль» — Эптон Брюс, «Запасной игрок» (1954) — Цветков, «Михайло Ломоносов» (1955) — заводчик, «Сын» — Лавров, «Долгий путь» (1956) — Лат-



кин, «300 лет тому...» — войсковой писарь Лизогуб, «Поединок» (1957) — Дидц, «Лавина с гор» (1958) — Шкуро, «Шли солдаты» — генерал, «Василий Суриков» (1959) — Кузнецов, «Хмурое утро» — Задов, «Мертвые души» (1960) — Чичиков, «Воскресение» (2-я серия, 1961) — Масленников, «Полосатый рейс» — боцман, «Цветок на камне» (1962) — Равлюк, «Королева бензоколонки» — Медведь, «Суд сумасшедших» — Фред Хаггер.

БЕЛЯКОВ Виталий Петрович: «Хождение за три моря» (1957) — Михайло Замков, «Жизнь прошла мимо» (1958) — «Васька-кот», «Большая дорога» (1962) — солдат с губной гармошкой.

БЕНДИНА Вера Дмитриевна: «Женщина» (1932) — Аника, «Аннушка» (1959).

БЕРСЕНЕВ Иван Николаевич: «Слезы» (1914), «Соперник Зелимхана» — писатель Платов, «Екатерина Ивановна» (1915) — Алексей, «Цветы неба и земли» (1916), «Мать» (1919) — Павел Власов, «Меч милосердия» — сын Войте, «Великий гражданин» \* (1-я серия, 1937) — Карташов, «Великий гражданин» \* (2-я серия, 1939) — Карташов, «В горах Югославии» \* (1946) — маршал Броз Тито.

БИРМАН Серафима Германовна: «А он, мятежный, ищет бури» (1918), «Заживо погребенные» — леди Энтуистль, «Закройщик из Торжка» \* (1925) — соседка, «Девушка с коробкой» \* (1927) — мадам Ирэн, «Конец Санкт-Петербурга» \* — дама с веером, «Победа женщины» — нянька, «Черный барак» \* (1932), «Друзья» \* (1938) — мать Муссы, «Человек с ружьем» \* — жена Сибирцева, «Валерий Чкалов» \* (1941) — американка, «Иван Грозный» \* (1-я серия, 1944) — тетка царя Ефросинья Старицкая, «Иван Грозный» \* (2-я серия, 1945) — Ефросинья Старицкая, «Безумный день» \* (1956) — врач, «Обыкновенный человек» \* — Констанция, «Дон-Кихот» \* (1957) — экономка.

БЛИННИКОВ Сергей Капитонович: «Александр Невский» (1938) — псковский воевода Твердила, «Девушка с характером» (1939) — заведующий вагоном-рестораном, «Поднятая целина» — Банник, «Салават Юлаев» (1940) — Перфильев, «Старый наездник» — Зот Яковлевич, «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1941) — Иван Никифорович Довгочун, «Оборона Царицына» (1942) — спекулянт, «Кутузов» (1943) — Платов, «Большая земля» (1944) — Приходько, «Свадьба» — матрос, «Юбилей» — швейцар, «Большая жизнь» (2-я серия, 1946) — начальник комбината, «Клятва» — Баклан, «Первая перчатка» — Кошелев, «Третий удар» (1948) — Г. Ф. Захаров, «Кубанские казаки» (1949) — Марко Данилович Дергач, «Падение Берлина» (2-я серия) — маршал Советского Союза Конев, «Незабываемый 1919-й год» (1951) — поп, «На дне» (1952) — Бубнов, «Ревизор» — судья Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин, «Солдат Иван Бровкин» (1955) — Коротеев, «Безумный день» (1956), «На подмостках сцены» — содержатель театра Пустославов, «Разные судьбы» — Зубов, «Отряд Трубачева сражается» (1957) — Степан Ильич, «Поединок» — Лех, «Девушка с гитарой» (1958) — Федосов, «Дело пестрых» — профессор, «Иван Бровкин на целине» — Коротеев, «Капитанская дочка» — граф Румянцев, «Слепой музыкант» (1960) — Ставрuchенко, «Девять дней одного года» (1961) — Бутов, «Королева бензоколонки» (1962) — Бабий.

БОГОЛЮБОВ Николай Иванович: «Боям навстречу» \* (1932) — дядька Федор, «Город под ударом» \* (1933) — командир Огнев, «Окраи-

на» \* — Николай Кадкин, «Крестьяне» \* (1934) — начальник политотдела, «Семеро смелых» \* (1936) — начальник зимовки Илья Летников, «Великий гражданин» \* (1-я серия, 1937) — Шахов, «Как будет голосовать избиратель» \*, «На Дальнем Востоке» \* — Штокман, «Семья Оппенгейм» (1938) — Веллер, «Великий гражданин» (2-я серия, 1939) — Шахов, «Золотой ключик» — капитан воздушного корабля, «Ленин в 1918 году» — К. Е. Ворошилов, «Александр Пархоменко» (1942) — К. Е. Ворошилов, «Оборона Царицына» — К. Е. Ворошилов, «Парень из нашего города» — Аркадий Бурмин, «Партизаны в степях Украины» — Салывон Часных, «Она защищает Родину» (1943) — Лукьянов, «Небо Москвы» (1944) — подполковник Балашов, «Клятва» (1946) — Александр, «Мальчик с окраины» (1947) — директор завода, «Новый дом» — председатель облисполкома, «Третий удар» (1948) — К. Е. Ворошилов, «Великая сила» (1949) — Остроумов, «Падение Берлина» — Хмельницкий, «Опасные тропы» (1954), «Гори, моя звезда» (1957) — Денис Давидович, «Поединок» — Осадчий, «Случай на шахте восемь» — Краев, «Страницы былого» — Савва, «Жизнь прошла мимо» (1958) — подполковник Панин, «На дальних берегах» (1959) — Тинти, «Косолапый друг» — дрессировщик медведей Леснов, «Соната Бетховена», «Спасенное поколение», «Сильнее урагана» (1960) — Шугаев, «Трижды воскресший» — Казанский, «Аленка» (1961) — Гулько.

БОГОЯВЛЕНСКАЯ Наталья Ивановна: «Воскресение» (1960) — Матрена Павловна.

БОЛДУМАН Михаил Пантелеймонович: «Свой парень» \* (1930) — мастер Жученко, «Солнце восходит на Западе» \* (1932), «Конвейер смерти» (1933) — Курт, «Конец полустанка» (1935) — парторг химического завода, «Дочь Родины» (1937) — начальник погранзаставы Боровой, «На Дальнем Востоке» — Михаил Семенович, «Поднятая целина» (1939) — Нагульнов, «Салават Юлаев» (1940) — Пугачев, «Мечта» (1941) — бывший художник Домбек, «Серебристая пыль» (1953) — Самуэль Стил.

БОЛЕСЛАВСКИЙ Ричард Валентинович: «Мимо жизни» (1914) — художник Волин, «Подвиг казака Кузьмы Крючкова» — Кузьма Крючков, «Танец вампира», «Гранатовый браслет» (1915), «Мара Крамская» — пианист Владимир Николаевич Панов, «Ты еще не умеешь любить», «Царь Иван Васильевич Грозный» — князь Вяземский, «Домик в Коломне» (1917) — Мавруша, «Домик на Волге», «Семья Поленовых» — Поленов, «Хлеб» (1918) — «вождь-идеалист».

БОНДЫРЕВ Алексей Павлович: «Мара Крамская» (1915), «Московский Хитровский притон» — Новаковский, «Три встречи» — Ухватов, «Шведская спичка», «На зов совести» (1916) — приказчик Лобачев, «Ураган», «Цветы запоздалые» — слуга, «Беда от сердца и ногтей» (1917).

БРОМЛЕЙ Надежда Николаевна: «Сверчок на печи» (?) (1915) — Мистрисс Фильдинг.

БУЛГАКОВ Лев Николаевич: «Девьи горы» (1919).

БУЛГАКОВА Варвара Петровна: «Поликушка» (1919) — племянница барыни.

БУРДЖАЛОВ Георгий Сергеевич: «Самуил Гипп, или Лакей-шантажист» (1916) — банкир Струднер, «Цветы неба и земли» — еврей, «Девьи горы» (1919), «Домовой агитатор» (1920) — деревенский домовый.

ВАХТАНГОВ Евгений Багратионович: «Когда звучат струны сердца» (1914) — Жан Мартин, «Великий Магараз» (1915) — Забрежнев, «Сверчок на печи» — Тэкльтон, «Хлеб» (1918).

ВЕРБИЦКИЙ Анатолий Всеволодович: «Звезда» (1949) — Травкин, «Римский-Корсаков» (1952) — Михайлов, «Командир корабля» (1954) — капитан третьего ранга Светов, «Княжна Мэри» (1955) — Печорин, «Долина синих скал» (1956) — Василий.

ВЕРБИЦКИЙ Всеволод Алексеевич: «Чья вина?» (1916); «Валерий Чкалов» (1941) — американец.

ВИННИКОВ Павел Митрофанович: «Дорога» (1955) — доктор, «Сестры» (1957) — Тетькин, «Восемнадцатый год» (1958) — Тетькин, «Судьба человека» (1959) — генерал, «Хмурое утро» — В. И. Ленин.

ВИШНЕВСКИЙ Александр Леонидович: «Иола» (1918) — инквизитор Дамасий, «Калпостро» — алхимик Альтас, «Победа женщины» (1927) — граф Татищев.

ВОРОНОВ Сергей Николаевич: «Екатерина Ивановна» (1915) — Ментиков, «Коллежский регистратор» \* (1925).

ВЫРУБОВ Александр Александрович: «Король, закон и свобода» (1914) — бельгийский писатель Грелье, «Братья Борис и Глеб» (1915) — Валерий Ронецкий, «Вот мчится тройка почтовая...» — ямщик Иван, «Грезы» — Сергей Николаевич Неделин, «Дети века» — чиновник, «Женщина завтрашнего дня» — профессор, «Загробная скиталица» — друг Аммосова, «Затравленная» — Игорь Жданов-Любарский, «Инвалиды духа» — Андрей Колтановский, «Ирина Кирсанова» (1-я серия фильма «Братья Борис и Глеб») — Валерий Ронецкий, «Кумиры» — Джеральд Мериам, «Миражи» — Сергей, «Московский волк» — профессор дактилоскопии Боядеров, «Петербургские трущобы» — подьячий Морденко, «Пламя неба» — профессор астрономии Ронов, «Потоп» — воевода Виленский князь Януш Радзивилл, «Хромоножка» — распорядитель выставки, «Яма» — Лихонин, «Во имя великого искусства» (1916) — Сергей Кутырок, «Вор» — банкир, «Голгофа любви», «Давайте занавес» — скрипач Кудряш, «Дочь улицы» — художник Вересанов, «Елена Деева» — молодой фабрикант Даниил Святогор, «Когда умирает любовь», «Не убий» — дворник Яков, «Огородник лихой» — огородник, «Петроградский человек» — петроградский человек, «Последнее слово подсудимого», «Самуил Гипп, или Лакей-шантажист» — лакей Самуил Гипп, «Старость Лекока» — Пьебуш, «Я помню вечер» — миллионер Горбатов, «Дочь палача» (1917), «Лгущие богу» — хлыстовский «Христос» Игнатий, «Падающего толкни» — Ставрин, «Пали преграды», «Темная вера», «Бегуны» (2-я серия фильма «Лгущие богу», 1918) — хлыстовский «Христос» Игнатий, «Любовь поругана... задущена... разбита» (2-я серия фильма «Мятежное море страстей») — Лихонин, «Мятежное море страстей» — Лихонин, «Счастье лишь сон золотой», «Власть тьмы» \* (1921) — Никита.

ГАЙДАРОВ Владимир Георгиевич: «Аромат греха» (1916) — князь Ипполит Златомирский, «Когда умирает любовь», «На крыльях смерти» — Всеволод, «Панна Мэри» — композитор Стжижецкий, «Ты ко мне не вернешься» — 1) миллиардер Старк, 2) принц К., «Ураган», «Шквал» — Владимир, «Ее влекло бушующее море» (1917) — рыбак, «Ее жертва» — Леон Рунич, «И смерть была им суждена» — Джон Старк, «И тайну поглотили волны», «Когда его час настанет» — Михаил Аррен-

стоун, «Не надо крови» — студент Сергей Глаголиц, «Песня свободы» — певец, революционер Лоранов, «Горничная Дженни» (1918) — Жорж Анжер, «Иола» — скульптор Арно. «Метель» — Владимир, «Улыбка ме-дузы» (?) — владелец санатория для душевнобольных доктор Аксон, «Голгофа женщины» (1919), «Законов всех сильнее», «Правда», «То надежда, то ревность слепая», «Степные песни» \* (1933) — инвалид Данило Рогозний, «Сталинградская битва» \* (1949) — Паулюс, «Герои Шипки» \* (1954) — граф Солисбюри, «Раздумья» \* (1961).

ГАРРЕЛЬ Софья Николаевна: «Крылья холопа» (1926) — крепостная Фима, «Сын полка» (1946) — немка, «Анна Каренина» (1953) — фрейли-на, «Сеанс гипноза» — Верепетуева, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — Марья Ивановна, «Мертвые души» — губернаторша, «Половодье» (1962) — почтальон Кузьминична.

ГЕЙРОТ Александр Александрович: «Симфония любви и смерти» (1914) — Моцарт, «Мара Крамская» (1915) — князь Борис Сергеевич Протасьев, «Дикая сила» (1916) — Гуго Валевский, «Золотая туфель-ка» — Андрей Бельский, «Цветы запоздалые» — Егорushка, «Рокамболь» (1917) — Рокамболь, «Его призыв» \* (1925) — кандидат на престол, «Медвежья свадьба» \* — пастор Виттенбах, «Последний выстрел» \* (1926) — ротмистр Власов, «Солистка его величества» \* (1927) — вели-кий князь Сергей Михайлович, «Дела и люди» \* (1932) — инженер Петров.

ГЕОРГИЕВСКАЯ Анастасия Павловна: «Ревизор» (1952) — Анна Андреевна, «Мы с вами где-то встречались» (1954) — отдыхающая, «Безумный день» (1956) — сестра-хозяйка, «Своими руками» — жена Ру-денко, «Сапоги» (1957) — Шевелицына, «Аннушка» (1959) — Полина Сергеевна, «Месть» — жена Дегтярева, «Неоплаченный долг» — Кочет-кова, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — Китаева, «А если это любовь?» (1961) — Марья Павловна.

ГЕРМАНОВА Мария Николаевна: «Анна Каренина» (1914) — Анна Каренина, «Екатерина Ивановна» (1915) — Екатерина Ивановна, «Жена или мать» (1916) — Ирина Ртищева, «Уголок», «Власть тьмы» \* (1921) — Анисья, «Разкольников» \* (1922) — Катерина Ивановна.

ГЗОВСКАЯ Ольга Владимировна: «Мара Крамская» (1915) — Мара Крамская, «Внимая ужасам войны» (1916), «Женищина с кинжалом» — Лена Рокотова, «Маска души» — Ирэна, «Панна Мэри» — панна Мэри, «Тася» — дочь помещика Тася, «Ураган» — Наташа, «Шквал» — Таня, «Ее влекло бушующее море» (1917) — Нелли, «Ее жертва» — Анеля, «И смерть была им суждена» — танцовщица Лилиас, «И тайну погло-тили волны», «Крестный путь» — монашенка, «Не надо крови» — ре-волюционерка Ольга Перновская, «Три вальса», «Горничная Дженни» (1918) — Дженни, «Иола» — Маруна-Иола, «Метель» — Маша, «Сорока-воровка» (1920) — Аннета, «Псиша» \* (1922) — Лиза, «Степные песни» \* (1933) — Рогозиха.

ГИАЦИНТОВА Софья Владимировна: «Рукою матери» (1913) — Лидочка Ростоккина, «Валерий Чкалов» \* (1941) — американка, «Клят-ва» \* (1946) — Варвара, «Падение Берлина» \* (1-я серия, 1949) — магь Иванова, «Жуковский» \* (1950) — мать Жуковского, «Неоконченная повесть» \* (1955) — Анна Константиновна, «Без вести пропавший» \* (1956) — пани Мария, «Семья Ульяновых» \* (1957) — Мария Алексан-дровна Ульянова.

ГОЛОВКО (ИВАНОВА) Кира Николаевна: «Глинка» (1946) — Анна Керн, «Первоклассница» (1948) — мама Маруси, «На дне» (1952) — Наташа.

ГОРСКИЙ Иван Иванович: «Братья Борис и Глеб» (2-я серия фильма «Ирина Кирсанова», 1915) — Глеб Николаев, «Дети века» — Торопов, «Ирина Кирсанова» — Глеб Николаев, «Вор» (1916) — граф Млодзовский, «Золото, искусство, любовь» — Ломов, «Рассказ неизвестного» — Антон Чехов, «Такова жизнь» — Коля Снежков, «Цветы неба и земли» — Яснах, «Опять на родине» (1917), «Покупатели души и тела», «Шакалы власти» — князь Борис Бухман-Ахманов, «Я хочу жить» — Юрий, «Обманутая Ева» (2-я серия фильма «Рай без Адама», 1918) — князь Массальский, «Рай без Адама» — князь Массальский, «Девы горы» (1919), «Рабочий Шевырев», «Потоки» (1923) — отец Феофилат, «Укразия» \* (1925), «Микола Джеря» \* (1927) — отец Миколы.

ГОТОВЦЕВ Владимир Васильевич: «Мара Крамская» (1915), «Такова жизнь» (1916) — студент-репетитор, затем директор завода Сергей Кронов, «Домик на Волге» (1917), «Хлеб» (1918) — одnorукий солдат, «Кутузов» (1943) — Беннигсен, «Секретная миссия» (1950) — немецкий промышленник, «На дне» (1952) — Медведев.

ГРАДОПОЛОВ Константин Константинович: «Казак» (1964) — Белецкий.

ГРИБКОВ Владимир Васильевич: «Последняя ночь» (1936) — председатель ревкома Михайлов, «В поисках радости» \* (1939) — Никита Гурьянов, «Варя-капитан» \* — дед Архип, «Волшебное зерно» \* (1941) — дед-Всевед, «Антоша Рыбкин» \* (1942) — Козлов, «Его зовут Сухэ-Батор» \* — Гомбо, «Актриса» \* (1943) — Оболенский, «Воздушный извозчик» \* — Куликов, «Юбилей» (1944) — член правления, «Я — Черноморец» — Василий Карпович, «Близнецы» (1945) — управдом, «Первая перчатка» (1946) — Шипкин, «Повесть о настоящем человеке» (1948) — Зуев, «Жуковский» (1950) — профессор университета, «Гуттаперчевый мальчик» (1957) — врач, «Четверо» — Викентий Карпович, «Испытательный срок» (1960).

ГРИБОВ Алексей Николаевич: «Горячие денечки» (1935) — командир танка Горбунов, «Болотные солдаты» (1938) — Шульц, «Поезд идет в Москву» — машинист, «Человек в футляре» (1939) — слуга Беликова Афанасий, «Поединок» (1944) — комиссар госбезопасности, «Свадьба» — отец, «Без вины виноватые» (1945) — Шмага, «Клятва» (1946) — один из деятелей партии и Советского государства, «Падение Берлина» (1949) — один из руководителей партии и Советского государства, «Донецкие шахтеры» (1950) — один из руководителей партии и Советского государства, «Секретная миссия» — генерал советской разведки, «Смелые люди» — Воронов, «Спортивная честь» (1951) — Петр Семенович Гришко, «На дне» (1952) — Лука, «Ревизор» — слуга Хлестакова Осип, «Сеанс гипноза» (1953) — Пикита Борцов, «Таинственная находка» — почтальон Сарванов, «Анна на шее» (1954) — чиновник, «Верные друзья» — Нехода, «Шведская спичка» — следователь Николай Ермолаевич Чубиков, «Сын» (1955) — Кондратьев, «Гуттаперчевый мальчик» (1957) — Эдвардс, «Военная тайна» (1958) — начальник лагеря, «Дело пестрых» — Волохов, «Люди на мосту», «Песня о Кольцове» — Кашкин, «Верные сердца» (1959) — Пухов, «Произведение искусства» — актер, «Бессонная ночь» (1960) — Батавин, «Мертвые души» — Собакевич,

«Слепой музыкант» — Федор Кандыба, «Алешкина любовь» (1961) — путевой сторож, «Взрослые дети» — Анатолий Кузьмич Королев, «Полосатый рейс» — капитан, «Семь няnek» (1962) — отец Лены.

ГРИБУНИН Владимир Федорович: «Рукою матери» (1913) — адвокат Ростокин, «Хирургия» (1914) — фельдшер Курятин, «Мертвые молчат» (1917) — профессор Тулупьев, «Алешина дудка» (1919), «Трое» — Петруха Филин, «Хромой барин» (1920) — помещик Волков.

ГРОМОВ Михаил Аполлинарьевич: «Мир не скит» \* (1917), «Жалобная книга» \*, «Бурей жизни смятые» \* (1918) — Магнус, «Во власти дикой страсти» \*.

ГРЫЗУНОВ Александр Иванович: «Народ — сам кузнец своего счастья» (1920) — кузнец-парубок, «Борьба гигантов» (1926) — рабочий Якоб Миллер, «Крестовик» — Шадрин.

ГУБАНОВ Леонид Иванович: «Княжна Мэри» (1955) — Грушницкий, «Долгий путь» (1956) — Дмитрий Орестович, «Убийство на улице Данте» — Купо, «Казак» (1961) — Дмитрий Оленин.

ГУЗЕЕВ Александр Иванович: «Девьи горы» (1919), «Ревизор» (1952) — уездный лекарь Христиан Иванович Гибнер, «Анна Каренина» (1953) — особа царской фамилии.

ГУЛЯЕВА Нина Ивановна: «Телеграмма» (1957) — Манюшка, «В степной тиши» (1959) — Настя Ковшова.

ДАВЫДОВ Владлен Семенович: «Встреча на Эльбе» (1949) — комендант г. Альтенштадт Кузьмин, «Кубанские казаки» — Николай, «Застава в горах» (1953) — Лукин, «Сестры» (1957) — Бессонов, «Человек-амфибия» (1961) — Ольсен.

ДАМСКИЙ Владимир Маркович: «Анна Каренина» (1953) — Карташов, «Ленинградская симфония» (1957) — Тутковский.

ДЕЙКУН Лидия Ивановна: «Произведение искусства» (1914) — Смирнова, «Цветы запоздалые» — княгиня Приклонская, «Домик на Волге» (1917); «Заживо погребенные» (1918) — Алиса Челлайс, «Закройщик из Торжка» (1925) — вдова Ширинкина, «На Дальнем Востоке» \* (1937) — Варвара, «Старый наездник» \* (1940) — Евгения Федоровна, «Каменный цветок» \* (1946) — Вихориха.

ДИКИЙ Алексей Денисович: «Чем ты был?» (1919) — барабанщик царской армии Иван Сотый, «Андрей Гудок» (1921) — молодой рабочий Андрей, «Восстание рыбаков» \* (1934) — Кеденек, «Кутузов» \* (1943) — Кутузов, «Адмирал Нахимов» \* (1946) — адмирал Нахимов, «Пироги» \* (1947) — адмирал Нахимов, «Повесть о настоящем человеке» \* (1948) — Василий Васильевич, «Третий удар» \* — И. В. Сталин, «Сталинградская битва» \* (1949) — И. В. Сталин.

ДИМИТРЕВСКАЯ Любовь Ивановна: «Жрица любви и смерти» (1917), «Июль» (1918), «Метель» — девушка, «Грех и искупление» (1919), «Девьи горы» — девушка из слободы, «Сердца четырех» \* (1941) — мать Мурашовых.

ДМОХОВСКАЯ Анна Михайловна: «Царевич Алексей» (1918) — Екатерина, «Девочка со спичками» (1919) — бабушка, «Девьи горы», «Дети — цветы жизни» — кондуктор трамвая Анна, «Чем ты был?» — Матрена, «Две души» (1920) — работница Мэри, «В вихре революции» (1922), «Папиросница от Мосселипрома» (1924) — машинистка Мария Ивановна Рыбцова, «Заводной жук» (1928) — жена парикмахера, «Ледяной дом» — императрица Анна Иоанновна, «Как надо и как не

надо» (1929) — жена крестьянина Февронья, «Механический предатель» (1931), «Богатая невеста» (1937) — Палага Федоровна, «На дне» (1952) — Квашня.

ДОБРОНРАВОВ Борис Георгиевич: «Домовой агитатор» (1920) — батрак Степан, «Петербургская ночь» (1934) — Егор Ефимов, «Аэроград» (1935) — диверсант-белобандит Шабанов, «Заклученные» (1936) — чекист Громов, «Настоящий товарищ» — Сергей Иванович Шилов, «Поднятая целина» (1939) — Давыдов, «Жизнь в цитадели» (1947) — профессор медицины Головин, «Повесть о настоящем человеке» (1948) — председатель комиссии, «Сталинградская битва» (1-я серия, 1949) — старый товарищ И. В. Сталина.

ДОРОХИН Николай Иванович: «Последняя ночь» (1936) — Петр Захаркин, «Волочаевские дни» (1937) — Андрей, «На Дальнем Востоке» — Лубенцов, «Комендант птичьего острова» (1939) — командир катера «Смелый», «Мои университеты» — Осип Шатунов, «Ошибка инженера Кочина» — инженер Кочин, «Первопечатник Иван Федоров» (1941) — первопечатник Иван Федоров, «Малахов курган» (1944) — Сизов, «Морской батальон» — Курский, «Драгоценные зерна» (1948) — председатель колхоза Бережной, «Сталинградская битва» (1949) — один из деятелей партии и Советского государства.

ДУРАСОВА Мария Александровна: «Екатерина Ивановна» (1915) — Лиза, «Сверчок на печи» (?) — Мэри, «Школа злословия» (1952) — леди Снiruэл, «Анна Каренина» (1953) — графиня Лидия Ивановна. «А если это любовь?» (1961) — директор школы.

ЕГОРОВА Мария Георгиевна: «Власть тьмы» \* (1921) — Акулина.

ЕЛАНСКАЯ Клавдия Николаевна: «Морозко» (1924) — падчерица, «Княжна Мэри» (1955) — княгиня Лиговская, «Дом, в котором я живу» (1957) — актриса.

ЕЛИНА Елена Кузьминична: «Хвеська» (1920) — фельдшерица, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — Софья Ивановна.

ЕПИФАНЦЕВ Георгий Семенович: «Фома Гордеев» (1959) — Фома Гордеев, «Девять дней одного года» (1961) — Митя П., «Течет Волга» (1962) — практикант, «Цветок на камне» — Загорный.

ЕРШОВ Владимир Львович: «И огонь сошел с небес» (1918) — ксендз, «Девьи горы» (1919), «Чины и люди» (1929) — генерал Бризжалов, «Остров сокровищ» (1937) — командир, «Александр Невский» (1938) — магистр Тевтонского ордена, «Петр I» (2-я серия) — иностранный посол, «Руслан и Людмила» — от автора, «Давид-Бек» (1943) — Петр I, «Кутузов» — Бекетов, «На дне» (1952) — Сатин, «Школа злословия» — сэр Оливер Сэрфес.

ЕФРЕМОВА Мария Александровна: «Московский Хитровский приют» (1915) — Новаковская.

ЖДАНОВА Мария Александровна: «Преступление» (1915) — Ольга Харузова, «Смятые цветы» — Леночка Ланина, «Идеальная жена» (1916) — Юлия, «Сильный человек» — Луся Шумская, «Когда его час настанет» (1917) — Сабина, «Мир на развалинах» — Незванова, «Нестрой счастья своего на жене и ребенке» — Эльга, «Бурей жизни святы» (1918) — Зора, «Во власти дикой страсти», «Духовные очи» — 1) жена ученого Анна, 2) Муся, «Затишье» — Марья Павловна, «Нечастливая» — Сусанна, «Пусть завтра смерть — сегодня мы живем»,

«Родион Раскольников» — Соня Мармеладова, «Две души» (1920) — богатая американка.

ЖИЛИНСКИЙ Андрей Матвеевич: «Пусть завтра смерть — сегодня мы живем» (1918), «Круг» \* (1927) — помощник прокурора Борис Берсенева, «Каторга» \* (1928) — староста камеры политических Илья Берд, «Кривой рог» \*.

ЖИЛЬЦОВ Алексей Васильевич: «В поисках радости» (1939) — Захар Катаев, «Мичурин» (1948) — Быков, «На дне» (1952) — Клещ, «Школа злословия» — Раули, «Заре навстречу» (1959) — Пичугин, «Мертвые души» (1960) — Иван Григорьевич.

ЖУКОВСКАЯ Лариса Александровна: «Воскресение» (1-я серия, 1960) — Мисси Корчагина.

ЗАБРОДИНА Татьяна Андреевна: «В квадрате 45» (1955) — Грищенко.

ЗАВАДСКИЙ Юрий Александрович: «Аэлита» (1924) — хранитель энергии Марса Гор, «Медвежья свадьба» (1925) — Ольгерд Кейстут.

ЗАВГОРОДНЯЯ Виктория Владимировна: «Когда начинается юность» (1959), «Мечты сбываются».

ЗВЕНИГОРСКИЙ Александр Васильевич: «Дуэль» (1935) — Федор.

ЗЕЛАНД Дмитрий Александрович: «Сверчок на печи» (1915) — слуга Тэкльтона, «Три встречи» — барон, «Когда умирает любовь» (1916), «Король без венца» — миллионер Форан, «Месть падшей» — лесопромышленник Владимир Павлович Черняев, «Мысль» — Савелов, «Обломки крушения» — Эвергард, «Принцесса Греза», «Рассказ неизвестного» — Неизвестный, «Гримасы жизни» (1917) — любовник, «Да скроется сумрак, да здравствует свет», «Домик на Волге», «Женщина без слез» — художник Мирко, «На грани старой и новой России», «Под облаками самодержавия», «Во власти дикой страсти» (1918), «Несчастливая» — Ратч, «Обманутая Ева» (2-я серия фильма «Рай без Адама») — Артемьев, «Рай без Адама» — Артемьев, «Четвертая жена» — Давид, «Алешина дудка» (1919), «Флавия Тессини», «Хромой барин» (1920), «Праздник Унири» \* (1932) — начальник сигуранцы.

ЗНАМЕНСКИЙ Николай Антонович: «Хлеб» (1918), «Герасим и Муму» (1919) — Герасим, «Железная пята» — Эвергард, «Поликушка» — Алеха, «Три портрета» — Иван Андреевич Лучинов, «Анджело» (1920).

ЗОЛОТУХИН Лев Федорович: «Белинский» \* (1951) — Петрашевский, «Капитанская дочка» (1958) — ротмистр Зурин, «Лавина с гор» — Грицюк, «Аннушка» (1959) — муж Аннушки, «Мечты сбываются» — Берест, «Песня о Кольцове» — Кирилл, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — товарищ прокурора, «Русский сувенир» — академик Бобров, «Слепой музыкант», «Две жизни» (1961) — председатель Выборгского исполкома, «Без страха и упрека» (1962) — профессор Коваль, «Здравствуйте, дети!» — профессор Иннокентьев, «Им покоряется небо» — летчик Гордеев.

ЗУЕВА Анастасия Платоновна: «Просперити» (1932) — классная дама, «Пятый океан» (1940) — Дарья Егоровна, «Светлый путь» — старая ткачиха, «Боевой киносборник № 6» («Пир в Жирмунке»; 1941) — бабка Прасковья, «Родные поля» (1944) — Леска Бугорская, «Юбилей» — Мерчуткина, «Первая перчатка» (1946) — жена Привалова, «Донецкие шахтеры» (1950) — Евдокия Прохоровна, «Ревизор» (1952) — слесарша Февронья Петровна Пошлепкина, «Васек Трубачев и его товарищи»



(1955) — тетьа Дуня, «Дело № 306» (1956) — свидетельница, «Русский сувенир» (1959) — хозяйка дома, «Мертвые души» (1960) — Коробочка.

ИСТОМИНА Евгения Сергеевна: «Девьи горы» (1919), «Дети — цветы жизни» — жена слесаря Вера.

ИСТРИН Владимир Павлович: «Девьи горы» (1919), «Андрей Гудок» (1921) — отец рабочего

КАЛИНИН Сергей Иванович: «ПКП» (1926) — Петренко, «Небеса» (1940) — председатель колхоза Прокофий Иванович, «Освобожденная земля» (1946) — председатель колхоза Коврыгин, «Сказание о земле Сибирской» (1947) — Корней Нефедович, «Ревизор» (1952) — частный пристав Степан Ильич Уховертов, «Садко» — боярин, «Сын» (1955) — сосед, «По ту сторону» (1958) — Жуканов, «В начале века» (1960) — купец, «Воскресение» (1-я серия) — артельщик, «Дом с мезонином» — слуга, «Мертвые души» — Селифан, «Хлеб и розы» — дед Федосей, «Половодье» (1962) — сторож, «Сейм выходит из берегов» — сторож.

КАЛИНИНА Валентина Васильевна: «Урок жизни» (1955) — Наташа.

КАЛУЖСКИЙ Евгений Васильевич: «Минин и Пожарский» (1939) — Иван Заруцкий, «Кутузов» (1943) — Бертье, «Глинка» (1946) — старый сановник, «Первая перчатка», «Сталинградская битва» (1-я серия, 1949) — Адамс, «Школа злословия» (1952) — Гарри Бэмпер.

КАРЕВ Александр Михайлович: «Искатели счастья» (1936) — Натан, «Школа злословия» (1952) — Мозес.

КАЧАЛОВ Василий Иванович: «Белый орел» (1928) — губернатор, «Звуковая сборная программа № 2» («О свинье, которая картину писала») (1930), «Путевка в жизнь» (1931) — от автора.

КАЧАНОВА Лариса Григорьевна: «Случай на шахте восемь» (1957) — Валя.

КАШПУР Владимир Терентьевич: «Баллада о солдате» \* (1959), «Василий Суриков» \*, «Прыжок на заре» \* (1960) — Елистратов, В трудный час» (1961) — Кройков, «Приключения Кроша» — Зуев, «Коллеги» (1962) — Егоров, «Третий тайм» — Кирилл.

КВАЧАДЗЕ Валериан Ивлианович: «Далеко от Москвы» (1950) — Беридзе, «Песнь Этери» (1956) — Захарий.

КЕДРОВ Михаил Николаевич: «Томми» (1931) — китаец партизан, «Любовь и ненависть» (1935) — техник шахты, «Родина зовет» (1936) — летчик Новиков.

КЕМПЕР Мария Николаевна: «Андрей Тобольцев» (1915) — Соня, «Бич человека» — жена адвоката Вера Волгина, «В золотой паутине Москвы» — Фрина, «Мара Крамская» — Нина Михайловна Бурова, «Тайна липовой аллеи» — Ксения, «Жертвы предрассудков, или Ужасы тайного аборта» (1916), «Бог правду видит, да не скоро скажет» (1917), «Будь проклят ты, разбивший мою жизнь» — дочь портного Сарра Фридман, «Великомученик свободы Егор Сазонов» — Спиридонова, «Маленькая актриса», «Песнь тайги», «Сашка-наездник» — цыганка Грания, «Темная вера», «Царь Николай II, самодержец Всероссийский» — курсистка, «Випо любви» (1918).

КИРИЛЛИН Владимир Васильевич: «Глинка» (1946) — великий князь, «Русский вопрос» (1947) — журналист, «Сталинградская битва» (1949) — Антон, «Анна Каренина» (1953) — Тушкевич, «Урок истории» (1956) — секретарь суда, «Гуттаперчевый мальчик» (1957) — пристав,

«Василий Суриков» (1959) — министр просвещения, «Мертвые души» (1960) — жандармский полковник.

КНИППЕР-ЧЕХОВА Ольга Леонардовна: «Солистка его величества» (1927) — мать корнета Зубова, «Пленники моря» (1928) — жена командира дивизиона, «Завтра ночью» (1930) — мать Сергея Левицкого.

КОВАЛЕВА Марина Францевна: «Семиклассники» \* (1938) — Таня, «Тимур и его команда» \* (1940) — Ольга, «Конек-Горбунок» \* (1941) — Заря-заряница, «Клятва Тимура» \* (1942) — Ольга, «Падение Берлина» (1949) — Наташа Румянцева, «Незабываемый 1919-й год» (1951) — Катя Данилова.

КОЛИН Николай Федорович: «Шведская спичка» (1915).

КОЛОМИЙЦЕВА Анна Андреевна: «Анна Каренина» (1953) — горничная Анны Аннушка, «Солдат Иван Бровкин» (1955) — жена Коротева, «Разные судьбы» (1956), «Иван Бровкин на целине» (1958) — жена Коротева.

КОЛЬЦОВ Георгий Эрнестович: «Человек с планеты Земля» (1958) — К. Э. Циолковский.

КОМИССАРОВ Александр Михайлович: «Цирк» (1936) — конструктор Скамейкин, «Школа злословия» (1952) — Кейрлесс.

КОМОЛОВА Анна Михайловна: «Борьба продолжается» (1938) — Нелли Мерц, «Шуми-городок» (1939) — шофер горсовета Галя, «Старый наездник» (1940) — Маруся.

КОНДРАКОВА Татьяна Николаевна: «Гобсек» (1936) — кукольница Жанна, «Ветер с Востока» (1940) — учительница Ганна, «Цена жизни» — радистка Айна, «Антон Иванович сердится» (1941) — Дина.

КОНДРАТЬЕВ Никита Семенович: «Мяч и сердце» \* (1935) — вратарь, «Волга-Волга» (1938) — официант, «Детство Горького» — отчим, «Василиса Прекрасная» (1939) — старший сын Антон, «Девушка с характером» — фотограф, «За витриной универмага» (1955) — бухгалтер Куропаткин, «Новые похождения Кота в сапогах» (1957) — посол графа Домино, «Огненные версты» — Афоня, «Трудное счастье» (1958) — Тимоша, «Марья-искусница» (1959) — надменный придворный, «Человек с планеты Земля» — персонаж из Жюль-Верна, «Мертвые души» (1960) — квартальный, «Слепой музыкант» — Кузьма, «Большая дорога» (1962) — американский генерал, «Мы вас любим» — член художественного совета.

КООНЕН Алиса Георгиевна: «Девушка из подвала» \* (1914) — прачка, девушка из подвала, «Дикарка» \* (1915) — дикарка Варя Зубарева, «Ванька-ключник» \* (1916) — княгиня Настя, «Черная шаль» \* — гречанка, «Эльга» \* — Эльга.

КОНСКИЙ Григорий Григорьевич: «На дне» (1952) — Кривой Зоб, «Школа злословия» — м-р Крэбтри, «Анна Каренина» (1953) — граф Александр Вронский, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — Корчагин, «Мертвые души» — прокурор.

КОРЕНЕВА Лидия Михайловна: «Инвалиды духа» (1915) — Елизавета Николаевна, «Кумиры» — Ирэн, «Жизнь за жизнь» (1916) — дочь миллионерши Хромовой Муся, «За счастьем» (1917) — богатая вдова Зоя Веренская, «Король Парижа» — Люсьена Марешаль, «За что?» (1919) — Альбина, «На Дальнем Востоке» (1937) — Иверцева.

КОРНУКОВ Василий Евстратьевич: «Ревизор» (1952) — Петр Иванович Бобчинский, «Верные друзья» (1954) — боцман, «Доброе утро»

(1955) — фотограф, «Первое свидание» (1959) — председатель сельсовета.

КОШУКОВА Луиза Александровна: «Заговор обреченных» (1950) — Магда Форсгольм, «Бессонная ночь» (1960) — Тамара Петунина.

КРАСКОВСКАЯ Татьяна Васильевна: «Война и мир» (1915) — Соня, «Накануне» — Зоя, «Ребенок-крошка» (1916), «Роман балерины» — мать балерины, «Слепые и ослепленные» — слепая девушка Мария, «Арина — мать солдатская» (1917), «Мертвые молчат» — Леля, «Прахом пошло, или Трагедия кузнеца» — Ариша, «Бегуны» (1918).

КРЫЖАНОВСКАЯ Мария Алексеевна: «Лик зверя» (1917), «Бегуны» (1918), «Девьи горы» (1919) — послушница, «Власть тьмы» \* (1921) — Анютка, «Раскольников» \* (1922) — Соня Мармеладова.

КТОРОВ Анатолий Петрович: «Его призыв» \* (1925) — Владимир Заглобин, «Закройщик из Торжка» \* — молодой человек, «Шахматная горячка» \* — оштрафованный гражданин, «Процесс о трех миллионах» \* (1926) — вор-джентльмен Каскарилья, «Круг» \* (1927) — совслужащий из провинции Владимир Полянский, «Кто ты такой?» \* — профессор Друммонд, «Железная бригада» \* (1930) — инженер Грич, «Праздник святого Йоргена» \* — вор Микаэль Коркис, «Марионетки» (1934) — принц До, «Бесприданница» (1936) — Паратов, «Школа злословия» (1952) — Джозеф Сэрфес.

КУДРЯВЦЕВ Иван Михайлович: «Человек родился» (1928) — молодой рабочий Сергей, «Мечтатели» (1934) — Чиж, «Петербургская ночь» — Васильев, «Болотные солдаты» (1938) — Тидеман, «В людях» — чертежник Сергеев, «Василий Суриков» (1959) — Крамской.

ЛАЗАРЕВ Иван Васильевич: «Жизнь как она есть» (1913) — муж, «За дверями гостиной» — художник Ахтырин, «Княгиня Бутырская» — князь Бутырский, «Великий магараз» (1915) — отец Елены, «Комедия смерти» — писатель Борис Боровский, «Мара Крамская» — Павел Александрович Крамской, «На зов совести» (1916) — Тихон Савельевич Аладьин, «Чья вина?» — Станский, «Белые голуби» (1918) — скопческий пророк Кондратий Селиванов, «Духовные очи» — ученый-химик, «И огонь сошел с небес» — лакей Грицко, в дальнейшем монах Григорий.

ЛАРИОНОВ Николай Николаевич: «Иола» (1918) — паж Гено.

ЛЕННИКОВА Татьяна Ивановна: «Марите» \* (1947) — Марите, «Римский-Корсаков» (1952) — Лебедева, «Аттестат зрелости» (1954) — Яковлева, «Таланты и поклонники» (1955) — Негина.

ЛЕОНИДОВ Леонид Миронович: «Ток любви» (1918) — шпион, «Хлеб» — владелец булочной, «Царевич Алексей» — Петр I, «Железная пята» (1919) — Уиксон, «Крылья холопа» (1926) — Иван Грозный, «Его превосходительство» (1927) — 1) губернатор фон Валь, 2) раввин, «В город входить нельзя» (1928) — профессор Кочубей, «Просперити» (1932) — Вернен Роске, «Марионетки» (1934) — держащий нити, «Гобсек» (1936) — Гобсек.

ЛЕОНИДОВ Юрий Леонидович: «Алитет уходит в горы» (1949) — Фрэнк, «Мусоргский» (1950) — Бородин, «Рожденные бурей» (1957) — Эдвард Могельницкий, «Олеко Дундич» (1958) — сумасшедший офицер, «Дом с мезонином» (1960) — помещик Белокуров, «Мертвые души» — Манилов, «Две жизни» (1961) — представитель императорской фамилии, «Бухта Елены» (1962) — Шувалов.

ЛИВАНОВ Борис Николаевич: «Морозко» (1924) — Морозко, «Четыре и пять» — летчик Дмитрий Гай, «Октябрь» (1927) — министр Терещенко, «Кастусь Калиновский» (1928) — граф Станислав Скирмунт, «Золотой клюв» (1929) — майор, «военная власть», Тучков, «Анненковщина» (1933) — атаман Анненков, «Город под ударом» — инженер Карл Рупге, «Дезертир» — Карл Ренн, «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934) — Петр Виноградов, «Четыре визита Самуэля Вульфа» — Дик Арроусмит, «Дубровский» (1935) — Владимир Дубровский, «Депутат Балтики» (1936) — Бочаров, «Балтийцы» (1937) — комиссар Вихорев, «Минин и Пожарский» (1939) — князь Пожарский, «Без вины виноватые» (1945) — Муров, «Глинка» (1946) — Николай I, «Крейсер «Варяг» — командир крейсера «Варяг» Руднев, «Падение Берлина» (2-я серия, 1949) — маршал Советского Союза Рокоссовский, «Сталинградская битва» — генерал-лейтенант Рокоссовский, «Адмирал Ушаков» (1953) — Потемкин, «Михайло Ломоносов» (1955) — Ломоносов, «Капитан первого ранга» (1958) — Лезвин, «Олеко Дундич» — Мамонтов, «Поэма о море» — генерал Федорченко, «Накануне» (1959) — Николай Артемьевич Стахов, «Мертвые души» (1960) — Ноздрев, «Слепой музыкант» — Максим Яценко.

ЛИФАНОВ Борис Николаевич: «Каторга» (1928) — политический заключенный Катульский.

МАКСИМОВА Раиса Викторовна: «Идиот» (1958) — Аглая Епанчина.

МАЛОЛЕТКОВ Борис Сергеевич: «Коллежский регистратор» (1925) — офицер, «Кто ты такой?» (1927) — рабочий Джим, «Человек родился» (1928), «Просперити» (1932).

МАРКОВ Василий Петрович: «Просперити» (1932), «Лепни в 1918 году» (1939) — Ф. Э. Дзержинский, «Яков Свердлов» (1940) — Ф. Э. Дзержинский, «Клятва» (1946) — Ф. Э. Дзержинский, «Школа злословия» (1952) — Снейк.

МАССАЛИТИНОВ Николай Осипович: «Екатерина Ивановна» (1915) — Коромыслов, «Скошенный сноп на жатве любви» (1917), «Власть тьмы» \* (1921) — Митрич, «Герои Шипки» \* (1954) — канцлер Горчаков.

МАССАЛЬСКИЙ Павел Владимирович: «Солистка его величества» (1927) — Зубов, «Цирк» (1936) — предприниматель Кнейшиц, «Гаврош» (1937) — вор Моппарнас, «Граница на замке» — иностранный офицер, «Наш цирк» — Кнейшиц, «Борьба продолжается» (1938) — штурмовик Шпунк, «Высокая награда» (1939) — корреспондент иностранной газеты, «Лермонтов» (1943) — Мартынов, «Без вины виноватые» (1945) — первый любовник Петя Миловзоров, «Иван Грозный» (2-я серия) — король польский Сигизмунд, «Сталинградская битва» (1-я серия, 1949) — американский журналист, «Незабываемый 1919-й год» (1951) — полковник Вадбольский, «На дне» (1952) — барон, «Школа злословия» — Чарльз Сэрфес, «Анна Каренина» (1953) — Алексей Вронский, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — председатель суда, «Академик из Аскании» (1961) — Веригин, «Алые паруса» — отец Грея.

МАХОВА Татьяна Сергеевна: «Битва в пути» (1961) — Катя Бахирева.

МИХАЙЛОВ Александр Александрович: «Боевой киносборник № 7» \* — Франтишек, «Мы с Урала» \* (1943), «Повесть о настоящем

человеке» (1948) — Петров, «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953) — Тихон Иванович, «Испытание верности» (1954) — Петя, «Два капитана» (1955) — Саня Григорьев, «Сын» — Володя, «Борец и клоун» (1957) — Апатоллий Дуров, «Неповторимая весна» — Женья.

МИХАЙЛОВ-ЛОПАТИН Владимир Михайлович: «Девьи горы» (1919) — пономарь, «Пунин и Бабурин» — слуга, «Две души» (1920) — старый рабочий, «Дети учат стариков» — отец Петра, «Девушка с коробкой» (1927) — бабушка, «Дон Диего и Пелагея» — муж Пелагеи, «Седьмой спутник» (1928) — бывший генерал царской армии Адамов, «Земля» (1930) — поп.

МОСКВИН Иван Михайлович: «Поликушка» (1919) — Поликей, «Коллежский регистратор» (1925) — станционный смотритель Симеон Вырин, «Человек родился» (1928) — наборщик Федор Кулыгин, «Чины и люди» (1929) — 1) Очумелов, 2) Червяков, «Хирургия» (1939) — дьячок Вонмигласов, «Концерт на экране», «Злоумышленник» (1940) — следователь, Денис Григорьев.

МУРАВЬЕВ Владимир Николаевич: «Убийство на улице Данте» (1956) — Журдан, «Семья Ульяновых» (1957) — Черненко, «Сестры» — Булавин, «Восемнадцатый год» (1958) — Булавин, «Идиот» — Фердыщенко.

МУРАТОВА Елена Павловна: «Маска души» (1916) — экономка.

НЕВИННЫЙ Вячеслав Михайлович: «Испытательный срок» (1960) — Зайцев, «На семи ветрах» (1962) — Зубарев, «Третий тайм» — Савчук.

НЕРОНОВ Владимир Иванович: «Маска души» (1916) — граф Чеслав Юлиан Рембовский, «Медуза», «От уст греховных к устам непорочным» — доктор Шебуев, «Батальон 1 марта» (1917) — Парменич, «В их крови мы неповинны» — демократ, «Желтый билет», «Жрецы моолоха», «Лицо судьбы» — отец Лидии, «Любовь или страсть» — старый художник, «На паперти божьего храма» — отец, «Отречемся от старого мира» — прокурор судебной палаты, «Под обломками самодержавия», «Примадонна», «Смят и растоптан мой душистый цветок» — учитель гимназии, «Черт».

НОВИКОВ Василий Константинович: «Аэроград» (1935) — партизан Щербань, «Гаврош» (1937), «Александр Невский» (1938) — псковский воевода Павша, «Бабы» (1940) — Духов.

НОВОСЕЛЬСКИЙ Виктор Иванович: «Первый эшелон» (1955) — одессит, «Улица полна неожиданностей» (1957) — милиционер, «Женех с того света» (1958) — милиционер.

ОРЛОВ Василий Александрович: «Гибель сенсации» (1935) — Чарли, «Сталинградская битва» (1949) — генерал-майор Крылов, «На дне» (1952) — актер.

ОРЛОВ Дмитрий Николаевич: «Александр Невский» \* (1938) — колючужный мастер Игнат, «Ленин в 1918 году» \* (1939) — Коробов, «Сибиряки» \* (1940) — Дошиндон.

ОРЛОВА Вера Георгиевна: «Гримасы большого города» (1915), «На окраинах Москвы» — Варя, «Нет ей ни доли, ни счастья» — незаконнорожденная Надя, «Николай Ставрогин» — Даша, «Сашка-семинарист», «Чайка» — Чайка, «Я и моя совесть» — курсистка Нина, «Во власти греха» (1916) — Мельгунова, «Жена или мать» — Юлия, «Запрягу я тройку борзых, темнокарих лошадей» — дочь лесника Любаша, «Ката-

строфа» — Агадаева, «Любовь сильна не страстью поцелуя» — дочь помещика Лиза, «На бойком месте» — Аннушка, «На крыльях смерти» — дочь актрисы, «Ни слова, о друг мой...» — Дора Никулина, «Пиковая дама» — Лиза, «Семейное счастье» — Маша, «Семья купца Сухонова» — Анфиса, «Серенада Брага», «Суд божий», «Так безумно, так страстно хотелось ей счастья» — Вера Вальцева, «Эх, дубинушка, ухнем!», «Ястребиное гнездо», «Андрей Кожухов» (1917) — Таня, «Венок смерти» — Янка Боярская, «Виновен ли?», «Злая яма» — — внучка миллионера Настя, «Кровавая слава» — Нелли, «Песнь свободы» — революционерка Рая Калининна, «Прокурор» — сестра прокурора Эрика Ольсена, «Сатана ликующий» — Инга, «Сын Израиля», «Тройка мчится, тройка скачет» — жена Степана, «Царь Николай II, самодержец Всероссийский» — Настя, «А он, мятежный, ищет бури» (1918) — Леночка Крушинская, в дальнейшем — монахиня Евлалия, «Власть тьмы» — Марина, «Дармоедка» — дочь лесника Марина, «Лестница дьявола» — «Снежинка», «Не уступлю» — Нелли, «Отец Сергей» — дочь купца, «Постоялый двор» — Дуняша, «Профессор» — курсистка Аня Берестова, «Станционный смотритель» — Дуня, «Пунин и Бабурин» (1919) — Муза, «Рабочий Шевырев», «Товарищ Абрам», «Власть тьмы» (1921) — Марина, «Аэлита» \* (1924) — Маша, «Проститутка» \* (1926) — Надежда Тыркина, «Юные коммунары» \* (1938) — Туанет Шарле, «Боевой киноальбом № 10» \* («Бесценная голова»; 1942) — мать, «Родные поля» \* (1944) — мать Жени.

ПАВЛОВ Поликарп Арсеньевич: «Произведение искусства» (1914) — Саша Смирнов, «Без вины виноватые» (1916) — Шмага, «Вражья сила» — Вася, «Метресса его превосходительства» — студент Ваня, «На бойком месте» — Непутевый, «Пиковая дама» — муж графини, «Сорок лет» — кулак Шпак, «Венок смерти» (1917) — богатый нефтяник Боярский, «И смерть была им суждена» — владелец курильни китаец Ван Линг, «Когда его час настанет» — муж Виолетты, «Крестный путь», «Не надо крови» — провокатор, «Сатана ликующий» — живописец Павел, «А он, мятежный, ищет бури» (1918) — антиквар Лейзер Покорский, «Богатырь духа» — доктор Бронич, «Дармоедка» — лесник, «Его преступление» — Платон Громов, «Золотая осень» — аббат Жаке, «И огонь сошел с небес», «Малютка Элли» — Паталон, «Не уступлю» — отец Нелли, «Отец Сергей» — привратник монастыря, «Станционный смотритель» — Симеон Вырин, «Четвертая жена» — Шолом Бер, «Я буду там» — полицмейстер, «Рабочий Шевырев» (1919), «Товарищ Абрам», «Три портрета», «Власть тьмы» \* (1921) — Аким, «Раскольников» \* (1922) — Порфирий.

ПАВЛОВА Вера Николаевна: «Маска души» (1916) — мать лакея, «Ураган» — кухарка Марфа, «Не надо крови» (1917) — мать студента Глаголева, «Алешина дудка» (1919) — жена мельника, «Девьи горы», «Власть тьмы» \* (1921) — Матрена.

ПЕТКЕР Борис Яковлевич: «Девушка спешит на свидание» (1936) — профессор Федоров, «Высокая награда» (1939) — клоун, шпион, «Ошибка инженера Кочина» — портной Гуревич, «Голос Тараса» (1940) — директор гимназии Шевчук, «Весна» (1947) — директор оперетты, «Секретная миссия» (1950) — немецкий промышленник, «Анна Каренина» (1953) — адвокат, «Карнавальная ночь» (1956) — клоун, «Борец и клоун» (1957) — Труцци, «Девушка с гитарой»

(1958) — Старобарабанцев, «Произведение искусства» (1959) — адвокат, «Мертвые души» (1960) — Плюшкин.

ПИЛЯВСКАЯ Софья Станиславовна: «Заговор обреченных» (1950) — Христина Падера, «Анна Каренина» (1953) — жена посланника, «Серебристая пыль» — Дорис, «Шторм» (1957) — игуменья, «В начале века» (1961) — Засулич, «На семи ветрах» (1962) — Долли Максимовна.

ПОДГОРНЫЙ Николай Афанасьевич: «Девьи горы» (1919) — сатана, «Две души» — профессор, «Тихий Дон» (1930) — Пантелей Мелехов, «Мертвый дом» (1932) — Победоносцев, «Город под ударом» (1933) — профессор Рунге.

ПОКРОВСКИЙ Алексей Николаевич: «Звезда» (1949) — Мещеряков, «Верные друзья» (1954) — лейтенант милиции.

ПОЛОНСКАЯ Вероника Витольдовна: «Стеклянный глаз» (1928) — героиня, «Копейсер смерти» (1933) — Элеонора, «Три товарища» (1935) — Ирина.

ПОПОВ Алексей Дмитриевич: «Братья Карамазовы» (1915) — Смердяков, «Ураган» (1916) — чиновник Александр Николаевич Михайлов, «Аннушкино дело» (1917), «Тайна исповеди» — рабочий Витторио, «Тени любви», «Усни, беспокойное сердце» — кучер Петр, «Мечта и жизнь» (1918) — Алексей Бобров, «Лицом к селу» \* (1925).

ПОПОВ Владимир Александрович: «Трехсотлетие царствования дома Романовых (1613—1913)» — царь Алексей Михайлович, «Братья Карамазовы» (1915) — Алеша, «Грядущая Русь», «Мертвец» — мертвец, «Бал господень» (1918) — Наров, «Девьи горы» (1919), «Последний выстрел» \* (1926) — подрядчик Янченко, «Случай на мельнице» \* — Петруха, «Девушка с коробкой» \* (1927) — билетер на вокзале, «Дон Диего и Пелагея» \* — сторож волисполкома Мирошка, «Неоплаченное письмо» \* — Герасим Ершов, «Каторга» \* (1928) — старший надзиратель Черняк, «Чины и люди» \* (1929) — Хрюкин, «Марионетки» \* (1934) — белый генерал, «Бесприданница» (1936) — 1) поп, 2) Робинзон, «Старый наездник» (1940) — официант на бегах, «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1941) — Иван Иванович Перерепенко, «Боевой киносборник № 7» («Белая ворона») — голландский мастер, «Машина 22-12» (1949) — заведующий гаражом, «Школа злословия» (1952) — сэр Бенджамен, «Анна Каренина» (1953) — швейцар в доме Карениных Капитонич.

ПОПОВ Сергей Васильевич: «Мара Крамская» (1915) — граф Иван Волошин, «Сверчок на печи» — незнакомец, «Девьи горы» (1919) — кулеческий сынок.

ПОПОВА Вера Николаевна: «Брандт» \* (1916) — Агнесс, «Машинист Ухтомский» \* (1926), «Круг» \* (1927) — Мария, «Железная бригада» \* (1930), «Подруги» (1935) — мать Зои, «Зоя» (1944) — женщина, «Во имя жизни» (1946) — колхозница, «Телеграмма» (1957) — Екатерина Петровна, «Белые ночи» (1959) — бабушка.

ПОРФИРЬЕВА Елизавета Васильевна: «Шведская спичка» (1915), «Шкаф с сюрпризом» — возлюбленная, «Злые духи» (1916) — Чагина, «Ничтожные» — Люба, «Оскорбленная Венера» — художница Вербена, «От уст греховных к устам непорочным» — невеста студента-медика Аня, «Отдай мне эту ночь» — Ольга, «Удары сердца», «Вор любви» (1917), «Гримасы жизни» — невеста поручика, «Домик в Коломне» — Параша, «Домик на Волге», «Женщина без головы», «Лицо судьбы» —

Лидия, «Мир не скит», «Охотники за бриллиантами», «Белое и черное» (1918) — Лилла, «Власть тьмы», «Его преступление» — Нелли, «Последняя встреча», «Хамка» — горничная, невеста, затем жена-«хамка» художника Анпушка, «Четвертая жена» — сирота Хана, «Я буду там» — Ольга — Лиза Чарина, «Македон Душет» (1919) — кружевница Стеша.

ПРУДКИН Марк Исаакович: «Человек из ресторана» (1927) — офицер, «Седьмой спутник» (1928) — офицер.

ПУЗЫРЕВ Юрий Николаевич: «Испытание верности» \* (1954), «Морской охотник» \* — лейтенант Корольков, «Море зовет» \* (1956) — Виктор, «Невеста» \* — Саша, «Екатерина Воронина» \* (1957) — Женя Кулагин, «Поединок» \* — подпоручик Ромашов, «По ту сторону» (1958) — Безайс, «Смена начинается в шесть» — Пантей Гусь, «Слепой музыкант» (1960) — Иохим, «Исповедь» (1962) — Андрей.

ПЫЖОВА Ольга Ивановна: «Слепые и ослепленные» (1916) — Ольга Морская, «Среди дельцов» — Лина, «Победители и побежденные» (1917) — Балли, «Бесприданница» \* (1936) — Огудалова, «Белеет парус одинокий» \* (1937) — мадам Стороженко, «Алеша Птицын вырабатывает характер» \* (1953) — бабушка Оля.

РАЕВСКАЯ Евгения Михайловна: «Мара Крамская» (1915) — княгиня Варвара Семеновна Протасьева, «Герасим и Муму» (1919) — барыня, «Девьи горы» — настоятельница женского монастыря, «Полпушка» — барыня.

РЕБИКОВА Александра Васильевна: «Великий магараз» (1915) — горничная Саша, «Сверчок на печи» — мисс Мэй, «Юрий Нагорный», «Дикая сила» (1916) — Эдди, «Люди и страсти» — Людмила Канищева, «Под молотом судьбы» — Надя Нехлюдова, «Это было весной» — гимназистка Надя, «Ямщик, не гони лошадей» — ученица консерватории Ирина, «Жена прокурора» (1917) — переписчица Кира, «Жизни немые узоры» — Клавдия, «Ложь» — Ольга Ивановна, «Провокатор» — курсистка Вера, «Пусть будет сном, что вы меня любили», «Симфония горя» — мать Китри, «Аня Краева» (1918) — Аня Краева, «Барышня и хулиган» — учительница, «Глиняный бог» — Нора, «Закованная фильмой» — цыганка, «Катастрофа власти» — дочь советника, «То, что дороже жизни» — Ася, «В вихре революции» \* (1922) — Катя Верхотурская, «Атаман Хмель» \* (1923) — Таня, «Помещик» \* — крепостная девушка Аксинья, «Семья Грибушиных» \* — Соня, «Слесарь и канцлер».

РУМЯНЦЕВ Николай Александрович: «Война и мир» (1915) — Пьер Безухов, «Сорока-Воровка» (1920).

РУСТЕЙКИС Алексей Андреевич: «Беглец» (1914) — Гарун, «Хвала безумию» (1915) — князь, «Власть нерожденного» (1916).

САВИЦКИЙ Кирилл Васильевич: «Во имя великого искусства» (1915) — Муралов, «Вор» (1916) — судебный следователь, «Как это было» — студент Николай Поздняков, «Маска души» — граф Рох Соболевский, «Среди дельцов» — Анатолий, «Ураган» — купец Владимир, «Черный дом», «Ее лебединая песня пропета» (1917), «Женщина без головы», «Жертвенник страстей» — Георгий, «История одного греха», «На паперти божьего храма», «Пали преграды».

СВОБОДИН Николай Капитонович: «Белеет парус одинокий» \* (1937) — хозяин тира, «Ленин в Октябре» \* — Рутковский, «Ленин в 1918 году» (1939) — Рутковский, «Глинка» (1946) — барон Розен, «Суд чести» (1948) — Лосев, «Секретная миссия» (1950) — немецкий промыш-



ленник, «Пржевальский» (1951) — великий князь, «Адмирал Ушаков» (1953) — Мордовцев, «Анна Каренина» — дипломат, «Корабли штурмуют бастионы» — Мордовцев, «Семья Ульяновых» (1957) — Горский, «Матрос с «Кометы» (1958) — Пересветов, «Часы остановились в полночь» — доктор Деев, «Воскресение» (1-я серия, 1960) — полковник в отставке, «Северная повесть» (1961) — полковник Киселев.

СЕРГИЕВИЧ Сергей Феофанович: «Метель» (1918) — Терешка.

СКУЛЬСКАЯ Елизавета Феофановна: «Коллежский регистратор» (1925) — тетка Дуни.

СМИРНОВ Борис Александрович: «Великая сила» \* (1949) — Жуков, «Сталинградская битва» \* (1-я серия) — гвардии лейтенант Калеганов, «Композитор Глинка» \* (1952) — М. И. Глинка, «Свадьба Кречинского» \* (1953) — Нелькин Владимир Дмитриевич, «Командир корабля» \* (1954) — капитан третьего ранга Золотов, «Таланты и поклонники» (1955) — Великатов, «Балтийская слава» (1957) — В. И. Ленин, «Коммунист» — В. И. Ленин, «Лично известен» — В. И. Ленин, «Трое вышли из леса» (1958) — следователь, «Мертвые души» (1960) — от автора.

СНЕГИРЕВ Борис Михайлович: «Трое» \* (1919), «В угаре нэпа» (1924) — владелец частной фирмы Петровичев, «Волки» (1925) — секретарь сельсовета Трофим Шмурыга, «Лицом к селу» — Николай Прохоров, «Избушка на Байкале» \* (1926) — 1) уполномоченный губпродкома Попов, 2) охотник Лукьяныч, «Каштанка» \* — извозчик Агафон, «Приходите завтра» \* (1927) — бюрократ Завалюхин, «Бегствующий остров» \* (1929) — табачник Марешка, «Без ошибки» (1935) — сторож Кузьмин.

СОЙФЕР Иосиф Абрамович: «Казненный жизнью» \* (1914) — Эммануил, «Рабыня роскоши и моды» \* (1916), «Не строй счастья своего на жене и ребенке» \* (1917), «Любовь поругана... задущена... разбита» \* (2-я серия фильма «Мятежное море страстей», 1918) — артист Веригин, «Мятежное море страстей» \* — артист Веригин, «Несчастная» \* — Мишель, «Психея» \* — директор театра, «Пусть завтра смерть — сегодня мы живем» \*, «Родион Раскольников» \*, «Улицей распятая» \*.

СОКОЛОВА Вера Сергеевна: «Солнце восходит на западе».

СОКОЛОВА Елена Александровна: «Домовой агитатор» (1920) — жена крестьянина-кулака, «Из искры пламя» (1924) — работница Фомина, «Дорога к счастью» \* (1925) — работница Елена, «Третья Мещанская» \* (1927).

СОКОЛОВСКАЯ Нина Александровна: «Не подходите к ней с вопросами» (1915) — мать Шурочки, «Петербургские трущобы», «Тайна Воробьевых гор» — Матрена Силантьевна, «Месть падшей» (1916), «Гримасы жизни» (1917) — мать поручика, «Без исхода» (1918) — жена писателя Тройнина, «Та третья», «Часовня св. Иоанна» (1923) — вдова рыбака, Антоновна.

СОЛОВЬЕВА Вера Васильевна: «Московский Хитровский притон» (1915), «Сверчок на печи» (?) — Берта, «Дочь человека» (1916) — Настя, «Его глаза» — Ларочка, «Такова жизнь» — дочь фабриканта Таля, «Грозный неумолимый суд» (1917), «Мечта и жизнь» (1918) — Зина.

СОСНИН Николай Николаевич: «Солнце восходит на Западе» \* (1932), «Родина зовет» (1936) — врач-ортопед, «Голос Тараса» (1940) — староста, «Анна Каренина» (1953) — А. А. Каренин.

**СТАНИЦЫН Виктор Яковлевич:** «Чины и люди» (1929) — Артынов, «Дела и люди» (1932) — американец, «Четыре визита Самуэля Вульфа» (1934) — Билль Стейер, «Любовь и ненависть» (1935) — солдат, «Зори Парижа» (1936) — командир интернационального батальона Штайнер, «Юбилей» (1944) — Шипучин, «Без вины виноватые» (1945) — богатый барин Нил Стратоныч Дудукин, «Третий удар» (1948) — Ф. И. Толбухин, «Падение Берлина» (1949) — У. Черчилль, «Сталинградская битва» (1-я серия) — У. Черчилль, «Сталинградская битва» (2-я серия) — генерал-майор Толбухин, «У них есть Родина» — Баркли, «Незабываемый 1919-й год» (1951) — У. Черчилль, «Анна Каренина» (1953) — С. А. Облонский, «Мертвые души» (1960) — губернатор.

**СТАХОВИЧ Алексей Александрович:** «Мара Крамская» (1915), «Болотные миражи» (1918) — граф Эйленбург, «Иди за мной» — фабрикант Каширин.

**СТЕПАНОВА Ангелина Осиповна:** «Мертвый дом» (1932) — курсистка, «Незабываемый 1919-й год» (1951) — Ольга Буткевич, «Анна Каренина» (1953) — Бетси Тверская.

**СТРОЕВА (СТРУГАЧ) Елена Давыдовна:** «Глубокий рейд» (1937) — Елена Косых, «Ленинградская симфония» (1957) — Волкова, «День, когда исполняется 30 лет» (1961) — мать Светланы.

**СУДАКОВ Илья Яковлевич:** «Александр Попов» (1948) — Менделеев, «Жуковский» (1950) — Менделеев, «Заговор обреченных» — Иохим Пино.

**СУХАЧЕВА Елена Георгиевна:** «Маскарад чувств» (1915) — Лида, «Московский волк», «Случайная женщина», «Девьи горы» (1919) — атаманша дев-воительниц.

**СУШКЕВИЧ Борис Михайлович:** «Когда звучат струны сердца» (1914) — старик отец, «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915) — Малюта, «Цветы запоздалые» (1916) — доктор Топорков.

**ТАМАРИН Борис Петрович:** «Он» (1915) — студент, «У последней черты» — студент Чиж, «Девьи горы» (1919), «Пунин и Бабурин» — Бабурин, «Три портрета», «Коллежский регистратор» \* (1925) — гусар Минский, «Декабристы» \* (1926) — Иван Анненков, «Поэт и царь» \* (1927) — барон Дантес, «В город входить нельзя» \* (1928) — поручик Фогель, «Капитанская дочка» \* — Пугачев, «Кавказский пленник» \* (1930) — Лермонтов, «Заключенные» \* (1936) — инженер Садовский, «Враги» \* (1938) — прокурор Николай Скроботов, «Юные коммунары» \* — майор Фабр.

**ТАРАСОВА Алла Константиновна:** «Раскольников» (1922) — Дуня Раскольникова, «Кто ты такой?» (1927) — работница фабрики Мэри, «Василисина победа» (1928) — Василиса, «Гроза» (1934) — Катерина, «Мечтатели» — Наталья Творогова, «Петр I» (1-я серия, 1937) — Екатерина, «Петр I» (2-я серия, 1938) — Екатерина, «Бабы» (1940) — Варвара Кладова, «Без вины виноватые» (1945) — известная провинциальная актриса Елена Ивановна Кручинина, «На дне» (1952) — Настя, «Анна Каренина» (1953) — Анна Каренина.

**ТАРХАНОВ Михаил Михайлович:** «Псиша» (1922) — Калугин, «Раскольников» — Мармеладов, «Чины и люди» (1929) — Модест Алексеевич, «Две встречи» (1932) — машинист, «Солнце восходит на Западе», «Иудушка Головлева» (1933) — купец Дерунов, «Гроза» (1934) — Дикой, «Юность Максима» — Поливанов, «Дубровский» (1935) — Спицын, «Настоящий товарищ» (1936) — педагог 5 класса «А» Василий Васильевич,

«Петр I» (1-я серия, 1937) — Шереметьев, «Петр I» (2-я серия, 1938) — Шереметьев.

ТЕЗАВРОВСКИЙ Владимир Васильевич: «Вражья сила» (1916) — Еремка, «Женщина без головы» (1917).

ТЕЛЕШЕВА Елизавета Сергеевна: «Бежин луг» (1936) — председатель колхоза.

ТИХОМИРОВА Нина Васильевна: «Человек родился» (1928) — Катюша, «Победа женщины» (1927) — крепостная, «На дне» (1952) — Анна.

ТОКАРСКАЯ Мария Алексеевна: «Русская свадьба XVI столетия» \* (1908), «Выбор царской невесты» \* (1909) — боярышня, «Андрей Тобольцев» (1915) — Минна Ивановна, «Жизнью смятые души» (1916) — Наталья Львовна.

ТОПОРКОВ Василий Осипович: «Морозко» \* (1924) — старик, «Победа женщины» (1927) — помещик Байдуров, «Чужая» — мануфактурист Сковородулин, «Преступление Ивана Караваева» (1929) — ходок от колхоза, «Черный барак» (1932) — Костя Битюков, «Марионетки» (1934) — директор театра марионеток, «Граница» (1935) — сапожник Тувим, «Юбилей» (1944) — Хирин, «Испытание верности» (1954) — Рябчиков, «Девушка без адреса» (1957) — гардеробщик.

ТОПЧИЕВ Леонид Георгиевич: «Борец и клоун» (1957) — Орландо, «Хождение за три моря» — великий князь Московский Иван III, «Олеко Дундич» (1958) — граф Галицкий, «Потерянная фотография» (1959) — Мергелян, «Казаки» (1961).

ТРОШИН Владимир Константинович: «На подмостках сцены» (1956) — адъютант князя Ветринского, «Дело было в Пенькове» (1957) — лектор, «На графских развалинах» — чоновец, «День первый» (1958) — прапорщик Филимонов, «Олеко Дундич» — Ворошилов, «Человек с планеты Земля» (1959) — Мерцалов, «Большие и маленькие» (1962) — Коробов, «Гусарская баллада» — партизан.

ТУРЖАНСКИЙ Вячеслав Константинович: «Трагедия перепроизводства» (1912), «Братья» (1913) — Жорж, «Горе Сарры» — Борух, «Обрыв» — Марк Волохов, «Страшная месть» — Данила Бурумбаш, «Великий Магараз» (1915) — хиромант Магараз, «Грядущая Русь», «Гувернантка» — инженер Алексей Аларин, «Загробная скиталица» — художник Амосов, «Кто он?», «По трупам к счастью» — Ярцев, «Подлец» — муж, «Над безмолвием вечности» (1916), «Остров забвения» — Александр Ранк, «Поймет, кто любит» — Эмилио Ирвин, «Розы в крови» — князь Красинский, «Что наша жизнь?.. Игра...», «Белеет парус одинокий» (1917), «Догорай, моя лучина...» — рабочий Федор, «Козы... козочки... козы», «Искатели жемчуга» (1918) — Ильин, «Грех и искупление» (1919), «Оброненная мечта» — поручик Максимов.

УРАЛОВ Иван Матвеевич: «Трус» \* (1913) — контрабандист Фабиаш, «Граф Былинский» \* (1914) — граф Былинский, «Петр Хлебник» \* — Петр, «История одной девушки» \* (1915) — Лукин, «Заживо погребенные» \* (1916), «Чудовище с зелеными глазами» \*.

УСПЕНСКАЯ Мария Алексеевна: «Сверчок на печи» (1915) — горничная, «Ничтожные» (1916), «Цветы запоздалые» — сваха, «Заживо погребенный» (1918) — жена лакея, «Хвеська» (1920) — жена фельдшера.

ХАЛЮТИНА Софья Васильевна: «Андрей Тобольцев» (1915) — Катерина Федоровна Эрлих, «Лицом к селу» (1925), «Большая земля»

(1944) — Мария Гавриловна, «Без вины виноватые» (1945) — мещанка Арина Галчиха.

ХАРИТОНОВ Леонид Владимирович: «Школа мужества» (1954) — Борис Голиков, «Васек Трубачев и его товарищи» (1955) — пионервожатый Митя, «Солдат Иван Бровкин» — Иван Бровкин, «Сын» — Андрей Горяев, «В добрый час» (1956) — Андрей, «Отряд Трубачева сражается» (1957) — Митя Бурцев, «Улица полна неожиданностей» — сержант милиции Шанешкин, «Иван Бровкин на целине» (1958) — Иван Бровкин, «Длинный день» (1961) — Леша, «Пусть светит» — Ефимка.

ХМАРА Григорий Михайлович: «Великий Магараз» (1915), «Мара Крамская» — Николай Иванович Неверов, «Сверчок на печи» — Джон Пирибингль, «Три встречи» — студент Струмилов, «У последней черты» — художник Кистяков, «Шведская спичка», «Богема» (1916) — поэт Варгунин, «Королева экрана» — поэт и драматург Робин, «Лунный свет», «Мысль» — доктор Керженцев, «Невеста студента Певцова» — студент Василий Певцов, «Слава сильным, гибель слабым» — Антоний Кремлев, «Божеское и человеческое» (1917), «Дети сатаны», «За правду», «За что?», «Могла ли она так поступить?», «Наше сердце» — Андре Мариоль, «Не строй счастья своего на жене и ребенке», «Распятая любовь» — писатель Матвей Яничкин, «Роковое» — граф Нирод, «Симфония горя» — композитор Вадим Баргс, «Украденная юность», «Бурей жизни смятые» (1918) — музыкант Оскар, «Во власти дикой страсти», «Дело помещика Бродова», «Подполье», «Родион Раскольников» — Родион Раскольников, «Ток любви» — офицер, «Сильным слава» (1919) — Антоний Кремлев, «Дети учат стариков» (1920) — 1) епископ Гаттон, 2) крестьянин Петр, «Раскольников» \* (1922) — Родион Раскольников.

ХМЕЛЕВ Николай Павлович: «Домовой агитатор» (1920) — жених дочери кулака, «Конец Санкт-Петербурга» (1927) — биржевик, «Саламандра» (1928) — принц Карлштейн, «Мертвый дом» (1932) — Достоевский, «Бежин луг» (1936) — отец Степка, «Поколение победителей» — Светлов, «Человек в футляре» (1939) — учитель Беликов.

ХОХЛОВ Константин Павлович: «Есть ли счастье на свете сильнее любви» (1916) — князь Б., «За право первой ночи» — новобрачный, «Зеленый паук» — Борисов, «Злые духи» — Леонид Чагин, «И раб дерзнул» — граф, «Оскорбленная Венера» — Вернер, «Роковые мотивы» (2-я серия фильма «Черные тени») — Ежиков, «Сильный человек» — Билецкий, «Ураган» — богатый помещик Дмитрий Петрович Казачевский, «Цветы неба и земли» — граф Щербиц, «Черные тени» — Ежиков, «Болотный цветок» (1917) — князь, «Венчал их сатана» — князь Басаргин, «Жизнь начинается завтра», «Набат» — инженер Николай Стратонов, «Навыи чары», «Ночи проклятые, ночи бессонные», «Первого чувства раба» — товарищ прокурора Муратов, «Скошенный сноп на жатве любви» — композитор Чарский, «Ткачи» — Пелавин, «Узурпатор», «Усни беспокойное сердце» — помещик Маврикий Гвяздовский, «Юность не простила страсти запоздалой», «Духовные очи» (1918) — артист, «Звезда Олимпии», «Метель» — Бурмин, «Молчи, грусть, молчи» — гипнотизер-иллюзионист Олекс Пресвич, «Скрещенные мечи» — князь Глеб Турский, «Та третья», «Ваши пальцы пахнут ладаном» (1919), «Выстрел», «Меч милосердия» — граф Стефан Циховский, «Сорока-воровка» (1920), «Степан Халтурин» \* (1925) — прокурор Стрельников, «Соперники» \* (1926) — инженер Кнорринг, «С. В. Д.» \* (1927) — генерал Вишневский

«Ася» \* — Тургенев, «Кастусь Калиновский» \* (1928) — граф Орлов, «Горизонт» \* (1932) — фабрикант кишек, «Великий утешитель» \* (1933) — Биль Портер, «Путешествие в Арзрум» \* (1936) — Нурцев.

ЦЕРЕТЕЛИ Николай Михайлович: «Вернулось счастье» (1915) — адвокат Георгий Звягин, «Елена Павловна и Сережа» — Сережа, «Сильнее смерти» — Антек, «Хвала безумию» — поэт, «В семь часов» (1916) — Костя, «Есть ли счастье на свете сильнее любви» — Плавский, «Зеленый паук» — композитор Аланов, «Злые духи» — художник, «И раб дерзнул» — садовник, «Идеальная жена» — Монтичелли, «Марionетки рока» — журналист Несмелов, «Ничтожные»; «Пора любви» — Шарль Морелль, «Цветы неба и земли», «Шахматы жизни» — Марк Викентьевич Рудницкий, «Карьера ротмистра Поземкова» (1917) — журналист Грибов, «Набат», «Узурпатор», «Юность не простила страсти запоздалой», «Аэлита» \* (1924) — 1) инженер Лось, 2) Спиридонов, «Папиросница от Моссельпрома» \* — кинооператор Латугин, «Яд» \* (1927) — непризнанный художник Христофоров.

ЧЕБАН Александр Иванович: «Тася» (1916) — студент Вадим, «Бал господень» (1918) — горбун-идиот Кирилл, «Мать» (1919) — отец Павла Власова, «Заключенные» (1936) — большой начальник, «Глубокий рейд» (1937) — начальник воздушных сил, «Парень из тайги» (1941) — секретарь райкома, «Секретная миссия» (1950) — генерал советской разведки.

ЧЕРНОВ Петр Григорьевич: «Морской охотник» (1954) — капитан-лейтенант. «Школа мужества» — отец Бориса, «Земля и люди» (1955) — Попов, «Тихий Дон» (2-я серия, 1957) — Бунчук, «Его время придет» (1958) — Черняев, «Поднятая целина» (1959) — Давыдов.

ЧЕХОВ Михаил Александрович: «Трехсотлетие царствования дома Романовых (1613—1913)» — Михаил Федорович, «Когда звучат струны сердца» (1914) — Фред Мартин, «Хирургия» — дьячок Вонмигласов, «Сверчок на печи» (1915) — Калёб Плёммер, «Шкаф с сюрпризом» — чиновник, «Любви сюрпризы тщетны» (1916) — бедный чиновник Илюша, «Мир на развалинах» (1917), «Все в наших руках» (1921) — Иван Кологривов, «Человек из ресторана» \* (1927) — официант Скороходов.

ШАХАЛОВ Александр Эмильевич: «Маска души» (1916) — лакей Лука, «Черные тени», «Роковые мотивы», «Вино любви» (1918), «Хлеб», «Девьи горы» (1919), «Железная пята» — профессор.

ШЕВЧЕНКО Фаина Васильевна: «Братья Карамазовы» (1915) — Грушенька. «Царевич Алексей» (1918) — Ефросинья. «Дети учат стариков» (1920) — Анна, «Давид Гурамишвили» (1946) — императрица Всероссийская Анна Иоанновна, «Композитор Глинка» (1952) — жена вельможи, «На дне» — Василиса, «Произведение искусства» (1959) — хозяйка магазина.

ШОСТКО Галина Петровна: «Анна Каренина» (1953) — Картасова, «Ленинградская симфония» (1957) — Анна Петровна.

ЮРЬЕВА Маргарита Викторовна: «Урок жизни» (1955) — Лиля, «Искатели» (1956) — Марина.

ЯНШИН Михаил Михайлович: «Каторга» (1928) — телеграфист, «Простые сердца» — паромщик Петр, «Комета» (1929) — Савва Севрюжкин, «Черный барак» (1932) — рабочий, «Окраина» (1933) — солдат, «Поручик Киж» (1934) — Павел I, «Последний табор» (1935) — инструк-

тор по оседлости Иван Лихо, «Заключенные» (1936) — Макс, «Боевой киносборник № 7» («Приемщик катастроф») — работник аэропорта, «Свадьба» (1944) — агент страхового общества Андрей Андреевич Нюнин, «Глинка» (1946) — Вяземский, «Каменный цветок» — Северьян, «Секретная миссия» (1950) — немецкий промышленник, «Незабываемый 1919-й год» (1951) — полковник Буткевич, «Ревизор» (1952) — попечитель богоугодного заведения Артемий Филиппович Земляника, «Школа злословия» — сэр Питер Тизл, «Беззаконие» (1953) — коллежский асессор Мигуев, «Сеанс гипноза» — Верепетуев, «Мы с вами где-то встречались» (1954) — начальник станции, «Шведская сытчка» — становой пристав Евграф Кузьмич, «Двенадцатая ночь» (1955) — сэр Тоби, «На подмостках сцены» (1956) — драматург Борзиков, «Сапоги» (1957) — Муркин, «Местъ» (1959) — Лев Саввич Турманов, «Мертвые души» (1960) — прокурор, «Накануне» — Увар Иванович.

ЯРОВ Сергей Григорьевич: «Каан-Кэрэдэ» (1929) — владелец компании авиамогоров Артур Митчель, «Искатели счастья» (1936) — Корней, «Валерий Чкалов» (1941) — А. В. Беляков, «Пирогов» (1947) — Скулаченко, «На дне» (1952) — Васька Пепел.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| От редколлегии . . . . .                                                                   | 5   |
| <b>ПУБЛИКАЦИИ</b>                                                                          |     |
| Приветствие Н. К. Крупской III Всесоюзному совещанию<br>кинохроникеров . . . . .           | 9   |
| <b>ИЗ ИСТОРИИ ПОСТАНОВОК ФИЛЬМОВ</b>                                                       |     |
| Вс. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея» . . . . .                                           | 15  |
| Д. Вертов. «Шагай, Совет!» . . . . .                                                       | 25  |
| Ю. Красовский. Как создавался фильм «Октябрь» . . . . .                                    | 40  |
| <b>НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ</b>                                                            |     |
| Ю. Олеша. Огонь (сценарий для мультфильма) . . . . .                                       | 65  |
| Кукрыники в кино . . . . .                                                                 | 88  |
| <b>ВОСПОМИНАНИЯ, ИНТЕРВЬЮ</b>                                                              |     |
| На съемках Л. Н. Толстого. Беседа с Ж. Мейером . . . . .                                   | 131 |
| <b>ПОИСКИ, НАХОДКИ</b>                                                                     |     |
| Х. Акбаров. Пионер узбекского кино . . . . .                                               | 141 |
| О. Якубович. В зарубежных киноархивах . . . . .                                            | 147 |
| <b>СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ ЗА РУБЕЖОМ</b>                                                         |     |
| Кадзуо Ямада. (Япония). Борьба за экран . . . . .                                          | 159 |
| <b>БИБЛИОГРАФИЯ, ФИЛЬМОГРАФИЯ</b>                                                          |     |
| А. Петрович. Русская периодическая кинопечать пер-<br>вых послереволюционных лет . . . . . | 175 |
| Т. Пономарева. Актеры МХАТ в кино . . . . .                                                | 204 |

## ИЗ ИСТОРИИ КИНО

Редактор Л. Н. Познанская  
Оформление художников  
Н. А. Гончаровой, В. А. Сысоева  
Художественный редактор  
Г. К. Александров  
Технический редактор  
В. У. Борисова  
Корректор З. Д. Гинзбург

Сдано в набор 15/X 1964 г. Подп. в печ. 6/II 1965 г.  
Форм. бум. 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub> печ. л. 14,5 (условных 14,5).  
Уч.-изд. л. 12,554. Тираж 7500 экз. Изд. № 15570  
А04561. Зак. тип. 587. Цена 98 коп.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25  
Московская типография № 20 Главполиграфпрома  
Государственного комитета Совета Министров СССР  
по печати. Москва, 1-й Рижский пер., 2

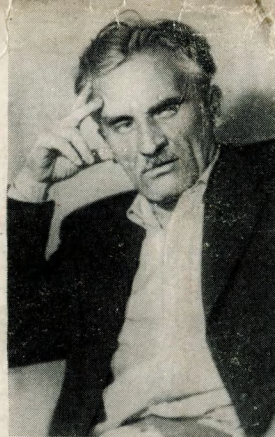


98 коп.

ИЗ ИСТОРИИ КИНО



**Н.К.К**РУПСКАЯ  
ПРИВЕТСТВУЕТ  
КИНО-  
ХРОНИКЁРОВ



**Н**ЕИЗВЕСТНЫЙ  
СЦЕНАРИЙ Ю.ОЛЕШИ



**П**ЕРВЫЙ  
СЦЕНАРИЙ  
ДЗИГИ ВЕРТОВА

**В.С.М**ЕЙЕРХОЛЬД  
О КИНО



**А**КТЁРЫ  
МХАТ  
В КИНО



**50** ЭСКИЗОВ  
КУКРЫНИКСОВ