

ИСКУССТВО КРИТИКА

Осенью–зимой 1926/27 годов Ленинградское приложение к газете «Кино» печатало небольшие портреты режиссеров под общим названием «Киносилуэты».

Цикл начал Илья Захарович ТРАУБЕРГ (1905–1948), а продолжил Владимир Владимирович НЕДОБРОВО (1905–1951)—весьма активные ленинградские кинокритики 1920-х годов. Трауберг вскоре будет совмещать критическую деятельность с режиссерской, Недоброво—со сценарной.

В «Киносилуэтах» авторы педантично уделяют внимание каждой недавней работе своего героя. Но метод их нельзя назвать анализом (способность к которому они подтвердят: Трауберг—к социологическому в книжке «Актер американского кино», 1927; Недоброво—к искусствоведческому в брошюре «ФЭКС», 1928). Скорее, авторы коллекционируют сопровождавшие появление фильмов эмоциональные реакции как зрителей и критиков, так и профессионалов-кинematографистов. Эти мнения они синтезируют в собирательном восприятии условного зрителя-критика-кинematографиста—отсюда соединение непосредственности интонации с обращением от «мы».

И не такой уж формальной выглядит отсылка в названии цикла к «Силуэтам русских писателей» Юлия Айхенвальда—широко известным и весьма популярным в предшествующее двадцатилетие. Авторы не только заимствуют кинematографично звучащее обозначение жанра, но, как ни странно, во многом продолжают «импрессионистическую» традицию маститого критика, хотя уже и применительно к новому времени.

А время это—кульминация двадцатых, «золотого века», когда Пудовкин только что закончил «Мать», а Роом собирается приступить к «Третьей Мещанской». И Трауберг с Недоброво намечают силуэт советского кино на пересечении зрительского и профессионального восприятия, находясь в самой гуще эпохи.

Илья ТРАУБЕРГ

КИНОСИЛУЭТЫ

БУДЕМ НЕСКРОМНЫ! (Вместо предисловия)

Мы—по натуре—скромны. Нам—от природы—свойственно нарочитое уничижение. Нас всегда пленяет «не наше». «Французики из Бордо» до сих пор царят в нашем мировоззрении.

Революция перемонтировала это мировоззрение, но все же «французик из Бордо» цепко держится в киноискусстве и неохотно уступает место сознанию собственного кинодостоинства.

Мы—народ крайностей. И поэтому, если «французик» вышибается ощущением достоинства, то последнее незамедлительно превращается в конкретное «наплевательство».

Либо слепое преклонение перед каждым, даже безграмотным кинословом Запада, либо хуление всего грядущего оттуда.

И в отношении нашего собственного: либо—«ур-ра!», либо—презрение всего своего, звучащего знакомо...

А должна быть линия—серединная (возможно, и не золотая):

При максимальном и добросовестном учете талантливых кадров и людей кино-Запада—

откровенная нескромность.

Откинув всякий розовый флер стыдливости, мы уверенно говорим:

За пять (и то неполных) лет своего существования, советское кино дало столько, сколько не дало ни одно кино мира. Относительно, конечно...

Мастера советской кинематографии достойны внимания. Мы их губим своим хладнокровием или своими неуместными восторгами. Опять—из той же склонности к контрастам.

Мы еще не научились «хорошо подавать» работников советского экрана.

Американцы делают это десятками журналов, сотнями статей, тысячами фотографий. У них—даже о самом скверном американском режиссеришке—говорят и пишут больше, чем у нас об Эйзенштейне. А у нас, на экзамене в киностудии, уверяли, что Эйзенштейн поставил «Медвежьё свадьбу»...

Кинобезграмотность зрителя—очевидна: ее необходимо ликвидировать. Метод—тот же экран. На экране—силуэты. Силуэты людей советского кино. Мастеров: режиссеров, операторов, актеров. На одном кадре—статья, в фокусе внимания зрителя-читателя—силуэт, наплыв—другой силуэт.

Итак: смотр мастерам советского экрана.

И никаких Голливудов!

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 37. 14 сентября. С. 2.*

1. ИВАН ПЕРЕСТИАНИ

Помните?

На афишах: задорно-уходящий в небо красноармейский шлем; под ним—оскал белоснежных зубов на черном лице; в зубах кинжал.

И подпись:

«Красные дьяволята» производства Госкинпрома Грузии, постановка Ивана Перестиани.

И когда замелькали первые кадры этого потрясающего фильма, на одном из них—в группе молодых, веселых лиц широкоплечий старик, с гордой, красиво посаженной головой, украшенной седой гривой. Но в глазах—яркий, восторженный огонь юности, пытливости и ума. Это было видно—даже без крупного плана...

«Красные дьяволята» выбросили имя Перестиани на поверхность моря безграмотно-нелепых агиток—как имя *первого грамотного режиссера советской кинематографии*. Первого мастера кадра, а не надписи. Творца первого, самого увлекательного, советского фильма.

Имя Перестиани, до того известное только сугубым специалистам по истории русской кинематографии,—все более и более четко, словно из напльва, вписывалось уже в историю советского кино.

За буйным хохотом «Дьяволят»—скорбная печаль «Трех жизней». Мастер фантастической героики стал вдруг мастером реалистической, бытовой драмы. Увлекающая, чуть нерасчетливая динамика сменилась чеканным ритмом накопления трагических эмоций.

Можно ли создать большой пафос драматизма? Можно ли забыть финал «Трех жизней»?

А за ними—безысходная тоска и отчаяние «Дела об убийстве князя Тариэля Мклавдзе». Иван Перестиани стал певцом ныне уже изжитой печали своего народа. Ножом едкого социально-заостренного внимания врезался в толщу быта прошлого и ворошил дела давно минувших дней. Заставил зрителя содрогнуться от цепкого ужаса реалистических кадров. И сумел нескучно, деталями раскрыть психологию своих героев.

Творчество Перестиани, казалось, окрасилось мрачными оттенками. Но вдруг—«Савур-могила»—шутливая импровизация на тему «Красных дьяволят».

И опять—на афишах и в кадрах—улыбающиеся—задорно и знакомо—Жозеффи, Есиковский и Джаксон.

Только у Перестиани открываются верно и хорошо их лица. Только он—как Гриффит—умеет находить и подавать зрителю актера. До чего были скучны Жозеффи и Есиковский в «Пропавших сокровищах»! И как можно сравнить прекрасные образы Наты Вачнадзе в «Трех жизнях» и «Убийстве Мклавдзе»—с ее скверной «кинодекламацией» во всех ее остальных фильмах, сделанных другими режиссерами.

Мастер кадра, действия и актера, один из первых работников дореволюционной кинематографии,—Иван Перестиани пожелал, сумел стать *нашим*, художником-отобразителем пролетарской революции и нового быта на советском экране.

И в этом его большая заслуга.

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 38. 21 сентября. С. 2.*

В газете статья сопровождалась эпиграммой поэта Александра Флита:

Какой размах, какая сила!
Недаром критики шумят,
Что с честью до «Савур-могилы»
Довел ты «Красных дьяволят».

II. Я.ПРОТАЗАНОВ

Зритель его знает очень плохо. За три года существования советской кинематографии Протазанов выпускает лишь третью картину. Его имя не примелькалось на афишах. Но каждый его фильм вздымал вокруг себя бури ожесточенных дискуссий.

Это не потому, что Протазанов опасный экспериментатор, новаторство которого не по вкусу нашей нелицеприятной критике. И не потому, что каждый фильм Протазанова—удар по медным черепам реакционеров или восторженным головам утопистов.

Нет.

Просто каждый плод творчества Протазанова—зеркало его кинематографической сущности. Каждый фильм—сколок его режиссерской психологии. Психологии человека, мучительно желающего шагать нога в ногу с современностью.

Но сбиться со счета ведь так легко... Первый шаг—«Аэлита». Какое взволнованное море слов, едких и сладких, язвительных и похвальных! Какой хаос диаметрально противоположных мнений! Провал или подъем? Поражение или победа?

«Аэлита» вознесла нашу веру в потенциальность техники советского кино. «Аэлита» нам показала опасность отрыва от современности. «Аэлита» победила эту «проклятую», доселе недоступную нам американскую культуру оформления; «Аэлита» потерпела поражение при столкновении с первым основным требованием, предъявляемым ко всякому советскому фильму: свежести и доброкачественности материала.

Протазанов сбился со счета: это ведь не трудно...

Протазанов забыл, что он кинорежиссер: иначе бы Марс не был скомпонован бликами Камерного театра, а монтаж эпизодов не превратился бы в показ отдельных интересных картин.

Протазанов не смог заставить современность шагать в ногу с собой и потому сам попытался найти общий с эпохой ритм.

Отсюда—«Его призыв». Горячий пафос захватывал, обжигал зрителя... Не было красоты, помпезности холодного разума, а была большая чуткая увлекательность. И монтаж строился любовно, деталями, параллелями, острыми и мелкими.

Это—одно впечатление.

Но кто-то справедливо заметил, что Протазанов эклектичен. И потому провалы чередуются с подъемами, а чуткость—с аляповатостью.

Протазанов борется сам с собой. Он с корнем хочет вырвать наследие ермольевско-ханжонковских традиций.

Для этого в нем—большая культура. Для этого в нем—огромный запас энергии, растрачиваемой с наибольшей утилитарностью. Каждый атом этой энергии идет в дело борьбы с личной отсталостью. В этой борьбе будут поражения, будут и победы.

«Процесс о 3-х миллионах»—очередная победа протазановской культуры и очередное поражение ритмического шага.

«Революционный держите шаг»!..

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 39. 28 сентября. С. 2.*

В газете статья сопровождалась эпиграммой за подписью «Кино-глаз»:

Меж «Рабпомом» и «Русью» светскою
Так легко прогадать с режиссурой,
Что сочтешь «Аэлиту» советскою,
А «Процесс»... заграничной халтурой.

Владимир НЕДОБРОВО

КИНОСИЛУЭТЫ

III. В. ПУДОВКИН

Есть режиссеры будней. Медленно как-то и вяло, словно нехотя, входят они на экраны с фильмами «честно сделанными», но скучными, как дождливый день, одинаковыми, как стертые монеты. Они забываются уже в дверях кино, а режиссер их остается для зрителя сереньким человечком, незаметным, обыденным...

Но есть режиссеры праздников. Они врываются на экран с кипучей стремительностью, как остроумный собеседник, делают центром внимания, увлекают, захватывают. К ним привязываются с первого взгляда, полагаются всерьез и надолго.

Лишне говорить, что таких людей мало. Но они есть. И к ним принадлежит Пудовкин. Недавно—с того момента, когда «Мать» оказалась блестяще выдержанным экзаменом на звание творца пролетарского фильма.

«Мать» убеждает в том, что Пудовкин делается популярнейшим в массе режиссером. Ибо кино—искусство массы, а Пудовкин—прост, правдив и понятен. Он не эстет, работающий на снобов, не создатель изощренного кадра ради кадра, не художник-новатор, еще не понятый и скрытый в себе.

Он—творец народной трагедии, величественной в своей простоте, доходчивой до сердца зрителя.

Но вместе с тем Пудовкин расчетлив. Возвышаясь до пафоса, он не забывает об экономии сил и средств. Не широкий размах, но выразительность, не пестрота, но скромность, не калейдоскоп впечатлений, но точный, сжатый, убедительный кадр.

Далее—работа с актером. Умение отобрать его—от ведущего главную роль до занятого в эпизоде, умение использовать—в разовом ли показе или развороте сцен эмоционального нарастания—умение сложно противопоставить актера ансамблю и наоборот, чтобы результатом коллективной работы была стройная симфония образов, сильная в своей впечатляемости, большая по социальной идее.

Три плюса: простота, выразительность и мастерство. И к ним—огромное чутье киноискусства, вера в победу энергии коллектива. На этом фундаменте и построена «Мать»—первая киноработа Пудовкина.

Ею он победил, ею он выдвинулся в первые ряды советской режиссуры.

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 44. 2 ноября. С. 2.*

IV. АМО БЕК-НАЗАРОВ

Говорят, что на ошибках учатся.

Научно это, может быть, и неправильно. Одобрение ГУСа¹ этот метод едва ли бы получил. Но в жизни данное положение вещей случается сплошь и рядом. Учитывая промахи вчерашнего дня, стараешься их не повторять сегодня.

Если ближе к теме—то сразу о Бек-Назарове, бывшем режиссере Госкинпрома Грузии, ныне же—руководителе и режиссере Госфотокино Армении.

В прошлом у него были ошибки. Три. «Отцеубийца», «Пропавшие сокровища», «Натэлла». Фильмы, избличавшие мастера неуверенного в себе, мучительно ищущего новых творческих путей.

Первая—совсем-совсем робкая попытка. Проба пера. История грузинской девушки, ставшей к позорному столбу за отцеубийство. Фильм был рассчитан на обильное слезотечение у зрителя, и если такового не последовало, то разгадку следует искать в наивности самой постановки. Безыскусственность ханжонковских кадров не трогала зрителя, проходила мимо него.

Дальше—резкий поворот от слез и сантиментов к физкультурности, к энергичной мускульной работе, к американизированному детективу. Две серии, шестнадцать частей сногшибательных приключений. В погоне за сокровищами, скрытыми от конфискации «отцами святой церкви». Но американизм—не абсолютно приемлем. Фильм оказался плохим, с жиденькой социальной идеей.

Наконец—«Натэлла». Восток с коробки абрикосовского печенья, полуголые баядерки, минареты, муэдзины, умыкание девушек. И только. Вместо внутреннего содержания—внешняя красивость упаковки.

Бек-Назаров все еще ошибался...

И вдруг—подлинная победа советского режиссера. Фильм о старом Востоке, правдивый рассказ о жизни его людей, о старом адате, управляющем их поступками, о любви, о двух жизнях, погибших во славу обычая предков...

Страницы романа Ширванзаде ожили и наполнились кровью. Образы робкой Сусанны, пылкого Сейрана, деспота-купца Рустама рассказали зрителю о Востоке еще не рассказанное, отдернув завесу времени, воскресив еще так недавно умершее.

Глубокая любовь к Востоку руководила Бек-Назаровым. Желание противопоставить седине прошлого сегодняшней молодой задор—его вдохновляло. Поэтому и удался «Намус».

В нем—маленький кусочек былого. Перед событиями эпохи—он ничтожен. Но он подкупает искренностью, обдуманностью, расчетливостью, тщательностью в каждом штрихе, в каждой детали.

«Намус»—открыл в Бек-Назарове новое знание быта Востока и умение подать его.

Обладают этим немногие. И очень хорошо, что талантливый режиссер идет дальше по этому пути. Мы знаем, что за «Намусом» он сделал «Зарэ»—первую ленту из жизни курдов. На Востоке ее хвалят, довольны ей.

Значит, «Намус»—не случайная удача. Он—закономерный успех нашедшего свое лицо режиссера Востока.

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 46. 16 ноября. С. 2.*

1. ГУС—Государственный ученый совет, руководящий научно-методический орган Наркомпроса РСФСР, ведавший осуществлением политики государства в области науки, искусства, образования и социалистического воспитания.

V. А. РООМ

Эйзенштейн, Вертов, Пудовкин, Кулешов, Роом. Первая пятерка советских мастеров кино...

У каждого свой метод, свой режиссерский стиль. У Эйзенштейна он—в революционном пафосе массового действия, у Вертова—в точной аргументации фактами, у Пудовкина—в убедительной простоте выразительных средств...

Что же—у Роома? Что специфически *свое* переносит он из работы в работу?

Думается, что каждый, кто внимательно смотрел «Бухту смерти» и «Предателя», даст одинаково неизбежный ответ:

—Большое мастерство в использовании деталей при общем богатстве культуры кинохудожника.

«Бухта смерти» могла провалиться. Сделаться одной из многочисленных вариаций испорченной темы гражданской войны. Если бы ее не ставил Роом. Вся фабула проходит мимо—не запоминается.

Но режиссерские детали остались. Они и сейчас помнятся: эти люди, жесты, вещи, поданные в крупном плане, придававшие общему реалистическому тону фильма максимальную заостренность и насыщенность.

А «Предатель»? Разве не на деталях построен там весь фильм? Струйки воды из крана. Деньги фон Дица. Веер в публичном доме. Рука предателя... И к ним—общий тон картины. Уже не только культура,—а изощренность. Не просто кадр, а—утонченный кадр. Какая-то эстетика виртуоза. Своеобразно преломленный уайльдизм...

Черточки стиля? Одна, особенно резкая—порядка гиньоля, извращения. Проще—садизма. Сечение, кровь и пытка в «Бухте». Отвинченная рука и невидимый расстрел в «Предателе». Эта черточка—невыносима. Она не нужна и мочалит нервы.

У Роома есть трагедия. Его, лично его—ему катастрофически не везет со сценарием. Фильмы выходят лишенными идеологии, аморфно и натянуто сработанными композиционно.

Когда смотришь картину Роома—отсутствует впечатление советской работы. Кажется, что—заграничный продукт (комплимент в данном случае—скверный).

И девять десятых вины—в сценарии. Но он неотделим от режиссерской работы. Ответственен за него—Роом.

Предрекать что-нибудь вообще не рекомендуется. Но избегать своих ошибок нужно. В «26»—есть казнь коммунаров. В «Третьей Мещанской»—женщина, которая живет с двумя мужчинами сразу.

Сценарии новых работ дают Роому ответственный и опасный материал. Нужно, чтобы не было гиньоля и сексуальности.

Иначе имя пятого в пятерке поколеблется.

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 49. 7 декабря. С. 2.*

VI. ЮРИЙ ТАРИЧ

Имя это вряд ли знакомо многим.

В особенности завсегдатаям «Пикадилли» и «Сплэндида».

Экраны коммерческих кинотеатров не показывали работ этого режиссера. Потому что его фильмы не блещут роскошью туалетов, остроносыми автомобилями, рафинированной жизнью городов Запада. Они незамысловаты, скромны по выражению и, может быть, чуть-чуть неуклюжи.

Фильмы Тарича—так называемые *деревенские*.

Это может навести на грустные ассоциации. Под крестьянской лентой привыкли понимать кустарную агитационную постановку, размахивающуюся на разрешение всех злободневных вопросов, но толком не разрешающую ни одного.

Работы Тарича—иного плана. «Морока» и «Первые огни»—это уже некоторое достижение на «деревенском кинофронте». Тщательная обработка и подача материала. Отсутствие «пейзан». Правдивая простота сюжета. Заинтересованность, наконец.

Тарич выдвинулся этими лентами и реабилитировал испорченный киножанр.

Сейчас он эволюционирует. Следы эволюции—налицо. Сделаны «Крылья холопа»—фильм, выходящий за пределы, в сущности, однообразных и бледных форм крестьянской картины.

Большой размах. Большая эрудиция. Ставка на историчность. На реконструкцию стиля.

Тарич перенес сюда мотивы своих прежних работ. Эпичность действия. Любование деталями эпохи. Выставление вперед натурщика и его свежetroщенной бороды. Живой контакт со зрителем, строенный на простоте показа и убедительности.

Важно, что в Тариче—большая потенциальная сила, которая проявляется при столкновении с жанрами, полными трудностей.

«Крылья холопа»—первая *историческая* картина. И сделать ее было нелегко.

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 50–51. 14 декабря. С. 2.*

VII. ЛЕВ КУЛЕШОВ

Основоположник новаторских течений в русской кинематографии... Мастер эволюционного самоусовершенствования и методического привнесения своих принципов обработки материала в новые пути оформления кинозрелища...

Еще бурлил на театральной площадке Эйзенштейн, только задумывался над созданием «Киноправды» Вертов, а в маленьких комнатках Московского Опытного-героического театра вечерами уже уверенно работала «Экспериментальная кинолаборатория» режиссера Льва Кулешова. Крепкий коллектив полуголодной молодежи, спаянный общей идеей—«создать новую кинематографию, очищенную от наносных и чуждых ей элементов, самодовлеющую и мощную».

Через акробатическую и техническую тренировку натурщика и монтажное конструирование материала родилась первая экспериментально-учебная работа—«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Фильм, вливший бодрость в творческую энергию коллектива, показавшаяся им утверждением новых методов. Затем «Луч смерти»—переход на масштабы более крупные, на дисциплинированную массу, на драматический психологизм героической ленты.

Каждый из фильмов был парадоксом. Достижением метода и провалом идеи. Подлинный кинематографизм Кулешова плохо воспринимался зрителем. И—за четкой механикой действия вовсе терялось социальное начало.

Эксцентризм кадра привел к аполитичности и идеологической невесомости достижения.

Далее—затишье. Полугодовая безработица коллектива. И снова— работа над фильмом «По закону».

Тот же Кулешов. Те же натурщики. Та же ставка на выразительность их движений. Относительный учет прежних недостатков и максимальное опрощение действия и монтажа. Изумительная скромность постановочных средств—обыгрывание одной декорации и скупой подмосковной природы.

Но—на редкость неудачный социальный материал сценария. Стопроцентная загрузка фильма томительной истерией, психологией неврастеника и театром «гиньоль». Прежняя неувязка между мастерством постановщика и общественным смыслом работы.

Кулешов снова вошел в активные силы советского кино. Уже сейчас ему поручили две новых постановки. Мы можем ждать от талантливого экспериментатора новых режиссерских достижений. Но—и в праве требовать после трехкратных ошибок в социальной стороне его фильмов—*идеологически советскую* картину.

*Кино (Ленинградское приложение).
1926. № 52. 25 декабря. С. 3.*

VIII. ПЕТР ЧАРДЫНИН

Это имя неотделимо от русской, а позже—советской кинематографии. В 1906 году, как-то мимоходом, оторвался Чардынин от театральной работы и заглянул в нарождавшееся кинодело. Поставил свою первую ленту—«Песнь о купце Калашникове». И навсегда остался в кинематографии.

Сила экрана была непреодолима даже 20 лет назад.

Увяли уже «корифеи» и герои «золотой серии»—Холодная, Лисенко, Коралли, Полонский, Рунич... А человек, выдвинувший их,—все еще у экрана. Теперь—пролетарского. За его плечами: 20 лет режиссерской работы и 200 законченных постановок.

Стаж, которым не может похвастаться даже Гриффит—пионер американской кинематографии.

«Хозяин черных скал» был первой работой Чардынина для советского кино (ВУФКУ). Воспитав свои вкусы в дореволюционном кино, равнявшемся только на театр, Чардынин и здесь остался верен самому себе. «Хозяин» был театральным спектаклем на экране: Крым—прекрасными декорациями, артисты—позерами, масса—плохо сложенным хором. Идеология же, в изобилии наполнявшая надписи, была лишь *механически* приклеена к сумбуру событий и потому не вязалась с картиной.

Но Чардынина эта неудача не смутила. Он стал переучиваться. Трудное это дело для мастера, у которого профессиональный стаж чуть ли не целая жизнь...

Его следующие работы были маленькими достижениями в этой борьбе энергии с привычкой. Для 1924 года хорошим революционным детективом

была «Укразия». Далекая, конечно, от пылкого задора «Красных дьяволят» Перестиани, но по-своему волнующая и чисто сделанная работа. Мы привыкли ее равнодушно после «Стачки» и технических достижений Межрабпома. Наши вкусы эволюционируют одной скоростью с нашим кино. Но все же два года назад «Укразия» была победой.

Последняя работа Чардынина—грандиозный исторический фильм «Тарас Шевченко». Старик-режиссер взял на себя задачу исключительной трудности: воплотить на экране столь родной Украине многообразный облик великого кобзаря. Это тем более трудно, что нам не нужны целлулоидные биографии великих людей. Нам нужно лицо эпохи, движущие ее силы и значение личности в их системе. Что это нелегко—показали уже многие неудачи.

«Тарас Шевченко» закончен Чардыниным, и надо полагать, что скоро мы увидим эту картину на ленинградском экране.

*Кино (Ленинградское приложение).
1927. № 1. 4 января. С. 3.*

IX. ФР.ЭРМЛЕР И ЭД.ИОГАНСОН

...Среди нас нет места вдохновению и настроению, являющимся не следствием профессиональной организованности, а индивидуальной, случайной возбудимостью организма...

Это из программы *Кинематографической Экспериментальной Мастерской (КЭМ)*, поставившей своим девизом не рассуждение реакционных «жрецов» искусства ради искусства, а четкие фразы о классовой утилитарности кинематографии и коллективном материалистическом кинотворчестве.

Два года назад с этой мастерской начали свою режиссерскую работу т.т. Эрмлер и Иогансон. Твердо отдавая себе отчет в своей цели (служение классовым интересам) и средствах (оформление фильма, понятное современности), они вышли на соэкран с комсомольской лентой «Дети бури». Зрелище было волевое, захватывающее и центростремительное. В прологе они погрузили нас в гущу дореволюционных дней, захватили пафосом борющейся массы. В фильме—напомнили о романтике эпохи гражданской войны, горячем задоре комсомола, о беспримерной энергии рабочего класса.

Следуя сценарию, режиссеры строили ленту в приключенческом жанре, стремились найти его точки соприкосновения с запросами пролетарской молодежи, хотели, может быть, создать ею наш красный детектив. И не будем судить слишком строго молодых режиссеров за то, что приключенчество в «Детях бури» становилось порой самодовлеющим, выпирало...

Делалось это с благими намерениями...

«Катька—бумажный ранет»—крутой поворот к сегодняшнему дню. От героики—к будням. От пафоса—к сосредоточенной неторопливости. С методической простотой и естественностью мастеров, знающих свое дело, в крепком контакте с коллективом актеров и четкой работой опера-

тора, развернули они свою нехитрую повесть о Катьке, хулигане Жгуте, Лиговке и заводе. Они показали нам в беспощадном свете прожекторов тот Невский, который еще не ушел с Проспекта 25-го Октября, тех людей и те нравы, с которыми борется наша общественность и административная власть.

Но и здесь они допустили ошибку. Выхватив из тьмы недостатки,— не обличили их. Не противопоставили им элементы здоровья и бодрости. Романтизировали то, что спит гнойником на лице смеющегося сегодняшнего дня...

Мы ждем осуществления лозунгов, написанных на пропусках молодых постановщиков в советскую кинематографию.

*Кино (Ленинградское приложение).
1927. № 3. 18 января. С. 3.*

[X.] А.В.ИВАНОВСКИЙ

Начало 1924 года...

Кинопресса объявила о «новом достижении советской кинематографии»—

«Дворец и крепость»...

Фильм, размахнувшийся на характеристику целой эпохи (1860—87 г.г.), на обличение кошмарных годин царствования Александров второго и третьего, на раскрытие ужасов Алексеевского равелина и мрачной загадки «Таинственного узника»... Но—не выполнивший этого задания на все 100%, фильм этот снизился до простой жизненной драмы, до узко-индивидуалистического подхода к событию и даже не охватил всего смысла противопоставления дворца крепости.

Пресса, конечно, была частью права. Для 24 года «Дворец и крепость» Ивановского—достижение, может быть, даже весьма значительное. Точность стиля, подлинность исторической архитектуры, впервые открываемый перед массовым зрителем материал, корректное пользование мону-ментальными декорациями—были достоинством ленты. Но привычные для Ивановского, как оперного режиссера, методы строения зрелища оказали ему в кино медвежью услугу. Фильм был безнадежно театральным по композиции, аморфным и вялым по монтажу, докучно литературным по надписям.

Далее—целый год. Ивановский молчит, чтобы снова появиться на экране с другой исторической лентой—«Степан Халтурин», фильмом, грешащим недостатками предыдущей работы театрального режиссера, быстро снятым с экрана под дружное молчание общественного мнения.

Наконец, последняя—полутороговая—работа над «Декабристами» (Ивановский верен своему жанру—«костюмно-исторического» фильма). И... полное повторение ошибок «Дворца и крепости», пожалуй, даже умножение их. Прежняя оперность. Тяжеловесность. Безмонтажие. Томительность темпа. Литературщина. Мелодекламация актеров.

Прежний уклон в сторону индивидуальной интриги. Необрисовка социального смысла декабрьского восстания 1825 г. Неразграничение полярных друг другу Северного и Южного Союзов и пр.

Неизобретательность в режиссерской работе до таких пределов, что полностью повторяются когда-то расхваленные параллели и ассоциации «Дворца и крепости». Только там—ножки балерин и ноги Нечаева, здесь же—бал во дворце и ужасы острога. Там—торжественный полонез и смиренная рубашка Бейдемана. Здесь—заседания Государственного Совета и Северного Союза.

Ивановский заимствует не только у самого себя. Приглядитесь внимательнее к сцене покушения Анненкова на самоубийство. Что она вам напониит?.. Да такую же сцену в «Поликушке» Санина.

Не будем перечислять всех недостатков режиссера. Их слишком много. Лучше посоветуем А.В.Ивановскому отрешиться от оперных методов. И—меньше внимания обстановке, стилизации, сценической пышности. Все—на факты истории, особым образом преломленные. Это для нас нужнее.

*Кино (Ленинградское приложение).
1927. № 5. 1 февраля. С. 3.*

Предисловие и публикация
Артема Сопина