

от 3-ДЕК.40.8

Москва

Выдающийся мастер кинематографии

Полтора месяца назад исполнилось шестьдесят лет человеку, которому никто в этот день не принес даров благодарности и восторга. Скорее всего в день юбилея сам юбиляр рыскал, как всегда, в поисках денег и работы по мелким киностудиям Америки. Имя этого человека, основоположника мирового киноискусства, создателя таких шедевров, как «Рождение нации» и «Сломанная лилия», влачащего ныне полугодичное существование. — Давид Гриффит. Капитализм задавил, уничтожил еще одного художника.

Об этом стоит вспомнить в статье, посвященной совсем другому художнику, другого, следующего за Гриффитом, поколения, другой, непонятной для Гриффита страны.

В годы, когда Давид Гриффит сделал последнее и безуспешное усилие вернуть свою славу картиной «Америка», семнадцать лет назад в кинематографию вошел молодой человек, путь которого к новому искусству был совершенно иным, чем путь Гриффита. Гриффит пришел в кино из театра. За плечами человека, о котором идет речь в этой статье, были гражданская война, вступление в партию, работа в органах ВЧК. Одно было общее: и Гриффит, и молодой чекист делали заново кинематографию, каждый по-своему, каждый в своей стране.

Великолепна была эпоха зарождения советской кинематографии, киноискусства, советского кинематографа в еще нищей, разоренной войнами, интервенцией и блокадой республике. Казалось, не до искусства было. Казалось, не может даже называться искусством жалкое, вульгарное убежище пошлости, которому так подходило имя «киношки».

Первые картины, как говорится, «легли на полку», а вышедшие на экран нередко демонстрировались в пустых залах. Но партия, страна воспитывали новых людей, не жалея средств.

Помню 1924 год, май месяц. Я пришел в ведомственные комнаты так называемого научно-художественного совета «Севзапкино». В моей душе — так называемый священный трепет: я должен получить ответ о судьбе нашего сценария. Из-за стола, на фоне большого окна, выходящего на проспект, поднялся навстречу мне секретарь, человек в облезшей кожаной куртке. Почему-то прежде всего мне бросилась в глаза его походка на казацкую шевелюру. В глазах секретаря я уловил особенное выражение, как будто обладатель их колебался — официально послать меня к черту или вдруг, открыто улыбнувшись, стать лучшим моим другом.

Я с некоторым пренебрежением посмотрел на секретаря. Он — как-то смущенно на меня.

— Что-то не пойму я вашего сценария, — сказал он, — какой-то наворот...

Я уже готовился, проглотив обиду, сказать несколько язвительных фраз, как вдруг лицо секретаря осветилось улыбкой, и он закончил:

— Но интересно! Будем знакомы, моя фамилия Эрмлер.

С тех пор прошло много лет. Было много тяжелых дней, но еще больше дней радостных. Были тревоги, победы и поражения. Улыбка, пронизанная оптимизмом, кажется мне уже обязательной принадлежностью нашей Ленинградской киностудии, нашей кинематографии.

Трудно переоценить роль Фридриха Эрмлера в советском киноискусстве. Можно говорить о многом — о стиле его картин, их содержании, их авторе. Но прежде всего хочется говорить о главном, о том, что отличает советского кинохудожника, о том, что отличает Эрмлера даже среди советских кинохудожников.

Партиец, участник гражданской войны, чекист, Эрмлер, еще в 1922 году редко имевший возможность читать, учиться, получает путевку в новое, самое важное искусство, за два года из студийца-актера, из помощника режиссера становится полноправным режиссером. Эрмлеру никогда не было свойственно изредка встречавшееся у других презрение к культуре. Страна дала художнику возможность учиться. Ограниченные сроки он использовал с блеском.

Годы учения Эрмлера, учения на практике, ознаменовались и успехами, и неудачами. Но страна была щедрой, и художник отблагодарил ее за щедрость

тем, что создал свой, особенный стиль работы. С первых же лет он взялся за самые трудные участки искусства. Из поставленных им девяти фильмов только два — не на современном материале, но и те — на материале гражданской войны.

Прежде всего Эрмлер ищет тему, которая была бы генеральной, одной из ведущих тем времени. И эту тему он разворачивает со всей силой своего темперамента, лиризма, остроумия, чувства социальной и человеческой правды. Так, в годы, когда работники кино шутили над обязательным появлением в фильмах «представителя фабкома», Эрмлер почти полемически этот самый фабком делает героем своего фильма, подымает его средствами искусства.

Такой стиль работы оказал огромное воздействие на советских кинематографистов. Всей своей деятельностью Эрмлер как бы говорил: «Не хочу, не буду иметь судьбу Гриффита и потому, что у нас другой строй, и потому, что я — человек этого строя». И, зачастую сами того не замечая, мы учились у Эрмлера этому качеству советского художника: активно доказывать разницу между нами и режиссерами Запада.

Эта разница была уже в «Броненосце Потемкине», в «Копии Санкт-Петербурга», в фильмах, снискавших советской кинематографии громкую славу во всем мире. Но этого было мало. Предстояло еще одно испытание. Страна переходила на рельсы пятилеток. Именно в эти годы появляется «Встречный» Эрмлера и Юткевича, картина, вызвавшая много споров, но победившая и победой своей открывшая дорогу «Чапаеву» и «Великому гражданину». Это не просто шаг вперед, это — скачок, поворот. Чтобы сделать его на Западе, нужно было бы выпрыгнуть из своего поколения. У нас — надо было идти с поколением вперед и, подобно ему, расставаться со многим, вчера еще привычным.

Во «Встречном» торжествуют лирика, простота и скрытый масштаб событий, радостная человеческая речь, конкретность атмосферы и образов, ясность и глубина темы, линий и монтажа. Сейчас, когда манера эта, испробованная Эрмлером и Юткевичем, окончательно победила, поднялась на новую, огромную высоту в «Чапаеве» и в фильмах о Ленине, трудно поверить, что «Встречный» был нелегким, не само собой разумеющимся поворотом.

Но это было так, и этого забыть нельзя. Чувство времени — основное чувство советского художника. Оно было свойственно величайшим писателям и поэтам. Резко менялся Шекспир; пугал даже друзей поворотами Пушкин; переходил на новые, более высокие позиции Маяковский.

Прекрасно было время нашего «рождения» — двадцатые годы. Но не менее прекрасно было время, когда нам было по тридцать лет, и еще прекраснее — сейчас, когда мы перешли в пятый десяток. Именно в этом возрасте «выдохся» Гриффит, ушел Ганс, исчез Крюс — блестящие мастера Запада. Но мы не хотим уходить. Время, которое впереди, кажется нам и будет еще прекраснее, мы хотим и в нем быть его товарищами.

Чувство новаторства в теме и выражении ее, чувство самокритики, желание быть передовым художником своей эпохи — этим побеждает советская кинематография. Этим побеждает и сейчас, на 43-м году своей жизни, и, несомненно, будет побеждать еще через много лет Фридрих Эрмлер, автор замечательного фильма «Великий гражданин». Бесмысленно говорить о нем: «человек 20-х годов» или «человек 40-х годов». Он — человек своей эпохи, величайшей эпохи, носящей имя Сталина. Товарищ Сталин внимательно растил кадры советского кино, присматривался, указывал мастерам на ошибки. В личных беседах с Довженко, Васильевыми, Чиаурели, Эрмлером, Александровым, Козинцевым и автором этих строк, работниками хроники, сценаристами товарищ Сталин указывал путь к преодолению трудностей, к поднятию киноискусства на новый, еще более высокий уровень.

Пример Эрмлера толкает художников кино на создание новых картин, говорящих голосом своего времени. Они пойдут дальше, подобно Эрмлеру, не старея, не уступая времени, горя любовью к родной стране, стремясь всегда быть на уровне великой сталинской эпохи.

Л. ТРАУБЕРГ.