

Вырезка из газеты

21 ЯНВАРЯ 40 8 КИНО

Москва

Газета №

КИНО

21 ЯНВАРЯ 1940 г. № 4 (958).

С. ГИНЗБУРГ

Ленинская тема и ленинский образ

Образ величайшего из людей, какими знает история, образ великого создателя и руководителя партии большевиков — Владимира Ильича Ленина с давних пор вдохновляет мастеров киноискусства. Образы Ленина и лучшего его ученика и соратника товарища Сталина олицетворяют мудрость партии, ее неразрывную связь с массами, ее непримиримость к врагам трудящихся. Обращаясь к этим дорогим для всякого советского человека образам, мастера киноискусства не только выполняют свой долг перед десятками миллионов зрителей, но также идеально и творчески обогащают и вооружаются.

Возложить в произведениях искусства образы Ленина и Сталина — значит проникать в самые значительные события мировой истории и стараться эти события объяснить. Вместе с тем это значит создавать характеры невиданной силы и моральной чистоты, показывать в концептуированном выражении те новые черты человеческого характера, которыми отличаются революционеры-большевики.

Никогда в прошлом искусство не знало такой трудной задачи. Однако на пути ее разрешения советская кинематография одержала большие победы. С работой над образами пролетарских революционеров, участвующими в создании образов Ленина и Сталина, связаны все успехи киноискусства.

Первая серьезная попытка воплотить образ Ленина на экране сделана в 1924 году, т. е. не только до выхода «Броненосца «Потемкина» и «Матери», но и до появления «Стачки», которую мы привыкли считать первым произведением революционной кинематографии. Эта попытка была совершена Даизио Вертом в двух выпусках ленинской «Кино-правды» (№№ 21 и 22).

В отличие от обычных короткометражных выпусков «Кино-правды», это были довольно большие по объему фильмы (в № 21—1000 метров), смонтированные из документального материала и обладавшие стройным сценарным планом, который тот же режиссер через десять лет отчасти повторил, а отчасти развел в картине «Три песни о Ленине».

Особенно интересна для нас первая из ленинских «Кино-правд». Фильм показывал жизнь и деятельность Владимира Ильича, документальные кадры, изображающие Ленина, чередовались с кадрами, рассказывающими, как Советская страна осуществляет по ленинским директивам социалистическое строительство. Вторая часть фильма была посвящена болезни, смерти и похоронам Ленина и представляла собой реквием вождю. Третья часть, тема которой «Ленина нет, но сила его с нами» отображала выполнение партией ленинских заветов.

Во втором фильме (ленинская «Кино-правда», № 22) Верты показывал, что образ Ленина живет в сердцах трудящихся всего мира.

Эти фильмы Вертова не были простым монтажем документальных кадров. Они обладали подлинной лирической силой. Верты воссоздавал на экране ленинский образ, отталкиваясь от документального материала, отбирая и сопоставляя его.

Но здесь, в этих фильмах, так же, как и в лучших произведениях литературы тех лет, посвященных Ленину — в «Сами» Н. Тихонова, в «Мы не верим» В. Маяковского и др. — образ Ленина воссоздавался не непосредственно, а отраженно, в лирическом плане, главным образом через изображение нашего отношения к Ленину и через показ ленинских дел.

Такой подход к воплощению образа Ленина был в те годы для молодого советского искусства единственно возможным. Попытка воссоздать образ Ленина с помощью тиражи, предпринятая три года спустя Эйзенштейном в фильме «Октябрь», закончилась полной неудачей, хотя Эйзенштейн и не стремился сколько нибудь детально показать ленинский образ. Он хотел только внешне восстановить один из эпизодов борьбы за Октябрь, создать такой кадр с Лениным, который в свое время мог бы снять кинохроника.

Непосредственное эпическое (в отличие от лирического, отраженного) создание образа Ленина актером, воплощающим на экране ленинские черты и ленинский характер, требовало нахождения огромного творческого опыта, громадной предварительной работы над освоением историко-партийной тематики, над образами большевиков-ленинцев, в которых, хотя бы частично, были выражены ленинские черты.

Эту задачу кинематография не смогла решить и к десятой годовщине со дня смерти Ленина, хотя к тому времени она уже значительно приблизилась к ее решению. Так или иначе, в 1934 году кинематография дала только «Три песни о Ленине» того же Вертова — превосходный фильм, но не отличающийся по своему

методу от прежних работ этого режиссера.

Немой кинематограф в большинстве лучших своих произведений показывал не индивидуальные образы героев, а массу, ее движение, ее рост. Образ отдельного человека был в немом кинематографе вытеснен образом массы. Первоначально это было положительным явлением, ибо позволило освободиться от традиций буржуазной кинематографии, клеветавшей на народ, рисовавшей его, как безликое стадо. Но изображение психологии коллектива вместо индивидуальной психологии составляющих его людей, изображение поведения массы вместо более углубленного изображения ее рядовых представителей и руководителей в конечном счете привело некоторых художников к ошибкам идейно-творческого порядка. Часто в исторических фильмах первенствующее значение придавалось стихийному началу, а не сознательной, организованной революционной деятельности. Часто утрачивалась и конкретная неповторимость исторического процесса, подменявшаяся схемой в духе школы Покровского.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций вызвало краткий перелом в творческом развитии киноискусства, помогло преодолению ставших тормозом традиций «режиссерского кинематографа».

Драматургия и актерское творчество стали решающими элементами киноискусства. Образ отдельного человека получил достаточную драматургическую разработку в сценарии. Начался непрерывный идейный рост киноискусства.

Разрабатывая темы историко-партийные и моральные чистоты, показывая в концептуированном выражении те новые черты человеческого характера, которыми отличаются революционеры-большевики.

Никогда в прошлом искусство не знало такой трудной задачи. Однако на пути ее разрешения советская кинематография одержала большие победы. С работой над образами пролетарских революционеров, участвующими в создании образов Ленина и Сталина, связаны все успехи киноискусства.

Первая серьезная попытка воплотить образ Ленина на экране сделана в 1924 году, т. е. не только до выхода «Броненосца «Потемкина» и «Матери», но и до появления «Стачки», которую мы привыкли считать первым произведением революционной кинематографии. Эта попытка была совершена Даизио Вертом в двух выпусках ленинской «Кино-правды» (№№ 21 и 22).

В отличие от обычных короткометражных выпусков «Кино-правды», это были довольно большие по объему фильмы (в № 21—1000 метров), смонтированные из документального материала и обладавшие стройным сценарным планом, который тот же режиссер через десять лет отчасти повторил, а отчасти развел в картине «Три песни о Ленине».

Особенно интересна для нас первая из ленинских «Кино-правд». Фильм показывал жизнь и деятельность Владимира Ильича, документальные кадры, изображающие Ленина, чередовались с кадрами, рассказывающими, как Советская страна осуществляет по ленинским директивам социалистическое строительство. Вторая часть фильма была посвящена болезни, смерти и похоронам Ленина и представляла собой реквием вождю. Третья часть, тема которой «Ленина нет, но сила его с нами» отображала выполнение партией ленинских заветов.

Во втором фильме (ленинская «Кино-правда», № 22) Верты показывал, что образ Ленина живет в сердцах трудящихся всего мира.

Эти фильмы Вертова не были простым монтажом документальных кадров. Они обладали подлинной лирической силой.

Верты воссоздавал на экране ленинский образ, отталкиваясь от документального материала, отбирая и сопоставляя его.

Но здесь, в этих фильмах, так же, как и в лучших произведениях литературы тех лет, посвященных Ленину — в «Сами» Н. Тихонова, в «Мы не верим» В. Маяковского и др. — образ Ленина воссоздавался не непосредственно, а отраженно, в лирическом плане, главным образом через изображение нашего отношения к Ленину и через показ ленинских дел.

Такой подход к воплощению образа Ленина был в те годы для молодого советского искусства единственно возможным. Попытка воссоздать образ Ленина с помощью тиражи, предпринятая три года спустя Эйзенштейном в фильме «Октябрь», закончилась полной неудачей, хотя Эйзенштейн и не стремился сколько нибудь детально показать ленинский образ.

Он хотел только внешне восстановить один из эпизодов борьбы за Октябрь, создать такой кадр с Лениным, который в свое время мог бы снять кинохроника.

Непосредственное эпическое (в отличие от лирического, отраженного) создание

образа Ленина актером, воплощающим на экране ленинские черты и ленинский характер, требовало нахождения огромного творческого опыта, громадной предварительной работы над освоением историко-партийной тематики, над образами большевиков-ленинцев, в которых, хотя бы частично, были выражены ленинские черты.

Эту задачу кинематография не смогла

решить и к десятой годовщине со дня смерти Ленина, хотя к тому времени она уже значительно приблизилась к ее решению. Так или иначе, в 1934 году кинематография дала только «Три песни о Ленине» того же Вертова — превосходный фильм, но не отличающийся по своему

методу от прежних работ этого режиссера.

Немой кинематограф в большинстве лучших своих произведений показывал не индивидуальные образы героев, а массу, ее движение, ее рост. Образ отдельного человека был в немом кинематографе вытеснен образом массы. Первоначально это было положительным явлением, ибо позволило освободиться от традиций буржуазной кинематографии, клеветавшей на народ, рисовавшей его, как безликое стадо. Но изображение психологии коллектива вместо индивидуальной психологии составляющих его людей, изображение поведения массы вместо более углубленного изображения ее рядовых представителей и руководителей в конечном счете привело некоторых художников к ошибкам идейно-творческого порядка. Часто в исторических фильмах первенствующее значение придавалось стихийному началу, а не сознательной, организованной революционной деятельности. Часто утрачивалась и конкретная неповторимость исторического процесса, подменявшаяся схемой в духе школы Покровского.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций вызвало краткий перелом в творческом развитии киноискусства.

Разрабатывая темы историко-партийные и моральные чистоты, показывая в концептуированном выражении те новые черты человеческого характера, которыми отличаются революционеры-большевики.

Никогда в прошлом искусство не знало такой трудной задачи. Однако на пути ее разрешения советская кинематография одержала большие победы. С работой над образами пролетарских революционеров, участвующими в создании образов Ленина и Сталина, связаны все успехи киноискусства.

Первая серьезная попытка воплотить образ Ленина на экране сделана в 1924 году, т. е. не только до выхода «Броненосца «Потемкина» и «Матери», но и до появления «Стачки», которую мы привыкли считать первым произведением революционной кинематографии. Эта попытка была совершена Даизио Вертом в двух выпусках ленинской «Кино-правды» (№№ 21 и 22).

В отличие от обычных короткометражных выпусков «Кино-правды», это были довольно большие по объему фильмы (в № 21—1000 метров), смонтированные из документального материала и обладавшие стройным сценарным планом, который тот же режиссер через десять лет отчасти повторил, а отчасти развел в картине «Три песни о Ленине».

Особенно интересна для нас первая из ленинских «Кино-правд». Фильм показывал жизнь и деятельность Владимира Ильича, документальные кадры, изображающие Ленина, чередовались с кадрами, рассказывающими, как Советская страна осуществляет по ленинским директивам социалистическое строительство. Вторая часть фильма была посвящена болезни, смерти и похоронам Ленина и представляла собой реквием вождю. Третья часть, тема которой «Ленина нет, но сила его с нами» отображала выполнение партией ленинских заветов.

Во втором фильме (ленинская «Кино-правда», № 22) Верты показывал, что образ Ленина живет в сердцах трудящихся всего мира.

Эти фильмы Вертова не были простым монтажом документальных кадров. Они обладали подлинной лирической силой.

Верты воссоздавал на экране ленинский образ, отталкиваясь от документального материала, отбирая и сопоставляя его.

Но здесь, в этих фильмах, так же, как и в лучших произведениях литературы тех лет, посвященных Ленину — в «Сами» Н. Тихонова, в «Мы не верим» В. Маяковского и др. — образ Ленина воссоздавался не непосредственно, а отраженно, в лирическом плане, главным образом через изображение нашего отношения к Ленину и через показ ленинских дел.

Такой подход к воплощению образа Ленина был в те годы для молодого советского искусства единственно возможным. Попытка воссоздать образ Ленина с помощью тиражи, предпринятая три года спустя Эйзенштейном в фильме «Октябрь», закончилась полной неудачей, хотя Эйзенштейн и не стремился сколько нибудь детально показать ленинский образ.

Он хотел только внешне восстановить один из эпизодов борьбы за Октябрь, создать такой кадр с Лениным, который в свое время мог бы снять кинохроника.

Непосредственное эпическое (в отличие от лирического, отраженного) создание

образа Ленина актером, воплощающим на экране ленинские черты и ленинский характер, требовало нахождения огромного творческого опыта, громадной предварительной работы над освоением историко-партийной тематики, над образами большевиков-ленинцев, в которых, хотя бы частично, были выражены ленинские черты.

Эту задачу кинематография не смогла

решить и к десятой годовщине со дня смерти Ленина, хотя к тому времени она уже значительно приблизилась к ее решению. Так или иначе, в 1934 году кинематография дала только «Три песни о Ленине» того же Вертова — превосходный фильм, но не отличающийся по своему

методу от прежних работ этого режиссера.

Немой кинематограф в большинстве лучших своих произведений показывал не индивидуальные образы героев, а массу, ее движение, ее рост. Образ отдельного человека был в немом кинематографе вытеснен образом массы. Первоначально это было положительным явлением, ибо позволило освободиться от традиций буржуазной кинематографии, клеветавшей на народ, рисовавшей его, как безликое стадо. Но изображение психологии коллектива вместо индивидуальной психологии составляющих его людей, изображение поведения массы вместо более углубленного изображения ее рядовых представителей и руководителей в конечном счете привело некоторых художников к ошибкам идейно-творческого порядка. Часто в исторических фильмах первенствующее значение придавалось стихийному началу, а не сознательной, организованной революционной деятельности. Часто утрачивалась и конкретная неповторимость исторического процесса, подменявшаяся схемой в духе школы Покровского.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций вызвало краткий перелом в творческом развитии киноискусства.

Разрабатывая темы историко-партийные и моральные чистоты, показывая в концептуированном выражении те новые черты человеческого характера, которыми отличаются революционеры-большевики.

Никогда в прошлом искусство не знало такой трудной задачи. Однако на пути ее разрешения советская кинематография одержала большие победы. С работой над образами пролетарских революционеров, участвующими в создании образов Ленина и Сталина, связаны все успехи киноискусства.

Первая серьезная попытка воплотить образ Ленина на экране сделана в 1924 году, т. е. не только до выхода «Броненосца «Потемкина» и «Матери», но и до появления «Стачки», которую мы привыкли считать первым произведением революционной кинематографии. Эта попытка была совершена Даизио Вертом в двух выпусках ленинской «Кино-правды» (№№ 21 и 22).

В отличие от обычных короткометражных выпусков «Кино-правды», это были довольно большие по объему фильмы (в № 21—1000 метров), смонтированные из документального материала и обладавшие стройным сценарным планом, который тот же режиссер через десять лет отчасти повторил, а отчасти развел в картине «Три песни о Ленине».