

Федор РАЗЗАКОВ

Тибель
советского
КИНО

Интриги и споры. 1918 — 1972



Федор Ибатович Раззаков
Гибель советского кино.
Интриги и споры. 1918-1972
Серия «Гибель
советского кино», книга 1

Текст предоставлен правообладателем.

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=179513

Ф.Раззаков Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972:

Эксмо; Москва; 2008

ISBN 978-5-699-26846-7

Аннотация

Великий советский кинематограф... Кино, которое смотрели миллионы, – «Броненосец „Потемкин“, „Путевка в жизнь“, „Чапаев“, „Веселые ребята“, „Волга-Волга“, „Подвиг разведчика“, „Тихий Дон“, „Летят журавли“, „Война и мир“, „Кавказская пленница“, – можно перечислять любимые фильмы до бесконечности. Но не все знают, что в колоссальной империи советского кино царили борьба различных течений, творческие разногласия, личные амбиции, чиновничий произвол. Руководители страны держали кинематограф под особым контролем. Сталин смотрел почти каждую новую картину. А фильм „Белое солнце пустыни“ вышел на экраны лишь

с личного разрешения Брежнева. О том, как боролись „западники“ и „державники“, что в конце концов привело к крушению советского кинематографа, подробно рассказывает в своем фундаментальном исследовании Федор Раззаков, приводя множество уникальных и просто неизвестных фактов из жизни любимых актеров и режиссеров...

Содержание

Великое переселение № 2	6
За державу обидно!	50
Даешь народную комедию!	81
Великий «Чапаев»	93
«Вторая волна»	110
Даешь вестерн по-советски!	120
Конец ознакомительного фрагмента.	122

Федор Раззаков

Гибель советского кино.

1918–1972. Интриги и споры

*Великому советскому кинематографу
посвящается*

История советского кинематографа неразрывно связана с историей страны. Поэтому если ставить перед собой цель понять, почему такая великая страна, как СССР, вдруг взяла и развалилась, то без изучения ее кинематографа картина происшедшего будет неполной. Поскольку именно это «важнейшее из искусств» играло одну из главенствующих ролей в формировании идеологического климата страны под названием Советский Союз. Ведь не случайно разрушители великой державы первым делом взялись за ее кинематограф. Придя к власти, на 5-м съезде Союза кинематографистов СССР в мае 1986 года, они заполучили индустрию кино в свое безраздельное пользование, после чего переориентировали ее так, что она стала одним из мощных оружий в их разрушительных планах.

Великое переселение № 2

Не будет преувеличением сказать, что советский кинематограф во многом создавался руками евреев. И это было вполне закономерно, учитывая, что и в Октябрьской революции они сыграли далеко не последнюю роль и, придя к власти, имели полное право активно участвовать в создании нового искусства. О том, какова была степень влияния евреев на события 17-го года и после, в свое время писали многие авторы, я же сошлюсь на слова одного – доктора богословия А. Саймонса, который видел все воочию (он жил тогда в Петрограде):

«Многие из нас были удивлены тем, что еврейские элементы с самого начала играли такую крупную роль в русских делах... Я не хочу ничего говорить против евреев как таковых. Я не сочувствую антисемитскому движению... Я против него. Но я твердо убежден, что эта революция... имеет ярко выраженный еврейский характер. До того времени... существовало ограничение права жительства евреев в Петрограде (в царской России для евреев существовала „черта оседлости“. – **Ф. Р.**); но после революции (Февральской. – **Ф. Р.**) они слетелись целыми стаями... в **декабре 1918 года** в так называемой Северной Коммуне (так они называют ту секцию советского режима, председателем которой состоит мистер Апфельбаум (речь идет о видном большевике Г. Зи-

новьеве. — **Ф. Р.**), из 388 членов только 16 являются русскими...».

А вот еще одно свидетельство на этот счет — статистическое. На VIII съезде РКП (б), который состоялся в **1919 году**, присутствовали 403 делегата, которые представляли 15 национальностей (русские, украинцы, белорусы, евреи, литовцы, армяне, грузины и др.). Так вот, самую многочисленную делегацию составляли русские — 190 человек (62,3%), а на втором месте были евреи, которых насчитывалось 49 человек (16,1%).

Между тем в руководстве самой большевистской партии национальные диспропорции были противоположными. В **1919 году** из пяти членов Политбюро и трех кандидатов четверо были евреями (В. Ленин, Л. Каменев, Л. Троцкий, Г. Зиновьев), трое русскими (Н. Крестинский, Н. Бухарин, М. Калинин) и один грузином (И. Сталин).

Почти та же картина, что в Политбюро, наблюдалась тогда и в советском кинематографе, где евреи постепенно вышли на лидирующие позиции. Кто-то склонен видеть в этом ту же политическую конъюнктуру: дескать, к евреям, как к некогда наиболее ущемленной в правах нации, советские власти относились более снисходительно, чем к другим. Кто-то объясняет это особенной талантливостью евреев, которые в ходе нормальной конкурентной борьбы вытесняли менее талантливых оппонентов. Последней точки зрения придерживался русский философ Н. Бердяев, который заявлял следующее:

«В основе антисемитизма лежит бездарность. Когда изъясняют претензию на то, что Эйнштейн, открывший теорию относительности, еврей, что еврей Фрейд, еврей Бергсон, то есть это претензии бездарности. В этом есть что-то жалкое... Бороться с преобладанием евреев в культуре можно только собственным творчеством культуры. Это область свободы. Свобода есть испытание силы. И унижительно думать, что свобода оказывается благоприятной для евреев и неблагоприятной для неевреев».

Но вернемся к кинематографу.

Деятели дореволюционной кинематографии встретили Октябрьскую революцию крайне враждебно. В их среде считалось моветоном отзываться о ней положительно, и уж тем более никто из них не думал снимать о ней какие-либо пропагандистские картины. Поэтому в **1918 году** из 150 фильмов, выпущенных частными фирмами, не было ни одного, в котором хотя бы единым словом упоминалось о социалистическом перевороте в России. Старая русская интеллигенция из числа славянофилов считала этот переворот настоящей трагедией для страны и была уверена, что после нее дни России-матушки сочтены. Они считали, что большевистская реформация вздернет Россию на такую дыбу, что никакому Петру I даже не снилось. Поэтому не случайно на кинофабрике «Русь» в **1919 году** был экранизирован роман эмигранта Д. Мережковского «Петр и Алексей», в котором петровские реформы были изображены в целом «противными» бо-

гу, как и Октябрьская революция.

Понимая, что со старой кинематографией их пути кардинально расходятся, большевики решили национализировать кинематограф. Это случилось **27 августа 1919 года**, когда В. Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению (руководитель – А. Луначарский). После этого многие представители старой русской кинематографии предпочли покинуть страну. Однако были и такие, кто решил остаться и попробовать начать работать при новой власти. Среди последних были люди самых разных национальностей: русские (режиссеры – В. Касьянов, Б. Михин, А. Пантелеев; операторы – Ю. Желябужский, П. Ермолова; художники – В. Егорова, С. Козловский), евреи (режиссеры – В. Гардин, Л. Кулешов, А. Разумный, Б. Светлов; операторы – Г. Гибер, А. Левицкий, А. и Г. Лемберги, П. Новицкий), латыши (режиссер – Э. Тиссэ), грузины (режиссер – И. Перестиани) и др.

Первое, с чего начали большевики в кинематографе, – наладили выпуск кинохроники. К тому времени в стране уже полыхала Гражданская война, кинохроника должна была играть важную роль агитационной пропаганды. Поэтому уже в **июне 1918 года** в свет стал выходить хроникальный журнал «Кинонеделя», режиссерами которого стали представители новой волны советской кинодокументалистики: русский Дмитрий Савельев и еврей Дзига Вертов (Кауфман).

Волею судьбы наибольшая слава достанется последнему, который, кстати, до своего прихода в кинодокументалистику к кино вообще никакого отношения не имел: он окончил военно-музыкальную школу и Психоневрологический институт в Москве.

Отметим, что евреи тогда еще не составляли значительного большинства советских кинематографистов, но их доля с каждым днем неуклонно росла. Некогда стесняемый в своих правах народ с энтузиазмом принял Октябрьскую революцию и теперь готов был служить новой власти, что называется, не за страх, а за совесть. Тот же Д. Вертов доказывал это на собственном примере весьма убедительно: он стал создателем одних из первых масштабных монтажно-исторических фильмов «Годовщина революции» (1918) и «История гражданской войны» (1922). Он же стал одним из создателей сразу двух киножурналов нового типа – «Кино-Правда» (1922–1925) и «Госкинонеделя» (1923–1925). Именно Вертов одним из первых стал снимать Ленина и запечатлел его похороны в «Ленинской Кино-Правде» (1925).

Между тем в **1921 году** в советской России начался поточный выпуск игровых кинофильмов, который с каждым годом увеличивался. Если в том году было снято три фильма, то в следующем уже семь, а в **1923 году** – тринадцать. Местом производства всех этих картин были три региона: Россия, Украина и Грузия, что было зеркальным отражением ситуации, складывающейся на высших этажах большевист-

ской власти, где доминировали русские, евреи, украинцы и грузины. Во многом именно этот расклад существенно помог встать на ноги киносекции Наркомпроса Грузии, которая уже в **1921 году** сняла свой первый игровой фильм – «Арсен Джорджиашвили» Ивана Перестиани, где речь шла о революционной борьбе грузинского народа против самодержавия. Два года спустя тот же режиссер на той же киностудии выпустил в свет фильм «Красные дьяволята», который стал первым по-настоящему кассовым советским блокбастером и нанес серьезный удар по зарубежным лентам, которые составляли львиную долю тогдашнего советского кинопроката.

Между тем в **декабре 1922 года** было образовано первое в мире социалистическое общенародное государство Союз Советских Социалистических Республик (СССР), в которое вошли: РСФСР (в качестве автономий в нее входили Казахстан и Киргизия), Украина, Белоруссия, ЗСФСР (Закавказская Республика, куда входили Грузия, Армения и Азербайджан). Три года спустя в состав СССР вошли Узбекская ССР и Туркменская ССР, в **1929 году** – Таджикская ССР. Отныне культурная политика этих республик стала единой. В каждой из них присутствовала и своя кинематография, где старейшей была, естественно, российская.

Отметим, что до революции фильмы делались в основном только в Москве и Петрограде. Плюс несколько фильмов было выпущено в Украине, Грузии и Азербайджане. Однако по-

сле образования СССР в большинстве республик были созданы свои национальные киностудии. В советской Грузии, как мы помним, первый художественный фильм был снят в **1921** году («Арсен Джорджиашвили»), в Украине в **1922** году («Шведская спичка»), в Азербайджане в **1924** году («Легенда о Девичьей башне»), в Узбекистане в **1925** году («Минарет смерти»), в Армении в **1926** году («Намус»), в Белоруссии в **1927** году («Лесная быль»), в Казахской АССР в **1928** году («Мятеж»), в Туркменской ССР в **1929** году («Белое золото»).

Еще в первые годы после Великого Октября многие евреи, пользуясь отменой черты оседлости, отправились за лучшей долей в крупные города. После окончания Гражданской войны в **1922** году этот процесс только усилился. Значительная часть евреев направила свои стопы в культурные учреждения, в том числе и в кинематограф. Самый большой их наплыв в киношные учреждения наблюдался в Одессе и Киеве, где доля евреев составляла больше половины персонала тамошних киностудий. Чуть меньше их было в центре – в Московских и Петроградских кинокомитетах. Отметим, что евреи занимали самые разные должности, начиная от административных и заканчивая творческими (режиссеры, операторы, сценаристы, художники, композиторы и т. д.). Как писал видный сионист М. Агурский:

«Речь идет о массовом перемещении евреев из бывшей черты оседлости в центральную Россию и особенно интен-

сивно – в Москву. В **1920** году здесь насчитывалось 28 тысяч евреев, то есть 2,2% населения, в **1923** году – 5,5%, а в **1926** году – 6,5% населения. К **1926** году в Москву приехали около 100 тысяч евреев...» (К началу 30-х их число вырастет почти до 242 тысяч человек. – **Ф. Р.**)

А вот еще одно свидетельство на этот счет – известного еврейского идеолога В. Жаботинского, датированное второй половиной 20-х годов:

«В Москве до 200 тысяч евреев, все пришлый элемент. А возьмите... телефонную книжку и посмотрите, сколько в ней Певзнеров, Левиных, Рабиновичей... Телефон – это свидетельство или достатка, или хорошего служебного положения...».

И в самом деле, подавляющее число евреев, осевших в те годы в Москве, стремилось устроиться на высокие и престижные должности. Сделать это было не слишком трудно, учитывая, что их соплеменники, приехавшие сюда чуть раньше, уже успели пустить корни, обзаведясь должным положением и нужными связями. Благо новая власть предоставляла им такую возможность, сделав именно евреев одной из самых привилегированных наций советской России. Как пишет Г. Костырченко:

«В государственных и общественных учреждениях работало почти 30% трудоспособных евреев, или 8% от всех советских служащих. Но еще более разительным было присутствие евреев в сфере свободной торговли, которая в массо-

вом сознании ассоциировалась со спекуляцией, различными махинациями и нечестным промыслом. Непропорционально широкое участие евреев в частном секторе при НЭПе было обусловлено в первую очередь тем, что они наработали богатый опыт выживания в этой сфере еще со времен Российской империи, когда в неблагоприятных для этой национальности социальных условиях мог преуспеть только человек исключительной деловой хватки и изворотливости. Поэтому „новая буржуазия“ в СССР в 20-е годы оказалась в значительной мере еврейской.

В декабре 1926 года каждый пятый частный торговец страны был евреем, а всего в эту сферу было вовлечено 125 тысяч евреев. В торговом бизнесе Москвы им принадлежало 75,4% всех аптек, 54,6% парфюмерных магазинов, 48,6% магазинов тканей, 39,4% галантерейных магазинов. Из 2469 крупных столичных нэпманов 810 были евреями. В западных районах страны доля предпринимателей-евреев в частной торговле была еще более значительной: на Украине – 66%, в Белоруссии – 90%. Другими традиционными для евреев занятиями были кустарный промысел и ремесленничество. На конец **1926 года** в этих сферах было задействовано 216 тысяч евреев, что составляло 40% от общего количества кустарей и ремесленников страны. Негативную общественную реакцию провоцировал и сравнительно высокий уровень представительства евреев в высших учебных заведениях. В РСФСР на начало **1927 года** доля студентов-евреев

в педагогических вузах составляла 11,3%, в технических – 14,7%, медицинских – 15,3%, художественных – 21,3%...».

Как видим, больше всего евреев училось в творческих вузах, в том числе и в киношных: в Государственном техникуме кинематографии (основан в сентябре **1919 года** как Госкиношкола, в **1925 году** стал кинотехникумом) и Ленинградском институте экранного искусства. В итоге к середине 20-х еврейский «десант» в советском кино выглядел настолько внушительно, что это бросалось в глаза даже стороннему наблюдателю. Практически на всех киностудиях страны они составляли добрую половину административного и творческого состава. Приводить все имена нет смысла, поэтому ограничусь лишь небольшим списком, состоящим из режиссеров, операторов и сценаристов.

**«Госкино», «Союзкино», «Кино-Москва»,
Первая фабрика Госкино, «Межрабпомфильм»:**
режиссеры – Л. Кулешов, Д. Вертов, А. Роом, С. Эйзенштейн, Б. Барнет, Г. Рошаль, Ю. Райзман, А. Левицкий, В. Гардин, А. Разумный, Л. Мур, К. Гертель, Э. Шуб;

операторы – А. Винклер, М. Лидер, А. Гринберг, Г. Гибер, Н. Наумов-Страж;

сценаристы: Е. Габрилович, А. Каплер, Б. Альтшулер, А. Рубинштейн, Б. Мартов, С. Уэйтинг-Радзинский, О. Форш;

«Севзапкино», «Ленинградкино», «Совкино»:
режиссеры – Г. Козинцев, Л. Трауберг, И. Трауберг, Ф.

Эрмлер, С. Юткевич, Э. Иогансон, В. Фейнберг;
операторы: Н. Аптекман, Г. Блюм, Э. Ратнер, Я.
Лейбов;

сценаристы: В. Маньковский, А. Гольдман, А.
Литвак.

ВУФКУ (Украина): режиссеры – Д. Эрдман, Я.
Геллер, А. Лундин;

операторы: И. Рона, А. Майнс, Я. Кулиш;

сценаристы: Л. Френкель, Б. Шаранский;

«Белгоскино» (Белоруссия): режиссеры: М.
Донской, М. Авербах, Л. Голуб.

«Госкинопром Грузии»: режиссер Е. Дзиган.

Каждый из этих людей пришел в кинематограф из разных профессий. Например, Лев Кулешов до революции учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В **1916 году** устроился на кинофабрику А. Ханжонкова в качестве художника фильмов. Работал у режиссера Е. Бауэра. А в **1918 году** сам ушел в режиссуру и дебютировал фильмом «Проект инженера Прайта». В последующие годы Кулешов вырос до одного из главных новаторов советского кинематографа, организовав собственную студию «Коллектив Кулешова». Как пишет о нем киношная энциклопедия: «Одним из первых в мировом кино Кулешов осознал, что новое искусство при всей своей генетической близости театру является искусством прежде всего изобразительно-зрелищным. Его концепция монтажа, разработанная на новом уровне С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и др., явилась принципиаль-

ным открытием и оказала глубокое влияние на развитие советского и мирового кинематографа».

Дзига Вертов, как мы помним, до революции учился в Психоневрологическом институте, а до этого в военно-музыкальной школе. Однако в **1918 году**, по призыву большевиков, поступил работать в отдел хроники Москинокомитета, принимал участие в монтаже первого советского киножурнала «Кинонеделя». После этого взял в руки кинокамеру и стал снимать хронику сам. Его режиссерский дебют состоялся в том же 18-м – вместе с А. Савельевым он снял фильм «Годовщина революции».

Абрам Роом, как и Вертов, до революции учился в Петроградском психоневрологическом институте и готовился стать врачом. Однако во время Гражданской войны увлекся театром и работал режиссером в Показательном и Детском театрах Саратова. В **1924 году** ушел в кинематограф, сняв комедийную короткометражку «Что говорит „Мос“, сей отгадайте вопрос» о деятельности «Мосрекламы».

Сергей Эйзенштейн по основной своей профессии был техником-строителем, потом работал военным переводчиком. Однако во время Гражданской войны, будучи солдатом Красной армии, участвовал в самодеятельности, исполняя сразу несколько ролей: художника, режиссера и актера. Поэтому из переводчиков он вскоре ушел в Пролеткульт, где занялся оформлением спектаклей, а потом и их режиссурой. В **1924 году** Эйзенштейн решил уйти в кинематограф и де-

бютировал фильмом «Стачка», задуманным как часть серии историко-революционных картин «К диктатуре».

Григорий Рошаль никакого высшего образования не имел, а в годы Гражданской войны был организатором и режиссером детских театральных зрелищ в разных городах страны. Потом судьба забрасывает его в Москву, и в **1921 году** Рошаль назначается председателем художественного совета Главного управления социального воспитания детей при Наркомпросе. Параллельно работе он поступает в Государственные высшие режиссерские мастерские, которыми руководит В. Мейерхольд. В **1925 году** Рошаль уходит в кино.

Юлий Райзман учился на литературно-художественном факультете Московского университета. В **1924 году** устроился литературным консультантом на киностудию «Межрабпом-Русь». Спустя год стал ассистентом режиссера Якова Протазанова. А в **1927 году** стал режиссером и сам дебютировал фильмом «Круг» (вместе с А. Гавронским).

Братья Трауберг – Леонид и Илья (разница между ними составляла всего три года) – пришли в кино в разное время. Первопроходцем оказался старший брат, Леонид. Он учился в студии комической оперы в Петрограде, а в **1919 году** организовал театральную студию в Одессе. Два года спустя он вернулся в город на Неве и вместе с Григорием Козинцевым организовал Фабрику эксцентрического актера (ФЭКА). В **1924 году** вместе с Козинцевым пришел в кино: они сняли

фильм «Похождения Октябрины» с участием актеров ФЭКСа.

Благодаря протекции старшего брата в кино вскоре пришел и младший – Илья. Это случилось в **1927 году**, когда Трауберг-младший был принят ассистентом режиссера на киностудию, где трудился его старший брат, – «Севзапкино». А еще спустя несколько месяцев Илья дебютировал как режиссер, сняв короткометражный фильм «Ленинград сегодня».

Фридрих Эрмлер в годы Гражданской войны служил в ВЧК. После войны решил попытать счастья в кинематографе и в **1923 году** поступил на актерское отделение Ленинградского института экранного искусства. Параллельно работал в сценарном отделе Ленинградской кинофабрики «Севзапкино». В **1924 году** организовал Киноэкспериментальную мастерскую, где с ходу поставил первый свой фильм – комедию «Скарлатина».

Сергей Юткевич в 17-летнем возрасте (**1921**) поступил учиться сначала в Главные высшие режиссерские мастерские под руководством В. Мейерхольда, потом во Вхутемас. Окончив их (**1923**), устроился работать художником в театральную мастерскую Н. Фореггера. Там познакомился с С. Эйзенштейном – они вместе оформляли ряд спектаклей. Еще раньше судьба свела С. Юткевича с Г. Козинцевым и Л. Траубергом, с которыми он принял участие в создании ФЭКСа. В **1924 году** Юткевич дебютировал в кино – снял

комедию из жизни московских беспризорников «Даешь радио!».

Борис Барнет до революции окончил Главную военную школу физического образования трудящихся, занимался профессионально боксом. Из него мог выйти неплохой спортсмен, но Барнет решил попытать счастья в искусстве: в начале 20-х он поступил в Государственный техникум кинематографии, в мастерскую Л. Кулешова. Карьеру в кино начинал как актер («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», **1924**; «Мисс Менд», **1926**). В **1927 году** Барнет дебютировал как режиссер – снял фильм «Девушка с коробкой».

Марк Донской пришел в большой кинематограф из следственных органов. Он закончил правовое отделение факультета общественных наук Симферопольского университета и некоторое время работал сначала следователем, а потом судьей в Верховном суде УССР и адвокатом в Коллегии защитников. В **1926 году** подался в кинематограф, устроившись помощником режиссера на 3-ю Московскую кинофабрику, а потом перевелся в «Белгоскино» на должность ассистента по монтажу. В **1928 году** Донской уже снял свою дебютную полнометражную картину «В большом городе» (с М. Авербахом), обличавшую буржуазное влияние на молодежь в годы НЭПа.

Ефим Дзиган в **1923 году** окончил известную киношколу Б. Чайковского и, придя в большой кинематограф, актер-

скую работу совмещал с ассистентской: помогал режиссерам, операторам. За несколько лет такой работы он изрядно поднаторел в «кухне» кинематографа и в **1928 году** добился собственной режиссерской постановки – вместе с Михаилом Чиаурели (в будущем тоже известным кинорежиссером) он снял в Грузии фильм «Первый корнет Стрешнев».

Лев Голуб в **1928 году** закончил Государственный техникум кинематографии и уже через год дебютировал в большом кино фильмом о советской молодежи «Счастливые кольца».

Из режиссеров славянского происхождения выделяю следующих: Григория Александрова (Мормоненко), Всеволода Пудовкина, Сергея Козловского, Бориса Светозарова, Александра Довженко, Ольгу Преображенскую, Павла Петрова-Бытова, Владимира Петрова, Ивана Пырьева, Василия Журавлева, Александра Иванова.

Григорий Александров до революции работал помощником костюмера и декоратора в Екатеринбургском оперном театре. После Октября 17-го поступил учиться на курсы режиссеров Рабоче-крестьянского театра при Губнаробразе, одновременно работая в отделе искусств. В **1921 году** стал актером Первого рабочего театра Пролеткульта в Москве, где познакомился с С. Эйзенштейном (тот работал там режиссером). В **1924 году** вместе с ним Александров ушел в кино и стал его ассистентом на фильме «Стачка». Потом они вместе снимали «Броненосец „Потемкин“» (**1925**), «Ок-

тябрь» (1927) и др.

Отметим, что уже тогда в киношных кругах их творческое содружество вызывало досужие разговоры: дескать, их объединяет не только творчество, но и... плотская любовь. Но это оказалось неправдой, о чем сам Эйзенштейн чуть позже высказался следующим образом (в разговоре с Мари Сетон): «Многие говорят, что я – гомосексуалист. Я никогда им не был, и я бы вам сказал, если бы это было правдой. Я никогда не испытывал подобного желания, даже по отношению к Грише (Александрову. – **Ф. Р.**), несмотря на то что у меня есть некоторая бисексуальная тенденция, как у Бальзака и Золя, в интеллектуальной области...».

Всеволод Пудовкин собирался связать свою жизнь с точными науками, для чего поступил учиться на отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета. Однако, когда в **1914 году** началась Первая мировая война, вынужден был прервать учебу и отправиться на фронт. Во время одного из боев был ранен, попал в плен. В **1918 году** вернулся на родину и два года спустя пошел учиться в Госкиношколу, которой тогда руководил В. Гардин. Во время учебы Пудовкин начал пробовать себя как сценарист, актер и сорежиссер в фильмах Л. Кулешова (тот взял его в свою мастерскую в **1922 году**). В **1925 году** Пудовкин дебютировал как режиссер: снял на «Межрабпом-Руси» комедию «Шахматная горячка» (с Н. Шпиковским).

Сергей Козловский учился в Одесском художественном училище, затем увлекся театром. В **1913 году** стал сниматься в кино (дебют «Драма на охоте»). После революции стал сниматься уже в советских немых картинах («Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома» и др.). В **1925 году** дебютировал как режиссер – снял фильм «Дорога к счастью».

Борис Светозаров пришел в кино еще до революции – в **1915 году** – в качестве актера. После Октября 17-го стал работать ассистентом режиссера и в течение нескольких лет набивал руку. Наконец, в **1925 году** он дебютировал на «Совкино» (Москва) как самостоятельный режиссер, сняв подряд два фильма: «В угаре НЭПа» и «Шпундик-кооператор».

Александр Довженко до своего прихода в кинематограф работал учителем. В начале 20-х годов занимался дипломатической работой в Польше и Германии. Затем, получив правительственную стипендию, учился живописи в Мюнхене. С **1923 года** работал в украинской газете «Вісті ВУЦІК» как художник-карикатурист. В середине 20-х пришел в кинематограф и в **1926 году** дебютировал в нем комедией «Вася-реформатор».

Ольга Преображенская до революции училась в студии МХТ, затем работала в провинциальных театрах. В **1913 году** стала сниматься в кино (например, сыграла Наташу Ростову в «Войне и мире», **1915**). После революции преподавала в Первой госкиношколе. В середине 20-х годов пришла в режиссуру и дебютировала в ней в **1926 году** на «Совки-

но» (1-я кинофабрика) фильмом «Каштанка».

Павел Петров-Бытов в **1921** году окончил Петрозаводскую театральную студию. Три года спустя пришел работать в кино в должности редактора-монтажера. В **1927** году дослужился до режиссера и снял фильм по собственному сценарию «Водоворот», который сделал его имя широкоизвестным.

Владимир Петров до революции учился в Петроградском университете и одновременно в Театральном училище при Александринском театре. В **1917** году стал выступать как драматический актер и вскоре уехал в Великобританию, где работал у известного режиссера Г. Крэга. Затем вернулся на родину и в **1924** году поступил на кинокурсы В. Висковского. Карьеру в кино начал как актер, но потом ушел в режиссуру. Его дебют на этом поприще случился в **1928** году – он снял на «Совкино» (Ленинград) фильм «Золотой мед» (с Н. Бересневым).

Иван Пырьев до своего прихода в кинематограф участвовал в Гражданской войне на стороне Красной армии, а после демобилизации поступил сразу на два отделения ГЭК-ТЕМАСа: актерское и режиссерское. Закончив его, был актером Первого рабочего театра Пролеткульта и Театра имени Мейерхольда. В кино пришел в **1925** году в качестве помощника и ассистента режиссера. На этом поприще достиг больших успехов: многие режиссеры, прознав об администраторских талантах Пырьева, буквально боролись за то, чтобы именно он был у них ассистентом. Пырьев также писал сце-

нарии к фильмам («Оторванные рукава», **1928** и др.). В **1929** году Пырьев добился самостоятельной режиссерской постановки и снял на киностудии «Союзкино» (Москва) сатирическую комедию «Посторонняя женщина» (о борьбе с бюрократизмом и пережитками чиновничьей психологии среди некоторых слоев советских служащих).

Василий Журавлев в **1927** году окончил Государственный техникум кинематографии и уже спустя два года на объединенной Московской фабрике «Совкино» (в будущем – «Мосфильм») снял свою первую самостоятельную картину – комедию «Приемыш».

Александр Иванов в **1924** году окончил киношколу и устроился работать ассистентом режиссера. В **1929** году дебютировал как постановщик с фильмом «Косая линия» (с О. Галлаем).

Именно этот еврейско-славянский «десант» во многом добыл славу советскому кинематографу, подняв его до уровня подлинного искусства, чего не было нигде в мире. Только в советском кинематографе присутствовал подобный сплав, где так удачно слились славянский традиционализм и еврейское экспериментаторство. Как писал историк кино И. Кристи:

«Отношение к кино как к искусству, принятое с первых лет советской власти (само по себе довольно неожиданное и, вероятно, установившееся благодаря каким-то стратегическим целям), превратило режиссеров раннего кино в „ху-

дожников“, к тому же – художников, особо отмеченных ленинским благословением. Этот уникальный статус был принят и за рубежом, где свои кинематографисты никоим образом не считались художниками, что бы они сами ни воображали в своем деле. Таким образом, ранний советский пантеон оказался привилегированной референтной группой для мирового киносообщества – прежде всего благодаря якобы некоммерческому контексту, в условиях которого советские режиссеры пользовались свободой „творчества“...».

То, что творилось тогда в СССР, было поистине уникальным явлением, не имевшим мировых аналогов. Тысячи некогда неизвестных людей, вынесенные наверх революцией, внезапно явили миру такое скопище талантов, какого не было никогда и ни у кого в мире. А ведь не стоит забывать, что сразу после революции в России грянула Гражданская война, которая длилась четыре года и унесла жизни многих не менее талантливых и выдающихся людей. К этому стоит еще приплюсовать и отъезд из России десятков тех, кто совсем недавно составлял интеллектуальную гордость страны (тот же «пароход философов», отплывший от берегов России в **1922 году**). Но даже несмотря на эти потери, молодая советская Республика сумела в кратчайшие сроки не только мобилизовать сотни оставшихся в стране интеллектуалов на созидательный труд, но и в те же сроки поднять до их уровня тех, кто еще совсем недавно даже читать и писать не умел. Ведь многие из тех, кто вскоре станет гордостью того же со-

ветского кинематографа, были людьми из самых низов, по сути, люди социального дна, которые при прежнем режиме никогда бы не смогли подняться наверх. Советская власть им такую возможность предоставила.

Между тем люди, которые покинули страну, продолжали активно не верить в созидательную сущность Октябрьской революции. Еще в **1923 году** евреи-эмигранты создали на Западе «Отечественное объединение русских евреев за границей». Эта организация выпустила воззвание «К евреям всех стран!», где осуждала своих соплеменников, оставшихся служить советской России. В **1924 году** в Берлине вышла целая книга, составленная из статей знаменитых евреев, с теми же самыми осуждениями (среди авторов были: И. Бикерман, Д. Пасманик, В. Мандель, И. Левин, Г. Ландау, Д. Линский и др.). Например, Д. Пасманик в этом сборнике писал следующее: «Большевистский коммунизм во всех его видах и формах... злой и неизменный враг еврейства, ибо он прежде всего – враг личности вообще и культурной личности в частности».

Пытаясь доказать всему миру, что они не потеряли, а только выиграли от своего выбора, советские евреи взялись посредством искусства (в том числе и кино) доказывать преимущества своей жизни в советской России. Благо это было нетрудно осуществить, учитывая обширное представительство евреев в советском кинематографе. Согласно данным все того же киноведа М. Черненко, до начала 30-х в совет-

ском многонациональном кинематографе эта тема была если не превалирующей, то во всяком случае далеко не последней. Практически каждый год выходило по два-три фильма на еврейскую тему, причем на разных киностудиях. Власти смотрели на это вполне благожелательно, поскольку это была самая выгодная пропаганда советского интернационализма, демонстрирующая всему миру достойную жизнь в советской России еще совсем недавно «самой угнетенной» нации. Кроме этого, под эту пропаганду советские власти легко заключали выгодные концессии с западными евреями.

Отметим, что ни в одной другой стране в мире, кроме советской России, не только не существовало еврейского кинематографа, но и фильмов, где евреев представляли бы в положительном свете, выходило единицы. Даже Голливуд, который считался Меккой мирового кинематографа и где евреев работало больше всего (чтобы перечислить их всех, понадобится не один десяток страниц текста), и тот редко осмеливался касаться этой темы, поскольку боялся вызвать вспышку антисемитизма среди простых американцев. Поэтому даже само слово «еврей» в американских фильмах произносить было запрещено. И запрет этот держался более 40 лет – до **1946 года!** Вот почему тамошние евреи чаще смотрели фильмы... советского производства, как, например, лента **1925 года** выпуска под весьма характерным названием «Еврейское счастье» Александра Грановского. Как писал все тот же Мирон Черненко:

«Это был один из самых значительных „еврейских“ фильмов немой поры советского кино, снятый по мотивам рассказов Шолом-Алейхема (вместе с Исааком Бабелем это был самый снимаемый в те годы автор. — **Ф. Р.**) и посвященный «человеку воздуха» Менахему Мендлу. И прежде всего потому, что режиссеру удалось собрать в титрах своей картины практически все будущее еврейского кинематографа в Советском Союзе: одним из авторов сценария был ведущий впоследствии мастер иудаики на экране Гричер-Чериковер, автором надписей — Исаак Бабель, художником — Натан Альтман, в главной роли дебютировал на экране Соломон Михоэлс. Одно это свидетельствовало о месте картины в истории еврейского кинематографа не только в Советском Союзе, даже в Америке и Польше, то есть в тех ареалах бытования многочисленного еврейства, где практически отсутствовала какая-либо идеологическая цензура и кинематограф развивался по внутренним своим законам, не удастся назвать картину, которую можно было бы поставить рядом с «Еврейским счастьем».

Фильм, к счастью, сохранился, и сегодня даже представить себе трудно, как удалось Грановскому обойти, отрицать, не заметить все те идеологические каноны и препоны, которые неминуемо поджидали фильм на пути к экрану...».

Здесь киновед, видимо, ошибается: никаких особенных препон во время создания фильма (а это были **1924–1925 годы**) у его автора быть не могло — по сути, это был госза-

каз (причем двойной: один экземпляр предназначался специально для Америки, для чего был сделан негатив с еврейскими и английскими надписями), который снимался на Первой фабрике Госкино.

Поскольку история есть книга, которую пишут победители, было бы наивно думать, что советская власть в этом отношении шла вопреки привычным канонам. Практически сразу после своей победы в Гражданской войне в советской России начала создаваться новая история, в которой практически вся прошлая история страны подвергалась остракизму, а новая власть всячески воспевалась. По сути, это была такая же мифологизированная история, как и при царях, только теперь уже коммунистическая. Отличительной же особенностью ее было то, что весь пафос этой новой истории был «заточен» под идею мировой революции, которая, по мысли большевиков, должна была состояться в ближайшее десятилетие.

Однако в этой мировой бойне самая незавидная участь была уготована русским – как титульная нация России они должны были снова стать главным пушечным мясом. Тем самым русские как бы должны были «загладить вину» за свои «грехи» при царском режиме. Грехи у прежней власти перед народами России и в самом деле имелись большие (иначе в 17-м году не грянули бы одна за другой сразу две революции), однако в советской постреволюционной историографии в этом вопросе намеренно сгущались краски и вся мно-

говековая история России подавалась исключительно в негативном плане (хотя во многом потенциал тогдашней России – как экономический, так и интеллектуальный – все же базировался на наследии царского режима). В какой-то мере эта критика прежнего режима была вызвана и тогдашней позицией русской эмиграции, которая в своих СМИ всячески расписывала райскую жизнь при царях и ужасы большевистской революции. Например, в том же еврейском сборнике **1923 года** писалось следующее:

«В многовековой истории еврейского рассеяния... не было еще политической катастрофы, столь глубоко угрожающей нашему национальному бытию, как крушение Русской Державы, ибо никогда еще живые силы еврейского народа не были в такой мере собраны воедино, как в прежней, живой России. Даже распад Арабского халифата вряд ли может сравниться с постигшим нас бедствием».

Советские евреи, в свою очередь, пытаясь доказать обратное, продолжали утверждать, что старая царская Россия была не чем иным, как «тюрьмой народов» и, как написал один из публицистов, «со всей ее многовековой историей должна быть приговорена к смерти».

Еще одна «отходная» по «старой России» появилась в **августе 1925 года** в главной партийной газете «Правда». Там был помещен оскорбительно-издевательский «некролог» В. Александровского, где были такие строчки:

Русь! Сгнила? Умерла? Подохла?
Что же! Вечная память тебе.
Не жила ты, а только охала
В полутемной и тесной избе...
Костылями скрипела и шаркала,
Губы мазала в копоть икон,
Над просторами вороном каркала,
Берегла вековой тяжкий сон.
Эх, старуха! Слепая и глупая!..

Эта неумная критика прежней России привела к тому, что вместе с ней стала всячески унижаться и титульная нация страны – русские. И евреи в этом процессе играли далеко не последнюю роль. Известный писатель Михаил Пришвин в те годы имел встречу с одним из членов Политбюро Львом Каменевым (Розенфельдом) и о своих впечатлениях от этой встречи оставил следующие воспоминания:

«Был в Москве у Каменева, говорил ему о „свинстве“, а он... вывел так, что они-то (властители) не хотят свинства и вовсе они не свиньи, а материал свинский (русский народ), что с этим народом ничего иного не поделаешь...».

Столь презрительное отношение к русским (а еще шире – к славянам), к их истории и культуре со стороны большинства евреев брало свое начало еще в далеком прошлом. Несмотря на то что более сотни лет эти народы жили под одним небом и на одной земле, общего между ними было не так много. Зато взаимных претензий, недопонимания, а то

и откровенной вражды было хоть отбавляй. Об отношении многих простых евреев к русским, которое воспитывалось в еврейских детях чуть ли не с пеленок, весьма откровенно написал видный филолог М. Альтман. Вот его слова, относящиеся к временам начала XX века:

«Вообще русские у евреев не считались „людьми“. Русских мальчиков и девушек прозывали „шейгец“ и „шикса“, т. е. „нечистью“... Для русских была даже особая номенклатура: он не ел, а жрал, не пил, а впивался, не спал, а дрыхал, даже не умирал, а издыхал. У русского, конечно, не было и души, душа была только у еврея... Уже будучи (в первом классе) в гимназии (до этого Альтман учился в иудейском хедере. – **Ф. Р.**), я сказал своему отцу, что в прочитанном мною рассказе капитан умер, а ведь капитан не был евреем, так надо было написать «издох», а не «умер». Но отец опасно меня предостерег, чтобы я с такими поправками в гимназии не выступал...

Христа бабушка называла не иначе как «мамзер» – незаконнорожденный. А когда однажды на улицах Уллы был крестный ход и носили кресты и иконы, бабушка спешно накрыла меня платком: «чтоб твои светлые глаза не видели эту нечисть». А все книжки с рассказами о Богородице, матери Христа, она называла презрительно «матери-патери»... ».

Отметим, что главными идеологами той антирусской (антиславянской) кампании, которая проводилась в России в 20-е годы, выступали даже видные политики русского про-

исхождения вроде Николая Бухарина или Михаила Калинина. Вот как об этом пишет А. Вдовин:

«Социализм виделся Ленину обществом, которое „гигантски ускоряет сближение и слияние наций“. Ради скорейшего достижения этой цели от русской нации требовалось возместить другим нациям „то неравенство, которое складывается в жизни фактически“. Интернационалист Н. Бухарин говорил на XII съезде партии (1923), что русский народ необходимо **искусственно** поставить в положение более низкое по сравнению с другими народами и этой ценой «купить себе настоящее доверие прежде угнетенных наций». М. Калинин призывал поставить малую национальность в «заметно лучшие условия» по сравнению с большой...

Бухарин до конца своих дней оставался страстным обличителем старой России. Символом императорской России, по его мнению, следовало бы считать не столько официального двуглавого орла, сколько кнут и нагайку. Царствовали в России, в его изображении, не иначе как дикие помещики, «благородное» дворянство, идеологи крепостного права, бездарные генералы, сиятельные бюрократы, вороватые банкиры и биржевики, пронырливые заводчики и фабриканты, хитрые и ленивые купцы, «владыки» черной и белой церкви, патриархи и архиепископы черносотенного духовенства. Правила «династия Романовых с ее убогим главой, с ее великими князьями-казнокрадами, с ее придворными аферистами, хиромантами, гадалщиками, Распутиными; с ее ико-

нами, крестиками, сенатами, синодами, земскими начальниками, городовыми и палачами». Люди труда, по Бухарину, если и выступали, то «лишь как предмет издевательства у одних, предмет жалости и филантропии – у других. Почти никогда они не были активными творцами, кующими свою собственную судьбу»; «рабочий человек, пролетарий и крестьянин-труженик был забит и загнан».

Народы, присоединенные к России, делились Бухариным на два разряда – на народы вроде грузинского, «со старинными культурными традициями, которые не сумел разрушить царизм», и народы вроде центральноазиатских, что «были отброшены царизмом на сотни лет назад». Бухарин утверждал, что патриотом такой России мог быть и являлся только «обскурант, защитник охраны, помещичьего кнутобойства, отсталой азиатчины, царской опричнины, жандармского режима, угнетения сотен миллионов рабов». Традицией, единственно достойной демократических кругов, могла быть лишь традиция ненависти к царскому «отечеству», «квасному патриотизму», патриотичным «искариотовым», а также идея пораженчества...».

Советский кинематограф 20-х годов весьма эффективно культивировал ненависть к царскому режиму и на этом поприще достиг больших успехов. В **декабре 1925 года** свет увидело гениальное творение Сергея Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“ – мощное обличение времен правления Николая II, осуществленное средствами немого кинемато-

графа. Как писала советская критика: „Разоблачая зверский режим самодержавия, фильм проповедовал любовь и уважение к человеку, утверждал тот подлинный гуманизм, во имя которого поднимались народные массы в революцию 1905 года, во имя которого они поднялись и победили в дни Великой Октябрьской революции...“.

Отметим, что фильм провалился в советском прокате (в лидерах тогда ходил «Багдадский вор» с Дугласом Фербенком в главной роли), но был всячески поддержан официальной критикой, а также замечен и за рубежом. На Парижской выставке **1926 года** он был удостоен приза, а в США в том же году Американская Академия киноискусств признала его лучшим фильмом. Однако русская эмиграция встретила ленту с возмущением, назвав ее «клеветой на царскую Россию». Много позже их позицию озвучит писатель А. Солженицын. Дословно это выглядело следующим образом:

«Мировая громовая слава „Броненосца „Потемкина“, таран в пользу Советов, а по сути своего воздействия на широкую публику – безответственное вышивание по русской истории, взвинчивание проклятий на старую Россию, с измышленным „кинематографическим“ аксессуаром: как будто накрыли толпу матросов брезентом для расстрела (и вошло в мировое сознание как исторический факт) да „избиение“ на одесской лестнице, какого не было...“.

Писатель прав, когда утверждает, что Эйзенштейн в своем фильме допустил определенные измышления в целях де-

монизации царского режима. Повторюсь, это была сознательная позиция режиссера, строго следовавшего в фарватере творимой в советской России мифологизированной истории. Однако, несмотря на все издержки этой мифологизации, в целом она была делом благим. И Эйзенштейн в своем фильме творил миф-созидатель, который вдохновлял его соотечественников на самоотверженный труд на благо Отечества (этот миф он успешно разовьет и в следующем своем фильме – «Октябрь»). А вот тот же Солженицын, который сорок лет спустя напишет книгу «Архипелаг ГУЛАГ», сотворит миф-разрушитель, который существенным образом поможет заокеанским стратегам «холодной войны» разрушить СССР.

Однако вернемся в 20-е годы.

Тем временем евреи-эмигранты, образовавшие на Западе «Отечественное объединение русских евреев за границей», не оставляли попыток предостеречь своих соплеменников в России от искушения сводить счеты с русской историей и с русскими как с нацией. В их сборнике «Россия и евреи» они призывали своих советских сородичей «сознать свою ошибку и не судить ту Великую Россию, в которой они жили и с которой они сжились в течение сотни лет». «Еврейство, – призывали авторы сборника, – должно пойти правым путем, соответствующим великой мудрости его религиозных заветов, ведущим к братскому примирению с русским народом... Строить вековое здание русского дома и еврейского

жилища».

Однако эти призывы продолжали оставаться гласом вопиющего в пустыне и нападки на тех деятелей культуры, кто пытался сказать свое слово против антирусского шабаша, устроенного в России в 20-е годы, продолжались. Как пишет публицист Г. Добыш:

«Проверке на „коммунистичность“ глаз в 20-е годы подверглись С. Есенин, М. Горький, В. Маяковский, А. Толстой, А. Малышкин, Н. Тихонов, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, Л. Леонов, К. Федин и еще сотни других русских прозаиков и поэтов. Не все прошли это испытание. Крестьянским поэтам Есенину, Клюеву, Клычкову, выразившим „кулацкие стремления деревни“, лидер Всероссийского общества крестьянских писателей Петр Замойский откровенно пожелал могилу „с осиновым колом“. Что ж, могилу от той власти они действительно получили, но с „осиновым колом“ не вышло – их имена бережно сохранились в народной памяти.

Право на жизнь, например, в живописи в первые после-революционные годы имели только р-р-революционеры, например, К. Малевич, М. Шагал и Н. Альтман, занимавшие ответственные посты в Наркомпросе. Едва затихло эхо от выстрела «Авроры», как в выставочные залы, а то и прямо на улицы валом повалили «квадраты», «ромбы», разные «параллелограммы» и прочие геометрические фигуры. Для традиционного искусства места не нашлось...

Кумир нынешних театральных деятелей Всеволод Эмильевич Мейерхольд после революции возглавил театральный отдел Наркомпроса, сразу же став заметной политической фигурой в мире искусства. Как он сам выражался: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза». Творить он хотел не для народа России, а для той самой «всемирной общины». С маузером на боку, в комиссарской кожанке он утверждал новую культуру для пролетариата, которого на самом деле абсолютно не знал и не понимал. А русское национальное искусство его и вовсе пугало. «Говорят, лицо театра – это русский репертуар. Да что такое русский репертуар?» – восклицал Мейерхольд в одном из своих выступлений. Для примера перечислив несколько опер Мусоргского и Римского-Корсакова, он замечал: «Смотрите, как бы за этим русским названием не скрывался русский православный материал». В своей борьбе с академическими театрами Мейерхольд не жалел никого и ничего. Даже театр, в котором начинал свою творческую жизнь – Московский Художественный, – называл «эстетическим хламом».

Творчество Мейерхольда было активно направлено на очернение «старой» России. Будь то пушкинский «Борис Годунов», грибоедовское «Горе от ума», гоголевский «Ревизор» – во всех своих спектаклях он изображал Россию гряз-

ной, темной, пьяной, хамской. При этом пьесы великих драматургов всячески уродовались и извращались во имя идей Мастера (как уродуются они его последователями и сейчас)...

Отметим, что и в советском кино 20-х имелись свои последователи Мейерхольда: например, Григорий Рошаль, который в **1926 году** экранизировал пьесу Д. И. Фонвизина «Недоросль» под весьма характерным названием «Господа Скотинины», где вдоволь поиздевался над нравами прежней России. Год спустя тот же Рошаль снял фильм «Его превосходительство», где уже воспел осанну герою российского еврейства – революционеру-сапожнику Гиршу Леккерту, который в **мае 1902 года** совершил покушение на виленского губернатора Виктора фон Валя. В свое время это покушение было расценено как акт защиты чести и достоинства еврейства (губернатор отдал приказ выпороть 28 арестованных, среди которых было 22 еврея), таковым оно оставалось и в первые годы советской власти. Достаточно сказать, что в **1922 году** в Минске был поставлен памятник Леккерту (чуть позже его снесут), о подвиге сапожника-бундовца были сложены десятки песен, написаны драмы «Рассказ о царских розгах» М. Рафеса и «Гирш Леккерт» Х. Лейвика и А. Кушнирова.

Другой режиссер – А. Ивановский – снял в **1924 году** фильм «Дворец и крепость», где речь шла уже о другом герое-еврее – видном революционере 60-х годов XIX века по-

ручке Бейдемане, которого в юношеские годы царские власти заключили в Петропавловскую крепость и содержали там двадцать лет без суда и следствия. Фильм имел самую благожелательную прессу не только в России, но и в ряде европейских стран, где права на его демонстрацию были приобретены в том же году.

Тем временем во второй половине 20-х годов на советские экраны вышли несколько десятков картин, где в той или иной мере присутствовала «еврейская» тема. Например, в «Кресте и маузере» (1925) В. Гардина и «Тенях Бельведера» (1927) А. Анощенко разоблачались коварная и подлая природа белополяков, их звериный антисемитизм. В «Трипольской трагедии» (1926) того же А. Анощенко речь шла о гибели партизанского отряда из Киева, состоявшего в основном из выходцев с еврейского Подола, в «Блуждающих звездах» (1927) Г. Гричер-Чериковера – о бесправном положении евреев в царской России, а в «Мабуле» (1927) Е. Иванова-Баркова – о классовой солидарности еврейских и русских трудящихся в событиях 1905 года. В «Бене Крике» (1927) В. Вильнера сюжет вращался вокруг знаменитого одесского налетчика еврея Мишки Япончика и его друга Фроима Грача.

Впрочем, последние две ленты хотя и были разрешены к выпуску, однако в прокат так и не вышли, правда, по разным причинам. В «Бене Крике» власти нашли романтизацию бандитизма, а в «Мабуле» – чрезмерную героизацию евреев в ущерб другим народам России. Последнее было уже

неприемлемо, поскольку к тому времени ситуация вокруг «еврейской» проблемы достигла критической точки.

К моменту переписи населения в **1926 году** свои местечки уже успели покинуть не менее миллиона евреев, причем большая их часть осела в крупных городах. Эти демографические сдвиги не могли не затронуть коренных интересов русского населения. Как уже отмечалось ранее, многие переселенцы стремились занять «хлебные» места, например, устраиваясь в управленческие структуры. В итоге в среднем по стране евреи были представлены в управленческом аппарате в шесть с половиной раз больше, чем в населении (по той же переписи их было 1,82%). Как писал историк И. Бикерман:

«Раньше евреям власть вовсе не была доступна, а теперь доступна больше чем кому-либо другому. Теперь еврей – во всех углах и на всех ступенях власти. Русский человек видит его и во главе Первопрестольной Москвы, и во главе Невской столицы, и во главе Красной армии, совершеннейшего механизма самоистребления. Он видит, что проспект Святого Владимира носит теперь славное имя Нахимсона... Русский человек видит теперь еврея и судьей, и палачом; он встречается на каждом шагу евреев, не коммунистов, а таких же обездоленных, как он сам, но все же распоряжающихся, делающих дело советской власти... Неудивительно, что русский человек, сравнивая прошлое с настоящим, утверждает в мысли, что нынешняя власть еврейская... Что она для евреев и

существует, что она делает еврейское дело, – в этом укрепляет его сама власть».

О том, насколько сильным становилось брожение населения, возмущенного засильем евреев как наверху, так и в низах, говорит записка руководства Агитпропа, направленная в ЦК ВКП (б) летом **1926 года**:

«Представление о том, что советская власть мирволит евреям, что она „жидовская власть“, что из-за евреев безработица и жилищная нужда, нехватка мест в вузах и рост розничных цен, спекуляция – это представление широко прививается всеми враждебными элементами трудовым массам. Разговоры о „еврейском засилье“... о необходимости устроить еще одну революцию против „жидов“ – эти разговоры встречаются сплошь и рядом. События внутрипартийной борьбы воспринимаются как национальная борьба на верхах партии. В распространении антисемитизма видна направляющая рука монархических группировок, ставящих борьбу с „жидовской властью“ краеугольным камнем почти всех своих листовок и прокламаций... Не встречая никакого сопротивления, антисемитская волна грозит в самом недалеком будущем предстать перед нами в виде серьезного политического вопроса».

Об этом же пишет и другой историк – Г. Костырченко:

«На собраниях рабочих, протестовавших против убийства дипломата Войкова, звучали и такие реплики: „Мы воевать не пойдем, пусть жида идут“. В отличие от дореволюци-

онного времени, когда в рабочей среде антисемитизма почти не наблюдалось, в 20-е годы эта разновидность национальной ненависти проникла на очень многие заводы и фабрики. Возникновение такого феномена было связано с тем, что в период массовой безработицы, характерной для НЭПа, перебравшиеся из местечек в города евреи стали трудоустраиваться в производственной сфере. В результате обострилась конкурентная борьба за рабочие места, а в более или менее массовом обыденном сознании закрепилось суждение о том, что евреи „хлеб отнимают“...».

Между тем аккуратно сразу после появления записки Агитпропа произошли радикальные кадровые перестановки в Политбюро – оттуда вывели всех евреев: Г. Зиновьева (**23 июля 1926 года**), Л. Троцкого и Л. Каменева (**23 октября**). Как пишет видный сионист М. Агурский:

«На большевистскую партию оказывалось массивное давление господствующей (русской. – **Ф. Р.**) национальной среды. Оно чувствовалось внутри партии и вне ее, внутри страны и за ее пределами... Оно ощущалось во всех областях жизни: политической, экономической, культурной... Соппротивление этому всеохватывающему давлению грозило потерей власти... нужно было в первую очередь найти компромисс с русской национальной средой... надо было, не идя на существенные уступки, создать видимость того, что режим удовлетворяет исконным национальным интересам русских.

Как заявил тогда же один из отрешенных от власти ру-

ководителей – Лев Троцкий: «В целом ряде своих выступлений, сперва против „троцкизма“, затем против Зиновьева и Каменева, Сталин бил в одну точку: против старых революционных эмигрантов. Эмигранты – это люди беспочвенные, у которых на уме только международная революция, а теперь нужны руководители, способные осуществлять социализм в одной стране. Борьба против эмиграции... входит неразрывной частью в сталинскую идеологию национал-социализма...».

Однако Троцкий в своих выводах торопится: в тогдашней сталинской политике трудно было усмотреть «национальные» устремления – это произойдет чуть позже. Однако тенденция к этому, несомненно, уже проглядывает.

Между тем выведение из Политбюро евреев абсолютно не означало возрождения государственного антисемитизма. Например, во «втором» эшелоне власти, в ЦК ВКП(б), их положение осталось неизменным. Да и в культуре (в том же кинематографе) большинство из них продолжало верховодить. Поэтому утверждения о том, что в конце 20-х в России начались радикальные гонения на евреев, безосновательны. Как пишет историк и публицист В. Кожинов:

«Постепенное вытеснение евреев из высшей власти страны было, по верному определению сиониста М. С. Агурского, естественным, „органическим“ процессом: „чужаки“ сыграли в пору всеобщего хаоса свою закономерную роль, а в дальнейшем пребывание множества таких людей на верхов-

ных постах было уже ничем не оправданным явлением...

Если уж ставить вопрос о связи устранения Троцкого, Зиновьева и Каменева из верховной власти с пресловутым «антисемитизмом», то только в том плане, что их присутствие в Политбюро неизбежно стимулировало антисемитские настроения в стране, о чем не раз и не без глубокого беспокойства говорил и сам Троцкий. Особенно остро встала эта проблема в середине 1920-х годов, когда большинство населения осознало, что страной правит не Совнарком, а Политбюро. И не исключено, что сей факт оказал воздействие на решение в **1926 году** судьбы еврейских членов Политбюро...».

Между тем, чтобы пресечь возможные разговоры о государственном антисемитизме, власти делают все возможное, чтобы представить ситуацию в ином ракурсе. Сам Сталин, выступая на XV съезде партии в **декабре 1927 года**, заявил без всяких обиняков: «У нас имеются некоторые ростки антисемитизма не только в известных кругах средних слоев, но и среди известной части рабочих и даже среди некоторых звеньев нашей партии. С этим злом надо бороться, товарищи, со всей беспощадностью».

В том же году в Москве начал издаваться на русском языке журнал «Трибуна», который был задуман как рупор советской еврейской общественности и источник информации о жизни евреев в СССР и за рубежом. В Уголовный кодекс включается статья 59 (семь), гласившая, что «пропаганда и агитация, направленные к возбуждению национальной и ре-

лигиозной вражды или розни... влекут за собой лишение свободы на срок до двух лет».

Вместе с этим, дабы пресечь обвинения в великодержавном шовинизме, власти усиливают критику русского прошлого, а также всячески поддерживают разработку «еврейской» темы в советском кинематографе. В итоге до середины 30-х годов свет увидели еще несколько десятков «еврейских» картин (эта тема в них была либо главенствующей, либо проходила вторым планом). Среди этих лент значились следующие: «Глаза, которые видели» (1928, В. Вильнер), «Дочь раввина» (1928, В. Балюзек), «Сквозь слезы» (1928, Г. Гричер-Чериковер; кстати, пятая экранизация Шолома-Алейхема в СССР), «Бунт бабушек» (1929, О. Галлай), «Каин и Артем» (1929, П. Петров-Бытов), «Кварталы предместья» (1930, Г. Гричер-Чериковер), «Человек из местечка» (1930, Г. Рошаль), «Запомните их лица» (1931, И. Мутанов), «Право отцов» (1931, В. Строева), «Пять невест» (1931, А. Соловьев), «Сердце Соломона» (1932, С. Герасимов), «Беглец» (1932, В. Петров), «Для вас найдется работа» (1932, И. Трауберг), «Возвращение Натана Беккера» (1932, Б. Шпис, Р. Мильман; это была первая звуковая «еврейская» картина), «Горизонт» (1933, Л. Кулешов), «Граница» (1935, М. Дубсон) и др.

Эти фильмы вознесут на вершину успеха сразу нескольких актеров-евреев: Вениамина Зускина («Человек из местечка» и др.), Соломона Михоэлса («Возвращение Натана

Беккера», «Лунный камень» и др.), Софьи Магарил («Секрет фирмы» и др.), Давида Гутмана («Возвращение Наташа Беккера» и др.). Широкая слава этих исполнителей будет длиться примерно до второй половины 30-х, когда в советском кинематографе произойдет своеобразная «смена вех» и на авансцену окончательно выйдет «русская» тема.

Как уже отмечалось ранее, ничего подобного нигде в мире тогда не было, даже в проеврейском Голливуде. Например, несмотря на то что первый фильм про евреев появился именно там («Танец в Иерусалиме», **1902**), можно было по пальцам пересчитать американские ленты, где о евреях отзывались бы положительно (например, «Сердце еврейки», **1913**, «Певец джаза», **1927** и др.). В основном же Голливуд выпускал фильмы-шаржи на евреев, где последние подвергались всяческим насмешкам и осуждению. Все это было следствием того, что очень большая часть населения США исповедовала антисемитизм и боссам кинокомпаний приходилось с этим считаться.

Вообще тема американского антисемитизма была табу для Голливуда: там вышел только один фильм об этом, да и то говорилось в нем об этом не напрямую, а только косвенно («Уличная сцена», **1931**). Как пишет «Еврейская электронная энциклопедия»: «В лентах об американских евреях настолько преобладал антисемитский стереотип, что кадры из фильма „Дом Ротшильдов“ (**1934**, фирма «Уорнер бразерс») были включены нацистами в кинопамфлет «Вечный

Жид»...».

В Европе также выходило незначительное количество фильмов, где образы евреев подавались положительно. Например, в Польше, Франции или Германии подобные фильмы можно было пересчитать по пальцам. После того как в Германии к власти пришел Гитлер (**1933**), эта страна стала в авангарде выпуска антисемитских картин. Как пишет все та же «Еврейская электронная энциклопедия»: «В период власти нацистов образ еврея в немецком кино становится гротесково-карикатурным, жалким в ипостаси „недочеловека“ (такие фильмы конца 30-х, как „Роберт и Бертрам“, „Ирландское полотно“), а затем и уродливо грозным носителем вечного зла („Еврей Зюсс“ по Л. Фейхтвангеру, „Вечный Жид“, „Бисмарк“), а в фильме „Ротшильды“ Великобритании оказывается всего лишь орудием еврейских банкиров, направленным ими против Германии...».

Короче, на фоне всех этих стран только СССР олицетворял собой подлинный рай для евреев, о чем наглядно свидетельствовал и советский кинематограф, где евреи чувствовали себя равными среди равных.

За державу обидно!

Между тем заметное влияние на советский кинематограф оказывала новая экономическая политика (НЭП), проводившаяся тогда в стране. И это влияние с каждым годом было далеко не положительным, поскольку по мере укрепления НЭПа с его частнособственническими тенденциями культурная среда страны становилась все более мелкобуржуазной. Отсюда основными посетителями кинотеатров становились либо нэпманы, либо та прослойка простых людей, которых принято называть мещанами. Им нравилось кино аполитичное, чисто развлекательное. В итоге полностью сбывались слова Ленина, сказанные им еще в **1907 году**, о том, что «пока кино находится в руках пошлых спекулянтов, оно приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы».

Нэпманская стихия и в самом деле уводила массы в сторону от социализма, а само искусство постепенно превращало в его суррогат. В коммерциализации советского кинематографа не было бы ничего страшного, если бы этим процессом заправляли не пошлые спекулянты (по Ленину), а люди идеологически ответственные. Те самые, о которых тот же Ленин сказал, что «кино явится одним из могущественных средств просвещения масс, когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры».

Обеспокоенность состоянием дел в советской кинематографии на исходе НЭПа выражали многие ответственные деятели. Так, нарком просвещения А. Луначарский по этому поводу заявил следующее:

«Руководитель советского кино пошел по пути коммерциализации. Но ведь нельзя получить прибыль за счет высококачественных картин... Правда, сейчас советские фильмы лучше посещаются, но это происходит оттого, что мы покупаем только те иностранные картины, которые можно приобрести за ничтожную сумму... Обыкновенно замалчивается факт, что „Броненосец „Потемкин“ у нас никакого успеха не имел. Зал премьеры более чем наполовину пуст. Предыдущая и очень хорошая картина Эйзенштейна „Октябрь“ провалилась повсюду, в том числе в рабочих кварталах. Изумительная „Мать“ Пудовкина, настоящий шедевр русского кинематографа, прошла в Москве очень тускло...“.

Все это, конечно, было не случайно, а являлось следствием того, что нэпманская мелкобуржуазная стихия стала проникать во все поры государственного устройства СССР, в том числе и в культурные. И никакие заслоны, воздвигнутые тогда властью, не могли этот процесс остановить. Вот как об этом пишет киновед В. Михайлов:

«Не оправдались в середине 20-х годов надежды властей на монополию проката как средства идеологического воздействия на кинорепертуар. Существовал закон, по которому разрешение на выпуск фильма на экран давала лишь

центральная республиканская киноорганизация (в РСФСР – „Госкино“, на Украине – ВУФКУ и т. д.), обладавшая правом монополии проката в республике. Чтобы зрители увидели фильм, необходимо было выкупать на него лицензию у „Госкино“.

Вначале предполагалось, что посредством высоких тарифов на лицензии будет закрыт доступ на экран «мелкобуржуазным» картинам. Но на практике в условиях кинорынка получилось все иначе. «Госкино» и другие республиканские киноорганизации, забыв о своих идеологических задачах, не стеснялись наживаться на лицензиях. При этом они так переусердствовали, обирая своих конкурентов за лицензии, что в кино начался кризис, половина кинотеатров закрылась...».

Отметим, что цензура в советском кино тогда уже существовала, однако она была под стать времени – мелкобуржуазная. Она порой легко закрывала глаза на идеологию, лишь бы конечный продукт приносил прибыль. Поэтому тот же Худсовет по делам кино, который был наделен большими правами (он мог осуществлять общее художественно-идеологическое руководство, утверждать планы кинопредприятий, мог давать директивы по съемкам картин «на определенные темы», идеологические задания на закупку зарубежных картин и т. д.), на деле, как теперь говорят, «забил гвоздь» на это дело. Самое интересное, что когда в **1926 году** власти передали все функции по цензуре сценариев и гото-

вых фильмов другому органу – в киносекцию Главреперткома, ситуация к лучшему все равно не изменилась: все осталось как было, поскольку и эти чиновники ничем не отличались от прежних по части коммерческой изворотливости.

Отметим, что кинематограф в те годы (середина 20-х) занимал второе место по прибыльности после водочного бизнеса. Кино приносило порядка 15 миллионов рублей чистого дохода ежегодно, и хотя и вынуждено было отдавать часть денег на сторону (10% шло в местные советы, 5% – в Красный Крест), однако и остающихся денег вполне хватало содержать на приличных ставках не только высшее руководящее киношное звено, но и среднее. Короче, киношники отнюдь не бедствовали в отличие, скажем, от тех же милиционеров, которые получали за свою опасную работу сущие гроши (кстати, отметим, что в милиции практически не было евреев, зато их было много в ОГПУ, которое числилось по штату самых уважаемых и престижных ведомств страны).

Но вернемся к кинематографу.

Даже признанные мастера советской кинематографии в те годы не могли удержаться от соблазна и занимались голым экспериментаторством, на которое их чаще всего толкало желание потешить свое творческое «эго» или понравиться массовому обывателю. Так, Дзига Вертов, до этого снимавший новаторские документальные фильмы – «Ленинская Кино-Правда» (1925), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1926) и др., – потом стал снимать ленты

явно ниже своего таланта: «Одиннадцатый» (1928), «Человек с киноаппаратом» (1929). А Лев Кулешов, признанный новатор советского кинематографа, прославившийся такими лентами, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «По закону» (1926), во второй половине 20-х снял ряд чисто проходных лент на потребу невзыскательной публике: «Журналистка» (1927), «Веселая канарейка» (1929), «Два-Бульди-два» (1929).

Яков Протазанов после «Закройщика из Торжка» (1925), «Процесса о трех миллионах» (1927), «Сорок первого» (1927) снял провальные фильмы «Белый Орел» (1928) и «Человек из ресторана» (1929). Создатель «Красных дьяволят» (1923) Иван Перестиани с середины 20-х, явно под влиянием «угара НЭПа», снял еще четыре фильма про «дьяволят», которые напоминали собой худшие образцы заграничных масскультовых картин.

Правофланговой киностудией в деле выпуска коммерческой продукции в те годы считался «Межрабпомфильм-Русь» (там работали Л. Кулешов, Я. Протазанов, В. Пудовкин, Б. Барнет, Г. Рошаль и др.). Несмотря на то что именно на этой киностудии вышли такие высокоидейные фильмы, как «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина и «Сорок первый» (1927) Якова Протазанова, львиную долю фильмов студии составляли все же развлекательные картины, которые не несли в себе почти никакой официальной идеологии, однако приносили работникам студии приличные заработки.

Поэтому устроиться на работу в «Межрабпомфильм-Русь» стремились многие режиссеры, в том числе и великие вроде Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова (эта идея посетила их в **1926 году**). Однако руководство студии отказало режиссерам, поскольку испугалось, что власть обвинит их в коммерческом «развращении» даже высокоинтеллектуальных режиссеров.

Между тем к концу НЭПа художественное качество большинства советских фильмов оставляло желать лучшего. И хотя наихудшие из них были более художественны, чем продукция любой западной кинематографии, проблемы это все равно не снимало. Как заявил в разговоре с немецким кинорежиссером Белой Балахом режиссер Сергей Эйзенштейн: «Русские фильмы действительно стали хуже. И для нас это не утешение, что они все еще лучше, чем буржуазные фильмы. Уровень действительно снизился. Это кризис переходного периода, который будет преодолен...».

Кстати, сам Эйзенштейн тогда снял не менее провальную картину «Старое и новое» (**1929**), которая вызвала удивление у большинства его коллег: им не верилось, что создатель ее – тот самый человек, который снял гениальный «Броненосец „Потемкин“». Приведу на этот счет мнение кинорежиссера Ивана Пырьева:

«Фильм первоначально имел более обязывающее название „Генеральная линия“. В этом фильме Эйзенштейн поставил перед собой благородную задачу – показать первые годы

коллективизации и ее значение для нашей страны. К решению этой трудной и сложной задачи в художественном произведении он подошел все с тем же методом монтажа аттракционов, чем искажил и действительность, и характеры русских крестьян. Вспомним хотя бы кадры, где два бородатых мужика, два брата, распиливают поперечной пилой напополам свою собственную избу; или долгое, подробное любование быком-производителем при случке его с коровой; или ведущий образ картины – русскую крестьянку, колхозницу Марфу Лапкину. Более уродливого „типажа“, чем эта женщина, трудно было подыскать.

Причем, ради справедливости, надо сказать, что ошибки Эйзенштейна в фильме «Старое и новое» шли не от нарочитого намерения исказить образ русского человека, а от непонимания им своего народа и окружающей действительности. В этом была его трагедия как художника...

Эйзенштейн любил и признавал больше всего себя в своем творчестве, а для большого советского художника, каким он был, этого оказалось недостаточно.

Ни сногсшибательный типаж, ни изощренная композиция кадра, ни ассоциативный монтаж не смогли сами по себе сделать последующие после «Потемкина» фильмы С. М. Эйзенштейна близкими и понятными народу. Нужен был Человек-образ, характер, а главное, нужно было душевное, сердечное и гражданственное (а не умозрительное) понимание исторического прошлого и современной действительности,

чего у автора великого «Потемкина», к сожалению, не было...».

Тем временем крен в сторону все большей коммерциализации советского кинематографа беспокоил как саму власть, так и отдельных кинематографистов. В итоге в **марте 1928 года** целая группа именитых деятелей кино в лице С. Эйзенштейна, Г. Александрова, В. Пудовкина, А. Роома, Г. Козинцева, Л. Трауберга, С. Юткевича, А. Попова написала письмо руководству страны, где ставился вопрос о создании специального органа, который проводил бы партийную политику в кинематографии, организовал бы более целеустремленное планирование производства и проката фильмов, отвечающих требованиям времени. Это послание было рассмотрено на Всесоюзном партийном совещании, посвященном кинематографу и проведенном в том же году.

Вскоре после совещания в советском кинематографе были ликвидированы акционерные общества. Реорганизации подверглась и киностудия «Межрабпомфильм-Русь»: из нее вышел художественный коллектив «Русь», а также были уволены идеологи сугубо коммерческого направления вроде Моисея Алейникова (он был директором киностудии), Осипа Брика, Олега Леонидова, Валентина Туркина и др.

И все же сопротивление нэпманов от кино было настолько сильным, что результаты совещания оказались половинчатыми. На предложение создать единый Всесоюзный кино-синдикат большинство представителей республик ответили

решительным отказом. Они ратовали за создание государственного киноцентра, но только такого, который занимался бы лишь самым общим идеологическим руководством, координацией тематических планов кинофабрик (студий) и ведал бы распределением пленки и аппаратуры. В итоге ту битву государственники проиграли. Вместо Всесоюзного киносиндиката была создана всего лишь Кинокомиссия агитпрома ЦК и технический киноцентр при Высшем совете народного хозяйства (ВСНХ) СССР для решения производственно-технических задач.

Однако, даже несмотря на эту победу, нэпманский кинематограф был обречен. Сталинское руководство взяло курс на сворачивание НЭПа, причем курс этот был весьма жестким. Жесткость эта объяснялась тем, что времени на уговоры своих оппонентов у Сталина и его сторонников не было: мировая революция так и не состоялась, поэтому, дабы противостоять натиску извне, предстояло за ближайшие 10 лет сделать СССР мощной индустриальной державой. То есть сотворить настоящее чудо, поскольку Запад шел к подобному не одно десятилетие.

Поскольку доверия к большинству руководящих работников, которые «нагуляли жирок» в эпоху НЭПа, у Сталина не было, он решил первым делом заняться обновлением кадров. Ведь в том же кинематографе за эти годы произошел явный перекося: например, число евреев, занимавших руководящие посты в центральных органах, ведавших культурой

(«Совкино», Главрепертком и др.), выросло по сравнению с первой половиной 20-х годов в 1,5–2 раза. На некоторых киностудиях (таких, как «Арменкино», «Белгоскино») царило очковтирательство: пользуясь несовершенством системы хозрасчета, там длительное время покрывались перерасходы и убытки от проката и от производства брака, при этом сами фильмы порой даже не выпускались.

В январе 1929 года ЦК ВКП (б) выпустил постановление «О руководящих кадрах работников кинематографии». Согласно этому документу, руководство страны делало ставку на молодежь, на «привлечение пролетарских сил» в кино, особенно в режиссуру и сценарные мастерские кинофабрик. Наркомату рабоче-крестьянской инспекции СССР и союзных республик дается прямое указание при обследовании учреждений обратить внимание на «необходимость просмотра личного состава киноорганизаций». При этом ставка делалась прежде всего на выдвиженцев славянской национальности (русских, украинцев, белорусов). В итоге благодаря этому постановлению в советский кинематограф придет талантливое пополнение, которое уже в самом скором времени достаточно мощно заявит о себе.

Параллельно с этим в советских СМИ была развернута широкая дискуссия о дальнейших путях развития советского кинематографа, которая касалась разных аспектов его развития, однако камнем преткновения был все же один вопрос — об идеологии. Деятелям кино надо было определиться, в ка-

ком направлении они поведут вверенное им искусство: в сторону чрезмерной усложненности и экспериментаторства, понятного единицам, или в сторону понятного широким массам зрелища, способного сплотить нацию. Ведь нэпманский кинематограф хотя и пользовался популярностью у миллионов людей (среди подростков профессия киноартиста стояла на 2-м месте после профессии агронома и техника), однако по части воспитания патриотизма оставлял желать лучшего.

Например, в том же 29-м году социологи провели опросы в молодежной среде, которые выявили удручающую, с точки зрения идеологов, картину: всего 0,6% юношей и 1,5% девушек мечтали подражать героям революции. При этом многие подростки мечтали стать кем угодно – учителем (10,4%), конторщиком (8,9%), инженером (5,6%), а также княгиней, дворянкой, богачом и даже попом, но только не коммунистом (2,2%), политическим деятелем (1,1%) или комиссаром (0,3%). Еще меньше людей хотели стать военными, милиционерами. В итоге власть пришла к выводу, что вся идеологическая система нуждается в кардинальных изменениях. Под эти изменения, естественно, подпадало и «важнейшее из искусств» – кинематограф.

Надо отдать должное тогдашним политтехнологам – буквально за короткие сроки (каких-нибудь 5–6 лет) они сумели изменить ситуацию таким образом, что молодежь резко сменила свои недавние ориентиры. Перелом начался в **1934 году**, когда на экраны страны вышел фильм «Чапаев», кото-

рый буквально «перепахал» сознание миллионов советских мальчишек и девчонок. Отныне быть героем революции и комиссаром вновь стало престижным и модным в подростковой среде. Впрочем, речь об этом фильме еще пойдет впереди, а пока вернемся в конец 20-х, а именно – к той дискуссии о путях развития советского кинематографа, которая развернулась в тогдашних СМИ.

Дискуссия получилась весьма оживленной. Известный нам режиссер Павел Петров-Бытов (его последний фильм «Водоворот» о советской деревне имел большой успех у рядовой публики) в статье «У нас нет советского кинематографа» («Жизнь искусства», 1929, № 17) заявил, что фильмы Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга (в том числе их последняя лента «Новый Вавилон» о Парижской коммуне 1871 года) непонятны рабоче-крестьянским массам. В качестве положительного примера Петров-Бытов привел фильм «Танька-трактирщица» Бориса Светозарова, который по своей кассовости сравнился с другим блокбастером – первыми «Красными дьяволятами».

В «Таньке...» речь шла о дочери трактирщика, которая мечтает вступить в пионерский отряд, но ее отец всячески этому противится. Когда ситуация достигает критической точки, трактирщик решается на преступление: подговаривает хулигана расправиться с руководителем пионерско-комсомольского драмкружка. Но все, естественно, заканчивается хеппи-эндом: руководителя спасают, Таньку принимают

в пионерский отряд, ее отца сажают в тюрьму, а в трактире открывают общественную чайную.

Участники дискуссии, поддерживавшие «Таньку...», пытались доказать, что подобное непритязательное кино, содержащее в себе немалый заряд идеологической пропаганды, гораздо полезнее, чем десятки таких же пропагандистских фильмов, но снятых в сложной манере интеллектуального кинематографа. Их оппоненты утверждали обратное: дескать, только серьезное искусство может воспитывать массы и поднять их интеллектуальный уровень на еще большую высоту. Не случайно эта дискуссия в киношной среде получила название «Броненосец „Потемкин“ или „Танька-трактирщица“?». Как пишет киновед Н. Нусинова:

«Новый Вавилон» (а также «Броненосец „Потемкин“») и «Танька-трактирщица» предлагали два пути развития советского кино в 30-е годы, на рубеже которых они были сделаны: фильм Козинцева и Трауберга, снятый под влиянием статьи Эйзенштейна об интеллектуальном монтаже – «Четвертое измерение в кино», суперсложно смонтированный, тонкий, с атональной музыкой Шостаковича, предлагал двигаться дальше по пути киноавангарда; фильм Светозарова, ясный, нерративный, с увлекательным, по сути дела, детективным сюжетом, с простыми и понятными героями – указал ту дорогу, по которой советское кино и пошло...».

Тем временем в **феврале 1930 года** было осуществлено то, что не удалось сделать после Всесоюзного совещания по

кино два года назад – было образовано Союзкино при ВСНХ СССР. И хотя полной власти над кинематографистами этот орган еще не имел (он занимался развитием кинопромышленности, строительством киностудий и фабрик пленки), однако первый шаг к централизованному руководству был сделан. А вскоре был осуществлен и второй шаг: появилось закрытое постановление Политбюро, где прямым текстом говорилось о том, что отныне национальные киноорганизации будут управляться из единого центра (из Москвы), у них будет единый план, а доходы от кино, за исключением небольшой доли, будут идти в «общую» кассу.

Председателем Союзкино в **марте 30-го** был назначен 40-летний большевик с 16-летним партийным стажем Мартемьян Рютин. В пользу его назначения на этот пост были две причины: во-первых, он был русский, и во-вторых – хорошо проявил себя не только во время борьбы с троцкистами осенью 27-го, но и как уполномоченный ЦК ВКП(б) по коллективизации в Казахстане и Восточной Сибири (подготовленная им записка даже легла в основу знаменитой статьи Сталина «Головокружение от успехов»). Однако руководить кино Рютину довелось недолго. Всего лишь через полгода он кардинально разошелся со Сталиным в методах партийного строительства и был не только отстранен от должности, но и арестован (просидел за решеткой четыре месяца).

На посту главы Союзкино русского Рютина сменил 44-летний еврей Борис Шумяцкий (большевик с 27-летним

партийным стажем), который в первые годы после революции был помощником Сталина в Наркомнаце, а последние несколько лет трудился на посту ректора Коммунистического университета трудящихся Востока. Киновед В. Михайлов так отзывается об этом человеке:

«Шумяцкий был противоречивой натурой: властный, решительный, нетерпеливый. Он сумел принести советскому кино немало пользы. При нем создавалась отечественная кинопромышленность, строились новые киностудии, широко осваивался звук, осуществлялся курс на массовый, понятный миллионам фильм. Но Шумяцкий причинил и немало зла кино, особенно его людям: с его приходом начались кампании чисток, поиски так называемых классовых врагов, он чаще, чем кто-либо до него, вмешивался в судьбы творческих людей. Это было доказательством его преданности Сталину и средством для перетряски кадров, избавления от людей, не угодных самому Шумяцкому (одним из первых он выжил из кино своего первого заместителя К. Шведчикова, талантливого организатора кинопроизводства). Не без участия Шумяцкого проходили проработки авторов картин, чем-то не угодивших сталинскому режиму...».

В этом пассаже чувствуется много субъективной предвзятости к герою рассказа. Например, заявление о том, что Шумяцкий был инициатором разного рода чисток и поисков классовых врагов, явно притянута за уши: кто из высоких руководителей в те годы не был запятнан во всевозможных

чистках? Тот же Мартемьян Рютин, которого киновед В. Михайлов называет «борцом со сталинской деспотией», в 20-е годы был не менее яростным «чистильщиком» и борцом с инакомыслием. Осенью **1927 года** он руководил в Москве борьбой против левой оппозиции, очищая все углы и закоулки от «троцкизма». За это рвение скромный секретарь райкома Рютин на XV съезде партии был избран кандидатом в члены ЦК ВКП (б).

Отметим также, что определенное «закручивание гаек» в кинематографе тех лет было необходимо хотя бы в силу того, что обстановка там была не самой здоровой. Как уже говорилось выше, НЭП весьма серьезно разболтал дисциплину в киношной среде и создал благоприятную среду для разного рода экономических правонарушений. Например, на многих киностудиях царило кумовство, очковтирательство, приписки, воровство бюджетных средств. Широкий резонанс в киношном мире имела история с режиссером Абрамом Ро-мом, которого в **марте 1934 года** уволили со студии «Совкино» и отдали под суд за перерасход средств во время съемок фильма «Однажды летом». Суд отнесся к режиссеру снисходительно: наказания он не понес, но вынужден был покинуть Москву и несколько лет работал на «Украинфильме» в Киеве. А ведь подобных скандалов в киношной среде тех лет были десятки.

Нельзя сказать, что при централизации производства были сведены к нулю все хозяйственные злоупотребления. Од-

нако несомненно, что их стало в разы меньше, чем было при «вольном» НЭПе. Кроме этого, лишив кинематографистов одних льгот (например, возможности получать проценты от проката, когда создателям картин шли отчисления от каждого проданного в кинотеатрах билета), власть ввела собственный «бонус» – хорошие гонорары за высокоидейные фильмы, а также различные поощрительные премии, которые позволяли кинематографистам не чувствовать себя изгоями в обществе и жить не хуже, чем их коллеги – писатели или музыканты.

Между тем зададимся вопросом: а нужна ли была столь масштабная централизация власти (и в кино в том числе) в стране в начале 30-х? Ведь был же иной путь, который предлагала, в частности, группировка Бухарина – Рыкова – Томского: постепенное накопление внутренних ресурсов и продолжение НЭПа без закручивания гаек. Однако пойдя страна по этому пути, и она бы... наверняка проиграла. Вот как об этом пишет С. Кара-Мурза:

«В годы перестройки (1989 г.) было проведено моделирование варианта Бухарина современными математическими методами. Расчеты показали, что при продолжении НЭПа был бы возможен рост основных производственных фондов в интервале 1–2% в год. При этом нарастало бы отставание не только от Запада, но и от роста населения в СССР (2% в год). Это предопределяло поражение при первом же военном конфликте, а также внутренний социальный взрыв из-

за нарастающего обеднения населения...».

Таким образом, современная наука доказала, что вариант Сталина (форсированная индустриализация и централизация страны) оказался верным. А все стенания тогдашних (и нынешних) либералов о крепостнической сущности сталинского режима, о его жестокости и т. д. – всего лишь вопли неудачников. Поэтому те же чистки классовых врагов, о которых с таким неудовольствием говорит киновед В. Михайлов, были необходимы, поскольку после свертывания НЭПа и курса на мировую революцию, за который в партии по-прежнему ратовали многие, врагов у Сталина не убавилось, а, наоборот, прибавилось. Выявлять и устранять их было необходимо, в противном случае задуманные вождем реформы грозили заглохнуть, едва начавшись.

Следует также учитывать, что именно тогда у СССР появился еще один реальный и опасный внешний враг – германский фашизм во главе с Гитлером. **30 января 1933 года** тот стал канцлером и активно взялся строить весьма агрессивное национал-социалистическое государство. Это вынудило Сталина предпринять ответные шаги. Как пишет В. Кожин:

«Кардинальные изменения политической линии Сталина в середине 1930-х годов главным образом определялись, надо думать, очевидным нарастанием угрозы войны – войне не „классовой“, а национальной и в конечном счете геополитической, связанной с многовековым противостоянием Запада

и России...».

Выиграть эту войну Сталин мог только в единственном случае: собрав страну в единый и мощный кулак, а также опираясь на патриотизм не просто советского, а русского народа. Ведь в ближайшем будущем именно «русскому Ивану» предстояло взвалить на себя всю тяжесть разрушительной войны и доказать всему миру, кто он – гой или герой. Именно поэтому начался поворот сталинского режима к традиционному пониманию Родины и патриотизма. Правда, давался этот поворот власти с немалым трудом, поскольку в ее рядах продолжало сохраняться огромное количество противников этого процесса.

Первой ласточкой этих перемен стали события **сентября 1930 года**. Катализатором их стали три стихотворных фельетона поэта Демьяна Бедного, опубликованные в центральных газетах «Правда» и «Известия»: «Слезай с печки», «Перерва» и «Без пощады». Чтобы понять, о чем шла в них речь, приведу отрывок из фельетона «Слезай с печки»:

...Сладкий храп и слюница вожжею с губы.

Идеал русской лени.

В нем столько похабства!

Кто сказал, будто «мы не рабы»?

Да у нас еще этого рабства!..

Кто охотник поспать-похрапеть, как не раб?

Освященный всей рабскою жизнью былого,

Русский храп был в чести:

не какой-либо храп – Богатырский!
Звучит похвально!
Похвальба пустозвонная
Есть черта наша русски-исконная...

В другом своем фельетоне – «Без пощады» – поэт высмеивал патриотизм прошлых времен – «от Гомера и философа Платона до историка Карамзина и от историка Карамзина до вредителя Рамзина». В своем антипатриотическом запа-ле Бедный предлагал... убрать с Красной площади памятник Минину и Пожарскому. Дословно это выглядело так:

Минин стоит раскорякой
Перед дворянским кривлякой,
Голоштанном воякой,
Подряжая вояку на роль палача...

6 декабря 1930 года эти фельетоны были вынесены на обсуждение Секретариата ЦК ВКП (б). В тот же день свет увидело постановление, где эти стихотворные вирши известного поэта решительно осуждались. В постановлении говорилось, что за последнее время в фельетонах Д. Бедного стали появляться фальшивые нотки, выразившиеся в огульном охаивании «России» и «русского»; в объявлении «лени» и «сидения на печке» чуть ли не национальной чертой русских; в непонимании того, что нынешнюю Россию представляет ее господствующий класс, рабочий класс и прежде все-

го русский рабочий класс, самый активный и самый революционный отряд мирового рабочего класса, причем попытка огульно применить к нему эпитеты «лентяй», «любитель сидения на печке» не может не отдавать грубой фальшью.

Тогда же Сталин в своем письме Д. Бедному (в ответ на его покаянное письмо) отметил, что пролетарский поэт не должен «возглашать на весь мир, что Россия в прошлом представляла сосуд мерзости и запустения, что „лень“ и стремление „сидеть на печке“ является чуть ли не национальной чертой русских вообще, а значит – и русских рабочих, которые, проделав Октябрьскую революцию, конечно, не перестали быть русскими». «Нет, высокочтимый т. Демьян, – писал Сталин поэту, – это не большевистская критика, а клевета на наш народ, развенчание СССР, развенчание пролетариата СССР, развенчание русского пролетариата...».

Казалось бы, этот публичный спор должен был показать обществу, какая политика отныне станет доминирующей – патриотическая. Однако этого не произошло. И в течение последующих трех лет противниками этой политики было совершено немало действий, направленных против русской истории и культуры. Вот как об этом пишет историк А. Вдовин:

«Историки школы М. Покровского (именно по его учебнику советские дети учили историю России. – **Ф. Р.**) упразднили определение «отечественная» из названия войны 1812 года. «Отечественная» война, писала М. В. Нечкина в начале

30-х годов, это «русское националистическое название войны». В переводе с «националистического» в данном случае оказывалось, что никакого нашествия Наполеона на Россию не было – «войну затеяли русские помещики». Поражение французской армии объявлялось случайностью, и с сожалением отмечалось, что «грандиозность задуманного Наполеоном плана превосходила возможности того времени». Никакого подъема патриотического духа в России, естественно, не обнаруживалось, просто «вооруженные чем попало крестьяне» защищали от французов свое имущество... При таком изображении русской истории герои «грозы 12-го года» (М. И. Кутузов, П. И. Багратион, атаман М. И. Платов), как и подлинные патриоты – участники других войн (генерал М. Д. Скобелев, адмирал П. С. Нахимов), не должны были заслуживать у «настоящих советских патриотов» доброй памяти. Ну а о гордости за принадлежность вместе с ними к одной и той же нации не могло быть и речи. Из «двух наций в одной нации» эти герои принадлежали как раз к той, которая подлежала уничтожению и забвению.

Для достижения этой цели в 20-е годы и в начале 30-х было, к сожалению, сделано немало. В фундамент для компрессоров были превращены могилы героев Куликовской битвы Александра Пересвета и Родиона Осляби. Останки организатора и героя национально-освободительной борьбы русского народа Кузьмы Минина взорваны вместе с храмом в Нижегородском кремле, а на том месте сооружено здание об-

кома партии. Мрамор надгробия с места захоронения другого народного героя, князя Дмитрия Пожарского, в Спасо-Евфимиевском монастыре в Суздале пошел на фонтан одной из дач. Сам этот монастырь, как и многие другие, был превращен вначале в тюрьму, потом в колонию для малолетних преступников. Поэт Иван Молчанов радостно оповещал читателей:

Устои твои
Оказались шаткими,
Святая Москва
Сорока-сороков!
Ивану кремлевскому
Дали по шапке мы,
А пушку используем для тракторов!

25 апреля 1932 года в Наркомпросе постановили передать «Металлому» памятник Н. Н. Раевскому на Бородинском поле ввиду того, что он «не имеет историко-художественного значения». В Ленинграде была перелита на металл Колонна Славы, сложенная из 140 стволов трофейных пушек, установленная в честь победы под Плевной в Русско-турецкой войне. Стены монастыря, возведенного на Бородинском поле на месте гибели героя Отечественной войны 1812 года генерал-майора А. А. Тучкова, «украшала» (т. е. оскверняла) огромных размеров надпись: «Довольно хранить остатки рабского прошлого».

Колоссальный ущерб памятникам архитектуры был нанесен в результате антирелигиозной борьбы... К концу открытой войны пролетарского государства с Православной церковью в России из 80 тысяч православных храмов сохранились лишь 19 тысяч. Из них 13 тысяч были заняты промышленными предприятиями, служили складскими помещениями. В остальных размещались различные учреждения, в основном клубы... В Московском Кремле разрушили мужской Чудов и стоявший рядом женский Вознесенский монастыри. Был взорван Храм Христа Спасителя (в **декабре 1931 года. – Ф. Р.**), построенный в Москве в 1873–1883 годах как храм-памятник, посвященный Отечественной войне 1812 года. Не щадились и светские постройки. Были снесены такие шедевры русской архитектуры, как Сухарева башня (в **апреле 1934 года. – Ф. Р.**), «сестра Ивана Великого», Красные ворота, стены и башни Китай-города...

Борьба с прошлым и титанические усилия по переустройству страны и общества освящались «благой» целью – «обогнать» в историческом развитии, как писал известный журналист М. Е. Кольцов, «грязную, вонючую старуху с седыми космами, дореволюционную Россию». О России и русских в печати того периода (конец 20-х – начало 30-х) можно было прочесть: «Россия всегда была страной классического идиотизма»; завоевание Средней Азии осуществлялось с «истинно русской подлостью»; Севастополь – «русское разбойничье гнездо на Черном море»; Крымская республика –

«должное возмещение за все обиды, за долгую насильническую и колонизаторскую политику царского режима»...».

Вся эта антипатриотическая, антирусская кампания длилась до середины 30-х. Важной вехой в ее прекращении следует считать события весны-лета **1934 года**, когда руководство партии обязало советских историков написать новый учебник истории России. До этого, как уже говорилось, в советских школах дети учили историю по Михаилу Покровскому, который был союзником Д. Бедного в вопросах охаивания прошлой России.

9 июня в «Правде» была опубликована статья «За Родину!», которая возводила в ранг высших общественных ценностей понятия родины и патриотизма. По мнению современного публициста Анатолия Салуцкого:

«Сталин кардинально изменил цели Октябрьского переворота: вместо подстрекания мировой революции речь пошла о построении социализма в отдельно взятой стране. С марксистской точки зрения эта перемена казалась тактической – из-за сложной международной обстановки. Но на шкале российской истории это был „квантовый скачок“, означавший переход страны в принципиально иное состояние. Избавляясь от остатков петербургской России (а она всегда некритично, с вожделением смотрела в сторону „цивилизованного“ Запада. – **Ф. Р.**), Сталин как бы осуществлял замысел Александра III, соединяя присущую ей европейскую образованность с приверженностью к националь-

ным корням в духовной жизни. В итоге западная революционная идея сменилась привычной **державной** идеей. Теоретические изыски о строительстве социализма де-факто превратились в забальзамированные останки марксизма – как и тело Ленина в Мавзолее. Им поклонялись, но в уме держали только одно: создать могучее государство, способное выстоять в грядущей войне.

Не случайно даже монархисты приветствовали этот процесс. В. Шульгин радовался, что при Сталине «наша страна стала мировой империей. Именно он достиг цели, к которой стремились несколько поколений русских. Коммунизм исчезнет, как бородавка, но империя – она останется». Зато о Ленине мнения были иные. Возможно, точнее всех указала ему место в истории Марина Цветаева, емко сравнившая его с Крупном: «Крупп – это завод, Ленин – это декрет. Ленин вне революции не существует, просто не любопытен».

Принято считать, что сталинские репрессии начались после убийства Кирова 1 декабря 1934 года. Но на деле они стали следствием резкого поворота к **державостроительству**, который начался раньше – с решения в идеологической сфере. Еще 15 мая того года ЦК и Совнарком приняли постановление «О преподавании истории в школах». Оно и возвестило о возврате к национальным корням...».

Отказ от НЭПа и поворот Сталина к централизованному государству, основу которого должен был составить государственный патриотизм, вызвал гневную реакцию Запада,

и прежде всего США. Ведь с начала 20-х годов именно американцы взяли в концессию у советских республик все самое ценное и, по сути, контролировали их развитие. Когда в конце 20-х в США разразился экономический кризис (Великая депрессия), СССР был одним из тех государств, кто протянул Америке руку помощи. В те годы из США в Советский Союз уходило до двух третей американского экспорта оборудования для сельского хозяйства и металлообрабатывающей промышленности. Несмотря на отсутствие дипломатических отношений между двумя странами, СССР занимал 7-е место в американской торговле и американские бизнесмены даже требовали от Белого дома поскорее заключить дипотношения с Москвой, чтобы этот бизнес развивался и дальше.

Дипотношения были заключены, но случилось это только в **1933 году**, когда СССР являл собой уже несколько иную державу – без НЭПа и с курсом на державность. В итоге те, кто недавно ратовал за признание Америкой СССР, стали яркими противниками этого курса. Эта ярость подпитывалась еще и тем, что новый президент США Ф. Рузвельт объявил в стране «новый курс», который во многом напоминал то, что делал в СССР Сталин (за что американского президента в открытую называли «ставленником Москвы»). Потерявшие после этого курса власть олигархи объединились против Рузвельта, создав «Лигу свободы». Во многом именно по ее заказу Голливуд наладил выпуск антисоветских кар-

тин, должных опорочить в глазах простых американцев образ первого в мире государства рабочих и крестьян. Самыми одиозными фильмами из этой серии были следующие: «Мир и плоть» (1932), «Британский агент» (1934), «Черный кот» (1934), «Товарищ» (1937), «Весеннее безумие» (1938), «Ниночка» (1939) и др. Как писала киновед Елена Карцева:

«Беспомощность реакционных американских кинематографистов, стремившихся оклеветать страну, о жизни которой они были очень слабо осведомлены, приводила к созданию нелепых, абсурдных произведений.

Разве какому-нибудь здравомыслящему человеку придет в голову, что «страшный» рассказ Эдгара По «Черный кот», написанный в прошлом веке, можно использовать для антисоветской пропаганды? Оказывается, можно. Доказательством тому – голливудский фильм того же названия, выпущенный в **1934 году**. Благодаря произведенной над ним вивисекции рассказ Эдгара По утерятил всякое сходство с оригиналом. Остались лишь черный кот и трупы, число которых многократно увеличилось. Зато фильм приобрел столь желанную для его постановщиков антисоветскую окраску (герой картины – маньяк, убивающий женщин и бальзамирующий их трупы, если верить авторам, стал таким после длительного пребывания в «сибирских концентрационных лагерях»)...

В конце 30-х антикоммунистическая истерия разразилась с новой силой – тогда готовился реакционный закон Вурхи-

са, направленный против Американской коммунистической партии.

В этот период один за другим стали появляться фильмы, пытавшиеся всячески опорочить советскую страну. Но были они настолько тенденциозны и показывали советскую действительность в духе такой развесистой клюквы, что это лишало их элементарного правдоподобия.

В фильме «Путешествие в страх» действует американский инженер, которого на советской территории преследуют немецкие шпионы. Инженер ложится спать в номере гостиницы. «Спи спокойно, дорогой товарищ!» – торжественно говорит ему русская горничная, и простое пожелание доброй ночи звучит как надгробная эпитафия.

На таком же уровне знания русского языка и советской действительности делались и другие американские картины подобного рода.

За первые тридцать лет истории Голливуда мы не найдем в его обширной продукции ни одной (!) картины, которая показывала бы советскую страну и ее граждан пусть не с благожелательных, а хотя бы только с объективных позиций...».

Несмотря на всю примитивность подобной кинострапни, она все же приносила желаемые (для ее разработчиков) результаты. Например, в **1937 году**, по данным Гэллапа, более половины (59%) опрошенных американцев заявили, что если выбирать между двумя типами правления – советским и нацистским, – то лучше жить при последнем (и это в разгар

войны в Испании, где республиканцы насмерть бились с фашистами!). Как пишет философ В. Рукавишников:

«На общественную атмосферу в Америке второй половины 30-х существенное влияние продолжали оказывать „непримиримые“ антикоммунисты, считавшие коммунизм большим злом, нежели фашизм. Германский вариант тоталитаризма казался им более приемлемым. „Коричневые“, в отличие от „красных“, не призывали к разрушению капитализма. В нацистской Германии процветал крупный, средний и мелкий частный бизнес, уважалось право частной собственности, и уже одно это обстоятельство кардинальным образом отличало ее от сталинской России...»

В США, как и других странах Запада, имелись люди, которые восхищались Гитлером и полагали, что интересы имущих классов могли бы быть наилучшим образом обеспечены «контролируемым» распространением «нового порядка» по планете. Они считали, что Гитлер – это наилучшая защита Европы от агрессивных устремлений сталинской России. Фашизм как идеологически обоснованный вызов сложившемуся мировому порядку многих вполне устраивал. Президент Ф. Д. Рузвельт был вынужден сделать выговор адмиралу Стерлингу за публичную поддержку Антикоминтерновского пакта. Стерлинг открыто призывал к сотрудничеству с Гитлером и участию Америки «в великом крестовом походе, возглавляемом Германией... с тем, чтобы не только навсегда покончить с призраком большевизма, но открыть плодород-

ные земли России перенаселенной и индустриально голодной Европе».

Американский посол в СССР Уильям Буллит, крайне негативно относившийся к Сталину, признавался Уильяму Е. Додду, послу США в Германии, что одобряет союз фашистских государств, направленный против России и мирового коммунизма. Джозеф Кеннеди, посол США в Лондоне и отец будущего президента США, также полагал, что Советский Союз, а не нацистская Германия, представляет наибольшую потенциальную угрозу для Америки...».

Отметим, что в пропагандистской войне с Америкой тот же советский кинематограф вел себя куда более скромно, чем его заокеанский оппонент. Например, во второй половине 30-х, когда в США вышло больше десятка антисоветских картин, в СССР был снят всего один (!) фильм, где звучала антиамериканская тема – «Цирк» (1937) Григория Александрова (в нем присутствовала критика расовых предрассудков, которые были чрезвычайно распространены в Америке). Отметим, что подобное соотношение сил (десять к одному) будет присутствовать на протяжении всей истории идеологического противостояния США и СССР.

Даешь народную комедию!

Поворот в сторону централизации не мог не затронуть и советский кинематограф, в руководящих структурах которого в течение последних двух лет царил затишье. Но всем «наверху» было ясно, что это временное явление. Даже передача в **1932 году** кинематографа в ведение Наркомата легкой промышленности ничего не значила, поскольку все понимали, что продлится сие руководство не долго. Так и вышло.

В **феврале 1933 года** у Сталина наконец дошли руки до кино. Именно тогда было образовано Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) при СНК СССР. Правда, поначалу ему вменялось в обязанность не руководить киношными делами в масштабах страны, а только контролировать. Но уже спустя три месяца (в **мае**) Сталин расширяет полномочия ГУКФа – теперь он становится руководящим органом для всех союзных и республиканских кинотрестов. Отныне он будет наблюдать не только за ходом работы над важнейшими картинами, создаваемыми на всех киностудиях, но и отвечать за содержание этих фильмов.

Благодаря стараниям либеральной историографии, которая потратила (и тратит) немало сил в попытках демонизировать личность Сталина, у многих людей до сих пор бытует мнение, что вождь всех народов руководил советским кине-

матографом «по глобусу» (то есть так же «бездарно», как он, по мнению Н. Хрущева, с легкой руки которого и вошло в широкий обиход это выражение, руководил войной). На самом деле все было диаметрально наоборот. Именно во многом благодаря стараниям Сталина советский кинематограф и стал тем великим искусством, которое было понятно и доступно миллионам. Это искусство сумело из нэпмана-единоличника воспитать новую личность – человека-коллективиста с его культом нестяжательства и жертвенности.

На протяжении последних двадцати лет образ этого человека-коллективиста либералами всячески оплевывается и унижается. Они даже термины для него особые изобрели: «гомо-советикус» или еще грубее – «совок». Как пишет киновед Н. Нусинова: «С момента возникновения советского кино его создатели были одержимы идеей создания нового человека, достойного жить в новом, коммунистическом мире, и такой искусственный человек в первую очередь начал создаваться кинематографом».

Вы только вдумайтесь в это определение: «искусственный человек»! То есть нечто вроде робота. Себя небось госпожа киновед таковым не считает, а если ее кто-то так назовет, наверняка обидится. Зато с предками чего церемониться. Теми самыми предками, которые именно будучи настоящими людьми из плоти и крови, а не порождениями сегодняшнего целлулоидного масскульта, только за одно десятилетие целой неимоверной напряженности сил сумели воздвигнуть око-

ло 9 тысяч заводов и фабрик, построили такие гиганты строительства, как Магнитку и Днепрогэс, наконец, выиграли самую кровопролитную войну в истории человечества. Разве нынешнее поколение «next», воспитанное на либеральных ценностях с его культами стяжательства и сибаритства, способно на такое? Смешно даже сравнивать.

Однако вернемся к Сталину.

Многочисленные воспоминания очевидцев и архивные документы наглядно демонстрируют, что он был человеком не только образованным, но, что самое главное – не заумным. Культ его личности потому и возник, что народ разглядел в Сталине не просто выдающуюся личность (как говорил М. Шолохов: «Был культ, но была и личность»), а именно личность, которая по своему менталитету являлась плотью от плоти этого народа. Как верно писал Л. Фейхтвангер: «Сталин действительно является плоть от плоти народа. Он сын деревенского сапожника и до сих пор сохранил связь с рабочими и крестьянами. Он больше, чем любой из известных мне государственных деятелей, говорит языком народа...».

Вот почему даже в своих личных пристрастиях вкусы вождя практически всегда совпадали со вкусами и пристрастиями большинства населения СССР. Будь иначе, то не получилось бы у Сталина создать в стране такой кинематограф, который стал любимым детищем для миллионов людей. Например, читая сегодня дневники бывшего руководи-

теля советского кинематографа Б. Шумяцкого, видно, что оценки, даваемые Сталиным различным кинофильмам после их просмотров, удивительно точны: ему нравились именно те ленты, которые вскоре станут любимы миллионами людей. Вождь здесь крайне редко ошибался.

Затевая в начале 30-х грандиозные реформы, поднимая на них многомиллионный народ, Сталин прекрасно понимал, что без такого важнейшего из искусств, как кинематограф, ему никак не обойтись. Рвущие жилы на стройках социализма люди должны были иметь и соответствующий кинематограф, который не только вдохновлял бы их на подвиги, но и помогал расслабиться в редкие минуты отдыха. Да, это был мифологизированный кинематограф, базировавшийся на мифе-созидателе, спланировавшем нацию и помогающем ей выжить в тяжелейших условиях перенапряжения сил. Поэтому Сталин ставил перед кинематографистами задачу не заумствовать, а снимать такое кино, которое содержало бы в себе ту самую «золотую середину»: было бы в меру умным и в меру доходчивым.

Отметим, что точно такую же цель тогда ставил перед Голливудом и новый президент США Ф. Рузвельт, благодаря чему Америка стала процветающей страной: их кинематограф родил на свет миф об «американской мечте», которая сплотила нацию в единое целое и повела ее к вершинам процветания.

Многие факты говорят за то, что Сталин внимательно сле-

дил за «новым курсом» Рузвельта и черпал из него много полезного (в свою очередь, и американский президент брал на вооружение многое из сталинской практики государственного управления). Не оставался без внимания вождя и американский кинематограф, который был для него не только средством досуга, но и полигоном полезных идей. Не случайно Сталин иногда советовал советским кинематографистам не бояться учиться у американцев, перенимая у них опыт и знания в деле создания подлинно массового кинематографа. Во многом благодаря этим установкам в первой половине 30-х годов новый импульс получил в СССР такой киношный жанр, как комедия.

Отметим, что еще в 20-е годы комедий в СССР снималось много – чуть ли не половина ежегодно выходивших в прокат картин была снята в этом жанре. Однако большинство из них были чисто подражательские, то есть снимались в подражание западным фильмам с участием Чарли Чаплина, Бастера Китона, Макса Линдера, Гарольда Ллойда и т. д. Поэтому и удач в этом жанре у советских кинематографистов было не так много. Но в начале 30-х годов перед советскими кинематографистами встала задача найти такие пути развития этого жанра, чтобы в нем удачно сочетались развлекательность и патетика грандиозных социалистических преобразований. Тем более что приход звука в кино предоставлял кинематографистам такую возможность, в частности в области музыкальной комедии. Первопроходцем в этом жанре суждено

было стать Григорию Александрову, который, как мы помним, начинал свою карьеру в кино рядом с одним из идеологов интеллектуального кинематографа Сергеем Эйзенштейном, но затем сменил свои творческие ориентиры, целиком уйдя в массовое кино. Как пишет киновед М. Кушниров:

«Формально (хронологически) лучшие комедии 20-х прямо предшествуют комедиям Григория Александрова, по сути же, и по форме, и по смыслу, они – прямая противоположность. „Дон Диего и Пелагея“, „Девушка с коробкой“, „Дом на Трубной“ – веселые фильмы (как и положено комедиям). И чуть-чуть грустные. Они, разумеется, разные – прежде всего по жанру: Протазанов заметно сильнее в сатире, Барнет – в лирике. Но они схожи своей предельной заземленностью, сугубым „бытовизмом“. В них и намека нет на героически-победную, маршевую поступь, которую принесли на экран комедии Александрова.

Первые советские комедии выступают от имени иной эпохи – сложной, неустоявшейся. Последствия НЭПа еще дают о себе знать – так же как последствия войны, разрухи, безработицы. Герои этих комедий – обычные люди, люди трамваев, улиц, очередей, коммуналок, домишек с палисадами и огородами, по-своему привлекательные, но никак не претендующие на особое место в истории. Они еще не успели осознать идеалы нового времени, почувствовать его романтический пафос. Они живут на окраинах, в пригородах, в тесноте коммунального быта – их не ждут в финале Большой те-

атр, или пышные павильоны Сельскохозяйственной выставки, или физкультурный парад на Красной площади...».

Комедийная деятельность Александрова началась после встречи... со Сталиным. Случилось это в **августе 1932 года**, когда режиссер вернулся из служебной заграничной командировки (Александров ездил туда с Эйзенштейном и Э. Тиссэ) и заехал в гости к писателю Алексею Горькому. По счастливой случайности там оказался Сталин, которому гость принялся рассказывать о своих впечатлениях от заграничной поездки. Сталин с интересом выслушал режиссера, после чего внезапно заявил: «Искусство, по-моему, задержалось во вчерашнем дне. Известно, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а вы не желаете с этим считаться». После чего вождь обратился к Горькому: «Алексей Максимович, если вы не против веселого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве». Хозяин дома пообещал Сталину, что сделает все, что в его силах. И не обманул, рассказав о просьбе вождя руководителям советской кинематографии.

Осенью **1932 года** в ГУКФе состоялось совещание, на которое пригласили ведущих кинорежиссеров и сценаристов страны. Перед собравшимися была поставлена задача: как можно скорее приступить к выпуску звуковых кинокомедий, которых так ждет советский народ. В итоге уже спустя два года на экраны вышло около десятка новых кинокомедий, снятых на разных киностудиях страны. Назову лишь неко-

которые из них: «Марионетки» (Яков Протазанов) – политический памфлет, высмеивающий фашистских деятелей, «Гармонь» (Игорь Савченко) – музыкальная комедия про деревенских комсомольцев, «Горячие денечки» (Иосиф Хейфиц, Александр Зархи) – комедия про любовь танкиста к студентке сельхозтехникума, «Великий утешитель» (Лев Кулешов) – экранизация новелл О’Генри и др.

Однако «гвоздем» сезона, безусловно, стал феерический мюзикл Григория Александрова «Веселые ребята», который вышел на широкий экран в **декабре 1934 года**. Однако прежде чем фильм вышел в прокат, он прошел «обкатку» у Сталина и у его соратников по Политбюро. Дело было летом, за полгода до официальной премьеры. А если точнее – в ночь с **13 на 14 июля**. Вот как это выглядит в воспоминаниях Б. Шумяцкого:

«Сталин: «Ну, что дальше будем смотреть? (перед этим членам Политбюро крутили документальный фильм „Челюскин“. – **Ф. Р.**)»

Ворошилов: «Давайте картину „Веселые ребята“.

Сталин: «Что еще за картина?»

Ворошилов: «А это интересная, веселая, сплошь музыкальная картина с Утесовым и его джазом».

Шумяцкий: «Но только у меня всей нет. Она заканчивается. Сегодня могу показать лишь начальные (две) части».

Сталин: «Он нас интригует. Давайте хотя бы начальные».

Каганович: «Но ведь Утесов безголосый».

Жданов: «К тому же он мастак только на блатные песни».

Ворошилов: «Нет, вы увидите. Он очень одаренный актер, чрезвычайный весельчак и поет в фильме здорово. Фильма исключительно интересная».

Шумяцкий: «Мы его заставили и играть, и петь по-настоящему».

Каганович: «Как это вы достигли?»

Шумяцкий: (рассказал про технические возможности звукового кино).

Сталин: «Раз интересно, давайте смотреть».

Во время просмотра «Веселых ребят» стоял гомерический хохот. Особенное реагирование вызывали сцены с рыбой, пляжем и переключкой фразы: «Вы такой молодой и уже гений. Как же можно?» – «Привычка». Очень понравился марш, проход, переключка стада и прочее. Начали спрашивать, кто снимал и где.

Шумяцкий объяснил.

Каганович: «Неужели это сделано у нас в Москве? Сделано ведь на высоком уровне, а говорили, что эта ваша Московская фабрика – не фабрика, а могила. Даже в печати об этом часто говорят».

Шумяцкий: «Это говорят у нас только скептики, пессимисты, люди сами мало работающие».

Сталин: «Скажите, просто бездельные мизантропы. Таких ведь около всякого дела имеется еще немало. Вместо того, чтобы в упорной работе добиваться улучшения дела, они

только и знают, что ворчат и пророчествуют о провалах...».

Спустя неделю – **21 июля** – Шумяцкий привез членам Политбюро уже полный вариант «Веселых ребят». И вновь обратимся к его дневниковым записям:

«Начали смотреть картину.

Сталин, уже предварительно просмотревший ее три первые части, рассказывал товарищам, которые ее не видели, ход сюжета, сильно смеялся над трюками. Когда начались сцены с переключкой, он, с увлечением обращаясь к Ворошилову, сказал: «Вот здорово продумано. А у нас мудрят и ищут нового в мрачных „восстановлениях“, „перековках“. Я не против художественной разработки этих проблем. Наоборот. Но дайте так, чтобы было радостно, бодро и весело».

Когда увидел 3-ю часть – сцены с животными, затем 4-ю часть – мюзик-холл и 5-ю часть – сцены драки, заразительно смеялся. В заключение сказал: «Хорошо. Картина эта дает возможность интересно, занимательно отдохнуть. Испытали такое ощущение – точно после выходного дня. Первый раз я испытываю такое ощущение от просмотра наших фильмов, среди которых были весьма хорошие»...

Сталин оценил картину как весьма яркую, весьма интересную, подчеркивал «хорошую, активную», «смелую» игру актеров (Орлова, Утесов), хороший ансамбль действительно веселых ребят джаз-банда. В конце, уже прощаясь, говорил о песнях. Обращаясь к Ворошилову, указал, что марш пойдет в массы, и стал припоминать мотив и спрашивать слова. Ука-

зал, что надо дать песни на граммофонные пластинки...».

Между тем, когда «Веселые ребята» вышли в прокат, мнения о них разделились. Если простой зритель в большинстве своем принял фильм с восторгом, то высоколобая критика, наоборот – критически. Такого количества отрицательных рецензий, обрушившихся на «Веселых ребят» в советской прессе, не знал до этого ни один тогдашний фильм. В чем же обвиняли картину?

Главная претензия – подражание второсортным голливудским джаз-ревю, которых режиссер Александров насмотрелся в Америке (он был там в **1929–1930 годах**). Среди других обвинений, звучавших в адрес фильма, были и такие: пошлость, бездушие (дескать, на съемках мучили животных), плагиат (дескать, композитор Исаак Дунаевский передрал музыку у мексиканцев). Впрочем, возьмем в руки первоисточники. Вот что писала о фильме «Литературная газета»:

«Создав дикую помесь пастушеской пасторали с американским боевиком, авторы думали, что честно выполняли социальный заказ на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем, над искусством... И на страницах газеты (намек на „Комсомольскую правду“, которая выступила в защиту фильма. – **Ф. Р.**), рядом с пахнущими порохом и кровью заметками международной информации, рядом с сообщениями ТАСС, заставляющими вечером достать из дальнего ящика наган и заново его перечистить и смазать, щебечут лирические птички...».

Хулители фильма ставили вопрос ребром: по какому пути пойдет наш кинематограф? И сами же давали ответ: если по пути «Веселых...», то ничего хорошего наш кинематограф впереди не ждет.

Дискуссию «закруглили» на самом верху. **12 марта 1935 года** на страницах главной газеты страны «Правды» появилась заметка о фильме, в которой была сделана попытка примирить хулителей и ревнителей картины. В заметке отмечалось, что «Веселые ребята» – это первый крупный шаг в «попытке широко использовать американское мастерство веселого трюка», что «картина не свободна от недостатков», и в первую очередь «из-за отсутствия сюжета», что, «несмотря на талант постановщика, несмотря на превосходную игру артистки Орловой и мастерство оператора Нильсена, трюк наглядно обнаружил свои сильные и слабые стороны», что «мюзик-холл на экране – веселое и занятное зрелище, но надо давать его в меру».

Как я уже отмечал, «Веселые ребята» имели огромный успех у зрителя, причем не только у советского. На Международной киновыставке в Венеции в **1934 году** картина была удостоена сразу двух призов: за режиссуру и музыку. Не остались обделенными по части наград и создатели ленты: в частности, Григорий Александров был удостоен боевого ордена Красной Звезды, как писали газеты: «за храбрость в победе над трудностями кинокомедии».

Великий «Чапаев»

Фильм «Веселые ребята» можно смело назвать первой всенародно любимой советской музыкальной комедией. Причем рождена она была в тесном содружестве представителей двух главных киношных национальных диаспор: славянской и еврейской. К первой относились: Григорий Александров-Мормоненко (режиссер), Василий Лебедев-Кумач (автор текстов песен), а также исполнители ролей: Любовь Орлова, Мария Стрелкова, Елена Тяпкина, Федор Курихин; ко второй – Владимир Масс, Николай Эрдман (сценаристы), Исаак Дунаевский (композитор), а среди исполнителей ролей значились: Леонид Утесов (Лазарь Васбейн), Эммануил Геллер, Александр Арнольд, Роберт Эрдман.

Тем временем не менее значительных успехов достигли тогда и представители серьезных жанров, а именно: производственного и героико-приключенческого кино. Так, в конце **1932 года** на экраны страны вышел фильм «Встречный», который впервые в истории советской кинематографии глубоко и правдиво показал современный рабочий класс (это была оптимистическая драма о рабочих ленинградского турбинного завода, построивших первую советскую турбину). Именно этот фильм дал импульс отечественной кинематографии развиваться в реалистическом направлении. Отметим, что верхний слой создателей фильма состоял сплошь

из одних евреев: сценаристами были Лео Арнштам и Леонид Любашевский, режиссерами – Фридрих Эрмлер и Сергей Юткевич, операторами – Александр Гинцбург, Жозеф Мартов и Владимир Рапопорт.

Два года спустя на том же «Ленфильме» вышел еще один шедевр – первый советский блокбастер «Чапаев», снятый уже деятелями кино славянского происхождения: режиссерами были Георгий и Сергей Васильевы, операторами – Александр Сигаев и Александр Ксенофонтов, композитором – Гавриил Попов. Отметим, что Васильевы не были родными братьями, а всего лишь однофамильцами, однако, учитывая схожесть своих жизненных и творческих взглядов, решили взять себе псевдоним «братья Васильевы».

Как уже отмечалось, приход братьев Васильевых в игровой кинематограф был не случаен. Он случился аккурат вскоре после того, как в **январе 29-го** свет увидело постановление ЦК ВКП (б), которое нацеливало кинематографических руководителей делать ставку на «привлечение пролетарских сил» в кино. Васильевы именно к таким кадрам и относились. Мало того что оба были русскими, они к тому же еще были достаточно молоды (Георгию на момент прихода в кинематограф было 30 лет, Сергею – 29). В течение нескольких лет они работали монтажерами на разных киностудиях (Георгий в «Госкино», Сергей – «Севзапкино»), однако в самом конце 20-х обе эти студии объединили (так появился «Ленфильм») и творческая судьба Васильевых соединилась.

С **1930** года они стали снимать документальные фильмы, однако больших лавров в этом деле не снискали. Не принес им удовлетворения и первый их игровой фильм – «Личное дело», который они сняли в **1932** году. Однако с профессиональной точки зрения это детище «братьев» сослужило им хорошую службу: как признается много позже сам Сергей Васильев, мощный толчок к «Чапаеву» они получили именно на «Личном деле».

После неудачи с последним фильмом Васильевы числились на «Ленфильме» если не в числе отстающих режиссеров, то уж во всяком случае не в передовиках. Поэтому больших надежд на них никто не возлагал и лакомых кусков не предлагал. И когда они пришли в сценарный отдел за очередной заявкой, им бросили на стол несколько сценариев, которые на протяжении нескольких лет пылились на полках и которые ни один из режиссеров ставить не хотел. Среди них был и сценарий «Чапаев», написанный по одноименной книге Д. Фурманова. Васильевым он поначалу не приглянулся, но учитывая, что остальные опусы, выложенные перед ними, были еще хуже, они решили рискнуть.

Интерес к теме возник у Васильевых постепенно, по мере того как они окунались в материал. Особенно сильно этот интерес проявился во время их встреч с бывшими чапаевцами и после знакомства с дневниками Фурманова. Кроме этого, тема фильма была созвучна тому, что тогда происходило в стране, – интерес к народным героям русского проис-

хождение пропагандировался с самого кремлевского «верха». Под влиянием этих процессов даже тогдашний идеолог космополитов нарком просвещения А. Луначарский в **1930 году** в докладе в Комакадемии вынужден был сказать о необходимости начать борьбу «против тех космополитических тенденций, которые добиваются нивелировки национальных стилей». Именно братьям Васильевым суждено было стать возродителями русского национального стиля в советском кинематографе. До них было снято множество фильмов о Гражданской войне, но во всех в качестве героев действовали вымышленные персонажи. Васильевы впервые поставили во главе сюжета не только человека реально существовавшего, но поистине народного героя. Чапаев в их фильме был сродни персонажу из русских былин.

Как писали сами режиссеры: «В творческом плане материал Гражданской войны привлекал нас и по другим соображениям. Опыт советской кинематографии в этой области был скорее отрицательным, чем положительным. Гражданская война много раз служила поводом для создания неглубоких, примитивных агиток, полуприключенческих, полудетективных фильмов, всегда вызывавших досаду и неудовлетворенность зрителя поверхностностью отображения этого величайшего героического этапа борьбы рабочего класса и трудящегося крестьянства. Материал был дискредитирован в глазах зрителя, захватан „нечистыми руками“, оштампован и затрафаречен. Надо было его реабилитировать. Трудности

создавали лишний стимул для нашей творческой работы...».

Свой вариант сценария Васильевы писали около полугода и завершили его весной 33-го. На «Ленфильме» он хоть и был одобрен, но больших восторгов не вызвал. То ли по причине недоверия руководства к молодым режиссерам (ведь шлейф прошлых неудач продолжал тянуться за Васильевыми), то ли в силу идеологических причин, а именно – нежелания делать из русского героя Чапаева культовую фигуру. В итоге фильм хотя и был включен в план студии на **1934 год**, однако всего лишь как немой и с очень маленьким бюджетом. Васильевых такая ситуация, естественно, не устроила, и они стали бороться за перевод «Чапаева» в разряд звукового кино (эра звукового кинематографа в СССР началась в **1931 году** – с фильма «Путевка в жизнь»).

Борьба была трудной. О ее накале говорит хотя бы такой факт: директор «Ленфильма» наотрез отказывался читать звуковой вариант сценария «Чапаева» и каждый раз, когда Васильевы приходили к нему, либо не принимал их, ссылаясь на занятость, либо ускользал из кабинета еще на подходе братьев к нему. Более того, он спустил на Васильевых «всех собак» – дал команду как следует пропесочить их в студийной многотиражке. В итоге там появилась заметка, где Васильевых обвинили в «ослаблении и игнорировании немого фронта» и даже в деляческих позициях (мол, они выбивают под себя выгодный заказ). Ситуация складывалась таким образом, что перед Васильевыми реально замаячила перспек-

тива не только лишиться звукового, но даже немного варианта фильма. И это бы случилось, если бы в дело не вмешался Его Величество Случай (он еще неоднократно будет спасать картину). За фильм заступился художественный руководитель студии Адриан Пиотровский, который призвал под свои знамена многих ведущих мастеров «Ленфильма». Вместе они взяли под защиту молодых режиссеров и своим авторитетом заставили администрацию студии отступить. «Чапаев» был переведен в разряд звуковых фильмов и весной **1933 года** запущен в подготовительный период

Когда фильм был закончен, руководство ГУКФа планировало выпустить его на всесоюзный экран аккурат в канун ноябрьских праздников **1934 года**. Однако прежде фильм должен был посмотреть сам Сталин. К тому времени он уже взялся лично просматривать наиболее значительные новинки в своем кремлевском кинотеатре, поэтому «Чапаев» никак не мог миновать его внимания.

Просмотр фильма Сталиным и его соратниками по Политбюро состоялся поздно вечером (в двенадцатом часу ночи) **4 ноября** в кинотеатре, расположенном на территории Кремля в помещении бывшего зимнего сада. Как вспоминал позднее сам Шумяцкий, поначалу Сталин отнесся к фильму настороженно, поскольку до этого достаточно насмотрелся легковесных поделок на материале Гражданской войны. То и дело он отпускал недовольные реплики типа: «Что за толпа бежит? Отчего шевелят губами, а речь отстаёт?» и т. д. В эти

мгновения Шумяцкого прошибал холодный пот и он боялся одного: лишь бы недовольство фильмом не выплеснулось на него лично.

Спустя минут 15–20 после начала просмотра ситуация стала меняться в лучшую сторону. Переломной стала сцена, где Чапаев спрашивает Фурманова: «А как думает комиссар?» Сталин впервые за весь просмотр отреагировал на эпизод положительно, отпустив реплику: «Это он его прощупывает». И пошло-поехало. Остальные эпизоды принимались исключительно на ура, без какого-либо ехидства. Дело дошло до того, что Шумяцкий, который каких-нибудь 10–15 минут назад готов был под кресло провалиться от стыда, окончательно осмелел и предложил Сталину немедленно пригласить в Кремль братьев Васильевых. Сталин отреагировал на это с энтузиазмом: «Раз это вы делаете с точки зрения большой кинополитики, зовите их, благо картина хорошая».

Васильевы пришли в кинозал в тот самый момент, когда фильм уже заканчивался. Именно в этот момент случилась досадная накладка. В одном из аппаратов лопнула пружина, и сеанс прервался. Шумяцкий до того разволновался, что не смог говорить с киномехаником по телефону и немедленно помчался в будку. По его команде киномеханики остановили проекционную технику и перебросили последнюю часть фильма на соседний аппарат. После чего сеанс продолжился.

Когда фильм закончился, первым со своего места поднял-

ся Сталин. По его довольному лицу было видно, что картина ему понравилась чрезвычайно. Обращаясь к Шумяцкому, он сказал: «Вас можно поздравить с удачей. Здорово, умно и тактично сделано. Хорош и Чапаев, и Фурманов, и Петька. Фильм будет иметь большое воспитательное значение. Он – хороший подарок к празднику». Польщенный этой тирадой Шумяцкий попросил разрешения пригласить в зал непосредственных виновников случившегося – братьев Васильевых. Сталин разрешил.

Едва режиссеры вошли и поздоровались с присутствующими, на них тут же посыпались похвалы. Как пишет в своих дневниках Б. Шумяцкий: «При представлении Сталин и другие сильно хвалили работу, как блестящую, правдивую и талантливую, предсказывая ленте заслуженный успех.

С. Васильев на это ответил благодарностью, заявив, что они, делая ленту, сильно волновались, предчувствуя, что сама тема и материал были очень ответственны. Теперь рады, что их творческие усилия не прошли даром. Отметил, что в этом они во многом обязаны и директору своего ХПО т. Ионисяну...

Сталин, Ворошилов и другие, поблагодарив еще раз режиссеров за доставленное удовольствие, разошлись в 1 ч. 51 мин. ночи».

Между тем спустя три дня, аккурат в 17-ю годовщину Великого Октября, Сталин попросил Шумяцкого вновь привезти и показать ему «Чапаева». После просмотра все сно-

ва стали делиться своими впечатлениями. Так, Лазарь Каганович сказал: «Да, поразительно сильная картина. Находимся под ее обаянием. Ее будут крепко и с пользой смотреть. Действительно исключительный подарок к празднику, действительно, что до сих пор ничего подобного у нас не было показано».

Кагановича поддержал Андрей Жданов, который пришел в кинозал только к середине показа, но, несмотря на это, сумел с ходу включиться в просмотр. Он отметил, что, невзирая на пережитые волнения, выходишь бодрым, отдохнувшим. И поздравил кинематографистов с исключительной удачей.

На следующий день в Кремле вновь крутили «Чапаева», однако Сталина на просмотре не было – он в эти часы (с 2 дня до 7 вечера) работал. Зато на сеансе присутствовали Вячеслав Молотов и его жена Полина Жемчужина. И оба на похвалы фильму не скупились. Молотов сказал, что смотрит фильм второй раз, но лента теперь ему кажется еще лучше. Он отметил великолепную игру двух Борисов – Бабочкина и Чиркова (последний играл в фильме небольшую роль крестьянина).

Прошло всего лишь несколько часов после этого показа, как Сталин, освободившийся после работы, потребовал показать «Чапаева» уже ему. Но тут случилась накладка. Выяснилось, что киномеханики, которые работали почти круглые сутки, уехали домой отдыхать. Но Шумяцкий сумел быстро

найти им замену, и сеанс состоялся. На часах было половина двенадцатого ночи. Сначала смотрели экранизацию классики – «Грозу», затем добрались до «Чапаева». Сталин, который успел не просто полюбить эту картину, а стать ее самым яростным фанатом, на протяжении всего просмотра «вел» ее объяснениями. И зал покидал чрезвычайно удовлетворенный. Как вдруг...

10 ноября в газете «Известия» появилась первая рецензия на «Чапаева» в советской прессе. Ее автор – Х. Херсонский – в целом положительно отзывался о фильме, но позволил себе пусть одно, но все же критическое замечание: высказал мнение, что образ Фурманова обрисован недостаточно ярко. Сталину рассказал об этой заметке Шумяцкий, и вождь возмутился: «Ох, уж эти критики. Такие вещи пишутся неспроста. Они дезориентируют. Люди нашли очень правильные краски для создания образа комиссара. А их тянут в другую сторону. Надо, чтобы Мехлис (Л. Мехлис в те годы был заведующим отделом печати ЦК ВКП (б) и редактором газеты „Правда“. – **Ф. Р.**) основательно разобрал этот случай».

Спустя два дня после этого разговора в главной газете страны «Правде» был напечатан «наш ответ Чемберлену» – реплика некоего Зрителя, который оспаривал мнение Херсонского (под этим псевдонимом, видимо, выступал Мехлис). А **21 ноября** в той же «Правде» появилась уже передовая статья на эту же тему под названием «Чапаева» смотрит

вся страна». Это был первый случай в истории советского искусства и партийной печати, когда передовая статья главного рупора партии была посвящена одному художественному произведению.

К слову, вскоре после передовицы в «рупоре партии» Херсонский пошел на попятную: опубликовал в газете «Кино» покаянную реплику, где сообщал: «Заметка была написана по заданию редакции чрезвычайно сжато и к тому же была сокращена в редакции, но даже независимо от этого я допустил ошибку: я должен был и в пределах немногих строк более убедительно осветить достоинства этого прекрасного советского фильма. „Правда“ дала правильную развернутую политическую и художественную оценку „Чапаева“ и вместе с тем положила, надо надеяться, конец такому отношению к советскому кино, когда даже лучшим его произведениям уделялось нами, критиками, и некоторыми газетами недостаточно внимания (часто только в размерах коротеньких и малоговорящих аннотаций)».

Между тем передовица в «Правде» была названа очень даже точно – «Чапаева» действительно смотрела вся страна. Целые школы, институты, заводы и другие государственные учреждения в полном составе собирались в выходные дни и, выстроившись в колонны и держа в руках транспаранты с надписью «Мы идем смотреть „Чапаева“, шли в кинотеатр. Это был первый советский блокбастер, на котором творилось подобное. Все предыдущие кинохиты – „Красные дья-

волята“ (1923) и «Путевка в жизнь» (1931) – ничего подобного не знали. Как пишет критик Д. Писаревский:

«Восторженная молва о фильме разнеслась по стране. Кинотеатры осаждали толпы людей. Их было столько, что во многих городах сеансы проводились круглосуточно... Копий картины не хватало. Их срочно допечатывали.

В центральных газетах, как вести с посевной или уборочной, публиковались сводки поступления в киносеть новых копий картины. Районные газеты печатали маршруты их продвижения по городам и селам. Паломничеству на фильм, казалось, не будет конца. Только за первый год его просмотрело свыше 30 миллионов зрителей – цифра по тем временам небывалая.

Еще более ошеломляющим оказалось то, что последовало за первым знакомством зрителей с «Чапаевым». По всей стране прокатилась волна его общественных обсуждений. Взволнованные отклики на фильм заполнили полосы центральных и местных газет, заводских многотиражек. В этой лавине изъяслений человеческих чувств поражает редкостное единодушие. Фильм горячо приняли и ветераны Гражданской войны, и молодежь. Под восторженными письмами о нем – подписи людей самых различных занятий и уровней культуры – от шахтеров, колхозников, красноармейцев, школьников до академиков, писателей, полководцев, мастеров искусств.

«Чапаев» стал «фильмом для всех». И уж конечно, пер-

вым произведением нашего кино, вызвавшим такой сильный, единодушный, буквально всенародный отклик...».

Уже в первые месяцы демонстрации «Чапаева» средства массовой информации сообщали удивительные факты о том, как некоторые зрители соревновались, кто из них больше раз посмотрит шедевр братьев Васильевых. Особенно сильно это соревнование было развито среди подростков. Много позже выяснится, что солидную фору любому советскому подростку в этом деле мог бы дать... Иосиф Сталин, который смотрел «Чапаева» чуть ли не каждый день.

Согласно дневникам Б. Шумяцкого, частота просмотра этого фильма вождем народов выглядела следующим образом: **10 ноября** Сталин смотрел «Чапаева» 7-й раз (и снова захлеб хвалил картину, заявив, что «чем больше его смотришь, тем он кажется лучше, тем больше находишь в нем новых черт»); **15 ноября** – в 9-й; **20 ноября** – в 11-й; **6 декабря** – в 14-й; **20 декабря** – в 16-й. Затем частота просмотров «Чапаева» пошла на убыль, поскольку Сталин увлекся новым блокбастером – «Юностью Максима», который он принялся смотреть с неменьшей частотой, чем «Чапаева». Однако в споре двух этих картин победителем все равно оказался «Чапаев»: к **9 марта 1936 года** Сталин посмотрел его **38 (!) раз**.

Упоминая имя Сталина рядом с этим великим фильмом, можно с полной уверенностью заявить, что вождь имел непосредственное отношение к его появлению. Ведь именно те

реформы, которые затеял в стране вождь в начале 30-х, во многом стали побудительным мотивом к появлению на свет «Чапаева». И каких-нибудь несколько лет назад ситуация выглядела совершенно иначе.

Противоречия времен НЭПа буквально раздирали народ, раскалывая его сознание и дробя его единство. Ведомые мещанскими вкусами, большинство советских кинорежиссеров создавали одноразовые поделки, которые забывались зрителем уже на следующий день. А магистральные шедевры типа «Броненосца „Потемкин“» или «Матери» в прокате проваливались. В этих условиях от Сталина и его команды требовалось в кратчайшие сроки сделать так, чтобы советское искусство изменило вектор своего развития – то есть не раскалывало бы советский народ, а объединило его, сделало сильнее и крепче. Как мы теперь знаем, осуществить это Сталину удалось. Да, во многом это происходило жестко, ломать общество пришлось буквально через колено, но иного выхода просто не было – все должно было произойти в кратчайшие сроки. Тем удивительнее выглядели результаты этого эксперимента: нигде в мире столь радикальные реформы не происходили в столь считанные годы. В этом отношении СССР оказался первопроходцем.

Это было время не только вдохновенных и грандиозных перемен, поднявших на созидание миллионы людей, но и время прихода во все отрасли народного хозяйства новых людей – молодых и дерзновенных строителей социализма,

в основном из пролетарской среды. И создатели «Чапаева» были ярчайшими представителями этого поколения. О причинах появления на свет такого фильма, как «Чапаев», и феномене его популярности размышляет современник фильма, выдающийся советский кинорежиссер Иван Пырьев:

«Как же случилось, что два молодых и малоизвестных режиссера смогли создать великий шедевр советского киноискусства? Ведь в то время на киностудиях работали в полную силу своего таланта такие прославленные на весь мир киномастера, как С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, А. Довженко и широко известные в нашей стране Абрам Роом, Лев Кулешов и др.

Почему же никто из них не смог создать произведения, хотя бы в какой-то мере равного «Чапаеву» по силе своего воздействия на зрителя, по глубине идей и высокой правде человеческих характеров?

Это можно объяснить только тем, что ведущая кинорежиссура того времени и направляющая кинокритика все еще во многом находились во власти абстрактных поисков кинематографической формы, придерживаясь теории бессюжетности, замены актера типажом-натурщиком, утверждая, что только монтаж и композиция кадра есть основа основ настоящего киноискусства.

В этом, собственно, и заключалась причина разрыва, который образовался в то время между зрителем и картинами некоторых режиссеров. Блестящие по форме, по режиссер-

скому мастерству, иногда даже по глубине содержания отдельных сцен, их фильмы оставляли простого, неискушенного зрителя холодным и равнодушным. Кинотеатры, когда в них показывались такие фильмы, как «Старое и новое» (С. Эйзенштейн), «Иван» (А. Довженко), «Дезертир» (Вс. Пудовкин), «Новый Вавилон» (Г. Козинцев и Л. Трауберг) и некоторые другие, как правило, оставались полупустыми.

Увлеченные формально-теоретическими построениями и схоластическими спорами вокруг этих построений, крупные мастера как бы забыли об общественном и воспитательном значении народного искусства. А с ходом времени оторванность их художественных исканий от живых истоков действительности остановила дальнейшее движение их творчества. Они уже не смогли увидеть новое в жизни нашей страны, создать правдивые увлекательные фильмы о действительности 30-х годов, о грандиозных сдвигах, вызванных осуществлением первой пятилетки. За десять с лишним лет после создания «Потемкина» и «Матери» ведущая кинорежиссура не смогла создать ни одного яркого, на долгие годы запоминающегося образа, – человека современной эпохи и человека эпохи Гражданской войны.

Творческому методу «бессюжетности», «монтажа» и «типажа» оказалось не под силу проникновение в глубины человеческих чувств, сильных страстей и романтизма героев, рожденных Гражданской войной. Как оказалось, не под силу и художественное выражение тончайшей человеческой пси-

хологии, энтузиазма труда и лирических чувств рабочих и работниц – строителей первой пятилетки.

И вполне естественно, то, чего не смогли тогда сделать художники старшего поколения, сделали другие. И первыми из этих других были братья Васильевы, Ф. Эрмлер и С. Юткевич. В фильмах «Чапаев» и «Встречный» они сумели новое, большевистское содержание выразить в простой, доходчивой до миллионов сердец художественной форме...».

«Вторая волна»

Тем временем во второй половине 30-х окончательно устанавливается система централизованного управления искусством, в частности кино, самостоятельность киностудий и независимость постоянных киногрупп постепенно ликвидируются. Все это было вызвано отнюдь не кознями Сталина, а явилось следствием закономерных процессов. На фоне растущей опасности со стороны германского фашизма страна должна была представлять собой единое и мощное государственное образование с сильным центром и подчиненными ему окраинами. В этой системе «важнейшее из искусств» – кинематограф не мог быть отдан на откуп нэпманам, которые дальше своих частнособственных интересов видеть не могли. Их искусство в основном воспитывало мещан, в то время как Сталин делал ставку на воспитание идеологически сознательных граждан, патриотов своей страны.

Те авгиевы конюшни, которые появились в советском кинематографе во времена НЭПа, Сталин начал чистить еще в первой половине 30-х годов. При этом главный упор делался на центральный регион. В **1933 году** на Московской кинофабрике (будущий «Мосфильм») был исключен из партии почти каждый третий коммунист. Два года спустя такая же чистка произошла на Ленинградской кинофабрике

(«Ленфильм») – там исключили почти треть коммунистов за так называемое сокрытие своего социального происхождения. Потом очередь дошла и до республик.

Однако увольнению подверглись в основном только деятели нижнего звена, в то время как люди из высшего эшелона остались при своих партбилетах и должностях. Не коснулись эти чистки и признанных мастеров советского кинематографа вне зависимости от их национальности. Например, знаменитые режиссеры-евреи «первой волны» продолжили свою деятельность на прежних местах, поскольку целиком и полностью приняли новую политику Сталина. К этим режиссерам примкнула и очередная «волна» еврейской режиссуры, пришедшая в большой кинематограф в 30-е годы, которая оказалась не менее талантливой, чем представители «первой волны». Причем если талант первых получил мощный импульс от Октябрьской революции, то талант представителей «второй волны» сумел расцвести благодаря новому курсу Сталина, то есть державному курсу.

В числе новоприбывших были: С. Герасимов, В. Браун, А. Мачерет, А. Столпер, Л. Луков, А. Файнциммер, В. Вайншток, М. Ромм, В. Шнейдеров, Л. Арнштам, Р. Кармен, А. Зархи, И. Хейфиц, М. Шапиро, В. Корш-Саблин, Я. Фрид, Г. Раппапорт, А. Минкин, Е. Шнейдер, Е. Учитель, А. Гендельштейн, Ю. Музыкант, В. Эйсымонт и др.

Сергей Герасимов, прежде чем прийти в кинематограф, окончил Художественное училище в Ленинграде. Однако

живописцем не стал и в **1924 году** пришел в кинематограф в качестве актера. Снимался в фильмах основателей ФЭК-Са Г. Козинцева и Л. Трауберга («Мишки против Юденича», **1925**; «Шинель», **1926** и др.). Параллельно учился в ленинградском Институте сценических искусств. В режиссуру пришел в **1930 году**, дебютировав фильмом «Двадцать два несчастья».

Владимир Браун в **1919 году** закончил Киевский коммерческий институт. Спустя четыре года пришел в кинематограф, где в течение нескольких лет работал на различных должностях. В **1930 году** подался в режиссуру и дебютировал в ней с фильмом «Наши девушки». После этого в течение четырех лет Браун считался чуть ли не одним из самых снимающих режиссеров, выдавая на-гора по фильму в год.

Александр Столпер в 16-летнем возрасте (**1923**) поступил учиться в мастерскую Л. Кулешова. Затем работал в сценарной мастерской киностудии «Межрабпомфильм», где вместе с Н. Экком и Р. Янушкевичем написал сценарий первого советского звукового фильма «Путевка в жизнь» (**1931**). За год до этого Столпер дебютировал как режиссер – снял короткометражный агитационный фильм «Простая история», а четыре года спустя выпустил уже полнометражную картину «Четыре визита Самуэля Вульфа».

Леонид Луков пришел в большое кино из журналистики, где он в течение нескольких лет работал, закончив рабфак. В кино пришел в самом конце 20-х годов в качестве режис-

сера документального кино. А в **1930 году** дебютировал как постановщик игрового кино – снял фильм «Накипь» (с Г. Старчевским).

Александр Зархи и Иосиф Хейфиц познакомились в первой половине 20-х годов, когда учились в Ленинградском институте экранного искусства. Закончив его в **1927 году**, устроились вскоре на киностудию «Совкино» (Ленинград). Писали сначала сценарии, а в самом начале 30-х годов организовали 1-ю комсомольскую постановочную бригаду и выпустили фильмы «Ветер в лицо» (**1930**) и «Полдень» (**1931**).

Александр Файнциммер в 19 лет (**1925**) поступил в Государственный техникум кинематографии (мастерская В. Пудовкина) и, закончив его, практически сразу был допущен до самостоятельной режиссерской работы. Его дебют в большом кинематографе состоялся в **1930 году**, когда он снял фильм «Отель „Савой“».

Владимир Вайншток пришел в кино довольно молодым человеком – в 16 лет (**1924**). Работал сначала на подхвате, потом стал снимать документальное кино («Спасайте миллионы», **1928**). В игровом кинематографе дебютировал в качестве режиссера в **1931 году**, сняв фильм «Рубикон» по своему же сценарию.

Александр Мачерет пришел в кино из театра, где он долгое время работал режиссером: ставил спектакли в театре «Мастфор» под руководством Н. Фореггера, в театре «Синяя блуза». В начале 30-х годов ушел в кинематограф, где в

1932 году дебютировал фильмом «Дела и люди» об ударниках Днепроостроя.

Михаил Ромм до своего прихода в кинематограф успел повоевать в Гражданскую войну в Красной армии, закончить Высший художественно-технический институт по специальности «скульптура». Однако скульптором почти не работал и в конце 20-х годов подался в сценаристы. Его дебют на этом поприще состоялся в **1931** году (фильм «Реванш»). Три года спустя Ромм дебютировал на «Мосфильме» уже как самостоятельный режиссер, экранизировав мопассановскую «Пышку».

Владимир Шнейдеров начал свою карьеру в кинематографе с документальных фильмов: еще в **1925** году он снял географические ленты «По Узбекистану» и «Великий перелет». На протяжении десяти лет Шнейдеров был верен документальному кино, пока в середине 30-х не решил попробовать себя в игровом кино. Его дебютом на этом поприще стала приключенческая лента «Золотое озеро» (**1935**).

Лео Арнштам начинал свою творческую деятельность как музыкант (окончил Ленинградскую консерваторию). До конца 20-х годов он работал заведующим музыкальной частью Театра имени Мейерхольда. В кино пришел в начале 30-х годов в качестве звукорежиссера и сценариста («Встречный», **1932**). В **1936** году дебютировал в большой режиссуре фильмом по собственному же сценарию «Подруги».

Итак, все перечисленные режиссеры практически безого-

ворочно приняли новый сталинский курс, поскольку он отвечал их собственным внутренним убеждениям. Никто из них не видел в Сталине врага, в отличие от Гитлера, который в «Mein Kampf» открыто заявил, что одна из главных его политических целей – полное истребление всех евреев. Советский лидер ничего подобного никогда не заявлял и делать не предполагал. Поэтому евреи в СССР по-прежнему пользовались равными правами со всеми остальными гражданами.

В 30-е годы продолжала свое существование и «еврейская» тема в советском кинематографе. Причем популяризатором этой темы было «Белгоскино», которое находилось в Ленинграде (в конце 30-х студия переместится в Белоруссию). Наиболее значительными работами в данной области были фильмы «Граница» (1934) М. Дубсона (речь там шла о жизни еврейского местечка в панской Польше) и «Искатели счастья» (1936) В. Корш-Саблина (действие фильма происходило в столице Еврейской АССР, городе Биробиджане). Как пишет все тот же киновед М. Черненко:

«Середина тридцатых годов, особенно после создания „Белгоскино“, расположившегося поначалу в Ленинграде и потому оказавшегося как бы в зоне двойной экстерриториальности – с одной стороны, вдали от белорусских властей, с другой стороны, как бы в не подчинении властей питерских, – была поистине золотым веком для еврейской проблематики на советском экране. И не только в смысле художественных достоинств этих картин, но в смысле самом что ни

на есть количественном, создававшим такую плотность еврейского присутствия на экране, что иной раз могло показаться, что нет у советского кино иных забот, кроме как еще и еще раз демонстрировать наличие еврейства в семье прочих братских народов на всех этапах их общего пути к всеобщему светлому будущему...».

Когда в **январе 1935 года** Сталин надумал устроить торжества по случаю 15-летия советского кино, он наградил орденами 30 кинодеятелей, среди которых чуть ли не половина были евреями. Среди награжденных были: Ф. Эрмлер, Л. Трауберг, Г. Козинцев, Д. Вертов, В. Пудовкин, Г. и С. Васильевы, А. Довженко, М. Чиаурели, Г. Александров, А. Бек-Назаров и др. Та же картина была и с 44 работниками кино, кому Сталин тогда же присвоил почетные звания народных артистов, заслуженных деятелей искусств и заслуженных артистов. Среди них были: С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, Я. Протазанов, С. Юткевич, Э. Тиссэ, Н. Шенгелая и др.

Между тем в 30-е годы в советский кинематограф влилась и «славянская волна» режиссеров, среди которых значились: А. Медведкин, А. Птушко, Н. Лебедев, П. Кириллов, И. Савченко, А. Кудрявцева, В. Немоляев, Г. Казанский, В. Журавлев, Л. Варламов, Ю. Васильчиков, Б. Казачков, А. Кустов, Н. Угрюмов и др. Поскольку рассказ о каждом из них займет слишком много места, ограничусь краткими биографическими данными лишь некоторых из перечисленных лиц.

Александр Медведкин с **1927 года** стал работать на студии «Госвоенкино». Три года спустя стал режиссером, выпустив два фильма в традициях русской сатирической сказки: «Полешко» (о борьбе с бесхозяйственностью) и «Фрукты-овощи» (о борьбе с бюрократизмом). В **1935 году** в той же фольклорной традиции снял философскую сказку «Счастье».

Александр Птушко до прихода в большой кинематограф сменил несколько профессий: был корреспондентом газеты, декоратором, актером в театре. В **1927 году** пришел в кино в качестве конструктора кукол, а потом дорос до режиссера объемных и графических мультфильмов. В **1932 году** Птушко снял первый звуковой объемно-мультипликационный фильм «Властелин быта».

Николай Лебедев начал свою карьеру в кино как актер. В **1925 году** окончил Институт экранного искусства в Ленинграде и стал работать ассистентом режиссера. Поднаторев в этом деле, в **1930 году** Лебедев добился самостоятельной постановки – снял фильм «Настоящие охотники» (с Н. Угрюмовым).

Петр Кириллов в **1922 году** окончил Ленинградский техникум экранного искусства и работал актером («Чудотворец», **1922** и др.). В начале 30-х годов занялся режиссурой, дебютировав фильмом «Лягавый» (**1930**).

Игорь Савченко пришел в кино из театра. В **1929 году** он закончил Ленинградский институт сценических искусств и

одно время возглавлял Бакинский театр рабочей молодежи, а также работал в московском ТРАМе. Параллельно этому он пробовал себя и в кино, сняв в **1931 году** фильм «Никита Иванович и социализм» (с А. Маковским). Окончательно Савченко связал свою жизнь с кинематографом в середине 30-х годов, сняв самостоятельно одну из первых советских музыкальных комедий «Гармонь» (**1934**). Причем на его желании совершенно не сказался тот факт, что «Гармонь» была в пух и прах обругана самим... Сталиным.

Антонина Кудрявцева в течение нескольких лет работала ассистентом режиссера, после чего добилась самостоятельной постановки: в **1934 году** она сняла фильм «Разбудите Леночку», а потом и его продолжение – «Леночка и виноград» с главной травести советского кино 30-х годов актрисой Яниной Жеймо в главных ролях.

Владимир Немоляев в **1927 году** окончил Государственный техникум кинематографии и попал сначала на киностудию «Межрабпомфильм», а потом – на «Союздетфильм». В большом кино дебютировал в **1934 году** фильмом «Карьера Рудди» о борьбе немецкой интеллигенции против фашизма.

Геннадий Казанский в **1930 году** окончил курсы искусствоведения при Ленинградском институте истории искусств. Год спустя пришел в кинематограф, где в течение нескольких лет работал на разных должностях. В **1937 году** дебютировал как режиссер с фильмом «Тайга золотая» (с М.

Руфом).

Даешь вестерн по-советски!

Поскольку сталинская установка на перенятие опыта у американцев по-прежнему оставалась весьма актуальной, руководитель советского кинематографа Борис Шумяцкий в **1935 году** с небольшой группой деятелей кино посетил Голливуд. Как уже отмечалось, американская кинематография тогда переживала небывалый подъем, связанный с правлением президента Ф. Рузвельта, который нацелил Голливуд на создание зрелищных и оптимистических картин, могущих помочь американской нации справиться с теми невзгодами, что принесла с собой Великая депрессия.

Вернувшись в СССР, Шумяцкий применил эту стратегию во вверенной ему области, обязав советских кинематографистов снимать зрелищное кино, способное так же вдохновенно, как Голливуд воспекает «американскую мечту», воспеть «мечту» советскую. Причем этот призыв коснулся всего кинематографа, как взрослого, так и детского. В итоге именно тогда был реабилитирован вестерн по-советски, или истерн.

Проблемы у приключенческого кино начались в самом конце НЭПа – в **1929 году**. И это было не случайно. До этого в советском кино преобладали фильмы, которые в своей идейной основе копировали западные образцы с их культом силы и индивидуализма. В них главный герой в основном в одиночку выпутывался из сложных ситуаций, а коллектив

играл лишь второстепенную роль (а то и вовсе никакой роли не играл). Однако с переходом страны на рельсы индустриализации и коллективизации индивидуалистическую идею надо было срочно менять на коллективистскую, тем более что она была более созвучна русским традициям с их соборностью и общинным укладом. В итоге уже в **1929 году** в печати была развернута критика нэповского индивидуализма, в том числе в литературе и кинематографе.

Так, в пятом номере журнала «Молодая гвардия» была помещена статья критика Я. Рыкачева под названием «Наши Майн Риды и Жюль Верны», где автор требовал безоговорочного отказа от традиций классического романа приключений, мотивируя это тем, что они пропагандируют «лихую индивидуальную предприимчивость», изображают «вульгарную романтику игры со смертью и с многочисленными препятствиями».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.