
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА

КИНО НА ВОЙНЕ

ДОКУМЕНТЫ И СВИДЕТЕЛЬСТВА

МОСКВА
«МАТЕРИК»
2005

ББК 85.373(2)
К41

*Автор-составитель В.И. Фомин
Ответственный редактор, составитель указателя А.С. Дерябин*

**Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт.-сост. В.И. Фомин —
К41 М.: Материк, 2005. — 944 с.**

ISBN 5-85646-137-1

Эта книга — первый фундаментальный сборник документов и свидетельств об отечественном кино в годы Великой Отечественной войны. Многие аспекты истории кино раскрыты в ней впервые и с невиданной ранее полнотой: так, в ней характеризуется состояние советской кинематографии перед началом войны, подробно рассказывается о подготовке и осуществлении эвакуации киностудий и кинопредприятий в Среднюю Азию, освещаются зарубежные связи советского кино. На основе документальных материалов пересматривается и высоко оценивается роль руководства советской кинематографии в военные годы. Кроме того, впервые публикуются документы о мерах по развитию и восстановлению национальных кинематографий, рассказывается о создании документальной кинолетописи Великой Отечественной войны, о пагубном влиянии цензуры и Агитпропа ЦК ВКП(б) на кино. Наконец, впервые публикуются документы о материальном ущербе, нанесенном советской кинематографии немецко-фашистскими захватчиками и их союзниками.

ББК 85.373(2)

ISBN 5-85646-137-1

© В.И. Фомин. Составление,
вступительные статьи, комментарии, 2005
© А.С. Дерябин. Указатель, 2005
© НИИ киноискусства, 2005

**«СЕГОДНЯ И ЗАВТРА ПРИДЕТСЯ РАЗДВИГАТЬ РАМКИ
ДОЗВОЛЕННОГО В ИСКУССТВЕ»**

Из выступления на конференции, посвященной сотрудничеству кинематографистов союзных стран, 21—22 августа 1942 г.

<...> Земля уже промокла насквозь нашей кровью до самой поверхности Западного полушария. Кровь зовет к справедливости. <...>

Фашизм обрушился на нас с чудовищной силой, с абсолютно нечеловеческой жестокостью, которой нет ни меры, ни названия.

Но как бы нам ни было трудно, как бы ни было горько, как бы ни буйствовали фашистские орды на нашей земле, — мы верим в нашу победу, и эта вера никогда не оставит нас и ни перед чем не остановит нас. Мы верим в победу, как в победу добра над злом, как в победу справедливости и свободы народов, как в историческую неизбежность.

Мы завоеваем победу, как ученики и современники Ленина, Сталина, Горького, как современники Драйзера, Шоу, Уэллса.

Как наследники Пушкина, Толстого, Шевченко, Руставели, как люди нового демократического советского общества, любящие человека, проявление человеческого гения в любой благородной области деятельности любого народа.

Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве.

То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое, — то просится сегодня на экран.

На экран просится уже не только благородство, скорбь, любовь, храбрость и самоотверженность, и не только зло вообще и человеческие заблуждения вообще, как свойства дурных характеров или страстей или обычная борьба человеческих групп, разделенных противоречиями жизни.

Сегодня на экран просятся невиданная подлость и злодеяния, просятся садизм и издевательства, просится ненависть к человеку, ненависть к гуманизму. Сегодня должен быть притянут на экран массовый фашистский детоубийца, вешатель, растлитель малолетних, убийца раненых, стариков и детей, разрушитель памятников культуры и душитель и убийца целых народов.

Сегодня должны быть вытащены на экраны всего мира, как на суд народов, не простые злодеяния, извращения, подлости и не простой обман и ужас, а огромные, массовые, грозные и потрясающие, каких мир еще не видел никогда и каких не представлял себе никто из нас в минуты наибольшего пессимизма.

Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными пылающие здания, закопанные живыми в землю. Содрогается земля от стонов бесчисленных немецких жертв.

Не забудьте нас, не забудьте нас! Не гнушайтесь ужаса нашей смерти!

Не отворачивайтесь от нас, умерших неэстетичной смертью от голода, приползшего к нам из фашистской Германии!

Нас слишком много. Нас миллионы, миллионы!

Мы многочисленны, как морской песок!

Не забудьте нас, художники земли...

Расскажите о нас, покажите нас грядущим поколениям, чтобы не пропала

даром ни одна наша слеза. Нас нельзя уже ни забыть, ни замолчать вам, если вы художники, а не пилаты, умывающие руки перед народом, если вы любите свои народы, если вы понимаете, что бессмертные народы состоят из смертных людей, живущих, любящих, страдающих и умирающих один лишь раз.

Сегодня требуют себе места на экране страшные и грозные вещи, как страшно и грозно переживаемое человечеством время, и было бы величайшей ошибкой обойти это в угоду чему бы то ни было и кому бы то ни было. В этом было бы неуважение к страданиям народов и непростительное извращение и нашей суровой истории. В этом была бы наша историческая ошибка.

На экране надо дать точный портрет фашизма.

Вот над какими новинками современности придется нам призадуматься, дорогие братья и коллеги.

Я совсем не собираюсь, однако, призывать товарищей по работе к заполнению экрана ужасами войны.

На экран придет много прекрасного, тоже в невиданных размерах и проявлениях. Придет новый благородный гнев, бесстрашие, ярость, ненависть к фашистам-поработителям, безграничная щедрость, самопожертвование и героизм, равного которому не знала история.

Придут на экран герои-бомбометатели, партизаны, снайперы, истребители, танкисты. Появятся наши простые люди, достойные золотых памятников на вечные времена за свои боевые труды и подвиги.

Придут сюжеты, как живые легенды и любовь к отечеству, к народу, достойная, и жертвенная, и кристаллически чистая.

Габариты человеческих страстей нашего времени вырастают неизмеримо.

Не знаю, может быть, так не говорят с трибуны Америки и Англии.

Может быть, мои слова покажутся выспренными, и чувства мои покажутся слишком обостренными и напряженными, не знаю. Но одно я знаю точно и верно. То, что происходит сейчас в мире, столь громадно, столь необычайно и столь чревато неизмеримыми последствиями. Воинствующий фашизм уже принес человечеству такие разорения, повернул его в такие страдания, опозорил человечество такими необъятными и неназываемыми злодеяниями, так унижил звание человека, что нет, очевидно, ни в одном человеческом лексиконе слов, чтобы определить и точно назвать это. Поэтому мы так напряжены в поисках названий, определений сущности происходящего в мире сегодня.

Все бледнеет перед происходящим, все сравнения, все аналогии и все известные художникам слова-гиперболы.

И придут, очевидно, долгие годы, пока народится новый Данте, помноженный на Микеланджело, и создаст своим гением, омытым в безбрежном людском горе, новую «Божественную комедию» для грядущих поколений, как величественное воспоминание про дорогую цену, что платит сегодня наш советский народ, решая на своих родных полях в огне и в громе и по колени в крови свою судьбу и судьбу мира.

Чтоб увидели в этой Великой книге наши потомки, как разваливался мир, как падали европейские государства, как бежали правительства, как разрушались культуры, как погибала европейская демократия, как придушили Европу ужас и отчаяние, как повисла над Великобританией черная фашистская сморительная гитлеровская сорочка.

И как среди хаоса разрушений, среди отчаянных стонов поверженных европейских народов, среди всеобщего смятения вдруг, как чудо, стала на защиту

своих прав великая советская нация. Стала на защиту мира и культуры и братства народов мужественно, гордо и щедро. Стала страна, долгие годы заподозренная в злоумышленных целях против Европы, неудобная и непонятная.

И мир понял теперь, что она-то и есть главная его защитница и надежда, как говорит Чаплин.

В Великой книге развернутся картины наших жертв и бедствий — расстрелянная Сербия, разогнанная и повешенная Польша, голодная Греция, порабоженные Украина и Белоруссия и Прибалтика.

Наши сожженные города и села, замученные отцы и дети, и увезенные в рабство жены и сестры, и развороченная, попанная, растленная земля.

Киноработники! Не отстраняйте себя от реального целого мира. В этом наше сотрудничество перед миром. Не приглаживайте и не причесывайте мира. Он очень болен сегодня, очень плох. Не уводите свое искусство, свои сюжеты в более или менее интересные, увлекательные частные житейские случаи.

Сегодня кино вышло из мягких юношеских лет в суровое зрелое мужество. Многие его произведения стали могучими, величественными и прочными, подобно искусству древних, если бы недолговечность пленки не обрекала их на скорую гибель.

Кино сегодня может и должно ставить себе большие цели. Время большое и грозное.

Кино должно ответить на самые острые вопросы современности и честно сориентировать страдающие человеческие группы, если уж не все человечество.

Сегодня мир болен. Больна вся наша планета, Она словно влетела в какую-то кровавую туманность и потускнела, и потеряла блеск и радость.

Много еще прольется слез и много крови. Не забудет земля их долгие столетия. Ужасы содеянного долго будут потрясать людское воображение, передадутся в поколения и будут вырываться тяжелыми стонами в снах наших правнуков и праправнуков.

В это кровавое грозное время каждый творец должен особенно глубоко подумать — для чего же он живет в это время. Подумать и осознать свою ответственность за свою эпоху.

Живет ли он для денег, для роскоши, для славы и наслаждений среди океана бедствий или для чего-то большего, чем деньги и слава — для блага своего народа, для создания подлинной нелицемерной дружбы народов, для победы над фашизмом, для торжества демократии.

Победить надо во что бы то ни стало.

И нужно еще подумать, чтоб победивший мир не покатился по инерции злобы, жестокости войн и разрушений.

Чтоб чрезмерная тяжесть потерь и неслыханные кровавые испытания не повергли мир в тяжелый пессимизм, не задушили, не ожесточили массовую психику.

Чтобы мир не впал в алчность, стяжательство, бессердечие и жажду наживы.

Чтобы не откатился мир назад на целые столетия, впадши в националистические обособления после угрозы смерти наций от воинствующего гитлеризма.

Вот какие вопросы должны стать перед учителями миллиарда людей — перед киноработниками земли.

Что ожидает мир?

Задушат ли его немецкие фашистские палачи?

Отравят ли его смертельным газом?

Взорвется ли мир от нового какого-либо изобретенного снаряда и разлетится в прах со всеми нами, со всей Америкой и Англией, так и не успевших пустить в ход свою накопленную боевую силу?

Или в ближайшее, быть может, время где-то в предгорьях Кавказа сломает себе Гитлер шею?

Как ожидает нас зима? Какая ожидает нас? Кто знает? Одно лишь мы знаем твердо — оружия не сложим никогда.

Пусть мы будем бедные.

Пусть мы будем черные, оборванные и измученные.

Пусть побелеют наши волосы.

Пусть не наживем мы ни золота, ни драгоценных камней.

Мы существуем уже как моральные победители в этой гигантской борьбе и такими останемся в истории — братья народов и защитники.

И никогда никому уже не затушевать этой победы.

Мы стоим с оружием, с наукой, с искусством против чудовищной силы всей европейской техники в руках квалифицированных убийц.

Стоим пятнадцать месяцев.

Не пожалели. Не пожалели ни отцов, ни детей своих, ни жен, ни невест, ни заводов, ни полей своих — ничего! Все отдаем! Во имя свободы и бессмертия советского народа!

Это наша история. Это труднейшая в мире равнодействующая всех творческих сил нашей советской многострадальной нации.

Это наша жизнь и бессмертие.

Да здравствует народ!

Да здравствует победа!

Александр ДОВЖЕНКО

Живые голоса кино. М., 1999. С. 204—215.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В истории советского кино, крепко и нерасторжимо связанной с общей историей страны, пожалуй, не было ни одного периода, который можно было бы назвать легким и счастливым. Но испытания, выпавшие на долю нашего кино в годы Великой Отечественной войны, оказались самыми трудными и тяжелыми.

Условия, в которых вынуждены были работать советские кинематографисты, кажется, не оставляли даже и малейших шансов не только на какие-либо взлеты и творческие достижения, но и на элементарное выживание. Спешно, в суете и в панике эвакуируемые в Сибирь и южные республики СССР киностудии и предприятия отрасли растеряли значительную часть своего оборудования. Начинать работу на новых местах — в случайных, совершенно неприспособленных помещениях — было очень трудно. Киностудиям всего не хватало — электроэнергии, пленки, абсолютно не из чего было строить декорации. Еще более не хватало людей — многие кинематографисты, работники киностудий и кинопредприятий ушли на фронт. Снимали в нетопленных, ледяных помещениях. Мучил голод. С фронта приходили вести одна страшнее другой. Враг стоял под Москвой, выходил к Волге. Почта мешками приносила похоронки. Душило отчаяние.

У руководства кинематографии тоже появились свои новые, почти неразрешимые проблемы. Кинокомитет был эвакуирован в Новосибирск, его предприятия оказались разбросанными по Сибири и всему советскому Востоку. А все основные вопросы все равно надо было решать в Москве. Управлять в этих условиях хозяйством, требующим сложнейшей и оперативной координации, было очень трудно. К тому же многие предприятия отрасли вынуждены были с ходу перепрофилировать производство на выпуск материалов и техники для Красной Армии (а за это надо было отвечать головой).

У творческих работников возникли свои, тоже, казалось бы, неразрешимые проблемы. Мастера художественного кино рвались делать фильмы о войне, но не имели о ней никакого представления. Документалисты же, попавшие во фронтовые киногруппы, ни технически, ни творчески, ни идейно не оказались сколь-нибудь подготовленными к работе в боевых условиях. Пришлось учиться и переучиваться на ходу, платя за это очень высокую цену.

Однако едва эвакуированные киностудии и кинопредприятия отрасли обжились и освоились на новых местах, как на фронтах наступил перелом, война покатила на Запад, и снова пришлось собираться в дорогу, демонтировать оборудование и паковать чемоданы. На реэвакуацию опять ушло много времени, сил и средств.

К тому же возвращение в родные места для кинематографистов оказалось не только радостным, но и горьким. Оставленные на годы эвакуации помещения киностудий, предприятий и учреждений отрасли страшно обветшали, пришли в запустение, не все оставленное имущество и оборудование удалось сохранить. А тех кинематографистов, которые возвращались в места, где побывал враг, вообще ждали одни развалины и пепелища. Опять все надо было начинать буквально с нуля!

И тем не менее в этих невыносимых и невыносимых условиях советское кино не только выжило, но и сумело одержать поистине блистательные творческие победы: достаточно назвать такие фильмы «Машенька» Ю. Райзмана, «Радуга» М. Донского, «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Два бойца» Л. Лукова, «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. Но и помимо этих, самых известных картин, ставших вершиной кинопроцесса военной поры, наше кино сумело создать впечатляющий цикл просто добротных, хороших — «зрительских» — фильмов. Нужно прежде всего отметить талантливые и яркие работы И. Пырьева и других мастеров, которые в своих фильмах поразительно точно угадали главный запрос зрительской аудитории тех лет — запрос на улыбку и образы надежды. Вполне возможно, что именно эти традиционные, немудреные, простовато сделанные лирические и комедийные ленты, никак не претендовавшие на какое-либо новаторство и художественные открытия, сыграли даже более значительную роль, ибо несли в себе заряд добра, света, надежды. Именно в годы войны советское кино талантливо и глубоко постигло главный урок народной культуры: чем тяжелее, тем трагичнее жизнь, тем больше света, мажора, сердечности должно быть в палитре художника.

Поистине неоценимый вклад в общее дело победы над врагом внесла и советская кинодокументалистика. При всех бесчисленных трудностях, в кратчайшие сроки были организованы киногруппы на всех фронтах, налажен четкий и ритмичный выпуск двухнедельного «Союзкиножурнала», каждый номер которого целиком или частично состоял из хроники, снятой на полях сражений.

Зрители ждали очередной выпуск «СКЖ» и новые документальные фильмы о наиболее крупных сражениях с таким интересом и нетерпением, что у кинотеатров выстраивались очереди, и приходилось устраивать дополнительные сеансы. Советскую фронтовую кинохронику и документальные фильмы с огромным интересом смотрели и за рубежом. Более того: кинодокументалистика тех лет сыграла огромную роль в переломе общественных настроений в пользу СССР во многих странах мира.

Но, пожалуй, самым большим достижением советской документалистики стало создание Кинолетописи Великой Отечественной войны — грандиозного собрания кинодокументов, запечатлевших

ратный и трудовой подвиг нашего народа. Этой коллекции ярких и пронзительных документальных свидетельств поистине нет цены!

Если учесть, в каких условиях были одержаны все эти творческие победы и свершения, то можно без малейшего преувеличения утверждать, что наше кино в годы войны тоже совершило свой самый настоящий подвиг: оно оказалось на высоте своего времени, нашло свое место в общей борьбе, оказало мощную духовную поддержку сражающемуся народу.

С позиций нашего сегодняшнего опыта, с учетом того жалкого и недостойного состояния, в котором давно уже пребывает современное российское кино, все свершенное нашей кинематографией в годы войны вообще представляется чем-то невероятным.

Тем интереснее и, может быть, поучительнее взглянуться в этот давний опыт, попытаться понять, как старшему поколению наших кинематографистов удалось совершить почти невозможное.

В этой книге я меньше всего стремился к радикальному пересмотру устоявшихся представлений, оценок кинематографа военных лет, что обычно превыше всего ценится в киноведческой литературе. Мне прежде всего хотелось передать живые голоса этого потрясающего и трагического времени, его неповторимые подробности и детали. Хотелось из мозаики архивных документов воссоздать атмосферу этого времени как можно более полно и наглядно — со множеством разнообразных фигур и событий.

И если уж для решения именно этой задачи пришлось все же выйти из привычной системы сложившихся киноведческих представлений об этом периоде истории нашего кино, то это выразилось прежде в максимальном расширении самой сферы исследования. Ведь у нас до последнего времени история кино рассматривалась исключительно как история киноискусства, не более того. Но история киноискусства — только часть истории кино, пускай и важная, пускай даже важнейшая. Есть и другие сферы и аспекты этого предмета, тоже очень существенные. Это зритель. Это кинопроизводство. Это кинопромышленность. Это кинотехника. Это кинопрокат. Это зарубежные связи отечественной кинематографии. Это такой фактор, столь важный для понимания особой судьбы нашего кино, как цензура. И это такой, еще более весомый и значимый фактор, как отношения власти и кино. И еще многие-многие другие аспекты истории отечественной киномузы, которые и по отдельности, и вместе взятые самым существенным образом предопределили ее особый характер.

Именно в годы войны взаимосвязь и взаимодействие всех этих, казалось бы, столь удаленных друг от друга слагаемых кинопроцесса, проявились, пожалуй, как никогда открыто и зримо. Можно, например, сколь угодно изощренно истолковывать изобразительно-декорационное решение фильмов этой поры, анализировать, почему так, а не эдак распределяется в кадре свет. Но объяснять эти и многие другие художественные особенности фильмов военных лет, исходя только из эстетических категорий, — пустое дело. Ибо для того, чтобы понять природу происхождения тех или иных

стилевых решений, мотивы утверждения на роль того или иного актера, надо принимать во внимание такие чисто хозяйственные и сугубо житейские факторы, как нехватку электроэнергии, вынужденное изготовление декораций из навоза, эпидемию тифа среди кинематографистов и т.д., и т.п. Все эти и многие другие абсолютно внеэстетические (и даже неэстетичные) факторы в значительной степени предопределили своеобразие советского кино военных лет. Именно поэтому в книге им и отведено так много места.

Большинство публикуемых документов выявлено в основном в фондах двух архивов — Российского Государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) и Российского Государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ). В разделе, посвященном работе фронтовых операторов, использованы материалы из фондов Центрального Государственного музея кино и коллекции архивных документов НИИ киноискусства.

подавляющее большинство документов публикуется впервые. Однако, поскольку материал для этой книги собирался достаточно продолжительное время, ряд предназначенных для нее документов оказался уже изданным — в частности, что-то опубликовано в сборнике «Кремлевский кинотеатр» (РОССПЭН, 2005), что-то — в журнале «Киноведческие записки». Впрочем, это больше радует, чем огорчает: ведь интерес к истории отечественного кино явно растет, привлекая к исследовательской и публикаторской работе все более широкий круг ученых и специалистов.

В книгу включен также ряд документов и мемуаров, уже опубликованных ранее: это объясняется их особой значимостью и необходимостью наиболее полно завершить некоторые тематические и сюжетные линии.

Ряд документов и материалов печатается в сокращении; в комментариях это, как правило, не оговаривается, но все пропуски обозначены треугольными скобками.

Всюду, где это было возможно, расшифрованы пометки и резолюции, сделанные на документах теми, кто их читал. Комментируется также вся смысловая правка.

При подготовке текстов к печати явные орфографические ошибки и опечатки исправлены без оговорок (то же самое относится к пунктуации). Всюду унифицировано написание имен и названий, что в каждом случае отмечается в комментариях. (Единственным исключением является раздел «Союзники?», где исковеркано 90% имен. Например, в документах значилось «Грифиц» вместо «Гриф-фит», «Ворнер» вместо «Уорнер» и т.д. Поэтому, чтобы не загромождать текст сотней малофункциональных комментариев, исправления имен не оговариваются. В то же время не исправлены искаженные названия американских киностудий.)

Дополненные части сокращенных слов обозначены квадратными скобками. Все остальные редакторские конъектуры обозначены так же.

Слова и фразы, подчеркнутые авторами документов, обозначены чертой. Слова и фразы, подчеркнутые снизу (или отчеркнутые на полях) теми, кто читал документы, обозначены курсивом. (Един-

ственное исключение — документ № 177: см. комментарий к нему.) Места, подчеркнутые при чтении двумя линиями, отмечены двойной чертой.

Комментарии даются лишь в самых необходимых случаях: зачастую сами документы прекрасно дополняют и комментируют друг друга. Поэтому я не решился без особой нужды вмешиваться в этот содержательный диалог и прерывать его.

В значительной степени этот недостаток восполнен в указателе, состоящем из трех частей: персоналии, фильмы и неосуществленные замыслы.

Именной указатель состоит почти из полутора тысяч имен. Должен признаться, что в ряде случаев просто не удалось найти даже минимальную информацию о многих, уже совершенно забытых, людях. Тем не менее, пришлось проделать колоссальную работу только для того, чтобы в ряде случаев хотя бы установить инициалы или раскрыть их. Надеюсь, что при большом желании самые взыскательные читатели смогут расширить или уточнить собранные сведения.

В указателе фильмов содержатся данные более чем о шестистах фильмах; приводятся также почти сто пятьдесят двойных, рабочих и прокатных иноязычных названий. Следует сразу предупредить читателей, что всюду указывается год окончания фильмов производством. Дата выпуска на экраны (ВЭ) дается только в том случае, если фильм вышел в прокат более чем через два года после окончания производством. В указатель также включены двойные и рабочие названия фильмов, отсылающие к тому названию, под которым тот или иной фильм вышел на экран. В таких случаях ссылки на страницы даются только тогда, когда рабочие или двойные названия разных фильмов совпадают. Для облегчения поиска указаны также иноязычные прокатные названия советских фильмов, снабженные ссылками на страницу. Кроме того, эти прокатные названия указываются и в справке о самих фильмах.

Наконец, в указателе неосуществленных замыслов перечислено почти пятьдесят сценариев, заявок и тем, не получивших никакого экранного воплощения (если к какому-то фильму были сняты хотя бы пробы, он включен в указатель фильмов). Там, где удалось установить, указываются авторы идеи или сценария, а также режиссер, который планировал осуществить замысел.

В заключение приношу свою искреннюю признательность всем тем, кто помогал в ходе работы делом и ценными консультациями:

Владимиру Сергеевичу МАЛЫШЕВУ, Александру Алексеевичу ГОЛУТВЕ, Сергею Владимировичу ЛАЗАРУКУ, Людмиле Михайловне БУДЯК, Дмитрию Львовичу КАРАВАЕВУ, Виталию Антоновичу ТРОЯНОВСКОМУ, Петру Алексеевичу БАГРОВУ, Галине Петровне ВИТОШКО, Татьяне Михайловне ГОРЯЕВОЙ, Людмиле Семеновне ДОНЕЦ, Ольге Александровне ЗАЙЦЕВОЙ, Нее Марковне ЗОРКОЙ, Андрею Юрьевичу ИВАНОВУ, Изольде Львовне КАПЛУН, Сергею Кирилловичу КАПТЕРЕВУ, Науму Ихильевичу КЛЕЙМАНУ, Евгению Яковлевичу МАРГОЛИТУ, Владимиру Наумовичу МИСЛАВСКОМУ, Ларисе Александровне РОГОВОЙ, Виталию Геннадьевичу СОЛОВОВУ.

НАКАНУНЕ

Неотвратимо надвигавшаяся война застала советскую кинематографию, что называется, в «разобранном» состоянии, менее всего соответствующем вызовам и экстремальным задачам военного времени.

При всех очень больших успехах и достижениях — и творческих, и производственных — советское кино вышло из 30-х годов, не решив многих главных своих задач:

1. Производственная база советской кинематографии (прежде всего киностудии) осталась, по сути дела, на уровне едва ли не 20-х годов. Ее тогдашний руководитель Борис Шумяцкий¹, сделавший ставку на строительство Советского Голливуда — Киногорода на юге страны, практически не занимался вопросами совершенствования и реконструкции действующих киностудий. Он полагал, что недостаточная мощность этих студий, их быстро растущая техническая отсталость и многие другие болезненные проблемы будут разом разрешены и сняты сказочно быстрым возведением в Крыму нового, мощного Киноцентра, оборудованного по последнему слову техники. По планам и расчетам Шумяцкого, эта новая кинобаза советской кинематографии только по завершении первой очереди строительства должна была выдать на-гора сначала двести фильмов в год (т.е. увеличить объем кинопроизводства в четыре раза), через два-три года выйти на рубеж в 400 фильмов, а на исходе 30-х производить уже 800 (!!!) фильмов в год.

В 1937 году при утверждении в Совнаркоме СССР разработанного проекта Киногорода на юге страны хрустальная мечта Шумяцкого была вдребезги разбита, а через год он и сам был расстрелян. Узел организационных, производственных и технических проблем советской кинематографии, стремительно накапливавшихся все предшествующие годы, был затянут и запутан до такой степени, что советская кинематография не только не могла обеспечить необходимый стране объем кинопроизводства, но из года в год не справлялась даже с теми скромными планами, которые ей тогда спускались.

Естественно, на уровне кинопроизводства не могла не сказаться самым тяжким образом и атмосфера страха и растерянности, рожденная репрессиями этих лет. Обстановка была столь непредсказуемой, что запуск каждого нового фильма был для руководст-

ва кинематографии и киностудий страшным испытанием, едва ли не смертельным риском. О расширении производства можно было только грезить, а на практике подобные мечтания означали бы еще больший риск для всякого принимающего решение о дополнительных запусках.

В 1938 году советская кинематография вместо запланированных 90 полнометражных художественных фильмов с трудом выпустила только 34. В 1940 году вместо 58 картин удалось завершить только 38. И это при громких заявлениях с трибун партийных съездов о том, что советская кинематография должна вот-вот догнать и перегнать Голливуд!

2. В самом плачевном виде пребывала сеть кинотеатров и киноустановок, которая даже и близко не могла охватить потенциальную зрительскую аудиторию. Общий же технический уровень проекционной техники был за гранью допустимого — даже в 1938 году 60% киноустановок могли показывать только немое кино.

3. Организационная система советской кинематографии и, в частности, организация кинопроизводства, представляла из себя смесь жесточайшего бюрократического порядка и одновременно — поистине вопиющей бесхозяйственности. Акты проверок работы кинопредприятий этих лет по линии Комитета партийного контроля и других строгих инстанций производят такое впечатление, будто перспективное и оперативное планирование, строгая отчетность, суровый контроль за исполнением принятых решений и многие другие нормативные положения советского производства совершенно обошли киноотрасль стороной.

4. Безобразно плохо обстояло дело с творческими кадрами. Профессионалов явно не хватало даже на то, чтобы обеспечить существующий объем производства, не говоря уже о каком-либо его увеличении. Кадровый состав совершенно не обновлялся. К началу 40-х в режиссерской обойме советской кинематографии официально числилось 90 человек; только 20 из них имели высшую категорию, еще 40 были признаны талантами первой категории, причем многие — за былые, весьма и весьма давние заслуги. Советская кинорежиссура, которая так быстро пополнялась все 20-е годы и даже в начале 30-х, в предвоенные годы практически никак не обновилась. По этому случаю Александр Довженко с горечью замечал: «На сорока картинах сидит человек двадцать пять — тридцать орденосцев, потолстевших, поседевших, с именами, традициями, с положением и т.д. Их даже трудно критиковать. В последние годы чрезвычайно малый прирост новых режиссеров, молодых людей. С громадным трудом вовлекаются новые люди в этот громадный культурный процесс»².

Еще острее дефицит творческих кадров ощущался в кинодраматургии и на актерском поприще. Несмотря на многочисленные попытки Шумяцкого решить проблему хронического для советской кинематографии сценарного голода за счет привлечения писателей, ему, скорее всего, удалось только еще больше отбить у литераторов охоту работать для кино. Ни на миллиметр не сдвинулось с

места при царствовании Шумяцкого и решение актерской проблемы. К началу сороковых советское кино тасовало уже изрядно подзатертую колоду одних и тех же театральных актеров.

5. Но, пожалуй, самой тяжелой и тревожной в этом скорбном перечне бед и проблем советской кинематографии предвоенных лет, несомненно, являлось все более заметное снижение ее общего творческого тонуса. Так, кинопроцесс, динамично и качественно развивавшийся в 30-е, на исходе десятилетия стал ощущать потерю обороты. Все отчетливее проступала если и не истощенность, то по крайней мере явная усталость того стиля и направления, что были блистательно представлены «Чапаевым», «Трилогией о Максиме», «Депутатом Балтики» и другими достойными фильмами середины 30-х. Для нового рывка и качественного взлета советской кинематографии явно требовался выход на новые территории и поворот репертуарного руля. Но куда, в какую сторону?

В пространство голой и ортодоксальной кинопропаганды, куда силком пытались загнать кинематографистов их поводыри и надсмотрщики со Старой площади, идти желания не было. Ну, а те пути-дорожки, по которым хотелось пойти, к тому времени были наглухо перекрыты и запрещены. Даже лирика и тем более эксцентрика — эти две волшебные палочки-выручалочки, два наиболее значимых компонента эпико-героического стиля 30-х годов, уже были нежеланными и нетерпеливо устранялись с художественной палитры советского кино пуристами Агитпропа. Где, в чем найти новую, спасительную отдушину? Пожалуй, ни один из фильмов последних предвоенных лет не давал на сей счет сколь-нибудь внятного ответа.

Фильмы предвоенной поры выглядели все более растерянными. Пауза с выбором дальнейшего пути затягивалась и становилась все более тревожной.

6. Наконец, общая атмосфера в предвоенном кинематографе отличалась особой подавленностью и крайней депрессией. От боевого задора и энтузиазма начала 30-х, окрыленности успехами середины 30-х не осталось и малейшего следа. Прямые и острые дискуссии о проблемах развития отрасли были официально запрещены Шумяцким еще в ноябре 36-го после скандального двухдневного диспута в Доме кино, когда А. Довженко, М. Донской, Б. Барнет, А. Медведкин и многие другие ведущие мастера в самой резкой форме высказали свое недовольство руководством кинематографией. Не прошли бесследно образцово-показательные и особо издевательские процедуры коллективных порок С. Эйзенштейна, А. Медведкина, А. Роома, молодых авторов «Закона жизни» и других «оступившихся».

Надо ли говорить, какой след оставили в душах кинематографисты и зловещие общественно-политические процессы 37-го года? Тем более что кровавые репрессии не миновали и представителей «важнейшего из искусств». Отчаянный вскрик, вырвавшийся у Довженко в его письме Вс. Вишневскому («Я хочу умереть!...»³), надо

полагать, был порожден не только и не столько впечатлительностью и тонкой нервной системой сорокалетнего мастера.

* * *

В общем, возникла ситуация настоящего системного кризиса, который ощутимо начал наступать советскую кинематографию еще в последнюю пору правления Шумяцкого.

Однако чекист С.С. Дукельский⁴, брошенный на руководство «важнейшим из искусств», за полтора года своей работы не только не улучшил состояние киноотрасли, но успел наломать новых дров.

И.Г. Большаков⁵, назначенный руководителем советской кинематографии в июне 1939 года, взялся за дело горячо и вполне толково. Бывший управляющий делами СНК СССР провел радикальную чистку кадров в руководстве ГУКа и его управлений. Были подготовлены проекты очень серьезной (капитальной) реконструкции «Мосфильма» и «Ленфильма», осуществлен перевод киностудии «Советская Беларусь» из Ленинграда в Минск, намечено строительство нового здания ВГИКа. Сдвинулось, наконец, с места и строительство Казанской фабрики киноплёнки, Всесоюзного фильмохранилища в Белых Столбах и многих других важных для отрасли предприятий и организаций.

Большаков решительно взялся и за перестройку организационной системы кинопроизводства, к тому времени запутанной до предела и дико устаревшей.

По всей вероятности, Большаков вполне понимал и несомненный творческий кризис советской кинематографии.

Будучи опытным управленцем, Большаков, быстро сориентировавшись в том, какие первоочередные меры необходимо предпринять в сфере организационно-производственной, по-видимому, не слишком уверенно чувствовал себя в сфере художественно-идеологической. И, как можно догадаться, совсем не случайно он пошел на создание института художественных руководителей, передоверив им значительную часть своих полномочий, а заодно и ответственность за выбор репертуарной политики.

Были предприняты и многие другие вполне конструктивные, адекватные меры в разных сферах громоздкого и разнородного кинохозяйства, которые, несомненно, могли улучшить состояние отрасли, восстановить совсем было утраченную динамику ее развития.

Но Большакову не хватило времени, необходимого на полную реализацию всех этих мер. Грянула война, которая застала нашу кинематографию, что называется, на марше, в очень сложном переходном состоянии и совсем уж не «боевой» форме..

Впрочем, Большакову не хватило не только времени, но еще больше — свободы маневра. Будучи руководителем советской кинематографии и осуществляя программу мер по выводу ее из затянувшегося кризисного состояния, Большаков быстро почувствовал, что руководить киномузой ему придется отнюдь не в одиночку: «важнейшее из искусств» оказалось центром пересечения корпоративных интересов

самых разных партийных, государственных и общественных организаций, причем не только всесоюзного или республиканского, но даже и регионального уровня. Горкомы и обкомы партии, республиканские ЦК, различные наркоматы и ведомства, общественные организации от профсоюзов и комсомола до Союза писателей СССР не скрывали желания в той или иной степени поручить кинематографом, указать, какие фильмы следует снимать и как именно надобно решать те или иные кинематографические проблемы.

Однако в этом хоре властных учителей и добровольных поводырей еще с далеких 20-х годов выявила и откровенно обозначила претензии на тотальное и безоговорочное руководство еще одна инстанция — могущественный Агитпроп ЦК ВКП(б). Независимо от того, как в то или иное время именовалась данная партийная структура и кто возглавлял ее, этот главштаб советской пропагандистской машины неизменно претендовал на роль главного душеприказчика советской киномузы.

Ни в малейшей степени не считаясь с тем, что обязанности руководства кинематографией были официально возложены на специальный государственный орган (Совкино, ГУКФ, ГУК, Комитет по делам кинематографии), начальники Агитпропа именно себя видели в роли главных кинематографических поводырей. Выше них в этом отношении было только несколько самых высокопоставленных секретарей ЦК да лично И.В. Сталин. Впрочем, даже и этим партийным богам агитпроповцы, готовившие наиболее важные решения и документы по вопросам кино, имели возможность преподнести такие исходные материалы и такие проекты решений, что даже документы, подписанные самим Сталиным и указания, исходящие как будто лично от него, на самом деле часто имели сугубо агитпроповское происхождение.

Эта претензия Агитпропа на верховную власть над кинематографом неизбежно и неизменно приводила к яростному противоборству, затяжным конфликтам с официальными руководителями советского кино. С агитпропом страшно конфликтовал и управляющий «Союзкино» К.М. Шведчиков, и сменивший его М. Рютин, и уж тем более не в меру властолюбивый Б.З. Шумяцкий. Когда И.Г. Большаков приступил к реформированию вверенной ему столь запущенной отрасли, это противоборство не только не пошло на убыль, но вспыхнуло с еще большей и неистовой силой. Поскольку характер и направленность начатой реформы мало соответствовала представлениям сотрудников особо могущественного в те годы Управления пропаганды и агитации ЦК.

Следует признать, что победы в этом давнем, с 20-х годов начавшемся перетягивании каната между сугубо партийными и государственными структурами руководства советской кинематографией носили попеременный характер. Но каждый раз торжество Агитпропа — пусть и временное, пусть относительное — оборачивалось для советского кино самыми разрушительными и самыми драматичными циклами его биографии. Так было на рубеже 20-х—30-х годов, когда доминирование партийных поводырей со Старой

площади обернулось опустошительным наводнением пресловутого агитпрофильма.

Так было и на исходе 40-х, когда инициированная Отделом пропаганды и агитации ЦК политика малокартинья практически превратила советское кино в мертвую пустыню. Так было и в середине 60-х, когда именно по инициативе наследников сталинского агитпропа был осуществлен разгром оттепельного кино.

Начало 40-х в этом отношении не стало исключением. И как ни горько признавать, но еще до того, как разразившееся бедствие войны смертельным ураганом обрушилось и на советскую кинематографию, ей нанесли тяжелейшие увечья очередные поползновения Агитпропа установить над «важнейшим из искусств» свой всевластный контроль.

¹ *Борис Захарович Шумяцкий* родился в 1886 году в г. Верхнеудинске Забайкальской области. С 1904 года активно участвовал в революционной деятельности, стал профессиональным революционером-подпольщиком. В 1912—1913 гг. работал в «Правде», а с начала Февральской революции занимался организацией в Сибири большевистских изданий. В 1918 году принимал активное участие в создании Красной Армии. В 1921 году был избран членом ЦК ВКП(б) и работал в качестве одного из секретарей Рабоче-крестьянской инспекции. В 1922 году по поручению ЦК руководил обследованием всех заграничных представительств СССР. Затем находился на дипломатической работе в Персии в качестве полпреда и торгпреда СССР. С 1928 года до конца 1929-го — член и зав. Агитпропом Средазбюро ЦК ВКП(б). С 1930 года — директор Плехановского института. На посту руководителя советской кинематографии Шумяцкий продержался гораздо дольше своего предшественника М.Н. Рютина, но в конце концов тоже, как и Рютин, был объявлен врагом народа и в 1938 году расстрелян.

² РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 1. Д. 919. Л. 35.

³ *Фомин В.* Кино Украины: 400 ударов // Кинофорум. 2002. № 1. С. 51—52.

⁴ *Семен Семенович Дукельский* был назначен председателем Главного управления кинематографии решением Политбюро ЦК ВКП(б) 7 января 1938 года (до назначения на этот пост работал в органах НКВД). Его работа в этой должности была признана неудачной, и поэтому уже в июне 1938 года он был переброшен на руководство морским флотом СССР.

В кинематографическом фольклорном наследии из уст в уста передается анекдот о том, как С.С. Дукельский будто бы по неискоренимой чекистской привычке отдавал своему секретарю распоряжение о приглашении в свой кабинет того или иного режиссера не иначе как в виде команды: «Введите режиссера!»

⁵ *Иван Григорьевич Большаков* (1902—1980) стал безусловным рекордсменом по длительности пребывания на посту руководителя советской кинематографии. Он возглавил Комитет по делам кинематографии при СНК СССР в июне 1939 года. До своего назначения на эту должность работал в аппарате Совета Народных Комиссаров СССР в высокой должности управляющего делами. Этот опыт управления, широкие личные связи с высокопоставленными лицами советской и партийной номенклатуры, доскональное знание технологии советского делопроизводства и его закулисной специфики очень пригодились Большакову на его новом посту руководителя советского кино.

7 февраля 1949 года за демонстрацию фильмов «Русский вопрос» и «Поезд идет на Восток», «выпущенных на польском языке с грубыми искажениями», получил выговор. В биографической справке Большакова, опубликованной в книге «Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. Документы» (М., РОССПЭН, 2001) есть упоминание о том, что

Большаков за это упущение 15 марта 1950 года был будто бы даже снят со своей министерской должности. По-видимому, такой приказ был подготовлен, но не вступил в силу. И вплоть до ликвидации Министерства кинематографии СССР в марте 1953 года Большаков продолжал занимать должность министра кинематографии. С марта 1953 года некоторое время работал заместителем министра культуры СССР. 6 февраля 1960 года назначен заместителем председателя Государственного комитета СМ СССР по культурным связям с зарубежными странами. 15 января 1963 года отправлен на пенсию.

№ 1

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЯМ
ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ, А.А. ЖДАНОВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ
«О ПОЛОЖЕНИИ ДЕЛ С ВЫПУСКОМ КИНОФИЛЬМОВ»**

18 января 1941 г.

*Секретарям ЦК ВКП(б)
тов. АНДРЕЕВУ А.А.
тов. ЖДАНОВУ А.А.
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.*

О ПОЛОЖЕНИИ ДЕЛ С ВЫПУСКОМ КИНОФИЛЬМОВ

В связи с двадцатилетним юбилеем советского кино ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР призывали работников советской кинематографии «давать стране больше высокохудожественных и других нужных для всестороннего культурного подъема трудящихся картин, ярко отображающих историческое прошлое народов СССР и эпоху социализма, прославляющих успехи и героические подвиги советских людей, мобилизующих наш народ на преодоление трудностей нашего строительства и на дальнейшую беззаветную борьбу за торжество коммунизма».

Итоги работы кинематографии в 1940 году по выпуску кинофильмов показали, что работники советского кино не выполняют указаний ЦК ВКП(б) и СНК СССР. План выпуска кинофильмов в 1940 году выполнен лишь на 65%.

В идейном и художественном отношении большинство кинокартин являются слабыми.

В 1940 году, кроме идеологически вредного, фальшивого фильма «Закон жизни», забракованы фильмы: «Оборона Петрограда», «Гость», «Галя», «Преступление и наказание». Исключая фильм «Яков Свердлов», в минувшем году, кинематография не дала ярких картин, которые бы правдиво отображали борьбу советских людей, высокую производительность труда, укрепление хозяйственной и военной мощи Советского Союза, о боевой жизни Красной Армии в наши дни. Большинство кинокартин, выпущенных в 1940 году, имеют незначительные сюжеты на мелкие бытовые темы, далекие от насущных задач государства, над осуществлением которых работает советский народ. Сюжеты этих картин, как правило, строятся на мелких недоразумениях в личных отношениях между героями фильма, обычно молодым человеком и девушкой («Моя любовь», «Любимая девушка»), бытовых ссорах между мужем и женой («Будни», «Люди нашего колхоза», «Возвращение»), на мелких конфликтах между детьми и родителями («Асаль», «Небеса»).

В чем, например, состоит содержание картины «Любимая девушка»? Главный персонаж этой картины, работница-стахановка из-за пустого спора в первый же вечер уходит от своего мужа, любимого ею человека. И он, и она страдают, ищут повода, чтобы сойтись, но не находят, пока в это дело не вмешивается группа товарищей по работе. С их помощью конфликт улажен, легкомысленные люди сходятся, семья восстановлена.

В подражание пьесе «Чужой ребенок» построен кинофильм «Моя любовь». Содержание этой картины таково: советская девушка-стахановка за день до замужества привозит к себе ребенка ее сестры и выдает его за своего ребенка, чтобы испытать своего будущего мужа. Ее жених, передовой рабочий-стахановец тяжело переживает неожиданное появление у будущей жены ребенка от другого. Вместо того, чтобы разъяснить недоразумение, девушка обзывает любимого феодалом и порывает с ним.

Авторы картины, видимо, глубоко уверены, что советский человек обязан бурно радоваться, когда любимая им женщина родила ребенка от другого, устраивают буквально издевательство над передовым рабочим-стахановцем, ставя его в глупейшие и оскорбительные положения за то, что усомнился в верности любимой. Дело заканчивается тем, что девушка встречает другого, который рад, что у нее есть ребенок, и выходит за него замуж. События в этой картине разворачиваются на фоне заводского цеха. Порядки на этом заводе таковы, что даже передовые люди по настроению бросают работу, митингуют в рабочее время по бытовым вопросам.

Герои многих кинофильмов отличаются друг от друга лишь внешними признаками или случайными свойствами. Про этих героев нельзя сказать, что «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность» (Энгельс).

Инженер Лебедев из фильма «Светлый путь», Макар Нечай из одноименного фильма, полярник Сергей Иванов из картины «Возвращение», шофер Петя Говорков из «Музыкальной истории», дядя пионера Тимура из фильма «Тимур и его команда» — лишь внешне различны. Зритель не может понять, чем отличается Таня Морозова из «Светлого пути» от Анны в фильме «Возвращение», Клавы в «Музыкальной истории», учительницы Наташи из картины «Пятый океан».

В работе кинорежиссеров и сценаристов в последнее время наметилась вредная тенденция упрощенного показа советской действительности. Некоторые работники киноискусства изображают жизненный путь советского человека как легкую прогулку, воспитывают у советских зрителей легкомысленное отношение к жизни, труду, прививают неправильное представление об обязанностях советского гражданина перед государством, народом.

В картине «Светлый путь» крестьянская девушка Таня Морозова без особых усилий в короткий срок приобретает известность на всю страну.

Шофер Петя Говорков из фильма «Музыкальная история» в течение года становится известным оперным певцом, а нарядчица гаража Клава Велкина — инженером.

Таежный охотник Леонтий Широков из фильма «Пятый океан» без борьбы и преодоления трудностей становится известным летчиком, Героем Советского Союза.

Авторы картин не раскрывают, какими соображениями руководствуются действующие лица их произведений, где они «черпают мотивы своих действий», в основных идеях, осуществляемых государством или в «мелочных индивидуальных прихотях» (Энгельс). В картине «Пятый океан» Герой Совет-

ского Союза летчик Широков выведен человеком без политических идеалов. Образ героя неправдив, надуман. В авиацию Широков пошел просто так, без цели, развлечения ради. К Наташе, невесте летчика Кириллова, он пристает потому, что не может смириться, чтобы красивая девушка любила другого. Хорошим летчиком он становится лишь для того, чтобы доказать Наташе свое превосходство над ее женихом. Картина «Пятый океан» и режиссер Анненский, сценаристы Спешнев и Филимонов не исключение.

О чем мечтает герой картины «Любимая девушка»? Каковы цели Сергея Иванова и его жены Анны в картине «Возвращение» — об этом зритель не знает. В этих картинах герои двигаются, но не живут, говорят, но не думают, поступки их не мотивированы.

В картинах последнего времени, исключая «Большую жизнь» и «Яков Свердлов», не показываются отношения советских людей в повседневной производственной жизни, в их борьбе за коммунизм.

Общественная и производственная жизнь показывается мимоходом, как фон и декоративное оформление.

Работники кино неправильно относятся к созданию картин на темы о жизни колхозов, считая эти темы второсортными. Неудивительно поэтому, что в 1940 году не создано ни одной правдивой картины о колхозах. Такие картины, как «Люди нашего колхоза», «Дурсун», «Небеса», не создают правдивого представления о колхозах. По этим картинам выходит, что колхозники только тем и занимаются, что митингуют да пьют шампанское на вечеринках. Такой показ колхозов фальшив, но ничему не учит колхозников, не воспитывает их, не дает примера, которому можно следовать.

Крайне неудовлетворительно обстоит дело с выпуском кинокартин для детей. В минувшем году созданы лишь четыре посредственные картины: «Приятели», «Тимур и его команда», «Сибиряки» и «Брат героя».

Особенно неудачной из детских кинофильмов является картина «Брат героя». Главный положительный персонаж картины, Геша Черемыш совсем безобидный мечтатель, как хотели изобразить его авторы картины. Он сознательно обманывает товарищей, чтобы быть первым между ними. Ходит он тяжелой походкой усталого человека и смотрит исподлобья. Герой Советского Союза летчик Черемыш — просто скучный резонер. В картине нет ни одного правдивого детского образа. Дети похожи друг на друга и отличаются только внешне: Плинтус — толстый, Аня — с кудряшками, Рита — с косами.

Порок детских кинофильмов заключается в том, что они не показывают детям положительного героя, которого бы дети любили, которому могли бы подражать.

Школьники в возрасте 14—15 лет показываются лишь в детских играх. Нет ни одной картины, которая отображала бы учебную жизнь школы, участие школьников в труде. Обходятся такие темы, как подвиг Павлика Морозова.

Создавшееся положение с производством кинокартин объясняется тем, что большинство кинорежиссеров и сценаристов не знают советской действительности, не изучают жизнь рабочих и колхозников. Не умея разобраться в действительности, режиссеры и авторы сценариев изображают условную, выдуманную ими жизнь без трудностей, в праздничной обстановке, когда люди больше развлекаются, чем работают. Героев для своих произведений берут они не из жизни, а сочиняют, нередко наделяя этих героев собственными идеалами и чувствами, или заимствуют из американских кинокартин.

Комитет по делам кинематографии неправильно относится к критике кинокартин. Руководство Комитета (тов. Большаков) не организует общественного просмотра и обсуждения картин, критические замечания о картинах, высказанные комиссией, засекречивает. Недостатки картин и работа режиссеров никем не критикуются. Особенно недопустимым является отсутствие критики кинокартин в печати. Сложилось неправильное представление, поддерживаемое тов. Большаковым, что кинофильмы не подлежат критике в печати, так как они проходят предварительный просмотр.

Газеты обычно справляются у тов. Большакова, какую оценку получила картина, и выступают обязательно с положительной рецензией.

Необходимо в корне изменить сложившуюся практику оценки кинофильмов в печати. Серьезная, вдумчивая, объективная критика кинокартин в печати окажет немалое содействие дальнейшему росту советского кино.

Прилагаем краткие рецензии на 6 кинокартин, выпущенных в 1940 году, и 4 сценария, принятые к постановке в 1941 году².

*Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ
Зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) ПОЛИКАРПОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 4—10.

¹ Александров Георгий Федорович (1908—1961) — партийный и государственный деятель, ученый; с 26 января 1939 года зам. зав. отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС по вопросам пропаганды, с 19 мая 1939 года в редколлегии журнала «Большевик». 31 июля 1939 года введен в редакцию Философского словаря АН СССР. Редактор альбома о XVIII съезде ВКП(б); с 26 июня 1946 года — редактор газеты Управления пропаганды ЦК ВКП(б), с 7 сентября 1946 года — руководитель кафедры истории философии АОН при ЦК ВКП(б); в 1946 году издал книгу «История западноевропейской философии», подвергнут критике ЦК. С 22 сентября 1947 года — директор Института философии АН СССР, с 26 декабря 1947 года — академик-секретарь отделения экономики, философии и правовых наук АН СССР. С 5 марта 1954 года — министр культуры СССР, с 13 августа 1955 года в распоряжении ЦК КП Белоруссии для использования на научной работе.

Учреждения, которые возглавлял Г.Ф. Александров, народная молва неизменно именovala «Александровский централом».

² Эти материалы публикуются в разделе «Бей своих».

№ 2

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. ЖДАНОВУ
«О ПЛАНЕ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОКАРТИН НА 1941 г.»**

21 января 1941 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЖДАНОВУ А.А.*

**О ПЛАНЕ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОКАРТИН
НА 1941 ГОД**

Представлен на Ваше рассмотрение план производства полнометражных художественных фильмов на 1941 год в количестве кинокартин.

При составлении плана производства художественных кинокартин на 1941 год Комитет по делам кинематографии руководствовался тем, что в план включались постановки, обеспеченные литературными сценариями и квалифицированными режиссерами. Исключение составляют лишь 3 кинокартины:

«КАРЛ МАРКС»¹ — сценарий перерабатывается и будет готов к 25 января.

«КОТОВСКИЙ» — сценарий будет готов к 1 февраля.

«ГЛИНКА» — сценарий будет готов к 25 февраля.

Большинство кинокартин, включенных в план производства 1941 года, было предусмотрено тематическим планом, утвержденным ЦК ВКП(б) и СНК СССР в прошлом году и невыполненных в связи с тем, что по ним не были написаны своевременно сценарии.

Кроме того, Комитет по делам кинематографии считает необходимым для ликвидации сложившейся в течение долгого времени в кинематографии сезонности в производстве кинокартин, когда основная масса картин выпускается в конце года, обеспечить запуск в производство в 1941 году не менее 25 картин, переходящих на 1942 год, с процентом готовности не менее 50%, и 15 картин запустить в подготовительный период.

Тематический план по картинам 1942 года в настоящее время Комитетом подготавливается и будет представлен Вам через 10 дней.

ПРИЛОЖЕНИЕ: Тематический план художественных кинокартин на 1941 год.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 48.

¹ Работа над фильмом «Карл Маркс» (авторы сценария и режиссеры Г.М. Козинцев и Л.З. Трауберг) была прекращена 17 мая 1941 года, после совещания по вопросам кино в ЦК ВКП(б). Подробно об этом замысле см.: *Козинцева В.Г., Бутовский Я.Л.* «Карл Маркс»: История неосуществленной постановки // *Киноведческие записки.* № 18 (2003). С. 198—205; *Трауберг Л.З.* О фильме «Карл Маркс» / Публикация Н.И. Нусиновой // Там же. С. 206—209; Г.М. Козинцев. *Полная фильмография* / Составил Я.Л. Бутовский // Там же. № 63 (2003). С. 199.

№ 3

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ, А.А. ЖДАНОВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ «О ПЛАНЕ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ НА 1941 ГОД»

31 марта 1941 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)

тов. Андрееву А.А.

тов. Жданову А.А.

тов. Маленкову Г.М.

О ПЛАНЕ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ НА 1941 ГОД

План производства художественных кинофильмов на 1941 год, представленный Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР, свидетельст-

вует о том, что Комитет не извлек необходимых уроков из прошлых ошибок и неудовлетворительно подготовился к 1941 году.

Планом предусматривается выпуск в 1941 году 45 картин. По тематике их можно разбить следующим образом:

| | |
|--|-----------|
| 1. О социалистической промышленности и стахановском движении | 1 картина |
| 2. О колхозном строительстве | 1 картина |
| 3. О советской интеллигенции | 1 картина |
| 4. Оборонные | 3 картины |
| 5. Бытовые | 11 картин |
| 6. Историко-революционные и исторические | 12 картин |
| 7. Детские | 8 картин |
| 8. Разные (классика, музыкальные) | 8 картин |

В плане совершенно недостаточное место занимают кинофильмы, отображающие современную советскую действительность, героику социалистического строительства. Ряд сценариев, принятых Комитетом, искажает нашу действительность, содержит вредные и порочные идеи.

Сценарий «Золото» (авторы Филимонов и Дистлер) единственный, показывающий стахановское движение в промышленности, навязывает зрителю неверную идею, будто зачинателями стахановского движения в промышленности являются самые отсталые рабочие, причем перевоспитание их происходит в результате любовных интриг и т.п. Между тем в аннотации этот сценарий Комитетом характеризуется как «сценарий драматического фильма о передовых стахановцах золотой промышленности и преодолении частнособственнических пережитков среди советских золотоискателей».

О колхозном строительстве намечен лишь один фильм («Годы молодые»), до сих пор не обеспеченный сценарием.

Сценарии трех фильмов на оборонные темы не отражают героические подвиги Красной Армии за последние годы, ее повседневную жизнь и боевую учебу.

В плане отсутствуют фильмы о советской авиации. Сценарий «Мертвая петля» неправильно изображает первые шаги русской авиации. Сценарий преувеличивает роль Уточкина в развитии русской авиации и обходит молчанием ее выдающихся деятелей — Жуковского, Нестерова и т.д. Фильм, построенный главным образом на легкомысленном ухарстве и трюкачестве Уточкина, не будет иметь положительного воспитательного значения.

Сценарий «Два командира» (автор Рубинштейн) неправильно изображает Красную Армию. По сценарию выходит, что бойцы и командиры Красной Армии совершают героические подвиги не благодаря высокой политической сознательности, не в результате упорного труда и прекрасной боевой выучки, а случайно, благодаря простой удаче. Между тем в аннотации Комитета на сценарий «Два командира» сказано, что это «сценарий оборонного фильма, показывающего огромное значение проблемы (!) бдительности и необходимости строгого сохранения военной тайны».

Сценарий «Чукотка» (Кнорре и Семушкин), посвященный культурному возрождению народов Севера, извращенно показывает работу советских людей на севере, как чисто культурническую, миссионерскую деятельность, лишённую всякого политического, советского содержания. Авторы сценария ни одним словом не упоминают о партии, о советской власти.

В сценарии «Огни Колхиды» (Чиковани) автор пытался показать труд советских людей, превращающих болота Колхиды в цветущий край, но с задачей не справился. Автор показал лишь работающие механизмы, машины, экскаваторы и не сумел отобразить героинку социалистического труда.

Значительное место в плане Комитета занимают картины бытового характера. Большинство сценариев на эти темы («Жатва», «Неравный брак»¹, «Антон Иванович сердится», «Боксеры», «В старом городе»² и другие) изображают пошлые любовные истории, к которым искусственно притягиваются общественные события. При этом проводится вредная идея о том, что советским людям, особенно колхозникам, все успехи даются легко, приходят сами собой без борьбы и жертв, а жизнь в колхозах является сплошным праздником. В комедийных сценариях авторы, вместо высмеивания действительных пороков и недостатков людей, намеренно оглуляют честных советских людей и делают предметом смеха эти надуманные глупости и пошлости.

Сценарий «Жатва» (Василенко), претендуя на отображение колхозной жизни, показывает ее извращенно. Жизнь колхозников сведена почти целиком к веселым пирушкам, свадьбам, любовным встречам и т.п. Автор сценария занимается зубоскальством, сочинением политически двусмысленных «острот». Так, в момент перехода Красной Армией польской границы у колхозников появилась модная прическа «если завтра война», некоторые колхозники мечтают «оперный театр строить на... телячьем выгоне». Колхозники изображены мелкими и ограниченными людьми.

Неприемлемым по содержанию является и сценарий «Боксеры» (Капица). Советское физкультурное движение, любовь советской молодежи к спорту изображаются фальшиво. Советская молодежь наделена в сценарии только грубой физической силой, ей чужды какие-либо идеи, мысли, волнующие советский народ. Взаимоотношения между советскими спортсменами извращены, по сценарию они основаны на нездоровом чувстве мелкого эгоизма и соперничества.

В сценарии музыкального фильма «Антон Иванович сердится» авторы (Е. Петров и Мунблит) исходят из ложного принципа, будто бы в музыкальном фильме главное — веселая музыка, поэтому в нем не должно быть никаких мыслей. Люди в сценарии сознательно оглулены (директор театра, например, ползет на четвереньках в оркестр с запиской в зубах). Полнейшая безыдейность и отсутствие советского духа в сценарии позволяют изобразить в нем действия перенести в любую капиталистическую страну.

Неудачным также является сценарий «Свинарка и пастух» (Гусев). Это набор всевозможных трюков и вывертов, рассчитанных на то, чтобы сместить зрителя любыми, в том числе и совершенно бессмысленными, средствами. Большинство таких трюков давно известно и изрядно надоело зрителю. Характерным для использованных в сценарии средств, вызывающих смех, является эпизод, когда персонаж проваливается в погреб и появляется испачканным в муке. Диалоги персонажей и частушки плоски и неостроумны. Вот пример: «Уж такой я парень бравый, выдающийся вполне, что налево и направо сохнут девушки по мне».

Из детских фильмов вызывает возражение сценарий «Свидание»³ (авторы Барто и Зеленая). В основе сценария лежит неправильная мысль, согласно которой в деле воспитания недисциплинированных школьников решающее значение приписывается личному воздействию на них примерных и дисциплинированных ребят, и совершенно игнорируется киносценарий.

Киносценарий «Товарищ Киров»⁴ в настоящем виде неудовлетворителен. Это не художественное произведение, а механическое собрание разобренных кадров хроники, не связанных единой темой. Видимо, с целью подчеркнуть простоту и человечность т. Кирова, авторы сценария пересыпают его речь жаргонными словечками, вроде «разобьюсь в лепешку» и т.д., или вводят, например, такие кадры: Киров включает в своей квартире свет, а его жена, Мария Львовна, восклицает — «Киров любит жить светло». Включив радио, Сергей Миронович произносит: «Киров без музыки не может» и т.д.

В киносценарии «Лермонтов» (Паустовский) не воссоздан образ поэта. Лермонтов выведен как светский молодой человек, протестующий против существующих порядков под влиянием личных неудач и оскорбленного чувства. Общественный характер выступлений Лермонтова против царя и дворянского общества в сценарии не показан.

Необходимо отметить, что по некоторым явно непригодным сценариям («Золото», «Два командира», «Огни Колхиды», «Жатва», «Боксеры») Комитет уже заканчивает съемки кинофильмов.

Среди остальных сценариев, в общем приемлемых, имеется ряд слабых по своему идейно-художественному уровню («Блокада смерти»¹, «Дочь моряка», «Дальнее плавание»²). Четыре сценария еще не готовы («Котовский», «Годы молодые», «Глинка», «Командант снежной крепости»³), что ставит под угрозу выпуск этих картин в 1941 году.

Серьезные недостатки имеются в представленном Комитетом тематическом плане производства кинокартин на 1942 г. По-прежнему незначительное место занимают вопросы социалистической промышленности и стахановского движения (всего пять сценариев, или около 6%). Отсутствуют фильмы о жизни и труде советской молодежи. Из 7 детских картин всего одна посвящена советской детворе, остальные — сказки, фантастика. Нет ни одной антирелигиозной картины. Наряду с этим непомерно раздуты разделы биографического фильма (15 сценариев), историко-революционного и исторического (16 сценариев).

Комитету по делам кинематографии необходимо уже теперь пересмотреть тематический план 1942 года, приняв все меры к тому, чтобы в кинематографии в художественной форме нашли широкое освещение задачи, поставленные XVIII партконференцией.

Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) считает возможным утвердить представленный Комитетом план производства художественных кинофильмов на 1941 г., исключив из него вследствие полной непригодности следующие сценарии: 1) «Чукотка», 2) «Антон Иванович сердится», 3) «Свидание», 4) «Моцарт»¹, 5) «Неравный брак», 6) «В старом городе». Предложить Комитету по делам кинематографии переработать сценарии: 1) «Товарищ Киров», 2) «Лермонтов», 3) «Пастух и свинарка», 4) «Прокурор республики», 5) «Миргород».

Проект постановления ЦК ВКП(б) прилагается.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 123—128.

¹⁻³ Эти сценарии были забракованы, либо съемки фильмов остановлены.

⁴ К фильму о Кирове советские кинематографисты в 1930-е — 1940-е гг. подступались неоднократно, и всякий раз безуспешно. Одна из последних попыток была пред-

принята незадолго до войны. 24 февраля 1941 года И.Г. Большаков письменно уведомил А.А. Жданова, что «Ленинградская киностудия уже в течение двух месяцев не может приступить к съемкам фильма «Киров» из-за отсутствия актера на роль т. Кирова.

Трудность в подборе актера на эту роль заключается в том, что от актера требуется, помимо высокого мастерства, портретное сходство с т. Кировым.

В течение двух месяцев студией было просмотрено на эту роль около 20 актеров. Из всех просмотренных актеров отвечают указанному выше требованию лишь три актера МХАТа: т.т. Боголюбов, Белокуров и Грибов» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 76).

⁵ Видимо, этот сценарий был забракован.

⁶ Видимо, этот сценарий был забракован.

⁷ Этот сценарий (авторы А. Гайдар, Л. Кулешов, режиссером должен был быть Л. Кулешов) в производство не пошел.

⁸ Видимо, этот сценарий был забракован.

№ 4

ВЫСТУПЛЕНИЕ А.А. ЖДАНОВА НА ЗАСЕДАНИИ КОМИССИИ ЦК ВКП(б) ПО КИНО

[Март 1941 г.]

ВЫСТУПЛЕНИЕ ТОВА. ЖДАНОВА ПО ВОПРОСУ О ПОЛОЖЕНИИ ДЕЛ С ВЫПУСКОМ КИНОКАРТИН

Тут тов. Поликарпов доложил о тех картинах, которые были сняты внутренним порядком, но он не доложил, какие были сняты комиссией; по-моему, больше десятка снято, во всяком случае, до десятка. Вот месяца три, как мы работаем, и незаметно, переходя от картины к картине, чтобы была серьезная драка за качество кинокартин. Недавно смотрели картину «Веселее нас нет на свете»¹, эта картина забракована. В этой картине изображается вроде семейства Коробовых², получается впечатление такой великодержавной снисходительности к узбекам. Русские представлены так, что они готовы ехать к черту на рога, когда речь идет об их прибытии на узбекскую свадьбу.

Среди режиссерского состава не наведен порядок, люди распоясались, не чувствуется ответственности, в то время как мы тут страдаем за каждую картину, болеем, обсуждаем каждую картину, как поправить то, что является поправимым. Но я должен прямо сказать, что поправки носят зачастую довольно элементарный характер. Меня удивляет то, что появляются картины, в которых нет этих элементарных поправок. В последней картине есть выражение: «к черту на рога», это безобразное выражение. Когда приглашают к узбекам на свадьбу в колхоз русских, там изображается вроде семьи Коробовых, то один из русских говорит: «Мы готовы хоть к черту на рога». Вот такие вещи проходят, это же элементарные вещи.

Ввиду большого наличия плохих сценариев, Комитет старается плохой товар сбывать за хороший. Когда спрашиваешь, каково ваше мнение о картине, говорят — среднее, картина может быть пущена на второй-третий экран, а она и на третий экран не годится.

Поскольку нет надлежащей требовательности к сценаристам и режиссерам, я считаю, что руководство Комитета не заняло позиций необходимой требовательности, а отсюда безответственное отношение к государствен-

ным средствам, отсюда огромные растраты государственных средств. Тут тов. Большаков говорил, что нет бесшабашной траты средств, а я думаю, что это и есть бесшабашная трата средств, когда люди, которые работают в этой системе, не подлежат нашему закону. У нас имеет силу закон о браке, о борьбе с браком, а тут люди могут настрять брак, и они не отвечают, тут нужен строгий порядок навести. Я думаю, что мы — комиссия ЦК — будем и впредь браковать эту штуку, но Комитет должен сделать соответствующий вывод. Я считаю, что для режиссеров и сценаристов, картины которых забракованы, для них должен быть сделан соответствующий вывод. Я не знаю, как обстоит дело, может быть, режиссеру, у которого забраковали картину, ему поручают другую картину, а ведь таких нужно отстранять от режиссерской работы. Я думаю, что они чересчур легко выходят и чересчур злоупотребляют в этом отношении вниманием государства по отношению к себе. Мне думается, что нужно сделать так, чтобы нам не проташить на 1941 год брака, а из того, что говорит тов. Поликарпов, выходит, что неизбежный брак протаскивается. Тов. Поликарпов говорит, что будут выпущены такие-то плохие картины, а я уверяю тов. Поликарпова, что они не увидят света, эти плохие картины, потому что мы не будем выпускать плохих картин и в 1941 году, и в последующие годы, а запланировать заведомо плохие картины, думаю, ни Управление пропаганды, ни ЦК не могут. Сейчас нужно расчистить эти сценарии, произвести необходимую переработку, пусть даже будет несколько меньшее количество картин, но не выпускать брака, потому что плохие картины мы не имеем права выпускать. Мне кажется, нужно навести порядок, чтобы каждый режиссер понимал, что плохая картина не увидит экрана. Эту работу нужно посмотреть, может быть людей привлечь.

Вторая сторона дела. Мне кажется, нужно пополнить кадры режиссеров, ведь все одни и те же режиссеры.

АНДРЕЕВ. И потом люди, мало знающие нашу обстановку.

ЖДАНОВ. Очень оторваны от нашей жизни, от народа, не понимающие нашей жизни. Сейчас образовался некоторый стандарт, колхозы изображают таким образом: немного шампанского, немного цветного, а много ли найдется у нас таких колхозов? Ни одно празднество не обходится без шампанского. Может быть, у них в студии заготовлено много бутафорских бутылок, но почему все это тащат в колхоз? Нет у нас такого положения. Оторванность от жизни.

ШКИРЯТОВ. Вот картина «Юность Максима», когда ее ставили, то ведь беседовали с людьми.

ЖДАНОВ. А как же. Возьмите картину «Учитель», как там даны две девушки — настоящие современные девушки. Сразу видно, что изучили, а у нас, не выходя из студии, не посоветовавшись, наляпает эту штуку и потом ставит.

Я считаю, что ЦК ни в коем случае не должен утверждать плана только тематического, потому что тематический план — это только пожелания, там сказано, что к каждой теме будет такая-то картина, в ней сказано о том-то. Это выходит, что мы должны утверждать брак, а потом скажут, что ЦК утвердил. Поэтому должен быть составлен производственный план, составлен на основе утвержденных сценариев и с подбором режиссуры и артистов, а этот тематический план — это только пожелания, но не план.

Я считаю, что нужно поручить Управлению пропаганды вместе с Комитетом двинуть в нашу кинематографию максимальное число наиболее способных, талантливых, в том числе и агитпроповских работников, знающих, понимающих это дело, имеющих художественное развитие и воспитание, потому что на тех кадрах, которые там есть, с большой программой выезжать нельзя.

До тех пор, пока мы не наведем порядок, нельзя давать возможности Комитету, чтобы он гнался за большим количеством бракованных картин.

Я считаю, что нужно созвать в ЦК работников кино и поставить перед ними эти вопросы.

АНДРЕЕВ. Собрать работников и с ними поговорить.

ЖДАНОВ. Нужно выяснить, как ведется среди них политвоспитание, кто их там воспитывает, кто их направляет.

РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 1. Д. 908. Л. 12—14.

В архиве А.А. Жданова к тексту его выступления приложены рукописные заметки, сделанные после просмотра программы фильмов на заседании кинокомиссии 18 марта 1941 года:

- 1) «У заставы» — я за то, чтобы пустить.
 - 2) «Танкисты-сталинцы» — санкцию на выпуск на широкий экран пусть дает комиссия. Надо выбросить прыжки танка.
 - 3) «Музей Ленина» — абсолютно неудачен и не может быть выпущен на экран.
 - 4) «Разгром Юденича» — картина стала немного лучше, но все же слаба. Решить о выпуске должна комиссия.
 - 5) «Латвия» и «Киргизия» — интересные фильмы, особенно «Киргизия».
- ¹ Фильм назывался «Веселей нас нет» («Рубиновые звезды»).
- ² На самом деле не Коробовых, а Коржевых.

№ 5

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ К.К. ЮДИНА НА СОВЕЩАНИИ АКТИВА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ПРОИЗВОДСТВУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

8—9 апреля 1941 г.

<...> Каждый раз, работая над комедией, чувствуешь страшные затруднения, которые тебя преследуют с самого начала, когда ты берешься за сценарий, и до момента, когда этот материал выходит.

Здесь тов. Астахов говорил и конкретизировал свои взгляды, — что эта вещь оглуляет советских людей, огрубляет быт. Мне думается, что в ваших положениях, тов. Астахов, есть такой здравый смысл в кавычках, по которому, я считаю, вы и «Дон Кихота» будете критиковать с этих же позиций и найдете, что его борьба с мельницами — это также оглушение рыцарства. В комедии надо все-таки видеть вещи не так в лоб, именно с точки зрения такого здравого смысла, с точки зрения каких-то норм. Когда мы говорим о комедийном поведении, это есть отступление от норм, потому что все, что нормально с этой точки зрения, в этом жанре является скучным. Это норма, и раз это норма — это скучно. Я хочу искренне выслушать от руководства, что же нужно в этом жанре, о котором мы сейчас очень много говорим демагогически, — что мы не можем делать комедии, что их надо делать смелее, надо делать веселее. А когда есть какие-то крохи смешного, они подвергаются крити-

ке не только по линии идейного направления, а часто и по линии вкусового. 15 человек смотрят, и о каждой вещи люди говорят совершенно по-разному. Сейчас, когда я сдал картину, мне говорят, что есть положительные примеры в этом жанре, как «Волга-Волга» и «Трактористы». Я говорю, что плохо будет, если мы будем делать все так, как уже сделано. Нельзя же все вещи делать по уже существующим. Надо разнообразить. Когда я выступил со своей первой работой — а я в то время был ассистентом Александрова, — Дукельский, который очень плохо принял «Волгу-Волгу», говорил мне, что имейте в виду, что таких картин, как «Волга-Волга», мы больше делать не будем. А теперь, спустя год, мне говорят, что примером может служить «Волга-Волга».

(Т. БОЛЬШАКОВ: Это было 3 года тому назад.)

Но очень уж установки разные. Когда выступает Каплер и говорит, что Юдин сделал картину, которая роднит ее с вещью «Два друга, модель и подруга», хотелось бы, чтобы Юдин двигался дальше, не топчась на одном месте, — то я должен сказать, что я именно стою на месте и не знаю, что я делаю правильно и что неправильно. О «Девушке с характером» говорили, что картина милая, но недостаточно смешная, надо делать смешнее. Я сделал смешнее, и люди говорили, что я сделал хорошую вещь, приятную, культурную. Правда, может быть, в этот день была хорошая погода, хорошее настроение, и люди меня захвалили, но когда это говорили разные 13 человек, я думал, что это действительно хорошо. А сейчас я попал из горячей воды в холодную. Правда, Барнет и другие мне завидуют, говорят: «Ты еще хорошо вырвался, у тебя пробоин не так много».

Тов. Астахов зачитывал здесь план. Неужели мы за 25 лет не можем сделать радостной, хорошей комедии? Нельзя ведь идею подменять тенденцией. Нельзя в комедии делать каждый раз какие-то политические описки. Я хотел бы видеть пятерых героев, которым всем по 25 лет, и я бы сделала радостную вещь без врагов и т.д., чтобы было действительно весело и радостно. Но как только начинаешь об этом говорить, начинаются трудности. Это напоминает горелки: ты придумал 20—30 смешных мест, а потом за тобой начинают гнаться. То режиссер отхватит, то еще кто-нибудь, и когда ты прибежишь запотевший и ободранный, ничего не останется, и зритель говорит, что это совсем не смешно. Я считаю, что когда делается самолет, он должен, прежде всего, летать (*Аплодисменты*.), и когда я делаю картину, она, помимо идейной сущности, должна смешить. И когда я говорю о том, чтобы посадили 500 человек, показали им эту картину, и если зритель будет смеяться, оставить это место, если он смеяться не будет — я его [этот вопрос. — *Ред.*] [буду] решать в кабинете, что смешно и что не смешно, исходя из своего очень эмпирического опыта, из своих вкусовых настроений.

Дело не в том, что мне, Барнету или Медведкину хочется класть картину на полку. Никому этого не хочется. Но надо дать возможность людям смеяться. Смех был всегда достоинством русского человека в самых тяжких испытаниях. Почему мы сейчас всего боимся, становимся в позу нянек и начнем все обрезать?

Я считаю, что в вопросе комедийного жанра надо покончить с тем, что каждый раз новый человек начинает все делать по-новому. Сейчас, на 1942 год, нет комедий. Я знаю, что Александров будет делать вещь, что делается «Свинарка и пастух», но когда я прошу дать мне сценарий для настоящей советской хорошей комедии, говорят, что сценария нет и никто его писать не хочет. Если тов. Пахомов говорил о том, чтобы окружить вниманием людей, работающих над советской тематикой, то к этому надо прибавить, что ведь комедия

вся выдумывается. Конечно, трудно сделать «Чкалова», но «Чкалов» — это то, что было, и то, что нужно только отобрать. А комедию биографическую я сделать не могу, она вся выдумывается. Сейчас очень просто взять историко-биографическую вещь, где все ясно. Но здесь все построено на изобретательстве, где буквально моешь золотой песок. И очень больно каждый раз, когда Комитет говорит, что вы не хотите выполнить. И каждый раз, когда у тебя есть смеховая точка, если говорить бухгалтерским языком, ты ее защищаешь и на ней настаиваешь, потому что ты на нее много труда затратил.

Мы хотим работать и делать хорошие вещи. Но художник не может избавляться от недостатков, как от грязи — пошел в баню, вымылся, надел чистое белье и пришел чистым. Художник должен изживать недостатки в процессе всей собственной работы. Надо, если есть что-либо неверное, поправлять на ходу, но нельзя каждый раз обрезать уши.

Я хочу, чтобы товарищи, которые делают фильмы на одном языке, меня выслушали. Вопрос в следующем: с появлением звукового кино, проблема производства кинокартин очень изменилась. Кинематография, как искусство, не потеряла своего интернационального языка, но киноискусство в производстве своем приобрело новое и это новое заключается в том, что основным и серьезным компонентом в этом деле выступил язык.

Я понимаю так: наша задача — создавать культуру, создавать искусство национальное по форме и социалистическое по содержанию. Безотрывно от жизни данной национальной республики, существует и кино в данной республике, как кино данного народа (существует и студия). Если это так, то задача одна. Если же эта студия существует как территория, как студия, на которой можно сработать какие угодно картины, — это задача другая. Я понимаю нашу задачу в первом смысле — задача национальной кинематографии — создавать картины, национальные по форме и социалистические по содержанию. В национальной форме применяются все компоненты, характерные для понимания, что такое национал, и поэтому в этом деле язык и его культура являются основным. Вот почему, товарищи, в национальном кино надо думать о том, чтобы фильмы делать на национальном языке, ибо народ творит культуру на национальном языке. И в Советском Союзе весь народ был бы благодарен, если бы киноорганизации давали картины национальные по форме и социалистические по содержанию. Но мы не поняли этого дела, и наши руководители тоже его не поняли. И у нас получился страх, что нас не поймет союзный зритель, и мы начали заниматься неправильным делом, делая фильмы на плохом русском языке.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 709. Л. 124—127.

№ 6

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СЕКРЕТАРИАТА ЦК ВКП(б) О ЗАПРЕЩЕНИИ К ВЫПУСКУ НА ЭКРАН КИНОФИЛЬМА «СЕРДЦА ЧЕТЫРЕХ»

26 мая 1941 г.

№ 90. п. 195 г — О кинофильме «Сердца четырех».

Отметить, что кинофильм «Сердца четырех» (авторы сценария Файко и Гранберг, режиссер Юдин) неправильно отображает советскую действитель-

ность, изображая жизнь советских людей, как праздное, легкомысленное времяпровождение.

Кинофильм «Сердца четырех» к выпуску на экран запретить.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 91. Л. 41.

№ 7

**СПРАВКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Д.А. ПОЛИКАРПОВА О ФИЛЬМАХ,
ЗАПРЕЩЕННЫХ В 1940—1941 гг.**

[Весна 1941 г.]

СПРАВКА О ЗАПРЕЩЕННЫХ КИНОФИЛЬМАХ В 1940 И 1941 ГОДАХ

В 1940 году комиссией ЦК ВКП(б) запрещены следующие кинофильмы:

1. «Гость», автор сценария Канторович, режиссер Минкин¹, постановка киностудии «Ленфильм». Тема картины — борьба с японским шпионажем. Фильм запрещен потому, что в нем неправдиво изображены советские люди, как люди простоватые, которых легко проводят ловкие японские шпионы.

2. «Закон жизни», автор сценария Авдеенко, режиссеры Столпер и Иванов, — как клеветнический фальшивый фильм. В картине клеветнически изображена жизнь советского студенчества. Вузовская молодежь, главным образом комсомольцы, выведены опустившимися людьми, устраивающими пьяные оргии, напивающимися до галлюцинаций. Фильм «Закон жизни» возрождает арцыбашевщину, проповедует половую распущенность.

3. «На дальней заставе», автор сценария Пунченко, режиссеры Константинов и Брюнчугин, постановка Сталинабадской киностудии. Картина карикатурно показывает работу наших пограничников. Сюжет картины построен на том, что пограничник, поймав шпиона, не может принять решения, как поступить: идти на заставу или сидеть и ждать случая. По картине выходит: враг, диверсант — человек умный и решительный, а советский пограничник — шляпа, безвольный человек.

4. «Галя», короткометражный фильм по сценарию Глаголина, режиссер Кошеверова, постановка студии «Ленфильм».

В фильме неверно показывается работа нашего тыла в период войны с белофиннами. В качестве типического примера о жизни тыла изображена мелодраматическая история в семье скульптора, призванного на фронт. Маленькая дочь скульптора становится хозяйкой дома, работает сверх сил, чтобы содержать бабушку.

5. «Преступление и наказание», автор сценария М. Зошенко, режиссер Коломойцев, постановка Ленинградской студии малых форм.

Сюжет картины построен на переживаниях расхитителя общественной собственности, ожидающего привлечения к ответственности. Этого ждет и его жена. В один из дней, когда муж был вызван к следователю в качестве свидетеля, жена, будучи уверена в аресте мужа, распродает имущество и выходит замуж за другого. Вор остается пострадавшим.

6. «Рубиновые звезды» — автор сценария Ржешевский, режиссер Усольцев, постановка Ташкентской студии.

Фильм запрещен как извращающий советскую действительность. Герои фильма — знатные люди страны, орденосцы, олицетворяющие собой знаменитую семью сталевара Коробова, в фильме показаны карикатурно. Изоб-

раженная в фильме знатная семья во время поездки в Узбекистан на свадьбу к сыну совершает нелепые, бессмысленные поступки (едет тайно под чужой фамилией, старик-орденоносец переодевается в женское платье и паранджу, занимается глупым трюкачеством).

Примитивно показана дружба народов Советского Союза. По картине выходит, что колхозники только тем и занимаются, что встречают да провожают начальника пограничной заставы.

По указаниям комиссии ЦК неоднократно в течение полугодия переделывались и до сих пор не приняты фильмы: «Танкер "Дербент"» — автор сценария Крымов², режиссер Файнциммер, постановка Одесской киностудии.

В картине карикатурно изображены моряки торгового флота. Большинство из них пьяницы, некультурные люди, какие-то огарки. Неправильно охарактеризовано стахановское движение в морском флоте.

Идея социалистического соревнования между командой танкера «Дербент» и танкера «Агамали» рождается в ресторане во время пьяного кутежа двух команд. Побудительным мотивом соревнования явилась зависть матросов танкера «Дербент» к матросам танкера «Агамали», хорошо зарабатывающим и устраивающим богатые кутежи. Борьба команды танкера продиктована азартом, узколичными, корыстными интересами, здесь и в помине нет каких-либо общественных интересов.

«60 дней» — автор сценария Кананыкин, режиссер Эйсымонт³, постановка студии «Ленфильм». Картина посвящена важной теме — боевой учебе командиров запаса на учебном сборе, но разрешена тема неудовлетворительно. Организация обучения командиров запаса не соответствует современным требованиям. Кроме последней части в фильме нет никаких признаков, что командиры обучаются в условиях близких к боевой обстановке. В фильме утверждается совершенно неправильное положение, будто бы победа приходит в сражении в результате случая. Тактическое учение разыграно так, что побеждает командир запаса Антонов, который в течение сбора не хотел ничему учиться и действительно не учился.

В 1941 году запрещены картины:

«Старый наездник» — автор[ы] сценария Эрдман и Вольпин, режиссер Барнет, постановка студии «Мосфильм».

Фильм злопыхательно высмеивает все новое, что принес с собой колхозный строй в деревню. Колхоз показан как случайное сборище людей, ведущих праздный образ жизни, хорошие советские люди наделены самыми низменными чувствами жадности, соперничества, зависти. Предметом зубоскальства является легковой автомобиль, выигранный врачом, который беспрерывно застревает в грязи, а колхозники занимаются только тем, что вытаскивают машину; говорящее письмо со вздорным содержанием; парашютная вышка, вызывающая страх у героев фильма и т.д.

Московский ипподром выведен ничем не отличающимся от любого капиталистического предприятия этого типа с темными дельцами, азартной игрой, трактирным весельем.

«Сердца четырех» — авторы сценария Файко и Гранберг, режиссер Юдин, постановка студии «Мосфильм».

Фильм искаженно изображает жизнь советской интеллигенции и командиров Красной Армии, как праздное, беспечное времяпровождение. Положительные герои фильма лишены всяких общественных интересов и замкнуты в кругу своих узко-личных обывательских интересов.

Кроме перечисленных картин, Комитет по делам кинематографии вынужден был снять с производства следующие картины:

1. «Политрук Коновалов»¹, авторы сценария Горбатов и Вершинин, режиссер Арманд, постановка студии «Ленфильм».

В картине неправильно показано взаимоотношение между политруком и командиром в Красной Армии. Принижена роль командира части.

2. «Айна» — автор сценария Мамедханлы, режиссеры Бадалов и Сеид-Заде, постановка Бакинской студии. В фильме носителем передовых идей в деревне является девушка из единственной, не вошедшей в колхоз, семьи единоличника.

3. «Разгром вражеской эскадры», авторы сценария Тарасов и Байдуков, режиссер Птушко. В фильме неправильно изображается роль советской авиации в войне, в частности роль бомбардировочной авиации.

4. «Здравствуй, Владивосток», авторы сценария Кочерга и Иванов, режиссеры — Френкель и Коломойцев, постановка Киевской студии. Фильм примитивно показывает стахановское движение на транспорте. Борьба против предельщиков показана на примере паровозных бригад, работающих на паровозах устаревшей конструкции.

5. «Фроим Сокол» — Киевская студия. Сценарист Фефер, режиссер Френкель.

В фильме искажено показывается соревнование между еврейским и украинским колхозом. Колхозники-евреи выведены бездельниками, неспособными к работе.

6. «Сын джигита», автор сценария Б. Ласкин, режиссер Досталь, постановка Ашхабадской киностудии. Картина о конных соревнованиях в Красной Армии. Порок фильма состоит в том, что в нем неправильно показаны отношения между командирами и красноармейцами, как панибратские. Они похлопывают по плечу друг друга, разыгрывают любовные истории и т.д.

7. «Пик молодости» — Сталинабадская студия. Сценаристы — Бух и Береснев, режиссер Кладо.

Зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д. ПОЛИКАРПОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 159—163.

¹ В действительности режиссером фильма был Г. Раппапорт.

² На самом деле сценаристом был С. Ермолинский.

³ На самом деле режиссером фильма был М. Шапиро.

⁴ Фильм назывался «Политрук Колыванов».

№ 8

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СЕКРЕТАРИАТА ЦК ВКП(б) О НЕДОПУСТИМОСТИ ПУБЛИКАЦИИ РЕЦЕНЗИЙ НА ЗАПРЕЩЕННЫЕ К ВЫПУСКУ КИНОФИЛЬМЫ

15 мая 1941 г.

№ 87. п. 1 — О рецензии на кинокартину «Сердца четырех», опубликованную в журнале «Огонек».

Редакция журнала «Огонек» допустила ошибку, опубликовав в № 13 журнала положительный отзыв на кинокартину «Сердца четырех», запрещенную к выпуску на экран.

Запретить газетам, журналам и Комитету по делам кинематографии при СНК СССР публикование рецензий и объявлений на кинокартины до разрешения к выпуску их на экран.

Поручить Управлению пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) проследить за выполнением настоящего решения.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 88. Л. 1.

«...КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И КИНОСТУДИИ РАБОТАЮТ НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО»

КИНОСОВЕЩАНИЕ-41

После образцово-показательного разбирательства в Кремле «дела» фильма «Закон жизни» и последующего громкого запрета целого ряда картин, Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) последовательно и энергично нагнетало нервную обстановку вокруг «важнейшего из искусств», умело и расчетливо использовало любой малейший повод, не гнушаясь подчас и придумывать таковые, для того чтобы еще больше настроить и натравить высшее руководство страны на «зарвавшихся» кинематографистов.

Эти труды не прошли бесследно, и в марте 1941 года А.А. Жданов высказался за то, чтобы напрямую встретиться с тружениками киномузы и «разобраться» с ними:

«Я считаю, что нужно созвать в ЦК работников кино и поставить перед ними эти вопросы. <...> Нужно выяснить, как ведется среди них политвоспитание, кто их там воспитывает, кто их направляет»⁴.

Пожелание главного партийного идеолога было исполнено. Представительное совещание творческих работников кинематографии в ЦК ВКП(б) состоялось 14—15 мая 1941 года. На нем присутствовало более полусотни режиссеров и сценаристов, около тридцати ведущих работников пропаганды и печати. На совещании выступили А.А. Жданов, Г.Ф. Александров, А.П. Довженко, Н.М. Шенгелая, А.Е. Корнейчук, С.В. Михалков, М.И. Ромм, И.А. Пырьев, А.Я. Каплер, П.Ф. Юдин, С.А. Герасимов, И.Г. Большаков.

Однако, прежде чем предстать пред очами высшего партийного руководства, И.Г. Большаков счел целесообразным собраться с подведомственным ему кинематографическим народом на собственной территории и уяснить, кто как и чем дышит, а заодно в более свободной обстановке прозондировать, как будут восприняты кинематографистами его новые инициативы.

Дело в том, что после первых, пусть еще очень робких инициатив по либерализации управления отраслью (введение института худруков и др.) сама логика жизни подталкивала к тому, что необходимо сделать и следующие шаги.

И таковые, скорее всего с подачи М.И. Ромма (главного худрука советской кинематографии), худрука «Ленфильма» Ф.М. Эрмлера, начальника Главного управления художественных фильмов К.А. Полонского были намечены. Суть планируемой реформы, либеральный ха-

рактир каковой был несомненен, сводился к тому, чтобы в кино заработали, наконец, экономические рычаги, чтобы студии получили больше свободы в планировании своего производства и маневрировании средствами своих бюджетов.

На совещании актива Главного управления по производству фильмов, состоявшемся 8—10 апреля², разработанный проект изменений порядка планирования, финансирования и кредитования кинопроизводства был в целом одобрен и уже на следующий день переправлен в ЦК ВКП(б) на рассмотрение.

Однако, как показал дальнейший ход событий, упования кинематографистов и намерения Агитпропа явно не совпали. Да, пожалуй, и не могли совпасть: представления о том, какой длины целесообразнее всего надлежит быть поводку, на котором необходимо «держаться» музу экрана, тут были взаимоисключающими. Общего, взаимозаинтересованного разговора на совещании не получилось. Кинематографисты говорили о своем, служители Агитпропа затагивали свою излюбленную песню о высокой идейности, служении делу партии, повышении ответственности и прочая, прочая, прочая.

В конце своего завершающего выступления на совещании Жданов предложил создать комиссию ЦК партии с целью разработать предложения для другого проекта партийного постановления о кино.

В состав этой комиссии из 27 человек вошли А.П. Довженко, Г.М. Козинцев, А.Я. Каплер, М.И. Ромм, Л.З. Трауберг, Ф.М. Эрмлер, С.М. Эйзенштейн, И.А. Пырьев, И.Г. Большаков, Д.А. Поликарпов, А.С. Щербаков и другие. По горячим столам состоявшегося совещания комиссия начала систематизировать прежние и собирать новые предложения. Трудно сказать, во что бы могла вылиться вся эта кипучая деятельность: грянула война, и песнь о желанной либеральной реформе осталась недопетой...

¹ РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 1. Д. 908. Л. 12—14.

² См. публикацию О.Г. Юмашевой и И.А. Лепихова «Феномен «тоталитарного либерализма» (опыт реконструкции реформы советской кинематографии 1939—1941 гг.)» (Киноведческие записки. № 20 (1993/1994). С. 125—144).

№ 9

ИЗ СПРАВКИ УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) «О СОСТОЯНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ»

Не позднее 16 июня 1941 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)

тов. Андрееву А.А., тов. Жданову А.А.

тов. Маленкову Г.М., тов. Щербакову А.С.

СПРАВКА О СОСТОЯНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Итоги работы советской кинематографии за 1940 год и первый квартал 1941 года свидетельствуют о том, что Комитет по делам кинематографии и киностудии работают неудовлетворительно.

План производства художественных фильмов в 1940 году не выполнен. Из намеченных к выпуску 58 картин в 1940 г. на экран вышли только 28 картин: 12 картин перешли на 1941 г. из-за неоднократных переделок в процессе производства, 5 фильмов были сняты с производства вследствие непригодности сценариев, после того, как на них были затрачены большие средства, 6 картин не были выпущены на экран как не обеспеченные сценариями.

Из 12 фильмов, перешедших на 1941 год, к 10 мая закончены лишь 7 картин. Многие кинофильмы, вышедшие на экран в 1940 г. и в первом квартале 1941 г., сделаны на крайне низком идейно-художественном уровне. К ним относятся: «Любимая девушка», «Приятели», «Пятый океан», «Случай в вулкане», «Дружба», «Девушка с того берега», «Брат героя», «Люди нашего колхоза», «Небеса», «Девушка из Хидобани», «Новый горизонт», «Будни» и ряд других.

По своей тематике и содержанию они далеки от насущных задач социалистического строительства и коммунистического воспитания трудящихся.

За 1940 год не создано ни одного оборонного художественного фильма. Большинство кинокартин являются незначительными произведениями на бытовые темы, при этом быт советских людей изображается неправильно, извращенно. Персонажи многих картин — серенькие люди, с мелкими страстями и мещанскими идеалами.

В картине «Любимая девушка» (автор сценария Нилин, режиссер Пырьев) муж и жена расходятся в первую брачную ночь, так как они не могут установить, кто является главой семьи.

В картине «Парень из тайги» (авторы сценария Филимонов и Дистлер, режиссеры Преображенская и Правов) в качестве зачинателя стахановского движения выведен только что пришедший на золотой прииск из тайги молодой старатель. В поступках героя отсутствует общественный смысл и идейность. Все в нем определяется тщеславием и самолюбием. Стахановское движение в фильме показано неправильно. Главное действующее лицо картины, Степан Потанин становится стахановцем исключительно из-за любви к Галине Полевой — инженеру шахты.

В основе сюжета кинофильма «Случай в вулкане» (автор сценария Розенфельд, режиссер Кулешов), лежит история двух молодых людей, попавших в экспедицию для исследования кратера вулкана. Один из них, Латонин — слабохарактерный, трусливый человек, неожиданно совершает героический подвиг, который никак не вытекает из его характера и поступков. Второй герой, Шаталов — развязный, недисциплинированный на производстве человек, сбежавший с поста во время катастрофы, неоправданно становится героем.

Картина по существу пропагандирует снисходительное отношение к трусости и шкурничеству на том основании, что сегодняшний трус и хулиган завтра может стать героем.

В ряде фильмов путь человека нашей эпохи представлен легким и беспечным: шофер Говорков в фильме «Музыкальная история» в течение года становится знаменитым оперным певцом. Столь же легкий путь Тани Морозовой — героини фильма «Светлый путь», которая без всяких усилий проходит путь от домашней работницы до знатного человека страны. Широков в картине «Пятый океан» из малограмотного, темного парня делается Героем Советского Союза, ничем не завоевав этого высокого звания. Это относится и к ряду ге-

роев других картин. Все они с чрезвычайной легкостью и быстротой, без упорного труда превращаются в выдающихся певцов, стахановцев, орденосцев, Героев Советского Союза.

Такое извращенное изображение нашей действительности воспитывает у людей беззаботность, беспечное отношение к жизни.

В 1940 и 1941 годах сделан ряд идеологически вредных фильмов. Кроме фальшивого фильма «Закон жизни», запрещены следующие картины: «Гость» — сценарист Канторович, режиссер Минкин; «Рубиновые звезды» — сценарист Ржешевский, режиссер Усольцев; «Танкер “Дербент”» — режиссер Файнциммер; «Старый наездник» — сценаристы Вольпин и Эрдман, режиссер Барнет; «Сердца четырех» — сценаристы Файко и Гранберг, режиссер Юдин.

В этих фильмах, как правило, изображаются люди, лишенные общественных интересов, беспечные, ведущие праздный, беззаботный образ жизни.

Искусственно вырывая людей из нормальной общественной среды, постановщики фильмов идейно опустошают героев своих картин, ограничивая их интересы узким мирком личной жизни. Авторы комедийных фильмов, вместо высмеивания действительных пороков и недостатков, намеренно оглуляют советских людей, ставят их в нелепое положение и делают это предметом зубоскальства. Характерен в этом смысле запрещенный фильм «Старый наездник» (авторы сценария Вольпин и Эрдман, режиссер Барнет). Старый, в свое время знаменитый наездник Московского ипподрома Трофимов на бегах терпит неудачи. Он состарился и крайне болезненно переживает успехи более молодых соперников. Трофимов скрывается от людей и уезжает в деревню, в колхоз. Здесь он готовит колхозную лошадь к рысистым испытаниям. При первом же заезде на ипподроме эта лошадь, управляемая колхозным конюхом, учеником Трофимова, берет первый приз. Самолюбие старого наездника удовлетворено. Этот фильм является клеветой на советскую действительность. Авторы фильма высмеивают все новое, что пришло в деревню с колхозным строем: автомобиль, выигранный врачом, который беспрерывно застревает в грязи, говорящее письмо со вздорным содержанием, парашютная вышка, вызывающая страх у героев фильма и т.д. Колхоз показан как сборище чудаковатых людей, ведущих праздный образ жизни. Единственным занятием колхозников является вытаскивание постоянно застревающей в грязи машины врача.

Хорошие советские люди наделены самыми низменными чувствами алчности, соперничества, зависти, мелкособственническими тенденциями. Трофимов ненавидит своего соперника, победителя на скачках. Подросток колхозница Маруся сливает в один бидон шампанское, вино, водку, квас, чтобы это не досталось другим. Председатель колхоза никем не занимается и озабочен одним желанием — приобрести легковую машину. Честный, преданный своему делу районный врач-женщина выглядит жалкой и беспомощной, авторы издевательски заставляют ее на протяжении всего фильма ездить на машине ЗИС, которой она не умеет управлять и постоянно терпит аварии.

Московский ипподром в фильме ничем не отличается от любого капиталистического предприятия этого типа с темными дельцами, азартной игрой, трактирным весельем. Публика представлена проходимцами, мечтающими о миллионных выигрышах.

Кинофильм «Сердца четырех» (сценарий Файко и Гранберг, режиссер Юдин) представляет собой образец безыдейного произведения. Советские люди выведены в нем мелкими и легкомысленными.

Лейтенант Колчин ухаживает за молодой девушкой Шурой Мурашевой. Шура увлечена Колчиным, бегаёт к нему на свидания, пропускает уроки, плохо учится и проваливается на экзамене. Считая Шуру ребенком, и не питая к ней глубоких чувств, Колчин ухаживает за ней ради развлечения. Он звонит к ней на квартиру, назначает свидания, подносит цветы. Встретившись случайно с Галиной, сестрой Шуры, он вскоре начинает новый роман. В свою очередь, Шура увлекается новым поклонником молодым научным работником Глебом Заварцевым, который до этого был влюблен в Галину. Подобно Колчину, он также порхает от одного увлечения к другому. Такое мелкобуржуазное изображение жизни советских людей воспитывает чуждую советскому народу мораль, несерьезное отношение к собственному чувству, своим обязанностям в отношении к любимому человеку.

Советская действительность показана в фильме в извращенном виде. Люди живут празднично и беззаботно.

Жизнь Красной Армии в лагерях показана как отдых на даче, где нет и в помине боевой учебы красноармейцев и командиров. Мирно и лениво протекает жизнь лагеря. Представители советской интеллигенции, научные работники и командиры Красной Армии замкнуты в кругу личных бытовых интересов.

Кинофильм «Танкер «Дербент»» (режиссер Файнциммер) рассказывает о том, как самый отсталый среди кораблей Каспия танкер становится передовым и образцовым. Однако борьба танкера за первенство показана фальшиво и извращенно. Советские моряки изображены опустившимися людьми, пьяницами и хулиганами. Капитан танкера «Дербент», безвольный человек стремится уйти от ответственности за порученное ему дело и смотрит совершенно равнодушно на творящиеся вокруг него безобразия и преступления. Единственный положительный персонаж картины, противопоставляемый этому мрачному окружению, представлен в образе механика Басова, резкого и неуживчивого на работе человека, грубого и нечуткого в отношении своей семьи.

Идея социалистического соревнования рождается в кабаке во время кутежа двух команд. Побудительным мотивом соревнования явилась зависть пьяных матросов танкера «Дербент» к матросам танкера «Агамали». На всем протяжении фильма нарочито подчеркивается невежество и некультурность советских людей.

Чем объясняется неудовлетворительная работа кинематографии? Прежде всего тем, что Комитет по делам кинематографии не сумел навести порядка в сценарном деле. Подготовка сценариев в Комитете поручена малоквалифицированным людям и в значительной степени пущена на самотек. Кадры кинодраматургов-профессионалов крайне малочисленны и не могут удовлетворить потребности кинематографии в сценариях. Все это приводит к тому, что Комитет принимает к производству нередко наспех написанные, недоработанные сценарии, в расчете на то, что они будут исправлены в процессе постановки. Многие картины из-за плохих сценариев браковались в процессе производства («Айна», «Хамза», «Люди маленького города», «Политрук Колыванов», «Гибель вражеской эскадры» и другие).

Ряд кинокартин, начатых производством по негодным сценариям, подвергается неоднократным переделкам и подолгу задерживается в производстве, сильно удорожая картины. Так, на постановку фильма «Первая Конная», который начали снимать в 1939 году, израсходовано около 8 млн. руб., а картина до сих пор не закончена. На постановку кинофильма «Синяя птица» было израсходовано 2 300 тыс. руб., после чего сценарий переделан заново. Так же обстояло дело с кинокартиной «Два командира», на которую было затрачено 2 500 тыс. руб., после чего картина коренным образом переделывалась. В 1940 г. переделки в процессе съемок и забракованные фильмы обошлись государству в 13 млн. руб.

Существующая в Комитете организационная структура мешает правильной постановке дела. Сценарный отдел оторван от Главного управления по производству художественных фильмов. Он заказывает и принимает сценарии без учета производственных требований. Главк художественных фильмов вынужден принимать к производству сценарии, разработанные без его участия и, как правило, перерабатывает их. Комитет плохо знает творческие кадры и неправильно использует их. Основная группа ведущих режиссеров длительное время не участвует в производстве. Режиссеры Эйзенштейн, братья Васильевы, Бек-Назаров, Чиаурели, Козинцев и другие не участвовали в постановке по два и даже по три года. Наряду с этими постановщиками картин назначаются малоквалифицированные режиссеры, вследствие чего в ряде случаев за время съемки кинокартины меняется два-три режиссера. Так, в процессе съемки картин «Бабы», «Случай в вулкане»¹ сменилось по три режиссера. В картинах «Два командира», «Таинственный остров»², «Брат героя»³ сменилось по два режиссера.

Грубые идеологические ошибки некоторых постановщиков картин являются следствием их низкого идейно-политического уровня. Незнание советской действительности, непонимание сути многих общественных явлений приводит сценаристов и режиссеров к выдумыванию искусственных, часто фальшивых, идущих в разрез с жизнью ситуаций и коллизий и к ошибкам в освещении советской действительности.

Незнание истории революционной борьбы рабочего класса и большевистской партии, непонимание роли личности в истории приводит сценаристов к политическим ошибкам. В сценарии «Хамза» (авторы Шкловский, Абасов и Мухамедов) извращенно показывают социалистическое строительство в Узбекистане. Борьба партии и узбекского народа за построение социализма подменена в сценарии борьбой героя-одиночки, поэта Хамзы. Только политической неграмотностью авторов сценария «Чукотка» Кнорре и Семушкина можно объяснить тот факт, что они свели всю огромную революционно-преобразовательную работу партии и советов на Дальнем Севере к чисто культурнической, миссионерской деятельности культбазы.

Комитет по делам кинематографии не воспитывает творческих работников кино. Отсутствует критика выпускаемых фильмов. Ошибки и недостатки отдельных картин не обсуждаются с режиссерами. Даже постановщики запрещенных фильмов подробно не информируются о причинах запрещения картин. Не проводятся творческие дискуссии по важнейшим проблемам кинематографии и отдельным кинофильмам.

Неудовлетворительная работа кинематографии в 1940 году обязывала Комитет по делам кинематографии принять все меры к решительному улучшению производства кинофильмов в 1941 году. Однако тематический план комитета на 1941 год и работа кинопромышленности в первые четыре месяца 1941 года говорят о том, что работники кино не извлекли для себя никаких уроков из прошлых ошибок.

План 1941 г., предусматривающий выпуск 45 кинокартин, опять оставляет советское кино в стороне от насущных вопросов социалистического строительства. За исключением неудачного фильма «Парень из тайги», в плане нет ни одного фильма, отображающего социалистическую промышленность, стахановское движение. О колхозном строительстве намечен всего один фильм «Годы молодые», но он не обеспечен сценарием.

Серьезный недостаток в работе кинематографии в 1940 г. — отсутствие оборонных фильмов — не устранен и в 1941 году. В плане 1941 года намечен всего один оборонный фильм «Фронтовые подруги».

Качество многих сценариев плана 1941 г. неудовлетворительно. По слабым, недоработанным сценариям начато производство картин «Лермонтов», «Киров», «Миргород», «Прокурор республики» и ряд других. Комитетом приняты к производству явно негодные сценарии «Чукотка», «Антон Иванович сердится», «Боксеры», «Моцарт», «Хамза», «Огни Колхиды».

В целях коренного улучшения работы художественной кинематографии и повышения идейно-политического и художественного уровня кинофильмов необходимо провести следующие мероприятия:

1. Коренным образом изменить практику сценарной работы Комитета: укрепить руководство и аппарат сценарных отделов Комитета и студий квалифицированными литературными работниками, писателями, критиками. Привлечь к сценарной работе в кино более широкий круг писателей. Повысить требования к идейному и художественному содержанию сценариев. Прекратить практику производства картин по незаконченным и недоброкачественным сценариям. Изменить организационную структуру в Комитете, подчинив сценарный отдел Главку художественных фильмов.

2. Решительно улучшить руководство Комитета студиями и творческими работниками кино. Обеспечить правильное и равномерное использование ведущих режиссеров: покончить с таким совершенно нетерпимым явлением, когда виднейшие режиссеры годами не участвуют в постановке картин.

3. В целях идейно-политического и художественного воспитания работников кино, повышения их мастерства ввести в практику работы Комитета систематическое проведение творческих конференций, дискуссий по вопросам киноискусства для обсуждения отдельных фильмов и сценариев. Обеспечить широкое привлечение к обсуждению литературных сценариев и выпускаемых фильмов партийных, комсомольских, советских работников, критиков, писателей, деятелей науки и искусства.

4. Обязать Комитет в кратчайший срок выправить положение в национальных студиях, укрепить их квалифицированными руководителями и творческими кадрами, принять меры к улучшению их технического оснащения.

*Зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д. ПОЛИКАРПОВ
Зав. отделом культпросветучреждений Т. ЗУЕВА*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 138—149.

¹ Фильм «Случай в вулкане» был передан для переделок Е. Шнейдеру (который значится в титрах режиссером-постановщиком), но тот полностью переснял картину с другими актерами. Его версию, однако, руководство кинематографии также признало неудачной, и отдало фильм для переделок Л. Кулешову и А. Хохловой, которые фактически пересняли половину фильма (в титрах их вклад в создание картины обозначен как «художественное руководство»).

² Съемки фильма «Таинственный остров» начинал Б. Шелонцев, а закончил Э. Пенцлин.

³ Фильм «Брат героя» в основном снял Ю. Васильчиков, а закончил М. Донской.

**№ 10
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ А. П. ДОВЖЕНКО
НА СОВЕЩАНИИ КИНОРАБОТНИКОВ В ЦК ВКП(б)**

14 мая 1941 г.

<...> Я принадлежу к тому числу режиссеров, которые в течение целого ряда лет, если рассматривать эти годы по числу руководителей кинематографии, я с 3 руководителями работаю <...>. Я считаю, что следует Комитет по делам кинематографии разукрупнить, реорганизовать, разукрупнивши его по некоторым организациям. Создать примерно 4—5, а может быть, и 6 самостоятельных организаций, равноправных, отвечающих перед государством за свое количество и качество картин. Я имею в виду трест «Мосфильм», трест «Ленфильм», трест «Украинфильм», трест «Закавказфильм» и, скажем, трест «Среднеазиатский». Их можно будет объединить, и они должны быть объединены Комитетом по делам кинематографии, как органом планирующим, как органом, снабжающим пленкой и общими директивами. Вот, Центральный Комитет партии, находящийся в Киеве, где я работаю, с моей точки зрения, решает целый ряд важнейших государственных вопросов партийной и государственной политики. Я смею думать, что он может решать и вопросы того участка кинематографии, который может быть ему отведен.

<...> Возьмите положение моей фабрики, где я руковожу. По существующей программе мы по плану делаем шесть картин в год. Руководство многих лет, а мною руководили 22 директора, люди, руководившие мною, идеалом своей работы считали 8 картин в год. Мы сейчас делаем 8—9 картин в год, а на следующий год мы запланировали 12 картин, и я убежден, что мы выполним. Я мечтаю, и об этом я заявил на партийном собрании, что в 1943 году я должен дойти до максимума 14—15 картин с расчетом, чтобы в 1945—1946 гг. делать 30 картин. Я мечтаю и я чувствую со своими товарищами достаточное количество сил, чтобы при правильном подходе к этому делу мы с этим справимся, фабрика наша имеет сильную режиссуру и хороший коллектив. Почему тормозится количество картин так называемых национальных кинофабрик? Потому что управленческий аппарат, существующий ныне, достаточно громоздок, неуклюж и он отнимает у нас массу времени от производства.

РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 1. Д. 919. Л. 32—33.

№ 11

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЯ И. Г. БОЛЬШАКОВА НА СОВЕЩАНИИ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ В ЦК ВКП(б)*15 мая 1941 г.*

БОЛЬШАКОВ. Несомненно, правильно, что кинодраматургия — более сложная, чем театральная драматургия, и недаром Горький говорил, что кинодраматургия более сложное дело, чем театральная драматургия.

Тот путь, который мы наметили для преодоления этого узкого участка сценарного дела, по-моему, является правильным и должен в ближайшее время дать свои результаты.

Но недостаточно иметь только хороший сценарий, решает судьбу картины не только хороший сценарий, но и хороший режиссер. Мы сейчас в кинематографии располагаем 90 режиссерами-постановщиками, которые по своей творческой квалификации имеют право на самостоятельные постановки. Из них мы имеем 20 человек высшей категории режиссеров, это уже сложившиеся мастера, которые дали стране ряд завоевавших народную любовь фильмов, это такие, как тов. Довженко, Эйзенштейн, Ромм и ряд других. Вот таких у нас 20 человек.

Затем 40 режиссеров постановщиков первой категории и 30 режиссеров второй категории, с точки зрения их творческого опыта.

Если мы посмотрим, как эта большая масса творческих работников работает в кинематографии, то мы увидим, что эти 20 режиссеров, которые бесспорно дают высококачественную продукцию, у нас работают очень мало.

Вот в прошлом году из режиссеров первой категории участвовали только 4 человека — это тов. Пудовкин, тов. Александров, тов. Юткевич и тов. Сегал¹. Это 4 человека из 20. В этом году у нас участвуют 10 человек. Это большой простой, большой перерыв в работе ведущих мастеров создает неравенство в качестве наших картин, что основная масса наших картин падает на режиссеров первой категории, второй категории, и мы даже вынуждены привлекать режиссеров — не постановщиков. Причем нужно сказать, что в кинематографии сложилась стабильность в режиссерских кадрах. Стаж режиссеров в среднем от 10 до 15 лет. С одной стороны это хорошо, но с другой стороны отсутствие товарищеской критики и самокритики в таком коллективе приводит к тому, что значительная часть наших режиссеров не двигается, не делает новых шагов в своей работе. Например, такие режиссеры, как Дзиган, который выпустил картину «Мы из Кронштадта», очень хорошо, но вторую картину сделал хуже. Можно назвать ряд таких режиссеров, которые не двигаются вперед. Люди живут старыми своими успехами, а отсутствие в этой атмосфере творческой критики и самокритики не дает возможности расти товарищам.

Еще очень важный момент заключается в том, что у нас за этот период совершенно не работали новые кадры. Это было вызвано не тем, что кто-то не хотел выдвигать новые кадры, а тем, что у нас существует такая организационная структура в творческом процессе. А именно, если в театре молодому режиссеру дают пьесу, то над ним берут шефство руководители театра. Например, в Художественном театре Немирович-Данченко направляет работу молодых режиссеров, а у нас каждый режиссер предоставлен самому себе, потому что директор наш не настолько компетентный человек в этих творчес-

ких вопросах, поэтому наши молодые режиссеры пропадают и теряют интерес к работе. У нас с 1936 года совершенно прекращена нормальная подготовка режиссеров. Режиссерский факультет в Институте был закрыт, и только теперь мы возобновляем эту нормальную подготовку. Сейчас мы должны влить новую струю в наш коллектив за счет молодежи.

ЖДАНОВ. Что является источником пополнения режиссерских кадров?

БОЛЬШАКОВ. У нас имеется 270 ассистентов режиссеров и 85 вторых режиссеров. Из этого круга молодежи можно растить новые кадры.

ЩЕРБАКОВ. Специальное образование у ассистентов имеется?

БОЛЬШАКОВ. Большинство из них со специальным образованием.

ГОЛОС С МЕСТА. Есть и практики.

БОЛЬШАКОВ. Сейчас в наших студиях должны выращивать новые кадры художественные руководители. Имеется и другой путь для выращивания кадров — это привлечение людей из смежного искусства, в частности из театров. Мы даем постановку сейчас тов. Бабочкину, тов. Чиркову. Этот путь вольет новую свежую струю в наши режиссерские кадры и поднимет творческий импульс в наших киностудиях. Правда, это связано с материальными затратами и риском, но этот способ окупит себя.

Здесь назрел вопрос и о количестве выпускаемых картин, что зависит от сценарного дела и от режиссерских кадров. Если в ближайшее время мы разрешим правильно эти две крупные проблемы для советской кинематографии, то, несомненно, увеличится и количество фильмов. Новые фильмы, безусловно, нужны и никто не говорит о том, чтобы оставаться на уровне созданных 45 фильмов. Мы подходим здесь не декларативно, а практически, т.е. если есть хорошие сценарии, то эти картины мы запускаем в производство сверх того количества, которое утверждается нам государственным планом, то есть, предположим, сверх 45 картин и вполне понятно, никто нам не запрещает делать картины сверх плана. Вы знаете, что в нашей стране за перевыполнение плана не только [не] ругают, а всячески поощряют. Взять хотя бы Ленинградскую студию, мы им утвердили план на 11 картин, а они представили готовых сценариев на 15 картин. Киевской студии мы в начале года говорили, что 6 картин нас не устраивает, так как студия может давать в среднем 9—10 картин, но не было сценариев и режиссеров.

Имеется правильное решение Совнаркома, которое говорит, что запуск картин в производство может производиться только в том случае, если есть литературный сценарий, и это абсолютно правильно.

Здесь тов. Довженко говорит о самотеке². Я должен сказать, что если мы возьмем на себя перед государством такую цифру, которую не сможем выполнить, это может привести к плачевным результатам. Так было, например, в 1939 году: мы взяли цифру 58 картин выпустить. Вы знаете, что государственный план является законом, мы должны выполнять, а когда стали выполнять план в количестве 58 картин, то получилось, что выполнить его не можем, студии пошли по линии наименьшего сопротивления, стали ставить недоделанные сценарии, плохие сценарии, и стали давать недоброкачественную продукцию. Из 58 картин сделали только 38 и то очень много брака было. Если посмотреть, кто сделал брак, то можно сказать, что, например, картину «Рубиновые звезды» ставил режиссер Усольцев, «На Дальней заставе» режиссер Комиссаров³, т.е. я хочу сказать, что эти картины ставили малоизвестные авторы и режиссеры, поэтому получился большой брак. Вот почему мы под-

ходим к вопросу о количестве реально. Если мы правильно подготовимся к 1942 году, то при разрешении вопроса о сценарии и режиссерских кадрах, мы можем делать больше картин и взять на себя большую цифру, чем 45 картин.

Теперь относительно организационной структуры Управления художественной кинематографии. Существующая структура была установлена Совнаркомом в 1938 году. Несомненно, жизнь показывает, что эта структура нуждается в некоторых изменениях, а не в коренной ломке, как предлагал тов. Довженко. Эта структура пришла на смену той старой, к которой предлагает вернуться тов. Довженко. И в самом деле, до 1938 года у нас существовали тресты: трест «Украинфильм», Грузинский трест, Армянский трест, т.е. во всех союзных республиках были тресты. Что же получалось? Картин выпускалось не больше, а меньше, в 1935 году — 26 картин, в 1936 году — 35 картин, а прибыли государству давалось в три раза меньше, чем сейчас. Мы в этом году дали 600 млн. чистой прибыли, а если взять всю валовую прибыль: покрытие расходов на производство картин, на капитальное строительство, на приобретение оборудования, на содержание аппарата, то это составит 1 100 млн. рублей.

ЩЕРБАКОВ. У Вас странная бухгалтерия получается: на каком предприятии в прибыль включают расходы на содержание заводоуправления, начальников цехов и т.д.

БОЛЬШАКОВ. Мы покрываем расход не за счет государственного бюджета, а за счет поступлений, которые мы собираем.

ЩЕРБАКОВ. Предприятия тоже такой баланс ведут.

БОЛЬШАКОВ. Я согласен, чистой прибыли дали 600 млн. руб., но я хочу сказать, что пока существовала старая система, то в отношении хозяйства было гораздо хуже, чем сейчас. Вот сегодня я взял цифры по «Украинфильму» за 1936 год. Этот трест в 1936 году дал 10 млн. убытка. Поэтому я считаю, что возвращаться к старой структуре нельзя, нужно сделать поправки к существующей структуре. Сейчас, когда наведен хозяйственный порядок, мы могли бы пойти по линии большой творческой самостоятельной студии. Мы считаем необходимым, чтобы Комитет утверждал только литературный сценарий. Этим самым Комитет разгрузится, примерно, в два раза, то есть он разгрузится от второстепенной работы. Комитет должен утверждать только литературный сценарий. Кроме того, Комитет должен давать лимит для той или иной картины. Например, если постановка должна обойтись в 2—3 млн. рублей и студия не уложится в эту сумму, то этот лимит должен увеличиться за счет экономии других картин.

Далее, третье мероприятие. Мы считаем необходимым, что нужно установить стимул за выпуск хорошей картины. У нас получается, что студия не заинтересована в выпуске хороших картин. У нас часто выполнение плана играет главную роль, а качество картин остается на втором месте. Мы считаем необходимым, чтобы за выпуск хороших картин студию премировали.

Четвертое мероприятие. Нужно создать в распоряжении Комитета фонд в 10—15 млн. рублей для покрытия расходов, связанных с творческим риском.

Вот эти мероприятия нужно иметь в виду для внесения поправок в организационную структуру. Они улучшат работу и дадут больше самостоятельности студии. Все эти вопросы мы поставили перед Совнаркомом. Они рассматриваются там.

Относительно студий союзных республик. У нас неправильная политика в отношении студий союзных республик, когда заставляли делать картины на рус-

ском языке. Получается, что актер разговаривает на ломаном русском языке. Мы пересмотрели этот вопрос и считаем, что это извращение национальной политики. Как же мы можем говорить о национальной по форме и социалистической по содержанию [политике], когда все картины стали на ломаном русском языке. Мы дали распоряжение о том, чтобы все картины в национальных республиках делались на родных языках. Если картина имеет большую значимость, то ее делают на двух языках — на русском и родном данной республики.

Далее, мы считаем необходимым приблизить наши студии к партийным организациям. Мы сейчас дали всем директорам студий распоряжения о том, чтобы сценарии наравне с Комитетом рассматривались и апробировались Центральными Комитетами союзных республик. Такое же распоряжение дали и в отношении кинокартин, которые должны быть просмотрены и в Комитете и в Центральном Комитете партии. Такого порядка мы добились, в частности, в Украинской ССР. Я думаю, что было бы хорошо, если бы вынес ЦК специальное решение, которое бы обязывало ЦК компартий союзных республик все картины просматривать.

Относительно оценки картин. Здесь товарищ неправильно информировал о том, что мы даем неправильные оценки, лаконические оценки, нет, мы даем развернутые оценки. Мы даем оценку и работе оператора, и режиссера, и художника. Причем существует, на первый взгляд, может быть школьная оценка, то есть отлично, хорошо, удовлетворительно, плохо. Дело в том, что мы не можем допустить уравниловки. За этими оценками скрывается материальное поощрение. Мы не можем уравнилительно оплачивать труд режиссера. Если он сделал хорошую картину, мы платим 75 тыс., если он сделал удовлетворительную картину, мы платим 50 тыс.

ЖДАНОВ. Вы бы как в Грузии сделали: сдал, не сдал, выдающийся. Почему не сделать так: сдал, не сдал и особо выдающийся. Проще можно сделать: работа принята, работа не сдана, особо выдающаяся работа, которая требует особого поощрения.

БОЛЬШАКОВ. Конечно, так можно. Нам казалось, что стимул был и в отношении сценария. Мы платим за сценарий 20—30—50 тыс., оценку не даем с точки зрения темы.

ЖДАНОВ. Вы можете дифференцировать оплату, но нужны ли дифференцированные оценки? Можно без дифференцированных оценок обойтись.

БОЛЬШАКОВ. Безусловно, можно. Оценку не даем, сидя в кабинете. Тут говорили, что часто оценки задерживают. Мы хотим знать отношение зрителя, общественности, поэтому часто задерживаем оценку на 2—3 месяца.

ГОЛОС. Зря.

БОЛЬШАКОВ. Мы проверяем, как отнеслась пресса, как встретил зритель.

ЩЕРБАКОВ. С прессой неладно получается. Картину еще не видели, а уже пресса высказалась.

БОЛЬШАКОВ. Так в театре заведено. Там премьеру показали, и уже пресса выступила.

ЩЕРБАКОВ. А вы картину не показывали, а оценка готова.

БОЛЬШАКОВ. В Доме кино мы всегда устраиваем просмотры. Ту же злощастную картину «Сердца четырех» мы решили показать в армейской части, в Доме кино показывали, на очень большой аудитории проверяли. Мы приняли картину очень плохо, изругали Юдина, всех товарищей, которые входят в художественный совет. Это товарищи Александров, Эйзенштейн, Каплер.

Мы устроили в Комитете большой разгром, сказали, что в этой картине много пошлости, много приемов. Нам сказали, что мы зажимаем комедии. Много вырезали кадров из этой картины, потом решили проверить на зрителе.

По поводу качества фильмов 1941 года. После выпуска плохого фильма сделан суровый вывод в отношении перестройки руководства, творческого процесса, решительно повысили требовательность.

Мы сейчас во всех студиях создали художественные советы из состава наших творческих работников, плюс представители общественности, в Москве — представители московского комитета партии, в Ленинграде — ленинградского комитета партии, в союзных республиках — представители нацкомпартий. Ввели институт художественных руководителей, чего раньше не было. В качестве художественных руководителей выдвинули мастеров. Все эти меры дали свои положительные результаты.

В последнее время по таким картинам, как «Чкалов», «Фронтовые подруги», идейно-художественный уровень был поднят благодаря активному вмешательству художественного совета и художественного руководителя Эрмлера. Когда мы просматривали картину «Ветер с востока», у нас первое впечатление было такое, что картину нужно забраковать. Но после вмешательства Довженко приняли ряд мер, и картина получилась неплохая.

Надо сказать, что все эти меры, которые мы провели, они не могут дать такого эффекта, который мы ожидали. Сейчас, когда мы подготавливаемся к 1942 году, мы готовимся более требовательно и более тщательно. В Центральном Комитете должен заявить, что в 1941 г. мы все меры примем к тому, чтобы большинство слабых фильмов было меньше, но должен честно и правдиво сказать, что слабые картины будут, потому что они перешли с 1940 г.

В отношении 1941 года. Должен смело заявить Центральному Комитету партии, что количество хороших и средних картин увеличится. По нашим примерным подсчетам, я считаю, что из 45 фильмов, 15 фильмов будут примерно на уровне «Чкалова», «Фронтовые подруги», 20—25 средних и 7—8 — посредственных. Но в отношении 1942 г. должен заявить, что в этом году мы повысим количество хороших и средних картин, а плохие картины доведем до минимума, если не до минимума, то в 2—3 раза меньше.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 115. Л. 136—149.

¹ Видимо, здесь опечатка. Режиссера первой категории с такой фамилией в 1941 году не было.

² В действительности А.П. Довженко говорил не столько о «самотеке», сколько о «малокартинье». Он выступил с революционным предложением о расширении прав республиканских киностудий и кинематографий союзных республик.

³ На самом деле режиссером картины был Е. Брюнчутин.

№ 12

СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ А.А. ЖДАНОВА НА СОВЕЩАНИИ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ В ЦК ВКП(б)

15 мая 1941 г.

<...>

ЖДАНОВ¹. Я думаю, что мы своевременно созвали это совещание, и вопрос этот назрел. Это видно по той активности, пожару, как мы обсуждаем

вопрос качества наших картин. Мы здесь выяснили основные причины плохого качества картин. Некоторые вещи Центральный Комитет партии узнал впервые.

АНДРЕЕВ. Правильно.

ЖДАНОВ. Комитет по делам искусств нам некоторые вещи не сообщал.

Я должен заявить, что мы сейчас еще строже будем подходить к качеству картин. Мы были здесь очень снисходительны. В области идеологической мы были снисходительны, и вы нас в этом не должны упрекать. Очень много фильмов забраковано нами. Печать и общественность ничего об этом не знает, хотя мы были бы правы, если бы об этом сообщили, так как это дело народное и общественное. Может быть, нас в этом деле никто не упрекал, но нам нужно было об этом говорить больше.

Нами установлено, что наибольшее количество слабых фильмов относится к области современной тематики, это слабое место, мы должны его укрепить. Мне кажется, здесь правильно указывали товарищи, и это необходимо учесть, видимо, это серьезный участок; это в отношении того, что на современные темы ставятся не лучшие режиссерские кадры, если это правильно, то это недостаток политики Комитета. Кроме политики общей, есть политика учреждений.

Во всяком случае, выводов из того, что современная тематика удается труднее, чем исторические или историко-революционные фильмы, выводов из этого дела Комитет до сих пор не сделал. Эти выводы он обязан сделать сейчас.

Я думаю, что правы были те товарищи, в частности, тов. Корнейчук², которые говорили о значении самостоятельного изучения автором сценария, быта и жизни по той теме, которую он намерен взять.

Мне кажется, что это во всех отношениях желательно, потому что это гораздо лучше, чем высасывать тему, сидя в изоляции от тех предметов и вопросов, которые намерен осветить.

Я вообще не знаю, почему этот вопрос стал предметом некоторой полемики и почему в этом отношении тов. Корнейчук возражали. По-моему, как говорится, дай бог всякому, если ты пишешь на тему о колхозной жизни или на тему о жизни предприятия, чтобы была возможность в творческой командировке осветить эти вопросы. Это гораздо лучше, чем только фантазировать, измышлять и воображать. Это вопрос бесспорный.

И, видимо, известная оторванность, о которой говорили гг. Довженко, Корнейчук и Шенгеляя, от современности, оторванность очень опасная, потому что она ведет к иссяканию тех источников, которые питают творчество, они обрекают на иссушение, по сути дела, на выветривание творческого работника, если работник не обращается с той средой, которую он намерен описывать, изображать³.

Поэтому мне кажется, что это очень серьезный недостаток, на который здесь указывали, и его необходимо восполнить. И если здесь речь идет относительно того, о чем, в частности, говорил тов. Довженко, что некоторые товарищи преждевременно состарились и проч.; то в этом отношении необходимо обратиться к ним с просьбой и с пожеланием, чтобы они не записывали себя преждевременно в старые, ибо, я уверен, что большинство товарищей — это люди молодые духом и способные жить и активно работать, что эти люди не обросли мхом.

Это тем более необходимо, что рост этих людей в наше время таков, что если отстать, то потом уж не наверстаешь, и потом окажется, что ты находишься на задворках.

А ведь поскольку вы работаете в области идеологии, поскольку вам необходимо кое-что опережать, а не только в хвосте событий идти, как это иногда у нас бывает. Это последнее дело.

Поэтому для того, чтобы передавать и прививать передовые идеи и что-то передовое, что зародилось в народе, и его развивать, ловить то новое, что несет с собой наша жизнь, и прививать это остальным, для этого все эти дела, касающиеся связи с темой, с бытом, с жизнью, имеют, по моему мнению, исключительное значение.

Вопрос о качестве. Я думаю, что тот лозунг, который здесь был выброшен, правда, несколько стеснительно и осторожно, с некоторой, так сказать, перестраховкой, это вопрос о праве на брак, нами не может быть принят. Право на брак мы не можем установить.

Мы от лица партии, от лица народа можем предъявить вам требования на хороший фильм. Есть другое право, и более высокое, самое высокое.

Тов. Довженко, в Вашей прекрасной речи, с которой я полностью согласен, было одно место о том, что все-таки, какой-то процент плохих картин совершенно неизбежен.

С этим я не согласен. Если процентировать 10%, то в силу всякой инерции получится 20.

У нас были наркоматы, которые некоторое время планировали убыток, в частности Наркомлес.

АНДРЕЕВ. И брак планировали.

ЖДАНОВ. У нас некоторое время на предприятиях планировали брак, рассуждая, что-де брак получается в жизни и что-де все-таки некоторый процент брака надо попланировать. Этот процент вырастает, в конечном счете, в 10%. Плохую работу несколько легче выполнять, чем хорошую. Например, Наркомлесу планировалось 5 млн. рублей убытка, а он давал полтора миллиона рублей убытка, ибо плохая работа выполняется гораздо легче. Такого рода хозяйственный подход должен быть и в государственной кинематографии. Почему советская кинематография должна получать сверхамнистии? Провалы на идейном фронте менее заметны, чем на хозяйственном, а иногда простым невооруженным взглядом их трудно заметить вообще. На производственном фронте эти провалы выражаются в количественной недостатке продукции, провалы же в области идеологической труднее выражаются. Выпустили плохую картину или позже намеченного срока на месяц-два, ну что тут вредного, это в итоге не осязаемо. Но я подчеркиваю, что в этом отношении мы должны подходить строже, чем было сейчас.

О праве на брак. Мне кажется, этот пункт необходимо отвергнуть. В системе отношения к молодым кадрам у нас должен быть самый решительный поворот. Здесь говорили, что кадры несколько застоялись, это положение не может быть признано сколько-нибудь нормальным и удовлетворительным. Это является большим пороком, и здесь большая вина Комитета кинематографии, тов. Большакова. Мне кажется, что в системе выдвижения молодых кадров построены такие рогатки, которые мы должны разбить. Тот факт, что система оплаты построена таким образом, что отсутствует достаточная помощь молодым кадрам, что молодые режиссеры всегда рискуют дать плохую картину. Эту систему необходимо прямо сломать и заменить другой, при которой была бы дана возможность учиться и рисковать, но чтобы этот риск шел не за счет народа и государства. Я не говорю относительно фонда, о ко-

тором говорил тов. Большаков. Такой фонд должен быть, но я говорю о том, чтобы вы имели в виду, что всякий фильм, когда он поступает на экран, тогда народ не разбирается, кто его сделал, старый или молодой мастер. Это уже является общенародным достоянием. Кинематография не может оправдываться перед народом с той точки зрения, что у нас такая система, что они не могут не выпустить молодого, хотя это и брак. Значит система доводки, помощи со стороны старых режиссеров молодым, видимо, должна быть изменена, например, путем тренировок, короткометражных фильмов. Должна быть установлена такая практика, при которой не должно быть и финансово-го банкротства. Нужно дать возможность учиться, если финансовая система тут выступит в качестве тормоза на пути к внедрению кинофильмов, то тогда нужно не творческую идею подтягивать, а финансовую систему поднять к этой идеологии. (*Аплодисменты.*)

Эти вопросы до сих пор перед нами не ставились.

Я считаю, что порядок обучения молодых, при котором молодые должны проваливаться, это провокационный порядок, если так дело обстоит. Это надо немедленно изменить. И сколько у Вас в этом деле организационных неполадок!

Теперь вопрос относительно всякого рода поправок. Я должен сказать, что мы, например, в ЦК абсолютно не желаем какой-нибудь фильм не выпускать, и в этом отношении ничего злонамеренного или преднамеренного нет, в этом можете быть уверены, кроме благого отношения, в ЦК нет. Если мы вынуждены те или иные фильмы не выпускать, то это связано с тем, что мы считаем, народ имеет право получить от государства и от вас доброкачественную продукцию, как и от промышленности. Я думаю, что идеологические работники со мной согласятся, что от идеологического фронта нужно требовать не меньше, чем с хозяйственного фронта. Я думаю, что это совершенно справедливо, хотя в речах некоторых ораторов сквозила тенденция такого рода, что в отношении идеологического фронта имеется специфика.

Возвращаясь к вопросу, который был затронут в репликах, это вопрос о том, что кино учит как жить. Это абсолютно правильно. Здесь тов. Каплиер⁴ говорил, что нельзя смешивать искусство с педагогикой, и там, где начинается искусство, там кончается учительская указка⁵. Это неправильно. Разве вся область идеологии не является средством воспитания? Разве учитель является только таким бесстрастным, объективным передатчиком знаний, а не имеет никакого дела с душой, если применять буржуазную терминологию, учащихся? Я думаю, это противоречие или противопоставление, оно является неправильным.

Собственно говоря, это мелочный вопрос насчет того, как поезд ходит, назад тендером или вперед, но здесь нужно все-таки сделать так, чтобы это было не очень безграмотно технически, я мягко выражаюсь, но надеюсь вы меня понимаете, в этом отношении не обязательно делать так, чтобы ради искусства жертвовать, по сути дела, действительностью.

Какой следует вывод? Когда картина поступила сюда в плохом виде, то это последнее дело, когда конечный результат, а надо начинать с яйца, как говорят, т.е. со сценария. Спор о том, кто больше виноват — сценарист или режиссер и т.д. — это спор законный с точки зрения того, что одна творческая сторона другой предъявляет требования. Это совершенно законно. Но совершенно ясно, что нам необходим ансамбль, и совершенно ясно, что картину создают все, то есть режиссеры, художники, артисты.

Основной вопрос заключается в том, чтобы наши сценаристские и режиссерские кадры взяли крепко за свое усовершенствование в области идейного искусства. Тов. Александров говорил, что система такова, что куда ни кинь, всюду комитет. Положение такое, что тут зритель, а между ними комитет, аппарат⁶. И комитет играет такую роль, что какой человек попадет туда, он конченный человек. Мне кажется, это преувеличено гиперболически. В этом деле главную скрипку играют творческие кадры. Помните, Ленин говорил, что содержание учебы зависит целиком и полностью от качества и способностей лектора, то есть вы можете иметь любую инструкцию и любую программу, но если лектор не умеет рта раскрыть, если не может изложить содержание темы, то все равно ничего не выйдет, так что вы переоцениваете трудности.

Если вы считаете, что в этом дело, то это полбеды, сегодня существует один аппарат в комитете, а завтра может быть другой, хороший. Конечно, все зависит от вас — творческих работников, потому что вы являетесь руководящим активом и являетесь общественным мнением в советской кинематографии. Кто создает общественное мнение?

Его создает актив. Кто актив? Вы. Поэтому я возвращаюсь к этому вопросу и говорю, что Корнейчук был прав, когда он сказал, что если сам уверен в своем деле, выносит его в себе, то до конца можно его довести.

ЩЕРБАКОВ. Эрмлер какой кадр из картины «Великий гражданин» мог выбросить?

ГОЛОС С МЕСТА. Нельзя выбросить.

ЖДАНОВ. Есть обстоятельства, которые требуют от нас большой строгости в деле повышения идейного качества наших художественных кадров.

Есть хроникальные картины о Грузии, Казахстане, и в последнее время вышла кинохроника об Эстонии. Вы обратили внимание на то, что они с большим интересом смотрятся, в то время как другие картины скучны, не яркие, и вот в этом всегда бывает неприятность. Наше положение, как в единственной стране социализма и в условиях, когда мы должны наш народ готовить к любым неожиданностям, обязывает сделать вывод из этого, а его мы не делаем. А это содержит целый ряд практических мероприятий по линии пропаганды и по линии идеологических вещей. Вы нашу линию представляете в отношении международной политики — линию независимости, самостоятельности и, вместе с тем, линию расширения фронта социализма всегда и всюду тогда, когда нам обстоятельства позволяют. вспомните прошлый и позапрошлый годы — Прибалтика, Западная Украина, Молдавия, Северная Буковина и т.д.

Вы отчетливо понимаете, что если обстоятельства нам позволят, то мы и дальше будем расширять фронт социализма. Я думаю, вы отчетливо понимаете, что это связано с тем, что мы в нашем народе, должны воспитывать непримиримость к врагам социализма и готовность пойти на жертвы, и готовность на то, чтобы дать смертельный удар любой буржуазной стране или любой буржуазной коалиции. Мы должны наш народ воспитывать в духе активного, боевого, воинственного наступления и это одна из задач кино и его работников и это есть обязанность наших кинорботников и наших советских граждан, понимающих проблему нашего дальнейшего развития, понимающих, что, конечно, столкновение между нами и буржуазным миром будет, и мы обязаны кончить его в пользу социализма. (*Аплодисменты.*)

С точки зрения внутренней многие вопросы встали по-новому, с точки зрения продвижения вперед к коммунизму. Многие вопросы встали по-новому в отношении идеи, и многие недостатки и многие пережитки стали абсолютно нетерпимыми.

Ведь это не случайно, что XVIII партийная конференция подняла восстание против грязи на предприятиях. Тов. Сталин во многих своих выступлениях так образно говорил — с неумытым рылом к коммунизму не пускать. Тов. Сталин учит, что для того, чтобы перейти к новому общественному строю, нужен определенный уровень культуры, умение управлять. И так как идеи, которыми обладают массы, как учил Маркс, становятся материальной силой, которые связаны с задачами продвижения к коммунизму, они приобретают особое значение.

Решение основной экономической задачи — догнать и перегнать в экономическом отношении передовые страны Европы и Америки, упирается в значительной мере в нашу некультурность, в невежество, в грязь и т.д. Там, где ломают машины, там, где плохо относятся к государственному добру, хотя бы там и были архикоммунисты, которые знают историю, там настоящего движения к коммунизму нет.

Все такого рода недостатки, они являются тормозом даже в отношении создания материальной базы коммунизма, потому что они мешают развиваться дальше производительности труда, которая является главным условием.

По вопросу в отношении невежества, недостаточных научных знаний и т.д. вот самым большим вредом для нас, как учит тов. Сталин, есть зазнайство и самодовольство, которые являются спутником всякой рутины, всякого отставания движения и т.д., в том числе и на нашем фронте. Вот почему вопрос в отношении поднятия научного уровня, в отношении борьбы с невежеством, в отношении того, чтобы все наши отрасли руководились с точки зрения научного социализма, поднятия всей нашей жизни на новый уровень, с точки зрения научного руководства нашим продвижением коммунизма, приобретает исключительное значение.

Еще один вопрос. Товарищ Сталин часто говорит, что большевик и революционер тот, кто умеет ломать старые традиции и строить новые. Это также связано с задачами, которые должны мы развернуть в идеологической области.

Несколько слов о воспитании нашей молодежи. У нас в жизни есть такая обстановка, которая делает нашу жизнь обеспеченной, у нас каждый товарищ может найти себе работу. Должен сказать, что это дело превращается в типичное дело. Когда парень или девушка в 14—15 лет побывают в «Артеке», в кино, театре, в 15 лет они уже пресыщенные люди, привыкли жить в лагерьях и т.д., чтобы за ними ухаживали няни и т.д.

У нас много было вопросов и по поводу стипендий в вузах. В вузах сейчас положение изменилось в связи с введением стипендий. Сейчас уже можно редко встретить парня или девушку с гитарой, которые ходили бы по общежитию. Таких случаев стало меньше. О чем это говорит? Это говорит о том, что в нашей воспитательной работе было очень много лишнего, нам необходимо прививать культурные навыки, воспитывать нашу молодежь. У нас некоторые люди воспитываются в тепличной обстановке, им будет трудно воевать. Вот такие фильмы и нужно показывать. Мы сами любим посмеяться, мы не апостолы, тов. Александров и другие товарищи об этом знают, но мы считаем, что труд и задачи, которые перед нами стоят, они обязывают нас, чтобы этот смех не превращался в

самоцель. Может быть, мы через пару лет будем смеяться по-иному. Вот почему, товарищи, я повторяю, что каждый фильм, каждое действие героя будет нашей молодежью подражаться, не будут подражать стимулу пошлого, а если будут подражать, то это очень опасно. Если вы испортите несколько душ в фильме, то это будет опасно. Центральный Комитет партии об этом много думает.

Последнее замечание. Тов. Александров, вы здесь говорили о том, что не разрешают критиковать большие чины.

Но вопрос не в этом. Ведь в критике вопрос заключается не в чине, а в типе.

АЛЕКСАНДРОВ. Я и хотел об этом сказать.

ЖДАНОВ. Этого у вас не вышло. Не обязательно он пенсионер. Но если вы хотите какую-нибудь идею провести и высмеять какие-нибудь черты нашей слабости или человеческой слабости, то чин в этом отношении значения не имеет.

Возьмите вы Гоголя или Чехова. Гоголь наделял своих героев тысячами недостатков. Например, у Сквозник-Дмухановского нет ни одной положительной черты.

Но есть другая манера писать, чеховская манера. Это серые люди, ничем не выдающиеся. Ведь Чехов избегал писать крупных по общественному положению людей, ведь все типажи он брал откуда? Это все называлось мелким людом. А разве вместе с тем он не забичевал со всей остротой все общественные пороки? Значит, вопрос не в этом.

АЛЕКСАНДРОВ. Я хотел сказать, что неверно так ставить вопрос.

ЖДАНОВ. Я не буду об этом говорить. Почему Вы, тов. Большаков, не дайте ему подцепить директора? Дайте ему возможность, дайте ему свободу в этом деле. Но можно, имея директора в своем балансе, не изобразить это. Значит, есть более важное — изображение отдельных отрицательных типажей и отрицательных качеств, которые вы хотите высмеять.

И еще о поправках и прочем. Может быть, это вопрос коммерческий, но с точки зрения идейно-творческой нет ничего грешного, если тебя поправляют. Откуда появилось это недоτροжество?

Возьмите вы Пушкина. Что, он не делился своим творчеством с друзьями, в обществе литературном он не бывал? Я думаю, что он читал не только для того, чтобы завоевать аплодисменты или что-нибудь в этом роде, а видимо, для того, чтобы посоветоваться. Да возьмите вы всех корифеев нашей литературы.

Почему же для людей, для которых вопрос относительно творчества и его истоков, людей, для которых вопрос о том, что коллектив дает силу творчества и народ дает силу творчества, почему для этих людей эти вопросы стали сложными, непреодолимыми вопросами?

Мы, например, в Центральном Комитете считаем невозможным, если один что-нибудь напишет, не посоветовавшись друг с другом. Неужели вы стали такими индивидуалистами, что вас претит от этих поправок? Куда вы идете и куда вы заворачиваете!

МИХАЛКОВ. Как с детской литературой получилось.

ЖДАНОВ. Да, вы правы, что она превратилась в «Союздедфильм».

Отсюда следует вывод, что мы, партия, в отношении кинематографии хотим поднять требования с точки зрения того, чтобы наши принципы и наши идеи разгорелись еще более ярким светом и горели бы на знамени нашей советской кинематографии.

Это означает, что вы должны понять народ с точки зрения принципиальной и поднять наше искусство на еще более высокий принципиальный уровень.

Я заканчиваю тем, что, видимо, мы должны прийти сейчас к расцвету коллективной и творческой общественности нашей кинематографии, возродить и восстановить творческую дискуссию, обсуждать картины, не гнушаться хороших замечаний, получать от всех и их реализовывать с тем, чтобы у нас был настоящий большевистский ансамбль сценаристов, режиссеров, киноактеров, всех работников кинематографии и советского зрителя. (*Аплодисменты.*)

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 115. Л. 150—166.

¹ А.А. Жданов выступал сразу после И.Г. Большакова.

² А.Е. Корнейчук на совещании, в частности, сказал: «Что у нас делается? У нас слабоват писатель, но режиссер — вместо того, чтобы знать жизнь и поднять ее — он тоже ее не поднимает, он тоже на таком же уровне, и нет той атмосферы, и нет такого пружинистого, полного объединения. Я не верю в то, что говорил тов. Александров, что кто-то нашу руку держит. Это будет сказываться до тех пор, пока мы не будем уверены в том, что мы принесли правду. А пока нам сказали, что это неправда, и мы начинаем колебаться — это всегда вас будет связывать. А если я уверен, что это правда, попробуй мне сказать, что это неправда, я буду добиваться своего, я буду отстаивать, я дойду до Центрального Комитета. Вот это так получается, и я думаю, что нужно искать в себе. Сейчас рабочий отдает свой труд и считает его по минутам, по секундам, колхозник тоже, а мы, интеллигенция, не только в кино, а и литературная, мы работаем по сравнению с рабочим классом, мы работаем с прохладцем, мы работаем на 100%, а нужно работать на 150%» (Там же. Л. 65).

³ Художественный руководитель Тбилисской киностудии Н.М. Шенгелая, в частности, сказал: «В продолжение 5—6 лет, за исключением последних месяцев, наш писатель-грузин писал сценарий на русском языке, наш актер-грузин играл на русском языке в картине, это хорошо» (Там же. Л. 52).

⁴ Фамилия «Каплер» вписана сверху вместо «Корнейчук».

⁵ А.Я. Каплер говорил: «Кинематография, как и всякое искусство, искусство воспитательное. Как у нас понимают эту воспитательную роль искусства? Точно так же, как воспитательную роль учителя в школе, а между тем это ничего общего не имеет с этим, хотя то и другое — воспитание. Я бы даже сказал, что воспитание педагогическое по сравнению с воспитанием средствами искусства идет даже разными физиологическими путями, оно воспринимается разными органами. Одно воспринимается исключительно интеллектом, другое воспринимается эмоциями совершенно по другим признакам. У нас в кинематографе, да и не только в кинематографе, вопрос, конечно, стоит шире, чем о кино, вопрос стоит о всем искусстве и литературе. У нас сейчас ставятся вопросы таким образом. Нам говорят, что вот, мол, скажите: «Вот идеальный кондуктор!» Буквально так ставится нами самими и критиками задача: «Вот идеальная боевая подруга, вот идеальная семья». По сути дела, искусство работает другими путями. Это не диапозитив: «Посмотрите, вот идеальный дворник»» (Там же. Л. 108).

⁶ В своей речи Г.В. Александров, в частности, сказал: «У нас есть две замечательные инстанции — Центральный Комитет и зритель, которые замечательно смотрят картины, они смотрят непосредственно, а между этими инстанциями есть огромный аппарат, аппарат, который непосредственно и ежедневно нами руководит, и в этом аппарате много должностных лиц, с которых спрашивают, которые боятся потерять и место, и положение, и имя». Эти люди «каждую картину рассматривают как ведомственную инструкцию» (Там же. Л. 26—29).

№ 13

**ПИСЬМО КИНОДРАМАТУРГА А. Я. КАПЛЕРА
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А. А. ЩЕРБАКОВУ О ПЛАНИРОВАНИИ СЦЕНАРИЕВ***Не позднее 22 мая 1941 г.**В Комиссию ЦК ВКП(б)
тов. Щербакову*

Одним из крупных недостатков работы художественной кинематографии является отсутствие сколько бы то ни было твердого сценарного планирования.

Совершенно правильное постановление СНК о планировании производства художественных картин только по имеющимся уже законченным сценариям, не предусматривает, однако, чрезвычайно важного предварительного звена, а именно тематического планирования. Сейчас план фактически составляется только в зависимости от случайных намерений, случайных заявок писателей и драматургов.

В сущности говоря, все выпускаемые советской кинематографией картины можно разделить на следующие разделы: экранизация классики, как до-революционной, так и советской, картины исторические и историко-биографические, наконец картины на современные темы. По всем этим разделам планирование идет в порядке самотека, хаоса, случайного включения той или иной темы.

Если современную тематику невозможно планировать на несколько лет вперед, поскольку жизнь каждый день выдвигает новые и новые проблемы, то по всем остальным разделам работы абсолютно необходимо перейти немедленно от случайностей к большому, серьезно продуманному плану. Нужен на несколько лет вперед составленный тематический план исторических картин, план историко-биографических картин, план экранизации классической литературы.

Упорядочение работы хотя бы по этим разделам уничтожит лихорадку в сценарной работе, ибо сегодня у нас одинаково характерна штурмовщина как для современной, так и для исторической темы, для историко-биографической и даже для экранизации классики.

У нас будет тщательно продуманный и составленный большой перспективный план по этим разделам — тут работа будет вестись планомерно, организовано. Это освободит огромное количество энергии для работы над современной тематикой.

Кстати, и тут, в области современной тематики, возможно некоторое упорядочение работы: следует проводить совещания с писателями, кинематографистами, с «бывалыми людьми»; с крупными работниками разных областей по вопросу о тематике советского кино. Индивидуальная заявка писателя должна остаться, но нам нужно с больших, общих политических позиций спланировать так, чтобы главные темы (такие, как, скажем, тема труда) не остались нереализованными. Тему надо не только принимать или отвергать, когда ее предлагает писатель, но и активно искать, организовывать.

Необходимо, чтобы ЦК давал чаще прямые тематические задания кинематографии, ориентировал ее, направлял на решение наиболее перспективно

важных, политических задач. Хорошо было бы время от времени созывать в ЦК инструктивные совещания.

Все эти мероприятия нисколько не стеснят творческой свободы драматургов, но это позволит выдвигаемые ими темы оценить более серьезно, более ответственно, с точки зрения общих задач киноискусства.

Обеспечение сценариями даже маленького — в 45—50 картин — плана кинематографии затруднено недостатком квалифицированных кинодраматургов. Не говоря уже о том, что основной актив советской кинодраматургии составляет максимально 20—25 человек, у нас чрезвычайно медленно растут и выдвигаются новые кадры кинодраматургов. С воспитанием молодежи дело обстоит чрезвычайно скверно. Для того чтобы иметь возможность обеспечивать ежегодно советскую кинематографию профессиональными мастерскими, по-настоящему идейными и художественными сценариями — необходимо, наряду с использованием более планомерно, более широко сформировавшихся за годы существования советской кинематографии кадров, обратить самое серьезное внимание на подготовку молодежи. Надо реорганизовать сценарный факультет Государственного института кинематографии. Его нужно литературно профессионализировать и приблизить к реальным условиям кинематографического производства. Студентами сценарного факультета ВГИКа должны быть не зеленая молодежь, только что сошедшая со школьной скамьи, а люди, уже как-то литературно себя зарекомендовавшие. Кадры студентов сценарного факультета должны формироваться из слушателей рабочих литературных университетов, из молодых писателей и журналистов. Затем необходимо ввести преподавание сценарного дела в ВУЗах на литературных и историко-филологических факультетах. Наряду с преподаванием истории литературы и театра, необходимо ввести преподавание истории кинематографии. Такие предметы необходимо ввести по всей системе литературного образования, которую ведет Союз Советских писателей: рабочие литературные университеты, литературные кружки, конференции молодых писателей и т.д.

Необходимо организовать широкую сеть заочного обучения сценарному делу, путем, с одной стороны, обычной системы заочного обучения, и с другой — создания специального журнала, посвященного кинодраматургии. Помещаемые в литературных журналах и в единственном нашем кинематографическом журнале «Искусство кино» сценарии, печатаются без комментариев, печатаются, как литературные материалы, не преследуя никаких исследовательских или учебных целей. Обучать же кинодраматургии нужно не только на выдающихся новых произведениях, но и главным образом на всей сумме советских и иностранных сценариев, на разборе «кинематографической классики». Журнал должен быть посвящен вопросам теории и практики кинодраматургии, он должен разрабатывать узловые вопросы сценарного дела.

Работу с писателями, привлекаемыми для работы в кино, нужно радикально реорганизовать. Практика массового привлечения писателей на кинематографическую работу, без учета специфики творчества данных писателей, без учета их возможностей, пока что приводит к массовому браку работ профессиональных писателей, не являющихся профессиональными кинодраматургами. Для ликвидации такого положения, которое только дискредитирует самую идею привлечения писателей в кино, необходимо внести ряд изменений в практику работы с ними. Нужно отказаться от предпосыл-

ки, что каждый писатель может написать сценарий. Но зато нужно усвоить, что каждый писатель может в той или иной форме работать в кино.

Наряду с обычной работой писателя над сценарием — от замысла до выпуска на экран фильма, необходимо самым широким образом практиковать разделение процесса создания сценария:

Тема, либретто, новелла, адаптация литературного произведения, диалог и т.д.

Необходима специализация литераторов на работе в кино, изучение писателями кинодраматургии. (Практически это можно осуществить через упомянутый выше журнал и систему заочного обучения.)

Современная советская литература, при всех ее недостатках, может дать огромный материал для кино. Нужно широко использовать в кино созданные уже романы, повести, рассказы и пьесы.

Очень часто, как показывает опыт мирового кино, даже по малозначительной на первый взгляд новелле удается создать большое кинопроизведение. Такая новелла иногда служит только трамплином. Но если в ней есть живое зерно, знание жизни, интересная тема — надо ее брать и над ней работать. Кино без литературы не может жить.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 130—133.

ЕСЛИ ЗАВТРА ВОЙНА...

Если судить только по сохранившейся в немалом количестве документации военно-мобилизационного отдела Комитета по делам кинематографии, к грядущей войне готовились на первый взгляд более чем основательно. Знакомясь с заранее подготовленными подробнейшими инструкциями, предписывавшими кому и как именно предстоит действовать в случае в «период мобилизации» и начавшихся военных действий, просто диву даешься, сколь предусмотрительны и расчетливы были сочинители этих наисекретнейших бумаг. Предвиделось и предусматривалось буквально все: и какие фильмы надо будет в первую очередь показывать на экране, и какие поприпрятать подальше, и как заранее подготовить замены тем, кто уйдет на войну, как поднакопить и приберечь неприкосновенные запасы пленки, сырья, топлива на случай грядущих битв, как действовать большим киноначальникам и рядовым киномеханикам передвижных киноустановок, если наступит час X.

Планы мобилизационной подготовки страны, охватывающие не только подготовку самой Красной Армии и оборонной промышленности к грядущим военным сражениям, но буквально и все отрасли народного хозяйства и, конечно же, сферу пропаганды, стали готовиться, по всей вероятности, еще со времен окончания Гражданской войны. Год от года они уточнялись и корректировались в соответствии с внутренней и международной обстановкой, с накопленным опытом участия в тех или иных локальных военных конфликтах.

Не прошел даром для советской кинематографии и достаточно печальный опыт участия ее в трагической финской кампании, когда

отчетливо выявилась не только явная недостаточная подготовленность кинохроники к работе в военных условиях, но вскрылись и многие иные уязвимые точки функционирования системы советской кинематографии. Тогдашнее киноруководство в спешном порядке пыталось учесть эти уроки, в планы мобилизационной подготовки отрасли вносились соответствующие коррективы. Но времени для того, чтобы реализовать эти уточненные планы и понастоящему подготовиться к работе в условиях военного времени, оставалось катастрофически мало.

К тому же самый главный порок этих военно-мобилизационных планов подготовки отрасли вскрылся только тогда, когда грянула гроза — эти планы предполагали совсем иной характер будущей войны. В них не предусматривалось, что в октябре 1941 года штурмовые отряды врага выйдут к окраинам Москвы, а осенью 42-го прорвутся к берегам Волги. И когда уже в первые дни войны в Москве начали жечь архивы, то по приказу Большакова едва ли не первыми кандидатами на уничтожение стали аккуратные и строго секретные папки с довоенными планами мобилизационной подготовки предприятий и учреждений киноотрасли. Перестраиваться на работу в военных условиях пришлось уже не по этим аккуратным и гладко написанным инструкциям...

№ 14**ПИСЬМО ЗАМЕСТИТЕЛЯ НАЧАЛЬНИКА ГУППКА М.Г. ГУРЕВИЧА
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
Н.П. САВЧЕНКО ОБ ИСКЛЮЧЕНИИ РЯДА ФИЛЬМОВ ИЗ СПИСКА
ФИЛЬМОВ, РЕКОМЕНДУЕМЫХ К ПОКАЗУ В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ**

4 января 1941 г.

Сов. секретно

*Зам. председателя
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. Савченко*

Возвращаю инструкции по мобилизационной подготовке местных организаций Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

Возражений со стороны Главного управления политической пропаганды Красной Армии нет. Прошу из рекомендательного списка кинофильмов исключить следующие кинофильмы:

1. «Будни» (низкий идейно-художественный фильм).
2. «Любимая девушка» (низкий идейно-художественный фильм).
3. «Первая Конная» (фильм еще не утвержден).
4. «Великая присяга» (подлежит ремонту).
5. «Песня женщин» (фильм-песня).

Приложение: на 27 листах.

*Зам. начальника
Главного управления политической пропаганды Красной Армии (ГУРЕВИЧ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 31. Л. 23.

№ 15
СПИСОК ФИЛЬМОВ,
РЕКОМЕНДУЕМЫХ ДЛЯ ДЕМОНСТРАЦИИ В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

30 октября 1940 г.

УТВЕРЖДАЮ

Зам. председателя

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

САВЧЕНКО

Секретно

Экз. № 1

СПИСОК КИНОФИЛЬМОВ,
РЕКОМЕНДУЕМЫХ
ДЛЯ ДЕМОНСТРАЦИИ В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

I. Полнометражные
художественные кинокартины

- | | |
|--|---|
| 1. «Аэроград» | 23. «Горный поток» («Нерушимая дружба») |
| 2. «Арсен» | 24. «Гайчи» |
| 3. «Амангельды» | 25. «Друзья» |
| 4. «Ай-Гуль» | 26. «Детство Горького» |
| 5. «Балтийцы» (особо рекомендуемый) | 27. «Дарико» |
| 6. «Бакинцы» | 28. «Дума про казака Голоту» |
| 7. «Большая жизнь» (особо рекомендуемый) | 29. «Друзья встречаются вновь» |
| 8. «Белеет парус одинокий» | 30. «Дочь Родины» |
| 9. «Броненосец "Потемкин"» | 31. «Девушка с характером» |
| 10. «Богатая невеста» (особо рекомендуемый) ¹ | 32. «Депутат Балтики» (особо рекомендуемый) |
| 11. «Великое зарево» (особо рекомендуемый) | 33. «Дурсун» |
| 12. «Возвращение Максима» (особо рекомендуемый) | 34. «Доктор Калюжный» |
| 13. «Выборгская сторона» (особо рекомендуемый) | 35. «Истребители» |
| 14. «Волочаевские дни» | 36. «Искатели счастья» |
| 15. «Великий гражданин» (1 серия) (особо рекомендуемый) | 37. «Комсомольск» |
| 16. «Великий гражданин» (2 серия) (особо рекомендуемый) | 38. «Кубанцы» |
| 17. «Василиса Прекрасная» | 39. «Кармелюк» |
| 18. «Враги» | 40. «Ленин в Октябре» (особо рекомендуемый) |
| 19. «В людях» | 41. «Ленин в 1918 году» (особо рекомендуемый) |
| 20. «Волга-Волга» (особо рекомендуемый) | 42. «Летчики» ² |
| 21. «Высокая награда» | 43. «Мы из Кронштадта» (особо рекомендуемый) |
| 22. «Год 19-й» | 44. «Моряки» (особо рекомендуемый) |
| | 45. «Мужество» |
| | 46. «Музыкальная история» |
| | 47. «Минин и Пожарский» (особо рекомендуемый) |
| | 48. «Мать» |
| | 49. «Мои университеты» |

50. «Митька Лелюк»
51. «На границе»
52. «На Дальнем Востоке»
53. «Ночь в сентябре»
54. «Огненные годы»
55. «Ошибка инженера Кочина»
56. «Окраина»
57. «11-е июля»
58. «Победа»
59. «Подруги»
60. «Петр Первый» (1 серия) (особо рекомендуемый)
61. «Петр Первый» (2 серия) (особо рекомендуемый)
62. «Пэпо»
63. «Партбилет»
64. «Поднятая целина»
65. «Последняя ночь»
66. «Пугачев»
67. «Светлый путь» (особо рекомендуемый)
68. «Случай на полустанке»
69. «Степан Разин»
70. «Трактористы» (особо рекомендуемый)
71. «Тихий Дон»
72. «Тринадцать»
73. «Учитель»
74. «Федька»
75. «Цирк» (особо рекомендуемый)
76. «Чапаев» (особо рекомендуемый)
77. «Человек с ружьем» (особо рекомендуемый)
78. «Четвертый перископ» (особо рекомендуемый)
79. «Член правительства» (особо рекомендуемый)
80. «Честь»
81. «Юность Максима» (особо рекомендуемый)
82. «Юность командиров»
83. «Юные коммунары»
84. «Яков Свердлов» (особо рекомендуемый)³

II. Полнометражные хроникально-документальные кинокартины

1. «Будем как Ленин»⁴

2. «Боевая молодость» (физкульт. парад 1940 г.)
3. «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка»
4. «Горняки»
5. «Доклад тов. Сталина о проекте Конституции»
6. «Казахстан»
7. «Красная Армия»
8. «Колыбельная»
9. «Линия Маннергейма» (особо рекомендуемый)
10. «Могучий поток»
11. «На морских рубежах»
12. «На северном полюсе»
13. «На Дунае» (особо рекомендуемый)
14. «Наша Москва»
15. «Освобождение» (особо рекомендуемый)
16. «Папанинцы»
17. «Песня молодости»
18. «Победный май» (Ленинград)
19. «Парад молодости»
20. «Первое мая 1940 г.»
21. «Седовцы»
22. «Сыны трудового народа»
23. «Три песни о Ленине»
24. «У южных границ»

III. Короткометражные художественные и хроникально-документальные кинокартины

1. «Боевой резерв Красной конницы»
2. «Поезд идет в Москву»
3. «В Военно-Морском музее»
4. «В советской Литве»
5. «В советской Латвии»
6. «В советской Эстонии»
7. «Девушки на трактор»
8. «Завод — крепость обороны»
9. «Крылатая молодежь»
10. «Красноармейские таланты»
11. «Магнитка»
12. «Марш патриотов»
13. «Патриотки»
14. «Праздник Сталинской авиации»
15. «С именем Сталина»

16. «Сталинская забота»
17. «Слава советским героиням»
18. «Сокровища культуры»

IV. Фильмопесни

1. «Боевая»
2. «Бейте с неба самолеты»
3. «Бьется сердце молодое»
4. «Было дело на востоке»¹
5. «Бывайте здоровы, живите богато»
6. «Все выше»
7. «Вдоль деревни»
8. «Веселый ветер»
9. «Взвейся, песня, выше гор»
10. «Гори, наша радость»
11. «Дальневосточные частушки»
12. «Дорожная путевая»
13. «Если завтра война»
14. «Казачья»
15. «Колхозные частушки»
16. «Краснофлотская»
17. «Каховка»
18. «Казачья дума о Сталине»
19. «Конь мой»
20. «Лейся, песня, на просторе»
21. «Летайте, подруги, смелее»
22. «Метро»
23. «Марш железнодорожников»
24. «Марш трактористов»
25. «Москва майская»
26. «Марш женских бригад»
27. «Наша железнодорожная»
28. «Ну как не запеть»
29. «На Дальнем Востоке»
30. «Одно лишь слово Сталина»
31. «От края и до края»
32. «Песня о Сталине»
33. «Полюшко-поле»
34. «Песня о столице»
35. «Парад»
36. «Пограничная-сторожевая»
37. «Песня артиллеристов»
38. «Партизанская»
39. «Песня про Сталина» (на укр. языке)⁶
40. «Песня о баяне»
41. «Песня о Родине»
42. «Песня о военной присяге»⁷
43. «Прощание»
44. «Песнь о Ворошилове»
45. «По морям и океанам»
46. «Песня северного флота»
47. «Песня 1-й Конной»
48. «Песня о винтовке»
49. «Спортивный марш»
50. «Тачанка»
51. «Танкисты»
52. «Утес»
53. «Физкультурная»

ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Кинокартины, включенные в список рекомендуемых кинокартин, подлежат демонстрации в военное время.
2. В первую очередь демонстрируются кинокартины «особо рекомендуемые». В случае отсутствия этих кинокартин, демонстрации подлежат кинокартины, приведенные в списке.
3. Фильмопесни демонстрируются перед каждым киносеансом.
4. Демонстрации подлежат также и немые варианты приведенных в списке кинокартин.
5. Фильмофонд кинокартин (по списку) создается в конторах и отделениях Главкинопроката и находится в постоянной готовности. Указанный фонд не является мобзапасом (неприкосновенным запасом) и может демонстрироваться в мирное время, но должен находиться под особым техническим наблюдением.
6. Список кинокартин периодически корректируется Управлением по контролю за кинорепертуаром и 2-м отделом Комитета по делам кинематографии.

7. О всех изменениях сообщается Главным управлениям политической пропаганды Красной Армии, Военно-Морского Флота, НКВД, Главкинопрокату и Главному управлению кинофикации.

*Нач. Управления
по контролю за кинорепертуаром
при СНК СССР
(ВАСИЛЬЕВСКИЙ)*

*Нач. 2-го отдела
Комитета п/д кинематографии
(КУЗНЕЦОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 31. Л. 24—28.

- ¹ До правки далее следовал фильм «Будни».
- ² До правки далее следовал фильм «Любимая девушка».
- ³ До правки далее следовал фильм «Первая Конная».
- ⁴ До правки далее следовал фильм «Великая присяга».
- ⁵ Фильм назывался «Дело было на востоке».
- ⁶ До правки далее следовал фильм-песня «Песня женщин».
- ⁷ До правки было «боевой».

№ 16

**ИНСТРУКЦИЯ ПО МОБИЛИЗАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКЕ
УПРАВЛЕНИЙ КИНОФИКАЦИИ ПРИ СНК СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК,
СНК АССР, КРАЕВЫХ И ОБЛАСТНЫХ ИСПОЛКОМОВ**

30 октября 1940 г.

УТВЕРЖДАЮ

Зам. председателя

Комитета п/д кинематографии при СНК СССР
(Савченко)

Секретно

Своевременная подготовка органов кинофикации СССР к обеспечению работы киносети в период мобилизации и в военное время является одной из важнейших задач. Поэтому осуществление ряда мероприятий, проводимых в мирное время и обеспечивающих нормальную и бесперебойную работу по кинообслуживанию сборных, сдаточных пунктов, госпиталей, агитпунктов и вокзалов по заявкам райвоенкоматов и населения.

В этих целях органами кинофикации в мирное время разрабатывается мобилизационный план по организации кинообслуживания в военное время.

Мобплан составляется только районными отделами кинофикации, которые непосредственно выполняют работу по кинообслуживанию.

На управления кинофикации возлагается руководство составлением мобпланов, разработка инструктивных и других материалов, рассмотрение и утверждение мобпланов, составленных районными отделами.

По управлениям кинофикации на военное время разрабатывается план организационных мероприятий (мобкалендарь).

МОБКАЛЕНДАРЬ УПРАВЛЕНИЙ КИНОФИКАЦИИ

Мобкалендарь включает план основных организационных мероприятий, проводимых управлением кинофикации с момента объявления мобилизации:

1. Проведение начальником управления кинофикации совещаний руководящих и административно-хозяйственных работников по вопросу организации кинообслуживания в военное время и работе Управления.

2. Расчет с уходящими по мобилизации в Красную Армию и Красный Флот работниками управления кинофикации и непосредственно подчиненных ему организаций, согласно инструкции Госбанка от 23.IX.1939 г. № 20 676.

Количество и персональный список уходящих в армию устанавливаются на основе учетных данных о военнообязанных, работающих в управлении кинофикации и подчиненных ему учреждениях и предприятиях, и о количестве забронированных работников.

Персональные списки военнообязанных составляются в мирное время и систематически корректируются в зависимости от изменений личного состава работников.

3. Замещение работников, уходящих по мобилизации в ряды Красной Армии и Военно-Морского Флота (предусматривается специальным подготовленным заранее приказом, прилагаемым к мобкалендарю).

4. Порядок быстрой и тщательной приемки от уходящих по мобилизации в Красную Армию и Военно-Морской Флот работников дел, инвентаря, киноаппаратуры, спецодежды и т.п. (инструкции о передаче дел прилагается к мобкалендарю).

5. Порядок производства расчетов с уходящими по мобилизации работниками по выплате зарплаты, выходного пособия, установленных компенсаций и расчетов по займам.

6. Порядок подготовки передачи по заявкам местных органов Наркомата Обороны автозвукпередвижек, автотранспорта и другого имущества (указать, когда и кто производит передачу) в соответствии с директивным письмом Главного Управления Красной Армии № М-1/166 144 от 11/13 февраля 1940 года.

7. Мобкалендарь управления кинофикации составляется по следующей форме:

| №№ пп. | Мероприятия, проводимые с объявлением мобилизации | Сроки по дням мобилизации: | | Исполнители | Приложения |
|-----------|--|-------------------------------|-----------|-------------|------------|
| | | начало | окончание | | |
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. |

На первый день мобилизации предусматриваются следующие мероприятия:

а) вызов руководящих работников управления кинофикации, руководителей предприятий и учреждений, подчиненных управлению кинофикации, привлекаемых для выполнения работ, предусмотренных мобкалендарем;

б) вызов необходимых работников из отпусков и командировок;

в) совещание ответственных работников управления кинофикации по вопросу о перестройке работы;

г) издание приказа по управлению кинофикации о переменах в личном составе в связи с заменой уходящих в Красную Армию;

- д) производство расчетов с работниками, уходящими по мобилизации;
- е) выдача удостоверений забронированным работникам, состоящим на спецучете в соответствии с директивным письмом Моб. Управления Главного Управления Красной Армии от 8/19 июня 1940 г. № 3/2/171 099с;
- ж) выдача разного рода документов и справок мобилизованным;
- з) сдача имущества местным органам Наркомата Обороны и воинским частям на основании принятых нарядов и заявок (автотранспорт, автозвукопередвижки и проч.);
- и) проведение собраний-митингов о мобилизации и о задачах Управления кинофикации;
- к) установление в первые дни мобилизации дежурства ответственных работников управления кинофикации в нерабочее время.

По каждому мероприятию к мобкалендарю прилагаются документы (материалы) соответственно нумерации приложений в графе шестой мобкалендаря:

- к пункту «а» — ведомость оповещения;
- к пункту «б» — список адресов сотрудников управления кинофикации;
- к пункту «в» — список работников, вызываемых на совещание;
- к пункту «г» — список работников, уходящих по мобилизации в Красную Армию и Флот, и план замещения их;
- к пункту «д» — ведомость на производство расчетов с мобилизованными;
- к пункту «е» — список забронированных работников и удостоверения о предоставлении отсрочек;
- к пункту «ж» — наряды на сдачу автозвукопередвижек, автотранспорта и т.п.;
- к пункту «з» — список дежурных и инструкция для дежурных.

Таким же порядком составляются мобкалендари и на следующие дни мобилизации.

В мобкалендаре управления кинофикации отражается также и работа ремонтных мастерских с небольшим количеством рабочих, подчиненных непосредственно управлению кинофикации и кинотеатров, находящихся в областных (краевых) центрах.

Мобкалендарь составляется в одном экземпляре и хранится в Спецотделе Управления кинофикации.

В целях сохранения на военное время за Управлением кинофикации и непосредственно подчиненными им ремонтными мастерскими и складами необходимым для бесперебойного кинообслуживания кадров, Управление кинофикации должно производить бронирование военнообязанных согласно таблицы № 12 бронируемых должностей и профессий по промышленным предприятиям Комитета по делам кинематографии при СНК СССР и в персональном порядке.

Учитывая, что часть работников не будет освобождена в порядке бронирования от призыва по мобилизации, необходимо в мирное время подготовить кадры для замены уходящих по мобилизации работников, в первую очередь киномехаников и шоферов.

В этих целях необходимо в мирное время командировать на курсы по подготовке и переподготовке работников дефицитных специальностей из числа лиц, не подлежащих призыву в ряды Красной Армии и Военно-Морского Флота, главным образом — женщин.

Мобилизационные документы — мобкалендарь и др. хранятся в 1-х отделах Управлений кинофикации, в соответствии с инструкциями о постановке

моб.-секретного делопроизводства, утвержденными СНК СССР 2-го января 1940 г.

Не подлежит оглашению

**ИНСТРУКЦИЯ КИНОМЕХАНИКАМ АВТОЗВУКОПЕРЕДВИЖЕК И НЕМЫХ
ПЕРЕДВИЖЕК О ПОРЯДКЕ РАБОТЫ В ПЕРИОД МОБИЛИЗАЦИИ**

В период мобилизации на киномеханика передвижки ложится ответственнейшая задача максимального кинообслуживания мобилизуемых и гражданского населения.

1. Получив распоряжение о выезде в населенные пункты, киномеханик проверяет состояние киноаппарата.

2. В тех случаях, когда в момент объявления мобилизации механик кинопередвижки находится в пути, извещение, инструкцию, маршрут и материал для световой газеты он получает через нарочного и с момента вручения работает согласно маршрута. Этот маршрут может быть изменен только зав. райотделом Управления кинофикации.

Примечание: Если в момент объявления мобилизации кинопередвижки работающей в пути, у нее окажется кинофильм, запрещенный к демонстрации в военное время, он должен быть немедленно снят с проката и заменен другим кинофильмом, который высылается с нарочным одновременно со всеми материалами. Снятый фильм немедленно направляется в базу Главкинопроката, с которой он был получен.

3. В условиях сложившейся военной обстановки механик кинопередвижки должен проявить в своей работе высокую сознательность и дисциплинированность, обязан проводить перед киносеансом доклады и беседы о фильме, мобилизуя население на выполнение решений партии и Правительства, и ни в коем случае не допускать срыва сеанса.

4. Работая в деревне, механик кинопередвижки должен держать самую тесную связь с партийно-комсомольскими, советскими и общественными организациями — сельсоветом, пред. колхоза, зам. начальника МТС по политчасти и т.д.

5. В каждом населенном пункте механик передвижки должен находиться не больше указанного маршрутом срока, и принимая все меры к тому, чтобы за это время на демонстрацию кинофильма было привлечено возможно большее количество зрителей.

6. Закончив кинообслуживание конечного пункта, механик кинопередвижки возвращается в районный центр или базу, производит обмен кинофильма и, получив соответствующее задание от зав. районным отделом Управления кинофикации, продолжает работу по кинообслуживанию населения.

7. Транспортные средства для киномеханика передвижки в военное время предоставляются в том же порядке, какой существует в мирное время, т.е. по договорам с колхозами и т.п., а также по особым распоряжениям РИКа.

*Нач. Главного управления кинофикации
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР*

№ 17
ИНСТРУКЦИЯ ПО МОБИЛИЗАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКЕ КИНОСТУДИЙ,
ВХОДЯЩИХ В СИСТЕМУ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ
ПО ПРОИЗВОДСТВУ НАУЧНЫХ И УЧЕБНО-ТЕХНИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР

31 декабря 1940 г.

Своевременная подготовка киностудий к производству и выпуску учебных, научно-популярных, технико-пропагандистских кинокартин и диафильмов в условиях мобилизации и военного времени даст возможность выполнить правительственный тематический план и специальные заказы НКО, военных и оборонных организаций.

Особое внимание должно быть уделено производству специальных фильмов и диапозитивов по заказам Народного Комиссариата Обороны, Народного Комиссариата Военно-Морского Флота, Народного Комиссариата Вооружения, Народного Комиссариата Боеприпасов.

Отсутствие специального мобилизационного задания по киностудиям и учебно-технических фильмов требует своевременного проведения в мирное время таких организационно-технических мероприятий, которые обеспечили бы нормальную работу студий и фабрики в военное время и в первую очередь:

- а) окончание кинокартин и диафильмов, находящихся в производстве;
- б) своевременный запуск в производство новых кинокартин и диафильмов;
- в) своевременное и быстрое выполнение специальных текущих заказов по производству кинокартин.

К таким организационно-техническим относится главным образом:

- а) составление плана организационно-технических мероприятий, проводимых в мобилизационный период и обеспечивающий планомерный перевод киностудий и фабрики с мирного на военное положение;
- б) бронирование основных творческих, инженерно-технических и квалифицированных рабочих кадров, необходимых для бесперебойной работы киностудий и фабрики по выполнению тематического плана и специальных заказов. Комплектование съемочных бригад по особо важным специальным кинокартинам из лиц, остающихся на студии в мобилизационный период (забронированных);
- в) усиление пожарно-сторожевой охраны и введение нового порядка доступа на территорию киностудий;
- г) создание специального неприкосновенного запаса сырья (негативной и позитивной пленки, химикалий и др.), в размерах, обеспечивающих работу студии в течение одного-двух месяцев военного времени;
- д) проведение мер, обеспечивающих студии и фабрику транспортными средствами взамен автомашин, сдаваемых по нарядам райвоенкоматов;
- е) обеспечение противовоздушной обороны киностудий и фабрики согласно указаний местных штабов противовоздушной обороны и 2-го отдела Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

**ИНСТРУКТИВНЫЕ УКАЗАНИЯ ПО РАЗРАБОТКЕ МЕРОПРИЯТИЙ,
ОБЕСПЕЧИВАЮЩИХ НОРМАЛЬНУЮ РАБОТУ КИНОСТУДИЙ
В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ**

**1. ПЛАН ОРГАНИЗАЦИОННО-ТЕХНИЧЕСКИХ МЕРОПРИЯТИЙ
НА МОБИЛИЗАЦИОННЫЙ ПЕРИОД**

А. План организационных мероприятий

План организационных мероприятий составляется с учетом местных условий киностудий.

В организационно-мобилизационный план включаются следующие мероприятия:

- а) совещание руководящих работников студии о перестройке работы киностудий на военный период;
- б) проведение митинга и бесед среди рабочих и служащих в связи с объявлением мобилизации по заранее разработанному плану;
- в) совещание творческих и инженерно-технических работников по вопросам перевода киностудий на работу в условиях военного времени и о задачах, стоящих перед коллективом студии;
- г) расчет с уходящими по мобилизации, согласно инструкции Государственного банка от 13/XI-39 г. № 2675сс и указания Главного управления по производству научных и учебно-технических фильмов Комитета по делам кинематографии от 3/IV-40 г. № 85сс;

ПРИМЕЧАНИЕ: Список уходящих в Красную Армию или Военно-Морской Флот в первый день мобилизации передается в бухгалтерию киностудии, которая и производит расчет. Для наблюдения за своевременным расчетом и приемом от уходящих по мобилизации дел и имущества — директор киностудии выделяет специального сотрудника.

д) выдача удостоверений забронированных работникам студий.

ПРИМЕЧАНИЕ: Удостоверение о забронированных выдается в первый день мобилизации в соответствии с письмом 2-го отдела Комитета по делам кинематографии за № 411сс от 27/VI-40 г. и 1-го отдела Главного управления по производству научных и учебно-технических фильмов в соответствии с руководством по учету военнообязанных рядового и младшего начсостава запаса — приказ НКО № 143 от 5/VI-40 г.

е) замещение работников, уходящих в Красную Армию и Военно-Морской Флот, согласно составленного в мирное время плана;

ПРИМЕЧАНИЕ: План замещения работников, входящих в номенклатуру Комитета по делам кинематографии, киностудия представляет на утверждение в сектор кадров Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

ж) постановка автомашин по нарядам райвоенкоматов с выделением в мирное время лиц, на которых возложена доставка машин по месту назначения;

з) проект приказа директора киностудии о работе киностудии в военное время.

Б. План производственно-технических мероприятий

В производственно-технический план включаются следующие мероприятия:

а) проведение совещания о пересмотре тематики производственного плана киностудий и прекращение производства кинокартин, подлежащих кон-

сервации по указанию председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР или начальника Главного управления по производству научных и учебно-технических фильмов;

б) проведение совещания сценаристов, режиссеров, и консультантов для обслуживания (по предложению Главка) тематики производства учебных и научно-популярных картин на темы, отвечающие требованиям военного времени;

в) составление списка киносценариев и консультантов (с указанием адресов и телефонов), которые могут быть привлечены к написанию в краткие сроки сценариев отвечающих требованиям сложившейся обстановки и специальным заданиям Главного управления по производству научных и учебно-технических фильмов или Комитета по делам кинематографии при СНК СССР;

г) пересмотр количества и состава кино съемочных групп на основании материалов по бронированию и плана замещения уходящих в Красную Армию (с учетом оборудования, сырья и аппаратуры, необходимых для обеспечения работы групп);

д) перестройку работы основных отделов и цехов (производственного, редакторского и оборонного, звукозаписи, операторского, лаборатории, осветительного, монтажной и т.д.);

е) расчет потребности киностудий в электроэнергии на военное время с учетом использования лихтвагенов;

ПРИМЕЧАНИЕ: Заявки на электроэнергию, потребную в военное время, представляются заранее студией в местное Управление по электроснабжению;

ж) план использования внутренних сырьевых и материальных ресурсов киностудии;

з) проведение инвентаризации киноплёнки, химикалий, горючего и др. материалов, имеющихся на киностудии в день объявления мобилизации. Разработка новых жестких норм расходования пленки, химикалий и горючего со снижением существующих норм расхода не менее чем на 20%.

II. АВТОТРАНСПОРТ

а) Киностудия ведет подготовку автотранспорта к сдаче по нарядам райвоенкомата и обеспечивает машины необходимым комплектом инструментов в соответствии с приказом Народного Комиссариата Обороны № 335 от 3/Х-40 г.;

б) устанавливает некомплект автомашин на военное время и принимает меры к обеспечению киностудий другими видами транспорта, в первую очередь газогенераторными автомобилями;

в) принимает меры к созданию, за счет жестокой экономии получаемых фондов, запасов горючего на военное время.

ПРИМЕЧАНИЕ: Созданный таким образом неприкосновенный запас горючего может расходоваться только с разрешения директора студии.

г) Разрабатывает план мероприятий по ремонту автомашин в военное время силами студии и других организаций для обеспечения студии транспортом.

III. СОЗДАНИЕ НЕПРИКОСНОВЕННОГО ЗАПАСА СЫРЬЯ И ОСНОВНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Для обеспечения бесперебойной работы киностудий в течение первых (одно-го-двух) месяцев военного времени важнейшими материалами, киностудия образует неприкосновенный запас сырья по основным видам пленки и химикалиями.

Потребность в материалах для неприкосновенного запаса определяется исходя из производственной программы текущего года с учетом сокращения нормативов пленки не менее чем на 20% против норм мирного времени. Неприкосновенный запас создается за счет специально выделяемых Комитетом по делам кинематографии при СНК ССР фондов.

Неприкосновенный запас должен храниться отдельно от других материалов студии в изолированном помещении или в особом отделении общего склада, под замком и сургучной печатью. Ключ от склада должен храниться у начальника 1-го отдела студии.

Расходование неприкосновенного запаса в мирное время не разрешается.

ПРИМЕЧАНИЕ: В исключительных случаях допускаются временные заимствования из неприкосновенного запаса на короткий срок, но только с письменного или телеграфного разрешения председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, а в его отсутствие заместителем. По представлению Главного управления научных и учебно-технических фильмов с заключением 2-го отдела Комитета.

В неприкосновенный запас закладываются только доброкачественные материалы, качество которых перед закладкой должно проверяться.

В зависимости от качества материалов при закладке их в неприкосновенный запас должны устанавливаться, отдельно для каждого вида и для каждой партии закладываемых материалов, предельные сроки хранения, до истечения которых материалы должны освежаться.

При каждой закладке и освежении должен составляться акт за подписью ректора и начальника 1-го отдела студии. К акту должно прилагаться заключение лаборатории о качестве заложенных материалов.

1-й отдел студии должен иметь календарный план освежения неприкосновенного запаса, который при каждой закладке или освежении материалов должен корректироваться.

Учет неприкосновенного запаса материалов должен вестись в 1-м отделе студии по прилагаемой форме.

О ходе накопления запасов 1-й отдел студии ежеквартально, не позже 5 числа месяца, следующего за отчетным кварталом, информирует Главное управление по производству научных и учебно-технических фильмов путем высылки сведений (форма прилагается).

Специальный неприкосновенный мобзапас является секретным и вся переписка по нему ведется секретно.

Специальный неприкосновенный запас по линии финансирования должен считаться сверхнормативным переходящим запасом.

IV. БРОНИРОВАНИЕ РАБОЧЕЙ СИЛЫ

Для обеспечения киностудий рабочей силой на военное время проводятся в мирное время следующие подготовительные мероприятия:

а) учет военнообязанных в соответствии с руководством по учету военнообязанных рядового и младшего нач. состава запаса, установленного приказом НКО № 143 от 5/VI-40 г.;

б) учет работников из числа военнообязанных, которые подлежат бронированию специальных постановлений Главного управления Красной Армии и таблиц по забронированию, а также в персональном порядке;

в) бронирование работников постоянного состава киностудии (руководящих работников, специалистов, квалифицированных рабочих, режиссеров, операторов, звукооператоров, инженеров и т.д.).

ОБЩИЕ УКАЗАНИЯ

Оргмобилизационный план составляется в двух экземплярах, один из которых направляется Главному управлению по производству научных и учебно-технических фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, а другой хранится в 1-м отделе киностудии. В случае изменений в личном составе студии или съемочных группах, мобилизационный план корректируется в соответствующих частях и все исправления и изменения в мобилизационном плане немедленно сообщаются Главному управлению по производству научных и учебно-технических фильмов.

Оргмобилизационный план и вся относящаяся к нему переписка являются документом совершенно секретным и должны храниться в соответствии с утвержденной инструкцией СНК СССР 2/1-40 г. по ведению секретного и мобилизационного делопроизводства.

Приложение на «___» листах¹.

*Начальник Главного управления
по производству
научных и уч.-тех.фильмов
БЕСКОВ*

*Начальник 2-го отдела
Комитета по делам кинематографии
при СНК СССР
КУЗНЕЦОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 31. Л. 2—9.

¹ Приложение не публикуется.

№ 18

**ВЫПИСКА ИЗ ИНСТРУКЦИИ ПО МОБИЛИЗАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКЕ
РЕСПУБЛИКАНСКИХ, ОБЛАСТНЫХ И КРАЕВЫХ КОНТОР
И МЕЖРАЙОННЫХ ОТДЕЛЕНИЙ ГЛАВКИНОПРОКАТА**

24 января 1941 г.

Утверждаю:

Зам. председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(Хрипунов)

Сов. секретно

Основанием для разработки плана фильмоснабжения служат получаемые конторами Главкинопроката в мирное время заявки районных отделов управлений кинофикации.

Заявки на фильмоснабжение предоставляются по следующей форме:

| № | Наименование фильма | Колич. киносансов | Время демонстрации | Резервы фильм[ов] для замены отсутствующих | Примечание |
|---|---------------------|-------------------|--------------------|--|------------|
| | | | | | |

Контора Главкинопроката по получении заявок на фильмоснабжение в военное время должна письменно подтвердить включение их в план фильмоснабжения в военное время.

Фильмоснабжение в военное время производится из наличного действующего фонда по специальному списку рекомендуемых на военное время фильм. Причем из этого списка подлежат демонстрации в первую очередь фильмы, отмеченные как «особо рекомендуемые». В случае отсутствия в конторе или отделении рекомендуемых фильмов, допускается демонстрация других допущенных ГРК фильмов. Во всех случаях запрещения и демонстрации в военное время отдельных фильмов конторы (отделения) извещаются Главкинопрокатом или Управлением по контролю за кинорепертуаром.

Если в заявки на фильмоснабжение в военное время включены фильмы, не имеющиеся в списке рекомендуемых, они подлежат замене по согласованию с организацией, представляющей заявку.

Конторы и отделения Главкинопроката должны иметь рекомендуемые на военное время фильмы в количестве, обеспечивающем фильмоснабжения киносети в военное время. Неснижаемый минимум копий, рекомендуемых фильмов для контор устанавливается Главкинопрокатом, а для отделений — их областной конторой.

Эти фильмы могут демонстрироваться и в мирное время, но должны находиться под специальным техническим наблюдением, обеспечивающим сохранность этих фильмов и своевременный ремонт. В случае снижения технической годности рекомендуемых на военное время фильмов ниже 90%, они должны быть немедленно сданы в реставрацию, а при невозможности реставрации необходимо представить Главкинопрокату заявку на новые копии.

Никаких мобилизационных или неприкосновенных запасов фильмов в конторах Главкинопроката не создается.

Если в отделении Главкинопроката в момент объявления мобилизации окажется недостаточное количество копий рекомендуемых на военное время кинокартин, заведующий отделением должен получить недостающее количество в ближайшей к нему конторе Главкинопрокату независимо от того, подчинено оно этой конторе или нет.

Вопрос о прикреплении на военное время отделений к близлежащим конторам согласовывается в мирное время.

Отпуск фильмов для кинообслуживания по заявкам Райвоенкоматов производится по себестоимости.

Отпуск фильмов для кинообслуживания гражданского населения производится по общему тарифу мирного времени. В отдельных случаях, по разрешению Главкинопроката, допускается отпуск по льготному тарифу.

*П/П: нач. Гл. управления
массовой печати и проката
кинофильмов
ГОРНОВ*

*П/П: начальник 2-го отдела
Комитета по делам кинематографии
при СНК Союза ССР
КУЗНЕЦОВ*

№ 19
ЗАПРОС НАЧАЛЬНИКА 2-го ОТДЕЛА КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ С.А. КУЗНЕЦОВА НАЧАЛЬНИКУ ВОЕННО-
МОБИЛИЗАЦИОННОГО УПРАВЛЕНИЯ НКПС СССР О ПОРЯДКЕ
ТРАНСПОРТИРОВКИ КИНОФИЛЬМОВ В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

15 февраля 1941 г.

Начальнику военно-мобилизационного управления НКПС СССР

Копия: Главному управлению политпропаганды Красной Армии

По разработанному совместно с Главным управлением политпропаганды Красной Армии плану кинообслуживания в мобпериод в военное время войсковых частей, сборных и сдаточных пунктов, вокзалов и т.д., конторы и отделения Главкинопроката должны будут перебрасывать кинофильмы со своих баз по жел. дор. в пункты обслуживания небольшими партиями по несколько ящиков.

В мирное время такие отправки производятся багажом.

Однако во время Финляндских событий и событий в Западной Украине и Белоруссии железные дороги прекращали прием кинофильмов багажом и этим нарушали план кинообслуживания.

Во избежание срыва в военное время плана кинообслуживания войсковых частей, сборных и сдаточных пунктов, прошу дать Управлению железных дорог распоряжение о беспрепятственном приеме и отправке в военное время багажом кинофильмов, отправляемых для обслуживания войсковых частей и др. пунктов.

В случае необходимости представления заявок, прошу сообщить — кому и в каком порядке они должны представляться.

О Вашем распоряжении поставьте в известность.

*Начальник 2-го отдела
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(КУЗНЕЦОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 4. Л. 20.

№ 20
ИНСТРУКТИВНОЕ ПИСЬМО ДИРЕКТОРУ ТАШКЕНТСКОЙ КИНОСТУДИИ
ЯКУБОВУ О СОСТАВЛЕНИИ ОРГАНИЗАЦИОННО-МОБИЛИЗАЦИОННОГО
ПЛАНА КИНОСТУДИИ

11 марта 1941 г.

*Директору Ташкентской киностудии
т. ЯКУБОВУ*

*Копия: 2-й отдел Комитета —
На В № 10-с от 20.II.1941 г.*

Рассмотрев Вашу объяснительную записку по производственному плану Вашей киностудии, Главное управление по производству художественных фильмов сообщает, что ввиду отсутствия у киностудии мобилизационного за-

дания на военное время киностудия составляет оргмобплан (см. инструкцию), предусматривающий проведение ряда подготовленных и организационных мероприятий. Эти мероприятия в мирное время определяются следующим образом:

1. Проводится бронирование рабочей силы для обеспечения нормальной работы студии на мобилизационный и военный периоды. Бронироваться должен как постоянный состав студии, так и основные работники съемочных групп, как штатные, так и нештатные. На работников, которые по каким-либо причинам не могут быть забронированы, но подлежат призыву, должен быть составлен план замены их для обеспечения нормальной работы киностудии. Это бронирование проводится в соответствии с действующими постановлениями центральной комиссии по бронированию.

Из Вашего отчета видно, что у Вас забронировано всего лишь 8 человек, что является недостаточным.

2. Установить персональный список уходящих в Красную Армию в 1-й и во 2-й день мобилизации. Эта работа проводится на основании военно-учетных карточек, имеющих в отделе кадров студии или в личном столе студии (см. приказ Комитета от 19/1-40 г. за № 23дс). Установив персональные списки уходящих в Красную Армию в 1-й и во 2-й день мобилизации, одновременно составить список замены уходящих лиц остающимися на студии. Эти списки утверждаются директором студии и прикладываются к оргмобплану с указанием исполнителя данного вопроса на случай мобилизации.

3. Создается неприкосновенный запас на студии (пленка и химикалий) как сверхнормативный переходящий запас. Этот запас для Вашей киностудии утвержден Главком в следующем размере: негатива — 4 000 м, «ЗТ» — 6 000 м и позитива — 20 000 м. До получения от Главка указанной пленки Вы можете заложить этот запас за счет экономии по студии, а с получением во 2-м квартале с.г. от Главка указанную пленку можете пополнить взятую из экономии. Весь запас пленки и химикалий неприкосновенного запаса должен храниться в отдельном помещении приспособленного для этой цели.

4. Автотранспорт, который по нарядам РЗК поставляется в 1-й день мобилизации, должен находиться в полном порядке (см. наше письмо); запчасти закрепляются за каждой машиной и хранятся в отдельных ящиках, приспособленных специально для этой цели. В 1-м отделе студии ведется учет этих запчастей. Форма по учету запчастей (см. форму, приложенную к инструкции) заполняется и прикладывается к остоу оргмобплана с указанием исполнителя (по распоряжению директора). В конце каждого квартала 1-й отдел студии представляет 1-й отдел в 1-й отдел Главка отчет (по форме) как списочного состава машин студии, так и о состоянии машин, подлежащих постановке по нарядам.

5. Заготавливается список сценаристов, которые могут быть привлечены к написанию сценариев в короткий срок. Список составляется без согласования со сценаристами, но по согласованию со сценарным отделом студии и директором (ни с кем никакие договора по написанию сценариев на военное время в мирное время не заключаются).

6. Оргмобплан. Оргмобплан (остов) — это развернутый листок бумаги, который разбит по графам, графы которого заполняются следующим образом:

1-я — номер по порядку; 2-я — указываются мероприятия, которые должны проводиться в 1-й и во 2-й день мобилизации; 3-я и 4-я — указываются сроки по дням; 5-я — предоставляется фамилия исполнителей и 6-я — указываются приложенные документы по вопросам, включенным в оргмобплан.

Мероприятия, проводимые в 1-й и 2-й день мобилизации

1. Расчет с уходящими по мобилизации производится по ранее подготовленному списку (см. приложение к инструкции). Расчет должен производить финансовый работник по указанию директора студии.

2. Совещание у директора киностудии по списку, заготовленному в мирное время, на котором зачитывается приказ о переходе студии с мирного времени на военное. В приказе должны быть перечислены фамилии ответственных исполнителей (по вопросам, изложенным в оргмобплане, приказ составляется в мирное время). Здесь же, на совещании, начальник 1-го отдела после зачитанного директором студии приказа раздает исполнителям поручения и выдает удостоверения лицам, состоящим на спецучете (броня).

3. Согласно списку уходящих по мобилизации и списка замены производится расстановка людей как в аппарате студии, так и по цехам.

4. Ведется учет наличия использования автотранспорта и горючего (заранее выделяется ответственное лицо).

5. Производится снятие остатков пленки и химикалий в складе студии.

6. Пересматривается тематика и заключаются договора с деятелями и сценаристами по написанию сценариев с разрешения Комитета или Главного управления по производству художественных фильмов.

Из вышеперечисленных мероприятий складывается оргмобплан студии применительно к местным условиям.

Ваша объяснительная записка не отвечает требованиям инструкции (см. инструкцию), например: совершенно непонятно почему должна быть свернута работа лаборатории до особого распоряжения.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 4. Л. 18—18 об.

№ 21

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ
ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЫ КРАСНОЙ АРМИИ А.И. ЗАПОРОЖЦА
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. ЖДАНОВУ О НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНОМ
СОСТОЯНИИ ПРОИЗВОДСТВА ВОЕННО-УЧЕБНЫХ ФИЛЬМОВ**

27 марта 1941 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
товарищу ЖДАНОВУ А.А.*

Положение с производством и выпуском патриотических, оборонных и военно-учебных кинофильмов в стране находится в неудовлетворительном состоянии, Комитет по делам кинематографии при СНК СССР не занимается работой по созданию мобилизационного запаса короткометражных боевых фильмов о вероятном противнике, слабо изучает опыт работы военной кинематографии и кинопропаганды в капиталистических странах.

Совершенно неудовлетворительно обстоит дело с производством военно-учебных фильмов. Ежегодно НКО отпускает большие средства (5,5 млн. руб.), боеприпасы, военную технику, людской состав для производства военно-учебных фильмов, а в итоге получает с большим опозданием весьма посредственные фильмы, в которых отсутствует подлинная мысль и режиссерская культура.

Выпуском оборонных фильмов в системе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР занимаются: Главное управление по производству художественных фильмов, Главное управление по производству учебных и научных фильмов и Главное управление по производству хроникальных фильмов.

В Комитете нет военного сектора или специального работника, который координировал бы работу всех управлений и студий по производству оборонных фильмов.

Отсутствие компетентного в военных вопросах руководства в составе Комитета по делам кинематографии ведет к кустарщине, случайности в подборе тем, плохому использованию военной техники и войск, представляемых для съемок, бесконечным переделкам сценариев, большим перерасходам, удлинению сроков производства.

Главным управлением политической пропаганды Красной Армии совместно с Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР проведено совещание с участием кинорежиссеров (Эйзенштейн, Александров и др.), сценаристов (Вишневецкий, Афиногенов, Гребнер и др.) и представителей студий. Участники совещания высказались за создание в составе Комитета (по делам кинематографии) сектора, который имел бы в своем составе компетентных представителей Красной Армии, сектор, который объединил бы оборонную работу кинематографии. Участники совещания высказались также за создание оборонной комиссии работников кинематографии по примеру оборонной комиссии Союза советских писателей.

Созданная киногруппа при Главном управлении политической пропаганды Красной Армии имеет узкую задачу — выпуск специальных кинофильмов о внутриармейской жизни и учебе.

Эта киногруппа не сможет сделать полноценного художественного оборонного фильма.

Считаю целесообразным создать в Комитете по делам кинематографии Военный отдел. На Военный отдел возложить разработку тематических планов выпуска оборонных фильмов, общее руководство производством оборонных фильмов всеми управлениями и студиями Комитета, непосредственное руководство всем делом производства военно-учебных фильмов.

Руководящий состав Военного отдела Комитета по делам кинематографии при СНК СССР должен быть укомплектован военными кадрами, имеющими высшее военное или политическое образование. Начальник Военного отдела Комитета одновременно должен являться заместителем председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

*Начальник Главного управления
политической пропаганды Красной Армии
А. ЗАПОРОЖЕЦ*

№ 22

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА 1-го ОТДЕЛА ГЛАВКИНОПРОКАТА
НОСКОВА НАЧАЛЬНИКУ 2-го ОТДЕЛА КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
ЦАРАПКИНУ О НЕВЫПОЛНЕНИИ УПРАВЛЕНИЕМ КИНОФИКАЦИИ
ПРИ СНК УССР ДИРЕКТИВЫ О МОБИЛИЗАЦИОННОЙ РАБОТЕ**

24 апреля 1941 г.

Сов. секретно

*Начальнику 2-го отдела
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. ЦАРАПКИНУ*

По поручению начальника Главного управления кинофикации тов. Дубровиной при этом препровождаю письмо секретаря СНК УССР по оборонным делам т. ГУСЕВА за № 1798/сс от 18/IV—1942 г. по вопросу: О разработке мобплана организациями Управления кинофикации, копию письма начальника Управления кинофикации т. Дубровиной, с возражениями против постановки секретной и мобилизационной работы в районных (межрайонных) отделах Управлений кинофикации УССР и копию письма за № 185/сс от 21/II-41 г. с ответом Главного управления кинофикации на упомянутое письмо т. Карасева.

Из перечисленных документов видно, что начальник Управления кинофикации при СНК УССР вместо выполнения директивного письма Главка за № 386/сс от 9/VIII-1940 г. о немедленном оформлении через органы НКВД нач. районных (межрайонных) отделов на допуск к секретно-мобилизационным работам и к документам, а также создания для них необходимых условий требуемых инструкцией по ведению секретно-мобилизационных работ и делопроизводства, поставил вопрос о пересмотре и изменении этой директивы Главка по истечении 5 месяцев, и то только после затребования от него сведений о выполнении указанной директивы Главного управления кинофикации.

По договоренности с т. Павловым препровождаю перечисленные документы Вам, прошу от имени Комитета дать ответ секретарю СНК УССР т. ГУСЕВУ и в копии сообщить его начальнику Управления кинофикации при СНК УССР т. Карасеву и Главному управлению кинофикации.

Нач. 1-го отдела (НОСКОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 31. Л. 98.

№ 23

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ СЕКРЕТАРИАТА ЦК ВКП(б)
О ВЫПУСКЕ ФИЛЬМОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ ПОДГОТОВКЕ НАСЕЛЕНИЯ
К ПРОТИВОВОЗДУШНОЙ ОБОРОНЕ**

28 мая 1941 г.

Из протокола заседания Секретариата ЦК ВКП(б) № 92.

С л у ш а л и: п. 21 г. Записка т. Пронина¹.

П о с т а н о в и л и: Разрешить Комитету по делам кинематографии при СНК СССР (т. Большакову) в месячный срок подготовить к выпуску

4 короткометражных учебно-инструктивных кинофильма на следующие темы:

1. «Что должно делать население по сигналу воздушной тревоги».
2. «Как бороться с зажигательными бомбами».
3. «Как обеспечить светомаскировку своего дома».
4. «Как предохранить себя от отравляющих веществ».

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 93. Л. 9.

¹ В книге «Кремлевский кинотеатр» дается следующее объяснение этому документу: «20 мая 1941 г. председатель Исполкома Моссовета В.П. Пронин информировал секретаря ЦК ВКП(б) А.С. Щербакова о начале работ по подготовке работников МПВО, команд, служб предприятий и населения к общемосковскому учению местной противозвоздушной обороны г. Москвы, в том числе «необходимости проведения большой разъяснительной работы посредством бесед, докладов, статей в печати, радио и кино».

Московский Совет наметил выпустить 4 короткометражных кинокартины по 5—7 минут по вопросам противозвоздушной обороны по перечисленным в постановлении темам. А.С. Щербаков поручил зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д.А. Поликарпову проверить возможность и дать предложения. 23 мая 1941 года Д.А. Поликарпов в справке на имя А.С. Щербакова докладывал, что фильмы могут быть сняты за 15 дней и предложил проект постановления Секретариата, который и был утвержден.

В субботу, 26 июня, через четыре дня после начала Великой Отечественной войны, «Правда» напечатала кардинально измененную афишу кинофильмов, демонстрируемых в кинотеатрах Москвы. Помимо того, что на экраны были возвращены антигитлеровские и антигерманские фильмы «Александр Невский», «Если завтра война», «Семья Опенгейм», «Профессор Мамлок», «Шел солдат с фронта», были пущены в кинопрокат также учебные фильмы «Создадим защитные комнаты», «Индивидуальный санхимпакет», «Береги противогаз», «Как помочь газоотравленному», «Умей предохранять пищу от отравляющих веществ» и «ПВХО в кинотеатрах».

28 июня 1941 года «Правда» сообщала, что киностудия «Ленфильм» приступает к созданию серии короткометражных военных фильмов и учебных картин по противопожарной обороне».

№ 24

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА А.А. ЖДАНОВУ
О НАЗНАЧЕНИИ К.А. ПОЛОНСКОГО ЗАМЕСТИТЕЛЕМ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР**

29 мая 1941 г.¹

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЖДАНОВУ А.А.

Андрей Александрович!

Очень прошу Вас разрешить вопрос о моих заместителях. Больше чем полгода (после освобождения т. Савченко) мне приходится работать с двумя заместителями: т. Хрипуновым — заместителем по промышленности и т. Лукашевым — по кадрам.

В то же время наше кинематографическое хозяйство большое и сложное, а самое главное — разнообразное по своему характеру.

Кинематография, по существу, состоит из трех больших самостоятельных участков:

1. Производство фильмов — художественных, хроникальных и научно-технических (3 главных управления с 30-ю киностудиями);

2. Промышленность — киномеханическая и киноплёночная и фотопромышленность (2 главных управления с 20-ю предприятиями);

3. Кинофикация и кинопрокат (2 главных управления с республиканскими, краевыми и областными управлениями кинофикации и конторами кинопроката).

По этому масштабу работ мне необходимо иметь еще не менее двух заместителей.

Мои неоднократные обращения в Управление кадров ЦК ВКП(б) помочь подобрать мне заместителя оставались безрезультатными, и мне резонно рекомендовали подыскать кандидатуры из работников кинематографии.

В настоящее время я представил на утверждение в ЦК ВКП(б) кандидатуру т. Полонского К.А.

Тов. Полонский², 1906 года рождения, член ВКП(б) с 1937 года, по образованию инженер. Работает в кинематографии 6 лет.

Тов. Полонский начал свою работу в качестве начальника цеха звукозаписи на студии «Мосфильм»; в 1938 году он был выдвинут на должность директора этой студии, а с сентября 1940 года и по настоящее время работает в качестве начальника Главного управления по производству художественных фильмов и одновременно является членом Комитета по делам кинематографии.

За все время своей работы в кинематографии т. Полонский проявил себя как принципиальный работник, проводящий правильную линию в своей работе и как хороший организатор.

В частности, он принял в 1938 году студию «Мосфильм» в полуразваленном состоянии, в результате вредительских действий возглавлявших ее до него лиц, оказавшихся впоследствии врагами народа. При т. Полонском на студии были созданы такие крупные кинокартины, как «Александр Невский», «Ленин в 1918 году», «Трактористы», «Минин и Пожарский» и др.

За этот период студия «Мосфильм» была награждена правительством орденом Ленина, а т. Полонский — орденом Трудового Красного Знамени.

И на своей последней работе в качестве начальника Главного управления по производству художественных фильмов т. Полонский также показал себя с положительной стороны.

В первом полугодии почти все киностудии план перевыполняют, и за этот период будут закончены производством не менее 20-ти фильмов из 45 по годовому плану. Среди них такие значительные фильмы, как «Богдан Хмельницкий», «Чкалов», «Фронтовые подруги», «Маскарад», «Мечта» и цветной фильм «Конек-горбунок».

Управление кадров ЦК ВКП(б) и т. Маленков дали свое согласие на утверждение т. Полонского в качестве моего заместителя, но Управление пропаганды и агитации (т. Поликарпов) представило т. Щербакову отрицательное заключение по кандидатуре т. Полонского.

Одним из основных мотивов, выдвигаемых против утверждения т. Полонского в качестве заместителя председателя Комитета является то обстоятельство, что в бытность его директором студии «Мосфильм» был выпущен

фальшивый фильм «Закон жизни». В связи с этим решение вопроса затянулось. Поэтому я обращаюсь к Вам с просьбой о решении этого вопроса¹.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 291. Л. 41—43.

¹ Состояние руководящего кадрового состава отрасли, доставшегося в наследство И.Г. Большакову от его предшественников, не оставляло никаких надежд на то, что с такими кадрами, набравшие проблемы советской кинематографии удастся разрешить хотя бы в малейшей степени. Б.З. Шумяцкий и С.С. Дукельский подбирали кадры, в том числе своих заместителей, не по профессиональным качествам, а по принципу «свои люди». В окружении первого преобладали услужливые и беспринципные холуи, мгновенно предавшие своего начальника, как только под ним закачалось его кресло. Второй, выходец из НКВД — быстро и решительно окружил себя чекистами. Поэтому все предвоенные годы И.Г. Большакову пришлось осуществить радикальную чистку руководящего состава и управленческого аппарата Комитета по делам кинематографии и его предприятий. В результате проведенной работы в составе руководящих и аппаратных работников существенно возросло представительство Иванов Петровицей и Петров Иванычей. Однако, проводя чистку кадров и заметно выравнивая этнический состав руководства (этот процесс по инициативе Управления кадров ЦК ВКП(б) проходил во всех отраслях народного хозяйства) Большаков, похоже, исходил все же из деловых и профессиональных критериев, а не из национальных или иных пристрастий. Выдвижение К.А. Полонского на вторую по значению должность в иерархии Кинокомитета красноречиво подтверждает отмеченную тенденцию. Эта кадровая инициатива Большакова завершала долгую и достаточно драматичную кампанию кадрового обновления руководства отрасли.

² С начала 1930-х годов и до прихода на «Мосфильм» К.А. Полонский работал в органах НКВД на оперативной работе. В своем ходатайстве И.Г. Большаков почему-то опускает эту важную деталь биографии.

³ 19 июня 1941 года Секретариат ЦК ВКП(б) отклонил кандидатуру К.А. Полонского на должность заместителя председателя Комитета по делам кинематографии и поручил Д.А. Поликарпову, И.Г. Большакову и Н.Н. Шаталину представить на утверждение ЦК другого кандидата. Тем не менее Большаков настоял на назначении Полонского. Десять лет спустя, по ходатайству того же Большакова, К.А. Полонский был снят со своей высокой должности и выведен из состава Министерства кинематографии с весьма неблагозвучной формулировкой.

№ 25

ПИСЬМО НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОПРОКАТА Г.А. ГОРНОВА И.О. НАЧАЛЬНИКА 2-го ОТДЕЛА КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ЦАРАПКИНУ ОБ ОТСУТСТВИИ ЗАЯВОК ОТ РАЙВОЕНКОМАТОВ НА КИНООБСЛУЖИВАНИЕ СБОРНО-СДАТОЧНЫХ ПУНКТОВ В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

9 июня 1941 г.

Сов. секретно

*И.О. начальника 2-го отдела
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. ЦАРАПКИНУ*

Инструкцией по мобподготовке контор Главкинопроката, утвержденной зам. председателя Комитета, предусмотрено представление райвоенкоматами заявок на кинообслуживание сборно-сдаточных пунктов районным управле-

нием кинофикации, которые в свою очередь представляет их в сводном виде конторам Главкинопроката.

Несмотря на то, что с момента рассылки инструкции прошло свыше 4-х месяцев, до сего времени ни одна из наших контор, не получила от управлений кинофикаций заявок, и в ряде случаев конторам пришлось связываться непосредственно с райвоенкоматами для получения таковых.

Отсутствие заявок не дает возможности нашим конторам полностью и своевременно отработать мобплан и обеспечить имеющимся фондом кинофильмов потребности Военведа.

Исходя из вышеизложенного, Главкинопрокат просит поставить вопрос перед НКО о даче им дополнительных указаний штабам округов о том, чтобы при представлении последними заявок на кинофильмы управлениями кинофикации, копии таковых одновременно направлялись и республиканским (областным и краевым) конторам Главкинопроката.

О результатах поставьте нас в известность.

*Начальник Главкинопроката (ГОРНОВ)
Начальник 1-го отдела (ТОПИЛОВА)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 31. Л. 116.

№ 26

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК
СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О СТРОИТЕЛЬСТВЕ КИНОСТУДИИ «СОЮЗДЕТФИЛЬМ»**

13 июня 1941 г.

*Зам. председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР
тов. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

Распоряжением № 041-59 от 14.03.1941 г. Совет Народных Комиссаров Союза ССР разрешил Цekomбанку финансировать строительство здания административного корпуса киностудии «Союздетфильм» до 1 августа 1941 года.

Одновременно с этим Совнарком Союза ССР предложил Комитету по делам кинематографии утвердить проектное задание на киностудию «Союздетфильм» к 1 апреля, а технический проект и смету к 1 июля 1941 года.

Проектное задание Комитетом утверждено 2 апреля с.г., но ввиду позднего отвода Мосгорисполкомом дополнительного земельного участка для расширения территории киностудии «Союздетфильм» (решение об отводе Мосгорисполкомом вынесено 04.06.1941 г.) Комитет был лишен возможности обеспечить выполнение технического проекта к 1.07.41 г.

На основании этого, прошу срок утверждения технического проекта и сметы строительства киностудии «Союздетфильм» перенести с 1 июля на 15 ноября 1941 г. и разрешить Цekomбанку продолжить финансирование строительства административного корпуса киностудии до 1-го декабря 1941 г.

*Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 707. Л. 38.

№ 27

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
СНК СССР А.Н. КОСЫГИНУ О СТРОИТЕЛЬСТВЕ КИНОПРЕДПРИЯТИЙ**

13 июня 1941 г.

Зам. Председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР
тов. КОСЫГИНУ А.Н.

По вопросу: О недостаточных фондах на материалы для капитального строительства, намеченных к выполнению Комитету по делам кинематографии при СНК СССР в проекте плана материального снабжения на 3-й квартал 1941 г.

Фонды на стройматериалы, намеченные Комитету по делам кинематографии на 3-й квартал 1941 г., являются совершенно недостаточными и не обеспечивают выполнения плана капитальных работ, а также и капитального ремонта.

Капиталовложения, предусмотренные Комитету на 3-й квартал 1941 г., составляют 15,0 млн. рублей по лимитному строительству и 2 млн. рублей по капитальному ремонту. Все они полностью направлены на пусковые объекты 1941 г., как-то:

а) окончание строительных работ первой очереди по фабрике киноплёнки № 8 в г. Казани;

б) строительство киностудии по производству художественных фильмов в г. Минске — «Советская Беларусь»;

в) строительство Московской студии Союзкинохроники;

г) окончание строительства жилого дома на Можайском шоссе;

д) строительство тонстудии «Мосфильм»;

е) строительство на фабрике киноплёнки № 6 в г. Шостке;

ж) строительство фильмобаз кинопроката и ряд других объектов.

Для окончания строительных работ по указанным выше объектам Комитету требуется на 3-й квартал 1941 г.:

| | Потребность | Намечено к выделению |
|-------------|-------------|----------------------|
| 1. Толь | 2 000 рул. | 500 |
| 2. Рубероид | 4 500 рул. | 800 |
| 3. Пергалин | 1 800 рул. | 500 |
| 4. Асфальт | 780 тн. | 53 |
| 5. Олифа | 70 тн. | 20 |
| 6. Белила | 45 тн. | 14 |

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 107. Л. 58.

№ 28

**ПИСЬМО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ КИНОСТУДИИ
«МОСФИЛЬМ» С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА Г.М. КОЗИНЦЕВУ И Л.З. ТРАУБЕРГУ
С ПРИГЛАШЕНИЕМ ПЕРЕЕХАТЬ НА РАБОТУ В МОСКВУ**

21 июня 1941 г.

Драгоценнейшие друзья мои Григорий Михайлович и Леонид Захарович!
Настоящее письмо мое к Вам будет резко отличаться по стилю от тех эпистолей, которыми мы имеем обыкновение обмениваться: увы, ни по-

хабели, ни трепя содержать оно не будет. И не потому, что к старости я становлюсь нравственнее, или потому, что я стыжусь Софьи Михайловны, которая любезно выстукивает Вам эти строки, но потому, что документ сей исторический и неудобно будет подводить правнука Иезуитова, которому придется печатать его в соответствующем томе истории советского кино. Правда, известная доля кобелятины освежила бы страницы Иезуитовского труда, но... надо же, наконец, начать играть во взрослых и серьезных.

Так вот. Лет двадцать тому назад Вы упорно зазывали меня переселяться в Петроград для совместных действий и набегов на твердыню искусства. Я не поехал, и двадцать лет подобные набег мы совершали врозь.

Сейчас наступил момент, когда я обращаю к Вам такой же зазыв о совместных действиях в отношении киноискусства. На этот раз с Московской базы.

Другими словами — зову Вас на работу на «Мосфильме».

Сие означает переезд Ваш с женами, детьми, скарбом и домочадцами в наш столичный город.

Соблазны большого этого города — велики.

Во-первых, худрук, под чье начало Вы попадете. Я знаком с ним примерно 43 года и ни разу за это время свиньей его не видел. (Причем это отнюдь не означает, что я не смотрелся в зеркало.) Человек он, кроме того, мечтательный, лирический, библиофил и нравом таков, что и мухи не избидит.

И хотя снимать он будет «Ивана Грозного», — сам он воплощенный царь Федор Иоаннович: сами видите, какой простор для властолюбцев, интриганов и казнокрадов.

Некоторые из Вас, обуреваемые властолюбием, сейчас же могут принять в полный откуп и вотчинное владение — актерскую труппу «Мосфильма», которую Григорий Михайлович может диктаторски пересоздать, как ему заблагорассудится. Не откажется украсить собою эту труппу также, мы надеемся, и всеми нами любимая и уважаемая Магарилл.

Снедаемым же корыстолюбием поле деятельности раскрывается еще более необъятными горизонтами: так, Леонид Захарович может иметь непочатый край приложения сил и талантов на ниве отечественного сценариостроения.

Руководя, правя, очищая сей участок от посторонней недоброкачественности, он в то же время будет иметь возможность на наиболее выгодных условиях сбывать собственное...

Подобная деятельность может ограничиваться не только стенами родного предприятия, но оплести липкой паутиной дружественную организацию «Детфильма», Сценарную студию и самый Комитет, где тоже умные головы по нужникам не валяются.

Дело о труппе тоже не замыкается только студией и собственной мастерской в Институте кинематографии: когда-то предполагается тесный блок с одним из театров (Вахтанговским) и будет, вероятно, трудно установить водораздел между деятельностью худрука труппы «Мосфильма» на его студии и его же работой на театральных подмостках соответствующего театра, на что руководство в Ленинграде пойдет гораздо менее охотно...

Духовною пищей мы тоже здесь не обижены: Головкин отбыл нести свою глубоко полезную деятельность на морских просторах, а иностранная комис-

сия продолжает теплиться на просмотрах 6—7 картин в неделю. Если деятельность братьев Маркс может и не вызвать ответных откликов в Ваших душах, то более успешными могут оказаться бедра Мэй Уэст.

Вообще — переезжайте. Вместе с Пироговым. Будем Вас любить и холить, а главное — будем делать большое, серьезное и настоящее дело: можно сделать буквально все — и не хватает лишь сил и людей.

Обнимаю.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Москва, 21 июня 1941 г.

Переписка Г.М. Козинцева: 1922—1973. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. С. 36—38.

«СЪЕМКИ НЕ ПРЕКРАЩАЛИСЬ НИ ОДИН ДЕНЬ...»

ЭВАКУАЦИЯ

Обрушившееся на страну трагическое испытание радикально изменило весь порядок и характер работы советской кинематографии, поставило ее в тяжелейшее положение:

1. Колоссальные потери и поражения на фронте, стремительное отступление советских войск до рубежей Москвы поставили советскую кинематографию перед необходимостью в самом спешном порядке сниматься с насиженных мест и перебираться далеко на восток. Причем эвакуировать пришлось не только киностудии, но практически всю киноотрасль — фабрики киноплёнки, заводы киноаппаратуры, базы кинопроката, учебные, научно-технические и прочие бесчисленные киноорганизации.

Сегодня можно только поражаться тому, сколь оперативно и в основном слаженно была организована и проведена эта невероятной сложности и громоздкости задача тотальной эвакуации отрасли. Тем более что планы эвакуации, составленные в спешке, не раз приходилось на ходу серьезно корректировать, а подчас и радикально менять. Не хватало вагонов. Не хватало времени, для того чтобы без потерь и повреждений демонтировать необходимое оборудование и нормально подготовить его к отправке. Не было возможности предусмотреть все детали маршрутов эвакуируемых людей и оборудования, их встречи и размещения на новых местах обитания. В ряде случаев, когда киноорганизации и кинопредприятия уже прибывали в пункты назначения, вдруг выяснялось, что по указанным в их путевых листах адресам уже успели разместиться совсем иные учреждения и предприятия. Часть ценнейшего, уникального оборудования была испорчена или попросту разворована по пути следования. Было потеряно и немало важной технической, архивной, бухгалтерской и иной необходимой документации.

Срочная эвакуация нарушила все устоявшиеся организационные и производственные связи, до предела усложнила руководство отраслью, поскольку даже сам Комитет по делам кинематографии, эвакуированный в Новосибирск, на самом деле рассредоточился в трех географических точках — Москве, Новосибирске и Куйбышеве, а все кинопроизводство оказалось сконцентрированным в Средней Азии и на Кавказе. Нарушенными оказались и все человеческие связи: кинематографические семьи разметало по всей стра-

не, мужчины-главы семей оказались в одном городе, их жены зачастую — совсем в другом, дети — в третьем.

Были и другие тяжелые потери, связанные с перекочевкой всей отрасли на восток страны.

И тем не менее буквально в считанные недели советская кинематография была перебазирована в глубокий тыл и с ходу, буквально с колес сумела начать работу на новых и далеко не самых подходящих местах своего пребывания...

2. Следует также иметь в виду, что уже в самые первые дни и недели войны кинематография понесла тяжелейший кадровый урон. Многие уникальные специалисты, работники киноорганизаций и рабочие кинопредприятий, творческие работники были призваны на военную службу. К ним добавилось немало и тех, кто ушел на фронт добровольно.

К чести кинематографистов, добровольных заявлений о призыве в армию оказалось даже сверх меры, и не все подавшие заявления были отпущены на фронт. Но общий кадровый отток оказался для отрасли очень и очень чувствительным, тем более что по распоряжению Совета Обороны впоследствии самые квалифицированные рабочие (токари, слесари высших разрядов и др.) в немалом количестве не раз и не два перебрасывались на военные заводы.

3. К двум названным обстоятельствам, крайне усложнившим работу кинематографии в годы войны, следует прибавить также и третье, может быть, даже самое существенное: по решению Совнаркома СССР *значительная часть всей советской кинопромышленности была переключена на производство вооружения и необходимых материалов для Красной Армии.* Этот аспект истории нашего кино в годы военного лихолетья практически неизвестен, чему собственно были свои особые причины — строжайшая засекреченность соответствующих архивных фондов (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4, 5). Теперь же, когда материалы Военно-мобилизационного отдела Комитета по делам кинематографии стали доступны, с изумлением обнаруживаешь, что в силу суровых законов военного времени именно эта сфера деятельности Кинокомитета была для него в годы войны едва ли не самой важной и ответственной, а собственно производство самих фильмов стояло по понятным причинам где-то на втором по значению месте.

Работа по выполнению оборонных заказов и поставок материалов для Красной Армии потребовала от работников киноотрасли и ее руководства максимальной организованности, четкости, ритмичности, предельного напряжения всех основных сил, поскольку номенклатура изделий и материалов для фронта была чрезвычайно широкой по своему спектру и включала в себя самые разнообразные производства, начиная с изготовления взрывных запалов для гранат и десантных лодок и кончая производством особой кино- и фотопленки для разведывательных аэрофотокиносъемок.

Таким образом, советская кинематография работала на победу не только по своему прямому профилю, снимая фильмы, но еще и дополнительно, сверх того отдавала едва ли не главные свои силы

на производство крайне важной и позарез необходимой для армии сугубо военной продукции.

4. Наконец, нельзя упускать из виду и те *огромные материальные потери*, что наша кинематография понесла уже в самые первые месяцы войны.

На захваченной фашистами территории были разрушены киностудии и кинопредприятия, разграблено оборудование и имущество, которое не успели эвакуировать. Сотни кинотеатров были превращены в руины. Оказалась утраченной значительная часть фильмофондов прокатных организаций — они были либо уничтожены, либо разворованы оккупантами.

Помимо этих прямых колоссальных потерь, были косвенные, и тоже очень значительные потери, вызванные серьезным сокращением зрительской аудитории (значительная часть населения страны оказалась в оккупации, были большие потери на фронте, в местах эвакуации старые кинотеатры не в состоянии были обслужить возросшее население и т.д.). Серьезные потери были вызваны также и неизбежной перестройкой репертуарной политики, консервацией многих начатых до войны картин и проектов, консервацией и замораживанием начатых крупных строек и т.д., и т.п.

5. Однако, пожалуй, самое тяжелое испытание для кинематографистов, как, впрочем, по-видимому, и для большинства советских людей, лежало в сфере сугубо духовной. Страну, конечно, готовили к будущей войне, но совсем не к такой, какой она оказалась на самом деле. Катастрофическое начало военных действий, когда в считанные дни половина европейской части страны оказалась под врагом, колоссальнейшие военные поражения, неорганизованно отступающая, подчас панически бегущая армия, миллионы беженцев на дорогах, немецкие танки у стен советской столицы — все это оказалось для сознания советского человека таким страшным и неожиданным ударом, который не мог не обернуться тяжелейшим духовным кризисом.

«Никто не знал, что впереди, — читаем в одной из книг, ярко свидетельствующих о пережитом в те трагические годы. — Долго ли продлится война? Кто победит? Что будет со страной, уже на четверть занятой немцами?»

Июньским утром 1941 года привычная жизнь советских людей была внезапно прервана. Стремительное наступление немецких войск вызывало всеобщий ужас и недоумение: как вообще такое стало возможно? Столько лет готовиться к труду и обороне, читать об этом в газетах, смотреть фильмы, слагать и петь песни, всей страной маршировать в колоннах, каждодневно ожидать нападения врага, и что в итоге?

Рушились иллюзии, летели в тартарары представления о твердом порядке, о вожде, денно и ночно стерегущем покой своих граждан. Растерянные люди чувствовали себя на краю пропасти — внизу шевелился внезапно оживший хаос, воспоминание о котором еще со времен Гражданской войны наполняло паникой, ужасом и отчаянием»¹.

Но предстояло не только пережить этот удар страшнейший разрушительной силы, в прах развеявший все стержневые мифы со-

ветского мирознания, но и найти какие-то новые точки духовной опоры для того, чтобы не просто выжить и выстоять, но и победить.

Этот страшный духовный кризис и тяжкий выход из него потребовал такой безоглядной траты душевных сил, такого запредельного напряжения и концентрации воли, что неминуемые последствия скажутся позднее — уже в другую и куда более терпимую и пригодную для жизни эпоху.

А тогда, в первые, самые тревожные и трагические месяцы войны кинематографистам предстояло, подавив горечь, страх и сомнения, собрать всю свою волю в кулак и безоглядно двинуться навстречу какой-то абсолютно новой и неведомой реальности. В ней надо было научиться жить, быстро ориентироваться и стать нужным.

Всем кинематографистам — режиссерам, сценаристам, актерам, большим и малым киноначальникам, всем-всем без исключения — предстояло едва ли не полностью позабыть про свой довоенный опыт, отринуть привычные, наработанные приемы и коды и войти в мир новых художественных идей, сюжетов, образов, стилистик. Как, впрочем, и новых организационных и технологических форм самого кинопроизводства.

И все это — на новых, необжитых местах. На новых киноплощадках и студиях в случайных, едва-едва на скорую руку приспособленных помещениях с ошметками вывезенного и к тому же некомплектного кинооборудования!

И все это — в кратчайшие, фантастически сжатые сроки!

Вряд ли найдется хоть еще одна кинематография в мире, которая бы испытала и выдержала такие чудовищные перегрузки. Впрочем, в подобных условиях тогда жила и трудилась вся страна...

¹ Громова Н. Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 5.

№ 29

«СЪЕМКИ НЕ ПРЕКРАЩАЛИСЬ НИ НА ОДИН ДЕНЬ...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ И.Г. БОЛЬШАКОВА

...Начало войны застало меня на отдыхе, за городом. Был воскресный день. На даче, где я был, неожиданно раздался телефонный звонок. Звонил дежурный по кинокомитету.

— Немедленно приезжайте в Комитет. Вас разыскивает товарищ Александров из Центрального Комитета партии. Я уже послал за Вами машину.

Приехав, я тотчас связался по правительственному телефону («вертушке») с Г.Ф. Александровым, заведующим агитпропом ЦК партии.

— Снимите с экранов Москвы все фильмы и пустите исторические картины: «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Чапаев», «Щорс», а также все антифашистские. Быстро свяжитесь с начальником ПУРа Мехлисом по поводу киносъемок военных действий.

Первое распоряжение Александрова было выполнено в течение двух часов. Но кинотеатры были пусты: москвичам в этот трагический день было не до зрелищ.

На мой телефонный звонок Л.З. Мехлис ответил: «У меня сейчас более срочные дела и мне — не до кино. Действуйте самостоятельно, сообразно обстановке!»

Я связался по телефону с директорами Минской и Киевской киностудий хроники и предложил им немедленно по согласованию с ЦК компартии организовать съемки боевых действий пограничных частей Красной Армии и держать меня в курсе событий.

На другой день, в понедельник, я собрал директоров московских киностудий и дал им указание — продолжать нормальную работу на студиях; подготовить в срочном порядке наиболее опытных операторов для съемок боевых операций на фронте.

Через три дня после начала войны в Москву на Центральную студию кинохроники стали поступать материалы с фронтов, а через неделю на экранах страны в очередных номерах «Союзкиножурнала» демонстрировались кинокадры о военных действиях Красной Армии. Правда, они показывали незначительные военные эпизоды — сбитые немецкие самолеты, подбитые вражеские танки, одиночных пленных фашистских летчиков и солдат. Это объяснялось сложностью фронтовой обстановки тех дней и малочисленностью кинооператоров, снимавших боевые действия...

На третий день войны мне позвонил директор киностудии «Ленфильм» и сообщил, что творческие работники студии предлагают новую мобильную форму создания художественных кинопроизведений на военные темы — снимать небольшие новеллы и объединять их в киносборники.

Я сразу же одобрил инициативу «ленфильмовцев». Почин ленинградцев горячо поддержали киноработники Москвы.

Через месяц были готовы два первых киносборника, а всего их было создано четырнадцать.

Переключились на выпуск военно-учебных фильмов и студии научно-популярной кинематографии в гг. Москве и Ленинграде.

В самом начале войны была выпущена серия популярных военно-инструктивных фильмов по противовоздушной обороне: «Как бороться с зажигательными бомбами», «Как обеспечить маскировку жилого дома», «Что мы должны делать по сигналу «Воздушная тревога», «Умей защищаться от фугасных бомб», «Простейшие укрытия», «Борьба с неразорвавшимися фугасными бомбами».

Эти фильмы сыграли большую роль в обучении самозащите населения крупных городов, подвергавшихся вражеским бомбежкам. Особенно большую пользу принес фильм «Как бороться с зажигательными бомбами». Миллионы советских людей учились по фильму безбоязненно тушить зажигательные бомбы, «зажигалки», как называло их тогда население.

Вторая серия военно-инструктивных фильмов знакомила с простейшими видами оружия: «Винтовка образца 1891/1930 гг.», «Умей владеть ручным пулеметом», «Станковый пулемет "Максим"», «Самозарядная винтовка».

Владеть оружием стало священным долгом каждого гражданина нашей страны, и эти фильмы давали минимум общих военных знаний, необходимых в условиях военного времени.

Третья серия военно-популярных фильмов была посвящена искусству борьбы с вражескими танками и авиацией: «Уничтожай танки врага», «Борьба с вражескими танками», «Как распознать вражеский самолет», «Борьба с воздушными десантами врага», — все эти фильмы были построены на боевом опыте нашей армии.

Ряды фронтовых кинохроникеров пополнялись с каждым днем. Через месяц после начала войны на всех фронтах и военно-морских флотах работало около ста кинооператоров. Вскоре установились и организационные формы для их работы. При Политуправлениях каждого фронта были созданы фронтовые группы кинооператоров. Это позволило правильно распределять силы по отдельным важным соединениям и наиболее ответственным участкам фронта. «Пообстрелялись» и сами операторы.

Например, до войны никто из наших кинохроникеров не снимал боевых действий «с воздуха», то есть с самолета. В современную же войну авиация стала мощной боевой силой. Первыми кинооператорами, освоившими воздушные кино съемки в боевых условиях, были Н. Вихирев и Р. Кармен. 6 августа 1941 года в газете «Правда» была помещена корреспонденция Н. Вихирева «С киноаппаратом на бомбардировщике» и снимок, на котором запечатлен момент сбрасывания бомб на фашистские мототехчасти.

Накопленный опыт фронтовых съемок позволил приступить к съемкам большой документальной кинокартины о противовоздушной обороне нашей столицы. Героическую борьбу мужественных защитников г. Москвы с фашистской авиацией изо дня в день снимала группа кинооператоров во главе с кинорежиссером М. Слущким. В состав группы входили — И. Беляков, В. Соловьев, И. Вейнерович, М. Глидер, О. Рейзман, В. Фроленко и К. Кутуб-Заде. В результате их работы был создан фильм «Наша Москва». В картине была показана четкая работа наших зенитных батарей, героизм летчиков-истребителей, храбро отражавших на дальних подступах к Москве атаки фашистских стервятников, организованность москвичей в часы налетов вражеской авиации, их мужество в борьбе с возникшими пожарами.

«Наша Москва» вместе с английским фильмом «Лондон не сдастся» составили пятый киносборник «Победа за нами». Английский фильм был тоже посвящен обороне Лондона от налетов фашистской авиации. В нем были воспроизведены огромные разрушения, причиненные немецкой авиацией английской столице. Целые кварталы были превращены в груды развалин, и море пожаров бушевало в Лондоне после варварских налетов фашистских самолетов. Тысячи жителей Лондона нашли себе могилу под развалинами своих домов.

Это был единственный киносборник, составленный из двух документальных картин. Остальные сборники состояли из художественных киноновелл. Популярность их среди кинозрителей росла. Появления очередного сборника ждали с нетерпением. Первые киноновеллы в художественном отношении не избежали недостатков и погрешностей. Но они, подобно «Окнам ТАСС», фронтовым корреспонденциям лучших советских писателей, будили в те дни в нашем народе чувство жгучей ненависти к врагу, призывали его на священную борьбу с фашистскими ордами.

Седьмой киносборник, подготовленный студией «Союздетфильм» летом 1941 года, был последним сборником, сделанным в Москве. В сентябре началась эвакуация московских киностудий в Среднюю Азию.

* * *

Для организованной эвакуации из зоны военных действий производственных предприятий, учреждений и советских людей в июле 1941 года был создан при Совнаркомом СССР Правительственный Комитет по эвакуации.

Возглавлял его Н.М. Шверник. Всем народным комиссариатам и центральным ведомствам было предложено разработать в срочном порядке планы эвакуации подведомственных им предприятий и учреждений, находящихся в прифронтовой полосе. При выборе места эвакуации рекомендовалось направлять предприятия туда, где имеются родственные им организации.

У нас, в кинематографии, в глубоком тылу были киностудии в Средней Азии — Ташкенте, Ашхабаде, и Сталинабаде, — и в Закавказье — Тбилиси, Ереване и Баку, киноплёночная фабрика в г. Казани.

В срочном порядке мы разработали план эвакуации наших кинопредприятий, оказавшихся в самом начале войны в зоне военных действий.

Было решено: Одесскую киностудию эвакуировать в Ташкент, Киевскую — в Ашхабад; киноплёночную фабрику в г. Шостке — в Казань, Одесский киномеханический завод «Кинап» — в г. Белово Новосибирской области.

Этот план в июле был утвержден Правительственным Комитетом при Совнаркомом СССР.

Всем директорам указанных кинопредприятий были даны соответствующие директивы и установлен строгий контроль за их исполнением. Эвакуация прошла достаточно организованно, без паники.

Но кинематографическим центром в те годы стал город Алма-Ата, и вот почему. Незадолго до начала войны ко мне обратился председатель Совета Народных Комиссаров Казахской ССР тов. Ундасынов с просьбой — организовать в республике кинопроизводство. Он говорил мне, что Казахстан — одна из крупных республик в Средней Азии, что у них есть Университет, театр оперы и балета, а киностудии нет, тогда как в других республиках они есть. Я обещал рассмотреть его просьбу и помочь в создании киностудии. Но разразившаяся война помешала...

В августе встал вопрос об эвакуации студии «Ленфильм». Теперь я вспомнил о разговоре с тов. Ундасыновым и позвонил ему в Алма-Ату. Он сразу же согласился с моим предложением принять «Ленфильм» и обещал оказать содействие в размещении киностудии. Командированные в Алма-Ату работники Кинокомитета быстро решили в ЦК партии и Совнаркомом вопрос о приеме в Алма-Ате «Ленфильма». Для размещения студии выделялось большое здание, которое занимал раньше театр оперы и балета (он переехал во вновь выстроенное), а работников студии предполагалось разместить в гостинице. О нашей договоренности с руководителями Казахской ССР я доложил Швернику Н.М. и получил его санкцию.

В сентябре Комитет по эвакуации предложил всем Народным комиссариатам и центральным ведомствам эвакуировать московские предприятия и представить свои предложения.

В течение суток мы разработали вместе с руководителями московских кинопредприятий план эвакуации и представили его на утверждение Комитета по эвакуации.

После утверждения нашего плана приступили к его осуществлению.

Из Ленинграда удалось вывезти очень мало кинооборудования. Поэтому Кинокомитет решил усилить техническую базу создаваемой в Алма-Ате киностудии за счет «Мосфильма». Так был решен вопрос об эвакуации «Мосфильма» в Алма-Ату. Киностудия «Союздетфильм» переехала в Сталинабад, и для ее размещения пришлось занять один из кинотеатров

города, потому что в Таджикистане была лишь небольшая киностудия хроники.

Студия научно-популярных фильмов была эвакуирована в г. Новосибирск. В Москве осталась оперативная группа студии кинохроники. Она была переведена в здание студии «Союздетфильм» (Лихов пер., 6). Остальные работники студии были эвакуированы в г. Куйбышев. Киномеханический завод «Москинап» был переведен в город Белово (Новосибирская область).

Благодаря помощи местных партийных и советских организаций и энергии кинороботников «Мосфильма» и «Ленфильма» в Алма-Ате к концу 1941 года была организована новая большая киностудия. Помимо основного помещения, студии было передано здание кинотеатра «Алатау». Здесь, в Алма-Ате, были собраны главные силы советской кинематографии. Директором вновь созданной киностудии (она тогда называлась Центральной объединенной киностудией) был назначен — Тихонов М.В., а художественным руководителем — Эрмлер Ф.М.

В Алма-Ату была переведена из Москвы и сценарная студия.

Ядро сценарной студии в Алма-Ате составили: ее талантливый руководитель — М. Большинцев, М. Блейман, А. Каплер, Н. Коварский, В. Шкловский, Б. Чирсков, К. Исаев, К. Виноградская, М. Зоценко, И. Прут, Ю. Юзовский.

Студия поддерживала тесный контакт с писателями-сценаристами, находившимися на фронте. Она сыграла большую роль в обеспечении сценариями эвакуированных в Среднюю Азию киностудий. В первый же год войны силами сценарной студии были подготовлены такие высокохудожественные и яркие сценарии, как «Секретарь райкома» И. Прута и «Она защищает Родину» А. Каплера.

Много энергии вкладывали в налаживание работы киностудий в Средней Азии начальник Главного управления по производству художественных фильмов К.А. Полонский и художественный руководитель Главка М.И. Ромм.

С большой ответственностью и самоотверженностью относился к своей работе Михаил Ильич Ромм. Он обеспечивал квалифицированное художественное руководство всеми киностудиями, находящимися в Средней Азии, где он пробыл почти до самого конца войны. Правда, эта работа его крайне тяготила, и он не раз ставил передо мной вопрос об освобождении его от занимаемого им поста с тем, чтобы снова обратиться к творчеству. В конце концов пришлось пойти навстречу его законному желанию, и он в 1944 году с радостью взялся за создание очень интересной ленты «Человек № 217» о советских людях, угнанных фашистами в Германию.

...Вскоре выяснилось, что кинематографический центр в Алма-Ате переполнен сверх всякой нормы. Пришлось часть режиссерских сил «Мосфильма» и «Ленфильма» отправить в закавказские киностудии. В частности, Г.В. Александров и А.Г. Иванов были направлены в Баку, В.М. Петров и И.М. Анненский — в г. Тбилиси.

Несмотря на эвакуационный период, съемки ранее начатых фильмов не прекращались ни на один день.

Архив НИИ киноискусства.

**№ 30
В МОСКВУ БОСИКОМ...****ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДИРЕКТОРА ЦОКС М.В. ТИХОНОВА**

Директором Минской студии был назначен Ицков, в порядке перевода из Киевской киностудии. Человек он был толковый, энергичный, богатырского здоровья и обладал к тому же неплохим тенором. Ему пришлось приложить немало сил и энергии, чтобы приспособить полученные помещения авторемонтной мастерской и кирки под кое-какие цехи киностудии для кинопроизводства. А в перспективе белорусской киностудии намечалось капитальное строительство новой, специально спроектированной, киностудии в довольно живописном районе, где отсутствовали шумные и коптящие небо промышленные предприятия и не планировались подобные объекты. Если мне не изменяет память, это где-то в лесу около шоссе на Москву и недалеко от радиозавода. Ицкову не довелось дожидаться окончания проектирования и строительства студии. Через год на Минск еще ночью с 21 на 22 июня упали фашистские бомбы. Ицкову пришлось с группой кинорботников во время бушевавшего пожара во многих окружавших студию заводских зданиях спешно зарывать в землю ценное кинооборудование, пленку, архивы киностудии и другое имущество. С большими трудностями ночью, задыхаясь от гари и дыма, его группа пешком выбралась из горящего Минска и лесами пробиралась на Восток. Пройдя около 80 километров, они вышли на какую-то железнодорожную платформу и кое-как добрались до Москвы в товарном вагоне.

Мне вспоминается, как Ицков появился в Главке босой, в одних носках, обросший рыжей бородой, чумазый. Его ботинки в конце концов развалились, и их пришлось выбросить. Кто-то ему одолжил носки уже около Москвы, чтобы в них добраться до Комитета.

И.Г. Большаков предложил было Ицкову принять на себя пост заместителя директора «Мосфильма» (тогда А.Н. Грошева) по гражданской обороне, учитывая, что Ицков уже «воробей» стреляный, к тому же по-прежнему энергичный и бесстрашный. Но он наотрез отказался и сказал:

— Иван Григорьевич, у меня есть дети, которые не должны краснеть за своего отца. Я хочу после войны, если буду жив, спрашивать других, где они были и что делали для защиты своей Родины. Иду в военкомат и прошу дать мне характеристику от Кинокомитета. Хочу быть на фронте во фронтовой газете.

Так он и ушел туда и пробыл до конца войны. Позже я его встречал на студии «Центрнаучфильм», предоставлял ему сценарную работу, и мы вспоминали как-то июнь 1941 года в Москве.

Позже, когда началась война, в первые же дни Рига подверглась воздушному нападению фашистской авиации. Кинокомитет дал срочное распоряжение об эвакуации людей и кинотехники из Риги. Как рассказывал мне Фартучный, ему и нескольким кинорботникам пришлось уезжать под прикрытием военной танкетки, так как по ним стреляли с крыш и чердаков местные фашисты — альсарги. Были такие и среди работников киностудии — кое-кто из охраны, из пожарников и снабженцев. Эвакуироваться собирался и Эксте, но когда за ним заехал на машине Фартучный, жена Эксте, немка по национальности, наотрез отказалась с ним

ехать и не дала увозить детей. Так Эксте не поехал с группой эвакуированных, и что стало с ним впоследствии, неизвестно. Думаю, что ему не поздоровилось от фашистов за то, что он был советским директором киностудии, начавшей снимать фильм революционной тематики. Не известна и судьба режиссеров Лапенекса и Пуце, которые тоже оставались в оккупированной немцами Риге.

В мае 1941 года мне пришлось побывать на Тбилисской киностудии с целью рассмотрения на месте плана реконструкции и капитального строительства ее базы с расчетом на широкое развитие синхронных кино съемок в павильонах.

Тихонов М.В. Полвека в кино / Публикация В.А. Трояновского // Киноведческие записки. № 26 (1996). С. 211—212.

Рукопись сохранена сотрудниками студии «Моснаучфильм», руководителем которой долгие годы был М.В. Тихонов, и передана В.А. Трояновскому.

№ 31 УЛЫБКА НА ФРОНТЕ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ КИНОДРАМАТУРГА КЛИМЕНТИЯ МИНЦА

Понедельник, 23 июня 1941 года

Экстренное заседание Художественного Совета киностудии «Ленфильм» с активом. Один вопрос: что делать?

Среди других предложений неожиданно прозвучала реплика режиссера Леонида Трауберга, известной по трилогии о Максиме, поставленной им совместно с Григорием Козинцевым: «А что, если героиня комедии Минца Корзинкина — Жеймо, в дальнейших сериях появится на фронте в славных приключениях — в роли санитарки, поварахи, разведчицы?..»

Предложение Л. Трауберга повисло в воздухе, без ответа. На лицах членов художественного совета было недоумение. Только вчера началась война... Вероломное нападение на нашу Родину! Какие же сейчас комические фильмы?..

Но война не остановила производство фильмов. Мы записывали музыку Дмитрия Шостаковича к фильму «Приключения Корзинкиной», и как раз к комическому аттракциону «Умиравший гладиатор» с Сергеем Филипповым.

Бомбежка Ленинграда калечила фонограмму и вынуждала нас к затяжным паузам, а вскоре пришлось прекратить озвучание и монтаж.

Многочисленный коллектив студии «Ленфильм» отправился рыть противотанковые рвы. Фашистские орды стремительно рвались к Ленинграду. Ночью, в лесу отчаянно и страшно мычали коровы. Это колхозники угоняли свои стада.

А через несколько дней, на рассвете — подступившие войска Северо-Западного фронта занимали оборону, рыли траншеи, позади противотанковых рвов, вырытых режиссерами, операторами, гримерами, костюмерами, бутафорами, администраторами, художниками, бухгалтерами, плановиками киностудии «Ленфильм», вместе с ленинградцами других предприятий.

Не обошлось и без курьеза. По привычке мирных лет, я захватил с собой ночную пижаму и бидон для воды, и не пожалел. Было душно, снял костюм, и орудовал лопатой в пижаме. К вечеру, когда стемнело, военное командование отпустило нас. В темноте не мог найти своего костюма, который бросил под каким-то кустом. С вокзала, в Ленинграде, мне пришлось пройтись по Невскому проспекту в ночной пижаме с бидоном...

Поистине — «нет ничего такого в жизни, что не могло бы случиться!» — сказал Марк Твен. Позволю себе добавить: «Особенно во время войны».

Респектабельный портъе «Европейской» гостиницы был поражен, увидев меня в пижаме с бидоном, и передав мне ключ от номера, растерянно спросил: «Что случилось?» Ничего не ответив, я махнул рукой и пошел к лифту:

Действительность преподносит такие трагикомические сюрпризы, что наверняка подумаешь о жизненности и закономерности комедий на военном материале.

Киностудии приступили к производству боевых киноборников «Победа будет за нами». Именно в этих работах весомое место заняли комедийные жанры, особенно короткометражные антифашистские новеллы и памфлеты!

Среди первых работ хочется отметить фильм Г. Козинцева и Л. Арнштама «Случай на телеграфе»: Почта. У окошечка очередь. Появляется Наполеон! Он подбегает к окошечку, минуя очередь, восклицает: «Срочная! Берлин, Гитлеру. Пробовал. Не советую. Наполеон».

Мне пришлось повидать 2-й сборник на Западном фронте, в 1941 году, неподалеку от Сухиничей, в дивизионном клубе. Этот сатирический фильм вызвал взрыв смеха. «Случай на телеграфе» — остроумно и точно бил в цель, и стал прекрасной увертюрой к боевым киноборникам, — актуальным, как газета, публицистический фельетон и политическая карикатура в «Правде»!

Сразу же по окончании комического фильма «Приключения Корзинкиной» я был вызван в Москву для сдачи фильма Комитету по делам кинематографии. Поздно вечером состоялся прием картины. Кроме председателя комитета, присутствовал только что получивший назначение начальника Главного управления по производству художественных фильмов Михаил Ромм; получивший приглашение знаменитый в те годы комедийный режиссер Григорий Александров и другие товарищи. Во время просмотра особенно хохотал Ромм, что же касается И.Г. Большакова он, видимо, думал о чем-то другом...

Гитлеровские орды рвались к Москве, Ленинграду, угрожала блокада.

Когда на экране появился титр КОНЕЦ — зажегся свет. Наступила тишина. Председатель кинокомитета Большаков, помолчав, неопределенно развел руками: «Смешно, конечно... Но от выпуска этой комедии придется воздержаться, товарищи. До лучших времен!»

«А я думаю иначе, — возразил Ромм. — Эту комедию надо выпускать сегодня. Я ехал в комитет, в тяжелом настроении, а сейчас чувствую бодрость...»

Г.В. Александров молчал, уклонился от полемики между Роммом и Большаковым, который в заключение сказал: «Нет, Михаил Ильич, подождем до лучших времен!»

Но Ромм был гораздо прозорливее. Экцентрическая комедия «Приключения Корзинкиной» оказалась нужной именно в худшие времена! Дирекция студии «Ленфильм» показала картину руководству обороной героического города на Неве, и было принято решение выпустить эту веселую комедию на экраны Ленинграда — во время блокады. Комедия оказалась нужна! Об этом появилось сообщение в газете «Кино». 8 сентября 1942 года вражеское кольцо вокруг Ленинграда замкнулось. Началась блокада.

Меня по приказу кинокомитета перевели на студию «Союздетфильм».

Резолюция на подоконнике

Возник вопрос — что делать? Мне показалось интересным и важным начать работать в боевых киноборниках «Победа будет за нами».

Москва. Окна в домах были заклеены крест-накрест полосами бумаги. Огромные зеркальные витрины больших магазинов скрывались за мешками с песком. По Тверскому бульвару, мимо памятника Пушкину, бойцы ПВО тащили длинные воздушные «колбасы».

Москва жила напряженной жизнью прифронтового города. Свернув на Малый Гнездиковский переулок, где помещался Кинокомитет, я стремительно, по-мальчишески взбежал по широкому маршу мраморной лестницы, где меня окликнул важный, маститый Сергей Герасимов:

— Пора уже вам остепениться, Климентий.

В это время раздался перестук каблуков и не менее стремительно, прыгая через две-три ступеньки по узкой лестнице, с четвертого этажа, бежал начальник главка М.И. Ромм. Я весело взглянул на С. Герасимова...

— Что собираетесь делать? — спросил меня Ромм.

Я ему показал несколько политических карикатур из «Правды» и «Крокодила». Поглядев на мои газетные вырезки, кое-где усмехнулся, а на одной из них рассмеялся, достал «вечное перо» (шариковых ручек тогда не было), положил карикатуру на подоконник, написав резолюцию: «Директору «Союздетфильма» К.П. Фролову. В производство. Срочно. Для боевого киноборника. Сценарий и постановку поручить К. Минцу. Нач. главка — М. Ромм».

Комментарии излишни!

Резолюция о производстве фильма была наложена начальником главка на мраморном подоконнике второго этажа — на знакомой многим писателям и кинематографистам — белой лестнице Комитета по делам кинематографии.

Сегодня этот факт кажется фантастическим!

Продолжалась работа над боевыми киноборниками. В третьем хотелось бы отметить работу режиссера Константина Юдина «Антоша Рыбкин», с Борисом Чирковым.

Успех этой коротенькой комедии на фронте вдохновил режиссера К. Юдина на постановку полнометражной комедии об Антоне Рыбкине, с тем же актером.

Стоило бы напомнить и о 4-м киноборнике под руководством Г. Александрова, который объединил все новеллы единым конферансом. Его вела знаменитая в те времена Любовь Орлова, в роли Стрелки из сатирической комедии «Волга-Волга».

Так постепенно рушился миф горе-теоретиков о сомнительной ценности и необходимости комедийных жанров во время войны.

Образ Швейка, созданный чешским классиком еще раз воскрес во время Великой Отечественной войны в седьмом боевом киноборнике с бравым солдатом Швейком! Седьмой киноборник был хорошо принят в дивизионных клубах, в госпиталях; на фронтах и в тылу. Бравый солдат Швейк воевал против бесноватого фюрера.

Кстати, наш киноборник «Союздетфильма» также демонстрировался и во временном кинотеатре — в подземном зале метро «Площадь Свердлова». Он был открыт 12 августа достопамятного 1941 года.

Самой красноречивой была «рецензия» гитлеровской пропаганды по радио из оккупированного Киева. Диктор вещал на ломаном русском языке, что как только победоносные войска третьего рейха возьмут Москву, то первыми повесят на уличном фонаре Минца и Мартинсона — за их грязный пасквиль на великого фюрера в фильме «Самый храбрый»!

Архив НИИ киноискусства.

**№ 32
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О КОРРЕКТИРОВКЕ ПЛАНА ВЫПУСКА
ВОЕННОЙ ПРОДУКЦИИ ПРЕДПРИЯТИЯМИ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ**

8 июля 1941 г.

*Зам. председателя Совета Народных Комиссаров СССР
тов. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

Согласно распоряжения СНК СССР за № 2277-рс от 30. VI-с.г., Комитет по делам кинематографии совместно с Наркоматом электропромышленности должен уточнить номенклатуру, количества и сроки поставки изделий для действующей Армии.

Совещанием с представителями Главрадиопрома НКЭП установлено, что изделия, намеченные для размещения на заводах Комитета, не соответствуют оборудованию этих заводов, мощностям и квалификации наличного состава кадров.

В связи с изложенным, изготовление специальной радиоаппаратуры и телефугасов на заводах Кинокомитета отпало.

Нами дано указание об организации производства зарядных станций (населенные) в количестве 150 штук на московской мастерской «Звукоустановка» с поставкой их в IV квартале с.г.

Одновременно по договоренности с Управлением связи Красной Армии нами принята к изготовлению:

а) На московском заводе «КИНАП» и Московской мастерской контрольно-измерительных приборов 3 000 шт. динамо-приводов для оптической связи, со сроками поставки — сентябрь — 400 шт., октябрь — декабрь — остальное количество равными партиями ежемесячно.

б) На одесском заводе «КИНАП» — 1 500 шт. комбинированных источников питания для полевых радиостанций передовой полосы с поставкой их в IV квартале с.г.

*Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 4. Л. 216.

**№ 33
РАСПОРЯЖЕНИЕ СНК СССР О ПЕРЕПРОФИЛИРОВАНИИ ПРЕДПРИЯТИЙ
КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ НА ПРОИЗВОДСТВО ВОЕННОЙ ПРОДУКЦИИ**

30 июня 1941 г.

*СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР
РАСПОРЯЖЕНИЕ № 2277-рс
от «30» июня 1941 г. Москва, Кремль*

1. Обязать Комитет по делам кинематографии при Совнарком СССР немедленно переключить производство заводов «Кинап» (г. Ленинград), «Москинап» (г. Москва) и «Киногенератор» (г. Ленинград) на изготовление специальной радиоаппаратуры, телефугасов и купроксных зарядных станций,

идущих на снабжение действующей Красной Армии, по чертежам и техническим условиям Наркомэлектропрома.

2. Обязать Наркомэлектропром и Комитет по делам кинематографии в 3-дневный срок установить номенклатуру, объем и помесечный график выпуска указанных изделий заводами «Кинап», «Москинап» и «Киногенератор».

3. Обязать Наркомэлектропром оказать перечисленным заводам необходимую техническую и производственную помощь в освоении производства указанных изделий и выпуске их в требуемом количестве.

4. Разрешить Наркомэлектропрому передавать из своих ресурсов заводам «Кинап», «Москинап» и «Киногенератор» материалы и полуфабрикаты, необходимые для выполнения установленного плана производства радиоаппаратуры, телефугасов и купроксных зарядных станций.

*Зам. председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР
Р. ЗЕМЛЯЧКА*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 4. Л. 214.

№ 34

**СООБЩЕНИЕ УПРАВЛЕНИЯ ДЕЛАМИ СНК О СРОКЕ ЭВАКУАЦИИ ИЗ
МОСКВЫ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ**

3 июля 1941 г.

*Комитет по делам кинематографии
т. БОЛЬШАКОВУ*

По поручению Совета по эвакуации сообщаю, что срок выезда вашего Комитета Советом по эвакуации утвержден 9 июля 1941 г.

Для передвижения выделено 24 товарных и 1 классный вагон.

*Секретарь Совета по эвакуации
КУЗЬМИН*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 6.

№ 35

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ
КОМИССИИ ПО ЭВАКУАЦИИ Л.М. КАГАНОВИЧУ О КОРРЕКТИРОВКЕ
ПЛАНА РАЗМЕЩЕНИЯ ЭВАКУИРУЕМЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ В г. КАЗАНИ**

8 июля 1941 г.

*Председателю Комиссии по эвакуации
тов. КАГАНОВИЧУ Л.М.*

По полученным нами в аппарате Совнаркома сведениям, в цеха строящейся Казанской киноплёночной фабрики предполагается перевести из Ленинграда завод авиационной техники с оборудованием в количестве свыше 1 000 станков, с горячими цехами, литейной и кузницей.

Комитет по делам кинематографии не может согласиться с таким решением по следующим соображениям:

Фабрика № 8 — единственное действующее предприятие по производству пленки, находящееся вне угрожаемой зоны, и должна быть в ближайшее время развернута в основную базу снабжения Красной Армии и Флота авиапленкой, незапотевающий пленкой для противогозов и нитропленкой для зарядов к минометам. Размещение завода авиааппаратуры на территории фабрики приведет к прекращению производства пленок и снабжения ими армии, так как наличие на территории пленочной фабрики, а тем более в одном здании, горячих цехов, кузницы и литейной — невозможно по причине большой огне- и взрывоопасности пленочного производства.

Фабрика располагает пригодной для размещения металлообрабатывающего предприятия площадью всего 7—8 тыс. квадр. метров, в то время как указанному заводу требуется не менее 15—20 тыс. квадр. метров.

1. На имеющемся на фабрике небольшом избытке площади Комитет решил разместить цеха спецпроизводства ленинградского завода КИНАП, изготовляющие детали для самолетов, и часть одесского завода КИНАП без горячих цехов.

2. На основании изложенного, прошу сохранить за Комитетом производственные площади фабрики 38, необходимые для развертывания производства пленки, и разрешить перевести цеха спецпроизводства Ленинградского завода КИНАП и часть завода КИНАП в Одессе на оставшиеся незанятые площади производственных цехов пленочной фабрики в Казани.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И.Г. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 5. Л. 2.

№ 36

**ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О РАЗГРУЗКЕ АРХИВОВ И ТЕКУЩЕГО ДЕЛОПРОИЗВОДСТВА»**

8 июля 1941 г.

Совершенно секретно

ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР
«8» июля 1941 г. г. Москва

СОДЕРЖАНИЕ: О разгрузке архивов и текущего делопроизводства.

В соответствии с распоряжением СНК СССР от 5.VII-1941 г.

ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Начальникам Главных управлений, руководителям учреждений, организаций и предприятий Комитета по делам кинематографии немедленно создать Экспертные комиссии в составе 3-х квалифицированных сотрудников по разгрузке архивов и текущего делопроизводства от материалов, не имеющих оперативно-справочного и научно-исторического значений.

По усмотрению комиссии в каждом отдельном случае привлекать экспертов-специалистов.

2. Экспертным комиссиям в своей работе руководствоваться перечнем дел и документов со сроками хранения, утвержденными приказом Комитета по делам кинематографии при СНК СССР № 28 от 27-го января 1940 года.

Для уничтожения могут отбираться также дела и документы, находящиеся в архивах и в текущем делопроизводстве, срок хранения которых, установленный перечнем, еще не истек, но в дальнейшем эти дела в оперативно-справочных целях не потребуются.

3. На материалы, отобранные для уничтожения комиссиям, составлять акт в двух экземплярах с приведением краткой характеристики, объема и времени образования материалов и с указанием о наличии инвентарных описей на выделенные к уничтожению материалы.

Акт подписывается членами комиссии и экспертами.

При наличии разногласий отдельные члены комиссии записывают свое мнение.

4. Акты на отобранные для уничтожения материалы утверждаются руководителем учреждения (предприятия) и согласовываются с Главным архивным управлением НКВД СССР или его местными органами, после чего материалы немедленно уничтожать путем сожжения.

5. В инвентарных описях на уничтоженные дела и документы делать соответствующие отметки об их уничтожении и описи постоянно хранить в делах архива.

6. Документальные материалы отчетного характера, оперативного и научно-исторического, оставленные экспертными комиссиями для дальнейшего хранения, должны быть обеспечены соответствующей охраной под ответственность руководителей учреждения, организации в предприятии.

7. Предупреждаю, что экспертные комиссии, производящие разгрузку архивов, несут полную ответственность за сохранность всех основных документальных материалов отчетного характера и имеющих оперативную и научно-историческую ценность и практическое значение для обороны страны и социалистического строительства.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 5. Л. 138—139.

№ 37
ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА В СОВЕТ ПО ЭВАКУАЦИИ
С ПРОСЬБОЙ ЭВАКУИРОВАТЬ ДЕТЕЙ КИНОРАБОТНИКОВ
СТУДИИ «СОЮЗДЕТФИЛЬМ» В г. УФУ

11 июля 1941 г.

Совет по эвакуации при СНК СССР
тов. ШВЕРНИКУ Н.М.

Прошу разрешить эвакуировать детей работников студии «СОЮЗДЕТФИЛЬМ» в количестве 400 чел. в район г. Уфы, где для них СНК Башкир-

ской АССР выделено соответствующее помещение, и детей работников студии «Мосфильм» в количестве 200 чел. в Сталинградскую область, дом отдыха Дубовка, предоставленный нам ВЦСПС (т. Николаевой).

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 22.

**№ 38
ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО ГЛАВНОГО АРХИВНОГО УПРАВЛЕНИЯ
НКВД СССР О НЕДОПУСТИМОСТИ УНИЧТОЖЕНИЯ ДОКУМЕНТОВ,
ИМЕЮЩИХ НАУЧНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЛИ ПРАКТИЧЕСКОЕ
ЗНАЧЕНИЕ**

24 июля 1941 г.

*Председателю Комитета по делам кинематографии
тов. БОЛЬШАКОВУ*

По имеющимся в Главном архивном управлении НКВД СССР сведениям, в некоторых Народных Комиссариатах, учреждениях и организациях в процессе проведения работы по разгрузке архивов от материалов, не подлежащих хранению, производится выделение к уничтожению материалов, имеющих научно-историческое или практическое значение. Некоторые народные комиссариаты и учреждения намечают к уничтожению подлинные приказы, протоколы коллегий, обобщенные отчетные данные, личные дела и некоторые другие документальные материалы, которые имеют научно-историческое или практическое значение для советского государства.

При выделении материалов, не подлежащих дальнейшему хранению, экспертным комиссиям следует производить оценку материалам с точки зрения научно-исторического и практического значения их, оставляя на хранение материалы, содержание которых показывает значение их для социалистического государства, обороны страны, осуществления внешней политики Советского государства, развития техники, науки, искусства, изучения истории деятельности учреждения и т.п.

Все документальные материалы, оставленные для дальнейшего хранения в архив, должны быть обеспечены соответствующей охраной и в случае эвакуации Народного Комиссариата, учреждения, в соответствии с распоряжением СНК Союза ССР от 5 июля 1941 г. № 4863-сэ, вывезены в назначенный пункт для эвакуации.

*Зам. начальника Главного архивного управления
НКВД СССР*

ЧИБРЯКОВ

*Зам. начальника орг.-методического отдела
ГАУ НКВД СССР*

СТЫРОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 5. Л. 163.

№ 39
ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА
ДИРЕКТОРУ КИЕВСКОЙ СТУДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ
О НЕМЕДЛЕННОЙ ЭВАКУАЦИИ СТУДИИ

15 июля 1941 г.

Директору Киевской киностудии художественных фильмов
тов. ДИНИЙЧУКУ
Копия: СНК УССР тов. ЖИЛИ

Согласно распоряжения Совета Народных Комиссаров Союза ССР № 4977-сэ от 13-го 1941 г., под Вашу личную ответственность предлагаю немедленно эвакуировать Киевскую студию художественных фильмов в гор. Ашхабад (киностудия художественных фильмов).

СНК СССР обязал НКПС выделить Вам для этой цели в трехдневный срок 20 вагонов для эвакуации имущества и оборудования и 2 вагона для перевозки людского состава.

Эвакуации подлежат киносъёмочная аппаратура, лабораторная и контрольно-измерительное оборудование, малые проявочные, машинная аппаратура, электропреобразовательные машины, реквизит и костюмы, представляющие историческую ценность, фильмофонд, лихтвагены, оборудование тонвагенов. Количество перевозимых работников и членов их семей должно быть минимальным, но обеспечивающим работу киностудии в новых условиях.

При эвакуации руководствуйтесь прилагаемыми указаниями.

Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 52.

№ 40
ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА
ДИРЕКТОРУ АШХАБАДСКОЙ КИНОСТУДИИ Г.В. НОВИЦКОМУ
О ПОДГОТОВКЕ К ПРИЕМУ ЭВАКУИРОВАННОГО ОБОРУДОВАНИЯ

15 июля 1941 г.

Директору Ашхабадской киностудии
тов. НОВИЦКОМУ

По распоряжению Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 13-го июля 1941 г. № 4977-сэ, Киевская киностудия художественных фильмов переводится в гор. Ашхабад.

Предлагаю, под Вашу личную ответственность, подготовиться к приемке оборудования и имущества (съёмочная аппаратура, лабораторное и электрооборудование) в количестве 20 вагонов и размещению людского состава Киевской студии.

При проведении этой работы примите меры к обеспечению бесперебойной работы Киевской киностудии в новых условиях.

Учтите, что часть работников студии и оборудования уже находится в пути.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 52.

№ 41

**СООБЩЕНИЕ СОВЕТА ПО ЭВАКУАЦИИ О СРОКЕ ЭВАКУАЦИИ ИЗ МОСКВЫ
ВТОРОЙ ОЧЕРЕДИ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ**

25 июля 1941 г.

*Комитет по делам кинематографии при СНК СССР
т. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

По решению Совета по эвакуации сообщаю, что согласно утвержденного Советом по эвакуации графика перемещения наркоматов из г. Москвы, срок выезда второй очереди Комитета по делам кинематографии намечен на 26 июля с.г. Для перемещения в г. Новосибирск сотрудников Комитета и членов семей выделено 6 вагонов¹.

Секретарь Совета по эвакуации М. КУЗЬМИН

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 104.

¹ На документе сохранилась резолюция И.Г. Большакова: «Выезд отложен. Большаков. 27/VII».

№ 42

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О НЕОБХОДИМОСТИ ИЗМЕНИТЬ ПОРЯДОК
ОПЛАТЫ КИНОПОКАЗА В СВЯЗИ С УСЛОВИЯМИ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ**

25 июля 1941 г.

*Заместителю председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР
тов. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

В связи с военной обстановкой, ведомственные и профсоюзные клубные киноустановки, а также сельские и районные кинотеатры государственной киносети при существующем гарантийном минимуме прокатной платы за кинопоказ не в состоянии обслуживать зрителя без государственной дотации. Вследствие этого сельские и районные кинотеатры и особенно ведомственные и профсоюзные киноустановки прекращают работать по кинообслуживанию зрителя.

Военные условия и наличие воздушных тревог в г.г. Москве, Ленинграде, Киеве и прочих городах и пунктах СССР не дают возможности в кинотеатрах

и ведомственных стационарных киноустановках вести прерывный выпуск зрителей на демонстрацию кинофильмов по сеансам и оставлять дифференцированные поясные цены на билеты за кинопоказ.

В связи с вышеизложенным, а также необходимостью максимального привлечения зрителей на демонстрирование военно-оборонных фильмов, Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит Совет Народных Комиссаров Союза ССР на военное время:

1. Отменить в государственной и ведомственной киносети применение гарантийного минимума по прокатной плате за кинокартины и перевести на отчисления от общего сбора за кинопоказ по процентам, установленным Постановлением СНК СССР № 1292 от 8.12.1938 г.

2. Предоставить право Комитету и его Управлениям кинофикации устанавливать единые цены на билеты в кинотеатрах и прочих видах киноустановок в 1 рубль и 1 р. 50 коп., в зависимости от условий работы киноустановок и перевода их на непрерывный выпуск зрителей в зал в течение киносеанса.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И. БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 708. Л. 163.

№ 43

**ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О ПЕРЕВОДЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ХРОНИКИ»**

26 июля 1941 г.

ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР
г. Москва № 387с «26» июля 1941 г.

СОДЕРЖАНИЕ: О переводе Центральной студии хроники.

В целях создания большей безопасности в работе, перевести начиная с 28 июля по 1 августа 1941 года Центральную студию хроники в помещение киностудии «Союздетфильм».

Директору киностудии «Союздетфильм» немедленно приступить к освобождению помещения для размещения монтажного цеха и аппарата кинолаборатории Центральной студии хроники.

Директору Центральной студии хроники тов. КАЦНЕЛЬСОНУ приступить к демонтажу и упаковке двух машин «Дебри» и передать их киностудии «Союздетфильм».

После перевода Центральной студии хроники и отправки съемочных групп совместно с необходимым обслуживающим персоналом киностудии «Союздетфильм», «Мосфильм» оставшийся штат работников киностудии «Союздетфильм» перевести для работы на киностудию «Мосфильм».

Директору киностудии «Союздетфильм» тов. ФРОЛОВУ и Директору Центральной студии хроники тов. КАЦНЕЛЬСОНУ представить мне не позднее 29 июля окончательную схему организации и штаты по киностудиям хроники и «Союздетфильм».

Зам. председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР ХРИПУНОВ
РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 52.

№ 44
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЯ УЧЕБНЫМИ
ЗАВЕДЕНИЯМИ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ КРЫЛОВУ
О СОСТОЯНИИ ДЕЛ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

31 июля 1941 г.

Нач. Управления учебными заведениями
 Комитета по делам кинематографии
 т. КРЫЛОВУ

Направляю информацию о состоянии дел учебных заведений:

1. Витебский техникум в составе: зав. учебной части т. Полубенко, секретаря техникума т. Абрамовой и завхоза с семьями, а также 5 студентов — выпускников с частью оборудования техникума — выехали в г. Чкалов. Директор т. Ильин — мобилизован в РККА.

О переезде техникума узнала из сообщения по телефону с вокзала, где они стояли с эшеленом. Добилась для них пособия 1,5 тыс. рубл., т.к. они выехали без денег. В обл. управление кинофикации г. Чкалова т. Хрипунов подписал телеграмму об оказании помощи в размещении работников техникума и передаче на временное хранение имущества техникума.

2. Казанский техникум временно прекратил работу — помещение его взято под другие нужды. Дана телеграмма за подписью т. Хрипунова о передаче на временное хранение оборудования и имущества техникума фабрике № 8, а также об использовании студентов старших курсов на работе на фабрике, остальных студентов временно распустить и уволить преподавательский персонал.

3. 29/VII говорила по телефону с Киевским институтом. Положение следующее: т.т. Лысенко, Притульский, Якуб — мобилизованы в РККА, часть преподавателей также, в том числе т. Юрьев и ряд аспирантов. Во главе ин-та и техникума стоит Дашниев. Приказом по Комитету провела его исполн. обязанности директора техникума и послала ему доверенность — иначе не могли они получить денег для техникума. Занятия они могут начать со старшими курсами в ин-те числа 10—12 августа, младших курсов осталось на 2 группы. Прием могут набрать на 1—2 группы: то же по техникуму. С преподавательским составом сложнее, но из положения выйти смогут — нагрузит часть оставшихся аспирантов, сольют остальные кафедры, в частности проф. Никитин остался. Часть оборудования вынесена, с оставшейся частью работать смогут. Необходимо выслать Киевскому техникуму учебный план — они его не получили, а у нас его нет. В институте имеется учебный план на 5 лет, нового нет.

4. По ВГИКу — прием пришлось отменить, т.к. послано всего 90 заявлений от москвичей, в т.ч.

| | Должно быть принято | Имеется заявлений |
|--------------|---------------------|-------------------|
| На сценарный | 20 | 14 |
| режиссерский | 20 | 17 |
| операторский | 15 | 17 |
| художествен. | 15 | 9 |
| актерский | 40 | 33 |
| | 110 | 90 |

В связи с невозможностью отобрать необходимый контингент студентов т. Хрипунов дал распоряжение — прием в 1941 году отменить.

Все деканы факультетов, за исключением Авенариус М.С. (актерский), находясь в народном ополчении, большая часть преподавателей сценарного, режиссерского, операторского и др. ф-тов призваны в РККА или находятся в народном ополчении. Почти весь состав студентов художественного факультета ушел в ополчение, остальные студенты, особенно мужчины, выехали на спец. работы, часть студентов работает на студиях на разных работах. При таком положении сейчас трудно сказать, сможет ли ВГИК начать учебный год с 1 сентября.

Студенты операторы-дипломники не имеют возможности выполнить дипломные работы (невозможность снять натуру, свертывание работы отдельных студий и др.), между тем они все подлежат призыву в РККА. Кое-кто успел снять 1—2 сюжета и только. На основании указания ВКВШ¹ об ускорении защиты дипломов, нами был поставлен вопрос перед ВКВШ о выпуске операторов без защиты дипломов, о выдаче им дипломов на обосновании их учебных, курсовых работ. Вопрос этот ВКВШ затянул (заниматься нами некому — выехали), мы поставили этот вопрос перед руководством Комитета т. Хрипуновым. Гос. экз. ком. рассмотрела все студенческие курсовые и др. работы студентов и в результате вынесла решение о присвоении звания дипломникам, остальные должны к 1 сентября предоставить дипломные работы, в противном случае им будут выданы справки об окончании ими теоретического курса.

5. От ЛИКИ отчет не получен по причинам Вам понятным — там основная масса преподавателей и студентов ушли в народное ополчение. По сообщению т. ГАРШЕНИНА от 15/VII — на химическом и механическом фак-тах они могут начать занятия с 1 августа. По электротехническому фак-ту ждут указаний. По этому вопросу мною получено указание от ВКВШ, чтобы ЛИКИ на месте договорился с Военно-электротехнической академией. Такое указание мною ЛИКИ дано. Более поздних сообщений от ЛИКИ не имею. О приеме в ЛИКИ имею сообщение от 11 июля:

| | Подано заявлений | испытан. | Допущено к поступ. |
|-------------------|------------------|----------|--------------------|
| электротех. фак-т | 38 | | 27 |
| механический | 12 | | 9 |
| химико-фото-техн. | 17 | | 13 |
| Всего: | 67 | | 49 |

6. Имеется указание от ВКВШ о временном прекращении учебной работы заочных отделений ВУЗов и ВТУЗов. В связи с этим издан приказ по Комитету о временном прекращении учебной работы заочного отделения ЛИКИ. В отношении заочных отделений техникумов и ИКЗО прошу решить вопрос самим — приказ ВКВШ прилагаю.

7. Об Одесском техникуме — в связи с переводом завода «Кинап» Ангерт поставил вопрос о дальнейшем существовании техникума. По указанию т. Хрипунова, за его подписью направлена телеграмма Ангерту о том, что бы он договорился с директором завода об оставлении в ведении техникума части оборудования лабораторий завода и использовании части преподавателей, оставшихся в Одессе инженеров «Кинапа».

8. Ростовский техникум работает нормально, часть студентов находится на с/х работах, часть не выехала из Москвы.

Вот все, что могут сообщить о состоянии учебных заведений. Плохо то, что у меня не осталось никаких материалов в частности, ни одного экземпляра учебных планов. Поэтому запрос Ростовского техникума направляю Вам для ответа.

В штате УУЗа в Москве осталась одна и, без всякого аппарата. Поэтому я сообщила всем учебным заведениям, чтобы по всем вопросам они обращались в г. Новосибирск.

В виду того, что учебные заведения еще продолжают запрашивать Москву, прошу копии Ваших распоряжений направлять мне в адрес Комитета.

Зам. нач. УУЗа (МЕШКОВА-ЛАПШИНА)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 154—156.

¹ ВКВШ – Всесоюзный Комитет по делам высшей школы при Совнаркоме СССР.

№ 45

**РАСПОРЯЖЕНИЕ СОВЕТА ПО ЭВАКУАЦИИ О ПЕРЕБАЗИРОВАНИИ
НЕГАТИВОВ ОСОБО ЦЕННЫХ ФИЛЬМОВ В г. КАЗАНЬ**

5 августа 1941 г.

Совет по эвакуации

Распоряжение № 5278-СЭ

«5» августа 1941 г.

Москва, Кремль

1. Разрешить Комитету по делам кинематографии при СНК СССР вывезти из «Белых столбов» (Москва) в г. Казань фильмохранилище, негативные материалы наиболее ценных кинофильмов.

2. Обязать НКПС в трехдневный срок выделить Комитету по делам кинематографии для перевозки негативов пять вагонов.

Зам. председателя Совета по эвакуации А. КОСЫГИН

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 123.

№ 46

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ»
И.А. ГЛОТОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ВЫДЕЛЕНИИ ВАГОНОВ ДЛЯ ЭВАКУАЦИИ СТУДИИ**

16 августа 1941 г.

Председателю

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

тов. БОЛЬШАКОВУ

Ленинградскими городскими организациями предложено киностудию эвакуировать из Ленинграда.

Намеченный студией пункт эвакуации — г. АЛМА-АТА, куда 19-го августа направляется, согласно Вашего разрешения, съемочная группа картины «ВЕЛИКИЙ ЛЕКАРЬ»¹.

Эвакуацию предложено осуществить в ближайшие дни.

В связи с этим студией составлен план, предусматривающий отправку основных кадров студии (примерно 630 чел.) и отгрузку наиболее ценного оборудования реквизита и материалов (104 вагона), что должно обеспечить возможность начала работ на месте в наиболее короткий срок.

Прошу Вас утвердить отъезд в г. Алма-Ата и дать указание об обеспечении финансирования необходимых затрат.

Подробная информация по вопросам эвакуации будет дана Вам уполномоченными мною лицами т.т. ШОСТАКОМ и ГОЛЬДИНЫМ.

Директор к/ст «Ленфильм» ГЛОТОВ И.А.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 127.

19 августа 1941 года председатель Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаков уведомил директора «Ленфильма», что студии разрешена эвакуация в г. Алма-Ату. В письме давались необходимые разъяснения о порядке и задачах эвакуации: «Эвакуации подлежат наиболее ценное оборудование — съемочная, звукозаписывающая, лабораторная, копировальная и контрольно-измерительная аппаратура, преобразовательные машины; реквизит и костюмы (представляющие историческую ценность); негативный фильмофонд, тонвагены с оборудованием, лихтвагены, автотранспорт и др.

Количество работников студии, указанных в Вашем письме, подлежащих эвакуации в количестве 630 чел., завышено, должно быть резко сокращено, ни в коем случае не должно превышать 500 чел.

Эвакуации подлежат наиболее ценные творческие, инженерно-технические кадры и основные квалифицированные работники цехов технической базы и отделов киностудии, необходимые для обеспечения быстрого развертывания и бесперебойной работы киностудии в новых условиях» (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 126).

¹ Работа над фильмом (реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг) была остановлена в связи с началом эвакуации «Ленфильма». Впоследствии Г. Козинцев снова обратился к этой теме, сняв фильм «Пирогов» (1947).

№ 47

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ НАЧАЛЬНИКА ГУПХФ М.В. ТИХОНОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ О РАБОТЕ АШХАБАДСКОЙ КИНОСТУДИИ

19 августа 1941 г.

Председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.

Начальнику Управления по производству художественных фильмов тов. РОММУ М.И.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА О РАБОТЕ, ПРОДЕЛАННОЙ С 8/VIII ПО 14/VIII С.Г. В АШХАБАДЕ

1. ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ

а) ЦК КП(б)Т и СНК ТССР предоставили киностудии дополнительную производственную и жилую площадь для размещения Киевской киностудии и ее работников. Часть помещения была предоставлена до нашего при-

езда, а указание о предоставлении квартир (комнат) для ведущих творческих и инженерно-технических работников, общежитий и дополнительных производственных помещений дано лично первым секретарем ЦК тов. ФОНИНЫМ после того, как он был подробно информирован о директивах Комитета (на основе решения Правительства) в отношении Киевской киностудии.

В итоге на 14/VIII предоставлены следующие помещения:

1) Жилой дом работников Автоклуба (рядом со студией) площ. около 400 кв. метров для ведущих творческих работников.

2) Жилой дом против студии площ. около 300 кв. метров для перевода конторы управления студии.

3) Четыре дома для общежития недалеко от студии, где можно разместить около 300 человек.

4) Предрешен вопрос о передаче студии гаража Автомотоклуба рядом со студией вместе со двором и подсобными помещениями для размещения там шумных цехов.

В случае недостатка помещения для расширения производства и размещения людей будет предоставлена дополнительная площадь.

5) Секретари ЦК т.т. ФОНИН и ПЕРМАНОВ подробно ознакомлены нами с директивами Комитета и с предстоящим объемом работ. После получения Вашей телеграфной директивы об оставлении Киевской киностудии в качестве самостоятельной производственной единицы мы предварительно информировали об этом местные организации через тов. НОВИЦКОГО с тем, чтобы после получения Вашего приказа и приезда тов. ЛИНИЙЧУКА окончательно установить порядок взаимоотношений и взаимных расчетов обеих студий.

С секретарями ЦК согласованы следующие вопросы:

Первое — тематический план на август—сентябрь производства короткометражных военно-оборонных и героико-трудовых фильмов, который послан нами из Ашхабада 13/VIII — план одобрен.

Второе — об оказании необходимой консультации и о предоставлении войск и материальной части для съемок военных фильмов. Секретарь ЦК тов. ФОНИН письменно обратился к командующему САВО по этому вопросу.

С местным (в Ашхабаде) командованием имеется договоренность о том, что по получении разрешения САВО студии будет оказана самая широкая помощь.

Третье — о расширении производственной базы студии и о создании необходимых материально-бытовых условий, для работников (жилье, столовая).

Четвертое — о возможной помощи студии материалами для ремонта и производства. В этой части можно рассчитывать только на местные материалы. В частности, можно получить в неограниченном количестве кирпич, если будет указание Комитета о строительстве новых павильонов в Ашхабаде.

2. КАДРЫ

а) На 14/VIII в Ашхабад прибыло 77 работников Киевской киностудии, в том числе т.т. САВЧЕНКО, БРОДСКИЙ, СИРОТА, ШМИДТГОФ, ЕКЕЛЬЧИК, ГАРДАН и др. Работники продолжают прибывать. В числе прибывших 14 ак-

теров, зачисленных в штат тов. ЛИНИЙЧУКОМ вопреки запрещению Комитета. Большинство из них — актеры второго положения из театров Франко, «Колхозного», КиевТюза и Черновицкого. Вопрос об оставлении части этих актеров в штате будет решен после проведения специальной квалификационной комиссии и приезда тов. ЛИНИЙЧУКА, который, согласно его телеграммы, должен был лично дать Вам объяснения по этому вопросу.

Все прибывшие обеспечены жильем, включая семьи. Ведущие работники (САВЧЕНКО, БРОДСКИЙ, СИРОТА, ШМИДТГОФ, ЕКЕЛЬЧИК, ГАРДАН и др.) получили по отдельной комнате, преимущественно рядом со студией. Тов. НОВИЦКОМУ дано указание о зачислении работников только на рабочие места, с определением соответствующего размера зарплаты. Уже на 14/VIII ряд работников временно был зачислен на работу с меньшим окладом (КРАСИЙ, ФРИДМАН, НЕСТЕРОВИЧ).

До сих пор не получены из Комитета точные директивы о порядке произведения расчета с работниками, переехавшими в Ашхабад (как и Ташкент): стоимость проезда (работника и семьи), путевые или суточные, подъемные, частичная оплата квартирных согласно закона об эвакуированных (по сообщению зам. председателя СНК УзССР тов. РОДИЧЕВА, эвакуированным возмещается тройная коммунальная ставка).

Следует указать, что аналогичное положение с временно находящейся в Ташкенте съемочной группой «А. ПАРХОМЕНКО», которая, кроме зарплаты, никаких денег не получает. Вообще всем переведенным работникам пока выплачивается только зарплата по выполняемой работе и предоставляется жилплощадь (актерам-договорникам — номера в гостиницах в пределах узаконенных).

Необходима подробная директива о порядке расчета с переведенными работниками.

б) С учетом находящихся в пути работников Киевской киностудии Ашхабад обеспечен работниками всех квалификаций, кроме высококвалифицированных актеров, сценаристов и режиссеров. В связи с этим вполне целесообразен перевод в Ашхабад режиссеров и актеров высшей квалификации на ведущие роли, а также командировка туда группы сценаристов. При откомандировании в путевках следует указывать только Ашхабад, так как в противном случае актеры и сценаристы будут под всякими предлогами задерживаться в Ташкенте (примеры: АБДУЛОВ, РАНЕВСКАЯ, СКЛЮТ и др.).

В случае производственной необходимости мы будем перебрасывать отдельных работников, регулируя состояние кадров в Ташкенте, Ашхабаде и в Сталинабаде.

в) В отношении Сталинабада немедленно по получении Вашей телеграммы в день приезда в Ташкент (16/VIII) связались по радио с тов. ШТЕЙНБЕРГОМ, которому дали указания о подыскании помещений для производства и жилья. Со всеми материалами тов. ШТЕЙНБЕРГ будет в Ташкенте 22/VIII, после чего необходимо будет выехать вместе с частью работников, подлежащих переброске.

г) Кроме того, по нашему заданию, данному по телефону перед выездом в Ашхабад, тов. МОГИЛЕВСКИЙ ведет организационную работу по размещению съемочных групп в Алма-Ате. По этому вопросу получено в Ашхабаде

подтверждение от тов. РОММА. Тов. МОГИЛЕВСКИЙ имеет согласие СНК Казахской ССР на предоставление помещения для киностудии и для размещения работников. Намечен кинотеатр «Ала-Тау» для этих целей. В случае надобности в помощи и руководстве по производственным и творческим вопросам прибывающим экспедициям, мы выедем в Алма-Ату. Пока нам о такой необходимости неизвестно.

3. ПРОИЗВОДСТВО

а) **«СЫН ПРОКУРОРА»** — съемки ведутся с перевыполнением метража и экономией пленки. В связи с приездом артистки Эфрон и наличием всех остальных актеров есть все основания рассчитывать на досрочную сдачу картины, о чем дана директива (октябрь с.г. вместо декабря с.г.). Материал, просмотренный нами, удовлетворителен по качеству. Дано указание об изъятии финальных сусальных кадров (еще не снятых), о сокращении полезного метража и об усилении в линии Яз-Гюль мотива строгого отношения к соблюдению революционной законности

б) **«НУРИ НА ФРОНТЕ»**¹ — тема сообщена в посланном из Ашхабада темплане. Ведется разработка режиссерского сценария. Все актеры найдены. Невозможно проведение съемок параллельно с постановкой «СЫН ПРОКУРОРА». Срок производства фильма — 1 месяц. Смету и срок сдачи уточним после утверждения нами режиссерского сценария, сообщим телеграфно.

в) **«ПОБЕДА ЗА НАМИ»** — короткометражный документальный фильм. Принят местными организациями и нами. Выпущен на местный экран (5 копий). Экземпляр позитива и негатива послан нами из Ашхабада в Москву.

г) **«ВОЕНФЕЛЬДШЕР ВЕДЕНЕЕВ»**² — тема сообщена в посланном из Ашхабада темплане. Сценарий по корреспонденциям Евг. Габриловича написан режиссером В. ШМИДТГОФОМ по нашему предложению, так как в Ашхабаде сценаристов пока нет. Сценарий написан, одобрен местными организациями и утвержден нами. По Вашему разрешению начата подготовка к съемкам.

д) **«СТЕБЕЛЬКОВ В НЕБЕСАХ»** — тема сообщена в посланном из Ашхабада темплане. Сценарий написан при участии военного консультанта режиссером Юрцевым с использованием газетных корреспонденций, одобрен местными организациями и утвержден нами. По Вашему разрешению начата подготовка к съемкам.

е) Кроме того, подготовлены литературные сценарии:

«ИХ ТЫД»³ — авторы Лазурин и Рихтер — О Польше под немецким игом, о нарастающем народном гневе (2 ч.). Сценарий предполагается как часть программы режиссера САВЧЕНКО, о которой мы Вам писали.

«МАЯК»⁴ — автор В. Собко — О помощи населения занятых Германией стран Красной Армией (1—2 ч.), сценарий перерабатывает режиссер ГАРДАН.

«БУДЬТЕ ГОТОВЫ»⁵ — авторы В. Розенштейн и Л. Френкель — об украинских колхозных пионерах, помогающих взрослым в отечественной войне. Сценарий пока не прикреплен к режиссеру.

Эти сценарии пока не пущены в производство и особо не форсируются нами до прибытия партии планки Киевской студии из Харькова, за которой на-

ми специально послан оператор тов. Черный. Запаса планки в Ашхабаде нет. Пока съемки ведутся за счет использования остатков.

ж) Сценарным отделом студии ведется работа с местными туркменскими писателями (Кербабаев и др.) по созданию 2—3 сценариев на национальном материале.

Из Ташкента нами командированы в Ашхабад драматурги СПЕШНЕВ, ОЛЕША, СКЛЮТ по заявке сценарного отдела Киевской студии. Тов. СИРОТА имеет намерение выехать в г. ЧКАЛОВ для связи с украинскими писателями, — мы задержали его выезд до приезда тов. ЛИНИЙЧУКА.

4. ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА

а) В отличие от Ташкентской студии, которая не только слабо технически оснащена, но и находится в расхлябанном состоянии (сейчас принимаются меры к устранению этой расхлябанности), — Ашхабадская студия располагает двумя недавно построенными павильонами, оборудованными для синхронных съемок, новыми помещениями для цехов (лишь незначительно недостроенными — кое-где не готовы полы, перегородки, подвалы). Кроме этого, около студии имеется ряд помещений (Автомотоклуб, склады и мастерские Управления кинофикации, проката, кинотеатр «КИМ», убыточный в осенне-зимний сезон и др.), которые по мере надобности могут быть присоединены и оборудованы для расширения производства.

б) Прибыл первый эшелон оборудования Киевской студии (17 вагонов), в том числе: 3 проявочных машины, моторы-генераторы электроподстанций (без трансформаторов и высоковольтного кабеля), осветительная аппаратура (1000, 700, 500 м/м), кабели для осветительной аппаратуры, звукозаписывающая аппаратура, машина перезаписи металлообрабатывающие и дереворежущие станки, контрольно-измерительные приборы и аппаратура, склады костюма и реквизита, весь материальный склад о большим запасом тканей, химикалий, углей, звукомонтажные столы, проектора, аккумуляторное хозяйство, негативный фонд, фильмофонотека, библиотека и информбюро и т.д.

Учитывая избытки материалов, кабеля и некоторого оборудования в Ашхабаде, мы запросили телеграфно Вашей санкция о переброске в Ташкент, а может быть, и в Алма-Ату некоторых видов оборудования, и материалов по мере необходимости, так как запрашивать в каждом отдельном случае не представляется целесообразным.

Об имевшем место пожаре на 3-х платформах в районе станции Казалимск нами сообщалось; о результатах суда сообщим дополнительно.

в) Учитывая отсутствие на студии машинной обработки пленки, перезаписи, неготовность подстанций, — дано указание главному инженеру тов. БРОДСКОМУ в первую очередь обеспечить введение в строй этих участков производства, используя прибывшее из Киева оборудование.

Механические мастерские и точной механики будут созданы по мере разворота работ.

Негативный фонд сдан на хранение в Кинопрокат.

Планировка цехов с учетом нового оборудования нами утверждена: средства на первоочередные работы имеются.

г) Второй эшелон оборудования почему-то загнан проводными в Уфу. По нашему категорическому предложению тов. М.Б. ВИНЯРСКИЙ телеграфировал о получении 3-х вагонов для отправки в Ашхабад, главным образом, съемочной аппаратуры и другого оборудования, которое было в первую очередь вывезено с Киевской студии.

5. ФИНАНСЫ

До настоящего времени Ашхабадская киностудия, имея небольшой избыток оборотных средств и получая из проката средства за хронику, кредитованием не пользовалась. Сейчас необходимо перевести студию на банковское кредитование, снизив норматив незавершенного производства до 400 рублей; о чем мы телеграфно запрашивали.

Впредь до приезда тов. ЛИНИЙЧУКА с Вашим приказом предложено тов. НОВИЦКОМУ финансировать производство всех запущенных картин.

Финансовый план Ашхабадской и Киевской киностудий будет составлен немедленно после приезда тов. ЛИНИЙЧУКА, равно как и открытие счета Киевской студии в местном Госбанке.

6. МОРАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ РАБОТНИКОВ.

12/VIII состоялось партийное собрание, на котором тов. ТИХОНОВ сделал доклад о задачах и плане студии в новых условиях. Местная партийная организация активно реагировала на решение Комитета о переводе Киевской студии и об увеличении производственной программы на оборонные и героико-трудовые темы: мобилизовала коллектив студии на разгрузку и установку оборудования своими силами (работали днем и ночью без ущерба для текущего производства).

Вновь прибывшим работникам оказывается внимание и моральная поддержка со стороны коллектива студии.

Для обеспечения нормального питания по доступным ценам Секретарь ЦК КП(б)Т тов. ФОНИН дал указание Республиканским органам о создании при студии столовой в 2 смены.

*Зам. начальника УПХФ
Старший редактор*

*(ТИХОНОВ)
(ЗЕЛЬДОВИЧ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 5. Л. 260—267.

В конце документа рукой Г. Зельдовича приписано: «Просим телеграфировать нам, удовлетворяет ли Вас такая форма письменной информации, и как быстро она прибывает», после чего М. Тихонов и Г. Зельдович расписались еще раз.

¹ Это своеобразное продолжение фильма «Дурсун» (главного героя там звали Нури) не было снято.

² Скорее всего, этот замысел не был осуществлен.

³ Имеется в виду новелла «Квартал № 14» (сценаристом в титрах значится С. Лазурин).

⁴ Этот фильм снял М. Донской.

⁵ Фильм вышел на экраны под названием «Огонь в лесу»; сценаристом в титрах значится Я. Дукор, а режиссером — А. Мартиросян.

№ 48
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ»
И.А. ГЛотова ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ПОДГОТОВКЕ СТУДИИ К ЭВАКУАЦИИ

28 августа 1941 г.

Секретно

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Согласно Вашего указания (письмо от 19/VIII за № 960/С) и решения Правительственной Комиссии от 17-го августа, киностудия подлежит временному переводу в г. Алма-Ата.

Сроки проведения эвакуации были определены жесткие; отправку надлежало осуществить тремя эшелонами в период времени с 19-го по 22-е августа (1-й эшелон — съемочная группа «Великий лекарь» и семьи работающих на студии и мобилизованных в Армию должен был отправиться 19/VIII), Правительственной Комиссией для проведения эвакуации было дано распоряжение о выделении студии в эти сроки необходимого количества вагонов.

В эвакуацию, в соответствии с Вашими указаниями, были включены: все ценное оборудование, аппаратура и сценическо-постановочные средства, пленка (включая негативный фонд, негатив и позитив находящиеся в производстве картин), наиболее дефицитные вспомогательные материалы.

Из числа работающих к эвакуации было отобрано 502 человека (включая 15 чел. работников б. студии «Советская Беларусь»).

С большим напряжением все грузы (демонтированное оборудование, сценическо-постановочные средства и т.д.) были упакованы и вывезены в требуемые сроки на жел.дорожн. станцию. Также были отправлены вещи, эвакуируемых.

Однако вагоны к установленному сроку не были поданы (за исключением 18 вагонов, которые уже загружены оборудованием).

Учитывая трудности в получении вагонов, были приняты меры к сокращению потребности в подвижном составе — вместо трех эшелонов перестроились на два, уплотнили размещение людей по вагонам.

Принятые студией активные меры к получению вагонов не привели к положительным результатам; имеется лишь недостаточно реальное обещание ж.д. администрации подать вагоны до 28—30 августа.

Такая задержка с получением вагонов приносит большой ущерб (кроме экспедиций «Поход Ворошилова» и «Сухэ-Батор») производственная деятельность приостановлена, оборудование демонтировано, работники фактически находятся «без дела». Все сотрудники имеют в паспортах штамп об эвакуации в г. Алма-Ата, а военнообязанные сняты с воинского учета в г. Ленинграде; на жел.-дор. станции еще с 19/VIII находятся с вещами семьи работников студии.

Прошу Вашей личной помощи в получении распоряжения вышестоящей инстанции — о безотлагательном предоставлении студии 125 вагонов; в том числе 85 для транспортировки грузов (из них 18 уже погружены) и 40 для перевозки людей.

Директор к/студии «Ленфильм» ГЛОТОВ

№ 49
СПРАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. РОММА
«О РАБОТЕ ЭВАКУИРОВАННЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ»

4 сентября 1941 г.

О РАБОТЕ ЭВАКУИРОВАННЫХ КИНОСТУДИЙ

До 1 сентября имелось постановление об эвакуации трех киностудий: Киевской, Одесской и Ленинградской.

1. Киевская киностудия: эвакуирована в Ашхабад, где и устроилась на базе Ашхабадской студии. Туда переведены все творческие работники и значительная часть административного и технического персонала. Поскольку техническая база Ашхабада очень ограничена, предполагается отдельные группы направить на работу в Самарканд и другие места.

В ответ на ходатайство перед местными правительственными органами о предоставлении студии отдельного помещения для усиления технической базы студии был предоставлен в этих целях кинотеатр «Ким», который в настоящее время и должен быть переоборудован под техническую базу. Средства на переоборудование будут предоставлены студии в порядке перераспределения средств на капитальные затраты.

Эти мероприятия дали возможность студии начать производственную работу. В настоящее время находятся в производстве и разрешены к постановке 4 короткометражных фильма («Военфельдшер Терентьев», «Всегда готовы», «Их тыл» и «Маяк»). На 1942 г. для Киевской киностудии намечен план всего в 5 единиц, из которых 3 полнометражных и 2 единицы короткометражных. Кроме того, предполагается запустить в производство 5 единиц с переходом их на 1943 г.

2. Одесская киностудия переведена в Ташкент на базу Ташкентской студии.

Ввиду незначительности Ташкентской студии, 2 группы уже переведены в Сталинабад, где также имеется студия, хоть и очень незначительная. Но при некотором вложении капитальных затрат ее можно будет технически усилить и тогда на ней вполне возможно будет обслужить эти две группы. Необходимые меры к перераспределению капиталов в этих целях уже принимаются.

Размещенная таким образом в двух местах Одесская киностудия сумеет использовать все свои производственные возможности. В настоящее время в производстве находятся и разрешены к постановке 4 короткометражных фильма («Последняя очередь», «Однажды ночью», «Дорога к звездам» и «Патриоты»). Кроме того, в производстве находится 1 полнометражный фильм «Морской ястреб» — реж. Браун. Картина снимается в настоящее время в Махачкале. На 1942 г. намечены всего 3 единицы, из которых 2 полнометражных фильма и полторы единицы короткометражных. Помимо этого, в 1942 году намечается к запуску в производство с переходом на 1943 г. 4 полнометражных единицы.

3. Ленинградская киностудия предполагается к эвакуации в Алма-Ату, но пока она туда еще не выехала. Все меры к размещению студии и людей в Алма-Ате уже принимаются. В этих целях туда посланы ответственные работники «Ленфильма», которым и дано указание подготовить все к переезду туда студии, организации технической базы и размещению всех людей.

Выезд задерживается вследствие отсутствия вагонов. Срок пуска, при условии выезда из Ленинграда до 10 сентября — 1 ноября.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 175—176.

№ 50
**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ
О НЕДОПУСТИМОМ ПОВЕДЕНИИ ДИРЕКТОРА УКРАИНСКОЙ СТУДИИ
КИНОХРОНИКИ И.С. КОРНИЕНКО ПРИ ЭВАКУАЦИИ СТУДИИ**

9 сентября 1941 г.

Секретно

*Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.*

В начале июля месяца с.г. Украинская студия кинохроники в гор. Киеве без ведома и разрешения Комитета по делам кинематографии была директором этой студии т. КОРНИЕНКО беспорядочно эвакуирована. Часть оборудования и аппаратуры была отправлена из Киева некомплектно, без необходимой упаковки, в неизвестном направлении, часть же наиболее ценного оборудования была оставлена в Киеве (оборудование электроподстанции, 22 тонны подземного свинцового кабеля и др.). В результате такой неорганизованной эвакуации оборудование студии сейчас обнаружено в разных городах (Харьков, Ташкент, Уфа), без всяких актов на отправку.

Директор киностудии т. КОРНИЕНКО уничтожил весь негативный фонд студии, как-то: материалы о развитии стахановского движения на Украине, исторические съемки социалистического строительства на Украине, материалы съездов КП(б)У и сессий Верховного Совета Украины, синхронные выступления т. ХРУЩЕВА и много других ценных, неповторимых исторических материалов, собиравшихся годами. Вместе с фильмотечным и негативным фондом им же уничтожены негативы всех картин и журналов «Радянська Україна», выпущенных за все время существования студии. Уничтожены также негативы законченных съемками картин «Иван Франко» и «Алексей Семиволос», на съемки которых затрачено свыше 100 тыс. рублей.

Кроме того, т. КОРНИЕНКО уничтожил несколько тысяч метров свежей негативной и позитивной пленки и все финансово-отчетные документы студии без всяких на то актов, взял под видом эвакуации в банке 350 тыс. рублей и разбазарил их. Коллектив студии, состоящий из 300 чел., был им направлен в разные города Союза. Сам же т. КОРНИЕНКО с небольшой группой работников (25—30 чел.) переехал в гор. Харьков и там «организовал» временно студию, не имея никакой технической базы.

Считая такое поведение т. КОРНИЕНКО недопустимым, я снял его с работы как не обеспечившего руководства студией и временно назначил на должность директора-режиссера этой студии т. ШАПСАЯ, проработавшего более десяти лет на этой студии. Так как с ЦК КП(б)У было трудно связаться, я послал в гор. Харьков для расследования этого дела работника Комитета, которому поручил информировать о поведении т. КОРНИЕНКО ЦК КП(б)У и СНК Украины. Вместо того чтобы привлечь к партийной и уголовной ответственности такого горе-руководителя, ответственный работник ЦК КП(б)У т. СПИВАК и зам. председателя СНК Украины т. РЕДЬКО встали на защиту т. КОРНИЕНКО и дали ему указание не выполнять моего приказа и дел не сдавать.

Считая, что такая позиция указанных работников ЦК КП(б)У Украины и СНК УССР в отношении Т. КОРНИЕНКО является весьма странной, а их указание о невыполнении моего приказа — грубейшим нарушением элементарной законности, — прошу Вашего вмешательства в это дело.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 177—178.

№ 51

**ИНФОРМАЦИОННАЯ ЗАПИСКА КОМИССИИ ПАРТИЙНОГО КОНТРОЛЯ
ПРИ ЦК ВКП(б) О ПРЕСТУПНО-БЕЗОТВЕТСТВЕННОМ ПРОВЕДЕНИИ
ЭВАКУАЦИИ УКРАИНСКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ**

9 сентября 1941 г.

Секретно

Председателю

*Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

По поручению тов. Шкирятова направляем Вам для проверки заявление режиссеров Украинской студии кинохроники т. Снежинской, Раковского, Шапсай и б. режиссера Дальского (находится в Красной Армии), которые обвиняют директора студии Корниенко И.С. в использовании служебного положения, разгоне кадров студии и в преступно-безответственном проведении эвакуации киноимущества, в результате чего были уничтожены негативный фонд, некоторые ценные негативы картин, годных к выпуску, а также все документы студии.

О результатах проверки сообщите в КПК при ЦК ВКП(б) с возвращением заявления.

Приложение: Заявление на 6 листах¹.

Зам. отв. секретаря КПК при ЦК ВКП(б) ВИНОГРАДОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 177—178.

¹ Приложение в деле отсутствует.

№ 52

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КПК М.Ф. ШКИРЯТОВУ
О РЕЗУЛЬТАТАХ ПРОВЕРКИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ ЭВАКУАЦИИ
УКРАИНСКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ**

12 сентября 1941 г.

*В комиссию партийного контроля при СНК ЦК ВКП(б)
тов. ШКИРЯТОВУ М.Ф.*

Сообщаю, что посланный мною в августе м-це в г. Харьков диспетчер Главного управления хроники тов. АВДЕНИС, член ВКП(б), для проверки

всех обстоятельств, связанных с эвакуацией, [сообщил, что эвакуация] была директором студии тов. КОРНИЕНКО проведена совершенно безобразно и без разрешения Комитета по делам кинематографии.

Тов. КОРНИЕНКО снят мною с работы директора студии как не обеспечивший руководство. Но на его защиту, по совершенно непонятным причинам, встали работник Управления агитации и пропаганды ЦК КП(б) Украины тов. СПИВАК и зам. пред. СНК УССР тов. РЕДЬКО и предложили тов. КОРНИЕНКО мой приказ не выполнять.

Считая такое поведение украинских работников недопустимым, я обращаюсь к тов. МАЛЕНКОВУ с просьбой вмешаться в это дело. Копию моего письма тов. МАЛЕНКОВУ направляю Вам, а также возвращаю заявление режиссера Украинской студии кинохроники.

Надеюсь, что КПК со своей стороны вмешается в это дело.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 180.

«ПРОЩАЙ, ЛЮБИМЫЙ ГОРОД...»

Образ Москвы первых и самых трагических месяцев войны мы в основном представляем по замечательным кадрам кинохроники, снимавшимся для регулярно выпускавшегося киножурнала «На защиту родной Москвы» и знаменитой документальной ленты «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Однако многое кинохроника все же снять не успела или упустила, а многие особенности тогдашнего столичного бытия оказались принципиально недоступны. Важные детали и многоговорящие подробности этой скрытой для кинокамеры реальности стали всплывать только в последнее время в живых свидетельствах очевидцев и осторожных публикациях прежде засекреченных документов.

Уже на пятый день после начавшейся войны в Москве был объявлен режим военного положения с военными патрулями на улицах, проверками документов. Союзкинохроника естественно не могла снимать ночных облав и внезапных ночных обысков, когда чекисты оцепляли и тотально проверяли рынки, перекрестки самых людных улиц, станции метро и чуть ли ни целые жилые кварталы. Уловы оказывались более чем богатыми: в служебных рапортах упоминались каждый раз по 2—3 тысячи задержанных, а среди таковых сотни уклоняющихся от воинской обязанностей, множество дезертиров и прочего «сомнительного», в том числе «политически неблагонадежного» по чекистской терминологии люда.

С первых же дней войны в Москве начались чуть ли не ежедневные бомбежки. Особенно усиленно фашисты бомбили центр советской столицы. 14 июля было принято решение о маскировке московского Кремля и прилегающих к нему архитектурных комплексов.

Было предписано «сочетать плоскостную маскировку с объемной». С целью маскировки началась срочная перекраска стен и крыш, а из фанеры и прочих подобных материалов стали возводить новые здания-обманки, с целью сбить с толку немецких летчиков, замаскировав и «переместив» наиболее важные ориентиры.

Эффективность маскировки проверяли с воздуха и вносили надлежащие коррективы:

«Учитывая эффективность окраски площадей, следует расписать пл. Моссовета, Пушкинскую площадь и среднюю часть ул. Горького от Моссовета до Манежной площади <...>, т.к. они могут служить ориентирами на подходах к Кремлю.

Резко демаскирует Кремль при подходе с северо-запада Александровский сад, который необходимо застроить макетами, разрезать дорогами и тем самым уничтожить однотипный массив зелени...»¹.

С крыш некоторых старых зданий снимали особо заметные скульптуры, которые могли бы стать определенными ориентирами для фашистских летчиков. На Красной площади построили новый «обманный» Мавзолей, а настоящий замаскировали и закрыли мешками с землей.

Тем не менее, невзирая на все эти предохранительные меры и ухищрения, вечером 22 июля во время очередного налета несколько зажигательных и фугасных бомб угодили в здания и окрестности Кремля. Одна фугасная весом в 250 кг прямехонько угодила в здание Большого кремлевского дворца, но, слава богу, не бабахнула, а только проломила крышу и потолочное покрытие Георгиевского дворца и, «дойдя до пола, развалилась, образовав бесформенную воронку»². Еще несколько бомб взорвались поблизости от дворца и стен Кремля, оставив воронки диаметром по пять метров...

В личных, неказенных свидетельствах запечатлелись более колоритные картины бомбежек:

«<...> И вот я видел это впервые. Сначала на юге прожектора осветили облака. Затем посыпались ракеты — осветили дом, как стол, рядом с электростанцией треснуло, — и поднялось пламя. Самолеты — серебряные, словно изнутри освещенные, — бежали в лучах прожектора, словно в раме стекла трещины. Показались пожарища — сначала рядом, затем на востоке, а вскоре запылало на западе. Загорелся какой-то склад недалеко от Дома Правительства (Дома на набережной. — Н.Г.), — и в 1 час, приблизительно, послышался треск. <...>»

Зарево на западе разгоралось. Ощущение было странное. <...> Падали ракеты.

Домой возвращаемся, когда светает, после отбоя. Одним утром возле Никитских ворот видим огромную воронку, а памятник Тимирязеву стоит без головы. Ее нашли через несколько дней на крыше возле Арбатской площади.

Дом на Воровского, угол Мерзляковского переулка, где была аптека, разбит.

<...> Разбомбили Вахтанговский театр, дежуривший ночью артист Куза убит... Дома стали похожи на людей с распоротыми животами. Квартиры оголены, видны кровати, диваны, картины на стенах...

<...> Закрасили голубым звезды Кремля, из Василия Блаженного в подвалы уносят иконы. <...> На улице заговорило радио и уменьшилась маршировка. По-прежнему жара. Летают хлопья сгоревшей бумаги — в доме есть горячая вода, т[ак] к[ак], чтобы освободить подвалы для убежищ, жгут архивы»³.

Кинематографические объекты не остались без внимания фашистской авиации. Почти полностью сгорели от попавших зажигательных бомб склады «Союздетфильма» с огромной коллекцией исторических костюмов. Досталось и «Мосфильму». Актриса Лидия Смирнова вспоминает:

«Думали, что там, где «Мосфильм», находится какой-то завод, и бомбили его непрерывно. Мы все были распределены по бригадам. Кстати, я потушила несколько зажигалок. Мы дежурили на крыше или собирали в подвале посылки на фронт — носки теплые, перчатки. И уже готовилось ополчение из работников «Мосфильма». Конечно, кто-то уходил, но кто-то и оставался, как в любом учреждении. Заводы работали, фабрики работали, магазины работали, жизнь шла, тыл обеспечивал фронт. Делались картины, хотя их темы менялись. На «Мосфильме» есть Доска почета, где выбиты на мраморе фамилии тех, кто ушел на фронт и не вернулся. Я помню большую группу людей, которых мы провожали в ополчение. Рядом в школе на Потылихе был призывной пункт, и мы, актеры, давали концерты.

Для меня дежурство на крыше было самым страшным испытанием, я элементарно, по-человечески боялась. Вот летит самолет, вот он бросает что-то. Очень страшно, когда на тебя летит бомба. Но никто не спрашивал, страшно тебе или нет. Тебе давали рукавицы, и ты должна была научиться хватать зажигалки щипцами.

Днем, когда были налеты, надо было прятаться, поэтому каждое учреждение и каждый завод делали укрытие, как и мы на «Мосфильме». Мы тогда все рыли траншеи. Напротив входа в центральный корпус были просто холмики, трава зеленая. Не было асфальта, газонов, заборов, ничего не было. Была кинофабрика и просто кусочек природы. Помню, мы (Чирков, я и Кузьмина) снимались в киносборнике «Мы ждем вас с победой», а в свободное время рыли траншеи и, когда был налет, прятались в них.

В каждом доме какое-то помещение приспособлялось для бомбоубежищ. В Сретенском переулке, у тети Маруси, на случай тревоги у меня был приготовлен рюкзак с самыми необходимыми, самыми дорогими для меня вещами. Он стоял на комод, и, как только тарелка-радио объявляла: «Граждане, воздушная тревога», — я первая бежала с этим мешком в убежище — так я боялась <...>»⁴.

По мере стремительного приближения фронта к Москве обстановка становилась все более тревожной. Москва быстро, на глазах пустела. Первым ее покинуло тело В.И. Ленина. Еще 3 июля его под покровом ночи в обстановке строжайшей секретности извлекли из главного большевистского святилища и спецпоездом отправили в далекую Тюмень для дальнейшего и бережного сохранения. Потом настала очередь детей и тружеников наркоматов. В творческих союзах и госконторах, ведающих наукой и культурой, начали составлять

списки тех представителей научной и художественной элиты, жизнь и творчество которых представляла особую ценность, а потому их следовало заблаговременно переправить в более спокойный тыл.

Параллельно в других, более серьезных ведомствах, усердно и ответственно готовились к сдаче советской столицы. В укромных уголках парка в Сокольниках, Измайловском парке и подобных местах закладывались тайники с оружием, средствами связи, взрывчаткой для будущих диверсионных групп, создавались особые «пятерки» и диверсионно-боевые отряды специального назначения (в некоторых документах они именовались «диверсионно-террористическими отрядами»). Следует заметить, что в пестром составе этих спецгрупп, куда входили и «бывший офицер царской армии», «бывший крупный московский коммерсант», «бывший уголовный преступник, грабитель» и т.п., не обошлось и без представителей «важнейшего из искусств». В документах Лубянки, в частности, упоминается А.П. Демьянов — инженер-электрик «Мосфильма», «актеры театра и кино», а также небезызвестный кинодеятель М.Б. Маклярский (по инициативе М.Б. Маклярского в группе «Сергея» были мастер художественного света и акробат-жонглер, женщина, которая работала с закамуфлированными боевыми гранатами).

В октябре, когда передовые отряды немецких войск вплотную приблизились к окраинам столицы, город начали минировать. Названия и даты документов тех дней красноречиво говорят о том, что творилось в городе:

«Докладная записка коменданта Московского Кремля о подготовке минирования Кремля 10 октября 1941 г.», «Проект инструкции по уничтожению предприятий промышленности 11 октября 1941 г.», «Инструкция о порядке эвакуации сотрудников НКВД СССР из служебных зданий и поджога зданий при угрозе захвата столицы немецкими войсками»⁸.

Стало известно, что уже и в районе Шереметьево прорвалась большая моторизованная группа ударного отряда фашистов. Ее в последнюю минуту успел блокировать и уничтожить спецотряд НКВД. Москву охватила паника...

Эти особо тревожные и трагические дни октября 41-го для многих стали тем суровым экзаменом жизни, который далеко не всем удалось пройти без срывов. Достаточно резко они поляризовали и кинематографическую среду. Одни, невзирая на гарантированную бронь, во чтобы то ни стало, всеми правдами и неправдами рвались на фронт, записывались в народное ополчение, а, получая отказ по крайней мере добровольно навьючивали на себя дополнительный груз каких-то новых обязанностей и участия в общих делах. Другие потихоньку, подчас под самыми благовидными предложениями отодвигались в тень, незаметно уходили в сторону, предпочитая устраивать собственные судьбы и личные дела.

Особенно заметно эта поляризация двух типов поведения стала проявляться в ту тревожную пору, когда фронт все ближе и ближе продвигался к Москве. Тут нервы стали подчас сдавать даже у тех, чья репутация до той поры оставалась относительно приличной. В

ряде случаев отъезд из Москвы выглядел уже не плановой эвакуацией, а самым настоящим бегством.

Документы и многие мемуары свидетельствуют, что некоторая часть творческой интеллигенции поддалась массовому психозу и потеряла лицо.

Во многих свидетельствах и официальных документах запечатлелось поведение знаменитого поэта-песенника Лебедева-Кумача, который, как свидетельствовал Фадеев в своем официальном отчете в ЦК, раньше других эвакуируемых писателей прибыл на вокзал, «привез два пикапа вещей, не мог их погрузить в течение двух суток и психически помешался»⁶.

Впрочем, только ли некоторые «инженеры человеческих душ», деятели театра, служители прочих муз, включая и кинематографическую, не выдержали этого октябрьского испытания?

«...В эти дни (15—17.10), — свидетельствует другой очевидец, — Москва совершенно «сдана», сбесилась <...> то, что пришлось пережить с 15—18 окт<ября> — никогда не забудется. Такой стыд, такое негодование и такое разочарование. Поистине «утраченные иллюзии». Отголоски ты найдешь в газетах, но это капли в море по сравнению с впечатлениями очевидца»⁷.

Едва ли не более опозорились тогда и те, кто по своему статусу мнили себя первыми из первых и, обладая высшей властью, считали себя вправе читать мораль всей стране. Сохранился рапорт заместителя начальника 1-го отдела НКВД СССР Д.Н. Шадрина заместителю наркома В.Н. Меркулову о результатах осмотра здания ЦК ВКП(б) после эвакуации его обитателей:

*Зам. наркома внутренних дел Союза ССР
комиссару госбезопасности 3-го ранга тов. МЕРКУЛОВУ*

Сов. секретно

После эвакуации аппарата ЦК ВКП(б) охрана 1-го отдела НКВД произвела осмотр всего здания ЦК. В результате осмотра помещений обнаружено:

1. Ни одного работника ЦК ВКП(б), который мог бы привести все помещение в порядок и сжечь имеющуюся секретную переписку, оставлено не было.
2. Все хозяйство: отопительная система, телефонная станция, холодильные установки, электрооборудование и т.п., оставлено без всякого присмотра.
3. Пожарная команда также полностью вывезена. Все противопожарное оборудование было разбросано.
4. Все противохимическое имущество, в том числе больше сотни противогазов «БС», валялись на полу в комнатах.
5. В кабинетах аппарата ЦК царил полный хаос. Многие замки столов и сами столы взломаны, разбросаны бланки и всевозможная переписка, в том числе и секретная, директивы ЦК ВКП(б) и другие документы.
6. Вынесенный совершенно секретный материал в котельную для сжигания оставлен кучами, не сожжен.
7. Оставлено больше сотни пишущих машинок разных систем, 128 пар ва-

ленок, тулупы, 22 мешка с обувью и носильными вещами, несколько тонн мяса, картофеля, несколько бочек сельдей и других продуктов.

8. В кабинете тов. Жданова обнаружены пять совершенно секретных пакетов.

В настоящее время помещение приводится в порядок. Докладываю на Ваше распоряжение.

Зам. нач. 1-го отдела НКВД СССР ст. майор госбезопасности ШАДРИН

Документ настолько красноречив и живописен, что, пожалуй, не требует никаких комментариев.

А новые эшелоны с эвакуированными заводами, учреждениями, людьми все шли и шли на восток...

¹ Лубянка в дни битвы за Москву: По рассекреченным документам ФСБ РФ. М.: Звонница, 2002. С. 52—53.

² Там же. С. 49.

³ Цит. по кн.: Громова Н. Все в чужое глядят в окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 11—12.

⁴ Смирнова Лидия. Моя любовь. М.: Вагриус, 1997.

⁵ Лубянка в дни битвы за Москву...

⁶ Власть и художественная интеллигенция. Документы. 1917—1953. М., 1999. С. 476.

⁷ Громова Н. Указ. соч. С. 21.

⁸ Лубянка в дни битвы за Москву... С. 90—91.

№ 53

«ВСЕ УЕЗЖАЮТ. ЭВАКУИРУЮТСЯ. ТАК БОЛЬНО ПРОИЗНЕСТИ ЭТО СЛОВО...»

ИЗ ДНЕВНИКА АБРАМА КРИЧЕВСКОГО

2 октября 41 г.

Вечером бесчисленные прощания с друзьями. Завтра на рассвете я улетаю на фронт в свою киногруппу. Многие друзья также покидают Москву. При прощании все твердят только одно: «Возвращайся с победой! Возвращайся живым!»

На рассвете еду на аэродром. По шоссе движутся пушки, в тумане, словно нарисованные пастелью, кутающиеся в плащи силуэты бойцов.

У ворот аэродрома часовой. Проезжаем без пропуска. Хождение от одного начальника к другому не увенчалось успехом, в этот день не улетел. Вернулся в Москву. Нехорошо после прощания возвращаться.

Война приближается к столице. Днем толпы людей на улицах с усталыми от бессонной бомбежной ночи лицами. Ночью непрекращающееся движение по городу. В темноте идут женщины, дети. С узлами, чемоданами, они молча, словно тени, движутся по тротуарам. Спотыкаются, падают и снова идут. Молча, без слова, без крика...

15 октября 41 г.

Всю ночь наш дом гудел. Все заперлись в квартирах и паковались, паковались. Кто-то топал ногами, в квартирах что-то передвигали, слышны были голоса. И только лестница была безмолвной.

На рассвете загудела лестница. По ней, грохоча, падая, понеслись вниз чемоданы, свертки, узлы. Все уезжают. Эвакуируются. Так больно произнести это слово. Эвакуируются. Откуда? Из Москвы!

Уезжают слабые. В городе будет спокойней. Без слабых город будет уверенней сопротивляться врагу.

Вечером я пошел пить чай к Клавдии Ивановне. Сейчас объявлена тревога. Но никто не идет в убежище. Надоело. Где-то ухают зенитки. Пьем чай, делая вид, что все это относится не к нам. В это время все мы услышали явственно непрерываемое, нарастающее шелестение. Бомба! Бомба летит к нам, к нашему дому... Все мы замерли со стаканами в руках. Бедная Клавдия Ивановна! Сколько силы воли она должна приложить, чтобы быть спокойнее всех нас. Загрохотало, дом заходил ходуном, ноздри ощутили еле заметный запах мела, штукатурки, пыли. Грохот от разрыва стих, и вдруг всех заставил вздрогнуть звук упавшей на блюдце ложечки. И это было уже разрядкой. Все прошло, все кончилось. Все наперебой начали говорить. Резко зазвонил телефон. Невозмутимое бюро повреждений осведомлялось, исправен ли телефонный аппарат? Кл. Ив., смеясь, благодарила телефонистку. Всем стало весело.

16 октября. 41 г.

Я пришел прощаться с Ярославским. Никогда не забуду этой минуты. Его бледное лицо, горящие глаза и поднятая кверху рука: «Мы все же вернемся! Мы победим!» Я заплакал. Каково это старику, такому старику покинуть Москву. В квартире чемоданы, беспорядок. Вещи, не сдвигаемые годами с места, разбросаны по всем комнатам. Суeta. Кл. Ив. вырезает из рам картины Ярославского. В передней растерянный человек. Это шофер. Глядя на его лицо, понимаешь, что происходит нечто ужасное.

Ночью не выходим из машины. Десятки дел. Ездим без света по городу. Двигутся грузовики со станками. Почему-то едет, не зажигая фар, трехтонка с огромной упакованной пальмой. Из Кремля выходят строем бойцы.

Безмолвные, как бы забытые всеми, стоят милиционеры на перекрестках. И кажется, что милиционер вдруг посмотрит вправо, затем налево, постойт и, вздохнув, уйдет. Уйдет, как и все. И на этом конец. Но милиционеры стоят, стоят на всех улицах. Они как бы не влияют на это беспорядочное движение, но они на своих местах.

Возвращаемся в наш дом. Он пуст. Во время бомбежки раскрылись все окна и их некому теперь затворить. Только бродит по пустой лестнице почти безумная артистка Адельгейм, стучит в пустые квартиры, твердит только одно: «Забыли... Боже, меня забыли...»

К рассвету выезжаем из города. После бессонной ночи шофер почти спит за рулем. А сейчас это недопустимо. Мы словно в стаде, сжатые со всех сторон идущими в одном направлении машинами. Едем молча. Не пытаемся разговаривать. Никто не осознал и десятой доли того, что произошло. Ведь покинули мы Москву! У меня на сердце огромная тяжесть. Мне это не ново. Я уже потерял в Киеве и кров и семью. Теперь я уехал из Москвы. Ну что ж! Только бы выбраться из этого потока. А там бы добраться к себе, на фронт.

Ночуем в каком-то городке. По очереди дежури́м у машин. Не дай бог, угонят или украдут бензин. С рассветом снова в пути. Идут машины самых различных марок. Под самыми разными флагами. Много разбитых машин в кюветах. Говорим, говорим. Все очень грустно. И даже шутки наши полны грусти. Моск-

ва от нас все дальше и дальше. Сейчас может случиться все. Враг может отнять у нас и Москву. Эта мысль неотступно сверлит мозг. Островок, в котором ты находишься, твоя машина способствуют появлению этих страшных мыслей. Но если бы враг и вошел в Москву, то это разве конец? Нет. Это еще не катастрофа. Нам навстречу идут бесконечные колонны военных машин. Мы проезжаем мимо аэродромов, на которых стоят самолеты новых марок, и их много. Идут войска, везут боеприпасы. Проезжаем военные лагеря. Тысячи людей копают противотанковый ров, конец которого растворяется в бесконечности утреннего тумана. И, несмотря на то, что от Москвы движется поток беженцев, несмотря на то, что враг у ворот столицы, вся эта картина не напоминает того, что было во Франции перед ее концом. Разве, когда был взят Париж, еще продолжали работать авиа- и танковые заводы? Этого всего не было. Падение Парижа было падением всей Франции. Здесь же у нас это не так. Потенциальные силы сопротивления только разворачиваются и набирают темп. Вот так, размышляя, кутаясь в шарф (единственная ценность, которая у меня осталась), я продолжаю свой путь на восток, для того, чтобы, улучив момент, снова рвануть на фронт.

22 октября 41 г.

Погрузив машину на платформу, едем на фронт в эшелоне. Долго стоим на станциях. Часто подсаживаются в нашу эмку случайные попутчики или просто люди, которым негде провести ночь на забитой беженцами разрушенной станции. Только что ушла, для того, чтобы попытаться сесть в уходящий на восток эшелон, женщина с ребенком, проведшая несколько часов у нас в машине. Она из Ворошиловграда, красивая, статная украинка. Архитектор. Она в летнем платье и в валенках. Ребенок ее, маленькая девочка, все время плачет. Она голодна и мерзнет. Кусочек сахара для нее предел лакомства.

Ко мне подошла молодая женщина. Она шепотом сказала мне, что у нее нет ни кусочка хлеба, что она жена командира фронтовика, что один ребенок ее в пути уже умер, и голодная смерть ждет другого.

Она, стесняясь, дрожащими руками приняла от нас кусок хлеба, которым мы с ней поделились. Большим мы помочь ей не могли.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 54 ЭВАКУАЦИЯ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ КИНОДРАМАТУРГА КЛИМЕНТИЯ МИНЦА

В суровые дни октября, когда фашистские орды рвались к Москве, было принято решение об эвакуации студии «Союздетфильм» в Среднюю Азию.

15 октября 1941 года мы весь день провели в студии, в Лиховом переулке, как вдруг режиссеры были срочно вызваны в кабинет директора тов. К.П. Фролова. Нам было объявлено, что сегодня вечером — в ночь на 16-е — мы уезжаем из Москвы. Не верилось. Все это никак не укладывалось в голове и казалось невероятным.

Дирекция назначила уполномоченных по эвакуации, разбив работников студии на группы. Режиссер Василий Пронин и я возглавили одну из таких групп. В нее входили: Я. Протазанов, А. Роу, А. Гендельштейн, документалист Яков Блюх, опе-

раторы и звукооператоры, артист В. Канцель, сыгравший в седьмом сборнике бравого солдата Швейка. Вместе с семьями мы представляли внушительную группу.

В 22.00 мы обязаны были собраться на Казанском вокзале. Я позвонил домой, просил упаковать необходимые вещи. Мать была потрясена моим известием.

Кроме штатных работников «Союздетфильма», к нам был временно прикреплен бежавший из Варшавы польский оператор Северин Штейнвурцель. Его судьба во время войны стала мне известна в поезде и была настолько примечательной, что о ней я расскажу позднее¹.

Я, как один из уполномоченных дирекцией студии по эвакуации, был вызван к главному бухгалтеру «Союздетфильма» тов. Гофману. Он был в кассе, у раскрытого сейфа. «Сколько тебе нужно денег для всей группы?» — спросил Гофман.

Я даже как-то растерялся, пожал плечами, не зная, что сказать... «Возьми шестьдесят тысяч. Будешь снабжать наших товарищей. Не забывай брать расписки».

В ночь на 16 октября участились налеты фашистской авиации на Москву. Лучи прожекторов перекрещивали темное небо. Доносились разрывы бомб и очереди наших зенитных орудий. В этой тревожной обстановке грузовая машина студии везла нас с чемоданами на Казанский вокзал. По мере приближений к Комсомольской площади, мы перегоняли многих москвичей, спешащих на вокзал. Сердце щемило, когда мы видели людей с баулами, чемоданами и рюкзаками. Некоторые не могли донести своих вещей, и я видел, как на тротуаре они перепаковывали чемоданы, выбрасывая лишнее, чтобы освободиться от непосильного груза. Сердце щемило от печальной картины. Кое-кого из стариков мы взяли на свой грузовичок.

Вокзальная площадь была забита толпой и вещами.

На Казанском вокзале, поздно вечером, вся наша группа работников «Союздетфильма» с женами и детьми уже была в сборе.

Вскоре в зале ожиданий появился дипломатический корпус; дипломаты покидали столицу и уезжали — в Куйбышев...

Обстановка на вокзале с каждым часом становилась все напряженнее. Не обошлось и без тревожных слухов, будто бы немцы уже в Химках. В это время по вокзальному радио диктор объявил: «Всех уполномоченных по эвакуации просят немедленно явиться к начальнику вокзала». Мы с режиссером В. Прониным устремились в его кабинет. Там уже толпились уполномоченные по эвакуации.

По телефону с кем-то говорил председатель Комитета по делам искусств товарищ Храпченко. Из его односложных восклицаний «Да... да... так... ясно!» — трудно было понять, в чем дело, но он, положив трубку, распорядился незамедлительно начать посадку в вагоны. Сразу же посыпались вопросы: «В какой поезд?.. В какие вагоны?..»

— В любые, товарищи!

Темный перрон. Рев самолетов. Разрывы снарядов. Пальба из зениток. Вспышки ракет. Посадка шла беспорядочно. Чемоданы кидали в окна вагонов. Один за другим поезда отходили из Москвы. Наш вагон был забит балеринами из Большого театра. Василий Пронин и я еле втиснулись в тамбур уже отходящего состава.

На перроне остался только режиссер Роу у двух тележек с брошенными чемоданами.

В Алма-Ату мы ехали недели две. В столице Казахстана «Союздетфильм» должен был получить распоряжение — куда отправляться дальше? В какой город? Этого еще никому из нас не было известно.

В дороге мало кто интересовался чемоданами, оставленными на перроне. Балерины спорили о том, каким спектаклем они начнут неожиданный сезон

в Куйбышеве. Одни были за «Лебединое озеро», другие за «Жизель». Все это не вязалось с текущими событиями на фронте. Но муза Терпсихора не собиралась бездействовать, когда гремели пушки.

Транзисторов у нас не было. На промежуточных станциях, пассажиры бежали к газетным киоскам, но газеты были вчерашние, позавчерашние. Все толпились у репродукторов, чтобы услышать последние сообщения с театра военных действий.

Сообщения в октябре были тревожными. Эшелон отправляли далее, в глубь нашей Родины, в Среднюю Азию...

Дорога еще крепче сплотила творческий коллектив «Союздетфильма». Я не могу назвать ни одного человека, который бы паниковал, хотя было невыносимо трудно смириться с эвакуацией.

Только один человек из нашей группы находился в паническом состоянии духа. Это был известный польский оператор Северин Штейнвурцель, бежавший от гитлеровской орды и был временно прикреплен к нашей киностудии.

В эшелоне с эвакуированными он подошел ко мне с роскошным кожаным чемоданом, обклеенным красочными рекламками заграничных отелей со всего света, и обратился с неожиданным вопросом: «Пан, не купите ли вы у меня фрак?»

Это предложение меня ошарашило. «Фрак? В такое время...»

Но он, отстегнул ремни на чемодане, щелкнул замками и, вытащив фрак, ничтоже сумняся, начал уговаривать меня. «У вас точно такая же фигура, как у меня. Примерьте, пан... Барзо элегантно!»

«Нет, нет, что вы?.. Зачем мне фрак?..»

Балерины только что окончившие спор — «Жизель» или «Лебединое озеро» — приснули от смеха.

А одна из них, с лукавыми глазками, крикнула: «Примерьте! Интересно взглянуть!»

— Вы с ума сошли! Для чего мне фрак?!

Но Штейнвурцель не унимался: «Могу вам предложить ночную пижаму. Парижская, пан. Или вот... роскошные туфли...» — с этими словами он вытащил лакированные туфли. «Это лучший в мире стерлинг-лак!»

В Куйбышеве наш вагон опустел. Балерины Большого театра покинули поезд. Больше я не встречал и Дмитрия Шостаковича. Он не расставался с кастрюлей. На станциях брал горячую еду для своего семейства.

В дороге я подружился с Протазановым. Яков Александрович рассказал мне о своем новом замысле. Ему хотелось поставить комедию о Ходже Насреддине, что в Средней Азии появление этого героя будет встречено хорошо. И даже наметил актера на эту роль — Льва Свердлина.

Несмотря на все тяготы этой дороги — мы работали!

В первых числах ноября прибыли в Алма-Ату. Здесь собрался весь цвет советской кинематографии во главе с С. Эйзенштейном, М. Роммом и В. Пудовкиным. Творческий коллектив студии «Союздетфильм» встретили очень гостеприимно. После утомительной дороги, отдохнув несколько дней, мы выехали в Сталинабад (Душанбе).

Архив НИИ киноискусства.

¹ В предвоенные годы среди большой массы евреев, которым удалось бежать из оккупированной фашистами Польши в Советский Союз, оказались и польские еврей-ки-

нематографисты. По официально зарегистрированным Комитетом по делам кинематографии сведениям их насчитывалось около десятка человек. Рассматривалась возможность их устройства на работу в советской кинематографии.

№ 55

**ИНСТРУКТИВНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ БУХГАЛТЕРИИ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Е. ЧЕРНЕНКО
НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВКИНОПРОКАТА Г.А. ГОРНОВУ
О СБОРЕ И РЕГИСТРАЦИИ О РАСХОДАХ ПРИ ЭВАКУАЦИИ**

10 сентября 1941 г.

Начальнику

Главного управления массовой печати и проката кинофильмов

т. ГОРНОВУ

г. Новосибирск

С получением сего необходимо Вам озаботиться с получением отчетных данных по эвакуированным конторам и др. организациям Главкинопроката, как-то:

1. Установить, какие ценности вывезены и какие оставлены на старом месте.
2. Какие ценности переданы другим конторам Главкинопроката.
3. Какие ценности переданы другим государственным организациям.
4. Там, где возможно, необходимо получить баланс на I.VII с.г. (по состоянию до эвакуации) и баланс на I.VIII с.г., отдельно на эвакуированные ценности и отдельно на оставленные на место.

Кроме того, потребуйте от руководителей эвакуированных контор или др. отечественных работников следующие сведения:

а) Вывезен ли бухгалтерский архив и текущая бухгалтерская документация, позволяющие отчитаться в числящихся до эвакуации ценностях.

Вышеуказанные данные необходимо собрать по Главному управлению к 10/X с.г.

Начальник центральной бухгалтерии ЧЕРНЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 188.

№ 56

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА КИЕВСКОЙ СТУДИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ГИЖКО НАЧАЛЬНИКУ ЦЕНТРАЛЬНОЙ
БУХГАЛТЕРИИ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Е. ЧЕРНЕНКО ОБ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ЭВАКУАЦИИ СТУДИИ**

10 сентября 1941 г.

Комитету по делам кинематографии при СНК СССР

Начальнику центральной бухгалтерии тов. ЧЕРНЕНКО

На № 1144 с от 12/IX-1941 г.

Подтверждая получение Вашего письма, 23/IX с.г., настоящим сообщаем:

1. К моменту перевода студии в Ташкент был составлен баланс на I/VI. Большинство документов, начиная с I/VI, находилось в необработанном ви-

де, таковые не систематизированы, и установить в настоящее время, все ли документы перевезены из Киева, не представляется возможности. Выписки банка по расчетному и особому счетам за ИЮЛЬ м-ц отсутствуют, установить расход пленки [невозможно], по расходам материалов за ИЮЛЬ м-ц отсутствует часть расходных и приходных документов.

Бухгалтерский архив и бухгалтерская документация за 1941 год в основном вывезены.

2. Описи на вывезенное имущество были составлены только на незначительную часть. Большая часть оборудования, аппаратуры и инвентаря была отправлена без описей. Съемочная и проекционная аппаратура, оборудование мультицефа, монтажного цеха и др. оборудование были сданы под ответственное сопровождение гл. механика киностудии тов. КОРОЛЯ. Материалы склада, осветительная аппаратура, станки мультицефа и др. сопровождал уполномоченный дирекции режиссер тов. ЖИВОНОВСКИЙ.

Всем прибывшим основным средствам, малоценному инвентарю и материалам составлены инвентарные описи, на основании которых будет составлен инвентарный баланс.

Баланс на 1-е октября полагаем составить с учетом практически перевезенных ценностей и списанием разницы между данными бухгалтерии и фактически перевезенным с уставного фонда.

3. Гл. бухгалтер и его заместитель самовольно оставили работу в Киеве еще в начале июля м-ца. Об этом 22/VII нами был поставлен в известность Главтехфильм. На работе в студии из бухгалтерии находился один бухгалтер, в основном для производства расчетов с рабочими и служащими, уходящими в армию; другой ст. бухг. тов. ГРУЦ-КОРАК была мобилизована на спецработы. ГРУЦ-КОРАК вернулась по окончании спецработ 14/VIII и была назначена Зам. гл. бухгалтера. Из состава б в 8 человек в Ташкент перешло 2 человека: тов. ГРУЦ-КОРАК и ст. бухг. по расчетам по зарплате тов. ОФЕНГЕНДЕН. Гл. бухгалтер был принят на месте в Ташкенте.

4. Штат бухгалтерии в настоящее время состоит из 4-х человек. Весь штат работает усиленно над составлением баланса и отчета. Числа 15 с/м. будет составлен баланс на 1/VII и 1/VIII.

Директор студии ГИЖКО

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 199.

№ 57

**РАСПОРЯЖЕНИЕ СОВЕТА ПО ЭВАКУАЦИИ
О РАЗМЕЩЕНИИ ЭВАКУИРОВАННОЙ СТУДИИ «СОЮЗДЕТФИЛЬМ»**

10 ноября 1941 г.

Сов. секретно

Совет по эвакуации

Распоряжение № 15254-сэ

«10» ноября 1941 г. Москва, Кремль.

Принять предложение Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме о размещении оборудования, а также рабочих, ИТР и членов семей Мос-

ковской студии «Союздетфильм» в г. Сталинабаде Таджикской ССР, на площади студии художественных фильмов.

Председатель Совета по эвакуации Н. ШВЕРНИК

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 2. Л. 186.

№ 58

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА РОСТОВСКОГО КИНОТЕХНИКУМА
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.И. ЛУКАШЕВУ ОБ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ЭВАКУАЦИИ ТЕХНИКУМА**

10 января 1942 г.

Секретно

Зам. председателя

*Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. ЛУКАШЕВУ И.И.*

Кинотехникум не получал и до сих пор не имеет ориентировочного плана эвакуации. Поэтому, когда в ноябре месяце 1941 г. к городу подошли орды немецких фашистов, Кинотехникум оказался в затруднительном положении — без плана эвакуации. Нам отказано было в представлении вагонов под ценное имущество, студентов и преподавателей. Наша попытка связаться с Вами по данному вопросу телеграфом не увенчалась успехом. Пришлось эвакуироваться из города в неорганизованном порядке — ценное имущество приводилось в негодное состояние, а студенты и преподаватели эвакуировались из города в разных направлениях частным путем. В результате Кинотехникум в своей работе имел вынужденный перерыв и растерял не один десяток студентов, что можно было бы избежать, если бы мы имели план эвакуации и указание от Вас о месте направления. Многие учебные заведения Ростова благодаря своевременному указанию и плану эвакуации выезжали из Ростова именно в организованном порядке.

Ставя Вас в известность в вышеизложенном, просим принять соответствующие меры.

Директор

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 18. Л. 34.

№ 59

**ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ
О РАЗМЕЩЕНИИ ЭВАКУИРОВАННЫХ КИНОСТУДИЙ**

15 декабря 1941 г.

*Зам. председателя Государственного Комитета Обороны
тов. МОЛОТОВУ В.М.*

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР разместил эвакуированные по решению правительства киностудии художественных фильмов следующим образом:

1. Студии «Мосфильм» и «Ленфильм» в гор. Алма-Ата на базе предоставленных помещений Дворца культуры и кинотеатра Ала-Тау.

2. Студию «Союздетфильм» в гор. Сталинабаде на базе существующей там киностудии и дополнительно предоставленного кинотеатра им. Горького.

3. Одесскую киностудию в г. Ташкенте на базе существующей киностудии и дополнительно предоставленного кинотеатра «Родина» и ряда других небольших помещений.

4. Киевскую киностудию в г. Ашхабаде на базе существующей киностудии и дополнительно предоставленного кинотеатра «КИМ».

Основные творческие и инженерно-технические кадры, а также оборудование и аппаратура находятся уже на месте. Сейчас снимаются на этих киностудиях 10 полнометражных картин и готовятся к запуску в производство в ближайшее время 15 картин.

Наиболее тяжелым вопросом является обеспечение эвакуированных киноработников жилищем. Особенно остро обстоит дело в Алма-Ате, где сейчас сосредоточены основные кадры режиссеров (Александров, Пудовкин, Пырьев, Эйзенштейн, Козинцев, Трауберг, Эрмлер и др.), а также актеров (Чирков, Крючков, Орлова, Ладынина, Жаров, Боголюбов и др.).

Решение по обеспечению жилищами, которое принял Совнарком Казахской ССР, когда я был в Алма-Ате, по сообщению директора киностудии, не выполняются, и прибывающие работники размещаются в помещениях, отведенных для киностудии, что ставит под угрозу нормальную работу киностудии.

Очень прошу Вас дать необходимые указания гг. Скворцову и Ундасынову об урегулировании этого вопроса.

Проект телеграммы прилагаю.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
БОЛЬШАКОВ'*

Проект телеграммы

Алма-Ата. Цека партии. Скворцову. Совнарком. Ундасынову. Алма-Ата переведены основные кадры работников художественной кинематографии. Государственный Комитет обороны обязывает Вас создать необходимые условия скорейшего производства фильмов, частности принять срочные меры обеспечению жилищами. Молотов.

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 878. Л. 1—2.

¹ 19 декабря 1941 года И.Г. Большаков был вынужден побеспокоить И.В. Сталина в связи с тем, что Совет по эвакуации, который первоначально дал санкцию на эвакуацию киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм» в Алма-Ату и их размещение в местном Дворце культуры. Однако, как сообщал Большаков Сталину, «в настоящее время Совет по эвакуации вынес решение о размещении во Дворце культуры других промышленных предприятий, несмотря на то, что киностудии уже развернули работу и начали снимать картины. Считая решения Совета эвакуации по указанным вопросам неправильными, дезорганизующими работу кинематографии, — прошу их отменить» (РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 878. Л. 5).

Вождь поручил В.М. Молотову разобраться с обращением Большакова. В итоге Дворец культуры остался за кинематографистами.

№ 60

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ГКО СССР В.М. МОЛОТОВУ
О ВЫДЕЛЕНИИ ТРАНСПОРТНОГО САМОЛЕТА ДЛЯ ДОСТАВКИ ФИЛЬМОВ**

15 декабря 1941 г.

*Государственный Комитет Обороны
тов. МОЛОТОВУ В.М.*

Железнодорожный транспорт в настоящее время доставляет фильмы с большим опозданием. Фильм доходят в отдаленные области и республики через 1—2 месяца после их выпуска. Это, в свою очередь, часто снижает актуальность фильмов, особенно кинохроники.

Для налаживания нормальной транспортировки фильмов прошу Вас выделить в распоряжение Комитета по делам кинематографии один транспортный самолет.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 708. Л. 7.

№ 61

**ИНФОРМАЦИЯ НАЧАЛЬНИКА ВОЕННОГО ОТДЕЛА КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ С.А. КУЗНЕЦОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВУ О ПОРЯДКЕ
ВЪЕЗДА В МОСКВУ РАБОТНИКОВ ЭВАКУИРОВАННЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ**

10 января 1942 г.

Секретно

*Зам. председателя
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. ХРИПУНОВУ М.И.*

Сообщаю, что Постановлением Государственного Комитета Обороны, от 10 января 1942 г. № ГКО-1121с установлен следующий порядок въезда в г. Москву:

1. Возвращение в Москву эвакуированных фабрик, заводов и учреждений может быть произведено только по решению, в каждом отдельном случае, Государственного Комитета Обороны.

2. В целях использования всей рабочей силы, имевшейся в Москве, оставшейся в результате эвакуации из гор. Москвы предприятий и учреждений, Наркоматам и ведомствам запрещено завозить в Москву рабочих и служащих без предварительного согласования с Московским Советом депутатов трудящихся и МГК ВКП(б).

3. В тех случаях, когда эвакуированным из Москвы рабочим и служащим разрешен обратный въезд на работу, они возвращаются в Москву без семей.

За семьями этих рабочих и служащих сохраняется занимаемая ими жилплощадь по месту эвакуации.

4. Всем гражданам въезд в гор. Москву запрещен без специальных пропусков, выдаваемых республиканскими, краевыми и областными органами милиций.

Въезд в Москву для командированных, по делам службы и военнослужащих определяется специальной инструкцией НКВД СССР.

По ознакомлении данное письмо прошу возвратить.

*Нач-к военного отдела
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(КУЗНЕЦОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 10. Л. 17.

КАК СНИМАТЬ ВОЙНУ?

ФРОНТОВОЙ КИНОРЕПОРТАЖ

Войну ждали.

Судя по публикуемым ниже документам, к ней готовились и наши кинодокументалисты. К сожалению, отрезвление и избавление от шапкозакидательских настроений, которые в предвоенные годы усиленно насаждал сам кинематограф, пришли слишком поздно, — буквально в самые последние месяцы перед началом войны.

В январе 41-го в газете «Кино» появилась статья генерал-майора И. Галицкого, попытавшегося урезонить особо пламенных певцов легкой и победоносной войны:

«Слишком легко достаются победы, одерживаемые на экране. Многогранная жизнь такого сложного организма, каким является Красная Армия, показывается в кино упрощенно. Действительно лакируется, и вместо суровой школы специалистов военного дела перед зрителем нередко предстает чуть ли не институт благородных девиц. Можно подумать порой, что именно история любви лейтенанта Икс к летчице Игрек, а не показ людей и жизни Красной Армии являются основной задачей авторов некоторых (художественных) фильмов.

В «Эскадрилье № 5» мы видим, например, как девушка — военная летчица вступила в воздушный бой с врагом. Самолеты противника, как горох, сыплются на землю, подбитые меткими выстрелами. Наша летчица благополучно приземляется и, как ни в чем не бывало, шагает, словно вернувшись с легкой и приятной прогулки. В этой же картине два наших командира, очутившись в расположении войск врага, легко и просто проникают в подземные укрепления и не только безнаказанно разгуливают по их лабиринтам, но и благополучно возвращаются обратно... на самолете противника, в который они сели, как в поджидавшее их такси. Нечего и говорить, что на таких примерах вряд ли следует воспитывать наших бойцов»¹.

Сразу вслед за этой отрезвляющей рецензией, 5 января 1941 года появляется уже на страницах «Правды» программная статья Б. Могилевского «Кино и военная пропаганда». 10 января газета «Кино» срочно печатает письма редакторов и режиссеров «Мостехфильма» по проблемам оборонного фильма. 2 февраля та же газета в своей передовице «Оборонный фильм» еще раз упорно напо-

минает о том, что «война должна быть показана на экране правдивыми и суровыми красками». 21 февраля на ту же тему печатается уже целый разворот.

К счастью, одними газетными выступлениями дело не заканчивается. При Московском ДOME кино образуется оборонная секция, а 25 марта у начальника Главного управления политической пропаганды Красной Армии А.И. Запорожца проходит совещание работников кино по той же оборонной тематике. И как следствие, издается приказ по Главному управлению кинохроники о создании особой операторской группы и зачислении ее в Красную Армию (см. док. № 63).

Однако, несмотря на все принимаемые меры, перестроить работу определенным образом настроенного пропагандистского конвейера все еще никак не удается. Весьма красноречива в этом отношении рецензия «Так учатся побеждать» на фильм «Танкисты-сталинцы» в газете «Кино» 1 мая 1941 года:

«Грохочут орудия. Рвутся авиабомбы, мины, земля дрожит под гусеницами танков, но ничто не может остановить победного натиска. Шквал огня сметает искусственные препятствия, пулеметные гнезда, противотанковые орудия «противника». Под прикрытием дымовой завесы танки бригады майора Капустина лавиной обрушиваются на «врага», а за ними устремляются бойцы Красной Армии со штыками наперевес, занимая окопы «противника»... Гремит марш танкистов».

Через два месяца грянула настоящая война...

Значительную часть собрания архивных документов НИИ киноискусства составляют материалы, собранные сотрудником института, историком кино Владимиром Петровичем Михайловым, автором книги «Фронтовой кинорепортаж». Начиная еще с дипломной работы и вплоть до последних дней жизни, Владимир Петрович изучал и собирал документы о работе фронтовых операторов. В его личном архиве сохранились, в частности, 10 томов монтажных листов фронтовых операторов периода 1942—1945 гг. и другие ценные материалы.

¹ Кино. 1941. 2 января.

№ 62 К СЧАСТЬЮ!

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ КИНООПЕРАТОРА АНАТОЛИЯ КРЫЛОВА

В августе 1939 года, нас, кинохроникеров, пригласили в Кремль с некоторым опозданием. Запыхавшиеся, мы ввалились в кабинет со своей довольно громоздкой аппаратурой и спешно, подгоняемые суровыми начальниками, начали готовиться к съемке, и только после того, как на вопрос о нашей готовности, мы ответили, что готовы, в кабинет вошли многочисленные делегации договаривающихся сторон.

Все заняли свои места; Молотов и Риббентроп сели за стол, на приготовленные заранее кресла, руководители партии и Советского правительства во главе со Сталиным, а также сопровождающие Риббентропа лица встали вдоль стены, позади кресел, мы — напротив всех.

Вспыхнули прожекторы, застрекотали сразу четыре кинокамеры, и заскрипели перья в руках подписывающих. Для меня это была первая в жизни съемка столь ответственного и столь знаменательного события, поэтому естественно было мое волнение, но вместе с волнением я ощущал и какую-то особую торжественность, которой была наполнена атмосфера всего кабинета. Эту торжественность я видел на лицах подписывающих и их помощников, которые проворно промокали подписи и перевортывали страницы, на лицах стоящих вдоль стены и на лицах корреспондентов. Здесь все дышало торжественностью исполняемого акта, и только этому было все подчинено. Договор передавался из рук в руки и скреплялся поочередно советскими и немецкими сторонами. Потом были крепкие рукопожатия и широкие улыбки с многозначительными взглядами через обыкновенные пенсне и через аристократический монокль. И когда, в довершение ко всему, официант, несший поднос с хрустальными фужерами, наполненными шампанским, неожиданно споткнулся, и весь поднос грохнулся на пол, Сталин с невозмутимым видом резюмировал:

— Это хорошо! Это к счастью!

А листы договора скреплялись поверх всего еще и массивной сургучной печатью. Вот именно эта сургучная, массивная, красная печать мне тогда показалась почему-то символом самого надежного, самого незыблемого, самого вечного...

Музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 63

**ПРИКАЗ № 50 ПО ГЛАВНОМУ УПРАВЛЕНИЮ
ПО ПРОИЗВОДСТВУ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ**

7 апреля 1941 г.

В соответствии с приказом Наркомата обороны от 1 апреля с.г. о зачислении в кадры Красной Армии операторов кинохроники тт. Ешурина В.С., Штатланда В.А., Когана С.Я. и режиссера Варламова Л.В.

приказываю:

1. Директору Центральной студии кинохроники т. Зимину отчислить с Центральной студии т.т. Ешурина В.С., Штатланда В.А., Когана С.Я., Варламова Л.В. — с 5 апреля с.г., произведя с ними расчет по закону о призываемых в Красную Армию.

2. Выдать т.т. Ешурину, Штатланду и Когану во временное пользование прикрепленную к ним съемочную аппаратуру: «Конвас» № 2, № 7, Аймо Белл-Хауэлл № 194 842 и Аймо КС-Ч № 23.

Начальник

Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов
ВАСИЛЬЧЕНКО

Музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 64
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ
ПО ПРОИЗВОДСТВУ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ
Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО НА СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ КИНОХРОНИКИ

22 апреля 1941 г.

...Последнее, товарищи. Должен сказать, что мы имеем сейчас еще одну важную организационную победу, если хотите, — то, что мы сейчас (всем товарищам это уже известно) по договоренности с наркомом обороны создали в Наркомате обороны военную группу, то есть группу, которая является опорой кинохроники в военном отношении. Этим мы будем гарантированы от всякого рода случайностей и недоразумений в этой области¹.

Это важное для нас мероприятие должно сыграть огромную роль в области военной тематики для кинохроники. Кинохроника получила за две событийные картины Сталинские премии. Вы сами знаете, с каким напряжением приходилось действительно посылать заранее — за месяца 2—3, на предполагаемое место события наших товарищей. А здесь упорно, настойчиво, без разрешения сами добиваются, пробивают и так далее и тому подобное. Надо вам прямо сказать, что 1940 год тем-то и отличается от 1939 года. Мы имели этот огромный провал, то есть опаздывание, плохую организацию, главным образом в Западной Украине и Западной Белоруссии. Как вы знаете, в результате этих недоразумений — или, вернее, этой неповоротливости и неоперативности, которые имели место в отношении Западной Украины и Западной Белоруссии, была даже смена руководства и в Главке, и так далее, и тому подобное.

...Я все это говорю к тому, что сейчас мы вынуждены были и нам необходимо было принимать ряд таких мероприятий, вплоть до организации военной группы, чтобы мы имели эту опору, чтобы мы могли не то чтобы спокойно, — спокойно никогда нельзя работать, потому что тогда никакой работы не будет, — но чтобы мы могли быть обеспечены в случае любых событий, которые происходят в стране, имея военную опору. Это очень важное для нас мероприятие...

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 47. Л. 6—8.

¹ Имеется в виду приказ Наркомата обороны от 1 апреля 1941 г. о зачислении в Красную Армию операторов Ешурина В.С., Штатланда В.А., Когана С.Я. и режиссера Варламова Л.В. и создании специальной группы военной кинохроники (Там же. Л. 1).

№ 65
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ ОПЕРАТОРА В.С. ЕШУРИНА НА СОВЕЩАНИИ
РАБОТНИКОВ КИНОХРОНИКИ

22 апреля 1941 г.

...Лично я уже год как решил посвятить себя оборонной работе. Мне кажется, что сейчас время, что мы уже должны быть готовы выступить с киноаппаратом против врагов, которые окружают нашу страну. И в этом деле нужна помощь и со стороны нашего Главка, и всего коллектива операторов, которые разбросаны по всей стране.

Мы работаем сейчас по вопросам обороны, перед нами поставлены конкретные задачи. Мы знаем, что в Германии в настоящее время имеются боль-

шие потери операторских сил. И перед нами поставлена такая задача: в случае войны максимально хорошо снять, и больше, но с меньшими потерями. К этому мы стремимся. Мы специально будем готовить и аппараты, и самолеты, и танки, с тем, чтобы оператор имел возможность пододвинуться ближе к противнику, снимать кадры и вместе с тем сохранить жизнь. Мы не думаем замыкаться в своей группе, которая существует при Наркомате обороны. У нас большой план на 1941 год: будем делать очерки, снимать сюжеты и так далее, но вместе с этим заниматься подбором людей. Ведь нет сомнения, что, если будет война, то и ленинградцы, и киевляне, и люди, работающие на Дальнем Востоке, и ростовцы — они тоже будут привлечены. Будут работать не только те, которые связаны с Наркоматом обороны, но это должна быть большая армия операторов, для которых будут подготовлены и танки, и самолеты...

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 47. Л. 18.

УХОДИМ...

Уже 23 июня на фронт отправилась первая группа кинодокументалистов, а 8 июля в «Союзкиножурнале» № 63 появились первые фронтовые съемки. Начиная с этого момента, репортажи с фронта стали основным содержанием «Союзкиножурнала» (СКЖ), который выходил два раза в месяц почти до самого конца войны.

Однако, несмотря на столь оперативный отклик на начало войны, советская кинохроника по-настоящему оказалась не готова к съемкам на фронте ни в организационном, ни в творческом, ни в техническом плане.

«Хотя в Тарнополе, — не без иронии вспоминал впоследствии А. Кричевский, — нас одели в военную форму, мы выглядели все-таки штатскими. И взгляды наши не всегда соответствовали военному времени: многим почему-то казалось, что мы, замаскированные листьями на каких-то высотках, будем спокойно снимать батальи. Все оказалось, конечно, не так...»¹.

Операторов, получивших опыт съемок не на победно-блистательных штабных учениях Красной Армии, а в реальной боевой обстановке, можно было буквально пересчитать по пальцам — их набралось бы не более десятка. Да и те, по правде сказать, получили опыт работы в условиях боевых действий во время военных кампаний другого типа и иного масштаба.

Советская довоенная кинохроника привыкла к комфортно-устойчивой работе в крайне ограниченном жанрово-тематическом диапазоне: пышные военные и физкультурные парады, красочные советские праздники, правительственные приемы, визиты важных иноземных персон, торжественные пуски Днепрогэсов, и прочее в том же духе. К тому же все эти действия — заведомо жестко запрограммированные и отрепетированные — можно было снимать большими стационарными камерами, установленными на штативах. Причем снимать с едва ли не постоянных и не раз испытанных точек.

Высунуться с подобной техникой — с громоздкой стационарной камерой на штативе — в настоящем, стремительно разворачивающемся боевом сражении означало гарантированную пулю при первой же съемке. Тем более не могло быть и речи о каких-то заранее испытанных и подготовленных точках съемки, «сценарии», по которому будут развиваться события. А события на фронтах развивались настолько стремительно и настолько непредсказуемо, что весь наработанный арсенал приемов и профессиональных привычек довоенного времени следовало забыть. И чем скорее с ними распрощаться — тем лучше для работы в новых, неведомых условиях.

Пришлось переучиваться, переходить на работу легкими ручными камерами «Аймо», на которых до войны работали в основном ассистенты операторов — им обычно поручали досъемки отдельных деталей тех же парадов и тому подобных действий. Возможно, благодаря этому обстоятельству именно ассистенты операторов, успевшие подержать «Аймо» в своих руках, а не маститые, титулованные мастера кинохроники быстро выдвинулись на первый план во фронтовой киножурналистике.

Но, пожалуй, более всего неподготовленность советской кинохроники к работе на войне проявилась в сфере сугубо мировоззренческой. Наша документалистика, приученная в предвоенные годы к тональности триумфально-победных маршей, пропагандистской трескотне, лакировке и наведению партийного глянца, разом оказалась вдруг с глаза на глаз со страшным народным бедствием, трагическими реалиями отступления аж до самой до Москвы и берегов Волги, чудовищными, многомиллионными человеческими потерями.

«Первые же дни войны, — писал Василь Быков, — заставили многих из нас широко раскрыть глаза в изумлении. Никогда прежде не было столь очевидным несоответствие сущего и должного... Невольно и неожиданно сплошь и рядом мы оказывались свидетелями того, как война сорвала пышные покрывала, жизненные факты разрушали многие привычные и предвзятые представления. Любитель громких и правильных фраз порой оказывался трусом. Недисциплинированный боец совершал подвиг. Сын репрессированных «врагов народа» шел в партизаны. Многие ценности, имевшие до войны хождение, оказались не нужны. Война вместо них предложила другие»².

Нашей кинохронике трудно далась эта внезапно открывшаяся правда жизни, ее жуткие бездны. Недаром многие фронтовые операторы позднее признавались, что и без всякого давления цензуры, они сами не решались поначалу запечатлеть картины народного бедствия. Пришлось переступить через самих себя, через усвоенные в довоенные годы догмы и идеологические штампы.

Вот не менее характерные признания самих фронтовых операторов о первых своих впечатлениях на войне.

¹ *Цитриняк Григорий*. Не забыто! М., 1986. С. 16.

² *Цит. по: Вопросы литературы*. 1965. № 5. С. 26.

№ 66
ПЕРВАЯ КРОВЬ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ КЕНАНА КУТУБ-ЗАДЕ

26 июня 1941 г.

Проводя съемки в одном из московских госпиталей, я впервые почувствовал, что такое война, когда увидел, как молоденькому летчику ампутировали ногу. Вместе со мной был М. Посельский; когда он увидел ампутацию, ему стало плохо... Это тот Михаил Посельский, который спустя четыре года снимал уличные бои в Берлине...

Цитриняк Григорий. Не забыто! М., 1986. С. 16.

№ 67
ЧТО ЖЕ ПРОИСХОДИТ?!

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ РОМАНА КАРМЕНА

29 июня 1941 г.

Война была вокруг нас. Была она во всем, что происходило на дорогах, близких к линии фронта. По дорогам шли беженцы. Они шагали, видимо, уже из последних сил, катили тележки, несли на плечах пожитки. Другие почти бежали, пугливо оглядываясь, словно чувствуя за спиной настигающего их врага. Эти уже видели огонь и смерть. Спрашивать у них что-либо бесполезно, то и дело они бросали испуганный взгляд на небо, и если вдаль появлялся самолет, хотя бы направляющийся и не в нашу сторону, кидались в придорожный лес...

Удручающее зрелище — идущие в противоположную от фронта сторону бойцы. Осунувшиеся, подавленные, растерянные. Командиры останавливают их на перекрестке дорог. Выясняют, из какой части, откуда и почему идут с фронта. Ответы одинаковые: «Немец окружил, зашел во фланги. Приказ был отступить...»

30 июня 1941 г.

Въехав в Невель, мы увидели город, полностью снесенный с лица земли. Его развалины уже не дымились. Груды камня, щебня, мертвые печные трубы. Жители исчезли. Ветер гнал над черным частоколом печных труб клочья серых облаков. Но самым тягостным была сверлящая душу тишина. Вдалеке мы разглядели одинокую фигуру солдата. Без улыбки смотрел он на нас, видно, уже и на наши лица серой тенью легла война. И в глазах наших он, очевидно, прочел вопрос, который мучил тогда всех:

— Что же происходит?

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 29.

№ 68
«ТУТ ДО МЕНЯ ДОШЛО...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ КОНСТАНТИНА БОГДАНА

По дороге на Житомир на 52-м километре стоит заслон из наших танков. Расположились пообедать всухомятку. Неожиданно, словно из-под

земли, появились немецкие танки и начался бой. Мы оказались между немцами и нашими. Над головами свистят снаряды, загорелось рядом село.

Я подумал, что надо бы снять горящие дома и высунулся было наружу. И тут началось дело. Немцы нас засекли и стали колошматить из танков. Земля, кажется, раскололась. Огонь, грохот. Вот тут до меня дошло, что такое быть оператором на фронте. Все сидят в земле, летают только пули да снаряды, и лишь оператору надо высовываться, чтобы хоть что-нибудь снять.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 69 НЕ СНЯЛИ!..

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ АНАТОЛИЯ КРЫЛОВА

И вот уже 5 июля перед нами «лицо» самой войны. Город Смоленск я видел его до войны красивым, чистым, зеленым, на берегу Днепра, со стенами старинного Кремля. А сейчас от окраины, где были в основном деревянные дома, остались лишь трубы да груды пепла. Целые кварталы и улицы превращены в груды развалин, выжжены с зияющими дырами вместо окон. Многие дома еще горят, и люди, где могут, борются с огнем.

Старая женщина, по-видимому, тяжело пережившая налет авиации, стоит на коленях у развалин своего дома и, уставившись глазами в одну точку, машинально собирает пепел в свой фартук.

Железнодорожный вокзал полуразбит, на путях разбитые составы и паровозы, многие вагоны горят. Над городом в июльской жаре стоит дымный смрад. Картина для первого раза, конечно, удручающая. Мы, девять операторов, смотрели на этот хаос с раскрытыми глазами, ошеломленные.

Был огромный соблазн вынуть из кофров аппараты и снимать это чудовищное бедствие, но мы еще не имели соответствующих документов¹, а без них, в такой обстановке показываться с киноаппаратом было небезопасно — народ мог не понять наших благих намерений. <...>

Группа в составе — Виктор Штатланд, Михаил Шнейдеров и я, выехала тоже непосредственно на фронт. Так мы тогда говорили «на фронт», но в то смутное, полное неожиданностей и горьких перемен время ни мы сами и никто другой, начиная от рядового красноармейца до самого большого начальства, не знали, где фронт находится, что он собой представляет, и встретим ли мы его вообще где-нибудь?

Поспешили в освобожденную деревню, к месту только что отгремевшего жаркого боя. Впечатление ошеломляющее. Изрытая окопами возвышенность. Неубранная, полувывиженная, примятая к земле золотистая рожь. Недалеко деревня, которая не дымит только потому, что все в ней уже сгорело.

Это было первое, увиденное мною поле войны. Долго я ходил по нему с киноаппаратом. Надо снимать, а горло сдвливают какие-то спазмы.

Никогда не забуду и нашего погибшего в бою летчика.

Он лежал вниз лицом, придавленный сиденьем самолета, к которому был пристегнут. Были видны только его широкие, могучие плечи и обгоревшая

голова. По положению тела казалось, что вот он сейчас упрется руками о землю и встанет. Кругом по полю валялись разлетевшиеся части самолета. Впечатление удручающее.

Или та женщина, которая стояла у дороги, держа на руках раненого грудного ребенка. Она зажала его рану пеленкой, через которую сочилась кровь. А рядом, на земле у ее ног, лежал второй, постарше, убитый осколком бомбы. Она просила о помощи, просила, чтобы ее довели с детьми до Смоленска. Она была в таком отчаянии, что до нее не доходило, что один ребенок уже мертв, и его надо похоронить. Нас тогда так потрясла эта сцена, что ни у кого из троих операторов не поднялась рука снять убитую горем мать, как и там, у разбитого самолета.

До сих пор стоит у меня перед глазами эта женщина у обочины дороги с детьми, словно олицетворение укора, и я не мог простить себе то, что не снял ее и даже не спросил имени.

Здесь, пожалуй, уместно сказать, что тогда, в начале войны, все мы, кинооператоры, были как-то негласно ориентированы на то, чтобы снимать только наши успехи, только наши победы, в результате чего наша кинолетопись во многом лишилась правды, хоть и очень горькой, но правды войны 1941 года. И конечно, в большей мере, как следствие этого просчета, явилось то, что и эти два трагических эпизода остались не снятыми.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

Этот фрагмент рукописи А.А. Крылова в существенно сокращенном и «приглаженном» редакторской рукой виде опубликован в сборнике «Их оружие — кинокамера. Рассказы фронтовых операторов» (М., 1984. С. 46).

¹ Вот он, базовый принцип работы советской довоенной кинохроники!

№ 70

«У МЕНЯ ДРОЖАЛИ РУКИ...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МИХАИЛА ГЛИДЕРА

День был жаркий, дома, заборы, деревья вспыхивали как спички. С бугра открылось страшное зрелище: горели дома, в домах горели люди, в огне дико мычал скот. Бомбы разрывались одна за другой. Люди бежали по улицам, забыв обо всем, лишь бы уйти от смерти. Немцы начали обстреливать бегущих из пулеметов. Уже через десять минут после начала налета по некоторым улицам нельзя было пройти: пламя, возникшее на каждой стороне, соединилось. Я заснял эту страшную картину, хотя у меня дрожали руки...<...>

Каждый раз, когда приходится снимать картину народного горя, становится нелегко и тоскливо. Высчитываешь ракурсы, освещение, углы, а рядом — страдания и смерть. Стараешься заснять как можно правильное, точнее, но ремесло наше такое, что нельзя не думать о том, как все это получится на экране, и этот расчет чуточку коробит. Хочется, чтобы аппарат увидел именно то, что видят глаза, чтобы он принял участие в твоём негодовании, в твоём горе, — словом, чтобы он, грубо говоря, «снял с чувством». А объективу все равно...

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 71
«МЫ ВАС ПОДОЖДЕМ...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ АЛЕКСАНДРА КАЗНАЧЕВА

Открытая полуторка, прикрепленная к нашей киногруппе, медленно продвигалась к Ворошиловграду. Стоя на ступеньке кабины, я снимал толпы людей, машины, набитые женщинами, старыми людьми, детьми, семейным скарбом — чемоданами, корзинами, мешками. Тут же шли недоенные ревущие колхозные коровы. Все это, поднимая облака пыли, двигалось, сливалось в один нескончаемый поток. По временам раздавались выкрики: «Зачем это снимать?! Перестань снимать! Позор снимаешь!» Кто-то бросил в аппарат камень, к счастью, пролетевший мимо. Но я был уверен, что эти съемки будут нужны истории и что наступит день, когда люди по этим дорогам будут возвращаться с победой.

Поток людей и машин заполнил широкую улицу лежащего на пути села. Окна аккуратных белых домиков почти все были закрыты ставнями, защиты досками... В палисадниках фруктовые деревья покрыла густая желтая пыль.

Я не отрывал глаз от визира кинокамеры и еще издали увидел стоящую на каком-то возвышении женщину. Она то протягивала вперед руки, то опускала их. Я крикнул водителю:

— Останови на несколько секунд машину!

Седые волосы женщины были покрыты темным платком, огромные светлые глаза на морщинистом лице полны не пролитых слез. Она обращалась к проходящим мимо бойцам:

— Если встретите где моих сынов, скажите, пусть до последнего своего часа бьются за родную землю!

Машина двинулась вперед, но я успел снять, как к женщине подбежал молодой красноармеец в пропотевшей гимнастерке, снял с плеча винтовку, сорвал с головы пилотку, опустился на колени и поцеловал край ее запыленного платья. Потом вскочил, перебрал винтовку через плечо и побежал догонять своих.

Позднее довелось мне увидеть плакат художника Тоидзе «Защитите Родину!», на нем была изображена женщина в темном платке, с простертыми руками...

Казначев А., Квячко Ц. Рядом с солдатом. М., 1982. С. 11—12.

КАК СНИМАТЬ ВОЙНУ?

Напомню еще раз, что из всех операторов, оказавшихся в 1941 году на фронте, можно было насчитать едва ли с десятков тех, кто уже был «обстрелян» и к началу войны имел опыт настоящих боевых съемок (в Абиссинии, Испании, Монголии, на финской войне). Всем остальным пришлось учиться практически заново. Уроки давались тяжело, оплачивались кровью.

Впрочем, чего-чего, а именно мужества и храбрости нашим фронтовым операторам было не занимать. Конечно, не все из них

оказались отчаянными храбрецами. Но даже самые молодые и неопытные, совершенно необстрелянные, оказавшись в пекле, вели себя поразительно достойно и мужественно.

Вот характерное, о многом говорящее письмо одного из них. Григорий Донец сообщает своему начальнику, руководителю фронтového отдела Главка кинохроники Р.Г. Кацману (Григорьеву) об условиях работы в осажденном Севастополе:

«Роман Григорьевич, нахожусь в Севастополе. Никого здесь не застал, работать очень тяжело, почти невозможно. Стоит сплошной грохот, гансы делают, что хотят. Сегодня они хозяева положения. Ходить и ездить можно только ночью и с большим риском днем (за три дня нас два раза накрыли и один раз засыпали). Со мной ассистент т. Деревянко из Ростова. Но раз меня сюда направили, буду работать до конца, до последнего метра пленки, хотя еще не представляю себе, что снимать, т.к. все ушли в землю и работают ночью.

Вариант возможный, что мне отсюда не вернуться — прошу не забыть и помочь моей семье, она находится в Алма-Ате <...>, получают деньги в Казахской студии. Без меня им существовать не на что.

Вот и все. Привет всем ребятам. Жму руки.

13.6.42 г.

Донец».

Очень быстро, однако, выяснилось, что ни отчаянной храбрости, ни прежних чисто профессиональных навыков здесь, на фронте, совершенно недостаточно, чтобы справиться с новыми задачами.

Даже шустрым, ловким, находчивым — по кодексу профессии — операторам поначалу элементарно не хватало обычной скоростной реакции, чтобы успеть вовремя включить камеру.

Но даже если оператор оказывался на месте настоящего боя и вовремя успевал включить свою камеру, все самые сложные профессиональные проблемы этим не только не исчерпывались, но только-только начинались.

Оператор Я. Марченко снимал в жарком бою, рискуя жизнью, но когда увидел им же отснятый в этом бою материал, был просто обескуражен:

«Что же это такое получается? — писал он своим друзьям на студию. — Можно снимать в самом пекле, поймать в лучшем случае пару осколков, а в кадр это пекло не всегда поймаете. Можете представить мое состояние: идет танк с десантниками, я слежу за ним, он в кадре, а буквально за кадром в двух сантиметрах — разрываются подряд три перелетных снаряда, осколки над головой просвистели, а что пользы в этом? На пленку ведь взрывы не попали...»

Еще труднее оказалось снимать партизанскую войну. Здесь не было таких масштабных операций, как на фронте с колоннами танков и артподготовкой из сотен стволов. Да и сам партизанский бой был еще более скоротечен и непредсказуем. Партизаны атаквали врага или под покровом темноты, или в таких укромных местах, где и снимать было почти невозможно.

Но, конечно, помимо трудностей творческого и технического порядка, на пути фронтовых операторов возникали барьеры организационного и чисто житейского характера.

Где будут проводиться активные боевые операции? Как узнать, где и когда будет наноситься главный, решающий удар? Военное командование, даже доверяя прикомандированному к данному фронту оператору, не всегда, особенно на первых порах, так уж охотно спешило рассекречивать планы своих военных операций. Довольно часто операторам самим по каким-то характерным приметам и перемещениям войск приходилось догадываться о готовящихся боевых действиях, о том, где будет главная заварушка.

Но, даже правильно угадав оптимальный район съемок, до него еще надо было добраться. Фронт растягивался подчас не на одну сотню километров. Добраться в нужный его участок было проблемой. И для людей с кинокамерой — едва ли не самой тяжелой. То не было необходимого транспорта, то подводили известно какие, особенно в распутицу, дороги. К тому же дела на фронте чаще всего складывались совсем не так, как их расписывали и планировали штабные генералы. Оперативная обстановка так быстро менялась, складывалась подчас столь непредсказуемо, что практически невозможно было ни узнать, ни понять, где именно в данную минуту находится линия фронта и что именно там происходит. И сколько раз случалось так, что операторы, догоняя ушедшие вперед наши части, наткнулись на боевые порядки немцев и чудом уносили оттуда ноги.

И еще особая трудность фронтовых съемок — большинство боевых операций начинались рано на рассвете. Не хватало света, осветительный прибор, как на приеме в Кремле, не поставишь. И еще враг из врагов — дым. После артподготовок поднимались такие столбы дыма и пыли, что снимать было абсолютно невозможно.

И всего не хватало! Не хватало ручных, подвижных камер «Ай-мо». Не хватало транспорта. Не хватало бензина для того, чтобы вовремя добраться к месту съемки... И уж само собой — вечная операторская беда — не хватало пленки. И эта нехватка пленки в боевых условиях была особенно страшной бедой...

Цитаты приводятся по документам, хранящимся в фондах Центрального государственного музея кино и в архивной коллекции НИИ киноискусства.

№ 72

«ДАЖЕ НЕ УСПЕЛА СНЯТЬ...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОТТИЛИИ РЕЙЗМАН

Мы благополучно прибыли в партизанскую зону вблизи Полоцка. Здесь шла отчаянная «рельсовая война».

Обычно оператора больше всего волнует вопрос: будет ли достаточно света? Волновало это и меня, особенно когда я собиралась на операцию в первый раз. Товарищи успокаивали: будет светло как днем.

Стояла жестокая декабрьская стужа. Под покровом темноты я бесшумно ползла вместе со всеми, таща на себе кинокамеру, кассетники и, разумеется, автомат. Расположилась в кювете, дрожа от волнения, слыша частые гулкие удары своего сердца. По другую сторону дороги затаились немцы. Ждать пришлось недолго, операция была произведена с молниеносной быстротой. Один партизан вскочил на насыпь, заложил взрывчатку, другой поджег шнур, и все успели разбежаться, прежде чем раздался взрыв и гитлеровцы сообразили, в чем дело. Впрочем, не только они, я тоже растерялась и ничего не успела снять, хотя товарищи не обманули меня — было светло...

Отползая, провалилась в болото, и меня вытаскивали за волосы. Из этой первой неудачи я извлекла все необходимые уроки. В следующий раз действовала с такой же быстротой и четкостью, как партизаны, все успела снять.

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 158—159.

№ 73

ТОЖЕ НЕ УСПЕЛ...

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ИОСИФА ВЕЙНЕРОВИЧА

Свистели пули, рвались снаряды, мины. Перебегая от одного горящего дома к другому, стреляя на ходу по отступающим карателям, партизаны медленно продвигались к центру села, где находилась школа. На подступах к школе скопилось уже много бойцов, укрывшихся за домами. Дальше продвигаться казалось уже невозможным.

По школе в упор ударило орудие. Усилив пулеметный и автоматный огонь, партизаны ринулись в атаку. Это было так неожиданно, что я не успел приготовить аппарат и не заснял начало атаки...

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 149.

№ 74

«ПОЛЕТА ПУЛЬ ВИДНО НЕ БЫЛО...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МИХАИЛА ГЛИДЕРА

Я снимал этот лесной бой и снова испытал большую досаду. В глазок аппарата я видел то, что мог увидеть будущий зритель. Однако это было очень мало. Верхушки деревьев падали как бы сами по себе. Полета пуль, конечно, видно не было. Я мог запечатлеть только отдельные перебежки. Впечатления боя, который я наблюдал глазами, отрываясь от аппарата, не получалось. К сожалению, правда не всегда достаточно ярка, чтобы можно было передать ее не очевидцам. Не зная, не чувствуя обстановки, зритель может подумать, что в лесу ничего не происходило, и увидит неправду там, где никаких трюков не было.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

**№ 75
КИНО НА ФРОНТЕ****ИЗ СТАТЬИ ТЕОДОРА БУНИМОВИЧА «В ПОИСКАХ МЕТОДА»**

Был теплый свежий вечер. На траве, сидя и полулежа, расположились бойцы и командиры. Между двух деревьев на металлических подпорках был установлен киноэкран. Сзади, замаскированная ветвями, стояла машина с кинопроектором. Показывали последние киножурналы.

Впервые с начала войны мне удалось посмотреть фронтовой кинорепортаж. Среди съемок других операторов я нашел и свои кадры.

Эти хроникальные сюжеты были смонтированы из фрагментов, снятых различными людьми. Режиссеры пытались объединить разрозненные кадры дикторским текстом и музыкой. Но несмотря на все их старания, лоскутность материала была явной.

Просмотр заставил нас серьезно призадуматься, еще раз проанализировать причины, мешавшие нам давать полноценную фронтовую кинохронику.

Большинство операторов не имело фронтового опыта.

Часто мы совершали длительные и опасные путешествия без всякого эффекта. Вспоминается, как Касаткин, Эльберт и я выехали на съемку важной операции. До исходных позиций наших частей добраться было нелегко. И только на месте мы выяснили, что операция эта будет проходить ночью, и съемка неосуществима...

Мы пробирались на наблюдательные пункты командиров полков, с которых, по их рассказам, блестяще видно поле боя, но ничего снять не могли, так как поле-то видно только через стереотрубу. Даже наблюдение с артиллерийского пункта не всегда давало возможность снимать интересные планы.

И уже на первом этапе нашей работы мы поняли, что в современной войне 500—400 метров — очень близкая дистанция, но для киноаппаратов это расстояние слишком велико. Зритель, привыкший в художественной кинематографии видеть все близко и отчетливо, требовал этого же и от нас».

Литература и искусство. 1942. 25 октября.

**№ 76
ЧУДО-ТЕХНИКА****ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДМИТРИЯ РЫМАРЕВА**

Нам повезло. Мы сразу увидели то, за чем приехали: отличившаяся в боях 10-я батарея вела огонь по врагу, а ее командир руководил этим огнем.

Мы немедленно начали съемку, и я следил только за тем, чтобы киноаппарат не дрожал в руках при оглушительных выстрелах пушек. Слишком стремительно развивались события, и некогда было заниматься установкой громоздкого штатива.

Вдоволь наснимавшись «огня», я подошел к командиру батареи и снял его за работой у стереотрубы.

— Хотите посмотреть, товарищ оператор? — спросил он.

— Да, конечно, — ответил я, и прильнул к окулярам.

То, что я увидел, меня потрясло. Совсем близко, в тридцати метрах от нас, из-за поворота дороги показались гусеничные тягачи с пушками на прицепе, а в тягачах по обе стороны, как на параде, сидели гитлеровцы в стальных касках с автоматами в руках. Как только головная машина приблизилась к кресту на окуляре стереотрубы, рождался залп нашей батареи, а через пару секунд на том месте, где шла колонна, взметнулись вверх четыре мощных взрыва. Когда дым рассеялся, я увидел груды закопченных металлических обломков и обгорелые трупы солдат.

— Bravo, капитан Матюшенко! Это здорово!

Как жаль, что у нас в кино нет такой техники. Если бы я смог снять такой кадр, меня бы в киностудии носили на руках!..

Да, к сожалению, в Севастополе у нас не было длиннофокусных объективов. Они появились позже, только в середине войны, когда нам удавалось снимать на расстоянии нескольких километров разрывы снарядов нашей артиллерии.

Рымарев Д. Дни штурмовые. М., 1975. С. 30—31.

№ 77

ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ «О РАЗРАБОТКЕ ОПТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ДЛЯ ХРОНИКАЛЬНЫХ СЪЕМОК ИЗ-ЗА УКРЫТИЯ И НА БОЛЬШИХ РАССТОЯНИЯХ»

21 октября 1942 г.

Секретно

ПРИКАЗ

ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР

г. Москва № 285-м «24» октября 1942 г.

Содержание: О разработке оптической системы для хроникальных съемок из-за укрытия и на больших расстояниях.

В целях обеспечения фронтовым кинооператорам возможности для производства съемок боевых действий и других труднодоступных объектов из-за хроникальных съемок боевых действий на фронте ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Центральной студии кинохроники приступить к разработке оптической системы для хроникальных съемок из-за укрытия и на большие расстояния.
2. Директору Центральной студии кинохроники т. ГОЛОВНЕ создать на Центральной студии группу для разработки системы хроникальных съемок из-за укрытия под любую оптику съемочной аппаратуры.
3. Руководство группой, возложить на Главного инженера Центральной студии кинохроники т. Качеровича А.Н.
4. Студии обеспечить оформление заказа на требующуюся оптику в Государственном оптическом институте в 5-дневный срок.
5. Установить срок разработки системы для съемок из-за укрытия под нормальную существующую оптику 1-го декабря 1942 года.
6. Установить срок приспособления системы для съемок из-за укрытия под

специальную оптику, разработанную ГОИ через 15 дней после сдачи ГОИ объективов Центральной студии кинохроники

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР (БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 16. Л. 64.

Снизу на документе приписано: «Засекречен т. Большаковым после печатания».

**№ 78
ХВАТИТ ЛИ ПЛЕНКИ?**

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МИХАИЛА ГЛИДЕРА

Трудно описать волнение этих минут. Я видел только рельсы, они слепили меня, и я страшно боялся упустить нужное мгновение. Наконец, показался паровоз. Он шел довольно быстро. Платформы перед ним не было (немцы пускают пустую платформу впереди, чтобы взрыв пришелся не на паровоз). Я вскочил. В эту минуту риск был оправдан, а я решил снять взрыв во что бы то ни стало. Веду панораму за паровозом, не выпуская его из кадра. Вид у меня, вероятно, был сильно комический: пилотка, на которую я сменил морскую фуражку, одежда, аппарат — все утыкано ветками. Лесной человек!

«Аймо» работал прекрасно. Было у меня всего 15 метров пленки. И вдруг я смертельно испугался, что ее не хватит. Веду панораму за паровозом, а он не взрывается. Мне даже показалось, что он уже прошел мину, хотя перед тем я точно высчитал все расстояние. Меня взяло отчаяние: неужели взрыва не будет, или именно на взрыв-то и не хватит пленки? В эту минуту, как раз напротив меня, на прямом и кратчайшем расстоянии, из-под паровоза вырвался черный дым, потом я услышал взрыв, потом меня качнуло воздухом. Мина взорвалась там, где ей и полагалось: между паровозом и тендером. Вагоны наскочили на паровоз, и он проехал еще несколько метров. Вагоны валились один за другим... Затем началась беспорядочная стрельба. Стреляла охрана поезда, сидевшая в последнем вагоне, и стреляла немецкая засада, которую мы и не заметили: она находилась по ту сторону полотна и заняла свои места, по-видимому, на рассвете, как и мы. Мы, разумеется, ничем себя не обнаружили и стали уползать...

Как позднее оказалось, я снял всего 12 метров пленки...

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

«НА СЪЕМКИ НЕМЕЦКИХ ЗВЕРСТВ ПЛЕНКИ НЕ ЖАЛЕТЬ...»

**ДИРЕКТИВЫ, ПРИКАЗЫ, ИНСТРУКЦИИ
ПО РАБОТЕ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП**

Свои особые трудности появились в дни войны и у руководства кинохроники. А ведь от его умелых и своевременных действий тоже зависел общий успех дела. И зависел более чем ощутимо, чем в условиях мирной жизни.

Тут мне поневоле придется сделать маленькое отступление.

Знакомясь с творческим наследием чиновников, командовавших в самые разные годы советским киноискусством, невольно замечаешь, что едва ли не все они глубоко и тяжело страдали от одной и той же непоправимой беды — киношный народ нашим начальникам все время попадался не тот, который бы им требовался для выполнения больших и ответственных задач. Был этот народец и непослушен, и несознательен, и упрям. И все время норовил снимать не по мудрой партийной указке, а на свой лад. Потому-то и в глухие сталинские времена, и в светлые годы краткосрочной хрущевской оттепели, и в застойную эпоху нашим несчастным киноначальникам все время приходилось вверенную им кинематографическую братию вразумлять, наставлять на путь истинный. О том, в сколь дуболомной форме велась сия идейно-воспитательная работа, я уже достаточно повествовал¹.

А как вели себя кинонаставники в войну? Еще больше озверели, используя суровые законы и особенности военного времени или, может быть, малость поумнели после того, как жареный петух известно куда клюнул?

При первом знакомстве с бумаготворчеством начальников и сотрудников Кинокомитета и, в частности, Главка кинохроники может показаться, что и в годы военного лихолетья в их творческой палитре абсолютно ничего не изменилось. То же самое вечное недовольство тем, что и как снимается, те же неизменные понукания, горькие попреки, разносы, периодически перерастающие в суровые и жесткие приказы.

От многих приказов и циркуляров, вышедших из-под пера руководителей большековского Кинокомитета, у тех, кто работал на фронте, крылья за спиной вырасти явно не могли. Да и письма, телеграммы, циркуляры, уходившие на фронт не из самого Комитета, а из канцелярии Главка кинохроники (заведения рангом ниже), по тону, надо сказать, были ничуть не более нежными. И в них — тот же самый постоянный зудеж, недовольство подчиненными, горькие попреки и грозные предупреждения.

Человек, никогда не видевший хроники, снятой нашими фронтовыми операторами, и взявшийся судить об истинном качестве их работы только по приказам Главка и редакторским отзывам, наверняка подумает о том, что наши документалисты абсолютно завалили порученное им дело, проспали и прозевали все на свете. Тем более что в суровых приказах и разносных отзывах на снятый материал без особых различий подвергаются экзекуции и настоящие «грешники», и самые лучшие асы нашего фронтового репортажа. Достаточно сказать, что однажды Главк кинохроники поднял вопрос об отчислении с фронта такого храбреца и замечательного мастера, как Владимир Сущинский. От души доставалось подчас в этих казенных эпистолиях и такому асу, как Валентин Орлянкин, прославившийся своими поразительными и рискованнейшими съемками уличных боев в Сталинграде.

Однако, уже с головой погружаясь в пучины редакторских отзывов, постепенно начинаешь замечать, что и выговоры, и строгие

напоминания, и даже жесткие окрики обнаруживают под собой не только обычную редакторскую чесотку и панический ужас перед тем, «как бы чего не вышло», а подчас и вполне здравую основу.

Выговаривают — и не так уж редко — совершенно по делу, а выволочки и порки порой более чем заслуженны. Самое же удивительное заключается в том, что главной мишенью критических редакторских стрел оказываются операторские подтасовочки, подмены, всевозможные ухищрения выдать инсценированные съемки за подлинный «боевой материал». Невероятно, но факт — киноначальники военной поры бьются за правду на экране! (Об этом чуть позже.) И на самом деле (говоря это безо всякой иронии) — очень хорошо руководят!

И это притом, что в годы военного лихолетья руководить кинохроникой оказалось делом просто несопоставимо более сложным, чем в предвоенный период. Нужно иметь в виду, что задачи, вставшие перед документалистикой, оказались во много раз более трудными, а объективные условия работы несопоставимо худшими. На студиях сильно поредели кадры. Стало намного меньше пленки (пошла на особые нужды армии). Был жуткий дефицит электроэнергии (процесс обработки негатива в любую минуту мог остановиться, и бесценный материал подчас просто-напросто погибал еще недопроявленным). Этот ряд незнакомых ранее трудностей можно было бы продолжать до бесконечности. А между тем хроника теперь должна была работать куда более оперативно, более информативно и более содержательно, чем до войны.

Между тем и у самого руководства кинохроникой в годы войны появились еще и свои особые проблемы. Оперативно и эффективно руководить киногруппами, разбросанными по всем фронтам, из единого центра — это уже само по себе оказалось делом и непривычным, и непростым. А тут еще вышло так, что в период наступления немцев на Москву Главк кинохроники был эвакуирован аж в Новосибирск. Руководить фронтовыми операторами «из глубины сибирских руд» было просто невозможно. Пришлось выкручиваться, создавая новые структуры управления и связи с киногруппами, разбросанными от Черного до Белого моря.

В публикуемом ниже отчете Главка о первых итогах работы фронтовых киногрупп кого-то, возможно, шокируют некоторые упоминаемые там «некрасивые» детали и факты. Они действительно имели место. Но, на всякий случай, хочу все-таки оговориться, что случаи дезертирства и сознательного уклонения от служебного долга среди операторов-фронтовиков были единичны.

И все-таки, как бы тяжело ни давались поначалу нашим документалистам уроки съемок в боевых условиях, а строгим киноначальникам уроки руководства в совершенно новых условиях, дело делалось, дело двигалось, и первые серьезные успехи не заставили себя ждать.

Сюжеты, снятые на фронтах и регулярно включаемые в каждый очередной выпуск «Союзкиножурнала» (СКЖ), становились все более содержательными и разнообразными, а в ходе битвы за Москву был оперативно снят и выпущен на экран огромным тиражом документальный полнометражный фильм Л. Варламова и И. Копалина «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой».

Эта лента имела грандиозный успех (кинохроникеры и фоторепортеры запечатлели невероятные зрительские очереди к кассам кинотеатров, где показывалась картина). Во всех последних упоминаниях в СМИ об этой ленте назойливо подчеркивается, что фильм о нашей первой большой победе получил в США нашего первого «Оскара». Однако у этой работы оказались награды куда более весомее золоченого американского киноидола. Триумфально пройдя по экранам мира, картина сыграла поистине неопределимую роль в переломе общественных настроений в пользу Советского Союза. Ярко показав первую большую победу Красной Армии, документально запечатлев невиданные зверства фашистов на советской земле, фильм выполнил огромную пропагандистскую работу, с эффектом которой даже и близко не могли сравниться усилия самых изощренных дипломатов и влиятельнейших политиков.

Начиная с этого момента, советская фронтовая кинодокументалистика начинает работать все более уверенно, содержательно и плодотворно. И конечно же, определенную — весьма и весьма позитивную роль — в общем успехе советской кинохроники военных лет сыграли те, кого обычно без особой любви и уважения именовали и именуют у нас не самым возвышенным словом — «начальники», а чаще — «начальнички», «горе-начальники», и т.д. в этом роде...

Нашего запоздалого доброго слова руководители советской кинохроники военных лет заслужили хотя бы потому, что приложили поистине титанические усилия к тому, чтобы у фронтовых киногрупп была киноплёнка, необходимая аппаратура, транспортные средства, продовольственное снабжение, военное обмундирование, а затем и настоящие воинские звания и настоящие погоны, а у семей погибших фронтовых операторов, хоть и не сразу — пенсии, приравненные к пенсиям погибшим на войне офицерам Красной Армии. Все эти, казалось бы, такие элементарные, само собой разумеющиеся условия между тем не с неба упали, а были буквально добыты, вырваны у руководства страны бесчисленными обращениями и ходатайствами.

Нельзя не отметить, что руководство советской кинохроники в годы войны проявило также и недюжинную гибкость и инициативность в поисках наиболее оптимальной формы организации работы фронтовых киногрупп. Быстро накапливавшийся опыт работы в новых условиях давал возможность уточнять и серьезно корректировать систему управления, делать ее менее громоздкой и более мобильной. И надо отдать должное тогдашним руководителям Главка кинохроники и Кинокомитета — они не стеснялись теребить и беспокоить «лишний раз» руководство страны своими предложениями о совершенствовании работы системы кинохроники (идея создания специального отдела фронтовых киногрупп, Центральной оперативной киногруппы для выполнения особо сложных и ответственных заданий и др.). Тут надо бы отметить и самого начальника Главка кинохроники Ф.М. Васильченко и умного, твердого и инициативного руководителя Отдела фронтовых киногрупп Марка Трояновского.

Но, пожалуй, самой высокой оценки в работе немногочисленного аппарата Главка кинохроники заслужили его редакторы. Их было совсем мало, но именно их повседневная и четкая работа обеспечивала мобильность и эффективность общего руководства фронтовыми киногруппами.

Редакторы рецензировали буквально каждую фронтовую киносъемку², будь то небольшая партия свежего, только что прибывшего материала, или уже целый, вполне законченный сюжет. Рецензия немедленно пересылалась на фронт авторам представленного материала. Именно по оценкам и замечаниям, изложенным в заключении, руководитель киногруппы и его операторы в основном и корректировали свою работу, т.к. чаще всего они даже и не имели возможности увидеть отснятый ими материал — еще непроявленным он при первой же okazji отправлялся в Москву.

Над этими рецензиями и, как правило, достаточно краткими редакторскими заключениями сегодня можно только с тихой завистью вздыхать — настолько они точны, основательны и доброжелательны. В кои-то веки киноредактура проявила себя не в качестве цензора, цепного пса начальства, устрашающей дубины, а подлинно творческим, конструктивно-созидательным институтом. Конечно, никакой идиллии между снимающими на фронте и оценивающими их работу людьми в редакторских кабинетах не было и быть не могло. Но и те и другие оказались тогда не в противофазе своих главных устремлений, а были как бы захвачены одной и той же неудержимой исторической волной. Комитетская редактура сумела не только вовремя углядеть новое, свежее, живое в работе наших фронтовых операторов, но даже и поддержать, прямо скажем, достаточно смелые, неожиданные для сталинской эстетики новации.

И фронтовые операторы, и их кураторы к исходу 1943 года не просто пришли к убеждению, но уже и блестяще заявили в лучших своих работах, что главное на войне — не только пушки, мощные танковые атаки, армады несущихся штурмовиков, но — сам человек. Шаг за шагом преодолевая догмы и ограничения казенной эстетики, профессиональные привычки и штампы, наработанные в довоенной документалистике, наши фронтовые операторы все ближе и ближе пробивались к заповедной правде о войне.

Но, как вскоре выяснилось, это устремление не получило поддержки у верховного советского руководства и были приняты самые решительные меры к тому, чтобы поставить документальную киномузу на место.

¹ Фомин В.И. Полка: Документы и свидетельства. М.: НИИК, 1992; Он же. Кино и власть: Советское кино: 1965—1985 годы. М.: Материк, 1996; Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998; Его же. Цикл публикаций «Война: свангелие от цензуры». — Экран и сцена. 1995. Апрель—май. № 16—20.

² Не имея возможности представить в настоящей книге этот обширный корпус документов, отсылаю к своей серии публикаций, посвященных работе фронтовых операторов: Цена кадра. Каждый второй — ранен, каждый четвертый — убит //Экран и сцена. 2000. Март — июнь.

№ 79

**ДИРЕКТИВА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ
РККА Л.З. МЕХЛИСА НАЧАЛЬНИКАМ ПОЛИТУПРАВЛЕНИЙ ФРОНТОВ
«О ХРОНИКАЛЬНЫХ КИНОСЪЕМКАХ НА ФРОНТАХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ»**

[Ранее 30 декабря 1941 г.]

Проводом.

Начальникам политуправлений фронтов

**О ХРОНИКАЛЬНЫХ КИНОСЪЕМКАХ
НА ФРОНТАХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

ГлавПУРККА неоднократно указывало Вам на огромную роль кино во всей культурно-воспитательной работе в Красной Армии. Наряду с художественными фильмами особое место во всей политико-воспитательной работе в Красной Армии занимают хроникально-документальные фильмы.

Всемирно-историческое значение Великой Отечественной войны настоятельно требует создания кинодокументальной летописи происходящих событий, показа наступательных операций Красной Армии и начавшегося разгрома гитлеровской Германии.

Фильмы, созданные на основе этих кинодокументов, являются мощным орудием политического воспитания бойцов Красной Армии и многих поколений советских людей.

Хороший фронтовой кинорепортаж, показанный на зарубежных экранах, является убедительным средством пропаганды и популяризации сил и мощи Красной Армии.

Между тем Политуправления фронтов недооценивают огромного политического значения фронтового кинорепортажа как основы для создания правдивых и ярких кинодокументов, показывающих силу и мощь советской страны и ее Красной Армии, помогающих наглядно развенчать миф о «непобедимости» германской армии и еще более укрепляющих уверенность советского народа и Красной Армии в неизбежном разгроме гитлеровской Германии.

Отмечаю следующие недочеты в организации и качестве фронтовых киносъемок.

1. Оперативное руководство кинооператорами со стороны Политуправлений фронтов не обеспечивается, в результате чего основные операторы находятся на второстепенных местах, а важнейшие участки фронта остаются без операторов.

2. В присылаемом киногруппами материале много статичности и мало ярких кадров, заснятых в ходе боевых действий, непосредственно в движении, наступлении.

Кинооператоров нередко посылают к месту съемок после окончания боевых действий, в результате чего важнейшие объекты для съемок упускаются.

В большинстве случаев боевые действия, жизнь и быт Красной Армии снимаются обезличенно, отрывками, фрагментами, без цельного, законченного показа отдельных операций. В кадрах не выделяются отдельные герои —

бойцы, командиры и политработники, отличившиеся в боях с немецкими захватчиками. Нет киноочерков.

В съемках преобладают кадры авиации и артиллерии. Плохо снимается пехота; почти совсем не снимается кавалерия, связь, саперные части и др.

Как правило, трофеи показываются бледно, нет массовых, общих планов трофеев и брошенного немцами оружия.

Лицо немецкой грабьармии, ее массовые зверства в освобожденных Красной Армией районах, уничтожение русских памятников культуры и цивилизации показываются слабо, обезличенно, недокументированно, не снимаются моменты активирования зверств.

Приказываю:

1. Начальникам Политуправлений фронтов направлять работу кинооператоров в сторону яркого и всестороннего показа начавшегося разгрома немецко-фашистских захватчиков, реализации указания тов. Сталина об истреблении немецких оккупантов, беззаветного героизма бойцов, командиров и политработников в боях за родину.

Обратить особое внимание на съемку непосредственных боев наступательных операций всех родов войск, подвигов наиболее отличившихся в боях частей Красной Армии, ее бойцов, командиров, политработников.

На примерах боевого содружества в Красной Армии представителей различных национальностей — отразить великую и монолитную дружбу народов СССР, встречу Красной Армии населением освобожденных районов и восстановление советской власти в последних, показать работу политбойцов, партполитработу в боевой обстановке, быт и досуг бойцов и командиров на фронте, боевые действия партизан, практиковать съемки киноочерков об отдельных гвардейских частях, подразделениях и героях отечественной войны.

Обеспечить более выразительную съемку действий пехоты, автоматчиков, минометчиков, танкистов, связистов, разведчиков, шире снимать захваченные трофеи и особое внимание обратить на кинодокументы зверств немецко-фашистских оккупантов.

2. На месте, сообразно обстановке, Политуправлениям фронтов давать киногруппам утвержденный военным советом план киносъемок, следить за его своевременным выполнением с тем, чтобы каждая главнейшая операция была зафиксирована на киноплёнке.

В процессе подготовки кинооператоров к съемкам — безусловно, обеспечить сохранение военной тайны, не посвящать киногруппы в происходящие на фронте операции.

3. Проверить наличный состав киногрупп, негодных и сомнительных откомандировать в распоряжение Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. Укрепить дисциплину среди кинооператоров, пресекать элементы болтливости, бездельничанья среди отдельных операторов, требуя безусловного подчинения установленным воинским порядкам. Политуправлениям фронтов вести систематическую политико-воспитательную работу в киногруппах.

4. Не реже одного раза в 10 дней присылать в ГлавПУРККА весь заснятый киноматериал.

№ 80
ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О РАБОТЕ КИНОХРОНИКИ ЗА ИЮЛЬ — ДЕКАБРЬ 1941 г.

19 января 1942 г.

Опыт работы, накопленный за истекшие семь месяцев войны, дает возможность подвести итоги работы кинохроники в условиях войны и наметить пути дальнейшей работы.

Работа кинохроники в военное время получила иное направление, отличное от условий работы мирного времени. И этим работа кинохроники существенно отличается от работы системы художественной и учебно-технической отраслей кинематографии.

В то время как на студиях художественных фильмов и студиях технических фильмов характер производства остается в основном тот же, что и в условиях мирного времени и изменилась только тематика картин, в системе кинохроники основное направление получила хроникально-военная съемка на фронтах Отечественной войны.

Наряду с этой основной и ведущей работой в системе кинохроники сохранилась работа 14 местных студий по выпуску местных журналов, а также выпуск союзных журналов СКЖ на четырех студиях хроники, вместо одной Центральной, выпускавшей союзную продукцию до войны.

Два резко различных по своему содержанию, характеру и методам хроникальной работы — деятельность фронтовых съемочных групп и работа местных студий по выпуску журнала — требовали особой концентрации в руководстве всей системы кинохроники в условиях войны.

Между тем, в силу целого ряда причин, Вам хорошо известных, Главк кинохроники в основном был переведен с первой очередью Комитета по делам кинематографии в г. Новосибирск. Приказом Комитета на Главк кинохроники в Новосибирске была возложена задача творчески-производственного и хозяйственного руководства всеми местными студиями; на очень небольшую группу работников кинохроники, оставшуюся вместе со мной в Москве, была возложена задача руководства Центральной, Ленинградской и украинской киностудиями кинохроники, а также руководство всеми фронтовыми съемочными группами.

Если в первый период войны при отсутствии достаточного опыта у нас в такой сложной и тяжелой обстановке, которую приходилось переживать, было оправдано такое разделение Главка, то в настоящее время, учитывая накопленный опыт, я пришел к твердому убеждению в нецелесообразности ныне существующей системы руководства системой кинохроники.

Какие недостатки в нашей работе выявлены за истекший период? <...>

Основная задача хроники в период войны является съемка на фронте. На фронте у нас работали свыше ... съемочных групп с общим количеством свыше ста человек работников. Эти люди требовали повседневного и внимательного руководства. Необходимо было также организовать работу, чтобы знать, где и что в каждый данный момент делает тот или иной работник. Этим людям нужно было своевременно обеспечить не только пленкой, аппаратурой и прочими материалами, но и обеспечить повседневным творческим руководством, давая творческие аннотации на каждый заснятый оператором метр материала.

Отсутствие Главка хроники в Москве привело к тому, что не было достаточного контроля за работой съемочных групп и не было достаточного творческого руководства и помощи операторам, снимающим на фронте. Вся эта работа была сконцентрирована на студии, которая была целиком поглощена заботой о выпуске текущей продукции на экран, работой, связанной непосредственно с производственными цехами студии, не могла уделять и не уделяла должного внимания руководству фронтовыми съемочными группами.

В итоге мы имели случаи, когда ряд операторов, прикрепленных к отдельным участкам фронта, сплошь и рядом приезжали без всякого вызова в Москву, сидели в Москве больше чем следует, разъезжая по всему Советскому Союзу к своим семьям и так далее.

Отсутствие должного учета работы операторов и времени, проведенного ими действительно на фронте, лишает меня возможности сегодня выразить это положение в каких-то конкретных цифрах, но с достаточной уверенностью можно утверждать, что не больше 50 процентов времени за истекший период операторы провели на фронте, остальное время они провели либо в Москве, либо в глубоком тылу и это, несмотря на то, что они по существу были мобилизованы, одеты в военную форму и являются военными людьми, призванными выполнять свои воинские обязанности на фронте в качестве операторов, а не бойцов.

Мы имели даже позорные для хроники случаи, когда отдельные наши работники (режиссер Бойков, Центральная киностудия; оператор Лозовский, «Техфильм») были арестованы как дезертиры в связи с тем, что, направляясь на фронт, сделали небольшой крюк в пару тысяч километров для того, чтобы заехать и повидать свои семьи.

Отсутствие полного учета о качестве и количестве заснятого каждым отдельным оператором материала не дает возможности исчерпывающе ответить на вопрос, как и кто из операторов поработал за истекшие семь месяцев войны. Основной учетный материал, конечно, на Центральной студии есть, но не разработан, не систематизирован таким образом, чтобы можно было повседневно следить за работой каждого оператора в отдельности и делать соответствующие выводы о том или ином работнике.

Центральная студия, за которой были сохранены все эти функции, с этой работой не справилась по указанным выше причинам, но дело в том, что и принципиально я не рассматриваю, что все функции по руководству фронтовыми съемочными группами являются функциями Центральной студии кинохроники. Эти функции по своей природе принадлежат и должны принадлежать Главку хроники и только размещение Главка в Новосибирске, а не в Москве привело к тому, что эти функции были переложены на Центральную студию.

В хозяйственном и финансовом отношении существующее разделение руководства между руководством периферийными студиями и руководством Центральной и Ленинградской студиями и фронтовыми съемочными группами также дало свои отрицательные результаты и привело к тому, что финансовое хозяйство Центральной и Ленинградской студиями, на которые пала основная тяжесть содержания фронтовых съемочных групп, находится в тяжелом положении. Местные же студии никакого участия не принимали в финансировании военных съемок в течение всего истекшего периода войны и были в сравнительно благополучном финансовом положении. Поскольку планирование и финансирование системы кинохроники можно проводить только как единую производственную хозяйственную систему, такой разрыв дальше не должен быть приемлем. Финан-

совое хозяйство системы кинохроники единое и как единое должно и планироваться и организовываться. <...>

Эти мероприятия, так же, как и отсутствие послужных списков у военных операторов, принятые в армии для комсостава, и целый ряд других неразрешенных вопросов являются результатом того, что такие громадные объемы работы, как руководство съемочными группами на фронте, — не было достаточно организовано.

В связи с этим я считаю совершенно целесообразным перевести Главк кинохроники из Новосибирска в Москву. Перевод Главка в Москву должен обеспечить 100% качество руководства фронтовыми съемочными группами, руководство Центральной и Ленинградской студиями, а также руководство всеми периферийными студиями кинохроники.

Основное внимание в условиях войны должно быть сосредоточено на работе хроники на фронте. Это ее основная задача и на эту основную задачу должны быть направлены все силы Главка.

Аппарат Главка должен быть укомплектован с таким расчетом, чтобы он мог работать бесперебойно в Москве, несмотря ни на какие случайности, которые могут возникать в период войны <...>.

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 52. Л. 1—4.

№ 81

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА УРУШАДЗЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ О СОСТОЯНИИ ЛЕНИНГРАДСКИХ КИНОПРЕДПРИЯТИЙ

25 апреля 1942 г.

<...>

Мною обследованы кинопредприятия г. Ленинграда:

1. Завод Ленкинап.

Завод в настоящее время не работает, и перспектив на пуск завода на ближайшее время нет, в связи с отсутствием электроэнергии, здоровой рабочей силы и специалистов. Оборудование завода находится в основном в порядке и в целости. Эвакуация завода из Ленинграда в другое место целесообразна, но в связи с упущенной возможностью эвакуации по льду Ладожского озера эвакуация водой будет представлять значительные трудности. Также серьезное затруднение вызовет острая нехватка здоровой рабочей силы при погрузке оборудования на месте и перегрузках его на водный транспорт.

2. Фабрика № 4.

Фабрика в настоящее время не работает, и перспектив на пуск ее по производству фотобумаги в ближайшее время нет. Основное оборудование фабрики цело, несмотря на несколько попаданий артснарядов в цеха фабрики.

Эвакуация фабрики целесообразна (подробная докладная записка директора фабрики т. Владимирова мною Вам передана).

3. Копировальная фабрика.

Фабрика не работает из-за отсутствия электроэнергии, отсутствия подачи воды и порчи всей водопроводной системы, также на фабрике ощущается острый недостаток в рабочей силе — по этим причинам фабрика вступить в эксплуатацию не может. (Подробная докладная записка директора копирфабрики т. Тимофеева мною Вам передана.)

4. Ленкинохроника.

В настоящее время студия кинохроники является единственным активно действующим кинопредприятием в Ленинграде.

Производятся многочисленные съемки как в самом городе, так и на всем Ленинградском фронте. Заснято большое количество документального материала.

Студия ощущает острую нехватку в пленке и аппаратуре.

Все работы по проявке, печати и обработке материала киностудия производит, из-за отсутствия собственной базы, на студии «Техфильм».

Также ощущается необходимость художественного руководства работой студии. Активное участие в работе студии принимает писатель Вс. Вишневский.

5. Гор. и обл. управление кинофикации.

В основном вся работа из-за нехватки электроэнергии производится передвижками. В городе работают два стационарных театра и несколько передвижных установок на собственных электростанциях. Очень сильно дает себя чувствовать нехватка запасных частей для аппаратуры и электростанции, так как все наличие запчастей Л.О.¹ Главкиноснаба было в основном передано военным киноорганизациям.

По городу и области также не хватает электростанции, в связи с чем население кинопоказом обеспечено в очень незначительной степени.

УРУШАДЗЕ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 777. Л. 16—17.

¹ Ленинградское отделение Главкиноснаба.

№ 82**ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ В УСЛОВИЯХ ВЫПУСКА
«СОЮЗКИНОЖУРНАЛА»**

15 июля 1942 г.

№ 15

Всем директорам студий кинохроники и начальникам секторов хроники национальных киностудий.

В соответствии с приказом по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР № 116 от 5.VI-42 «О изменении порядка выпуска «Союзкиножурнала» установить следующий порядок обеспечения «Союзкиножурнала», выпускаемого Центральной студией кинохроники в Москве, сюжетами местных студий о жизни тыла и обеспечении военными сюжетами местных журналов.

1. Директорам местных студий кинохроники регулярно присылать в Москву на Центральную студию кинохроники для включения в «Союзкиножурнал» сюжеты, показывающие жизнь тыла, в соответствии с утвержденным планом на 3-й квартал и приложением № 1 к настоящему письму.

Сюжеты для «Союзкиножурнала» высылать не позже 25-го числа каждого месяца. Позже высланные сюжеты не будут зачисляться в выполнение плана текущего месяца.

Съемку сюжетов о жизни тыла для «Союзкиножурнала» поручать лучшим квалифицированным операторам.

2. Директору Центральной студии кинохроники тов. Бессмертному изготовлять ежемесячно для киножурналов, выпускаемых местными студиями, по 4 оригинальных фронтовых сюжета <...>.

3. Для монтажа фронтовых сюжетов выделить на Центральной студии кинохроники специального режиссера. Осуществление всех административно-организационных мероприятий, связанных с изготовлением военных сюжетов, поручить также специальному работнику студии, на которого возложить ответственность за максимально быструю доставку военных сюжетов для местных студий.

Для доставки сюжетов местным студиям и сюжетов местных студий для «Союзкиножурнала» — использовать наиболее быстрые способы транспортировки (авиа, фельдсвязь, передачу через едущих в Москву или из Москвы).

4. Стоимость каждого военного сюжета для местных киножурналов, получаемых от Центральной студии, вместе с лицензом, определить в 2000 рублей.

*Начальник
Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов
ВАСИЛЬЧЕНКО*

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Л. 54. Л. 3.

№ 83

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА А.С. ЩЕРБАКОВУ
ОБ ОПЕРАТИВНОЙ ДОСТАВКЕ ФИЛЬМОВ**

23 марта 1943 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
товарищу ЩЕРБАКОВУ А.С.*

Недостаток пленки чрезвычайно ограничивает наши возможности кинообслуживания населения. Это обстоятельство усугубляется еще нерегулярной и неаккуратной работой органов связи по перевозке посылок с кинофильмами. Даже фильм «СТАЛИНГРАД», вследствие этого, был разослан на места несвоевременно.

Наше обращение к Наркому связи Союза ССР т. ПЕРЕСЫПКИНУ о приравнении перевозки кинофильмов по срочности к перевозкам газет и агитационно-пропагандистской литературы не получило положительного разрешения, и доставка кинофильмов проходит наравне с обычными почтовыми отправлениями.

Прокат кинофильмов построен на движении по заранее составленному календарному графику от одной киноустановки на другую. Малейшая задержка в пути вызывает простой киносети по всему маршруту, дезорганизует работу по планированию кинорепертуара, а удлинение времени на перевозку вызывает и дополнительную потребность в фильмофонде.

Очень прошу Вашего содействия в установлении порядка перевозки кинофильмов наравне с газетами и агитационно-пропагандистской литературой как по линии Наркомата Связи, так и по Наркомату Путей Сообщения¹.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 114. Л. 25.

На документе имеется виза А. Щербакова: «Т. Александрову. Для принятия мер. [Подпись] 25/III», а также приписка Яковлева: «В секретариат т. Щербакова А.С. Просьба т. Большакова удовлетворена. Тов. Землячка дала соответствующее распоряжение НКСвязи и НКПС. Зав. отделом кино Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). Яковлев. 7/IV-43 [Подпись]».

¹ Просьба И.Г. Большакова была удовлетворена.

№ 84

**ТЕЛЕГРАММА ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ Р.Г. КАЦМАНА
ПОЛИТУПРАВЛЕНИЯМ ФРОНТОВ И НАЧАЛЬНИКАМ КИНОГРУПП
О ТЕМАТИЧЕСКОМ ПЛАНИРОВАНИИ**

20 июля 1943 г.

*Проводом
Политуправление
Всем фронтам и флотам, киногруппам*

Начиная августа наряду обязательной съемкой всех важнейших событий главком вводится тематическое планирование текущих сюжетов фронтовых групп тчк Это ликвидирует дублирование зпт съемку второстепенных ненужных тем тчк вменяется обязанность каждого двадцать пятого телеграфно сообщать свои тематические предложения предстоящий месяц тчк Нашей ответной телеграмме будут окончательно установлены ваши основные темы тчк Двадцать пятому июля телеграфируйте предложения тематике августа.

КАЦМАН

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 112. Л. 3.

№ 85

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ И А.С. ЩЕРБАКОВУ
О МЕРАХ ПО УЛУЧШЕНИЮ УСЛОВИЙ РАБОТЫ КИНОХРОНИКИ**

23 апреля 1943 г.

*Зам. председателя СНК Союза ССР МОЛОТОВУ В.М.
Секретарю ЦК ВКП(б) ЩЕРБАКОВУ А.С.*

22 месяца работы Центральной студии кинохроники по съемке материалов и боевых эпизодов Отечественной войны и выпуску на экраны журналов и фильмов выдвинули некоторые вопросы, разрешение которых крайне необходимо для дальнейшего выполнения студией стоящих перед ней задач.

За время войны из общего состава 150—200 работников фронтовых съемочных групп было убито и пропало без вести свыше 20 человек, и получило ранение 10 человек. Награждены орденами и медалями за участие в боевых операциях Красной Армии 46 человек. Эти факты свидетельствуют о том, что работники фронтовых киногорупп находятся в тех же условиях, в каких находятся командиры и красноармейцы действующей армии. Поэтому следует распространить постановление СНК СССР о льготах и пенсиях для военнослужащих на личный состав фронтовых киногорупп, работающих в действующей армии, а также на членов их семей.

Затруднения с электроэнергией в Москве вызывают нередко перебои в обработке фронтового материала, выпуске фронтовой кинохроники и фильмов на экран. Имеют место многочисленные случаи, когда из-за неожиданного выключения электроэнергии останавливались проявочные машины и ценный фронтовой материал, находившийся в это время в проявке, — погибал.

Из-за отсутствия топлива для производственных нужд нередко простой производственных цехов студии, особенно лаборатории, занятой проявкой фронтового материала. Это крайне отрицательно влияет на оперативность выпуска на экран важнейших событийных съемок.

Необходимо решение, согласно которому Центральная студия хроники была бы бесперебойно обеспечена электроэнергией и топливом для производственных целей.

В условиях хроники транспорт является решающим фактором, обеспечивающим своевременную оперативность съемок как на фронте, так и важнейших политических событий, происходящих в Москве. Распространение на хронику существующих норм расхода бензина на одну машину не обеспечивает оперативности ее работы. Для хроники необходимо установить повышенные нормы расхода бензина на машину.

Центральная студия кинохроники работает круглые сутки. Ограниченность кадров специалистов вынуждает работников работать по 18 часов, а нередко по двое суток, не выходя из цеха.

В этих условиях необходимо улучшить их питание.

Прошу Вас рассмотреть прилагаемый проект мероприятий и вынести соответствующее решение.

Председатель Комитета по делам кинематографии БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 111. Л. 1.

№ 86

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА А.С. ЩЕРБАКОВУ О СОЗДАНИИ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ ОПЕРАТИВНОЙ ФРОНТОВОЙ КИНОГРУППЫ**

20 мая 1943 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. А.С. ЩЕРБАКОВУ*

В целях повышения оперативности в съемках и выпуске фронтового кинорепортажа и обеспечения широкого освещения всех важнейших фронтовых событий, — Комитет по делам кинематографии при СНК СССР, наряду с

фронтowymi кинооператорами, закрепленными за отдельными фронтами, создал Центральную оперативную фронтową киногруппу.

Эта группа укомплектована из высокопрофессиональных военных операторов кинохроники, которые будут направляться непосредственно в центр боевых действий, выполнять отдельные, особо важные задания по съемкам на фронтах, инструктировать операторов фронтowych киногрупп.

В целях обеспечения подлинно-оперативной работы группы, прошу Вашей помощи в следующем:

а) выдать всему личному составу группы (15 человек) постоянные удостоверения ГлавПУРККА на право съемки кинохроники в действующей армии, на всех фронтах;

б) выделить постоянного военно-оперативного консультанта для ориентации группы в объектах и направлении текущих съемок;

в) дать указание отделу перевозок НКО об обеспечении быстрой переброски кинооператоров и пленки из Москвы к местам съемки на фронты;

г) дать указание начальнику Главного автомобильного управления Красной Армии генерал-лейтенанту т. Белокоскову о прикреплении к центральной фронтовой группе двух автомашин из числа трофейных.

Председатель Комитета по делам кинематографии И. БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 111. Л. 3.

Подлинник. Машинопись.

№ 87

ИЗ ОТЧЕТА В. С. ЕШУРИНА О РАБОТЕ КИНОГРУППЫ ЮГО-ЗАПАДНОГО ФРОНТА ЗА ДЕКАБРЬ 1942 г. — МАРТ 1943 г.

13 апреля 1943 г.

Начальнику Главкинохроники тов. ВАСИЛЬЧЕНКО

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ОТЧЕТ. ДЕКАБРЬ 1942 г. — МАРТ 1943 г.

Киногруппа в составе двух операторов и двух ассистентов оператора прибыла на Юго-Западный фронт после ноябрьского наступления, когда войска готовились ко второму этапу наступления. <...>

Нужно учесть, что Юго-Западный фронт к моменту его наступательных действий был только организован и поэтому ощущал сильную нужду в транспорте, бензине, обмундировании, питании и т.п., это отразилось и на снабжении киногруппы всеми необходимыми средствами, для проведения работы в условиях наступления в сильные морозы, на больших Донских просторах. <...>

Все декабрьское наступление операторам пришлось работать аппаратами, передвигаясь на попутных машинах, на лошадях и пешком. <...>

Операторское пополнение в количестве 4 человека прибыло на фронт только 19 февраля, когда наступление кончилось, и фронт стал стабилизироваться. Все наступательное движение фронта снимали по существу всего один оператор и один ассистент. Оператор Штатланд заболел (у него астма) еще в декабре мес. и я вынужден был его отправить в Москву. Ассистент операто-

ра тов. Грачев болел в течение месяца туляремией и не мог работать. В наличии был только оператор Ешуриин и ассистент Комаров. <...>

Киногруппа ощущает сильную нужду в обмундировании и т.к. обеспечить людей на фронте не представляется возможности из-за отсутствия вещевых аттестатов, то прошу главк дать указание студии о выделении необходимых вещей из имеющихся там ресурсов. Список прилагаю.

Отношение к группе командования фронта хорошее. Группа находится на [особом], положении, подчиняется (помимо главка хроники) начальнику Политуправления и члену Военного совета. Начальник группы имеет право представлять своих работников к аттестации и наградам. Политуправлением прикреплены в помощь группе командиры, которые по званию разделяются на капитана, лейтенанта, лейтенанта и гвардии ст. сержанта. Эти люди приданы в армию в помощь к операторам.

За время съемок наступательных операций фронта отличился оператор Грачев, который четко и с отвагой выполнял любое задание начальника группы, был на протяжении всей работы чрезвычайно дисциплинированным. В марте мес., находясь на переднем крае, он попал в окружение противника и, не бросив снятый материал и аппарат, с потертыми в кровь ногами, выбравшись через пять дней из окружения, получил от меня новое задание по съемкам на линии огня, выполнил его. В связи с этим я представил его к правительственной награде — ордену «Красная Звезда», и, по имеющимся данным, это представление утверждено Политуправлением фронта.

2 февраля в районе Славянска отличился прикрепленный ко мне гвардии сержант тов. Коптелев, который, находясь в окружении 21 танка противника, немецких автоматчиков, под огнем выбрался из окружения и спас снятый материал «Зверства фашистов в гор. Рубежном», «Красный Лиман» и «Бой за Славянск». Тов. Коптелев представлен мной к правительственной награде, к медали «За отвагу».

Киногруппа за указанный отчетный период имеет потери. 13 февраля шофер оператора Ешурина, тов. Ветчинин был убит во время бомбардировки Красного Лимана.

Шофер тов. Чеботарев, работая с ассистентом тов. Комаровым, был тяжело ранен в районе Ворошиловграда и в данный момент находится на излечении в госпитале.

Оператор Ешуриин был ранен дважды. В декабре мес. в районе Богучары от взрыва вражеских мин, заложенных в дом, где расположились на отдых командиры, причем Ешуриин был контужен в голову. Второй раз в районе Славянок, когда танки противника окружили подразделение, в котором он находился, и стали бить прямой наводкой по дому. Бронебойный снаряд пробил стену и осколком кирпича Ешуриину подбило глаз. Находящиеся в этом доме командиры частично выбыли из строя из-за тяжелых ранений.

Киногруппе поручено производство полнометражного фильма «Освобождение Донбасса», эта тема задерживается из-за положения на фронте. Донбасс еще не освобожден, но группа уже теперь накапливает материал и находится на исходном положении на случай наступления. Причем каждый оператор имеет определенное задание по съемкам по указанному фильму. Мне кажется совершенно необходимым оставить эту тему за группой, закрепив за ней же и режиссера тов. Гурова, который одновременно с работой над фильмом помогает в творческом плане операторам.

В марте мес. хроника прислала на фронт для Политуправления материал, назвав его специальным фронтовым выпуском. В этом материале было всего два сюжета, метражом в 150—200 метров. Это оказались дискредитацией работы группы, т.к. за это время было снято значительно больше и не явилось показателем ее работы. В связи с чем от имени Политуправления и Военного Совета прошу Вас разрешить сделать из снятого материала подарок фронту — спец. выпуск.

Юго-Западный фронт ведет борьбу с оккупантами на территории Украины, среди населения освобожденных районов требуется проводить большую пропагандистскую работу. В этом должно принять участие и кино. До сего времени хроника проникает в эти районы очень слабо. В связи с этим прошу глав разрешить киногруппе Юго-Западного фронта, совместно с украинской студией, которая должна базироваться в фронтовой группе, выпускать регулярно журналы, для Красной Армии фронта и населения Украины.

<...>

Всего за отчетный период группой снято свыше 50 000 метров пленки, все указанные материалы использованы в основном редакцией кинохроники в периодических изданиях и в фильмах «СТАЛИНГРАД» и «В ПОСЛЕДНИЙ ЧАС».

ВЫВОДЫ:

1. В самый разгар наступательных операций на Юго-Западном фронте группа кинохроники не была сформирована, и в основном снимали в этот ответственный период всего два оператора. Прибывшие в последующем операторы на фронтах не снимали, являются не обстрелянными и требуют соответствующей подготовки на фронте. Для дальнейшей более благоприятной работы следует придать группе не менее еще четырех операторов с боевым опытом.

Нужно учесть, что успех работы Сталинградской группы нужно отнести в большей степени за счет того, что там на небольшом фронте было не менее 14 операторов, что дало возможность охватить все поздравления и рода войск.

2. Учитывая протяженность и сложность работы на Юго-Западном фронте, Главкинохронике следует более чутко относиться к нуждам группы и оперативно отвечать на все заявки группы. Не допускать такого положения, когда на 10 телеграмм об операторах не было ни одного ответа и на 4 телеграммы о деньгах, деньги не были посланы, не было и ни какого ответа о невозможности их выслать.

3. Указать студии на недопустимое отношении к отъезжающим товарищам на фронт в части их снабжения обмундированием (режиссер Кармазинский в разгар весны был послан на фронт в валенках), предложить ей, возложив полную ответственность за отправку людей, покупку железнодорожных билетов и т.д.

4. Разрешить в ЦК ВКП(б) о зачислении работников военных киногрупп в кадры Красной Армии, с подчинением их Комитету кинематографии и в связи с этим о зачислении их на полное довольствие в армии. Работники киногрупп на фронте ничем совершенно не отличаются от командиров Красной Армии <...>.

Начальник киногрупп Юго-Западного фронта ЕШУРИН

№ 88
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА А.С. ЩЕРБАКОВУ
ОБ УЛУЧШЕНИИ УСЛОВИЙ РАБОТЫ ВОЕННОЙ КИНОХРОНИКИ

1943 г.

*Начальнику Главного политического управления Красной Армии
генерал-лейтенанту А.С. ЩЕРБАКОВУ*

О МЕРОПРИЯТИЯХ ПО УЛУЧШЕНИЮ РАБОТЫ
В ОБЛАСТИ ВОЕННОЙ КИНОХРОНИКИ

Опыт работы в области военной кинохроники за два года войны настоятельно требует внесения в организацию работы по съемке кинохроники на фронте ряда коренных улучшений и изменений, которые дадут возможность значительно лучше выполнять ответственные задачи, стоящие в настоящий момент и создадут основу для выпуска новых высококачественных документальных фильмов об Отечественной войне.

Состояние работы

В настоящее время работают 17 фронтовых групп Комитета по делам кинематографии, из которых 4 работают во флоте. 14 киногорупп, закрепленных за армиями, состоят из 166 человек. В каждую группу входят: операторы, ассистенты, начальник группы и зам. начальника по организационно-хозяйственным делам.

Фронтовыми киногоруппами проделана большая работа. На пленке запечатлены основные события, происшедшие на фронте Отечественной войны от Баренцева до Черного морей. 13 операторов снимали и снимают в настоящее время в тылу врага будни партизанской борьбы. Операторы закреплены за авиачастями, участвуют в воздушных боях, летают за линию фронта, операторы участвуют в операциях танковых, кавалерийских частей и действиях флота.

Киногоруппы участвовали в обороне Одессы, Москвы, Севастополя, Ленинграда, Сталинграда.

Это дало возможность создать и оперативно выпустить такие фильмы, как «Разгром немцев под Москвой», «Ленинград в борьбе», «День войны», «Черноморцы», «Сталинград».

Руководство группами осуществляет Комитет по делам кинематографии при СНК СССР через Главное управление кинохроники. Киногоруппы укомплектованы из состава студий кинохроники и частично студий художественных и технических фильмов.

Во фронтовые группы влило также большое количество молодежи из числа окончивших уже во время войны Государственный институт кинематографии. Прошедший период характеризуется большим ростом операторских кадров. За образцовую работу 29 операторов повышены в категориях и ряд ассистентов переведен в операторы.

За время войны 30 операторам присвоено звание лауреатов Сталинских премий, 40 операторов награждены правительственными наградами, 10 операторов убито, 12 ранено, 13 пропало без вести.

Недостатки в организации работы военной кинохроники

1. Киногруппы находятся на фронтах на нелегальном положении, никакой организованной заботы об обеспечении групп материально-хозяйственной базой нет, в обязанности военным органам это не вменено, а это приводит к неорганизованности и срыву работы по фронтовым съемкам, снижению оперативности и качества всей работы военной кинохроники.

Наиболее ярко это выражается в необеспеченности групп автотранспортом. Кинооператор и группа в целом могут осуществлять свою работу имея автотранспорт, который должен быть обеспечен ремонтом, покрышками и т.п., бензином, оборудованием и др., каждая машина должна быть обеспечена шофером.

Всем этим фронтовые киногруппы на месте, на фронтах обеспечены плохо.

Отдельные группы имеют прикрепленные к ним автомашины. Однако эти машины не состоят в штате какого-либо подразделения. Водители, закрепленные за этими машинами, не состоят в штате какой-либо воинской части, поэтому даже те отдельные машины, которые имеют группы, у них регулярно отбираются, а водители открепляются.

2. Выполняя по существу фронтовую, воинскую работу, пребывая непрерывно в армии, фронтовые операторы в то же время поставлены в условия гражданских работников.

Снимать военную кинохронику на фронте в гражданской одежде невозможно. Операторы же носить воинскую форму не имеют права. Многим операторам на месте, еще в начале создания военных киногрупп, были присвоены воинские звания. Однако сейчас операторы, имеющие звания, не переаттестованы. Ибо присваивать звания или переаттестовывать не военнотружущих на фронте не имеют права.

Операторы не имеют постоянных аттестатов на питание и обмундирование.

3. Выполняя по существу военную работу, но, формально не являясь военными людьми, операторы своевременно не информируются о текущих приказах и принципиальных установках высших армейских органов, которые доносятся до сведения красноармейцев и командиров, и без знания которых нельзя находиться и снимать в армии.

На месте кинооператоры связаны с Политуправлениями фронтов. Связи с оперативными отделами штабов, связи с военными советами у группы нет. Отсюда часто запоздалые прибытия операторов на места съемок, отсутствие операторов на местах решающих событий. Военные организации на местах не несут ответственности за несвоевременную переброску операторов на места решающих событий.

4. Кинооператоры, непрерывно находясь в армии и испытывая те же трудности, которые испытывают бойцы и командиры-фронтовики, погибая, неся увечья, — в то же время не пользуются льготами и привилегиями, которыми пользуются военнотружущие, находящиеся в действующей армии, и их семьи. Существующие законы не распространяются на операторов.

5. До сих пор нет Положения о работе фронтовых групп кинохроники, которое бы определяло порядок работы групп на месте, права и обязанности операторов, взаимоотношения с воинскими организациями и их ответственность за обеспечение групп.

6. Целый ряд съемок, заснятых на фронтах, не доходит до зрителей-фронтвиков, т.к. в 6 номеров «СКЖ» нельзя вместить все съемки на фронтах и приходится отбирать только сюжеты, представляющие всесоюзный интерес.

* * *

В целях ликвидации указанных выше коренных недостатков в работе фронтовых групп и приведения организации всей работы в области хроники в соответствие со стоящими перед ней ответственными задачами Управление агитации и пропаганды ГлавПУРККА и Комитет по делам кинематографии при СНК СССР считают необходимым проведение следующих мероприятий:

1. Установить штатный контингент фронтовых киногрупп кинохроники в количестве ...¹ человек, с тем, чтобы каждый фронт и флот были обеспечены фронтовой группой операторов кинохроники.

2. Присвоить всем работникам фронтовых киногрупп военные звания.

3. Разрешить всем работникам военной хроники ношение военной формы, в соответствии с присвоенным званием.

4. Обеспечить личный состав фронтовых киногрупп, согласно штатного контингента, питанием и обмундированием по аттестатам.

5. Закрепить за кинооператорами фронтовых групп автомашины и шоферов-водителей².

6. Установить для автомашины во фронтовых киногруппах по 6 заправок горючего в месяц на каждую машину.

7. Утвердить Положение о работе на фронте военных киногрупп Комитета по делам кинематографии при СНК СССР с тем, чтобы это Положение определило порядок работы групп, права и обязанности операторов, взаимоотношения с военными организациями на местах и их ответственность за своевременное направление кинооператоров на места решающих событий.

8. Распространить Постановления СНК СССР о льготах и пенсиях для семей военнослужащих на личный состав фронтовых киногрупп, работающий в действующей армии, а также на их семьи. Освободить от уплаты налога личный состав фронтовых киногрупп, работающих по съемке в действующей армии.

9. Организовать на материале съемок фронтовых групп ежемесячный выпуск киножурналов, предназначенных специально для экранов данного фронта, тиражом ... копий каждого номера.

10. Настоящие мероприятия целесообразно было бы распространить и на работу военной кинохроники в действующем Военно-Морском Флоте.

*Начальник Управления агитации
и пропаганды ГлавПУРККА
генерал-майор
ШИКИН*

*Председатель
Комитета по делам
кинематографии при СНК СССР
БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 111. Л. 12—14.

Вероятнее всего, этот документ является проектом или одним из вариантов обращения И.Г. Большакова к руководству по вопросу улучшения работы фронтовых киногрупп.

¹ В одном из вариантов этой записки контингент определялся 200 киноработниками.

² В одном из вариантов докладной записки за фронтовыми киногруппами закреплялось 100 автомобилей.

**№ 89
ДИРЕКТИВА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ
РККА А.С. ЩЕРБАКОВА ЧЛЕНАМ ВОЕННЫХ СОВЕТОВ И НАЧАЛЬНИКАМ
ПОЛИТИЧЕСКИХ УПРАВЛЕНИЙ**

19 августа 1943 г.

Проводом

Хроникально-документальные фильмы и киножурналы, снимаемые на фронтах Отечественной войны и освещающие героическую борьбу Красной Армии с немецко-фашистскими захватчиками, являются одним из важнейших средств политической агитации в советском тылу и в Красной Армии. Создание таких фильмов и журналов, а также кинолетописи Отечественной войны являются делом большой политической важности.

В связи с этим особое значение имеет работа фронтовых групп кинохроникеров, призванных систематически давать кинорепортаж высокого качества с фронтов Отечественной войны. Работа этих групп требует повседневного внимания, помощи и направления со стороны военных Советов и Политических управлений фронтов, без чего немислимо получение кинорепортажа, правильно и своевременного отражающего события на фронте.

В целях дальнейшего улучшения работы фронтовых групп ПРЕДЛАГАЮ:

1. Членам Военных Советов систематически проверять выполнение планов и заданий Комитета по делам кинематографии при СНК СССР киногруппами и оказывать необходимую помощь в их работе по выполнению этих планов и заданий.

2. Начальникам Политуправлений фронтов лично направлять работу фронтовых групп с тем, чтобы обеспечить высококачественную, оперативную и наиболее полную съемку боевых действий, всех родов войск Красной Армии.

Обратить особое внимание на необходимость съемки репортажа непосредственно на поле боя, в ходе боевых действий избегая инсценировок и подмены ими документального материала. Обратить особое внимание на съемку кинодокументов о зверствах немецко-фашистских захватчиков.

3. Начальникам Политуправлений фронтов проявлять повседневную заботу о нуждах киногрупп: обеспечение их транспортом и горючим для своевременной переброски к месту съемок, средствами для срочной отправки заснятых материалов в Москву, связью для отправки донесений о работе и сношений с Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР.

4. Начальникам Политуправлений коммунистов-кинохроникеров взять на временный партийный учет при парторганизациях Политуправлений фронтов. Вовлечь коммунистов-кинохроникеров в активную партийную жизнь, обеспечить политическое и военное воспитание каждого фронтового кинооператора.

А. ЩЕРБАКОВ

№ 90
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Р.Г. КАЦМАНА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ

1943 г.

Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И.Г. БОЛЬШАКОВУ

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА
ОБ УЛУЧШЕНИИ ОРГАНИЗАЦИИ РУКОВОДСТВА ХРОНИКОЙ
И УПРОЩЕНИИ ЕГО РУКОВОДЯЩЕГО АППАРАТА

Прошедший год войны внес ряд изменений в порядок работы кинохроники в целом и Главного управления в частности.

Нами ликвидировано значительное количество местных студий. Из оставшихся — только Куйбышевская и Алма-атинская выпускают продукцию на союзный экран.

Наряду со студиями, находящимися в тылу, в настоящее время выпуск фронтовых фильмов и журналов, фронтовая кинохроника является основой нашей работы.

Каждая в отдельности фронтовая киногруппа (работают 14 киногрупп) является самостоятельным производственно-творческим организмом, работа которого не менее сложна и ответственна, чем работа многих местных студий. К примеру, на одной из больших студий — Украинской — было 14 операторов, в киногруппе Юго-Западного фронта работают 18 операторов. В киногруппах имеются 5—8 автомашин, в то время как на местных студиях было максимум 2—3 машины.

Сейчас фронтовые группы требуют внимания не меньшего, чем до войны требовали студии хроники.

Однако эти особенности, выдвинутые войной, не учтены еще в построении руководства хроникой и организации работы. Есть ряд организационных неувязок, мешающих нормальному ходу работы, не обеспечивающих систематического руководства ею.

Если мы как-то мирились с этими неувязками до войны, то сейчас, когда требуется предельная четкость, оперативность и ответственность за каждый участок, эти организационные неувязки просто нетерпимы, они тормозят дело.

1.

Директор Центральной студии, неся формальную ответственность за выпуск продукции, в то же время занимается только производственными цехами, а редакторско-творческое руководство осуществляет Главк.

По существу, эта практика — руководство Главка — правильна. Выпуск основной продукции хроники сосредоточен на Центральной студии. И если до войны содержание этой продукции определялось Главком, который руководил созданием фильмов и журналов от зародыша темы и дикторского текста до окончания работы и выпуск, то сейчас, когда объем работы Главка уменьшился, а оперативность выпуска продукции увеличилась, нет смыс-

ла передоверить идеологическое руководство студии или дублировать его. Нет смысла иметь излишнюю инстанцию между творческим процессом, проходящим на студии, и Главком. Нет смысла превращать Главк в контрольный аппарат — руководство творческими и редакционными вопросами должно идти из одного места, из Главка. Но поскольку такое практическое положение не узаконено, руководство студии ставится этим в ненормальные условия.

Значит, это нужно узаконить. Иначе работа нормально не пойдет.

Характерно, что такое же положение с руководством творческим процессом издавна служило поводом ненормальных отношений между Главком и студией, вносило раздор и споры, вплоть до последних директоров тт. Зимина и Кацнельсона. И все же, в конце концов, все руководство осуществлялось Главком. Так было и с фильмами «День нового мира», «На Дунае», «Седовцы», всеми фильмами и журналами.

2.

Все фронтовые киногруппы входят в штат Центральной студии кинохроники.

Однако студия практически не руководит и не может руководить операторами, поскольку организационное и идеологическое руководство фронтовыми киногруппами возложено на Главк.

Задача студии лишь обеспечивать производственно-техническую базу группам.

В тоже время в Главке, в аппарате, нет звена, которое занималось бы специально фронтовыми киногруппами, и эти вопросы во всем их объеме, со всеми деталями сосредоточены лично у начальника и заместителя начальника Главка.

3.

В организационно-хозяйственном руководстве фронтовыми группами допускается некоторая кустарщина.

На студии основное внимание сосредоточено на вопросе производства внутри студии и специального органа, который бы тщательно и дифференцированно занимался обеспечением киногруппы, вплоть до организации отправки находящихся в Москве операторов на фронт — нет. Вопросами хозяйства группы во всем объеме занимается и Главк.

Директор Центральной студии не имеет права направлять операторов во фронтовые группы, хотя он формально, как директор студии, несет за них ответственность. Операторов направляет Главк, но и он также не имеет аппарата, который занимался бы кадрами фронтовых групп, изучением этих кадров, оформлением их в соответствующих органах и т.д. Это сейчас сосредоточено в отделе кадров Комитета.

<...>

5.

Руководство Главка, находящееся в Москве, оторвано от руководства Главка, находящегося в Новосибирске.

Это резко снижает качество руководства как фронтовыми группами, так и тыловыми студиями, ибо:

А) Поскольку руководство фронтовыми группами идет из Москвы, аппарат Главка в целом не может заняться такими насущными вопросами, как организация снабжения групп бензином, обмундированием, подготовкой к зиме и т.д. и т.д.

Б) Поскольку редактора Главка находятся в Новосибирске и вся продукция студии, сценарии и т.д. стекается в Новосибирск, значительная часть работы проходит без практического влияния руководства Главка. Все это вносит нечеткость, а подчас и просто разброд в организацию работы, резко снижает ответственность.

В связи со всем вышеуказанным, мы считаем целесообразным провести ряд организационных мероприятий по изменению существующего порядка.

Основная задача заключается в том, чтобы все руководство хроникой и в первую очередь фронтовой, сосредоточить в одном месте, в одном центре и в первую очередь по линии организационно-идеологической. Выделить производственную часть работы. Упростить аппарат. Сократить инстанции, узаконить ряд намеченных положений.

Мы предлагаем два варианта решения.

Вариант первый

А) Возложить специальным приказом на Центральную студию кинохроники только производственно-технические функции с тем, чтобы она, по существу, являлась центральной производственной базой Главкинохроники, а директор студии отвечал за организацию производства союзных фильмов и журналов и практически организовывал материально-техническое снабжение фронтовых киногорупп.

Б) Создать Центральную редакцию, которая включала бы в себя творческое руководство выпуском продукции Центральной студии, т.е. СКЖ и фильмов, творческое руководство фронтовыми группами, информационный отдел и редакторов Главка по изданиям местных студий.

Центральную редакцию подчинить начальнику Главного управления кинохроники с тем, чтобы практическое руководство редакции осуществлялось зам. начальника Главка по творческим вопросам.

То, что часть аппарата редакции будет находиться в штате Центральной студии — делу не мешает. Как известно, сотрудники газет работают в редакции, находятся же в штате издательства. В данном случае студия будет выполнять издательские, т.е. свои прямые производственные функции.

Никакой угрозы изолированности редакционного процесса от хозяйственного и производственного процессов нет. Подобно любой редакции, Центральная редакция будет строить работу над фильмами и журналами, целиком укладывая ее в рамки производства. В намеченный план и график, существующую смету и т.д.

В) Аппарат Главка (который, кстати, невелик) собрать в одном месте, в Москве, и базировать на Центральной студии. Это даст возможность избежать параллелизма (снабжение, кадры, первый отдел и т.д.) и обеспечить нормальные условия для работы аппарата (единый просмотровый зал, транспорт, возможность быстро просматривать фронтовой материал и т.д.).

Вариант второй

Учитывая сократившийся объем работы, уменьшение количества студий и факт сосредоточения основной продукции хроники на Центральной студии — реорганизовать Центральную студию и Главк во Всесоюзную студию кинохроники.

Всесоюзную студию кинохроники подчинить непосредственно председателю Комитета по делам кинематографии.

Возложить на Всесоюзную студию кинохроники:

А) выпуск всесоюзных фильмов и журналов;

Б) руководство фронтовой кинохроникой;

В) руководство имеющимися студиями и секторами кинохроники.

Для этого внести в структуру студии соответствующие изменения, пополнить ее аппарат.

При председателе Комитета по делам кинематографии для наблюдения за работой студии создать должность консультанта или инспектора по кинохронике.

Любой из этих вариантов дает возможность улучшить руководство, внесет четкость и ясность в работу, повысит ее оперативность и ответственность каждого звена.

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР будет располагать мощным, гибким организмом, способным быстро и четко выполнять любые задания Комитета.

Такое организационное улучшение, несомненно, отвечает задачам военного времени.

Вся предыдущая практика, а также практика последних военных месяцев, знание дела — говорят о необходимости обязательно провести намеченные мероприятия. Иначе будет царить кустарщина, имеющая место и по сей день.

Зам. начальника Главкинохроники КАЦМАН

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 11.

БЕС ПОПУТАЛ?

Забываясь об улучшении условий работы фронтовых киногрупп, не забывая об их поощрении и достаточно щедрых наградах, руководство кинохроники в то же время проявляло необходимую жесткость и твердость в наведении дисциплины и порядка в рядах фронтовых операторов. Дело в том, что большая удаленность фронтовых киногрупп от Москвы, отсутствие оперативной связи и прямого контроля над их работой со стороны московского начальства, безусловно, не способствовало укреплению дисциплины в их рядах.

К тому же особый статус фронтовых киногрупп с их двойным подчинением одновременно и Главку кинохроники, и политуправлениям фронтов, к которым они были прикреплены, тоже вносил элементы дезорганизации. Поскольку установки и интересы двух руководящих инстанций далеко не всегда совпадали, работники киногрупп получали возможность уклониться от выполнения рас-

поряжений одной из этих инстанций, ссылаясь на распоряжения другой, а подчас игнорировать указания и тех, и других.

Да и нельзя не признать, что уже сама специфика работы фронтового кинооператора требовала от него особой инициативности, полной свободы действий, самостоятельности в принятии тех или иных решений. Он не мог полноценно работать, будучи привязанным на коротком и жестком дисциплинарном поводке. И, безусловно, этот особый статус и характер самой работы фронтового оператора находился в явном противоречии с жесткими дисциплинарными требованиями и не мог способствовать образцовому соблюдению желанного порядка. Впрочем, даже находясь в совершенно равных условиях, разные люди вели себя, мягко сказать, по-разному. Одни и без всяких начальственных понуканий работали дисциплинированно, увлеченно, на пределе всех своих сил. А подчас — и героически. Другие откровенно филонили, пускались во все тяжкие, вплоть до чистой уголовщины.

Отсюда — череда неизбежных конфликтов и целая серия строгих приказов Главка кинохроники, каковых в ходе войны не по одному разу были удостоены многие...

№ 91

ИЗ СТЕНОГРАММЫ СОВЕЩАНИЯ НАЧАЛЬНИКОВ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП

12—13 мая 1942 года

ХАЛИПОВ (директор Ленинградской студии кинохроники): <...> Должен отметить, что так называемые ведущие люди, «золотой фонд», вели себя недостойно. Я не говорю о людях, которые нашли для себя наилучшим дезертировать, хотя тов. Кацман пытался доказать, что это не является дезертирством М.б., по-русски это будет звучать легче — «беглецы». Например, Паллей.

Я не беру период по болезни и после болезни. Тов. Богоров с наступлением зимы и осени вел себя неважно. В феврале он пришел и сказал, что вел себя недостойно признал это, что он просит определить его в армию

(Тов. КАЦМАН: В чем это сказалось? Что значит «недостойно»?)

Он трусил, боялся выстрелов, изо всех сил отлынивал от работы. У нас была дистрофия, это болезнь истощения. Но у некоторых была дистрофия моральная. Вот и у него. Беляев ни одного сюжета не снял. Шулятин сначала плохо работал, потом стал лучше <...>.

В. ЕШУРИН (начальник киногруппы Волховского фронта): <...> Есть и отрицательные факты со стороны некоторых операторов. Например, оператор Овсянников, который всяческими путями старается быть подальше от фронта, т.е. порой идет даже на прямое нарушение приказа. Получив приказ выехать в армию, он задерживается в тылу, не едет в армию, а потом начинается распутица, развезло дороги. Он уже не мог ехать. А до этого мы не знали, где он находится, со мной связи не держал.

Я считаю, что таких операторов в группе надо отозвать. <...> Приехав из армии, он говорит, что оставил в армии кассетник с пленкой. <...>

(БОЛЬШАКОВ: Что он говорит? Трусит, что ли?)

Он отговаривается то объективными причинами, то делать нечего. А когда спрашиваешь: если вы не были в армии, вы же не знаете, что там делается. Человек просто не хочет работать на фронте.

(КАЦМАН: Есть операторы, которые найдут причину...)

(САДЕЦКИЙ: Десятки причин найдут.)

А. КУЗНЕЦОВ (начальник киногруппы Сталинградского фронта): Тов. Фроленко начал «хныкать» на фронте с первых же дней своей работы. Не успев приехать, начал требовать, чтобы его отправили в Москву. Потом начал говорить, что у него нет аппарата. Аппарат привезли. Начал придирается: то не так, это не так. Поставили лучшую оптику (учтите, что это в фронтовых условиях), подогнали все как следует, исправили. «Дайте шинель»... <...>

В общем, нужно сказать, что проявил нежелание работать и трусость. Кроме того, он ассистента посылал снимать на передовую, сам в это время сидел в штабе, а потом в журнале ставил свою фамилию и писал «Снимал оператор Фроленко и ассистент Посельский». И таких было четыре случая, когда фигурировала его подпись в журнале, тогда как съемки производил не он сам. Я сказал ему об этом. Он ответил: «Какое Вам дело? Может быть, я поручу Рогозовскому снимать!»

Особенно все это у Фроленко началось с тех пор, как он получил Сталинскую премию.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 772. Л. 32, 52—58.

№ 92

ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО ГЛАВКИНОХРОНИКИ НАЧАЛЬНИКАМ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП

4 августа 1942 г.

Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР был отстранен от работы в качестве заместителя нач. киногруппы Западного фронта по административно-хозяйственной части гр. АЗОВ.

Решением Военного Трибунала Западного фронта Азов за совершенные преступления осужден на 10 лет заключения и 3 года поражения в правах.

Работая в качестве зам. начальника киногруппы Западного фронта по административно-хозяйственным делам, Азов систематически расхищал продукты, выдавал продукты на сторону частным лицам, не имеющим никакого отношения не только к киногруппе Западного фронта, но и к армии вообще, допускал незаконную выдачу и разбазаривание обмундирования, выдавал кинооператорам продукты и сухой паек без всякого учета, выдавал неположенные им продукты. Когда люди выбывали из группы, продолжал получать по их аттестатам продукты, не снимая с довольствия выбывших из группы, допустил полную бесхозяйственность и отсутствие учета продуктов, аттестатов, обмундирования и т.д.

Из дела Азова должны извлечь уроки все работники фронтовых киногрупп и в первую очередь заместители начальников по административно-хозяйственной части.

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 90. Л. 21.

№ 93

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО ОБ ОТЧИСЛЕНИИ ИЗ ФРОНТОВОЙ КИНОГРУППЫ
ОПЕРАТОРА С.И. АВЛОШЕНКО**

24 декабря 1942 г.

24/ХП-42 г.

В отдел кадров Комитета по делам кинематографии

Бывший оператор Куйбышевской студии кинохроники тов. АВЛОШЕНКО С.И., находившийся в рядах Красной Армии, был по просьбе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР демобилизован и направлен в кинохронику, для работы по специальности во фронтовой группе кинохроники. Тов. Авлошенко на этой работе себя не оправдал.

За 8 месяцев он снял всего 11 сюжетов (часть из них совместно с другим оператором), из которых только один вошел в СКЖ. Ни одного боевого эпизода тов. Авлошенко не заснял. Получив возможность работать на фронте по специальности, тов. Авлошенко не проявил должной инициативы, не стремился к освоению фронтового кинорепортажа и овладению формами фронтовой хроники.

Тов. Авлошенко допущен также серьезнейший дисциплинарный проступок.

Получив разрешение на выезд в г. Куйбышев, тов. Авлошенко самовольно просрочил установленное время пребывания в командировке и, ссылаясь на ряд личных обстоятельств, поднял вопрос об оставлении его на постоянной работе в Куйбышеве и освобождении его от работы на фронте, этим самым проявив недостойное отношение к почетной и ответственной работе кинооператора-фронтовика.

На основании вышеизложенного считаю необходимым оператора Авлошенко С.И. исключить из фронтовой киногруппы и вернуть обратно в Армию.

Начальник Главка кинохроники ВАСИЛЬЧЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.

№ 94

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО ОБ ОТЧИСЛЕНИИ ИЗ ФРОНТОВОЙ КИНОГРУППЫ
ОПЕРАТОРОВ Л.С. ГРОЦКОГО И Е.И. ЕФИМОВА**

24 декабря 1942 г.

24/ХП-42 г.

В отдел кадров Комитета по делам кинематографии

Оператору киногруппы Западного фронта тов. ГРОЦКОМУ Л.С. неоднократно указывалось на необходимость резко улучшить качество своей работы.

За время с 1-го мая по декабрь с.г. тов. Гроцкий заснял 28 сюжетов, из которых только один был включен в СКЖ, остальные для журналов оказались

непригодными. Оператор Гроцкий не дал ни одного боевого, подлинно фронтového сюжета. Наоборот, он регулярно допускал съемку сюжетов, порочащим хронику методом инсценировки.

Кроме того, тов. Гроцкий и оператор Ефимов Е.И. были направлены Главкинохроникой для выполнения специального задания на одном из фронтов. Прибыв на место, они всячески старались вернуться в Москву и этого добились от командования фронта. В Москве они также предвзято информировали Главк о причинах своего возвращения в Москву.

В результате этого Гроцкий и Ефимов, будучи лично не заинтересованными в этих съемках, оказались вне событий, которые позже начались на Центральном фронте.

На основании вышеуказанного считаю необходимым за не обеспечение высокого качества фронтového кинорепортажа и съемки боевых эпизодов — оператора Гроцкого исключить из фронтовой киногруппы Западного фронта.

Оператора Ефимова, временно переведенного на работу в «Мосфильм», не возвращать больше во фронтovou киногруппу.

Начальник Главка кинохроники ВАСИЛЬЧЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.

№ 95

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ ЮЖНОГО ФРОНТА
М.А. ТРОЯНОВСКОГО НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО**

1 февраля 1942 г.

*Главное управление по производству документально-хроникальных фильмов
тт. ВАСИЛЬЧЕНКО и КАЦМАНУ*

*Копия — начальнику Политуправления Южного фронта,
дивизионному комиссару
т. МАМОНОВУ*

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

Вернувшись к руководству киногруппой Южного фронта, мною обнаружен ряд возмутительных фактов, которые являются настолько принципиальными, и так сильно отражаются на работе всей группы, что, с моей точки зрения, требуется Ваше специальное вмешательство и принятие соответствующих суровых мер. Вот эти основные факты:

Оператор ПОПОВ, снимая освобождение Ростова совместно с операторами СОЛОГУБОВЫМ, КАИРОВЫМ, АСЛАНОВЫМ и ЛЕВИТАНОМ, путем ряда нечестных и абсолютно несоветских приемов материал этих товарищей частично задержал отправкой в Москву, частично старался представить дело так, как будто он является единственным автором и монополистом съемок в освобожденном Ростове. Эта позиция Попова сразу создала необычайно нездоровую атмосферу в киногруппе. Попов старался помешать съемкам других товарищей, спекулируя именем начальника Политуправления. Будто бы только ему Политуправление разрешило снимать в Ростове.

Так, например, работу оператора Каирова он пытался сорвать, заявив последнему, что тебе работать запрещено, тебя отдают под суд за дезертирство <...> и разрешено снимать только мне.

Этим он несколько запутал Каирова и последний действительно почти перестал снимать и чуть не пошел на предложение Попова передать снятую пленку и авторство ему. <...>

Снимая вместе с Сологубовым, Попов старался дезориентировать его, пользуясь незнанием Сологубовым города, направляя его в заведомо неинтересную часть города. <...>

Материал, снятый ассистентом оператора Ростовской киностудии тов. Аслановым, Попову удалось задержать отправкой в Москву. <...> Причем доводами, которыми он оперировал, были, что это материал «конфискованный» и не представляет никакой ценности для создания фильма и может только обесценить и уменьшить «оригинальность» съемок операторов, которым была специально поручена съемка в Ростове.

После ознакомления со всем этим возмутительным делом, я беседовал с Поповым в присутствии товарищей: Когана, Терезникова и Пойченко. Попов мне довольно откровенно заявил: «Да, он боролся за авторство, т.к. ему было поручено это снимать и каждый лишний оператор умалял его роль!!!» Как говорится, комментарии излишни.

Считаю поведение Попова просто преступным. Тут проявились черты, присущие журналисту капиталистической прессы, но никак не советскому кинохроникеру или киножурналисту. Вместо здорового соревнования Попов проповедует и пользуется приемами зажима, запугивания и обмана своих товарищей по работе.

Считаю необходимым Попова от работы во фронтовой группе немедленно отстранить, применив к нему строгое взыскание с опубликованием в нашей печати всех этих безобразий, и может быть, и судить.

Мне кажется, что одного этого подробно описанного факта достаточно для охарактеризования нездоровой атмосферы царящей в киностудии.

Необходимо отметить еще одно явление: многие операторы тесно спаялись с определенными армиями, завязали тесную дружбу. В постоянном контакте и дружбе я не вижу ничего плохого, даже считаю, что это надо всячески приветствовать. Но это только в том случае, если это идет на пользу дела, как, например, полезна и замечательна боевая дружба наших бойцов и командиров. А вот в дружбе многих наших операторов, судя по съемкам за весь период войны, не видно ничего хорошего. Зато есть большая личная польза для операторов в этих «своих» армиях. Там многие пьют больше положенного, снабжаются и обмундировываются не на общих основаниях. И главное — понижается съемочная активность. Эти операторы обросли вещами, машины некоторых операторов превратились в цыганские фуры, наполненные барахлом. Трофеи, подарки совсем неподходящего вида, так, например, радиоприемник (Пойченко). Мне пришлось издать категорический приказ очистить машины от всего лишнего, за исключением минимума личных вещей, необходимых в походной жизни и запасов пленки с аппаратурой.

Рядом с необычайно слабой съемочной работой, с плохим отражением героизма боевых дел Южного фронта, процветали склоки и пьянство. Есть операторы, которые уже по два месяца не разговаривают друг с другом и не здороваются. Есть факт, когда оператора арестовали в штабе дивизии за грубость

с часовым, причем оказывается, он был в нетрезвом виде несмотря на то, что шел по служебному долгу в дневное время. Хотя любое время суток не может служить оправданием для такого состояния (случай с оператором Поповым). Можно было бы привести еще примеры пьянства, но мне кажется, что картина и так достаточно ясна. К сожалению, факты говорят о разложении людей, которым поручили, как лучшим представителям советской кинематографической интеллигенции почетное дело — снимать героическую борьбу народов нашей Родины, за свое освобождение.

В киногруппе укоренилось равнодушное отношение к делу кинохроникера. Это привело к тому, что сюжеты с Южного фронта поступают редко и за небольшим исключением низкого качества. По этой причине Каиров и Сологубов не сняли ничего в Барвенково, хотя и были там через несколько часов после вступления советских войск. Снимать, безусловно, было что, но были трудности, надо было проявить немного выдумки, побольше любви к делу и сюжет был бы снят. Притупилось чувство журналистской хватки, которая необходима каждому хроникеру. <...> Наши же товарищи равнодушно бродили по освобожденному от немцев городу, созерцая богатейшие трофеи. <...>

Вслед за этими рассказанными фактами скрываются другие, говорящие о недопустимой для сегодняшнего дня притупленности самой элементарной бдительности. Оператор Пойченко 150 метров снятого материала, по его мнению, незаконченного съемкой как целого сюжета, оставляет его на частной квартире и уезжает в командировку. За время его трехнедельной отлучки происходят две перебазировки штаба фронта за 350 км от прежнего пункта. Материал лежит в частном доме без всякой охраны. Узнав об этом только сейчас, мне пришлось послать специальный самолет за этой пленкой (это был сюжет об итальянских пленных, о котором недавно запрашивала Москва).

Оператор Мазрухо делает то же самое. Снятая им пленка лежит тоже беспризорная, оставленная в том же пункте, т.к. он долго не появлялся за ней, хозяйка квартиры сдает ее в военкомат, где нам удалось получить ее только теперь.

Операторы Каиров и Сологубов, находясь после освобождения Ростова продолжительное время там, знакомятся с двумя шоферами Шуруповым и Антоновым (Шурупов работал раньше на Ростовской киностудии). Дружба их крепнет, и вот Каиров и Сологубов начинают устраивать их в киногруппу. <...> Мною был немедленно отобран липовый документ и дело было немедленно передано в Особый отдел. На другой же день оба арестовываются и признаются в измене Родине, т.к. в Ростове они предпочли остаться у немцев, чем уйти с нашей Армией. Сейчас ведется следствие и если окажется, что Шурупов и разыскиваемый сейчас Антонов больше, чем просто дезертиры, то Каирову и Сологубову грозит очень серьезная ответственность.

Все это, вместе взятое, окружило киногруппу Южного фронта далеко не славным ореолом. Это особенно обидно, т.к. возможности для работы тут предоставлены необычайно широкие. Группа получает неограниченную помощь от Политуправления фронта. Группа снабжена всем необходимым. Имеется 8 грузовых автомашин, из них: у 5 сделан крытый кузов, хорошо утепленный с печью внутри, и оборудованы удобно для жилья и хранения аппаратуры и пленки. Имеется еще 2 легковые авто-

машины. Мы всегда имеем возможность получить самолет. Что очень важно, работая на Южном фронте, чувствуешь себя нужным и органически влитым в систему Политуправления звеном. Операторы снабжены теплым обмундированием, таким, какого не имели командиры или бойцы <...>.

Моя докладная записка необычайно затянулась. Но я не вижу другого выхода Вас информировать о положении с группой, о причинах ее плохой работы, о необходимых мерах для улучшения работы.

*Начальник киногруппы Южного фронта 1.2.1942
ТРОЯНОВСКИЙ*

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 107. Л. 1—10.

№ 96

**ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА КИНОБРИГАДЫ
БЕЛОРУССКОГО ФРОНТА КАРАВАЕВА НАЧАЛЬНИКУ
ГЛАВКИНОХРОНИКИ Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО**

6 декабря 1943 г.

ДОНЕСЕНИЕ

23-го ноября по распоряжению начальника Политуправления Белорусского фронта были командированы операторы гг. Козаков и Малов в Курскую обл. для съемки. <...>

На обратном пути они ехали на американской машине «Студебеккер», в которой находилось пассажиров примерно человек 20 — это бойцы, фотокорреспонденты и командиры.

1.12, не доезжая до гор. Климова 35—40 км, машина свернула на объездную дорогу, где и подорвалась на mine в 16 часов. Тов. Козаков получил тяжелое ранение обеих ног, т. Малов две тяжелые раны в области бедер. <...> 2.12 в 19 часов их доставили в гор. Климово в 85 офицерский госпиталь, где через 55 минут тов. Малов скончался от газовой гангрены. Тов. Козакову ввиду раздробления ступни левой ноги — 3/XII ампутировали эту ногу ниже колена. <...>

После отъезда т. Киселева — операторы под разными предлогами увиливают от поездок на фронт. ВИХИРЕВ, например, лежал, а затем слонялся около месяца, категорически отказываясь ехать — у меня, мол, «хроническая ангина, и я не могу в таком состоянии ехать».

Но самым недисциплинированным является тов. ИБРАГИМОВ. Он абсолютно никаким приказаниям не подчиняется, делает то, что захочет, занимается демагогией, а самое главное — пьянствует. Пьет он ежедневно, не водку и не самогон, а эфир, который привезли с Яновером из Шостки и прячут где-то в сарае. Я уже искал, но никак не могу найти эту банку.

1 декабря я с Ибрагимовым и Посельским выехали срочно в г. Клинцы на съемки вручения орденов Героям Советского Союза. Были там и кинооператоры, и фотокорреспонденты. Прибыли к вечеру. Вручение было назначено на утро. С утра я уехал в город на поиски движка. В 12 часов был доставлен

и свет установлен, но, к моему и присутствующим изумлению, узнал, что Ибрагимов мертвецки пьян, спит на квартире, и поэтому съемку на двух аппаратах «Аймо» и стационаре провел Посельский при моей помощи. Это просто возмутительно.

Не менее возмутительное произошло позавчера здесь, когда пришел представитель Политуправления майор КУЛИНИЧЕВ и предложил ИБРАГИМОВУ выступить с краткой речью над могилой т. МАЛОВА. ИБРАГИМОВ категорически отказался: я, мол, Малова не знаю и не буду ничего говорить. Тогда ему было предложено как офицеру и коллеге — поехать за телом т. Малова и тем самым помочь комиссии — т. ИБРАГИМОВ категорически отказался, заявив, что «он не желает с трупом дело иметь, что он должен отдохнуть после гомельской съемки и что это не его, а начальника дело». Несмотря на все доводы представителя Политуправления — ИБРАГИМОВ упорствовал. Тогда майор КУЛИНИЧЕВ заявил, что если так не хотите, то вас заставят в приказном порядке выполнить это поручение, на что ИБРАГИМОВ вынул документы и заявил представителю Политуправления, что он не офицер, что он вольнонаемный и никакие приказы на него не распространяются, и что никаких дел с похоронами не желает иметь, пусть, мол, бойцы это делают. Весь этот разговор происходил в присутствии десятка бойцов-шоферов, которые с возмущением слушали это. В этом скандывается отсутствие у ИБРАГИМОВА элементарных человеческих чувств к погибшему товарищу.

Все то же самое произошло и с ПОСЕЛЬСКИМ, так что они никакой помощи в похоронах не оказали и, что называется, палец о палец не ударили.

Сейчас здесь в Политуправлении все с возмущением об этом говорят, и мне просто стыдно за то пятно, которое наложил ИБРАГИМОВ на наш коллектив.

Вам, очевидно, по своей линии сообщат об этом из Политуправления фронта. <...>

*Зам. начальника кинобригады
Политуправления Белорусского фронта
КАРАБАЕВ*

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 118. Л. 79—82.

№ 97

**ПРИКАЗ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ «О РАБОТЕ
ВОЕННЫХ КИНООПЕРАТОРОВ ЗА ЯНВАРЬ — АВГУСТ 1943 г.»**

4 сентября 1943 г.

**ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СНК СОЮЗА ССР № 375**

Содержание: О работе военных кинооператоров за январь — август 1943 г.

За прошедшие 8 месяцев работы фронтовых групп кинохроники отмечается дальнейшее повышение качества съемок кинорепортажа с фронтов Отечественной войны. <...>

Вместе с тем некоторые операторы фронтовых киногрупп не обеспечивают боевые качества фронтового репортажа, самоуспокоились и, удовлетворяясь ранее достигнутыми некоторыми успехами своих съемок, резко снизили уровень своей работы, как в количественном, так и в качественном отношении.

Так, из съемок, проведенных за 8 месяцев оператором С.Я. КОГАНом (киногруппа Южного фронта), только два сюжета оказались пригодными для использования в СКЖ. Предупрежденный приказом Комитета № 37 от 28 января 1943 г. о необходимости улучшения качественных показателей своей работы, оператор Н.А. ВИХИРЕВ (киногруппа Центрального фронта) продолжает работать плохо, расходуя много времени и пленки на авиасюжеты, как правило, не дает боевых кадров. За 8 месяцев в СКЖ использованы только два сюжета ВИХИРЕВА. Оператор М.А. ШНЕЙДЕРОВ, ухудшивший работу во втором полугодии 42-го года, будучи предупрежден Главком кинохроники, ослабил свою работу и во втором полугодии 43-го г. снял за 8 месяцев всего семь сюжетов.

Переведенный в январе этого года из ассистентов оператора в операторы СЕМИН А.Г. (киногруппа Украинского фронта) после перевода снизил уровень своих съемок, не дав за текущий период ни одного хорошего сюжета.

Отдельные операторы (Д.М. ИБРАГИМОВ, Б.В. ЩАДРОНОВ, В.А. ПЕТРОВ) проявляют недисциплинированность, безответственное отношение к выполнению возложенных на них задач.

<...>

IV. За проявленную недисциплинированность и допущенную в работе безответственность операторам ПЕТРОВУ В.А., ЩАДРОНОВУ Б.В., асс. оператора ЗАЗУЛИНУ А.А. — ОБЪЯВИТЬ ВЫГОВОР.

Предупредить операторов СЕМИНА А.Г., ЩАДРОНОВА Б.В., КРОТИК-КОРОТКЕВИЧА о необходимости улучшения качественных показателей своей работы.

V. Начальникам фронтовых киногрупп объявить настоящий приказ лично-му составу и наметить мероприятия по дальнейшему улучшению работы.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ*

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

№ 98

**ИЗ ПРИКАЗА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ПРОИЗВОДСТВУ
ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ «О НИЗКОМ КАЧЕСТВЕ
СЪЕМОК ОПЕРАЦИИ ПО РАЗГРОМУ ГЕРМАНСКИХ ВОЙСК,
ОКРУЖЕННЫХ В КОРСУНЬ-ШЕВЧЕНКОВСКОМ»**

23 марта 1944 г.

<...> Начальники киногрупп тт. ОШУРКОВ и ШТАТЛАНД недооценили происходившие на фронте события и своевременно не уделили их съемкам должного внимания, несмотря на то, что обеим группам (их начальникам и заместителям) неоднократно указывалось на важность этих съемок и уточнялись моменты, фиксация которых совершенно необходима.

Начальник группы 2-го Украинского фронта т. ШТАТЛАНД, к началу событий оказался в Москве, куда он приехал без разрешения, самовольно, и бе-

зответственно бросив группу на своего заместителя. Это явилось одной из основных причин низкого качества съемок операции.

<...>

Тов. ОШУРКОВ имел время достаточно для организации работы — операция продолжалась более двух недель. Тов. ОШУРКОВ не принял всех мер, не связался с командованием так, чтобы обеспечить необходимую ориентацию операторов, вследствие чего были упущены для съемки важнейшие моменты. Так, например, не было заснято предъявление ультиматума германским войскам, не были зафиксированы крупные атаки пытавшегося вырваться из окружения противника и занятие крупных населенных пунктов. Операторы также не засняли труднейшие условия, в которых героически действовали войска Красной Армии, преодолевавшие ожесточенное сопротивление противника и большие природные трудности в связи с наступившей распутицей. <...>

Нач. фронтовых групп Главкинохроники (ТРОЯНОВСКИЙ)

Архив НИИ киноискусства.

ИНСЦЕНИРОВАННАЯ ВОЙНА

КАК ИХ ПРАВДЕ УЧИЛИ

За неполный год работы операторов в боевых условиях накопилось столько организационных, технических и творческих проблем, что 12—13 мая 1942 года руководство кинематографии решило провести в Москве специальное совещание начальников фронтовых киногрупп.

По ходу совещания руководители киногрупп обменялись накопленным опытом, но выявились на нем и совершенно разные взгляды на то, как надо снимать войну.

Снова со всей остротой вспыхнула дискуссия на вечную для документалистов тему: что предпочтительнее — живой, подлинный кинорепортаж о реальных событиях или «образ действительности», построенный методом «организованных съемок»? Так красиво и витиевато именовали с довоенной поры обыкновенные инсценированные съемки, то бишь псевдокинодокументальную лабуду, выдаваемую за подлинную киноправду.

У метода «инсценированных съемок» и в годы войны нашлись достойные продолжатели и убежденные апологеты.

Они искренне полагали, что «организованный», выстроенный кадр более выразителен, чем случайная хроникальная съемка, а стало быть, и воздействует более эффективно. На майском совещании работников киногрупп 1942 года сторонники «организованного метода» съемок выступили совершенно откровенно (М. Слуцкий и другие). Но ни они, ни их оппоненты не могли даже предположить тогда, сколь далеко заведет вскоре эта «теория».

Как это ни удивительно, но наиболее решительным и непримиримым противником метода «инсценировок» выступило... прежде всего само руководство Главкинохроники. Был даже издан спе-

циальный приказ, призванный положить конец инсценированной киновойне (см. документ № 100).

Киномитет бьется за правду?!

Да, именно так! В годы военного лихолетья происходит невероятная метаморфоза. Киноначальники требуют от фронтовых киногрупп подлинных, честных, не приукрашенных кадров. И зорко следят за тем, чтобы не проходила никакая туфта, чтобы никакая имитация не подменяла истинной правды.

О том, что это был не формально-показушный жест, а принципиальная позиция, свидетельствует вся последующая переписка руководства Главка с фронтовыми группами, последующие инструкции, разъяснения.

«Нельзя снимать летчиков, которые громят врага на аэродроме. Надо с ними лететь и снимать их в бою». «Незачем было «восстанавливать» бой расчета на взрывных пакетах и не снимать вдали от фронта, заменяя съемки действительных событий так называемым «восстановлением». «Это неудачная, плохая, порочная по своему методу съемка. Момент поимки «языка» решен средствами упрощенной инсценировки. Советский фронтовой репортаж не должен и не может быть фальшивым». Подобного рода замечаниями, наставлениями, предупреждениями буквально усыпаны страницы многих редакторских заключений Главка на фронтовые съемки.

Впрочем, одними увещеваниями дело не ограничилось. И очень скоро появились уже и суровые приказы о наказаниях, а впоследствии и изгнании из фронтовой хроники целого ряда операторов, не пожелавших расстаться с привычным методом инсценированной войны.

Тем не менее, несмотря на столь строгий запрет и даже довольно-таки свирепые наказания, раз и всегда покончить с инсценированной, театрализованной войной все же не удавалось. Никак не оправдывая кинохроникеров, прибегавших к инсценировкам на войне, следует все же сказать, что для широкого распространения подобной практики были и свои особые причины.

Увлечение «досъемками», а затем и «организованными съемками», «инсценировками», эпидемией, поразившее многие фронтовые киногруппы, было порождено отнюдь не нехваткой храбрости и стремлением отсидеться подальше от окопов. Случалось, конечно, и такое, но оно не было характерным, и эпидемия инсценировок имела другое происхождение. Она порождалась прежде всего теми специфическими условиями и требованиями, в рамках которых только и мог быть реализован отснятый оператором материал. А главным, единственным таким каналом был тогда «Союзкиножурнал», выходивший на экраны страны два раза в месяц. Конечно, какие-то эпизоды и кинокадры снимались и для будущей кинолетописи Великой Отечественной. Но хотя и сами операторы, и их руководители вроде бы и понимали значение подобных съемок, тем не менее материал, снятый «впрок», не считался тогда приоритетным. На-гора — кровь из носу! — надо было прежде всего выдавать материал для «Союзкиножурнала». А туда годилось не все.

В условиях войны СКЖ неизбежно являлся, в первую очередь, орудием агитации и пропаганды. Туда требовался не просто боевой материал, но победные или, как тогда говорили, «результативные кадры». И отнюдь не случайно на некоторых фронтах именно политработники, которым подчинялись киногоруппы, подчас совершенно официально, санкционировали «организованные съемки».

Так, именно Политуправление армии Южного фронта вполне осознанно и предусмотрительно издало специальный приказ, прямо обязывающий командиров частей оказывать операторам необходимое содействие в досъемках (см. документ № 104). К тому же «боевых», «результативных» кадров жаждало не только начальство, но и сами зрители, для которых СКЖ был единственной возможностью увидеть войну в «картинках».

Другим барьером для фронтовой кинохроники было неременное требование «сюжетности». Просто интересные и яркие, даже самые захватывающие кадры, но не организованные в некий «сюжет», журнал практически не брал. Тут сложились определенные критерии и жесткие стереотипы. Надо было непременно рассказать какую-нибудь фронтовую историю, боевой эпизод, сложить киноматериал или в очерк или сделать портретную зарисовку. И история, и эпизод, и очерк, и портрет в любом случае должны быть выстроены, завершены и даны в полном составе комплекующих кадров.

Но именно в бою снять такие стройные, завершенные сюжеты было практически невозможно. В лучшем случае операторы, обычно работавшие парами, успевали снять ядро будущего очерка, все остальное приходилось или доснимать позднее (иногда и заранее) или еще как-либо выкручиваться (использовать материал, снятый другими операторами и в других местах). Беда, однако, заключалась в том, что неизбежные в некоторых случаях досъемки ряд операторов сделал постоянным и главным принципом своей работы. Эпидемию инсценировок не удалось победить до окончания войны. А в послевоенный период искореняемый метод вновь стал едва ли не главным творческим принципом советской документалистики...

№ 99

**ИЗ СТЕНОГРАММЫ СОВЕЩАНИЯ
НАЧАЛЬНИКОВ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП**

12—13 мая 1942 г.

ТОВ. СЛУЦКИЙ (режиссер Центральной студии кинохроники): Товарищи, я хочу сказать несколько слов о картине «День войны», которую мне предстоит делать.

Но прежде, чем подойти к этому вопросу, я хотел бы сказать несколько слов. <...>

Вот почему я хочу здесь остановиться на документальных съемках, сказать о репортаже и об инсценировках. Хочется внести в это дело ясность.

Никто не будет спорить, что самое важное и ценное в кинохронике — это кадры, отображающие действительность, действительную жизнь. Лучшие сю-

жеты и лучшие кадры — это сюжеты и кадры, снятые непосредственно в момент события, т.е. — репортажно. Эти кадры неповторимы, потому что те эмоции людей, которые мы можем поймать в аппарат, не передаст никакой актер. Стремиться к этому, ориентироваться на это нужно обязательно. Но люди заблуждаются, когда говорят, что нужно себя лишить возможности инсценировки. Я не боюсь этого слова: именно не «организация», а «инсценировка».

Наша хроника, в особенности сейчас, в военное время, — это сильнейшее орудие агитации. Любые средства агитации хороши. Зритель смотрит картину, смотрит сюжет — и тут важно, какое впечатление производит та или иная картина или сюжет на зрителя. Если зритель сам переживает все, что он видит на экране, если он все это чувствует и верит этому, значит, картина сделана хорошо. «Кухня» — остается у нас. Мы призваны для того, чтобы создать такие картины, которые бы показывали героев страны, и чтобы показ их был правдив. А зрителя меньше всего интересует — инсценировка это или факт, выхваченный из жизни.

(КАЦМАН: Во весь голос так говорят зрители, когда чувствуется фальшь в съемках.)

Нужно здесь разграничить. Что такое «фальшь» в организации [съемки]? Тут нужно разобраться. Директор Ленинградской студии здесь немного сказал об инсценировке. Конечно, получается неубедительно, если вдруг, допустим, показано, как легко раненого бойца укладывают на носилки и несут. Но если в процессе съемок нужно что-то доснять, то ничего в этом страшного нет — и это делать надо. Нужно помнить, что основное — это сила впечатления, а если зритель почувствует какую-то фальшь и нарочитость, то это плохо.

Я здесь не выступаю как пропагандист за инсценировки. Я просто говорю, что нужно стараться снимать документальные фильмы и то, что удастся — снять репортажно, но это не значит, что надо слепо придерживаться документальности!

Я сегодня смотрел сюжет [операторов] Берлинера и Большакова. Вы сказали, тов. Кацман, что 100 таких сюжетов вы бы отдали за один репортаж. А там есть неплохие кадры, эти съемки дают впечатление зрителю, а это самое важное (сюжет о глубинных бомбах, морских охотниках и т.д.). А часто бывают неудачные скучные сюжеты, но снятые репортажно. Я скорее за хорошую организацию (съемки). Вот, допустим, плохо была произведена съемка взрыва дота. Нужно обязательно еще раз снять это, только нужно стремиться к тому, чтобы во всем этом не было элементов нарочитости. Нужно снимать так, чтобы это впечатляло зрителя.

Когда я с Карменом делал картину «День нового мира» (1940 г.), то это было определенным экзаменом для кинохроникеров в мирное время. Тогда наши операторы сумели неплохо снять один день нашей родины. Мне кажется, что сейчас, когда у операторов нашей группы почти годовой опыт работы на фронтах, порученное нам задание в какой-то степени будет экзаменом для нашей военной кинохроники в условиях Отечественной войны. Нужно со всей серьезностью отнестись к порученному заданию и к выполнению всех тех задач, которые будут стоять перед нашими операторами в этой съемке, в съемке большой и чрезвычайно ответственной картины.

Здесь некоторые начальники групп, выступая, говорили, что боятся параллельности в съемках одних и тех же сюжетов. Задания будут даны по каждому фронту, и это дает возможность выполнить задачу конкретную. Я не буду говорить по-

дробно о заданиях: это будет дано в письмах операторам и студиям. Но в общих чертах скажу, что картина будет строиться по принципу «Дня нового мира».

День [съемок] утвержден — 13 июня. Мне кажется, что в этот день, если военные операторы прикреплены к какой-нибудь дивизии, армии — они 13 июня найдут интересное, не только стрельбу, атаки и проч., а и в жизни армии. Поэтому фронтовым группам подробных заданий не будет. Жизнь фронта слишком разнообразна и многообразна и нужно только в этот день репортажно, хроникально найти характерные для этого дня события, не прилизывать их, не бояться показать трудности, жертвы. Не делать таких съемок, что упадет раненый и сейчас же моментально, как из-под земли, появляется сестра милосердия, перевязывает...

(КАЦМАН: Ты не за хорошие съемки, а за хорошие инсценировки. Пусть операторы снимут раненого, у которого кровь была бы.)

Я сегодня видел хороший сюжет, где кровь есть...

(КАЦМАН: Это как раз была инсценировка!) (Смех.)

Я за хорошую инсценировку. Говорят, что в сюжетах не видно врага. Действительно, это снять сложно: для этого надо иметь специально оборудованные танки, чтобы (можно было) снимать через смотровые щели. Нельзя превращать в закон то, что снимать нужно только подлинные действия — не надо себя обманывать...

(КАЦМАН: Это принципиально ошибочно.)

<...> Я за документальность, но нельзя отказываться от инсценировки, т.е. от организации сюжета <...>. Вспомните лучшие картины, сюжеты, если они и выдуманы...

(КАЦМАН: Слуцкий настаивает на том, чтобы гибель «Челюскина» и спасение челюскинцев можно было инсценировать.)

Хорошо, что это было снято, но если бы они не успели снять, то Птушко сделал бы это не хуже. Вы принесли журнал, Иван Григорьевич [Большаков] одобрил — значит, все в порядке.

(БОЛЬШАКОВ, председатель Комитета по делам кинематографии: Если бы я знал, что это инсценировка, я не пропустил бы.)

Дело в том, что делать инсценировки надо с головой, а не заставлять генералов ползать!

Я вернусь к картине. Накануне дня, назначенного к съемке, нужно договориться с командующим частью, с политотделом, выяснить какие операции намечаются на этот день, чтобы знать, что снимать. Ведь не бывает так, что в пять часов говорят: идем в бой. Всякая операция предварительно подготавливается.

Вопрос о взаимодействии разных родов оружия. В сводках в газетах пишут, что вот была проведена атака, поддержанная авиацией. В картине хотелось бы это видеть. У нас это очень упрощается, а ведь каждая операция — это сложный механизм, приведенный в действие. У нас как показывают: стоит человек и дергает за веревку, а командир смотрит в бинокль. Выстрел — падает дерево, выстрел — падает дерево. А ведь вопрос в том, когда нужно открыть огонь. Перед боем колоссальное количество людей приводится в движение, решаются все вопросы — ведь каждый вылет самолетов назначается в зависимости от ряда соображений: вылететь им в 5 или 6 часов, а у нас показывают все очень упрощенно. Вышли танки в бой, звонки по телефону, с аэродрома поднимаются самолеты и начинается бой. Надо показывать события не обедненно. Фронт и тыл дают огромное количество примеров героической

борьбы. Нельзя показывать все в лоб, надо найти характерные детали, показывающие организацию нашей армии.

Несколько слов о драматургическом напряжении в наших сюжетах. У нас, например, показывают связистов: идут по лесу люди, закидывают кабель, позвонили — все в порядке, вешают провод, покрутили ручку телефона — и связь налажена. А представьте, что артиллерия, которая стоит на определенном огневом рубеже, не может начать действий, так как связь прервана. Выносится решение, что в три часа нужно начать наступление, и вот в такой момент, когда каждая секунда дорога, когда нужна непрерывная связь с командованием — связи нет. И вот бойцы — связисты ползут, их обстреливают...

(ФИДЕЛЕВА: Есть такой сюжет о связистах.)

Я просто привел пример, не обязательно связисты должны быть, я говорю вообще о съемках сюжетов <...>.

Теперь о [съемке] событий. Не старайтесь находить в каждом сюжете обязательно какие-то героические события, а показывайте жизнь бойца. Нужно показать зрителю какую войну мы ведем. Надо уметь хорошо показать все трудности нашей войны». Показывая бойцов, нужно показать задымленные лица смертельно уставших людей. Нельзя, чтобы все было приглагожено, прилизано. Нужно показать, что эта война сопряжена с большими трудностями и тогда зритель будет верить в то, что мы ему показываем.

Теперь — вопрос о выполнении задания и о сроке выполнения его. Хотелось бы сделать так: война по приказу товарища Сталина должна быть закончена в 1942 году. Будут, несомненно, ожесточенные бои, и все это будет протекать быстро. Если мы назначаем днем [съемки фильма] — 13 июня, а материал придет [с фронта на студию] в июле, мы будем говорить [в это время] уже о съемках в Белоруссии, к этому времени нашими частями уже будет занят Минск — то наша картина будет уже ни к чему: она запоздает. Нужно поэтому работать максимальными темпами и, если 13 июня кончается день съемок, нужно эти съемки доставить сюда [на студию] немедленно, может быть даже отправить специальным самолетом, чтобы можно было точно в назначенный срок выпустить картину на экран.

ТОВ. КАРМЕН (начальник киногруппы Северо-Западного фронта, потом оператор киногруппы Западного фронта): Я хотел остановиться на нескольких вопросах. Конечно, операторы должны снимать в боевой обстановке — это безусловно. Ни один сюжет, инсценированный с какими угодно мощными фугасами, не создаст впечатления действительности. Я уже не говорю о людях, которые были на войне. Но и зритель, простой рядовой зритель почувствует фальшь.

Что нужно делать? Мы, конечно, должны беречь наши кадры, должны сохранить наших операторов и вместе с тем нужно снимать в боевой обстановке. Как это совместить? Может быть, оператору нужно находиться месяц в полку для того, чтобы он освоился с обстановкой, атмосферой — и людьми. Ошибаются, когда говорят, что при стабильном фронте нечего делать оператору. Ведь когда фронт стабилен — идет борьба за населенные пункты. В небольших отдельных боевых операциях можно снять замечательные боевые кадры — эти искаженные в борьбе лица, этот пот, о котором здесь говорят и которого нет в наших сюжетах. Это будет правдиво и никакая инсценировка не даст ощущения настоящего боя. Операторы должны стремиться хотя бы

небольшой какой-то кусочек снять в подлинной боевой обстановке, но кусок основной, как здесь говорят, гвоздь [сюжета], а потом к нему доснять — и тогда будет правдиво.

Чем дальше оператор будет на передовой, или ближе к передовым позициям, тем больше он обеспечит себе безопасность. Если он хочет поснимать «с налета», будучи на фронте два-три дня, не зная военной обстановки — он может пострадать очень серьезно. Если же в полку он будет месяц — он снимет настоящий материал и сохранит свою жизнь. А потом можно организовать [съемку] добавочных кадров, которые закружат эпизод <...>.

Второй вопрос — о технике. Еще до войны, когда заседала наша оборонная [кино]комиссия, мы прежде всего говорили о том, чтобы приспособить танки для съемок. Вот уже одиннадцать месяцев идет война, а до сих пор этого не сделали. Товарищ Рогачевский дал проект создания специального кинооборудования на танке. Это надо реализовать. Не обязательно оператору сидеть в танке. Если кинокамера будет хорошо приспособлена на танке, то достаточно водителю нажать рычаг и камера сама будет снимать. Я видел в немецких трофейных журналах фото такого танка, немцы применяют такой метод съемки.

У нас был опыт установки аппарата на самолет. Товарищ Учитель этим вдумчиво, серьезно занимался. Оператор Доброницкий поставил на штурмовик киноаппарат. Это было очень удобно: штурмовик летает низко, хорошо видны люди, виден противник, Здорово могло получиться! Но Доброницкому не повезло, на его несчастье, летчик оказался фотолюбителем. Аппарат стоял заряженный, и летчик, прилетев на штурмовку вражеского аэродрома, не включил камеру, считая, что погода пасмурная и может быть недодержка. В следующий раз вылетел, но погиб и сам летчик, и камера с ним.

До сих пор никто не занимается телеоптикой, никто не пользуется ею. При длительном пребывании на фронте (а не гостевых визитах), используя телеоптику, можно снять много интересного.

Теперь о замерзающей аппаратуре, об «Аймо». Доброницкий на Северо-Западном фронте читал наши статьи после выпуска фильма «Разгром немецких войск под Москвой» о том, как мы своими телами отогревали замерзавшие на морозе аппараты и смеялся. Смеялся потому, что он давно решил проблему применения смазочного масла КВ, смешанного с веретенным маслом. Аппарат на этой смазке не мерзнет. Доброницкий перевел на зимнюю смазку аппараты всех операторов своей группы. Он мою кинокамеру тоже так обработал — если раньше на морозе в десять градусов она замерзала через десять минут, то теперь даже при морозе в двадцать градусов моя камера работала как часы даже при съемке на четыре кадра. Оказывается, всех трудностей, которые мы переживали, могло и не быть.

У того же Доброницкого прекрасно сделан визир для телевика. Мы видим узкий кадр, а Доброницкий благодаря добавочной линзе снимал телевиком, может пользоваться визиром широкоугольника, т.е. имеет перед глазами большой широкий кадр. Нам нужно как-то все это централизовать и использовать всю технику в полном объеме. Может быть, это следует сделать в Москве на студии, чтобы передать опыт Доброницкого и других операторов всем фронтовым киногоруппам.

Мне еще хотелось сказать о газетном стиле нашей работы.

Как работают корреспонденты газет на фронте? Корреспондент «Правды», если он сидит на фронте и там произошло какое-то событие, знает,

что с него голову снимут, если он не подаст это событие по-настоящему. Как это они делают? Если событие крупное — он организует полосу, если событие не такого крупного масштаба — он подает его очерком, заметкой и т.д.

К сожалению, у нас нет серьезной ответственности кинокорреспондентов за быстрейшую доставку событийного материала. Когда мы были на Северо-Западном фронте, нас врасплох застало сообщение Информбюро, которое поставило в известность весь мир о том, что 16-я немецкая армия окружена нашими войсками. Северо-Западный фронт стал в центре внимания всей страны. Мы тогда поставили перед собой задачу в течение двух-трех дней швырнуть материал в Москву, чтобы это вошло в киножурнал, целиком посвященный окружению 16-й армии. Мы сняли военный совет Северо-Западного фронта, сняли военный совет 11-й армии, сняли аэросанный десант, кроме того, организовали съемки трофеев и пленных, включили материал очерка, который был не закончен у Доброницкого и через пару дней послали в Москву. Как-то откликнулись на событие. Я считаю, что должна быть настоящая ответственность операторов и руководителей киногорупп за быстрейшую подачу сенсационного материала.

О связи с командованием армии. Это во многом зависит от самого оператора, как оператор покажет себя в армии, так к нему и относятся. Если оператор работает хорошо, ответственно, смело — то командование ему доверяет. Командование относится хорошо к оператору, когда видит его работу, видит, что человек отважен, находится впереди, а не в тылу, тогда налаживается связь и командиры сообщают о предстоящих событиях, откровенно говорят, что предстоит такая-то операция, что надо быть там-то и там-то. Никакая связь с политуправлением [фронта] удовлетворить нас не может, потому что они сами поздно получают донесения. Было же у нас на фронте такое положение (как раз Кацман был тогда в боях под Старой Руссой), когда все перемешалось, когда единственная дорога, по которой можно было проехать, была уже у противника и голова шла кругом. Если не будет ясной картины, хотя бы на один час того, что происходит, можно попасть к противнику, глупо погибнуть. Следовательно, обязательно должна быть связь с военным советом, связь с комдивом, с командованием армии.

О расходе пленки. Некоторые операторы снимают сюжеты по 200—300 метров. Надо бить за это! Особенно сейчас. Оператор, например, по 300 метров снимает сбор лома. Если в мирное время мы били за такой расход пленки, то сейчас это совершенно недопустимо. Американцы снимают 35 м, из них 25 м идет в журнал. Нам надо так же снимать.

О звуковой хронике. У нас не звуковая, а озвученная хроника.

Мало попыток делается со звуковым аппаратом, чтобы пролезть в гущу событий. Мало это делать. Такие сюжеты, как допрос пленных, как рассказ колхозницы из освобожденной от немцев деревни. Когда она рассказывала, причитала, я просто не мог примириться, что у меня не было звукооператора с собой. Потом мы приехали и попытались воспроизвести ее рассказ, но уже не получилось.

(КАЦМАН: Вы на звук сняли?)

Не получилось: нужно было снимать, когда я первый раз слушал ее. Если бы был звукооператор, я мог бы мигнуть ему, чтобы он незаметно включил аппарат, и снять на 120 м рассказ колхозницы.

Мы попытались снять на звук жизнь аэродрома: зарядка бомб, шумы всякие и т.д. Я возлагаю большие надежды на портативные звуковые аппараты, которые должны придти из США. <...>

ТОВ. КОПАЛИН (режиссер Центральной студии кинохроники): Сила документального кино и сила хроники — в ее правдивости. Поэтому, не вступая в полемику по вопросу об инсценировках, я считаю, что лучше было бы этот вопрос вообще не поднимать сейчас в той плоскости, в которую его перенес Слуцкий. На совещании с начальниками военных кинобригад должна быть дана четкая и ясная установка, на основании которой начальники будут ориентировать своих операторов — будет вредно, если ориентация будет на инсценировку. Мне кажется, что ориентация должна быть на правдивый и яркий кинодокумент. Если говорить об организации съемки, то опыт фильмов «Разгром немецких войск под Москвой», «Халхин-гол», «Хасан», которые я монтировал, говорит, что речь может идти об организации досъемок некоторых кусков и планов, которые не являются решающими в данном эпизоде, т.е. инсценированный целиком сюжет не может быть правдивым.

Из опыта работы над целым рядом больших картин можно сказать, что не хватает в работе наших операторов, в их съемках. Идет грандиозная война техники, война, которая превосходит по своей масштабности все, что было до сих пор, а в съемках, которые мы имеем, масштабность техники, огневые средства показаны бледно и недостаточно.

Показ масштабности войны, насыщенность техникой — это, пожалуй, основная трудность, которую нам приходилось преодолевать в картине «Разгром немецких войск под Москвой». Это была большая трудность, с которой пришлось столкнуться в процессе монтажа фильма. Операторам в их работе нужно учесть этот момент.

Второе, что отсутствует и выпадает из поля зрения наших операторов — это показ целого ряда военных специальностей, а также недостаточный показ того, что относится к быту фронта.

Мы сейчас посмотрели целый ряд хороших сюжетов. Есть много волнующих, интересных, ярких сюжетов. Среди них один, который характеризует фронтовой быт — «Баня». Он смотрится с огромным интересом и волнует не меньше, чем десяток сюжетов с фугасными взрывами. Целый ряд таких эпизодов, малозаметных военных специальностей, отдельных штрихов, характерных для фронта современной войны, выпадают из поля зрения операторов. Я видел один такой сюжет: подносчик пищи на передовой. Этот сюжет волнует, несмотря на то, что речь идет об одном человеке: нет здесь ни грандиозности боя, ни обычных взрывов, которые мы так привыкли видеть, и, несмотря на все это, сюжет волнует.

Вообще, если оператор присмотрится к окружающей обстановке, то он найдет целый ряд эпизодов, которых еще не было на экране и которые с большим интересом будут смотреться зрителями. Это найдет соответствующую реакцию у зрителя, вызовет определенное отношение зрителя к происходящему на фронте.

Здесь на совещании поднимался вопрос, который сквозит в выступлениях всех наших операторов, что вот, мол, начнется весеннее наступление и, когда наши части будут идти вперед, тогда мы дадим много материала. Это не случайно. Конечно, легче всего снять и больше всего будет материала при наступлении наших частей, но, видимо, нужно подумать и о том, чтобы показать армию в моменты, скажем, так называемого «затишья» на фронте, хотя, как мы знаем, затишья на нашем фронте не было всю зиму.

Нужно работать над тематикой военного кинорепортажа. Мне кажется, что желание идти только с наступающими частями, это наиболее легкий путь накопления киноматериала. Это нужно, но тут встает и другой вопрос. Мы сейчас должны серьезно подумать о своей работе, как летописцев истории нашей войны. Мы должны подумать о той грандиозной картине, которую мы должны будем создать — это фильм «Разгром фашизма». Когда я смотрю на фронтовые съемки с этой точки зрения, то мне кажется, что мы очень многого не снимали и не снимаем.

Все наши документы должны быть правдивыми и, конечно, если мы сейчас мы говорим о многих моментах, то в будущих наших работах мы должны будем говорить о том, что эта война — суровая страница в истории нашей родины, тяжелая страница. Было много трудностей, и мы должны будем правдиво отобразить эти дни.

Я не знаю, была ли дана такая директива или это операторы сами не считали нужным не снимать, но как это ни странно, мы не сняли такие важные страницы в истории, как взрыв Днепрогэса.

(ТРОЯНОВСКИЙ, начальник киногоруппы Южного фронта: Это было ночью.)

Мы не сняли ни одного взрыва наших промышленных предприятий.

(ТРОЯНОВСКИЙ: Я снимал взрыв, даже бегство снимал, Попов снимал взрыв моста через Днестр.)

Да, единственные кадры, которые я видел — это взрыв моста через Днестр. А ведь мы должны будем показать все те трудности, с которыми пришлось столкнуться в ту пору нашей стране. Мы не показали эвакуацию наших заводов. Мы сейчас будем показывать, как работают наши заводы на востоке, но этих тяжелых дней, когда эвакуировались целые заводы, когда взрывались важные объекты — мы не засняли как следует. Мы обязаны будем сказать, как страна в те тяжелые дни с болью в сердце расставалась с тем, что она создавала в течение ряда лет, но мы, повторяю, как следует не показали отступление нашей армии, и в «Разгроме немецких войск под Москвой» эпизод, где говорится о том, что армия сдерживала натиск фашистов, дан слабо, потому что этого материала в должном количестве не было.

Я надеюсь, как и все мы, конечно, что такого материала больше не будет: отступать мы не будем, но трудности войны остаются трудностями и все то, что сейчас происходит, мы обязаны тщательно фиксировать. Хотя бы в пределах возможного мы должны показать все трудности войны, всю тяжесть современной войны. Это, конечно, понятно каждому.

Теперь еще один вопрос, на котором я хотел бы остановиться. Если посмотреть сегодня материалы этих «хороших сюжетов», то может быть это и незаметно, но когда смотришь в неделю не два киножурнала, а целиком 20 сюжетов, то бросается в глаза однообразие этих сюжетов. Это вопрос жанра. У нас уже так принято, что сначала идет надпись: «Кинорепортаж с фронта Отечественной войны». Как правило, вы уже знаете, что, если боевой сюжет, то это будет так: часть получает боевое задание, артиллерия открывает огонь, бойцы идут в атаку, задание выполнено, населенный пункт взят, бойцы движутся дальше на Запад.

Как правило, все фронтовые сюжеты сняты именно так, и только несколько сюжетов есть такие, которые приятно поражают и радуют: будучи сняты очень интересно, такие сюжеты сильно отличаются от установившегося, я бы сказал, «стандарта» в съемках репортажа с фронтов войны.

Я хочу сказать, что задача разнообразия жанра относится и к оператору, и к режиссеру, и к редактору. Я отнюдь не хочу возложить ответственность за однообразие подачи материала только на оператора. Тут мы все должны вместе поработать.<...>

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 58.

Опубликовано полностью: Киноведческие записки. № 67 (2004). С. 238—308.

№ 100

ДИРЕКТИВА ГЛАВКИНОХРОНИКИ О ЗАПРЕЩЕНИИ ИНСЦЕНИРОВОК

8 ноября 1942 г.

ВСЕМ ФРОНТОВЫМ КИНОГРУППАМ

За последнее время ряд кинооператоров фронтовых киногрупп вместо того, чтобы снимать подлинный боевой кинорепортаж с фронтов Отечественной войны, увлекается так называемой организацией материала, что в большинстве случаев приводит к грубейшим инсценировкам.

Такая работа свидетельствует о неправильном понимании отдельными фронтовыми операторами своих обязанностей. Каждый оператор, направленный на фронт, должен в первую очередь в любом сюжете обеспечивать боевые кадры, которые следует стремиться снимать непосредственно в ходе боевых действий. К таким кадрам допустимы отдельные досьемки. Операторы же часто эти досьемки превращают в основное содержание сюжета, не стремясь снимать подлинно фронтовые кадры. Предупреждаем, что операторы, ориентирующиеся на организацию материала и не дающие боевых кадров, будут решительно отстраняться от работы во фронтовых группах.

Предлагаю прекратить съемку и присылку подобных сюжетов немедленно, приняв все необходимые меры, чтобы кинооператоры снимали яркий и высококачественный кинорепортаж с фронта, прибегая к так называемой организации материала только в том случае, когда она вызывается необходимостью досьемок к основному фронтовому репортажу.

Точный текст этой телеграммы довести до сведения каждого оператора.

ВАСИЛЬЧЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2451. Д. 90. Л. 32.

№ 101

ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТАМ «ПЕХОТА ЗАНИМАЕТ РУБЕЖИ», «НА ОПУШКЕ ЛЕСА» И ДРУГИМ

Юго-Западный фронт. 1942 г. Оператор ЩАДРОНОВ

Съемки плохие. В них совершенно не чувствуется подлинная атмосфера войны. В кадрах нет никаких следов огня противника, нет раненых или убитых с нашей стороны. Конечные результаты, которым посвящена съемка, также отсутствуют: нет трофеев, пленных, убитых немцев, вида занятых пунктов или рубежей.

Снимать «в запас» такой материал, игнорируя фон — реальную обстановку фронта, — недопустимо. Это вдвойне недопустимо в то время, когда на фронте шли активные операции наших войск, которые и следует фиксировать на пленку.

Оператору надо помнить, что даже два-три живо, по-репортерски схваченных кадра неизмеримо ценнее, чем то, что он снял на сотнях метров пленки, показав, по существу, не войну, а тактические учения.

Работа оператора оценивается как неудовлетворительная. Если он и в дальнейшем будет так снимать военные действия, придется его отчислить из хроники.

№ 102

ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ «ГЕРОИ ОГНЕВЫХ НАСТУПЛЕНИЙ»

Волховский фронт. 21.XI.42 г. Оператор СУЩИНСКИЙ

Оператор пишет в монтажном листе, что взвод лейтенанта Приходько из тяжелого орудия бьет прямой наводкой неприятельские узлы сопротивления. Такой сюжет был бы очень ценен, если бы на экране это было видно. Но на экране этого нет. Заснята стрельба орудий не прямой наводкой.

Для того чтобы показать то, что оператор описал в монтажном листе, надо было заснять стрельбу прямой наводкой и результаты стрельбы. Надо было показать, как орудие стреляет прямой наводкой в отличие от обычной стрельбы и обязательно показать разрывы и уничтожение дзотов.

Подвоз орудия, снятие чехлов и работа расчета ничего не говорят о прямой наводке. Получился сюжет о стреляющей пушке.

Сюжет передан в фильмотеку.

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 77. Л. 7.

№ 103

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ «О ЗЕНИТЧИКАХ»

11/VI-43 г.

Киногруппа Волховского фронта. Оператор СИМОНОВ

Сюжет — «О зенитчиках»

Тема сюжета выбрана правильно, особенно если учесть, что напряженность боев в воздухе сейчас нарастает. Но выполнен сюжет слабо. Нет существенного момента: вражеского самолета в воздухе. Между тем кульминационной точкой в развертывании такого сюжета должен быть именно показ того, как летит вниз подбитая вражеская машина. Довольно беспорядочно, немонтажно снята работа зенитчиков. Хорошими в сюжете являются только планы горящего на земле фашистского самолета.

Материал использован в СКЖ в сочетании с соответствующим фильмотечным материалом.

Редактор КАРАВКИН Ю.

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

№ 104
ПРИКАЗ НАЧАЛЬНИКА ПОЛИТУПРАВЛЕНИЯ ЮЖНОГО ФРОНТА
М.И. МАМОНОВА О РАЗРЕШЕНИИ ДОСЪЕМОК ПОДЛИННЫХ СОБЫТИЙ

*Начальникам политотделов
армии Южного фронта*

Высокие требования, предъявляемые многомиллионным советским зрителем к кинорепортажу с фронтов Великой Отечественной войны, заставляют с особым вниманием отнестись к работе операторов кинохроники, работающих при Политуправлении Южного фронта.

Сложность работы военного кинооператора в обстановке современного боя заключается в том, что он не в состоянии зафиксировать на киноплёнку картину современного боя во всем его многообразии. В процессе боя, в различных его фазах, которые невозможно предусмотреть, а следовательно, невозможно своевременно заслать туда кинооператора, происходят замечательные боевые эпизоды — выявляются герои Отечественной войны.

Все эти факты, героические подвиги советских бойцов необходимо отражать на экране, фиксировать для истории Великой Отечественной войны.

В связи с этим возникает необходимость доработки (досъемки) снятых отдельных боевых эпизодов с целью восстановления возможно полной картины прошедшего боя, показа особо отличившихся бойцов, командиров, политработников, т.е. того, что не успел снять кинооператор в процессе самого боя.

Предлагаю оказывать полное содействие кинооператорам, работающим при Политуправлении Южного фронта в проводимой ими работе в случае необходимости по указанию оператора, согласовав с командованием и политотделами Армий, дивизий помогать восстанавливать отдельные эпизоды прошедших боев, делая упор на показ героев Великой Отечественной войны.

*Начальник Политуправления Южного фронта,
бригадный комиссар МАМОНОВ*

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 105. Л. 20.

№ 105
ЗАКЛЮЧЕНИЕ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ
«ОРУДИЙНЫЙ РАСЧЕТ СТАРШЕГО СЕРЖАНТА МИХАИЛА ИВКИНА»

*Западный фронт
9.X.42
ЛОЗОВСКИЙ
РОГАЧЕВСКИЙ
«Орудийный расчет старшего сержанта
МИХАИЛА ИВКИНА»*

Поразительно расхождение между снятыми планами и монтажным листом¹. Снят план: бойцы в строю, несколько бойцов у орудия. Одному из них,

видимо, старшему сержанту М. Ивкину пришедшие командиры жмут руки, жмут долго и много раз. Потом стреляет пушка.

А в монтажном листе говорится, что расчет старшего сержанта Ивкина принял бой с прорвавшимися немецкими танками, что, несмотря на ранение трех человек, орудие продолжало стрелять и подбило последний немецкий танк.

Такое расхождение между снятым материалом и монтажным листом — результат «восстановления» событий. Но и это «восстановление» сделано не продуманно.

Сюжет не получился. Авторы много занимались «организацией» съемок, но не показали самого главного: чем замечателен этот расчет т. Ивкина. Зачем было «восстанавливать» бой расчета на взрывных пакетах и не снимать вдали от фронта, заменяя съемки действительных событий, так называемым «восстановлением». <...>

*Начальник Главкинохроники
ВАСИЛЬЧЕНКО*

РГАЛИ. Ф. 2451. Д. 86. Л. 19.

¹ Весь отснятый оператором материал покадрово описывался в специальном монтажном листе, который в обязательном порядке прилагался к негативному материалу, отправляемому на проявку в Москву. Покадровой описи отснятого материала обычно предшествовала преамбула общего характера, в которой давалось описание места и времени съемки, содержалась необходимая информация о лицах, появившихся в объектив кинокамеры.

В конце монтажных листов обычно содержались операторские отметки о специфических условиях съемки высылаемого материала, а также особые пожелания к режиму проявки.

На монтажных листах сохранилось также множество важных пометок, свидетельствующих о дальнейшей судьбе отснятого материала. Отметка «Пошел в СКЖ» означала оперативное использование отснятого сюжета в очередном выпуске журнала кинохроники. Отметка «В кинолетопись» означала, что отснятые кадры отправятся на хранение в киноархив.

На монтажных листах красочно запечатлелись и следы работы военных цензоров. См. документы раздела «Цензура на войне».

№ 106 ЗАКЛЮЧЕНИЕ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ «КАТЮША»

*Юго-Западный фронт
8.IX.43 г. ЕШУРИН
«КАТЮША»*

<...> Наблюдательности кинохроникеры здесь не проявили. Сняты «Катюши» вообще плохо. <...> Крупнейшим пороком данной работы киногоруппы является сплошная «организация» заснятых событий. Когда оператор панорамирует с «Катюш», ведущих огонь, на взрывы, происходящие на этом же участке поля, совсем неподалеку, то «организация» бьет в глаза особенно резко. Взрывы деревьев вовсе не могут быть результатом огня. Это похо-

же на взрыв заложенной мины. Мы сравниваем эти съемки с присланными с Волховского фронта планами местности, охваченной огнем от снарядов «Катюш», действовавших во время атак в районе Мга. Там — боевая подлинность и она показывает, как не похожи на правду кадры вашего киноочерка.

РГАЛИ. Ф. 2451. Д. 118. Л. 57.

№ 107
ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ
«ВЫПОЛНЕНИЕ БОЕВОГО ЗАДАНИЯ РАЗВЕДЧИКАМИ»

Калининский фронт. Операторы Ермолов, Писарев

Это неудачная, плохая, порочная по своему методу съемка. Момент помки «языка» решен средствами упрощенной инсценировки. Советский фронтовой репортаж не должен и не может быть фальшивым. Нельзя работать таким порочным методом. Это должно быть твердо усвоено т. Ермоловым.

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

№ 108
ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТАМ
«КРЫЛАТЫЙ АГИТАТОР», «ЮГО-ЗАПАДНЕЕ СТАЛИНГРАДА»

Сталинградский фронт
31.X.42 г. Островский

«КРЫЛАТЫЙ АГИТАТОР», «ЮГО-ЗАПАДНЕЕ СТАЛИНГРАДА»

Плохо снят эпизод сдачи в плен румын — это организованная «массовка».

Та же ошибка во втором сюжете. Плохо снят заключительный эпизод захвата дзота. Порочны все кадры с появлением вражеских солдат из дзота. По их внешнему виду (мундиры без ремней и поясов) легко обнаружить, что эти пленные захвачены ранее. Это плохо. Не надо допускать таких наивных ошибок.

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

№ 109
ИЗ ПИСЬМА ОПЕРАТОРА А.М. БРАНТМАНА Ю.И. СОЛНЦЕВОЙ

17 июня 1943 г.

Юлия Ипполитовна, <...>.

Мы тут столкнулись со следующими трудностями:

1. Сожженных сел или хотя бы большей [их] части в этих краях нет. Попадают отдельные друг от друга отдаленные сгоревшие хаты.

2. Для создания эффекта пожара, на мой взгляд, надо зажечь хотя бы остатки одной-двух хат, но и это невозможно сделать, так как у этих остатков есть владельцы, которые зажигать их не дают, ибо собираются их использовать.

3. Я поехал к двум генералам во фронтную зону из того расчета, что в 15-километровой фронтной зоне жители выселены, и там можно будет в этом плане что-то сделать, так как нет хозяев. В обоих случаях мне категорически заявили, что из соображений военных мне не дадут на виду у противника устраивать «дымы и фейерверки».

4. Надо, чтобы поблизости горящих хат была воинская часть, которая бы помогла в части дымовых эффектов, что так же не всегда бывает.

Посылаемый материал снят около трех остатков печей, имея в своем распоряжении воз соломы для устройства пожаров и «горящих сел».

А. БРАНТМАН

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

А. Брантман в числе большой группы операторов выполнял съемки для фильмов «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине» по специальным заданиям режиссеров А. Довженко и Ю. Солнцевой.

№ 110 ТРУПОЕДЫ

ИЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ АЛЕКСАНДРА ЛИТВИНА «ЧЕТВЕРТЫЙ УКРАИНСКИЙ»

Пили крутой чай, сваренный в солдатском котелке, кололи тесаком большие куски сахара и нещадно дымили вонючими трофейными сигаретами.

Григорьев подсел к Сущинскому.

— Володя, откройте секрет... Чем объяснить, что снятый вами материал выгодно отличается от материала других операторов? Над этим мы часто задумываемся. Ведь все вы в одинаковых условиях. Или это не так?

Сущинский пожимает плечами, долго молчит.

— Если начистоту?

— Только так!

— Во-первых, многое зависит от того, на что нацеливаешь камеру. Снимаешь, к примеру, бой на передовой — бой и получится. А если боится человек свиста пуль, разрывов мин да гранат, вот и ползает по тылам, накручивая на пленку пожара, пленных да убитых. Бывает, даже разбитый дзот поддымит, чтобы придать свежести «бою» и уж, конечно, дохлого фрица поближе подтянет... Гадость! Я таких трупоедами называю.

— Закончится война, — задумчиво продолжает Володя, — вот бы послушать этих «героев», что за спинами других воевали. Сколько небылиц оплетут, сколько басен о себе расскажут! Да черт с ними, пусть это будет на их совести.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 111
ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ «СТОЙКОСТЬ»

Западный фронт

21. IX. 42

Оператор Л. ГРОЦКИЙ

Ассистент МАРЬЯМОВ

Командир взвода управления старший лейтенант Хренов награжден орденом Ленина и удостоен звания Героя Советского Союза за совершенный подвиг: когда немцы подошли к НП¹, откуда Хренов корректировал стрельбу нашей артиллерии, он отдал приказ своей артиллерии открыть огонь по своему НП. В результате такой стойкости немцы были разбиты.

Оператор Гроцкий правильно выбрал тему. Такой герой, как Хренов, должен служить примером стойкости, храбрости и беззаветной преданности Родине. Но Гроцкий испортил замечательную тему недопустимой инсценировкой, в которой смешал все: и награждение, имевшее место, и «восстановленный» эпизод этого подвига.

Без чувства такта, без чувства уважения к Герою Советского Союза Гроцкий инсценировал весь эпизод этого подвига. Он «восстановил» подвиг Хренова тем, что поставил его среди игрушечных взрывов, взрывных пакетов, спокойно отдающего приказание — «Огонь на меня!»

Товарищ Хренов — герой, воин, но не актер, потому он не играет. Тов. Гроцкий не снял и не мог снять обстановку боя. Он ограничился выдуманной им схемой и превратил весь эпизод славного подвига в плохую оперетту.

Коренная ошибка Гроцкого в том, что он вместо съемок действительных эпизодов среди передовых частей, занимается инсценировками в тылу. Точно так был снят Гроцким сюжет «Прямой наводкой».

Несмотря на предупреждение не заниматься такими съемками, т. Гроцкий продолжил и в сюжете «Стойкость» ту же недопустимую инсценировку.

Беда т. Гроцкого еще в том, что, став на порочный путь инсценировок, он перестал различать правду от фальши, утратил чувство реальной действительности и задуманные им инсценировки сразу выдают с головой своего автора. Дело не только в низком творческом уровне инсценировок, а в том, что любая инсценировка большого военного эпизода неизбежно ведет к извращению реальной действительности, к неправде, фальши.

Фронтальной кинооператор создает своей работой летопись Великой Отечественной войны. Фронтальной оператор обязан всегда помнить, что ему доверили дело большой важности.

Последние сюжеты показывают, что Гроцкий относится к своей фронтальной работе без чувства большой ответственности.

Если т. Гроцкий в ближайшее время не снимет несколько подлинно боевых эпизодов, не исправит своей вредной склонности к инсценировкам, его необходимо отчислить от фронтальной группы, в которой могут находиться только лучшие представители советских кинооператоров.

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

¹ Наблюдательный пункт.

№ 112
ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ
«ДРУЗЬЯ-ОХОТНИКИ»

Западный фронт. 3.1.43
Оператор ГРОЦКИЙ
Реж. ГОЛЬДИН
«Друзья-охотники»

Оператор хорошо снял зимний пейзаж и переползание снайперов. Менее удачны планы, которые, по мнению оператора, характеризуют дружбу двух снайперов. В планах зимних пейзажей и переползания снайперов показана реальная действительность. Лес и кустарники, занесенные снегом, переползание снайперов в глубоком снегу — все правдиво и реально. Планы же перекурки — позирование людей, которые не умеют играть перед киноаппаратом, т.к. хотел оператор. Еще хуже с выстрелами снайперов и убийством фрица. Тов. Гроцкий по-прежнему продолжает держаться линии «организации» съемок вместо того, чтобы снимать боевые сюжеты. Он повторяет ошибки своих прежних сюжетов: «Красноармейская чайная», «Добытчики языка» и «Прямой наводкой».

Директива начальника Главка т. Васильченко категорически запрещает такие съемки. Тов. Гроцкому необходимо понять, что фронтовым операторам доверена работа большой важности. От советского оператора требуется правдивое отношение к действительности, к фактам реальной жизни. Это основа основ работы советского кинохроникера.

Тов. Гроцкий должен учесть прежние указания и директивы т. Васильченко. Мы ждем от него боевых сюжетов и полного отказа от своего порочного метода съемок.

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 126. Л. 1.

№ 113
ИЗ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ГЛАВКИНОХРОНИКИ ПО СЮЖЕТУ
«ПРЯМОЙ НАВОДКОЙ»

Западный фронт
9.XII.42
Операторы КРЫЛОВ, ШНЕЙДЕРОВ

Непонятно, как могли два квалифицированных оператора во время настоящей операции заниматься «организацией» подобных съемок.

Белоснежные халаты, выкатывание пушки на открытое место в пределах видимости врага, стрельба по врагу, который не замечает, что его «бьют» операторы прямой наводкой, приход немцев к своему дзоту — все выглядит очень плохо.

Возникает вопрос: знакомы ли т.т. Шнейдеров и Крылов с недавней директивой начальника Главка Васильченко? А если знакомы, то как они могли снять подобный сюжет?

Товарищам Шнейдеру и Крылову необходимо учесть, что директива т. Васильченко должна выполняться безоговорочно.

Когда на Западном фронте происходят такие важные события, надо снимать боевые действия, а не декоративно-театральные вымыслы.

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

№ 114

**ПРИКАЗ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О РАБОТЕ ОПЕРАТОРОВ ФРОНТОВОЙ КИНОХРОНИКИ»**

29 января 1943 г.

**ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СНК СОЮЗА ССР № 37**

Содержание: О работе операторов фронтовой кинохроники

Истекший 1942 год ознаменовался дальнейшим повышением качества съемок кинорепортажа с фронтов Отечественной войны. За этот период целый ряд операторов и ассистентов операторов, входящих в состав фронтовых киногрупп, показал образцы боевой работы, проявил умение, смелость, инициативу в выполнении возложенных на них задач, показал большой творческий рост.

Вместе с тем некоторые операторы, направленные для фронтовых съемок, не обеспечили высокого качества фронтового репортажа, показали неспособность осваивать метод документальных киносъемок военной кинохроники, а в отдельных случаях проявили безответственное отношение к возложенным на них задачам. Так, оператором киногруппы Западного фронта тов. Гроцким за время с 1 мая по декабрь 1942 года было снято 28 сюжетов, из которых только два включены в «Союзкиножурнал», остальные оказались непригодными. Оператор Гроцкий не дал ни одного боевого, подлинно фронтового сюжета.

Командированный совместно с оператором Ефимовым для выполнения специального задания на один из фронтов оператор Гроцкий не выполнил возложенного на него задания и, допустив неправильную информацию командования части о цели своей поездки, добился откомандирования с фронта. Бывший оператор Куйбышевской студии кинохроники тов. Авлошенко, находившийся в рядах Красной Армии, был по просьбе Комитета по делам кинематографии демобилизован и направлен в кинохронику для работы по специальности во фронтовой киногруппе. Однако на этой работе тов. Авлошенко себя не оправдал: за 8 месяцев он снял всего 11 сюжетов, — часть из них совместно с другими операторами, — из которых только один вошел в «Союзкиножурнал». Ни одного боевого эпизода тов. Авлошенко не заснял. Будучи временно командированным в гор. Куйбышев, тов. Авлошенко поставил вопрос об оставлении его на постоянной работе в тыловой студии и освобождении его от работы на фронте. <...>

Предупредить операторов Вихирева Н.А., Рогачевского Б.М., Маневича Б.И., Богорова А.Г., Симонова Г.А. о необходимости улучшения качественных показателей своей работы.

За необеспечение необходимого качества работы отчислить из фронтовых киногрупп и уволить из кинохроники: Гроцкого Л.С. — оператора киногруппы Западного фронта, Авлошенко С.И. — оператора киногруппы Калининского фронта.

Начальникам фронтовых групп кинохроники объявить настоящий приказ личному составу киногрупп и наметить мероприятия по улучшению работы в 1943 году.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

«ТРУПЫ НЕМЦЕВ В ЯСНОЙ ПОЛЯНЕ НЕ ДАВАТЬ...»

ЦЕНзуРА НА ВОЙНЕ

В довоенные годы советская цензура славно потрудились над избавлением нашего кино от идейных ошибок, эстетических заблуждений и крайностей. Но и в грозное военное лихолетье труженники этого цеха не умили свой пыл. В своем трудовом отчете Главлита СССР «О контроле за выходящей литературой» за 1944 год цензоры гордо рапортовали секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову: «Всего Управлением пропаганды было задержано при просмотре материалов, идущих в печать, в 1942 году — 283 книги и брошюры и 163 плаката и лубка, а в 1943 году — 142 книги и брошюры и 215 плакатов и лубков. Также было задержано значительное число журнальных и газетных статей. Предварительный просмотр Управлением пропаганды материалов, идущих в печать, дал возможность предупредить появление в печати многих ошибочных книг и статей».

С «важнейшим из искусств» цензура тем более не миндалничала. В рапорте руководителя киногруппы Белорусского фронта А.И. Медведкина сообщалось о том, что немецкий снаряд угодил в коробку с уже отснятым материалом и уничтожил 300 метров пленки. У наших цензоров удачи случались и покрупнее. Люди, сидевшие в московских кабинетах и в глаза не видевшие войну, били куда более прицельно.

До поры до времени об эффективности их труда можно было судить больше понаслышке — по рассказам самих кинематографистов. Но неожиданная находка в личном архиве историка кино В.П. Михайлова — 10 томов монтажных листов фронтовых операторов за 1942—1945 гг. — теперь позволяет говорить о масштабе цензурных пробоин куда более определенно.

Дело в том, что на многих монтажных листах запечатлелись подлинные автографы и резолюции мастеров цензурного дела. Иногда развернутые и мотивированные, но чаще всего лаконичные и односложные — «не разрешено», «не давать», «в спехран» и так далее.

Надо сказать, что в годы войны цензурный контроль, конечно же, был абсолютно необходим. Тем более во фронтовой кинохронике. Оператор, не помышляя о чем-то злонамеренном, запросто мог снять нечто такое, что могло относиться к строгой военной тайне. Некоторые подробности и детали, ненароком попавшие в кадр,

могли выдать засекреченные особенности нового оружия, военной тактики и даже стратегические планы командования.

На множестве монтажных листов, к примеру, более чем наглядно запечатлелись следы работы цензорского карандаша, последовательно вымарывавшего из операторского отчета должности снятых в материале офицеров, номера воинских частей. Все тут правильно и ничего тут не возразишь. По офицерским званиям, наименованиям и номерам попавших в кадр подразделений, немецкая разведка могла получить очень ценный информационный материал.

Или другой типичнейший пример. На монтажном листе «Новое грозное оружие» цензор дает разрешение на показ отснятого материала, но оговаривается: «Показывать как ИЛы, а не упоминать, что это новая машина». И тоже по-своему абсолютно прав. Как говорится, береженого Бог бережет...

В третьем случае — в сюжете о работе обыкновенного стройбата — долго ломаешь голову, почему на монтажном листе этого материала появилась гибельная для него отметка «Секретно». Потом доходит: сняты те оборонительные сооружения в глубоком тылу, на которые еще только предстоит отступить нашим войскам.

Но, увы, не только выполнением святой своей обязанности — сохранением военной тайны — были увлечены военные цензоры. На многих операторских отчетах красуется, например, такая резолюция: «Генералов показывать в соответствии с приказом». Это цензорское указание сегодня было бы не совсем понятным, если бы в аналогичных случаях не пускалась в ход более четкая формулировка: «Генерала показывать можно, если он был в приказе Сталина».

Ах, вот в чем дело! Оказывается, снимать можно только тех генералов, которых отметил в своих приказах сам Верховный. Но ведь его приказы следовали уже по итогам военных операций, а оператор мог (да по идее и должен был!) снимать генералов в бою. Но ведь не угадаешь заранее — чем дело кончится, а уж тем более не рассчитаешь, какая вождя попадет под хвост Самому. Похвалит он или не сочтет целесообразным?

Вот снимешь, а в приказ товарищ генерал и не попадет. И цензор выговаривает — зря тратили драгоценную пленку! Не снимешь — тоже можешь заработать хорошую порку. Имя генерала названо в приказе самого Сталина, а ты его не снял. Прошляпил! И сколько за войну досталось подобных выволочек бедолагам-операторам, что-де не сняли, проспали, профуфыкали.

Гораздо чаще цензура срабатывала в ситуациях, когда ее вмешательство трудно было предположить заранее. К примеру, нашим документалистам не запрещалось снимать всевозможные злодеяния фашистов, а также их пособников. И не только не запрещалось, но были прямые директивы снимать зверства, не экономя пленки. Дозволялись и рекомендовались съемки сюжетов, так или иначе связанных с темой предательства или предателями. Их снимали и так и эдак, и вдруг однажды на подобном же сюжете «Материал казни предателей в г. Мелитополе» появляется красноречивый цензорский автограф «не разрешено».

Почему сюжет, не раз и не два спокойно проходивший через цензуру, оказался вдруг табуированным? Не по той ли причине, что за казнь, как указывается в монтажном листе, наблюдало пять тысяч горожан? Или, может быть, среди предателей оказался некто, чью фамилию не совсем желательно было упоминать?

Не угадаешь. А снятый материал тем не менее был уничтожен.

Впрочем, вчитываясь в цензорские резолюции и пытаясь понять мотивы вынесенных запретов, приходишь к выводу, что и в годы войны механизм цензуры работал в соответствии с главной ее программной установкой — в литературе, театре, музыке, кино гробилось все, что не укладывалось в прокрустово ложе пропагандистских клише. А сюжеты и многие детали материала, снимаемого фронтowymi операторами, в эти клише достаточно часто укладывались с большим скрипом. А то и не укладывались вовсе.

Вот один из таких примеров. В репортаже с улиц освобожденной Праги цензор требует убрать кадры, в которых жители колошматят пойманных эсэсовцев и их приспешников. Конечно, это самосуд. Нехорошо и некрасиво. Но ведь это не какая-нибудь инсценировка, а реально снятая сцена, факт. Конечно, факт не самого поэтического рода: снят самосуд толпы. И хоть не самой большой красоты зрелище, но почему бы его не показать народу в целях того или иного рода поучения? При этом комментируй эти кадры на экране хоть так, хоть эдак, но покажи! Ведь это важный штрих реальной военной жизни. Эсэсовцев и предателей колошматили даже элегантные французы, совершенно не принимая при этом никаких галантных поз. И, кстати, не стеснялись показывать потом подобные сюжеты кинохроники. Ан нет, у советского кинонадсмотрщика свой резон: нечего смущать советского зрителя сценами подобного рода народной инициативы. Да и стоит ли портить красочно-монументальную картину великой победы подобными низкими деталями и вульгарными штрихами!

Еще пробоина: уже в поверженной Германии наш оператор снял сцены эвакуации немецких заводов. Цензор велит материал засекретить и хранить в 1-м отделе. И на том спасибо — мог бы сразу пустить пленку на смыв.

Или еще один сходный сюжет. Советские колхозники в Германии отбирают скот у немецких владельцев для эвакуации на просторы СССР. Оператор, словно предчувствуя возможные сомнения, уже в монтажном листе подстилает соломку и предусмотрительно объясняет правомочность появления подобного киносюжета. Скот отбирается для восстановления советских колхозов, порушенных теми же проклятыми немцами. Что тут неправильного, постыдного? Возвращаем то, что у нас отобрали. Нет, как-то стыдно такое показывать. И на всем сюжете ставится жирный крест.

Проверку цензурным лекалом тем более не выдерживали сюжеты, в которых операторы показывали особо сложные ситуации и судьбы. Был, например, снят сюжет о трагической судьбе одного так называемого «армянского национального батальона», который немцы сформировали из попавших в плен советских солдат-армян.

Однако, едва получив немецкое оружие, эти армяне подняли восстание, ушли в партизаны, героически бились против захватчиков. Их успешные боевые действия и легли в основу снятого сюжета.

Эта история — своего рода германовская «Проверка на дорогах», только непридуманная. Но даже если картина Германа была с яростью затоптана и отправлена на полку в начале 70-х, то в самый разгар войны подобный сюжет тем более не имел шансов попасть на экран. Рецензия цензора была краткой и красноречивой: «Начальнику 1-го отд. т. Павлову. На экран ни в коем случае не разрешать. Изъять для хранения в секретном фонде. 7. 1943. Нач. ЦВЦ полковн. Черствой».

Подобным же образом погибали сюжеты, снятые в соответствии со всеми советскими пропагандистскими установками, но нетривиальные по своему художественному решению. В таком положении не раз оказывался изобретательный и неутомимый Александр Медведкин. Когда его киногруппа оказалась в Восточной Пруссии, он предложил снять документальный сатирический сюжет «Как жил Эмиль Лемке» (квартира «среднего» немца). Это была едва ли не первая попытка нашего кино показать психологию и почву фашизма. Пристально рассматривая интерьеры квартиры, стелющаяся в монтаже фотографии (посуда, мебель и тому подобные детали), Медведкин скомпоновал поразительно емкий, неординарный и гротескный, о многом говорящий портрет образцового немца. Один из цензоров призадумался и оставил на заявке резолюцию: «Следует ли давать?» У тех, кто в дальнейшем решал судьбу медведкинского сюжета, сомнений, похоже, не возникло.

Следует заметить, что цензурная давиловка в годы войны, как и в мирное время, была устроена многоярусно. Помимо цензоров-профи, цензорские обязанности исполняли все кому не лень. Иногда вынужденно, но чаще — по зову большевистского сердца.

Устройство этой хитроумнейшей истребительной машины началось с самоцензуры.

Еще до того, как оператор соображал: надо или не надо браться за камеру, в дело вступали основополагающие установки советского мировоззрения. Существуют десятки красноречивых признаний наших операторов о том, что они многое не решались снимать в начале войны, особенно в период трагического отступления. Никто им этого не запрещал, никто не висел над душой, рядом не было начальника. Не снимали сами. Воспитанные предвоенной пропагандой, они на первых порах были просто контужены несоответствием победных лозунгов и настроений, насаждаемых в стране, и теми реальными картинами нашего отступления, которые разворачивались перед глазами.

Снимать кровь, трупы, ужасы войны мешали и чисто человеческие соображения. «Плачьте, но снимайте» — этот наказ А. Довженко фронтовым операторам был услышан не сразу. Да и не так просто было следовать ему.

Операторам М. Прудникову и К. Широнину, снимавшим сюжет о работе минеров, довелось стать свидетелями разыгравшейся на

их глазах трагедии. Один из саперов подорвался прямо в кадре. Камера запечатлела и взрыв, и мучительную смерть сапера. Но каких душевных сил потребовала эта страшная съемка!

Примечательно, что даже много лет спустя, при публикации воспоминаний К. Широнова описание этой сцены было вырезано слишком уж жалостливой редакторской рукой.

Мне уже приходилось отмечать более профессиональную и конструктивную работу сотрудников Главка кинохроники в военные годы по сравнению с тем, как велась она в довоенные и послевоенные годы. Но даже и тогда редакторам, работавшим в Главке и на студии, приходилось делать тяжелый и неизбежный выбор. Весь материал, присылаемый фронтовыми операторами, им приходилось делить как минимум на две категории. Минимальная часть сюжетов сразу же шла в дело — включалась в выпуски «Союзкиножурнала», оперативно обретала жизнь на экране кинотеатров.

Большая же часть уходила, в лучшем случае, на архивное хранение. Краткая резолюция редактора: «Летопись» (или «В летопись») — с одной стороны, вроде бы спасала снятое от немедленного уничтожения, с другой — на долгие годы отправляла подчас уникальнейшие кадры в архив, а из него многим из них и по сей день так и не представилась возможность быть показанными на экране.

Примечательна записка оператора, запечатлевшего одну из неудачных военных операций. По-видимому, не веря, что отснятый материал может быть использован, он даже не стал должным образом заполнять монтажный лист, а довольствовался короткой и красноречивой запиской: «Посылаю кадры нашего неудачного десанта». И ошибки, и нервный почерк, которым она написана, говорят об увиденном и пережитом более, чем строки, где покрупно перечисляется снятое.

Впрочем, редакции военной поры все равно приходилось проявлять повышенную осмотрительность и изымать некоторые сюжеты по весьма сомнительным соображениям. Операторы А. Козаков и И. Кацман сняли под Сталинградом сюжет «Добровольно сдались». Таких сюжетов снимали множество, и все они легко проходили, даже поощрялись, но в данном случае материал был решительно запрещен только потому, что среди пленных оказался чех¹. К тому же редакторы обеспокоились тем, что после пленения наши солдаты общались с пленными слишком уж миролюбиво и дружелюбно. Вот в какой узкий туннель допустимого загоняли военную кинохронику: с одной стороны, нельзя было показать, как жители освобожденной Праги лупцуют взятых в плен эсэсовцев, с другой — столь же категорически запрещается показать слишком миролюбивое отношение наших солдат к пленным фрицам... Вот попробуй, проскочи через такое угольное ушко!

Вслед за цензорами-профессионалами и редактурой за дело брались киноначальники, титулованные военные, а там и главные блюстители советской идеологии А.А. Жданов и А.С. Щербаков, которые, надо сказать, задачи кино понимали весьма своеобразно, а потому не шибко церемонились с отснятым материалом.

Последней и главной цензурной инстанцией был, конечно, сам Сталин. Он смотрел каждый киножурнал, каждый документальный фильм. Реакцию его не всегда могли предугадать даже многоопытные и хорошо знающие его люди. Сохранились замечания, переданные режиссерам И. Копалину и Л. Варламову на уже смонтированный фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Замечания не авторизованы, но, скорее всего, принадлежат главному цензору советского кино.

О вкусах и предпочтениях Верховного, пожалуй, более всего говорит текст постановления СНК от 20 мая 1944 года (см. док. № 332). Там был продемонстрирован высший пилотаж сталинской цензуры: цензуры идей и цензуры людей. Постановление, по сути дела, перечеркивало все лучшее, что накопила к тому времени наша фронтовая кинохроника. Решительно пресекалось ее «человеческое измерение», а зычная команда повелевала переходить на производство масштабных кинофресок, раскрывающих прежде всего стратегический гений советского командования и мощь сталинских ударов.

Жестче и свирепей этого типа цензуры была, пожалуй, только цензура СМЕРШа. Бдительные офицеры-контрразведчики не спустили с операторов глаз и, не церемонясь, раздавали им свои весьма своеобразные «указания». Мне довелось увидеть записанные на видео воспоминания одного из наших фронтовых операторов Владислава Владиславовича Микоши. Смершевцы не раз брали его в оборот, а однажды, заметив, как он снимает неудачно складывавшуюся для нас боевую операцию (снимал подбитый немцами корабль), офицер-смершевец приказал дать пулеметную очередь по операторам. У одного пуля сбила фуражку, у другого — царапнула щеку².

Заканчивая беглый обзор подвигов, совершенных нашей цензурой в годы войны, поневоле приходишь только к одному выводу. Если где-то впрямь и будут происходить войны, то ведение их надо поручать не каким-нибудь генералам и маршалам, а тем более — рядовым солдатикам. Это серьезное дело следовало бы поручать исключительно и в первую очередь — цензорам.

Глядишь, под их чутким и трепетным предводительством жуткие, кровавые баталии окажутся не такими уж страшными, а может быть, и вовсе бескровными...

¹ От советских людей и в годы войны, и позднее тщательно скрывали то обстоятельство, что в Великую Отечественную на стороне немецких фашистов, помимо венгров, румын, итальянцев и финнов, сражалось немалое число французов, бельгийцев, чехов и прочих представителей европейских народов. Трудно сказать, сколько их полегло на нашей земле. Но если учесть, что только среди взятых нашими войсками в плен оказалось около полумиллиона (!!!) тех же французов, бельгийцев и чехов, то тогда можно хотя бы приблизительно представить, что вроде бы не воевавшие с нами страны поставили в германскую армию не один миллион своих граждан. «Геополитические цели войны 1941—1945 годов, — утверждает историк В.В. Кожин, — фактически осуществляли не 70 млн. немцев, а более 300 млн. европейцев, объединенных на различных основаниях — от вы-

нужденного подчинения до желанного содружества, — но так или иначе действовавших в одном направлении» (Кожин В. Россия: Век XX (1939—1964). М., 2002. С. 16).

² Съемки М.Е. Голдовской. Videархив НИИК.

№ 115 САМОЦЕНзуРА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ РОМАНА КАРМЕНА

...Трудно, невозможно было снимать наше горе, наши потери. Вспоминаю, что когда я увидел, как на моих глазах был сбит советский самолет, и когда были обнаружены трупы летчиков, я не снимал это, просто не снимал! У меня камера была в руках, и я, давясь слезами, смотрел на это, но не снимал. Теперь я себя проклиная за это...

...Может быть, поэтому первые материалы выглядели на экране не так как в действительности на войне. Было мало измученных, усталых солдатских лиц, бойцов в крови, в грязи, в болотной жиже... Трупы, похороны, такие, например, как похороны сержанта Буланова. Кто снял этот кадр — может быть, тот оператор, которого сейчас самого закопают в землю?

Славин К. Роман Кармен: Играю с огнем!.. М., 1989. С. 121.

№ 116 «ПЕРВЫЙ РАЗ В ЖИЗНИ СНИМАЛ СМЕРТНУЮ КАЗНЬ...»

ИЗ ПИСЬМА МАРКА ТРОЯНОВСКОГО МАТЕРИ

19 июля 1943 г.

...Перелет из Москвы показался бесконечно длинным. В результате вынужденной посадки полетели все мои расчеты.

Я тебе говорил, что еду не один, а со звукооператором Котовым. Прибыли в Краснодар только во второй половине дня 16-го. А процесс уже идет с 14-го. Его снимали операторы Левитан, Шоломович, Котляренко, Асланов, Стояновский. Мы с Котовым прямо с аэродрома влетели в зал заседаний и включились в работу. Успели записать на звук показания свидетелей.

Ты, конечно, знаешь о ходе процесса из газет. Но должен тебе сказать, что перехватывало горло, когда слушал рассказы врача Казельского об истреблении немцами больных, воспитательницы Иноземцевой — об уничтожении детей, и другие. А свидетеля Ивана Ивановича Котова мы не смогли записать на звук. В результате отравления окисью углерода он страдает параличом горла. Человек как бы вернулся с того света. Он — единственный, кому чудом удалось избежать смерти, побывав в душегубке.

Работали целый день 17-го. Записали речи прокурора, защитника, последние слова подсудимых.

18-го приговор был приведен в исполнение. Первый раз в жизни видел и снимал смертную казнь.

В этот день работать продолжали до позднего вечера. На площади, где состоялась казнь, и вообще в городе, встревоженном событием, стихийно вспы-

живали летучие митинги. Мне пришлось даже вести беседу с жителями города, собравшимися у места казни. Эта беседа тоже записана Котовым.

В Краснодаре стоит страшная жара. Душно, пыльно. Но мы ее почти не чувствуем в горячке этих дней.

Трояновский М. Я хотел написать книгу... М.: Искусство, 1972. С. 158—159.

№ 117

ЗАМЕЧАНИЯ ПО ФИЛЬМУ

«РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКВОЙ»

1. Текста много, излишне агитационен, криклив. Сократить текст, сделать его более поясняющим. Добавить надписи: Надпись в конце о главкоме не давать. Указать точное число разгромленных дивизий (85). Дать надписи перед очагами культуры.
2. Музыку дать мощнее, оставив те же произведения.
3. Добавить действия танков, артиллерии, авиации и кавалерии (массовые планы).
4. Выступление т. Сталина в первой части, дав один раз (дать 1 снести его в первый) пл[ощади]).
5. Проходы армии из после сократив.
6. Трупы немцев в Ясной — сократить.
7. Раздел о возвращении — звать.
8. Сократить женщину, плачу в шум, молящуюся колхозницу.
9. Ясную Поляну начинать не с больницы.
10. Сократить раздел зверств, в частности мальчика у трупов.
11. Сократить повешенных в Волоколамске.
12. Из раздела о митингах изъять первый план и заменить аплодирующими.
13. Раздел взятия Калинина расширить, сделать мощнее, заменить планы в чистых халатах.
14. Доснять генералов: Масленникова, Юшкевича, Лелюшенко и Голикова.
15. В дикторской подаче избежать нажима, в частности, во фразе: «Гитлеровский план окружения Москвы провалился».

Отдельные замечания

1. Заменить план Жукова.
2. Песню в хоре начать позже, на уходящих на фронт.
3. В награждение гвардейцев — добавить планы летчиков.
4. Вставить эпизод вытаскивания немцев из домов.
5. Добавить план Кармена: женщины ходят на развалинах дома.
6. Условно: если дадим материал Можайска — подумать о перенесении Волоколамска к зверствам.
7. После зверств — усилить проходящую армию.
8. Эпизод пожара элеватора сократить.

Архив НИИ киноискусства. Фонд В.П. Михайлова.

№ 118
ИЗ СТЕНОГРАММЫ ОБСУЖДЕНИЯ ФИЛЬМА «ОБОРОНА ЛЕНИНГРАДА»,
СОСТОЯВШЕГОСЯ У СЕКРЕТАРЯ ЦК ВКП(б) А.А. ЖДАНОВА

17 апреля 1942 г.

ЗАМЕЧАНИЯ ПО КАРТИНЕ «ОБОРОНА ЛЕНИНГРАДА»
17.IV.1942 г.

Тов. ПОПКОВ: Трудно разобраться потому, что часть эпизодов вообще не схвачена, а то, что есть, поставлено, разбросано, не соответствует одно другому. Например, такой эпизод: идет Андрей Александрович в шапке-ушанке по коридору, а эпизоды и до и после показаны летом. Это неправильно.

Насчет покойников. Куда их везут? Причем, их очень много показано. Впечатление удручающее. Часть эпизодов с гробами надо будет изъять. Я считаю, что много не нужно показывать. Зачем вереница?

Показана вмерзшая в дорогу машина. Этот момент можно отнести к нашим внутренним беспорядкам. Это не характерно. Затем показано, что на трамвае образовался лед до самой крыши. Очевидно, где-то недалеко ударило или взрыв был, облили водой, и замерзло. Нет надобности это показывать.

Промышленность, энтузиазм трудящихся города Ленина совсем не показаны. Это одно из главных упущений картины. Мы не видим производства, не видим, как работают рабочие. Хорош штрих, когда рабочий руки греет во время работы на станке. Но это было зимой, а осень, когда народ своим энтузиазмом перевернул все нормы, когда давали фронту минометы, ППД, танки, снаряды — ничего не показано. Кинохроника в каждом журнале показывает, как страна работает, показывает снабжение фронта.

По-моему, целый ряд событий в картине просто перепутан, нет последовательности. С одного на другое перескакивают вне хронологического порядка.

Насчет пролога. Мне думается, что пролог не к месту. Его надо изъять и начинать картину нужно короче: что представлял из себя Ленинград, как жил. Сразу начать с митинга объявления войны, а потом показать, как перестраивается Ленинград на оборону. Показаны призывные пункты, а куда пошло народное ополчение, не показано. Бледно. Главного не показано. Показано много в движении, цепочки, а действий мало показано. Получается большое несоответствие. По-моему, ледяная дорога показана слабо.

Это хорошо, что показан момент, как берут воду на улицах, но отдельные моменты, мне думается, надо изъять. Или, скажем, идет человек и качается. Неизвестно, почему он качается, может быть, он пьян. Это сгущает краски, создает тяжелое впечатление. Этот момент, по-моему, надо изъять.

Картина не скомпонована. Нет связи. В 1-й части с 3-й нет связи. Возьмем тревогу: все побежали — звука нет, впечатление бледнеет. Очевидно, не удалось сфотографировать.

В одном месте хорошо показано разрушение, а вражеские самолеты показаны только одна группа — 3 самолета, и все. Впечатления о большом налете не получается. Когда был последний налет, можно было бы очень полно показать потому, что день был ясный. Что же не засняли?

Кажется, в 5-й части пытались показать оборону Ленинграда. Она не вышла. Бледно получается. Я большего ждал. Не закончено, не оформлено. Картину нужно много систематизировать.

Тов. ТЕРКИН: Отсутствуют боевые действия. В изобилии показана одна из деревень, и то без боевых эпизодов. Видно, что многое показано со стороны. Мне думается, что трусливо вели себя кинооператоры во время боевых действий. Показана одна артиллерия — это не характерно. Совершенно отсутствует роль авиации, а они проделали огромную работу. Кроме некоторых эпизодов 54-й армии, не показана пехота. Я считаю, что в [этом] отношении картина требует целого ряда дополнений.

Характерной чертой фронта в обороне является истребительное движение. Это вы показали только в том случае, когда Андрей Александрович выдает награды; не было установок на людей, которые выросли в обороне, это прекрасные бойцы командиры, политработники. Получается как бы видовая картина.

Второй характерной чертой является партизанское [движение] в Ленинградской области. Почему не показан приезд и обстановка, в которой они здесь пребывали? Маленький из этого показать можно. Сильным местом было бы то, что Андрей Александрович, вручая награду партизану, целуется с ним. Затем результаты боев, трофеи бледно показаны. Даже странно: один пистолет, один автомат. Неужели у нас трофеев мало? Мне кажется, что в боевом отношении картина не может оставить хорошего впечатления.

Но вопросам обороны города. Строительство оборонных укреплений происходило при исключительно активном участии наведения, а тут показан один ров, и все. Громадная работа была проделана под огнем, а тут просто мирная обстановка. У вас, наверное, есть что-нибудь в резерве для пополнения этой части. Это показало бы всю героику Ленинграда, трудящихся Ленинграда.

Вторая часть картины начинается тем, что все гуртом бегут: коров, свиней провели и побежали. Где война?

Причем нужно говорить не только о ледяных домах. Вы не показываете деятельности городских руководителей, ни парторганизаций города, я не видел ни одного партсобрании в картине. Что делало руководство?

Показана доставка продовольствия. Вместо плакатов почему бы не показать было обращение товарища Жданова к работникам дороги; почему не показана действительная борьба — строительство жел.-дор. ветки и вообще период, когда при исключительно трудных условиях городом руководит Военный Совет фронта. Смазан этот момент, бледно сделан.

Я считал бы правильным показ также замечательных товарищей, выросших в боях. Я согласен с Петром Сергеевичем: промышленность города никак не показана. Что же касается сгущения красок гробами, то тут ничего предрассудного нет, но кончать картину нужно иначе. Картина кончается неожиданно. Она должна кого-то подбодрить, дать перспективу. Все-таки промышленность и трудящиеся города Ленина вышли достойными из борьбы. У вас показана одна артиллерия. Не могли показать бои той же 54-й армии за Шапки, корабли можно показать.

Тов. КУЗНЕЦОВ: У меня следующие замечания. Правда, сейчас трудно давать полную оценку потому, что нет текста. Текст многое дополнил бы. Но, несмотря на это, можно сказать, что картина не отражает действительного положения вещей. Она не в тон действительности и борьбы идет, и в таком виде картину выпустить на экраны страны нельзя.

Получается чересчур много трудностей. Разваленный город, разбомбленный, захламленный, кругом пожары, все покрыто льдом, снегом, люди едва движутся, а борьбы не показано.

Оборона не показана. Разве это оборона? Скажут: вот правители, довели город до какого состояния. Направление взято неправильное. Показываются мрачные стороны, а действительная жизнь — борьба с трудностями, борьба за то, чтобы сохранить город, народ, — не показана. Картина вообще рассчитана на легкость: смотрите, мол, в Ленинграде мрут 1-й, 3-й, 10-й — вроде хвастаемся, а мы вот живы остались.

Правильно тут говорили о родах армий. Почему бы не показать южный обвод, хотя бы как бойцы в обороне защищаются. Увлекаются моряками и здесь, и в кинохронике, как будто моряки пуп земли. Не думайте так. В этом отношении мы другого мнения.

Следующее замечание. Эпизоды в картину натасканы отовсюду. Хотят показать одно место, очистку города — перескакивают на другое. Получается впечатление, как от вшивого немца, который все время чешется. Вермишель какая-то. Это американщина в самом худшем виде. Пролог неудачен, музыка нехорошая, заунывная. (Тов. ЖДАНОВ: Большого kota за хвост тянут.)

Мы живем, боремся, посмотрите на народ, а тут показывают с каким-то надрывом, тянуть незачем.

Хотели показать оборонные работы, и, видимо, схватили, когда отступали наши отдельные части. Люди не бодро идут на фронт, а пушка и вообще закрыта. Все перемешалось: оборонные работы и бой на Финском заливе, видимо. Это относится, вероятно, к периоду Таллина. Действительно, видовая картина. Возьмите, продовольствие везут в Ленинград, а почему вы не заметили, когда Ленинград отправлял фронту пушки, минометы и пр. Не такую задачу мы ставили. У вас самолеты обратно везут только раненых. В то же время на самолетах ехали бодрые рабочие в глубь страны, мы отсюда посылали средства связи, пушки, следовательно, город еще и помогает стране, отоваривает своеобразно своей собственной продукцией.

Возьмите наступление танков. Возят один танк. Один танк сейчас не ходит — это осуждено. За танками идет пехота. Надо показать, как идут на фронт, показать, как ремонтируют танки.

Можно было бы распределить по частям: одна часть — бомбежка города, вторая часть — оборонные работы, затем Ленинградский фронт в обводе на обороне, войска в наступлении, трудности в Ленинграде. Покажите трудности, покажите, как работает промышленность, показали бы рабочие делегации, которые едут на фронт, встречу их.

Тов. ЖДАНОВ: Картина большая, поэтому с одного маха трудно впечатление составить, а работа порядочная. Пролог органически не связан с последующим изложением. В прологе показаны отдельные фигуры: красноармеец под Ленинградом, памятник Петру — почему не Ленину? Ведь Ленинград, а не Петроград. По-моему вопрос о памятниках должен отойти, потому что не столько памятники нужно показать, сколько живой Ленинград, современный Ленинград. Конечно, там есть и памятники, но это все же не оборона Петрограда в начале 1919 года.

Во всяком случае, пролог негоден. Вторая часть — я считаю, что можно взять начало, причем, может быть, подумать о другом прологе. Можно начать с Ленинграда в мирное время. Во второй части есть хорошие кадры, есть они

и в третьей части: разбросано, расплыено, но есть логика. Кузнецов прав, говоря, что материал нужно расположить по темам, а с другой стороны нужно материал дать в хронологическом порядке.

Насчет музыки. Согласен, что она душераздирающая. Зачем это? Совсем не нужно оплакивать! Живем, воюем, будем жить, зачем же реветь в голос? Не помню, в прологе или во второй части показана старуха, в садике сидит — это вещь неудачная, словом старуху нужно исключить.

Показан митинг, посвященный началу войны: оратор из кожи вон лезет, а публика никак не реагирует. Нехорошо это, как будто не про нее писано, а оратор разрывается. Неправильно.

Вторая часть начинается калейдоскопом. На нашего советского зрителя это никак не действует. В мирное время, может быть, действовало, а теперь нет. Что вы хотите изобразить, когда показываете, как танки летят на кадры? Это не блохи. Во второй части показано Народное ополчение, стреляют, идут части, затем опять стреляют, затем показаны призывные пункты, показано, как погнали стада коров, пошли армейские части, потом свиньи пошли по Кировскому проспекту. Получается все едино — кого-то, куда-то гонят. Даже людей неудобно, народ у нас развитой, начитанный. Это напоминает в картине Чаплина: сначала стада, а потом безработных показывали, помните? Не подходит, народ будет иронизировать. Наоборот, надо акцентировать. Зачем в калейдоскопе давать, зачем давать между прочим? Надо акцентировать.

Третья часть лучше, равно как и четвертая. Они дают материал, который при соответствующей обработке можно сделать.

Пятая часть. Видите ли, в чем дело: получается немотивированно. Петр Сергеевич, я считаю, что она должна быть показана первой. Первой должна быть показана оборона. Надо показать, что есть враг, а он совершенно не показан. Враг показан только в виде пленных, причем тщедушного и жалкого вида.

Спрашивается, в чем же дело? Если враг такой, то откуда трудности, блокада, разруха, голод, холод и т.д.? Неправильно показан враг. Надо показать соответствующе врага и нашу оборону, показать какой-нибудь участок — 23, 42-й армии хотя бы, окопы, траншеи, жизнь в них, соответствующую обстановку. Надо показать, в чем дело, показать, что враг близко около Ленинграда. В картине этого не чувствуется. Ощущение, что все происходит под Ленинградом, не получается, значит, этого не хватает.

В картине переборшен упадок. Вплоть до торчащих машин! Выходит, все рухнуло. Показаны композитор, художник, писатель и прочее. Это еще не все. На этом же фоне надо показать, что Ленинград жил вместе с фронтом. Знаем, что голодали, а все-таки разгромами немцев под Орлом, под Тулой интересовались, это подбадривало народ. Один-два штриха таких нужно дать, это нетрудно. Люди говорили, что голодаем, но живем надеждой на нашу победу. Правда заключается не в том, что люди жили, а в том, что они не теряли веру. В картине и в седьмой части не видно, что люди в создавшийся обстановке не теряли веры.

Дорога показана к партизанам. Дорога нужна, но нужно добавить борьбу с трудностями, она сюда входит. А то показана дорога, делегаты, потом виды с высоты птичьего полета, потом партизаны — непонятно, внутренности идеи не поймешь.

Седьмая часть — очистка города. Я понимаю таким образом — должно идти нарастание, каждый последующий кадр должен быть связан с предыдущим. Начинается с очистки города. Между прочим, там показаны двое, которые одной рукой бросают по льдинке. Нехорошо! Лучше в следующем кадре, где люди бросают лед на машину, там видно, что работа идет. Показан у вас один кадр очистки города, а второй кадр говорит о том, что через кучу снега люди не могут перелезть. Я бы начал с кучи снега, а потом перешел к работам. Это было бы правильно, логически. Получается ведь: чистили-чистили, и опять лезть через Монблан.

Абсолютно не показана ленинградская женщина. Ее нужно показать. Она сыграла огромную роль, и сейчас ее играет. Не показаны команды ПВО в обороне города, которые также играют исключительную роль. Показали бы молодежь, дежурившую на крышах, борьбу с «зажигалками».

Это маленький штрих — посмотрели бы, что не только зенитки, а и на крышах народ помогает. Вот такую маленькую умную деталь нужно показать.

С точки зрения картины, картина не удовлетворяет. Она представляет из себя большую кашу. Все дело надо привести в систему. Недостаток в том, что раньше не давали хроники. Она сейчас представляла бы из себя соответствующую систематизацию, монтаж материала и подачи. Шумилов говорил, что нельзя думать так, что, не имея маленькой картины, можно переходить к большой. «Разгром немцев под Москвой» — вышло много кадров и киножурналов, и можно на основе отдельных материалов создать большую форму. Маленькие формы могли служить основой. Получается, что раз была показана бомбежка раньше, значит, в эту картину она же не включена. Это неправильно.

РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 1. Д. 770. Л. 1—10.

№ 119

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.О. НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ
Р.Г. КАЦМАНА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О НЕОБОСНОВАННЫХ ИЗЪЯТИЯХ
ВОЕННОЙ ЦЕНЗУРОЙ КАДРОВ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ «КАТЮШ»**

5 февраля 1944 г.

Секретно

*Председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ*

Военный цензор, майор Куприков, по совершенно непонятным причинам систематически изымает из прибывающих киносъемок кадры, изображающие стрельбу «Катюш». Причем речь идет не о крупных планах, в которых видны детали или рельефно показаны контуры гвардейских минометов. Цензор изымает и запрещает демонстрировать общие планы, в которых сами минометы показаны в отдалении и в основном виден огонь «Катюш». Такие и даже еще более рельефные планы уже были опубликованы в фильме «Сталинград», «Орловская битва», в других фильмах, и запрещение таких планов является инерцией, которая в конце концов приводит к снижению уровня показа во-

енной мощи в хронике. Как известно, кадры стреляющих «Катюш» чрезвычайно эффектны, и их удаление очень обедняет материал.

Последний пример относится к съемкам на Ленфронте. Майор Куприков в сюжете «Бои на Пулковском направлении», включенном в СКЖ № 6, предложил изъять планы с изображением орудий системы Костикова.

Подлежащие изъятию планы содержат только изображение полета реактивных снарядов и контуры орудий, и никак не могут быть использованы для раскрытия конструкции орудий системы Костикова. Аналогичные и более подробные изображения орудий этой системы уже были разрешены и показаны на всех экранах Союза, а также за границей.

Учитывая, что показ на экране общих планов действующих «Катюш» не нарушит государственной тайны, а изъятие их снижает правдивость и силу показа огневой подготовки наших наступающих войск, прошу договориться с соответствующими организациями, чтобы военцензору майору Куприкову были даны указания о недопустимости изъятия из хроники и, в частности, из СКЖ № 6 общих планов стреляющих «Катюш».

И.о. нач. Главного управления кинохроники КАЦМАН

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 90. Л. 16.

В деле сохранилось указание И.Г. Большакова начальнику Главкинопроката Васильевскому: «Урегулируйте этот вопрос. Большаков».

№ 120

ИНСТРУКТИВНАЯ ЗАПИСКА ОТДЕЛА ВОЕННОЙ ЦЕНЗУРЫ ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ПОРЯДКЕ ПРОСМОТРА ВОЕННОЙ ЦЕНЗУРОЙ МАТЕРИАЛОВ КИНОХРОНИКИ

27 марта 1944 г.

Секретно

Председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

Копии:

*Начальнику Главного управления кинохроники
директору Центральной студии кинохроники*

Сообщаю установленный порядок просмотра военной цензурой материалов кинохроники до сдачи их в производство и перед выпуском их на открытый экран.

1. Все прибывающие в войска кинооператоры должны быть немедленно зарегистрированы в соответствующем политоргане и у военного цензора (фронта, армии), у которого они должны получить указания о запрещенных объектах съемки, в соответствии с «Правилами по сохранению военной тайны в печати Красной Армии» и указаниями соответствующего начальника штаба.

2. Все киносъемки в войсковых частях, соединениях и учреждениях производятся с разрешения командования фронта, округа, армии. Вся заснятая киноплёнка должна быть опечатана и отправлена оператором в центр для дальнейшей обработки и проверки.

3. Все материалы кинохроники, заснятые на фронтах и в округах, в обязательном порядке проверяются военным цензором по прибытии и обработке их на месте изготовления киножурналов.

Проверке цензором подлежит также вся прочая продукция киностудии на военные темы и продукция, имеющая оборонное значение, выпускаемая на открытый экран.

4. При просмотре киноматериалов, кроме военного цензора, ответственных представителей киностудии, кинооператоров, производивших данную съемку и приглашаемых консультантов, — посторонним лицам присутствовать запрещается.

5. В процессе просмотра военный цензор дает указания об изъятии отдельных эпизодов съемок или запрещает к открытому показу весь материал.

Допущенный к опубликованию материал цензор разрешает передать в производство.

6. Военный цензор проверяет также монтажные листы и дикторские тексты: из них вычеркиваются все сведения, составляющие военную тайну или нежелательные к опубликованию сведения.

7. После изготовления киножурнал представляется на просмотр военному цензору. После просмотра военный цензор разрешает выпуск на открытый экран.

8. Все киноматериалы, запрещенные к открытому показу, передаются на хранение в студию на правах секретных документов.

*Начальник Отдела военной цензуры Генерального штаба Красной Армии
полковник БЕРЕЗИН*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 91. Л. 32—32 об.

№ 121

**ИЗ СТЕНОГРАММЫ ОБСУЖДЕНИЯ ФИЛЬМА
«ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА ПОД ЛЕНИНГРАДОМ»,
СОСТОЯВШЕГОСЯ У СЕКРЕТАРЯ ЦК ВКП(б) А.А. ЖДАНОВА**

30 марта 1944 г.

Тов. ЖДАНОВ: Об обстановке ничего не сказано.

Откуда видно, что дорога находилась под обстрелом? На диктора не рассчитывайте.

(Кадр — партизаны.)

Красное Село надо взять, так как результатов нет. Не туда попало, рано.

Ладога далеко убрана. Можно подумать, что мы жили на самоснабжении и питались с огородов. Должна быть вначале. Надо найти место. Почему рано? Взять с мая или апреля, и готово дело. Теперь надписи. Я считаю, что это пунктир. Надписи не выдерживают никакой критики. На дикторе ехать нельзя: это как в театре суфлер, мол, все вывезет. Большое количество дикторского текста есть катастрофа. Фильм — это не школа слепых, а вещь, о которой думают и переживают. То, что есть, редакционно не решено, «...в непрерывных боях местного значения». Так нельзя сказать. Надо было с военными посоветоваться.

Во-первых, оборона не была пассивна. Тогда и снайпер встанет на свое место.

«Активная оборона сочеталась с наступательными действиями по улучшению тактического положения». Избито, что оборона была активна, и что она сочеталась с частными наступательными операциями. Надо с военными посоветоваться, они вам все скажут.

Мало пояснительного текста. Можно ведь одним словом сказать: «чинили мосты», «поправляли фундамент». Я знаю, как составлялся фильм «Линия Маннергейма», предварительно просматривался... В этом отношении мы не должны быть отсталыми людьми.

Фильм имеет все шансы стать одним из лучших фильмов и будет досадно, если испортим такими недоделками.

В отношении надписей. Мало и не отредактировано. Должны быть некоторые вводные. «Находясь в железном кольце, Ленинград жил и оборонялся». Есть упоминание, я понимаю это, как конспективную отметку.

Следует отметить, что «в железном кольце», но нужна вводная. Допустим, летом 1942 года связь Ленинграда со страной поддерживалась тем-то, употреблялись такие-то усилия для оборонительного состояния. Я утверждаю, что всего есть две надписи, кроме «Красное Село», «Ропша». Может быть, я забыл.

Затем, артиллерийский обстрел растянут. Нельзя эксплуатировать эту тему без конца. И, помимо прочего, он дан в форме безнадежности борьбы. Дни артиллерийский обстрел, потом батарейная борьба и после нее начинается настоящий обстрел. Получается впечатление, что последнее слово оставалось за противником. Как ни тяжело нам было, мы в Ленинграде так не считали. Вообще говоря, ни на каждый снаряд отвечали пятаю. Мы об этом говорить не хотим, но нельзя сказать, что поле боя всегда оставалось за противником.

Сессию куда-то переместить.

Ладогу дать не после огорода, а то получается впечатление, что город жил от огорода, а не от связи со страной.

Насчет дикторского текста у меня опасение. Речей в этом фильме должно быть мало. Или надо делать короткий переход. Допустим: «женщины были впереди»; что-нибудь такое короткое.

(Тов. КАПУСТИН: Зачем-то вклинили собрание в доме ученых.)

Тов. ЖДАНОВ: Вы меня извините, но если это будет доклад по текущему моменту, — деньги обратно. Или доклад с иллюстрациями, волшебным фонарем? Может быть, основное в дикторе, а это иллюстрация? Сколько будет говорить диктор — полчаса, час? (Минимальное количество, там, где это необходимо.)

А мы не знаем. Очень важно, чтобы в этом деле не пересолил диктор. Я считаю, что нужно раскинуть 8—6 справок и вводные отдельно.

Насчет германского искусства, если диктор не объяснит, будет непонятно, а диктор здесь не нужен.

Подготовив к наступлению, получается таким образом, что Военный Совет решил и начал прямо без подготовки, написал стрелку на Ропше, Красном Селе, а подготовка войск, оказывается, шла без Военного Совета, само-теком. По сути дела, Ленинград жил подготовкой, а получается, что сначала начали готовиться, а потом в конце решили. На самом деле, вся подготовка к наступлению шла применительно к тем участкам, на которых должны были наступать. Нельзя сказать, что здесь аппетит появился во время еды, т.е. когда начали подготовку, тогда и замысел появился,

(Тов. КАПУСТИН. В превращении Ленинграда в военный город надо показать дзоты не в домах, а на окраинах.)

Для иногороднего зрителя это эффективно, тем более что действительно много было наделано амбразур.

(Тов. КУЗНЕЦОВ. Переход не удался к активным операциям после снайпера, перескок прямо на Неву. Смысловая разница большая.)

Есть переходы внутри темы, переходы от темы к теме должны быть оттенены.

(Тов. КУЗНЕЦОВ. Памятник Петру надо снять, ни к чему.)

Пожалуй, да.

Статуи напористо проходят.

У меня сомнение, надо ли давать удары, которые раздает тетушка пленным. Лучше выражение ненависти на лицах, чем это. Должен сказать, что сильного впечатления не производит. Видимо, старик говорит сильные слова. Посмотрите, вообще говоря, одного мало.

Я помню хронику, по-моему в 5 или 6 номере [СКЖ], ехала на платформах группа женщин, какой-то отряд, они смотрели с такой гордостью. Посмотрите, может быть, годится, если эту женщину заменить.

Нужна перестановка. Может быть текст, музыку и перекомпоновку произвести.

Мы не требуем, чтобы сделали досрочно, если нужно для работы еще день, ночь, — это дело ваше. Мы все заинтересованы, чтобы поскорее, но не за счет качества. Надо сочетать темпы и качество.

Максимум фильм должен быть рассчитан на 1 час 30 — 1 час 40 м.

РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 3. Д. 949. Л. 2—5.

«ПОКАЗАЛ СЕБЯ СМЕЛЫМ...»

Кажется, что публикуемые в этом разделе документы настолько красноречивы, что не нуждаются ни в каком специальном представлении и объяснении...

№ 122

**ИЗ ПИСЬМА НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ БРЯНСКОГО ФРОНТА
Р.Б. ГИКОВА НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВКИНОХРОНИКИ Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО**

2 марта 1942 г.

Дорогой Федор Михайлович!

<...> Народ мне, очевидно, будет нужен, т.к. до сих пор нет сведений о Таги-Заде, и мы теперь считаем его безвозвратно погибшим, и вот уже более двух недель как без вести пропали Леонтович и Плоскин, которые были в Курске.

Все наши попытки не дали нам результатов, где они установить до сих пор не удалось. Запрашивал почти все хозяйства и нашего и Воронежского фронта. Но нигде сведений о них не имеют.<...>

Работать сейчас исключительно трудно. Все время снега и метели, дороги занесло, машины не проходят, на дорогах страшные пробки. Мучаемся ужасно, ломаем машины и не выходим из ремонтов.

Все устали и живут одной мечтой — Орел.

Думаю и уверен, что в этом месяце он будет наш, и мы сделаем фильм.

Ваш Р. ГИКОВ

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 92. Л. 1—2.

№ 123
ТЕЛЕГРАММА НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ А.И. МЕДВЕДКИНА
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О ПОТЕРЯХ В ЛИЧНОМ СОСТАВЕ КИНОГРУППЫ

9 апреля 1945 г.

КЕНИСБЕРГА 9 4 45 МОСКВА КИНОКОМИТЕТ БОЛЬШАКОВУ
СЕДЬМОГО ПРИ СЪЕМКЕ КЕНИСБЕРГА ПОГИБ ИСПОЛНЯЮЩИЙ
ОБЯЗАННОСТИ НАЧАЛЬНИКА ПЕРВОЙ КОМАНДЫ СЕРЖАНТОВ
ВЛАДИМИР КРЫЛОВ РАНЕНЫ СЕРЖАНТЫ КУЛИКОВ ГУТНИКОВ
ПОПОВ ВОСЬМОГО ТЯЖЕЛО РАНЕН АНАТОЛИЙ КРЫЛОВ
ДЕВЯТОГО РАНЕН ШОФЕР ВТОРОЙ КОМАНДЫ ОНУПРИЕНКО
СЪЕМКИ ВЕДЕМ СЛОЖНОЙ ОБСТАНОВКЕ =
МЕДВЕДКИН

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 124
ИЗ ПИСЬМА КИНООПЕРАТОРА В.С. ЕШУРИНА
НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВКИНОХРОНИКИ Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО

6 сентября 1942 г.

Приветствую вас, тов. Васильченко
<...> прошу отозвать меня на любой участок, какой вы пожелаете, с тем чтобы я продолжал свою творческую работу в условиях фронта.

О причинах я вам докладывал прошлый раз, но все же напомню еще раз. День в условиях Заполярья уже значительно сократился, стал совсем коротким, и неуклонно, быстрее, чем в центральной полосе нашего Союза, идет к сокращению. В октябре месяце работы на всю группу не будет вовсе. Начались дождливые мрачные дни, в условиях которых съемки производить нельзя. В ноябре месяце начнется заполярная ночь, и в это время года какие бы события ни произошли, оператору ничего абсолютно сделать будет нельзя. Без работы сидеть я не могу. Да и вам, я думаю, невыгодно держать меня без действия.

Я ничего бы не имел против, если с началом рассвета в Заполярье вы меня вновь сюда направили. Это будет в феврале месяце. Или, в случае каких событий, я всегда, имея сверхчувствительную пленку, сумею через пять часов быть обратно, пользуясь авиацией.

Могу вас заверить, что, несмотря на самое замечательное отношение здесь ко мне, несмотря на то, что я мог бы здесь жить в теплой замечательной избе, хорошо устроив все свои нужды, я хочу все же не сидеть, а работать на благо нашей родины. Поэтому, вызвав меня в центр, я прошу дать мне любое задание.

И чем оно будет опаснее и сложнее, тем с большим желанием и рвением я возьмусь за выполнение этого задания.<...>

Жму вашу руку
Начальник киногруппы оператор В. ЕШУРИН

№ 125
ИЗ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОТЧЕТА
НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ ЮГО-ЗАПАДНОГО ФРОНТА В. С. ЕШУРИНА

13 апреля 1943 г.

Начальнику Главкинохроники
тов. ВАСИЛЬЧЕНКО

Декабрь 1942 — март 1943

<...> За время съемок наступательных операций фронта отличился оператор Грачев, который четко и с отвагой выполнял любое задание начальника группы, был на протяжении всей работы чрезвычайно дисциплинированным. В марте месяце, находясь на переднем крае, он попал в окружение противника и, не бросив снятый материал и аппарат, с потертыми в кровь ногами, выбравшись через пять дней из окружения, получил от меня новое задание по съемкам на линии огня и выполнил его. В связи с этим я представил его к правительственной награде — ордену Красной Звезды, и, по имеющимся данным, это представление утверждено Политуправлением фронта.

11 февраля в районе Славянска отличился прикрепленный ко мне гвардии ст. сержант тов. Коптелов, который, находясь в окружении 21 танка противника и немецких автоматчиков, под огнем выбрался из окружения и спас снятый материал «Зверства фашистов в гор. Рубежном», «Красный Лиман» и «Бой за Славянск». Тов. Коптелов представлен мной к правительственной награде, к медали «За отвагу».

Киногруппа за указанное время имеет потери. 13 февраля шофер оператора Ешурина, тов. Ветчинин, был убит во время бомбардировки Красного Лимана.

Шофер тов. Чеботарев, работая с ассистентом тов. Комаровым, был тяжело ранен в районе Ворошиловграда и в данный момент находится на излечении в госпитале.

Оператор Ешурина был ранен дважды. В декабре месяце в районе Богучары от взрыва вражеских мин, заложенных в дом, где расположились на отдых командиры, причем Ешурина был контужен в голову. Второй раз в районе Славянска, когда танки противника окружили подразделение, в котором он находился, стали бить прямой наводкой по дому. Бронебойный снаряд пробил стену и осколком Ешурина подбило глаз <...>.

Москва 13 апр. 1943 года

Начальник киногруппы Юго-Западного фронта ЕШУРИН

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 118. Л. 5—8.

№ 126
БОЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА КИНООПЕРАТОРА С. С. ШКОЛЬНИКОВА

6 июля 1943 г.

БОЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Тов. Школьников в тылу врага с февраля 1943 г. показал себя смелым, находчивым и тактически грамотным командиром.

За время своего пребывания в тылу врага тов. Школьников участвовал с партизанскими бригадами № 1, № 3, № 5 и отдельными отрядами в дивер-

сионных актах по подрыву железнодорожного полотна, телефонно-телеграфной связи, засадах, снимая все это для кинохроники.

8.5. С диверсионной группой 3 отряда 3-й партизанской бригады участвовал в засаде, которая обстреляла патруль, численно превосходящий их.

14.5. Участвовал при разгроме немецкого гарнизона разъезд «Посин». Так как в ночное время съемку производить нельзя, т. Школьников изъявил желание пойти с группой гранатометчиков, вторым ворвался под проволоку и забросал вражеский ДЗОТ гранатами, уничтожив станковый пулемет с расчетом.

25.6. Производил съемку спуска под откос вражеского ж.д. эшелона и сжигание его партизанами.

*Командир соединения Калининских партизан
майор ШТРАХОВ*

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 127

ИЗ РАПОРТА МАЙОРА ПАНЧЕНКО ГЕНЕРАЛ-МАЙОРУ М.В. РУДАКОВУ

*Гвардии майор
ПАНЧЕНКО
Генерал-майору
т. РУДАКОВУ*

РАПОРТ

Доношу, что 11.02.1943 г. в 8.00 час. в районе Курортная-Славянск ко мне на командный пункт явился подполковник тов. Ешуриин, предъявив документы главного управления ПУРККА.

Находясь при мне, тов. Ешуриин заявил: в силу сложившейся обстановки (21 танк противника вошел в тыл наступающих частей 57-й гв. див.): «Я как командир Красной Армии остаюсь с вами и буду выполнять ваши приказания».

С появлением танков в районе моего К.П. тов. Ешуриин вместе со мной восстанавливал боевые порядки бегущей пехоты. <...>. Через несколько минут выстрелом из орудия танка было разбито помещение моего К.П., при этом ординарец подполковника ст. сержант тов. Каптелов был ранен в ногу, подполковник тов. Ешуриин получил ушиб правого глаза, мне и группе командиров, находящихся здесь же, зашибло ноги и руки. Я решил отойти на ст. Курортная (800 метров назад), тов. Ешуриин отошел вместе со мной.

По сведениям очевидцев, его ординарец, тов. Коптелов, вместе со снятым материалом отошел в район хутора Карповка.

Гв. майор ПАНЧЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 118. Л. 9.

№ 128
БОЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА КИНООПЕРАТОРА М.М. ГЛИДЕРА

17 марта 1944 г.

Н.К.О.

*Соединение партизанских отрядов генерал-майора,
Дважды Героя Советского Союза А.С. ФЕДОРОВА*

БОЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Товарищ ГЛИДЕР Михаил Моисеевич, находясь в Соединении партизанских отрядов дважды Героя Советского Союза генерал-майора тов. ФЕДОРОВА А.Ф. с июня месяца 1943 года по настоящее время как кинооператор, самоотверженно участвовал вместе с партизанами в ряде операций на гарнизоны противника в открытых боях как кинооператор и как боец, а также активно участвовал с диверсионными группами соединения в диверсионной работе на линии железнодорожных коммуникаций противника, в результате которых повреждено и выведено из строя 10 паровозов и 100 вагонов с техникой и продуктами противника.

Тов. ГЛИДЕР для достижения своей цели кинооператора неоднократно просиживал в 50—100 метрах от полотна железной дороги по 12—16 часов в ожидании прохождения вражеского эшелона, и только 21 августа 1943 года ему удалось заснять взрыв железнодорожного эшелона противника.

Тов. ГЛИДЕР, проходя вместе с диверсионными группами сотни километров в тылу врага, неоднократно участвовал в ряде столкновений диверсионных групп с засадами противника, где также проявил смелость и отвагу.

За время пребывания в соединении партизанских отрядов тов. ГЛИДЕР М.М. показал себя смелым, самоотверженным, стойким и преданным нашей Родине и партии ЛЕНИНА-СТАЛИНА. За свои боевые качества, проявленные в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками и предателями нашей Родины, — тов. ГЛИДЕР М.М. пользовался у бойцов, командиров и политработников соединения уважением и любовью.

*Командир соединения парт. отр.,
Дважды Герой Советского Союза генерал-майор ФЕДОРОВ
Комиссар соединения партизанских отрядов,
Герой Советского Союза подполковник ДРУЖИНИН
Начальник штаба партизан. объединения майор ИВАНОВ*

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 129
ИЗ ПИСЬМА МАРКА ТРОЯНОВСКОГО МАТЕРИ

26 июня 1944 г.

<...> Очень грустно — вчера серьезно ранило нашего оператора Малика Каюмова. Очень его жаль, ведь это второй раз он попадает в госпиталь. На него и Семин вдруг изо ржи выскочил немецкий автоматчик. Какая-то дрянь решила, что

еще смысл есть отстреливаться! В основном фрицев нещадно бьют и гонят. События разворачиваются с головокружительной быстротой. 23-го мы начали воевать, а сегодня мы уже на Днестре. Здорово попадает немцам! Москва, видимо, едва успевает справляться с салютами. Есть уже и наш вклад в этот фейерверк.

Сейчас договорился, что в ближайшие дни отправляю в Москву Малика самолетом. Только с товарищем был у него в госпитале. Он еще очень слаб, потерял много крови. Рана для жизни не опасная, но хочется спасти ему ногу. Необходимо, чтобы хроника помогла поместить его в хороший госпиталь, именно тот, в котором он лечился после первого ранения. Буду просить об этом Саакова и, если нужно, Герасимова.

Я просто горю! У меня осталось три оператора. Казначеев не едет, а мы скоро будем, черт знает, как далеко.

Живу я в неудобной грязной хате. Но сейчас не до этих мелочей. Надо обеспечить работу.

Трояновский М. Я хотел написать книгу... М.: Искусство, 1972. С. 16.

№ 130

ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ 3-го БЕЛОРУССКОГО ФРОНТА А.И. МЕДВЕДКИНА

6 августа 1944 г.

С 23 июня по 24 августа 1944 г. снято и отправлено в Москву 12 200 метров военной кинохроники. Основные работы проходили в действующих частях под огнем противника. Работники группы проявили мужество и бесстрашие:

Два оператора, тт. Крылов и Мищенко, ранены во время съемок уличных боев в Вильнюсе. Водитель Стефаненко тяжело ранен при отражении нападения немецких автоматчиков на автомашину оператора Крылова.

Во время съемок операции под Минском разбита артогнем противника операторская машина.

При съемках рейда группы Осликовского минометным огнем разбита коробка с 300 метров снятой пленки.

Все операторы (исключая раненых) неотлучно находятся в дивизиях и полках, снимая боевые действия и фронтовой быт солдат и офицеров.

Нач. киногруппы 3-го Белорусского фронта А. МЕДВЕДКИН

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 131

БОЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА КИНООПЕРАТОРА С.С. ШКОЛЬНИКОВА

24 мая 1944 г.

БОЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА КИНООПЕРАТОРА ИНЖЕНЕР-КАПИТАНА ШКОЛЬНИКОВА СЕМЕНА СЕМЕНОВИЧА

Товарищ ШКОЛЬНИКОВ С.С. с 1-го апреля 1944 года находился в тылу врага в Ушачской и Бегомльской партизанских зонах, где выполнял спец. задание по киносъемке фильма «Белорусь».

За время нахождения в тылу врага товарищ ШКОЛЬНИКОВ С.С. снимал бои на Двине в бригаде Мельникова, снимал уход мирного населения вглубь партизанской зоны. Во время бомбежки дер. Великие Дольцы снимал горящую деревню, а затем под разрывы авиабомб оказывал помощь смертельно раненому командиру бригады тов. ДАНУКАЛОВУ Алексею Федоровичу. Во время крупной экспедиции противника товарищ ШКОЛЬНИКОВ С.С. снимал бои в бригадах «1-й антифашистской» Алексея Мельникова и других.

Товарищ ШКОЛЬНИКОВ С.С. во время тяжелого железного кольца немецкой блокады шел на прорыв в передней цепи штурмующих партизан, снимая все это на киноплёнку. Только за день было прорвано четыре вражеских кольца, при этом тов. ШКОЛЬНИКОВ С.С. снимал путь прорыва. Лично поджег дом, в котором отстреливались засевшие там два немца.

В тяжелой обстановке железного кольца блокады, будучи 5 дней в движении по болотам товарищ ШКОЛЬНИКОВ С.С. показал себя как дисциплинированный, тактически грамотный командир и по своей инициативе провел группу партизан через сильно охраняемую немцами дорогу Лепель-Докшицы 19 человек без потерь.

Оперативная группа считает его достойным представления к правительственной награде.

*Представитель ЦК КП(б)Б и Ц.Ш.П.Д., Герой Советского Союза
полковник ЛОБАНЮК*

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 132

ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ М.А. ТРОЯНОВСКОГО ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.И. ЛУКАШЕВУ

Март 1945 г.

Только что получил телеграмму товарища Саакова о срочной информации Вас по поводу награждения ряда работников киногруппы 2-го Белорусского фронта. <...>

Теперь о Семине. С первых дней у нас он зарекомендовал себя как смелый работник и мужественный человек. В политуправлении меня не раз упрекали за то, что я поступил неверно, не подсказав тов. Мехлису о необходимости наградить Семину в июне 1944 года, когда он вынес с поля боя под жестоким автоматным огнем противника своего тяжело раненого товарища, оператора Каюмова, вместе с его и своей аппаратурой. Тов. Мехлис и Окорочков наградили Каюмова орденом Красного Знамени, а Семин, несмотря на проявленную смелость, остался в тени. В этом была моя вина.

Вопрос о награждении Семину возник вторично в августе 1944 года. О его мужественном поведении в частях докладывалось в политуправлении. Хорошие профессиональные качества Семину также заставляли меня поддержать его кандидатуру. <...>

М. ТРОЯНОВСКИЙ

Трояновский Марк ...С веком наравне. М.: РОССПЭН, 2004. С. 204—205.

№ 133
ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ
М.А. ТРОЯНОВСКОГО ДИРЕКТОРУ ЦСДФ С.А. ГЕРАСИМОВУ

24 апреля 1945 г.

Уважаемый Сергей Аполлиналиевич!

Согласно Вашему указанию, направляю к Вам операторов Семина и Микошу.

Сейчас не хочу касаться причин их отъезда в самый интересный, напряженный и финальный момент.

Хочу написать несколько слов о работе этих двух операторов на фронте.

Где они будут, в какой уголок земного шара их забросит хроникальная судьба, и что они там будут делать, мне неизвестно, но в течение девяти месяцев я видел работу и поведение Семина. Всего три месяца пробыл у меня на глазах Микоша. И сейчас, в момент их отъезда, неожиданного, сумбурного и получившегося несправедливым, хочется Вам написать, что мы слишком мало ценим наших замечательных, смелых и беспредельно любящих свое дело работников.

Я уверен, что, приехав в Москву, они закрутятся в студии.

Может быть, их сразу посадят на самолет, и месяцы, проведенные ими на фронте, сгладятся в памяти у всех окружающих.

Может быть, они за это время не сняли из ряда вон выходящих эпизодов, но изо дня в день они бродили с аппаратами по фронту и вносили свою лепту в Великую Отечественную войну.

Не их вина, что не вышли на экран большие полотна об операциях фронта, на котором они снимали.

Они честно отдавали все свои силы, участвовали в танковых рейдах, ползапи по переднему краю под обстрелом противника, форсировали реки.

Все это делалось как будничная работа, стало привычкой. Их не пугало, что каждый день на фронте трагически уносил кого-либо из рядом находящихся людей.

До поры до времени им везло. Микоша отделался легкой контузией, совсем легким ранением. Семин не раз бессонными ночами платил за тяжелые сцены, виденные днем.

Оба они, и Семин, и Микоша, заслуживают всяческой похвалы и поощрения за честный боевой труд, за мужество и напористость.

Что же касается поощрения, то я пытался сейчас тут их наградить. Но, с одной стороны, недовольство их отъездом у командования, с другой стороны, нехорошая реакция Комитета на прошлое награждение эту возможность исключили.

Я знаю, что в Москве часто косо смотрят на награждение наших работников. Я всегда был за сдержанность в этом вопросе. Но на войне высоко ценится преданность делу и риск. Поэтому мне очень бы хотелось, и это было бы справедливым, чтобы Комитет сделал все возможное, чтобы товарищей не забыли. Не оставили оценку их честной фронтовой работы на далекое и неопределенное «потом».

Оба вполне заслуживают гораздо большего, чем имеют. Это касается награды. Хочется также, чтобы их встретили тепло, как встречают родных, вернувшихся с победой и целыми.

Горячий привет М. ТРОЯНОВСКИЙ

№ 134
ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ КОМИССИИ ПО УСТАНОВЛЕНИЮ ПОСОБИЯ
СЕМЬЯМ РАБОТНИКОВ ФРОНТОВЫХ ГРУПП КИНОХРОНИКИ,
ПОГИБШИХ НА ФРОНТАХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
ПРИ ВЫПОЛНЕНИИ СЛУЖЕБНЫХ ОБЯЗАННОСТЕЙ

18 декабря 1943 г.

ПРОТОКОЛ заседания комиссии по установлению пособия семьям работников фронтовых групп кинохроники, погибших на фронтах Отечественной войны, при выполнении служебных обязанностей.

ПРИСУТСТВОВАЛИ:

| | |
|--|------------------|
| Зам. директора Центральной студии кинохроники | — КАШТЕЛЯН В.А. |
| Секретарь парторганизации Центральной студии кинохроники, режиссер | — КОПАЛИН И.П. |
| Главный бухгалтер Центральной студии кинохроники | — АБРАГАМОВ Я.М. |
| Режиссер | — ШАПСАЙ М.И. |

ПОСТАНОВИЛИ:

Считать необходимым выдать пособия семьям следующих работников фронтовых групп, погибших на фронтах Отечественной войны, при исполнении служебных обязанностей.

1. СОЛОДКОВ А.Б. — кинооператор Центральной студии кинохроники, погиб в июле мес. 1943 г. в боевой операции восточнее Орла.

Определить его семье пособие:

Жене — Солодковой Ольге Георгиевне (поселок Ашукино, Пушкинский р-н Московской обл.)

Дочери — Кире — 18 лет

Сыну — Игорю — 17 лет

ВОСЕМЬ ТЫСЯЧ (8 000) рублей.

2. БАЛУХТИН М.М. — оператор Украинской студии кинохроники, погиб в бою за Сталинград в 1942 г.

Определить его семье пособие:

Жене — Лидии Эмильевне

Дочери — Наташе — 11 лет

— // — — 16 лет (проживающим — г. Куйбышев, Кооперативная, 66)

СЕМЬ ТЫСЯЧ (7 000) рублей.

3. ФОМИН Г.К. — звукооператор Центральной студии кинохроники, погиб в декабре мес. 1943 г. при возвращении из Киева в р-не Рыльска в автомобильной катастрофе.

Определить его семье пособие:

Жене — Ольге Степановне Лавринович (проживающей в Москве, Солянка, дом № 1/2, кв. 11, 7-й подъезд)

ДВЕ ТЫСЯЧИ (2 000) рублей.

4. ВЫСОЦКИЙ В.П. — кинооператора Центральной студии кинохроники, погиб в Белоруссии в партизанском отряде в 1943 году.

Определить его семье пособие:

Матери Высоцкой

Отцу Высоцкому П.В. (проживающим в г. Иваново, Б.Комсомольская, 53)

ПЯТЬ ТЫСЯЧ (5 000) рублей.

5. ЛАМПРЕХТ П.А. — кинооператора Центральной студии кинохроники, погиб при потоплении корабля, следовавшего из Таллина в Кронштадт в 1941 году.

Определить его семье пособие:

Матери, отцу и жене (проживающим в г. Москве, М. Козихинский)

ШЕСТЬ ТЫСЯЧ (6 000) рублей.

6. МАЛОВ И.Ф. — оператор Центральной студии кинохроники, погиб под Курском в декабре мес. 1943 года при возвращении с фронта, подорвавшись на mine.

Определить его семье пособие:

Жене — Борисовой Е.П.

Дочери и отцу (проживающим в Сталинабаде)

ПЯТЬ ТЫСЯЧ (5 000) рублей.

7. ПАВЛОВ-РОСЛЯКОВ П.А. — зам. нач. фронтов группы Малоярославского направления. Погиб в боевой операции под М. Ярославцем в 1942 году.

Определить его семье пособие:

Матери, жене, сын 6 лет, дочь 8 лет (проживающие в г. Москве, Благовещенский пер. 10, кв. 10)

ВОСЕМЬ ТЫСЯЧ (8 000) рублей

8. ГРОМАН А.Я. — ассистент оператора Украинской студии кинохроники, погиб (расстрелян) в период оккупации немцами Киева.

Определить его семье пособие:

Матери (проживающей в г. Алма-Ата, ул. Амангельды, д. 72, кв. 4)

ДВЕ ТЫСЯЧИ (2 000) рублей.

9. СЛАВИН Я.М. — оператор Центральной студии кинохроники, погиб в 1943 г. при следовании на Западный фронт.

Определить его семье пособие:

Жене, сыну и дочери (находящимся в Алтайском крае, Парфеновский р-н, г. Зимино)

ПЯТЬ ТЫСЯЧ (5 000) рублей.

10. ЮРКОВ М.Г. — директор группы Центральной студии кинохроники, погиб в боевой операции в 1941 г. на Юго-Западном фронте.

Определить его семье пособие:

Матери (проживающей в г. Москве, Арбат, Старо-Конюшенный пер., 4, кв. 2)

ТРИ ТЫСЯЧИ (3 000) рублей.

11. ЗНАМЕНСКИЙ А.И. — директор группы Центральной студии кинохроники, погиб при потоплении корабля, следовавшего из Таллина в Кронштадт в 1941 году.

Определить его семье пособие:
Матери, жене и сыну 16 лет (Москва, Лялин пер.)
ШЕСТЬ ТЫСЯЧ (6 000) рублей.

12. НОМОФИЛОВ Н.П. — ассистент оператора Центральной студии кинохроники, погиб в 1942 году в боевой операции в районе Старой Руссы.

Определить его семье пособие:
Матери Номофилова (проживающей в г. Уфе, Красноармейская ул., 54)
ТРИ ТЫСЯЧИ (3 000) рублей.

Данный протокол представить на утверждение Главного Управления Кинохроники

*Зам. директора Центральной
студии кинохроники*

(КАШТЕЛЯН)

*Секретарь парторганизации
Центральной студии кинохроники,
режиссер*

(КОПАЛИН)

*Главный бухгалтер Центральной
студии кинохроники*

(АБРАГАМОВ)

Режиссер

(ШАПСАЙ)

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 117. Л. 16—18.

ГОЛЛИВУД НА ГРАНИЦЕ С КИТАЕМ

ЦОКС И ДРУГИЕ СТУДИИ

По первоначальным планам эвакуации киностудию «Мосфильм» предполагалось перебазировать в г. Новосибирск, куда был эвакуирован Комитет по делам кинематографии. С точки зрения управления и контроля Комитету было бы, конечно, удобно иметь главную студию страны у себя под боком. Однако в последнюю минуту эти планы были скорректированы. Возможно, вспомнили про слишком холодную и продолжительную сибирскую зиму, неизбежные и весьма чувствительные ограничения при натурных съемках. Возможно, сыграл и фактор крайнего переполнения Новосибирска прочими эвакуированными организациями. Но, так или иначе, окончательным местом эвакуации была выбрана Алма-Ата...

Вместо вступления к этому разделу перепечатывается (с любезного согласия автора) блестящая статья Ней Марковны Зоркой, дающая исчерпывающую характеристику как ЦОКСа, так и всех основных художественных свершений отечественного кино в годы войны.

ВЕЩИЕ СНЫ АЛМА-АТЫ

РУССКОЕ КИНО В ЭВАКУАЦИИ

«Куда?..»

Эшелон «Мосфильма» — обоз из двух железнодорожных составов — в 6 часов утра 14 октября 1941 года двинулся на Восток через всю страну, увозя творческий коллектив студии вместе с первой партией срочно эвакуированных «ленфильмовцев», сотни людей и студийное хозяйство: техническое оборудование, реквизит, костюмы, макеты.

Москву бомбили каждую ночь. На Арбате, на месте Театра имени Евг. Вахтангова, зияла воронка — прямое попадание фугасной бомбы. Над Гоголевским бульваром, над Волхонкой, долетая до Кремля, кружились обгоревшие листы книг, бесценных фолиантов — библиотека Академии наук погибла от зажигалки.

16 октября началась паника — это слово не полюбят советские военные историки, но навсегда запомнят свидетели, пережившие тот октябрь (в том числе и я, московская школьница). Всю ночь на-

кануне и весь день по улицам и шоссе шли грузовики, набитые скарбом (тащили аж финусы в кадках!), — убегало начальство. Магазины и лавки стояли открытые — бери что хочешь! Газеты не печатались, по радио играли классическую музыку. Рядовым коммунистам, кто кинулся в райкомы, говорили: уходите любым путем, как сможете, Москва будет сдана. И к тому же был страшный, не октябрьский холод.

Нестерпимо было и в Ленинграде. <...> Были уже разбомблены знаменитые Бадаевские продовольственные склады. Немцы стояли на окраинах кольцом. Начиналась первая блокадная зима.

В Москве 18—19 октября в воздухе повеяло чем-то новым — именно в воздухе, радио молчало. Но проходит день, другой междуцарствия — паника понемногу стихает. Вышло солнышко, стоит наша Москва! И было ей дальше стоять, и стать прифронтовым городом, и первой дать отпор гитлеровскому блицкригу на своих подступах, и справиться худо-бедно ледяное в тот год 7 ноября, и навек остаться Третьим Римом — четвертому не быть.

Правда, Москве в ту зиму 1941—1942 годов, кромешно-темной, без электричества, с лопнувшими батареями, в противотанковых надолбах и азростатах заграждения, было не до кинопроизводства. Святослав Рихтер играл в зале Чайковского в полушубке и после каждой пьесы надевал на минуту шерстяные перчатки. За исполнением Седьмой симфонии Шостаковича на исторической московской премьере (мне посчастливилось там быть) 30 марта 1942 года в Колонном зале — великая, гордая вежа! — немедленно последовал воздушный налет, и публике пришлось скрываться в метро. Нет, в Москве было не до съемок художественных картин. Производство на заслуженных традиционных студиях было совершенно невозможно. Потому-то киношелон и тащился — гнетуще медленно, поминутно оставаясь, — в свой бесконечный казахстанский маршрут.

Ехали в неизвестность. Тревогу, отчаяние старались скрыть за шутками, натужным оживлением. Молоденький журналист Виктор Горохов вез с собой только что вышедшие «Основы кинорежиссуры» Льва Кулешова — толстую книгу в дороге разукрасили карикатурами, изречениями и автографами знаменитости двух столиц. Сейчас это ценнейший архивный документ. Книга с иллюстрациями. На фотографии Николая Боголюбова (в роли Шахова) с его лучезарной улыбкой постановщик фильма Фридрих Эрмлер начертал на протянутой вперед зовущей длани Великого Гражданина сардоническое «Куда?...»¹

Обоз был в пути две недели. Доехав до места, все увидели сказочный зеленый город, окруженный серебряным кольцом снежных гор. На улицах журчали веселые арыки, на деревьях висели красные, с голову ребенка, яблоки апорт. Контраст оставленного Севера и нового дивного края восторженно описан во многих мемуарах.

Новая документация

Эйзенштейн, Пудовкин, братья Васильевы, Пырьев, Дзига Вертов, Барнет, Роом, Козинцев, Трауберг, Рошаль, Шуб — великая режиссура; Жаров, Жаков, Жеймо, Черкасов, Караваева — великие

киноактеры; писатели Зощенко, Погодин, Михалков, композитор Прокофьев — всех не перечислить. Вскоре сюда же, к отрогам Алатау, прибудет еще труппа Московского театра имени Моссовета во главе с Завадским, через год в конце 1942-го — ВГИК. По количеству пышных имен, по напору таланта и интеллекта, обрушившихся на город, Алма-Ата начала 1940-х могла бы сравниться, наверное, только с Одессой или Ялтой послеоктябрьских лет, где надеялся спастись от революции цвет русской культуры.

Но, конечно, различий больше, чем сходства: на дворе был неукоснительный железный сталинизм.

В жизнедеятельности эвакуированных студий проявились преимущества и пороки системы государственного кинематографа в его тоталитарном варианте. Разместить производство, обустроить людей, продолжить съемки картин, запущенных перед войной, и экстренно начать выпуск новых можно было лишь централизованно и к тому же с большими государственными вложениями (правда, кино тогда еще продолжало считаться прибыльным «товаром № 2», вслед за водкой — «товаром № 1»). Одновременно с этим существовали идеологический гнет, доходящий до абсурда, патернализм, сбивчивые приказы из Москвы, бюрократические требования постоянной отчетности. Особенно удивляет сегодня обильная алма-атинская «полка» — о ней речь пойдет дальше. Пока же заметим, что очень часто запрет картины нельзя объяснить разумно, к примеру, «ошибочными идеями», — закрывали, как нам теперь видится, просто так, ни за что. И это на фоне продовольственных карточек, с которыми жила вся страна, в то время как граждане отдавали жалкие накопленные рубли на строительство самолетов для фронта! Вот он, пресловутый рационализм советского государственного планирования: сначала спланируем, вложим деньги, снимем фильм, и потом закроем!

Типическим для сталинских лет, в том числе и военного времени, было клише оценок, переходящих из рецензии в рецензию и далее в учебники и книги. То ли существовали какие-то «установки сверху», скажем, от самого Сталина или от председателя кинокомитета Большакова, то ли просто кто-то ляпнул, и пошло-поехало на тридцать лет вперед. Это касалось и отдельных фильмов, и отдельных ролей, и продукции в целом. Те, кто в Средней Азии, «день за днем, неделя за неделей испытывают пресс оторванности от войны... И вот они начинают фантазировать... На психику работников в Алма-Ате, в Ташкенте давят пять тысяч километров от Москвы»² — говорил М.И. Ромм, в ту пору начальник главка по производству фильмов Комитета по делам кинематографии.

А мы, историки кино, это повторяли. Но ведь киностудии специально, сознательно и с большими затратами, как и все эвакуированные заводы, были отправлены за пять тысяч километров от фронта, чтобы спасти кинематографистов, дать возможность спокойно работать вне опасности. А теперь они даже в чем-то вроде бы виноваты! Они вроде бы второй сорт, едва ли не обыватели. Даже в талантливой книге Юрия Ханютина «Предупреждение из прошлого» сохранилось противопоставление:

«На одном полюсе нашего искусства в это время была фронт-овая кинохроника, первые документальные очерки... На другом — «зализанные» павильоны «Актрисы»...»³

«Актрисе» Л. Трауберга особенно доставалось на проработочных собраниях.

Так и легла на кино алма-атинской эвакуации некая тень. Тень умолчания. Художественный и нравственный вклад ЦОКС — киностудии, объединившей в Казахстане «Мосфильм» и «Ленфильм» (раньше они противопоставлялись), — киноведами не был осмыслен. Несколько фильмов («Секретарь райкома» И. Пырьева, «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Нашествие» А. Роома) были восприняты вне контекста благодаря «незапятнанным» именам их постановщиков. Из-за запрета второй серии «Ивана Грозного» недостаточно оценен был и этот шедевр С.М. Эйзенштейна, он же подвиг. Ведь две серии и начало третьей были сняты именно в Алма-Ате. <...>

За пять тысяч километров

Конечно, это был новый мир, непривычный, экзотический, по-своему обособленный, но «пресс расстояния», «отрыв», «изоляция» — слова, на мой взгляд, несправедливые.

Алма-Ата, как и вся страна, жила фронтом. Толпы на площадях ожидали у репродукторов военные сводки из Сталинграда, из Орла.

В город шли эшелоны с ранеными, госпитали были переполнены. Актеры выступали перед ранеными с концертами.

Похоронки... И они достигали этих отдаленных мест.

«Начались съемки фильма «Она защищает Родину», — рассказывала Вера Марецкая, — режиссеру не нужно было будить моего воображения различными: «представьте себе» или «прочтите о том-то». Материал не нужно было искать...

Я сыграла роль Прасковьи Лукьяновой, и в моем актерском ощущении образ был правдивым. На просмотр фильма в студию шла, как на праздник, как на великий экзамен, и очень волновалась. Но после просмотра люди смотрели мимо меня, никто не говорил со мною, товарищи опускали глаза, когда я взглядывала в их сторону.

Как странно наше искусство, думала я тогда про себя, очевидно, я плохо сыграла, а у меня самой было ощущение такой правды в том, что я сделала.

И только на другой день я узнала причину молчания моих товарищей. Накануне было получено известие о гибели моего мужа на фронте, и друзья не показали его мне в день сдачи фильма»⁴.

Похоронку на мужа получила и Лидия Смирнова, сыгравшая в паре с Петром Алейниковым молоденькую партизанку Феньку.

В воспоминаниях, в переписке, в книгах подчеркивается дружеское, исключительно теплое отношение местных жителей к приезжим. Не везде так встречали. А здесь не только фаворитов публики, как, скажем, Жарова и Бабочкина или Марину Ладынину и Людмилу Целиковскую, в которых полстраны мужчин были просто влюблены (ведь шел Золотой век советского кино!), но и юных вгиковских

студенток, будущих звезд, также привечали, старались помочь, чем могли.

Спрашиваю у Лидии Дмитриевны Драновской, которая тогда училась на актерском курсе О. Пыжовой и Б. Бибикова:

— Вы голодали?

— Нет. Ели затируху, лапшу — кто-то даже подсчитывал, сколько километров лапши мы съели. Подкармливали нас яблоками, а рядом с институтом, по счастью, находился пивзавод. В институте висели стеклянные люстры, в них вместо банок мы носили пиво с завода — это тоже здорово подкрепляло.

Летом уезжали работать в колхозы, а осенью в горы, на альпийские луга, ребята косили, а мы сгребали скошенное.

Институт мы построили сами, своими руками, в красивом высоком месте города. На верхнем этаже было наше общежитие. Рядом протекала речка Алмаатинка, купались. Так и видятся мне яблони на фоне гор. Жили дружно, учились прилежно. В институте было много просмотров и наших, и заграничных картин. Вспоминаю это время с благодарностью.

Любовь Сергеевна Соколова, ее сокурсница, подтверждает:

— Я приехала позже других, немного окрепнув после ленинградской блокады, откуда меня вывезли в Москву. А уж потом отправилась на актерский факультет. Принимали нас прекрасно, народ относился к нам очень тепло.

— А с киностудией у ВГИКа связи были?

— В общем, жили отдельно, ни на работах, ни в массовках студентов не занимали, давали спокойно учиться. Меня пробовали на Зою Космодемьянскую, но я не подошла, совсем была непохожа, взяли Водяницкую. В гостиницу «Алатау», студийное общежитие, мы ходили.

— А Эйзенштейна видали?

— Видала! Огромный! Он как планета! Олицетворение гения — вокруг него витает свет!

Элите — народным артистам, знаменитостям, звездам — город отдал только что выстроенный «под ключ» дом на углу улицы Кирова. Он прославится в анналах как «лауреатник». У этого, скажем прямо, трехэтажного барака в фестивальные дни осенней «Евразии» простаивали в благоговении режиссер-авангардист, фанат Эйзенштейна Жак Оссан и патриарх европейской кинокритики Марсель Мартен. Вглядывались в четвертое по отсчету справа окно на втором этаже — его окно...

Те, кто попроще и помоложе, получили места в общежитиях. Гостиница «Советская» — улей из каморок — называлась Дом искусств. Кровати ставили и в фойе кинотеатров.

Вот что пишет Козинцев о том, как жили в «лауреатнике»: «Полное «На дне» Горького. Со стен течет — сырость. Четыре койки. Юра на полу. Я все просил развесить белье — этого мне не хватало как формалисту для полного образа», — шутил хозяин ночлежки. Трауберги жили впятером. Бабочкин, приехав позднее, долго добивался ордера в этот дом, а когда добился, вынужден был вселиться туда вдесятером — с женой, детьми и родственниками, приехавшими из Саратова.

Но никто не роптал. Вся страна жила так. Считали, что помогают фронту. Больше удручали не бытовые трудности и не убогий карточный паек, а униженная погруженность в низменные заботы, в поиски денег и пропитания, вплоть до обмена и торговли на базаре. Вчерашние небожители сами выделяли босоножки-сабо, расписывали их и продавали. Легко ли это было? «Часто вспоминаю прогулки по Алма-Ате с авоськами, — писал Эйзенштейну Козинцев в новогоднем поздравлении с наступившим 1946 годом. — Кажется, уже сто лет прошло. Но ничего. Каждый должен нести свою авоську»⁵.

Можно себе представить, как шокирована была, скажем, романтическая поклонница, увидев своего кумира остервенело торгующимся со старым казахом! Правда, некоторые элегантные дамы делали из торговли игру. Лидия Николаевна Смирнова, летописец казахстанских былей и небылиц, рассказывала, что жену одного очень крупного режиссера прозвали «королевой барахолки»: она продавала галстук своего великого мужа как реликвию — вот вам и «Сотби»!⁶

Было там всякое. Адепт «низких истин» А. Кончаловский, в ту пору четырех-пятилетний мальчик, написал через полвека: «В алмаатинском «лауреатнике» была веселая жизнь. Веселая от отчаяния войны. Жили сегодняшним днем, скоротечными романами»⁷.

Лидия Смирнова в своих мемуарах рассказывала про некий салон, где дамы света обменивались интимным опытом, готовились к любовным свиданиям, обсуждая их во всех подробностях и сопровождая беседы фривольными рисунками и стихами⁸. Что ж, жизнь есть жизнь, она, как известно, многокрасочна⁹. Но, взгляды ваясь в список жильцов «лауреатника», читая хронику 1941—1944 годов, понимаешь, что это была даже не краска, а лишь нюанс.

Спасала от отчаяния прежде всего работа сверх головы. Может быть, число полнометражных фильмов, снятых за три неполных года, — двадцать три — и не покажется столь внушительным при тамошнем потенциале творческих кадров. Но ведь надо учитывать производственные мощности, условия съемок на студии, спешно перестроенной из Дома культуры, — то без электричества, то без отопления.

Вот что рассказывает о студийном быте Сэда Пумпянская:

— Мы с мужем, оператором Борисом Пумпянским, начали работать в Алма-Ате в 1938 году. Я не помню в Алма-Ате дождей. Всегда помню солнце и голубое небо. И горы, которые сейчас загорожены высокими домами.

Мы уже получали сюжеты с фронта, когда приехали москвичи и одним из последних Вертов со своей женой Свиловой. Он сразу стал делать журнал «Советский Казахстан».

Я знала Вертова и раньше, но работать с ним мне довелось впервые.

Я училась у него монтажу. Мы сидели за монтажным столом под керосиновой лампой. Вертов делал журнал, но мечтал о большом фильме, задумал фильм о связи фронта и тыла. Написал сценарий и начал съемки. Я была у него ассистентом. Он придавал большое значение музыке картины и пригласил прекрасного композитора Гавриила Попова.

Работали в трудных условиях. Не было никаких автоматов, монтажницы склеивали кадры руками. И когда смонтировали негатив, он не прошел через автомат. Мне пришлось целую неделю переклеивать, что удалось только благодаря моей тогдашней памяти.

Фильм закончили, здесь его хорошо приняли, Денис Аркадьевич уехал с картиной в Москву.

И это Дзига Вертов, чьи открытия «Кино-Глаза» и «Человека с киноаппаратом» были уже признаны во всем мире!

Чуть забегаю вперед, скажу, что его документальный фильм «Тебе, фронт!», героями которого были труженики Казахстана, в Москве к выходу на экран был запрещен.

На студии работали в три смены. В павильонах не топили даже зимой. Пар шел изо рта.

В единственном же большом павильоне, который потом долгие годы оставался реликтовым, а сейчас возвращен к своему первоначальному назначению зрительного зала, снимался «Иван Грозный». Рабочие моменты, запечатленные вторым режиссером и фотографом картины Виктором Домбровским и ныне хранящиеся в Музее кино, — поистине «фототеатр режиссуры Эйзенштейна», — свидетелятствуют о том, где именно находилось сердце киноэвакуации. <...>

Можно взглянуть и на послужные списки артистов за три года.

Михаил Жаров. Зловещий, огромный Малюта Скуратов и эксцентричный «Юный Фриц», исчадие гитлеровского режима, оболтус в коротеньких штанишках. Рубаха-парень казак Перчихин в «Обороне Царицына», скачущий на коне и проделывающий рискованные трюки без дублера, и бородатый дед-партизан из новеллы «Ванька» («Боевой киносборник» № 12). Трижды георгиевский кавалер старый Гаврила Русов в «Секретаре райкома» и разжалованный ас — летчик Баранов в «Воздушном извозчике». Старый военфельдшер, шутник и герой Глоба в фильме «Во имя Родины» («Русские люди») и актер Жаров в «Актрисе»...

Олег Жаков, актер исключительных данных, уровня голливудских звезд, по достоинству еще до сих пор у нас не оцененный, хотя снимался долго и активно, дожив до новых времен. В Алма-Ате он сыграл снайпера Воробьева в «Сыне бойца», немецкого офицера в «Убийцы выходят на дорогу», опричника фон Штадена в «Иване Грозном» (великолепный эпизод в незаконченной третьей серии), Федора Таланова в «Нашествии» — одну из лучших своих ролей.

Не меньшая «загрузка» у Бабочкина, у Крючкова. Бросается в глаза разнообразие ролей. Звезды ЦОКС не повторяли свой проверенный имидж, а, используя актерское перевоплощение, старались всякий раз быть новыми.

Не фанфарная, не умозрительная, а кровная связь с временем буквально пронизывает всю работу ЦОКС, всю ее продукцию — неровную, чтобы не сказать — пеструю. Но и такие глубокие произведения, как «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Нашествие» А. Роома, «Убийцы выходят на дорогу» Вс. Пудовкина, «Юный Фриц» Г. Козинцева¹⁰, несущие в себе новизну режиссерских решений, и за-

частую абсолютно наивные киносюжеты «Боевых киносборников», и даже такая «неудача мастера», как угловатый, смешанного жанра, но обаятельно-неповторимый «Славный малый» Б. Барнета, — все эти фильмы отличались искренностью, демократизмом, ясностью формы, блистательными актерскими работами и особой сердечностью.

И еще: это очень молодое искусство! Сделанное совсем молодыми людьми. Стариков играли молодые. «Классикам» не было и сорока. «Старый мастер», «старик» — про Эйзенштейна, а ему — сорок два.

«Милые красавицы России» — эту строку из стихотворения Ярослава Смелякова так хочется отнести и к героиням фильмов, по-женски всегда очень привлекательным, неотразимым и цельным, чистым, здоровым, без уцербинки, верным и преданным. Таковы были Варя — Лидия Смирнова в «Парне из нашего города», Лиза — Валентина Серова в «Жди меня», Стрельникова — Галина Сергеева в «Актрисе». Все они умели «ждать, как никто другой». Удивительно ли, что и жестоко разруганная «Актриса», и кисло принятые тогда «Парень из нашего города» и «Жди меня» пережили свое время, вошли в фондовую коллекцию и часто появляются на телеэкране.

Они задушевные, как весь кинематограф ЦОКС, разделивший с народом его бедствия.

Три смерти

Уже в первую зиму явились злые знамения. 9 марта 1942 года на трудфронте (на заготовках саксаула) умер режиссер и художник Валентин Кадочников. Он не дожил до тридцати.

В студийной газете его учитель С.М. Эйзенштейн писал:

«...Помню его всегда деятельным, всегда борцом за дело института, студии, за дело Отечества.

Не помню его только в одной борьбе — в борьбе за свои личные интересы...

Безропотной дисциплинированности, всегда готовым исполнять предложенное, беззаветно отдающимся тому, что ему поручено, — вот каким он останется в памяти всех тех, кто знал этого милого, обаятельного, талантливого человека...

А между тем мы дали погибнуть одному из самых лучших наших товарищей...

Валя — не один. Многие болеют.

Многие страдают.

Многим нужна помощь...»¹¹

Кадочников учился во ВГИКе на первом курсе, набранном Эйзенштейном после возвращения из Америки. Производственную практику проходил ассистентом режиссера у Протазанова на «Бесприданнице». Начинал в мультипликации как художник и режиссер, а перед самой войной вместе со своим сокурсником Ф. Филипповым снял затейливую, постановочно сложную сказку «Волшебное зерно». Ассистентом у него была П. Аташева, монтажером — постоянная сотрудница Эйзенштейна Э. Тобак, а сам Сергей Михайлович — художественным руководителем постановки.

В фильме живые птицы и пушистая кошка сидели на рисованных ветках, актеры, в том числе С. Мартинсон в роли злодея Живоглота, соседствовали с армией неких долгоносиков, людей-насекомых. Герои Андрейка и Марийка, эти новые Тильтиль и Митиль из «Синей птицы», отправлялись искать некое волшебное зерно всеобщего счастья, шагая по облакам под месяцем. Полет фантазии и чудеса комбинированных съемок, конечно, как и весь сказочный жанр, сильно проигрывали в черно-белом изображении, потребность в цвете вопияла, но режиссерские возможности были несомненны.

Это о «Волшебном зерне» среди первых готовых фильмов с маркой ЦОКС докладывал директор Тихонов председателю кинокомитета Большакову уже 7 февраля 1942 года. Кадочников по приезду в Алма-Ату немедленно включился в работу вместе с П. Аташевой над сценарием «Сказание о Козы-Корпеш и Баян-Слу».

И вот зимней мартовской ночью на студию привезли заколоченный гроб. У Вали было слабое здоровье, еще подорванное недоеданием. Его нельзя было посылать на такие тяжелые работы.

Эта смерть потрясла всех. Владимир Луговской (он писал тексты песен для «Ивана Грозного»), свидетель происшедшего, поставил ее в центр поэмы «Город снов», а образ Ученика сопоставил с образом Учителя — острым, субъективным и пронзительно точным портретом Эйзенштейна.

*Такая юность в нем еще кипела,
И ум, и тонкий жар, и все любили
Отчетливый и чистый русский профиль,
И гордый нрав, и сдержанную силу.
Надежду легкую. Он был надеждой
Для мастера великого...*

В поэме со всей силой лично пережитого и прочувствованного был запечатлен совсем иной лик Алма-Аты, не солнечный и приветный, а зловещий, мистический, где дикий голубой костяк Тянь-Шаня, асфальт, покрытый ледяною коркой, густая черная очередь за хлебом в ночи, каморки, набитые бесприютными людьми...

*...Куда он залетел, в гробу уснувший?
То город вещей снов — Алма-Ата.
О чем он думал, что его томило,
Какую правду он хотел поведать?
Молчит...
...Он так и не узнал всей силы века,
Не понял смысл трагических времен
И сам не заплатил за это кровью,
Как сверстники его там, под Орлом.*

Обидная, горькая смерть. Дети — актриса Лариса Кадочникова, звезда украинского кино, и оператор Вадим Алисов — вернули кинематографу тепло их отца.

Взяв на роль комиссара Фурманова двадцатипятилетнего артиста Лентюза Бориса Блинова, Васильевы совершили снайперский выбор.

При крайне невыгодной для актера роли резонера и контролера рядом с лихим Чапаевым да еще в сопоставлении со сверкающими творениями Бабочкина и Кмита — какие шансы могли быть у исполнителя?

Блинов выдержал соревнование, обреченное на провал. Его Фурманов, конечно, не стал культовой фигурой, как Василий Иванович или Петька, но его тоже полюбили. Спасало обаяние актера, воплощенное в улыбке, которая буквально озаряла лицо. Удивительная естественность существования на сцене позволяла ему, что называется, вообще не играть. Ходила легенда, что в прологе к какой-то советской пьесе Блинов в одежде красноармейца выходил на просцениум, произносил слова воинской присяги и уходил. И все! А в зале начинались аплодисменты.

Конечно, постановщики «Чапаева» немало сделали, чтобы помочь Борису Блинову спасти роль скучного Фурманова не только с помощью актерской органичности и обаяния. Сцена прощания с комиссаром — одна из самых лирических в картине. Прибытие машины с новым, довольно невзрачного вида комиссаром Седовым, крепкое объятие Чапаева и Фурманова, едва ли не слезы на глазах у Петьки. Пауза. И как предзнаменование гибели — тихо-тихо «Черный ворон» за кадром. Здесь царит та «атмосфера любви», которую замечательно точно почувствовал и описал в своем исследовании о «Чапаеве» Г. Гачев. Молчание. Осиротевшие Чапаев и Петька долго смотрят вслед удаляющейся по шоссе машине, пока она не превращается в точку. Сейчас этот кадр смотрится и как прощание с Борисом Блиновым.

Годы в Алма-Ате стали временем его большой актерской активности. За три года он сыграл семь ролей, стремясь, как и его товарищи по ЦОКС, к разнообразию и перевоплощению. Штурмовик-молочник Тео в фильме Пудовкина по Брехту «Убийцы выходят на дорогу» — четкая проработка характерности, развязной манеры поведения. Зализанные волосы, спущенный на лоб «фестон» делают неузнаваемым лицо артиста, обычно словно бы светящееся. Говорят, Брехт был недоволен пудовкинской трактовкой своей пьесы «Страх и отчаяние в Третьей империи», считая, что ее «запсихологизировали». Может быть. Согласно же менталитету русской психологической школы и фильм в целом, и Блинов, в частности, очень убедительны. Всеобщее отчуждение, доноительство, предательство и злодейство раскрываются здесь как свойства искаженной природы людей и самого общества. Это глубже, чем прямой гротеск.

Но Блинова не миновал шлейф несправедливой оценки, узаконенной почти как непреложная истина. Так кто-то где-то изрек, что будто бы актеру в роли летчика Ермолова в фильме «Жди меня» «нечего играть». Стали повторять. Но на деле как раз наоборот: Ермолов — единственная в кинорепертуаре артиста роль с драматическим развитием, эволюцией, сменой облика. От сияющего счастьем влюбленного до обросшего бородой вожака партизанского

отряда, постаревшего и много пережившего, но вернувшегося домой — «всем смертям назло» — воина. Про эту роль Блинова не скажешь, что это счастливая, неотразимая, полнокровная типажность (но все-таки лишь типажность!), как в Фурманове, — здесь мощно сыгранная драма.

Фильм вышел на экран в ноябре 1943 года, когда Бориса Владимировича Блинова уже два месяца не было в живых. Он скончался в алма-атинской больнице 13 сентября от брюшного тифа.

Страшная городская эпидемия (по рассказам, на студии заболели двое человек, ведь статистики не было) косила людей. Через месяц, 15 октября, от тифа, тоже протекающего в жесточайшей форме, скончалась партнерша Блинова по пудовкинским «Убийцам...», его землячка ленинградка Софья Зиновьевна Магарилл.

Все, кто помнит ее, грустно вздыхают: «Ах, как она была очаровательна!» <...>

Так и остались талант и высокая артистическая культура Софьи Магарилл, как теперь выражаются, «недостребованными». Между тем ее последняя роль — Анны, служанки в кафе и невесты штурмовика в одной из новелл фильма «Убийцы выходят на дорогу», простенькой мещаночки, еще не растратившей совесть и смертельно боящейся (и не зря!) своего жениха, была филигранно отточена и сыграна умно и мягко. Это был новый уровень психологического анализа, который не был поддержан и развит. Похороны Софьи Зиновьевны, когда рыдала вся студия, скорбь Козинцева, ушедшего в себя, не принимавшего соблезнований, перелом в его жизненной и режиссерской судьбе — печальные страницы алма-атинской хроники.

На фоне восьмизначных цифр погибших — что эти три смерти в далеком тылу? Три оборванные судьбы, где больше обещаний, чем свершений?

Но так хотелось бы, чтобы фраза, написанная над входом на Пискаревское кладбище в Санкт-Петербурге, на родине Магарилл и Блинова: «Никто не забыт, ничто не забыто» — не осталась только словами.

Алма-Атинский горький баланс

Если всмотреться в судьбы тех, кому довелось остаться в живых, избежав и обмороживания на трудфронтах, и тифа, жестоко выкосившего сотрудников ЦОКС, убеждаешься, что именно здесь, в эти дни их героического напряжения проходит черта некоего рокового перелома. И творческого, и жизненного.

Началось с Георгия и Сергея Васильевых, с прославленных «братьев». С огромными трудностями, под бомбежками, целый месяц и двенадцать дней добиралась гигантская группа «Обороны Царицына» от Сталинграда до Алма-Аты, где съемки были немедленно продолжены.

Конечно, беды братьев Васильевых возникли не в казахстанской ссылке, а раньше. Друзья вспоминали грустную фразу Георгия

Николаевича: «Мы выкормили слона и принуждены будем кормить его всю жизнь». Подлинной биографии художников до сих пор нет, хотя написаны километры страниц. Однако все это литература (кстати, и пера лучших наших кинокритиков), сверхзадачей которой было доказать, что Васильевы — не авторы одного фильма, что они всегда-де шли на подъем. Но это-то как раз и неправда. Они — авторы одного фильма, фильма-наития, фильма-тайны. После него был никакой не прогресс, а очень скучный, «академического окостенения» (М. Блейман) фильм «Волочаевские дни» и далее одни слабые картины, неприятности и нереализованные замыслы.

Васильевы открывают серию культовых полотен, продиктованных высшей волей. Мы не знаем (и, наверное, не узнаем никогда), что было у них на сердце, когда они согласились снимать «Оборону Царицына», да еще сами написали трехсерийный сценарий, уже тогда ложный и подтасовочный, но призванный возвеличить Сталина как полководца гражданской войны. «Спасибо» им вождь не сказал. «Оборона Царицына» первой предложила троекратно разыгранную партию для кинодиалогий: первая серия — Сталинская премия, вторая — запрет (за ней по той же схеме пройдут «Иван Грозный» и «Большая жизнь»).

Причины запрета не объявлялись, что оставило историкам возможность гадать и комментировать. Разнообразные логические объяснения (изменение политической конъюнктуры, перенесение драматизма с темы обороны города на тему борьбы с троцкистами и пр.), предложенные Е. Марголитом и В. Шмыровым, авторами книги «Изъятое кино»²², кажутся слишком витиеватыми и «умными», как, впрочем, и данная в книге Е. Громова «Сталин. Власть и искусство» поправка к ним, что, мол, Сталину не с руки было подчеркивать свою близость к Ворошилову²³. Сегодня кажется более правдивой грубая, но в характере героя причина запрета, которую предположил Д.С. Писаревский, автор монографии «Братья Васильевы»: он считал, что дело решил один эпизод, когда в штабной вагон Сталина врывался командир, которого темпераментно играл В. Канделаки, и начинал разговаривать с ним на грузинском языке. По свидетельству Большакова, Сталин после просмотра вычеркнул этот эпизод из сценария²⁴.

Да, во время войны Сталин хотел, чтобы его считали русским полководцем, сыном Кутузова, грузин он не жаловал. И все же, как известно, логику и систему в каждом данном случае искать трудно: хочу — казню, хочу — милую. У Барнета в «Славном малом» или у Эсфири Шуб в документальной ленте «Страна родная» ни грузин, ни троцкистов, ни Ворошилова не было, но эти фильмы тоже закрыли.

Хотя общее направление — было. И оно вскоре ясно прочертилось.

Чтобы совсем сбить историков с толку, Васильевым же, только что попавшим в опалу вместе с возвеличенным ими Ворошиловым, поручают «разоблачение» старой ворошиловской гвардии в экранизации директивной пропагандистской пьесы Корнейчука «Фронт», которую ставили в обязательном порядке все театры страны. Опять согласие, опять адский изнурительный труд. В результате

в очень скучном, громоздком фильме «Фронт» от прежних братьев Васильевых осталась только их кинематографическая культура — ее все же было не отнять...

18 июня 1946 года Георгий Николаевич Васильев умер в горном санатории в Словении. Ему было сорок семь лет. Спасти его не удалось лучшим специалистам. Можно не сомневаться, что климат и бытовые условия Алма-Аты обострили наследственный туберкулез горла.

Сергей Дмитриевич прожил еще тринадцать лет. Его фильмы, снятые в одиночку («Герои Шипки», «В дни Октября»), если вспоминать, что делал их автор «Чапаева», достойны только жалости.

В Алма-Ате, где «не бывает дождей», грозовые тучи, тем не менее, сгустились и над вторым прославленным лауреатским дуэтом «Козинцев — Трауберг», за плечами которых две великие и контрастные советские киноэпохи, 20-е и 30-е, первооткрытия ФЭКС, триумф трилогии о Максиме ну и, конечно, дождь наград, вплоть до Сталинской премии 1-й степени в самый канун войны.

В Алма-Ате бывшие фэкссы, казалось, неразлучные, еще подписывают работы вместе, но уже фактически работают порознь.

Два запрещенных маленьких фильма Козинцева «Юный Фриц» и «Однажды ночью» — последний всплеск фэкссовского озорства. Стихотворение С. Маршана экранизировано остроумно и лихо, с помощью комбинированной техники. История воспитания истинного арийца преподносится как лекция некоего профессора (его играет М. Штраух), который, словно по клавишам, бьет своей указкой по черепакам, демонстрируя экспонаты «чистой расы». Иллюстрирующая лекцию биография юного Фрица разворачивается как марионеточное действие на черном бархатном фоне, где юный фриц (его играет М. Жаров), поначалу уменьшенный до размеров новорожденного, начинает расти и расти в своей колыбельке и превращается в огромного верзилу, который шагает своими сапожищами штурмовика по карте Европы, захватывая ее всю. Темп, ритм, музыка, остроумное изобразительное решение — эта филигранная миниатюра была своего рода шедевром.

Новелла «Однажды ночью» по жанру обычнее, детективный сюжет держится на «саспенсе». В ветеринарный пункт прифронтового колхоза, где девушка-медсестра дежурит возле больной свиньи, попадают сразу два парашютиста. Один из них — переодетый гитлеровец, но кто именно, неизвестно. И вот, когда все разъясняется и наступает вполне банальный любовный хэппи энд, Козинцев заканчивает сюжет чисто фэкссовским эффектом остраннения: медсестра входит в комнату больной хрюшки Маши, и мы видим, как та, только что распластанная в своем стойле, встает на все четыре копыта и улыбается зрителям с экрана. Новелла «Наши девушки», предназначавшаяся для «Боевого киноборника», была закрыта вместе со второй новеллой «Тоня», снятой А. Роомом с Валентиной Караваевой в главной роли девушки-телефонистки, которая «вызывает огонь на себя». Если по поводу «Тони» начальством еще были проямлены какие-то упреки в «жертвенности» героини, то «Однажды ночью» положили на полку без объяснений.

«Юный Фриц» был немедленно обвинен в «идейной ошибочности», а также в формализме. И. Большаков в своей книге о военном кино разразился целым поучением о том, как фэкссы вернулись к порочной практике своих молодых лет и отошли от соцреализма. Здесь, кстати, была явлена одна из нераскрытых и, видимо, небезразличных к личности Сталина и его тайным импульсам установок. Дело в том, что под запрет попадало все, что касалось гитлеровского рейха, лично Гитлера, расизма и т.д. В Алма-Ате это выявилось со всей ясностью. «Убийца выходит на дорогу» — такое название прежде принадлежало фильму, начатому Г.Л. Рошалем и по плану предназначавшемуся к выпуску уже летом 1942 года — о юности Гитлера и приходе его к власти. «Школа подлости» — так называлась картина Вс. Пудовкина по Брехту¹⁵. Сначала был закрыт фильм Рошала, название которого (правда, убийцы здесь уже во множественном числе) перешло к картине Пудовкина, потом и она была закрыта. Жертвой тех же тайных механизмов стал и «Юный Фриц» — истинная потеря для развития экспериментального кино, хотя, конечно же, оно так или иначе все равно было бы запрещено.

Козинцев снял обе короткометражки в начале 1943 года, до болезни и смерти С.З. Магарилл. Это был конец его, разумеется, трудного, как у всех, но все же благополучного пути. Дальше началась полоса страшных ударов. Последний его совместно с Траубергом фильм «Простые люди» оказался чудовищно трудным на всех стадиях работы — сценария, съемок (они уже проходили после Алма-Аты), монтажа — и в результате получил негативную оценку в роковом постановлении ЦК «О кинофильме «Большая жизнь». Хотя «Простые люди» были явной неудачей, каким-то вымученным и архаичным опусом, но неудача, как известно, еще не повод к травле. Но только не у нас.

Далее начались банальные проработки, мелочная опека редакции и каждодневный контроль в павильоне. «Белинский» — фильм же дисквалифицированного режиссера.

Спустя годы Козинцев вернется к себе в еще одной кинотрилогии, объединенной общим замыслом: «Дон Кихот», «Гамлет», «Король Лир» — этой особой «эзоповской» классике.

Судьба Трауберга оказалась горше. Из режиссуры он был фактически выдворен и зубодробительным приемом вполне невинной «Актрисы» (между прочим, текст Эрдмана и Вольпина!), и последовавшей в 1948—1949 годах кампанией по борьбе с «безродным космополитизмом», одной из главных жертв которой оказался именно он. Но большие знания, ясный ум, школа высокой внутренней дисциплины позволили Траубергу до последних дней, даже уже полуслепому, вести активный творческий образ жизни: писать книгу за книгой, заниматься педагогикой. Такова была генерация этих людей.

«Вы умрете в пятьдесят лет», — сказал Эйзенштейну в Алма-Ате Вольф Мессинг. Прорицание сбылось. Своего великого творения — второй серии «Ивана Грозного», этой «хрестоматии хрестоматий», — снежного пути народа к Александровой слободе, снятого в казахстанском колхозе Кешкелен в дальних окрестностях Алма-Аты, Сергей Михайлович не увидел.

Не выпущенный на экран фильм «Тебе, фронт!», сделанный на студии ЦОКС, стал последним авторским творением документалиста номер один, каким признал весь мир Дзигу Вертова. Он скончался в Москве в пятьдесят восемь лет, монтируя журналы ЦСДФ.

Надо ли продолжать этот мартиролог?

Дело в том, что резкое ужесточение сталинской культурной политики в отношении к творческой интеллигенции и кинематографу в первую очередь, весь чудовищный леденящий цикл творческих (а то и физических) репрессий, календарно относимый к послевоенным годам и длящийся вплоть до марта 1953 года, активно и последовательно готовился еще раньше. Алма-Ата указывает начало вполне точно. Это — исход Сталинградской битвы.

Пора было укоротить этих слишком обласканных, осыпанных наградами и привилегиями, обнаглевших киношников, которые возмнили было о свободе и начали делать что хотят. Впереди — серия постановлений ЦК, кампания против «космополитизма», малокартинье. А репетиции начались уже здесь, на фоне горного хребта Алатау.

Именно здесь, в эвакуации, окончился Золотой век советского кино, парчовые 30-е. Был нанесен смертельный удар тем, кто считал себя любимцами вождя и народа, неприкасаемыми.

Но не будем завершать свою алма-атинскую хронику 1941—1944 годов на безысходно мрачной ноте.

На режиссерском курсе Эйзенштейна учатся Михаил Швейцер и Борис Бунеев. Запивают затируху дарованным заводским пивом будущие российские киноактеры, построив собственными руками свою новую альма матер над речкой Алмаатинкой. Эйзенштейн в широких брюках водит за руку по павильону малыша Андрона, сына своей приятельницы Наташи Кончаловской, и показывает декорации «Ивана Грозного». Тому не нравится: сыро, темно, пахнет кле-ем... Ничего, кривая все равно выведет на киностудию!

У «лауреатника» собираются подружки: «Пойдем, пойдем смотреть: завтра дядя Сережа Эйзенштейн будет тетю Люсю Целиковскую в гробу снимать!» «Не хочу в гробу, я лучше с дядей Колей Крючковым поеду на танке кататься», — кричит боевая девчонка, в будущем Галина Борисовна Волчек.

Годы войны и эвакуации заложены в фундамент нескольких кинематографических поколений.

...То город вещей снов Алма-Ата!

Искусство кино. 1999. № 7. С. 125—139.

¹ Об этой книге говорится в документальном фильме «С.М. Эйзенштейн в Алма-Ате. 1941—1944» Игоря Гонопольского по сценарию Леонида Гуревича (сценарий опубликован: Киносценарии. 1998. № 4).

² Из выступления М.И. Ромма на совещании писателей, драматургов, режиссеров в Комитете по делам кинематографии 1 и 2 июня 1942 года. Цит. по кн.: Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М., 1968. С. 50.

³ Там же. С. 52.

⁴ Цит. по кн.: Бояджиев Г. Марецкая. М., 1954. С. 139.

⁵ Переписка Г.М. Козинцева: 1922–1973. М., 1998. С. 40.

⁶ См.: *Смирнова Л.* Моя любовь. М., 1997. С. 106–107.

⁷ *Кончаловский А.* Низкие истины. М., 1998. С. 52.

⁸ «<...> Женщинам было чего поведать мне, молодой и неопытной, — пишет Л.Н. Смирнова. — У Иры Лер — опереточной актрисы — был роман с Пудовкиным. Весь этот роман протекал на наших глазах, и мы знали все привычки и наклонности Пудовкина, его шалости, его темперамент, его мысли. В Алма-Ате он как-то выступал и рассказывал про свою поездку за границу. Он стоял на сцене, а сзади него — бюст Ленина. Пудовкин очень темпераментно говорил, размахивал руками, потом снял пиджак и через плечо бросил его прямо на голову Ленина! Тогда это было ЧП.

Пудовкин жил широко, шире своих возможностей. Кроме жены, у него обязательно были любовницы. Одной из них и была Ира Лер. Мы были свидетелями, как она готовилась к встрече с ним. Мы все вместе сплетничаем, смеемся, шутим, обмениваемся «опытом», а Ира сидит в большом тазу, пемзой трет подошвы, пятки, колени, локоточки, чтобы они были мягкими. И я тогда узнала, что, если их мылить и пемзой тереть, они станут нежными, как у новорожденного. А мы в это время говорим какие-то гадости про Пудовкина, намеком, что он не такой святой, как она думает, и в завершение преподносим ей красочный, но фривольный рисунок с изображением их будущей встречи. Судакевич рисовала, Кончаловская писала стихи. Вот такое было у нас общество.

А Марещкая в то время изо всех сил соблазняла Председателя Совнаркома Казахстана — ни больше, ни меньше. У нее что-то не очень получалось. Мы каждый раз спрашивали: «Ну как, он отдался тебе или нет?» Наконец Вера приходит и говорит: «Он мой». И рассказывает подробно, как это случилось.

Как-то мы даже играли в такую игру — каждый должен был рассказать о самом стыдном в своей жизни. Я видела, что лица людей стали немного серьезней и задумчивей. Уверена, что отбирались все-таки не самые позорные случаи. Это так понятно! Одна известная актриса поведала, что украла кофточку в костюмерной в театре. Крючков рассказал что-то очень противное, связанное со старушкой-уборщицей. Но все же актеры есть актеры — говорили сочно, смачно, играли, перебирали детали» (*Смирнова Л.* Моя любовь. М., 1997. С. 106–107).

⁹ Н. Громова приводит на этот счет свидетельство Т. Луговской: «Алма-Ата, хотя и причудливо раскинулась у подножия снежных гор, все же довольно милый город. Прямой, чистый и озелененный до противности. На одной из магистралей города находится трехэтажное здание урбанистического вида (здесь в Средней Азии обожают этот тип архитектуры) — это гостиница «Дом Советов», набитая до отказа ленинградскими и московскими кинематографистами. Дамы всех мастей и оттенков, но, в общем, до такой степени все на одно лицо, что иногда начинает казаться, что ты галлюцинируешь. И мужчины — готовые растерзать на части всякое новое лицо женского пола. Если случайно природа не наделила вас двойным горбом или оторванной ногой — любой лауреат к вашим услугам на любое амплуа — мужа, любовника, поклонника, друга и т.д. <...>

Тут люди живут какой-то странной жизнью — словно им осталось жить еще несколько дней, и они стремятся за этот кусочек времени выполнить все свои желания (и возвышенного, и низменного порядка)» (*Громова Н.* Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 171–172.)

¹⁰ Фильм, подписанный режиссерским дуэтом «Козинцев — Трауберг», в действительности был сделан одним Козинцевым.

¹¹ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. Т. 5. М., 1968. С. 452.

В книге Н. Громовой «Все в чужое глядят окно» приводится такое свидетельство о гибели Кадочникова:

«Ольга Грудцова в своих воспоминаниях о тех днях.

Драма была в том, что этот талантливый молодой человек был освобожден от службы в силу слабого здоровья, но по разнарядке попал на заготовки саксаула (жесткого кустарника, которым топились печи).

«Жгучая пустыня, земля горит, — писала Грудцова, — воздух какого-то апельсинового цвета. Мне отводят палатку, дают талон в столовую. Я спрашиваю о Кадочникове, оказывается у него тяжелое желудочное заболевание. Почему же он не едет в Алма-Ату, в больницу? Тихонов не разрешает. Наконец, является Кадочников с измученным, бледно-желтым лицом».

— Он что, с ума сошел, что вас прислал! — говорит он, увидев меня. — Идите к районному врачу и возьмите освобождение.

Мне объясняют, где поликлиника, врач дает справку, отсылает домой. Поезд уходит назавтра утром. Ночью нестерпимый холод. <...> Распоряжается Кадочников. Я вижу, ему плохо. «Уезжайте, — говорит он. — Уезжайте». <...>

Вернувшись в Алма-Ату, сразу же направляюсь на студию к Тихонову, кладу ему справку на стол со словами:

— Меня-то освободили, а Кадочников там умрет!

— Умрет, похороним, — отвечает директор. Аудиенция закончена; Валентин Кадочников вскоре умирает на станции Чу» (*Громова Н.* Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 178).

¹² *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятое кино. М., 1995. С. 82—83.

¹³ *Громова Е.* Сталин: Власть и искусство. М., 1998. С. 337—338.

¹⁴ *Писаревский Д.* Братья Васильевы. М., 1981. С. 229.

¹⁵ См.: *Тихонов М.* Полвека в кино // Киноведческие записки. № 29 (1996). С. 181.

№ 135

РАБОТА С КОЛЕС

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДИРЕКТОРА ЦОКС М.В. ТИХОНОВА

В пятницу 19 июня 1941 года вызвал меня к себе в кабинет И.Г. Большаков. У него сидел красивый казах.

— Знакомьтесь, товарищ Тихонов, председатель Совнаркома Казахстана товарищ Ундасынов. Состоялось решение правительства о новой киностудии художественных фильмов в Алма-Ате. Комитет командировал вас спешно туда в качестве представителя для проведения всей организационной работы. У товарища Тихонова есть уже опыт по таким делам — он участвовал в организации новых студий в Рите, Минске. Поможет и Вам, товарищ Ундасынов.

— Вот и прекрасно, — сказал Ундасынов. — Полетим вместе на моем самолете во вторник 24 июня. К этому времени Вы сможете подготовить все, что Вам нужно для оформления устава и плана киностудии на ближайшие годы. Поживете у нас, в Алма-Ате и ее окрестностях. Я думаю, что Вам у нас очень понравится...

(Моя поездка в Казахстан состоялась лишь значительно позже и при других обстоятельствах. Но все-таки мне пришлось организовать в Алма-Ате новую киностудию художественных фильмов и на более широкой основе.)

В воскресенье 22 июня я отдыхал в доме отдыха «Болшево». Утром я и главный дирижер оркестра Комитета Д.С. Блок услышали по радио в гости-

ной речь В.М. Молотова о вероломном нападении фашистской Германии на Советский Союз. Началась Великая Отечественная война. Днем я и Блок уехали на машине в Москву. По улицам столицы уже двигались воинские части пехоты, артиллерии, моточастей и даже танки.

Вечером у И.Г. Большакова в кабинете было экстренное совещание об организации гражданской обороны на предприятиях и студиях Кинокомитета об организации фронтовых киногрупп и других неотложных делах, связанных с нуждами фронта.

Председатель Совнаркома Ундасынов улетел в Казахстан днем 22 июня. Ему было уже не до организации киностудии. Возникли более важные и срочные дела оборонного значения. Ведь Казахстан и тогда обладал большими производственными ресурсами и цветными металлами.

Через два-три дня в Комитете состоялся митинг, после которого многие работники, не получившие повесток из военкомата о призыве, записались в народное ополчение. Записался и я, но меня как «белобилетника», больного активной формой туберкулеза, в ополчение не приняли. Тогда я попросил заместителя председателя Комитета по кадрам И.И. Лукашева направить меня в мобилизационную комиссию, находившуюся в Центральном доме Советской Армии. Оттуда пришло письмо-запрос относительно работников, знающих немецкий язык, чтобы использовать их в штабах в качестве переводчиков, либо в лагерях военнопленных. Но и здесь мне не повезло. В военном билете фигурировала статья о негодности в связи с тяжелой болезнью легких, с которой нельзя служить ни в одной воинской части.

— Не огорчайтесь, — сказал военком. — Подлечитесь, врачи изменят вам статью, и вы сможете еще послужить в Советской Армии. А пока и в тылу найдется работа для фронта, тем более в кино, которое много может помочь военно-патриотическими фильмами. Ведь их ждут войны на фронтах и в госпиталях.

Так пришлось мне вернуться в Комитет и продолжать много работать — и днем, и вечером. Были дни, когда приходилось и заночевать в здании, располагаясь на диване в кабинете. Приходилось и дежурить на постах ПВХО на крыше здания в Малом Гнездиновском переулке или во дворе около фильмосклада. Спешно готовился план эвакуации киностудий на Восток. Так было назначено эвакуировать Одесскую студию в Ташкент, «Ленфильм» и «Мосфильм» — в Алма-Ату, туда же и часть работников Минской и Рижской киностудий, «Союздетфильм» — в Сталинабад (ныне Душанбе), Киевскую — в Ашхабад, «Союзмультифильм» — в Самарканд и т.д. С каждым днем все опаснее становилось пребывание киностудий в их городах, особенно в таких, как Одесса, Киев и даже Ленинград.

И вот в июле Комитет направил свой эшелон с частью работников аппарата с семьями в Новосибирск с тем, чтобы там создать сдублированный контингент работников, необходимых для руководства всей отраслью кинематографии. Надо отметить, что в системе Кинокомитета кроме производства и проката фильмов находилась и кинопромышленность — производство кинофото-рентгенопленок, киноаппаратуры, кинокопировальные фабрики. И в первую очередь надо было обеспечивать нужды фронта этой продукцией, как материальной — в виде пленки всякой, так и духовной — военно-патриотическими, художественными и военно-учебными и документальными фильмами. Да и тыл надо было обеспечивать фильмами по гражданской обороне на случай воздушных или артиллерийских налетов врага.

Меня назначили начальником эвако-эшелона, который отправился ночью из Москвы в составе товарного поезда. Необходимо было обеспечить всех эвакуируемых питанием и медикаментами за весь длинный путь, который продолжался более 5 суток.

В эшелоне были и грудные дети. Для них необходимо было добывать диетпродукты и особенно — свежее молоко. Как сейчас помню двух таких малышей, о которых пришлось беспокоиться. Это Наташа Полонская, теперь кинорежиссер «Центрнаучфильма» и сама стала мамашей, и сын Тамары Корнеевны Шульги (тогда экономиста Кинокомитета) Масуренков — ныне кинооператор той же студии.

В Новосибирске эшелон встретил директор студии «Сибтехфильм» Мордохович и заместитель председателя Горсовета, которые уже подготовили ордера на расселение людей в порядке уплотнения местных жителей. Указали, где помыть и накормить людей. А на следующий день уже надо было развертывать работу аппарата Комитета. Начальником Главка в это время был К.А. Полонский¹, который уже ждал прибытия работников аппарата в подготовленные служебные помещения. Меня с женой взял к себе на квартиру секретарь райкома Арбузников, уходивший на фронт.

Несколько дней пробыл я в Новосибирске. Из Москвы по телефону последовало распоряжение И.Г. Большакова отправиться мне в Ташкент. Там получить письменные полномочия и указания, где и что делать от имени Союзного Кинокомитета. В помощь мне придавался редактор Главка Г.Б. Зельдович².

А полномочия мои заключались в следующем: в Ташкенте, Самарканде и Ашхабаде через местные партийные и правительственные органы получить ордера на служебные и жилые помещения для эвакуированных в эти города киностудии. Используя местных киноработников и вновь прибывающих, быстро организовать производство и выпуск боевых киносборников, включавших в каждую программу 3—4 новеллы на военно-патриотические темы. Причем давались права, не дожидаясь рассмотрения и утверждения сценариев Главком в Москве или Новосибирске, запускать каждую новеллу в производство. А в Комитет телеграфно сообщать аннотацию сценария, фамилии автора, режиссера и примерный срок выпуска. Для выплаты зарплаты и других расходов, связанных с приемом эвакуированных киноработников, Комитет выделил в мое распоряжение средства через Ташкентскую и Ашхабадскую киностудии. Прибыв в Ташкент и побыв там 2 дня, я выехал в Ашхабад, так как туда уже прибыл первый эшелон киевских киноработников. Директор местной киностудии Г.В. Новицкий с нетерпением ждал меня и Зельдовича, чтобы организовать производство новых фильмов.

В Ашхабаде стояла нестерпимая жара — в тени +50 +60 градусов. У меня открылось кровохаркание. Пришлось усиленно глотать хлористый кальций со льдом, затем делать внутривенное вливание, чтобы как-то остановить выделение крови из легких. Только после впрыскивания камфары прекратилось кровохаркание. Спасибо старику-доктору.

На вокзале нас встретил разъяренный режиссер Игорь Савченко, прибывший с киевским эшелонем.

— Ты ч-ч-что же, меня с-с-сюда под-дыхать направил, — закричал он, заикаясь. — Я здесь не могу дышать. По двадцать раз в сутки спасаюсь под душем во дворе студии. Даже водки не могу в-в-выпить — она, подлая, горячая. Отправляй немедленно в Москву. Буду проситься во фронтовую киногруппу!

Через несколько дней Савченко остыл и стал готовиться к постановке киноновеллы для боевого киносборника и затем — фильма «Партизаны в степях Украины».

Благодаря энергии и хорошим деловым связям с местными органами Ново-вицкого в Ашхабаде быстро наладилось производство фильмов на военный лад.

Я отбыл в Ташкент, где пришлось провалиться в постели в гостинице «Интурист» с неделю. Ко мне приехала из Новосибирска жена, узнав о моей болезни.

Вместе с корреспонденцией в мой адрес прибыло письмо А.П. Довженко из Уфы. Его, оказывается, вместе с крупнейшими деятелями науки, литературы и искусства Украины по решению Правительства вывезли из Киева, чтобы не подвергать опасности вражеских налетов, которые происходили очень часто. Довженко писал мне, что уже более двух месяцев он и Ю.И. Солнцева не получают зарплаты. Он тяготится здесь и жаждет во что бы то ни стало в такое время активно работать для общего дела. Александр Петрович считал, что те скудные запасы киноплёнки, которыми располагает Комитет, надо разумно расходовать и, в первую очередь, на кинолетопись ратных подвигов нашего народа в борьбе против фашизма. Он убедительно просил прислать за ним и Солнцевой его ассистента (кажется, Л. Бодика), который поможет им добраться до своего коллектива в Ашхабаде, а также зарплату.

И я постарался немедленно удовлетворить эту просьбу Довженко. Через несколько дней Александр Петрович и Юлия Ипполитовна в сопровождении Бодика приехали в Ташкент. Я еще был болен, но смог подняться, чтобы вместе с ними и моей женой пообедать в ресторане гостиницы и поговорить о дальнейших делах. Довженко все продолжал настаивать на необходимости фронтовых киносъемок буквально на всех фронтах и в партизанских отрядах, считая недопустимым заниматься какими-то инсценировками боев здесь, в тылу страны. Он недолго побыл в Ашхабаде. Его просьба в ЦК партии о командировке на Украинский фронт была удовлетворена. В результате в кинолетописи Великой Отечественной войны имеются замечательные документальные довшенковские, страстные, наполненные великим патриотизмом и оптимизмом киносказания.

За мой поступок — командировку Бодика с деньгами для Довженко и Солнцевой — мне порядком влетело по телефону от И.Г. Большакова, которому кто-то из недругов Довженко что-то наговорил и наклеветал. Позже Большаков убедился, что был неправ, но, конечно, и не подумал передо мной извиниться.

Вскоре мне вместе с Зельдовичем и киносценаристом Г. Гребнером пришлось съездить в Самарканд, чтобы принять там помещение и договориться об ордерах на жилье для эвакуируемой туда студии «Союзмультфильм» и НИКФИ.

В конце августа 1941 года последовала команда Комитета выехать мне в Алма-Ату, куда были направлены первые съемочные группы «Мосфильма» по фильмам «Парень из нашего города» — режиссеров А. Столпера и Б. Иванова — и «Машенька» — режиссера Ю. Райзмана.

В Москве и под Москвой уже нельзя было продолжать натурные киносъемки, да и в павильонах студии стало трудно работать — ограничения с энергией, нехватка рабочих рук в цехах и т.д.

В Алма-Ату скоро приехал К.А. Полонский с документами об эвакуации туда киностудий «Мосфильм», «Ленфильм» и Всесоюзного государственного института кинематографии.

Вместе с Полонским отправились на прием к Председателю Совнаркома Казахстана т. Ундасынову.

— Вот, наконец, товарищ Тихонов, когда мы снова встретились. Теперь можно уже говорить о большой Алма-атинской киностудии, — сказал он очень дружелюбно.

К.А. Полонский довольно обстоятельно изложил весь план и последовательность эвакуации киноорганизаций, их минимальные нужды в отношении производственных площадей и жилья.

Ундасынов тут же вызвал ответственных работников Совнаркома, дал им соответствующие указания и вместе с нами пошел к Секретарю ЦК партии Казахстана Н.А. Скворцову, которому уже было известно от ЦК ВКП(б) и от И.Г. Большакова по спецтелефону, в общих чертах, об организации большой киностудии в Алма-Ате. Н.А. Скворцов в принципе одобрил предложение совнаркома республики — где и как разместить киноорганизации. Он выделил также ответственных работников аппарата ЦК, с которыми впоследствии предстояло общаться. Так, уже в сентябре в распоряжение кинематографии были предоставлены здания Дворца культуры, кинотеатра «Ала-Тау» — для киностудии; казахского кинотехникума — для ВГИКа. А для размещения киноработников отданы в эксплуатацию киностудии гостиница Дома Советов, Четвертая гостиница, жилой дом, строящийся около Дворца культуры для пединститута, и свыше 1 000 ордеров Горсовета на жилье в порядке уплотнения местных граждан.

В Алма-Ату прибыл в эвакуацию Театр им. Моссовета, часть ученых из Академии наук СССР во главе с президентом ее В.Л. Комаровым, несколько литераторов, в том числе С.Я. Маршак, М.М. Зошенко. В Ташкент эвакуировался Театр им. Революции (ныне — Театр им. Маяковского), в Новосибирск — Ленинградский драмтеатр им. Пушкина.

Таким образом, актерские кадры можно было черпать из нескольких крупных театров, расположенных сравнительно недалеко от Алма-Аты.

Полонский скоро уехал в Новосибирск, оставив меня в качестве уполномоченного Кинокомитета по всем алма-атинским делам. Постепенно стало прибывать из Москвы оборудование с киностудии «Мосфильм». Приехали рабочие и инженерно-технические работники с семьями.

Надо было, в первую очередь, смонтировать проявочные машины и другую киноаппаратуру для обработки пленки и ее монтажа. Пришлось приспособить под цех обработки пленки подвал и первый этаж пристройки к кинотеатру «Ала-Тау», где раньше размещалось республиканское Управление кинофикации.

Следует отметить исключительную оперативность, трудолюбие всех работников, принимавших участие в монтажных работах, — во главе с Евсеем Абрамовичем Иофисом, ныне профессором ВГИКа. В рекордно короткий срок заработала кинолаборатория с двумя проявочными двухсторонними машинами. Иофису надо отдать дань благодарности за то, что он стал еще с периода монтажа цеха готовить местные кадры. Набрал учеников механиков и кинолаборантов из алма-атинской молодежи и стал с ними лично заниматься, читая им лекции по кинотехнике, обработке пленки — после рабочего дня. Это благодаря ему, в значительной мере, на Алма-атинской киностудии выросли квалифицированные кадры цеха обработки пленки, которые, став мастерами, обучили затем своих помощников.

Основной состав студии «Мосфильм» прибыл в Алма-Ату в конце октября 1941 года. Потребовалось два состава поездов, чтобы привезти и людей, и

все кинотехнологическое оборудование, сценическо-постановочные средства, включая фондус, реквизит, костюмы, макеты и т.д.

Надо было разумно разгрузить и разместить огромное количество всякого имущества, с тем, чтобы его не просто складировать, а сохранить и в новых условиях прежнюю систему хранения и содержания всех ресурсов, чтобы, в случае производственной необходимости, быстро найти и использовать их при создании фильмов.

С большим уважением отношусь я ко всем работникам киностудии «от маля до велика». Не было ни одного случая отказа или какого-либо недовольного лица. Каждый старался отдать максимум своих сил и способностей ради общего дела — создания технической базы киностудии военного времени. Люди без всякого принуждения работали 12—14 часов и оставались даже часто помочь друг другу, если свой участок работы уже завершен.

А ведь питание у всех было скромное — паек военного времени. Правда, в тот год был обильный урожай овощей и фруктов, которые с избытком предлагались на базаре по недорогой цене, так как все равно они бы быстро испортились. Некому было тогда у колхозников перерабатывать плоды урожая — варить, сушить, мариновать. Не хватало рабочих рук на более важные дела для фронта. Так что недостаток в некоторых продуктах питания восполняли овощами и фруктами.

Числа 12 ноября в Алма-Ату из Новосибирска приехал И.Г. Большаков вместе с К.А. Полонским и Д.И. Ереминым (ныне писателем), который тогда был главным редактором Комитета. Он привез около ста экземпляров специального номера «Кино-газеты», посвященного задачам военного времени, стоявшим перед всеми киноработниками страны.

Большаков сообщил, что состоялось постановление ЦК партии и Правительства об учреждении в Алма-Ате Центральной объединенной киностудии (ЦОКС), в которую войдут «Мосфильм», «Ленфильм» и новая Алма-атинская киностудия. Он приехал вечером, а утром поехал в ЦК к т. Скворцову, к которому пришел также Предсовнаркома Ундасынов, узнав о приезде Большакова.

Состоялся довольно обстоятельный разговор об организации такого сложного кинообъединения. Встал вопрос о директоре ЦОКС. В Казахстане тогда не было киноработников — организаторов производства художественных фильмов. «Мосфильмовцы» выдвигали на пост директора своего А.Н. Грошева, который еще был в Москве, отправлял людей, отгружал оборудование и организовывал службу ПВХО на своем объекте. «Ленфильмовцы» ратовали за своего директора И.А. Глотова, тоже находившегося еще на посту в уже осажденном Ленинграде и отправлявшего по мере возможности, с огромными трудностями наиболее слабых от дистрофии «ленфильмовцев».

И вот, после совета в ЦК, Большаков поговорил со мной с глазу на глаз. Он знал о моей болезни, знал, что я «загибался» в Ашхабаде в связи с обострением туберкулеза, но ему местные руководители сказали, что для туберкулезника алма-атинский климат лучше всего подходит, так как здесь он, как в горно-швейцарских тублечебницах. Прекрасное климатическое лечение.

Большаков мне все откровенно рассказал и охарактеризовал сложную ситуацию с назначением руководителя, которого примут и «мосфильмовцы», и «ленфильмовцы». Как было известно, до этого они всегда находились, так сказать, в конкуренции, даже иногда в антагонизме.

— Придется вам, — сказал он, — возглавить коллектив объединенной киностудии. Я кое с кем из ведущих творческих работников обеих студий уже

говорил о вас. Все они поддерживают мое предложение. Да и товарищи Скворцов и Ундасынов за вашу кандидатуру. Здесь на объединенную студию будет прежде всего работать эвакуируемая сюда Сценарная студия с очень крупными кинодраматургами. В ее распоряжении находятся М.В. Большинцов, М.Ю. Блейман, А.Я. Каплер, К.Ф. Исаев, И.И. Юзовский, Б.Ф. Чирсков, И.Л. Прут, М.М. Зошенко, обещали работать К.М. Симонов, Е.П. Петров и другие. Кроме того, в Ташкенте будут уполномоченные Комитета К.А. Полонский и М.И. Ромм, которые смогут непосредственно руководить всеми киностудиями, расположенными в Средней Азии и Казахстане. Вот подумайте и через час дайте ваш окончательный ответ.

И я, серьезно обдумав все за и против (а мне хотелось бы, да и жене моей, вернуться в Москву, поближе к ее и моим родным), дал согласие.

14 ноября 1941 года состоялось собрание актива работников ЦОКС, на котором Большаков представил меня в качестве директора Центральной объединенной киностудии. Моим заместителем стал Толыбеков, кандидат педагогических наук, местного пединститута; начальником производства — кинорежиссер В.П. Вайншток; художественным руководителем всей киностудии стал Ф.М. Эрмлер.

На следующий день Большаков улетел в Москву. Состоялось партсобрание, на котором избрали партком. Первым секретарем был избран кинооператор Б.И. Волчек, профессор ВГИКа.

А 16 ноября нам, цоксовцам, пришлось пройти первое испытание.

Меня срочно вызвали в ЦК партии, чтобы дать распоряжение освободить в течение суток всю Четвертую гостиницу, быстро ее тщательно вымыть, продезинфицировать, так как с фронта шел экспресс-санитарный поезд с тяжело ранеными офицерами. Их надо госпитализировать здесь, и силами местных хирургов (в помощь измотанным врачам санпоезда) прооперировать, перевязать и т.д. Необходимо было их в течение 2—3 недель держать здесь, пока не будет приспособлен под стационарный госпиталь санаторий в Медео. Это — недалеко в горах за Алма-Атой.

К чести работников студии, все было выполнено точно. Пришлось разъединить на это время некоторых мужей и жен, создав в гостинице Дома Советов номера-общежития — мужские и женские. При этой системе, предложенной кинорежиссером Л.З. Траубергом, можно было всех «втиснуть» из Четвертой гостиницы, не занимая под жилье производственных помещений во Дворце культуры.

И когда прибыл эшелон тяжело раненных воинов, наши женщины, актрисы и работницы студии, активно помогали уставшим за дорогу санитарам и медсестрам поезда размещать по палатам всех пациентов. Трогательно было видеть всю теплоту и любовь наших женщин во время этой горькой акции. Особенно тогда, когда переносили очень тяжелых, в бессознательном состоянии, раненых. Несли и плакали, молча, с трудом сдерживая рыдания, чтобы не травмировать еще этим раненых.

А через несколько дней произошло еще трагическое событие. В восьмидесяти километрах от Алма-Аты разбился большой пассажирский четырехмоторный самолет. Он вылетел из Алма-Аты в Караганду на рассвете, попал в полосу сильного тумана и, налетев на вершину горы, рухнул, объятый пламенем горящего бензина, на землю. Погибли 27 человек, включая и экипаж. Лишь двоим пассажирам, находившимся в хвосте самолета, удалось спастись,

несмотря на тяжелые ранения и ожоги.. Оба они— секретарь ЦК партии по кадрам Дудкин и гигантского роста летчик гражданской авиации (забыл его фамилию) — с переломанными руками и ногами, преодолевая адские боли, сумели откатиться от горящего потока бензина в сторону, получив все-таки сильные ожоги и затем потеряв сознание. Летчик рассказывал мне страшную картину — умиравших от ран и особенно от ожогов людей — живых факелов. Только исключительно внимательное и тщательное лечение обоих в совнаркомовской больнице, где они лежали на поручнях в подвешенном положении, вернуло их к трудовой деятельности.

А на студию была срочно возложена правительством республики еще одна тяжелая миссия, приостановив всякие строительные работы в зрительном зале Дворца культуры, быстро оформить пирамиду на сцене для размещения 27 гробов с останками погибших. Погибли ответственные работники республики, командированные на заготовки хлеба и фуража для фронта.

А Москва (Комитет) почти ежедневно требовала форсирования работ по организации технической базы, продолжения параллельно со строительными работами — съемок, монтажа и других работ по фильмам, находившимся в производстве. Прибыла из Ленинграда группа режиссера С.А. Герасимова, чтобы завершить картину «Непобедимые». В блокированном и обстреливаемом фашистской артиллерией Ленинграде уже нельзя было им проводить эти работы.

Вместе с С.А. Герасимовым и Т.Ф. Макаровой в Алма-Ату приехал из Ленинграда кинорежиссер М.К. Калатозов. Его вскоре вызвал в Москву И.Г. Большаков, чтобы командировать в США для получения кинооборудования и пленки по «лендлизу». Вместе с ним туда отправились инженеры Г.Л. Ирский, Г.П. Рыбин, Ф.П. Рябов и Б.И. Радчик. В Америке Калатозов пробыл, кажется, почти год. Затем вернулся в Москву и стал помогать председателю Кинокомитета Большакову по творческим вопросам. Он был его замом. Позже стал одновременно директором студии «Мосфильм». Уже при нем С.М. Эйзенштейн заканчивал вторую серию «Ивана Грозного». <...>

В октябре 1941 года прибыла из-под Сталинграда съемочная группа режиссеров С.Д. и Г.Н. Васильевых для завершения съемок, озвучания и монтажа двухсерийного фильма («Поход Ворошилова» и «Оборона Царицына»). Примерно в то же время приехали из Москвы Л.П. Орлова и Г.В. Александров, который в пути сильно заболел радикулитом. В условиях алма-атинского высокогорного климата ему становилось все хуже и хуже. С большим трудом мне удалось его госпитализировать — в совнаркомовскую больницу. Там врачам никак не удавалось побороть болезнь, и они посоветовали отправить Александрова в местность с нормальным атмосферным давлением. Большаков дал распоряжение откомандировать его на Бакинскую киностудию. Пришлось мне через начальника железной дороги Турксиб — генерала путей сообщения М.И. Брехунца, с которым я подружился, достать отдельный вагон, чтобы в нем отправить Александрова и Орлову в сопровождении опытного директора картины А.М. Эйдуца без пересадки из Алма-Аты в Красноводск, там дожидаться представителя Бакинской киностудии для сопровождения их на пароходе до Баку. <...>

В Баку Александрову стало лучше, и он скоро включился в активную работу на киностудии, оказывая большую помощь в творческой деятельности своим бакинским коллегам.

В конце ноября и в течение декабря 1941 года стали прибывать «ленфильмовцы», которых с большими трудностями вывозили из блокированного Ле-

нинграда самолетами через Ладогу. Все они находились в состоянии крайнего истощения, дистрофии. Их рассказы о пережитом во время блокады потрясли нас и вызвали у всех горячее сочувствие и желание сделать все возможное, чтобы поскорее вернуть им силы и здоровье. Надо было всех их получше разместить и создать условия питания по строгому режиму, установленному врачами.

И здесь пришлось кое-кого уплотнить. В первую очередь я поселил в свой номер М.Ю. Блеймана, состояние здоровья которого было особенно тяжелое. Он был на грани смерти. В моем номере я устроил его на постели жены, которая поехала за нашими чемоданами в Новосибирск. Всю ночь я рядом на своей постели не спал. Мне казалось, что у Михаила Юрьевича остановилось дыхание. Он лежал недвижим, не слышно было дыхания даже рядом с его лицом. Лишь только когда я приложил ухо к его груди, он, не подымая век, пролепетал еле слышно:

— Я жив еще, Михаил Васильевич, жив. Может быть, засну сейчас.

А я боялся за него, как бы это не стало его последним сном. Так и караулил его до тех пор, пока он не заснул, и я стал слышать его ровное дыхание. А то я уж собирался было вызывать дежурившую в гостинице медсестру со шприцем, чтобы сделать ему инъекцию камфары для поддержания сердечной деятельности.

Постепенно, малыми, но частыми дозами пищи стали приучать кушать наших ленинградских товарищей. И уже через месяц-полтора они были вполне здоровы и полным ходом работали.

Вскоре, завершив свой фильм «Непобедимые», С.А. Герасимов и Т.Ф. Макарова уехали в Москву.

Нам предстояло, кроме организации цехов и павильонов в здании студии, изыскивать дополнительные площади, особенно для комбинированных съемок. А.Л. Птушко предложил воздвигнуть на пустом участке между к/т «Ала-Тау» и близлежащей школой огромный брезентовый цирк шапито, который удалось раздобыть в Управлении цирками Комитета по делам искусств. И это в значительной мере помогло студии строить там гигантские макеты и домакеты, сооружать и писать любые фоны. А по бокам по всему периметру хорошо разместились фундусы, декоративные элементы, ящики с реквизитом и костюмами и кое-какая аппаратура (осветительные прожекторы, кабели, операторские тележки «Долли», рельсы и т.д.).

В декабре 1941 года был закончен строительством жилой дом (2 этажа и жилой полуподвал) около Дворца культуры. Его назвали «лауреатником», так как туда переехали ведущие творческие работники, преимущественно лауреаты Сталинских премий, да кое-кто из руководства, в связи с необходимостью бывать на студии и днем и даже ночью. Работа ведь шла в три смены.

На каждую семью мы смогли выделить только по одной комнате площадью в 10, 17 и 22 кв. метра, в зависимости от количества членов семьи. Так, С.М. Эйзенштейн получил маленькую комнату, а его домработница тетя Паша жила на кухне этой же квартиры. Рядом с ним — Сергей Васильев, Варвара Мясникова и их дочка — все на площади 17 кв. м, и Г.Л. Рошаль, В.П. Строева и их дочь Майя — в большой комнате. Я поселился в квартире вместе с Л.З. Траубергом. У него была большая семья: жена, дочка Наташа, свояченица тоже с дочкой. Ему пришлось перегородить пополам свою 22-метровую комнату. В третьей маленькой комнате поселился А.Я. Каплер. Он недолго прожил здесь. Оставил на мое попечение свой чемодан, да американский холодильник, передал студии свой

сценарий фильма «Она защищает Родину» (первоначальное название «Партизаны») и улетел в Москву военным корреспондентом.

В лауреатнике также жили В. Пудовкин с женой, Е. Дзиган с Р. Есиповой, Ф. Эрмлер с женой и сыном (ныне известный дирижер ГАБТ), Г. Козинцев и Магарилл, Ю. Райзман с женой, И. Пырьев и М. Ладынина с сыном (ныне кинорежиссер), Э. Тиссэ с женой, Я. Посельский с женой, М. Жаров с женой, Г. Васильев с женой и сыном, Б. Чирков с женой, Б. Волчек с женой и дочкой Галей (теперь известный режиссер и актриса театра «Современник»), В. Вайншток с женой, А. Птушко с женой и дочерью, гл. художник студии — профессор ВГИКа Б. Дубровский-Эшке с женой и сыном, председатель ЦК профсоюза кинороботников З. Бриккер.

Была забронирована большая комната для Н.К. Черкасова, который часто приезжал из Новосибирска для съемок в «Иване Грозном».

Благодаря этому дому в гостинице «Дом Советов» можно было получить расселить творческих работников, имевших большую загрузку на студии в нескольких фильмах и киносборниках. Так, свой большой номер я предоставил Вере Петровне Марецкой, которая, кроме основной работы в Театре им. Моссовета, много отдавала сил киностудии. Она снималась в фильме «Котовский» (реж. А. Файнциммер) в роли доктора и в фильме «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер). Дали получше номера актерам Б.А. Бабочкину, Н.Д. Мордвинову, В.В. Ванину, Н.И. Боголюбову, Б.В. Блинову, М.Г. Геловани, Н.А. Крючкову, М.М. Названову, В.А. Канделаки, А.Л. Абрикосову, П.П. Калочникову, композиторам С.С. Прокофьеву, писавшему музыку для «Ивана Грозного», Н.Н. Крюкову — музыкальному руководителю студии — и другим сильно загруженным творческим работникам.

Получилась возможность иметь в резерве несколько номеров для приезжавших на съемки артистов: С.Г. Бирман, А.М. Бучмы, Б.Ф. Андреева, Л.В. Целиковской, Ф.Г. Раневской и др.

Близость электроподстанции, смонтированной на оборудовании «Мосфильма» в пристройке к кинотеатру «Ала-Тау», не потребовала крайне дефицитного тогда силового кабеля. Были использованы ресурсы гибкого кабеля осветительного цеха, чтобы подавать энергию постоянного тока для «дигов» в павильоне «шапито».

Но сначала надо было очистить территорию участка от камней, которые когда-то принес сюда селевый поток, нагрянувший с гор на Алма-Ату.

Мы объявили аврал для этих очень тяжелых работ. Трудились до пота рабочие цехов и творческие работники. Даже актрисы брались за носилки, чтобы выносить на них мелкие камни за пределы участка. За несколько дней большая территория — площадью свыше 3 000 квадратных метров — была подготовлена для установки гигантского брезентового шатра. Этот своеобразный павильон спецсъемок в течение почти 2-х лет был эффективно использован студией.

Перед коллективом стояли и другие неотложные дела. Надо было запастись топливом на зиму 1941—1942 гг. для отопления производственных зданий и для бытовых нужд тех, кто жил в частных домах с печным отоплением. Фонды на каменный уголь были мизерные. Зато в неограниченном количестве можно было заготовить саксаул недалеко от гор. Чимкента и древесину, преимущественно Тяньшанскую ель в горах. Были сформированы бригады, главным образом из мужчин — работников студии, которые и здесь показали свой ударный труд. Топливо заготовили не только для нужд киностудии, но и смогли одолжить также для

отопления здания ВГИКа. Институт не смог тогда так оперативно, как это сделала студия, сформировать, оснастить спецодеждой, инструментом и продуктами питания бригады. Надо было людей одеть в ватники, снабдить брезентовыми рукавицами, подковками с шипами на обувь, надежными веревками и, конечно, пилами, топорами и т.д. Ректором ВГИКа был И.А. Готов. Он очень благодарил наших работников за их труд для института и обещал нам, со своей стороны, помогать студии выделением на практику в съемочные группы и цехи студентов. Мы, конечно, не эксплуатировали их в течение полного рабочего дня, так как это пошло бы в ущерб теоретической подготовке студентов института. Обычно работали они по 4—5 часов, преимущественно во вторые смены. Но паек им в виде горячего питания в столовой студии, да продукцию самозаготовок ОРСа (рыба, овощи, фрукты) выдавались наравне со штатными работниками студии.

Используя очень хорошее отношение к студии со стороны Министерства торговли республики и руководства железной дороги Турксиб, мы имели возможность получать летом вагон-ледник на время формирования железнодорожного состава с продуктами на фронт для казахской Панфиловской дивизии. Этот вагон успевал сделать рейс к станции на Амударье (кажется, Джусалы), где лежала и быстро в жаркое время лета портилась из-за отсутствия вагонов-холодильников пойманная рыбаками рыба (сазан, маринка и др.). Студия получала эту рыбу по наряду Министерства торговли республики по государственной заготовительной цене и распределяла ее среди всех работников студии через фабком. Вышли сначала неприятности от рыбы-маринки, у которой очень ядовитые внутренности. Так, моя жена и жена Л.З. Трауберга отравились, скушав икру и молоки этой рыбы. Их с трудом спасли от гибели, сделав промывание желудка. Оказывается, об этом знали местные жители и употребляли довольно вкусную рыбу, предварительно удалив черные внутренности и пузырь. Я прочитал в энциклопедическом словаре о том, что маринка — рыба ядовитая именно в этой части.

На студии, насколько вспоминается мне, в то время работали и питались студенты ВГИКа Кемарский Н.В., Белокуров-Барн Л.А., Юренева Т.И., Никиткин Н.И., Макаеева Е.М., Семенов М.И. и многие другие, ныне известные кинодраматурги, кинорежиссеры, операторы, кинохудожники, редакторы и т.д. Они тоже с усердием работали вместе с коллективом студии, не гнушась подчас и физическим трудом. Ведь рабочих тогда у нас не хватало, особенно знающих специфику кинопроизводства. Помогал рабсилой и военком республики полковник Бышкин. Он часто давал на несколько дней солдат, пока формировалась маршевая часть на фронт.

И.Г. Большаков требовал от меня не реже двух раз в месяц присылать ему подробную информацию о ходе подготовки сценариев, о выполнении производственного плана каждого фильма и киносборника, о строительно-монтажных работах, о загрузке творческих кадров и других вопросах жизни ЦОКС. Это вполне закономерно было в то время, так как наша студия выполняла две трети объема производства художественных фильмов военного времени в стране, и я старался, несмотря на предельную занятость, работая по 14—16 часов в сутки, выполнять добросовестно это его требование. <...>

Меня удивила статья И.Г. Большакова, написанная к 25-летию Праздника Победы¹. В ней он приписывает исключительно себе (да, пожалуй, отчасти Ф.М. Эрмлеру) заслуги за достижения советской художественной кинематографии в тяжелые годы Великой Отечественной войны. Ведь многие художественные кинофильмы и боевые киносборники были созданы творче-

скими работниками. <...>. А как интенсивно, не щадя своего здоровья, трудились по две смены почти ежедневно рабочие и инженерно-технические работники, при скромном военном пайке.

Из руководителей в первую очередь следовало назвать К.А. Полонского и М.И. Ромма, которые осуществляли действенную помощь в творческом и производственном отношениях, ведая всеми киностудиями, размещенными в то время в Средней Азии и Казахстане. Они часто приезжали на киностудии, проводили творческие совещания с авторами и режиссерами, просматривали снятый материал, участвовали в работе производственных собраний и знакомились с работой цехов и отделов на местах. А этого о них Иван Григорьевич не написал в своей статье, хотя прекрасно знал, хотя бы из моих информаций. Странно, очень странно получилось у него.

Тихонов М.В. Полвека в кино / Публикация В.А. Трояновского // Киноведческие записки. № 27 (1995). С. 243-255.

¹ Константин Андреевич Полонский (1906—1985) в кино пришел из органов НКВД. После расстрела в 1938 году директора «Мосфильма» Б. Бабицкого возглавил эту студию. По инициативе И.Г. Большакова в октябре 1940 года был переведен на работу в Комитет по делам кинематографии, где сначала был назначен начальником Главкиномехлпрома, позднее — начальником главного управления по производству художественных фильмов.

² Григорий Борисович Зельдович в 1930-е — 1940-е гг. был одним из редакторов ГУКа, а затем Комитета по делам кинематографии, курировал «Мосфильм». Отличился одним из самых обстоятельнейших доносов на своего руководителя Б.З. Шумяцкого, перед которым поначалу откровенно угодничал.

³ Имеется в виду вступительная статья И.Г. Большакова к сборнику статей «Их оружие — кинокамера» (М., 1970. С. 7—22).

В 1943 году отношения М.В. Тихонова и И.Г. Большакова приобрели конфликтный характер, был издан приказ об увольнении Тихонова с поста директора ЦОКС. См. док. № 150.

№ 136

КРАТКАЯ ИНФОРМАЦИЯ ДИРЕКТОРА КИНОСТУДИИ ЦОКС М.В. ТИХОНОВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ СТУДИИ Ф.М. ЭРМЛЕРА О РАБОТЕ СТУДИИ

25 декабря 1941 г.

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.
г. Москва*

КРАТКАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Ввиду того, что тов. Толыбеков экстренно выезжает по заданию ЦК КП(б) Казахстана в Москву, мы имеем возможность лишь очень кратко сообщить о состоянии дел на сегодня:

а) Производство.

По фильму «Царицын» — 1 и 2 серии начерно смонтированы и, согласно Вашему приказу, в этом году будут сданы.

Окончание съемки 3-й серии задержалось из-за болезни актера Геловани (ишиас) и отсутствия Боголюбова, вызванного тов. Полонским в Ташкент. Вчера отсняли объект «Вагон Сталина» и последний объект «цех грузолес», будем его иметь на натуре, на местном лесозаводе. Таким образом, 3-я серия может быть закончена в январе месяце.

«Машенька» — картина без двух сцен смонтирована. Последние два объекта: «Весенняя дорога» не отсняты из-за отсутствия войсковых соединений и машин, которые, наконец, получили, и будем снимать 28 декабря. Второй объект — «горящий домик» — снимается. Съемка рирпроекцией не была осуществлена из-за отсутствия как импортной, так и «мосфильмовской» рирпроекции, которые находились в пути. 23 с.м. получена московская рирпроекция, к установке которой приступили немедленно. Фильм «Машенька» будет закончен в середине января.

9-й «Киносборник»¹ будет состоять из фильма «Возвращаю тебе удар» — 600 метров, отправленного вчера в Ташкент для перезаписи и сдачи (последний трюковый кадр этого фильма «Взрыв моста» будет снят здесь параллельно в ближайшие дни), и фильм «Дедушка» — 1 000 метров, негатив изображения которого прибыл из Москвы, а фонограмма еще не прибыла. Как только нами будет получена фонограмма, работа над «Дедушкой» будет немедленно закончена.

Оформление этого сборника пишет т. Трауберг² и закончит к 28 декабря. Снимать оформление будет т. Трауберг, исполнитель — т. Боголюбов. Срок выпуска сборника — 10 дней со дня получения фонограммы «Дедушка» (из Москвы).

«Котовский» — над переделкой сценария работают т.т. Арнштам и Чирсков. Параллельно ведутся заготовки для декораций. Возобновить съемки намечаем в середине января. Работников группы пока используем на других картинах.

«Парень из нашего города» — идут съемки декораций в павильоне.

«Бесценная голова» (реж. Дзиган)³ — идут съемки в павильонах, параллельно со съемками на натуре.

«Секретарь райкома» (реж. Дзиган) и «Убийца выходит на дорогу» (реж. Рошаль) — заканчиваются подготовительные периоды; в январе группы приступят к съемкам.

«Молодое вино» — подготовительный период закончен, приступаем к съемкам.

«Лицо фашизма» (полнометражный фильм — реж. Пудовкин) — заканчивается режиссерский сценарий.

«Антоша Рыбкин» (сценарий Кузнецова⁴, реж. Юдин) — запущен в подготовительный период.

«Оборона Ленинграда» — приехала группа Герасимова с отснятыми в Ленинграде фонами для рирпроекции. Этот фильм, начатый производством в Ленинграде по Вашему специальному указанию тов. Глотову, мы запустили в подготовительный период с тем, чтобы в кратчайший срок значительно переработать, согласно наших указаний, сценарий, который оказался еще очень рыхлым. Съемки природы будут производиться в местах, указанных САВО (Ср.-Аз. Военным Округом), который для этого фильма дает все необходимое вооружение и людскую силу.

«Неизвестный брат»⁵ — режиссеры Козинцев и Трауберг заканчивают разработку утвержденного Вами в свое время сценария короткометражного фильма «Неизвестный брат». Съемки начнутся не позже января.

б) Сценарии.

Отправлен Вам с т. Каплером на утверждение сценарий «Партизаны»⁶, который считаем необходимым форсировать пуском в производство, поручив постановку режиссеру тов. Барнет.

Т.т. Козинцев и Трауберг успешно работают над сценарием «Город в кольце»⁷. Сценарий будет закончен к 1 февраля.

Закончен первый вариант сценария «Джамбул». По сценарию нами даны серьезные поправки, которые в течение 2-х недель должны быть внесены в сценарий. Постановку этого фильма мы предполагаем поручить режиссеру Арнштаму (в связи с запрещением «Либкнехта» и занятостью Пудовкина).

Нами приняты и посланы в Ташкент на утверждение 2 сценария короткометражных фильмов «Ванька» Полоцкого и Тевелева, специально написанного для Янины Жеймо, и «Когда покидают город»⁸ — Смирновой.

К работе над сценарием «Страна родная» в постановке реж. Шуб привлечен писатель Ильин.

Приступили к созданию сценария для Казахского Киноборника на тему «Казахстан фронту»⁹, рекомендованную нам ЦК КП(б) Казахстана. Начало производства — 15 января.

Заканчивается сценарий «Опавшие листья»¹⁰ для Г.В. Александрова. Автор М. Зошенко.

К юбилейной дате 1942 г. мы считаем необходимым во что бы то ни стало создать героический фильм о Москве под условным названием «Сердце Родины»¹¹. Т.т. Большинцов, Блейман и Каплер приступили к разработке плана будущего фильма, который должен отразить всю мудрость, волю и гений т. Сталина и советского народа. Мы придаем этому фильму исключительное значение и считаем необходимым вести уже сейчас подготовительные работы, в частности съемки зимы в Москве. Подробнее Вам, вероятно, доложил т. Каплер.

23.XII.41 г. отправили группу Петрова В.М. (в Тбилиси) и Медведкина (в Баку) согл. В/указаний.

Представили на утверждение в Комитет план 1-го квартала, который является чрезвычайно напряженным (6 000 пог. метров), при крайне ограниченной технической базе и при почти полном отсутствии лесных, химических и текстильных материалов.

О сроках ввода в эксплуатацию основных объектов, за отсутствием времени, подробно писать не имеем возможности. О них доложит тов. Толыбеков.

Просьба как можно скорее отправить нам из Москвы химикалии (метол, гидрохинон, гипосульфит), ткани всех сортов, грим, фанеру и осветительную аппаратуру.

Относительно отправки людей просим предварительно запрашивать нас телеграммой о каждом работнике.

Мы послали Вам телеграмму в отношении задержки отправки людей и оборудования из Ленинграда, так как их отправку считаем уже нецелесообразной, за исключением пленки, химикалиев, тканей и фанеры. Конечно, речь идет о всем ленинградском эшелоне, а не отдельных нам работников высокой квалификации.

*Директор Центральной объединенной киностудии
художественных фильмов ТИХОНОВ
Художественный руководитель ЭРМЛЕР*

¹ Новеллы «Возвращаю тебе удар» и «Дедушка» в «Боевой киносборник» № 9 не вошли. По косвенным данным можно предположить, что первая новелла (реж. А. Оленин) все-таки была снята, но по каким-то причинам на экран не вышла.

² Режиссером конферанса БКС № 9 был не Л. Трауберг, а М. Донской.

³ Режиссером этой новеллы был Б. Барнет.

⁴ На самом деле сценаристом был А. Гранберг.

⁵ Замысел не был осуществлен.

⁶ А. Каплер почти одновременно написал два сценария о партизанах. По одному сценарию, «Партизаны», был поставлен фильм «Она защищает Родину» (режиссер Ф. Эрмлер, но постановка первоначально предназначалась для Б. Барнета). По второму сценарию (соавтор П. Павленко), «Новгородцы» («Мстители»), Б. Барнет поставил фильм «Славный малый». Таким образом, в разных документах речь идет то об одном, то о другом фильме.

⁷ Сценарий был завершен в 1943 году, принят Сценарной студией, но фильм по нему не был поставлен. См.: Г.М. Козинцев: Полная фильмография / Составил Я.Л. Бутовский // Киноведческие записки. № 63 (2003). С. 203.

⁸ Замысел не был реализован.

⁹ Видимо, речь идет о фильме «Под звуки домбр» («Казахский киноконцерт»).

¹⁰⁻¹¹ Замыслы не были реализованы.

№ 137

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ГУПХФ К.А. ПОЛОНСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ГУПХФ М.И. РОММА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ О РАБОТЕ ЦОКС

19 января 1942 г.

Председателю

*Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Приехали в Алма-Ату 17 января. К нашему сожалению, тов. Эрмлер сегодня уезжает на заседание Комитета по Сталинским премиям.

Не имея права задержать его отъезд и так как до отхода поезда осталось буквально 1½—2 часа, — тороплюсь написать о тех делах на Центральной объединенной киностудии, которых мы успели коснуться за два дня пребывания в Алма-Ате.

Мы не ошиблись в нашем предположении о царящем на студии холодке, несмотря на то, что отдельные товарищи просиживают на студии помногу часов, заседают, разговаривают и т.д. Приятным исключением являются Пудовкин и Рошаль, которые искренне и достаточно организованно относятся к своим заданиям.

Надо признать, что работать на студии тяжело.

Студия испытывает недостаток в самом необходимом. Нет необходимого лесоматериала. Остро не хватает рабочей силы (плотники, столяры, постановщики и др.). Не хватает транспорта, бензина. Совершенно нет химикалиев. До сих пор нет лаборатории и электроподстанции. Материал проявляется в Ташкенте с большими трудностями, и группы по 2 недели не знают результатов своей работы. Даже небольшие декорации строятся с невероятным трудом в сроки, превышающие обычные в 2—3 раза. Из-за отсутствия фанеры, фунда-

са и пиленого лесоматериала, студия вынуждена применять так называемый «бердан», т.е. плетеные соломенные циновки, что никак не может собой заменить стандартный строительный материал, необходимый для декорации.

Из-за отсутствия электроподстанции приходится пользоваться лихтвагенами, пожирающими буквально в несколько дней весь месячный лимит бензина.

Жилищный вопрос также продолжает отнимать немало времени как у руководства, так и у аппарата студии. Но все это никак не оправдывает имеющиеся недочеты в работе студии и, главным образом, ряда ведущих мастеров, которые до сих пор не перестроили свою работу на военный лад.

Картина «Машенька»

В основном закончены все съемки. Просмотренный в черновом монтаже материал, производит хорошее впечатление. Проверка состояния работы обнаружила неорганизованность, беспечность и полную неопределенность в сроках окончания картины. До сих пор не сняты эпизоды, требующие рирпроекции, из-за неготовности последней. Помимо этого, не закончены съемки финального эпизода, требующего сложной технической организации (автомшины, бензин, войска). Несмотря на ряд объективных трудностей и недочеты в работе технических цехов, режиссер Райзман при желании мог бы в свое время найти выход из положения. При беседе со съемочной группой о сроках окончания картины, режиссер Райзман заявил, что если студия обеспечит бесперебойное обслуживание, то картина может быть закончена к концу февраля. В результате достаточно резкого предупреждения и указания режиссеру Райзману на необходимость считаться с реальными возможностями студии, — в настоящее время заканчивается график, предусматривающий выполнение всех оставшихся работ в сжатые сроки, под личную ответственность режиссера. Окончательно уточненный срок сдачи картины (видимо, между 15—25 февраля) Вам будет сообщен дополнительно.

Картина «Парень из нашего города»

Отснято пока 420 метров. Качество материала нас не удовлетворило, и по нему даны соответствующие указания. В настоящее время группа находится в простое, из-за отсутствия актера на роль Аркадия. Оценив работу группы как крайне неудовлетворительную, мы строго предупредили режиссеров; одновременно дали ряд указаний, направленных к быстрейшему возобновлению работы.

Картина «Котовский»

Снято 450 метров натуры. Изобразительно материал выглядит неплохо, но основной образ — Котовского — режиссером пока решен только внешне. Над актером Мордвиновым еще довлеют его предыдущие роли, в связи с чем предстоит еще очень большая работа над центральным образом фильма. Самым неприятным в работе над этой картиной является то, что съемочная группа по сей день продолжает находиться в простое из-за предпринятой студией переработки режиссерского сценария. Завтра мы собираем съемочную группу для решения всех вопросов, связанных с производством этой картины. Думаем прекратить недопустимый простой и заставить Файнциммера в ближайшее время возобновить съемки.

Картина «Секретарь райкома»

Т.Т. Тихонов и Эрмлер поставили перед нами вопрос о снятии Дзигана с постановки. Действительно, Дзиган ведет себя недопустимо: имея по сценарию свы-

ше 900 метров зимней природы, он до сих пор возится с режиссерским сценарием, давно просрочил окончание подготовительного периода, протащил Есипову на одну из главных ролей, совершенно не ведет репетиции с актерами; сперва настаивал на том, чтобы до начала натурных съемок ему разрешили заснять одну сцену в павильоне, а потом, когда декорацию выстроили, стал всячески оттягивать начало съемок. Дошло до того, что в первый день съемок артист Ванин, исполняющий главную роль, заявил, что не может сниматься, так как за все время с начала утверждения его на эту роль режиссер ни разу не поговорил с ним об образе, не провел ни одной репетиции. Такова информация руководства студии, которое, конечно, могло бы не дожидаться нашего приезда с постановкой этого вопроса.

Сегодня состоялось заседание художественного совета, который принял решение о снятии Дзигана с постановки, согласившись с предложением, по этому вопросу т.т. Тихонова и Эрмлера. Это решение считаем необходимым подтвердить и передать постановку картины «Секретарь райкома» другому режиссеру. Завтра это оформляем приказом.

Более подробно по этому вопросу Вас проинформирует тов. Эрмлер, если Вы его увидите. Завтра утром отправляем Вам телеграмму по этому вопросу.

«Иван Грозный»

Как выяснилось, до нашего приезда студия не имела твердой точки зрения в вопросе постановки этой картины, главным образом, из-за опасений, что не представится возможным обеспечить производство этой картины в настоящих условиях и получить то огромное количество разных материалов, которое эта постановка потребует. Т.т. Тихонову и Эрмлеру разъяснено в достаточно категорической форме, что постановка этой картины является обязательной и безоговорочной, что известную помощь в получении материалов студии будет оказана и, наконец, что необходимо найти такое производственное решение, которое могло бы сделать эту постановку реальной. Завтра беседуем с Эйзенштейном, с тем чтобы, не дожидаясь написания диалогов, представить имеющийся литературный сценарий для запуска в подготовительный период. Одновременно даем задание подготовить специальную заявку на необходимые материалы для этой картины, с тем, чтобы немедленно отправить эту заявку Вам.

«Рейд Энской дивизии»¹

Несколько раз по этому вопросу беседовали с Эрмлером в достаточно внушительной и резкой форме. Мы полностью согласны с Вами, что выдвинутая им новая тема — дело будущего и что сейчас он обязан сделать все возможное, чтоб в этом году поставить картину на оговоренную с ним в свое время тему. Мы уверены в том, что по возвращении в Алма-Ату он приступил к этой работе. Думаем, что если Вы с ним встретились, Вам удастся окончательно устранить его колебания в этом вопросе.

По всем соображениям крайне желательно скорейшее возвращение Эрмлера в Алма-Ату. По остальным вопросам сообщим Вам в нашей итоговой информации по Центральной объединенной студии в Алма-Ату.

С приветом, ПОЛОНСКИЙ, РОММ²

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 11-14.

¹ Замысел не был осуществлен.

² На документе рукой М.И. Ромма приписано:

«P.S. Я лично считаю абсолютно нецелесообразной поездку на Кавказ. Она займет минимум 1½—2 мес. Все основные вопросы по Ср. Азии будут предрешены. Поэтому я считаю, что если Вы все же предложите мне ехать, то по возвращении мне будет нечего делать, как Худруку Ташкента, Ашхабада и др. В этом случае по возвращении я, не имея возможности отвечать за Ташкент, смогу лишь контролировать положение и поставлю вопрос о переводе на творческую работу.

Ромм».

№ 138

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА ЦОКС М.В. ТИХОНОВА
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О РАБОТЕ ЦОКС**

7 февраля 1942 г.

Председателю

*Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Уважаемый Иван Григорьевич!

Прошло два с половиной месяца со дня организации Центральной объединенной киностудии в г. Алма-Ата. Об организационном периоде и наших трудностях в первые полтора месяца существования студии Вас, очевидно, подробно и объективно информировали товарищи Полонский и Ромм. Кроме того, 25 декабря 1941 г. я и Ф.М. Эрмлер послали Вам очень краткую информацию о положении дел на студии с тов. Толыбековым, который был экстренно отправлен местными организациями в Москву. Более подробную информацию Вам должен был сделать Ф.М. Эрмлер, вызванный в Куйбышев на заседание Комитета по Сталинским премиям, но Вас в Куйбышеве не оказалось. Учитывая это обстоятельство, я позволю себе подробно информировать Вас о работе студии за истекший период и о перспективах выполнения утвержденного Вами плана, включая и дополнительное заседание в последней директиве от 8 января с.г.

Производство. Картины, не сданные в 1941 г.

«Оборона Царицына» — первая и вторая серии.

Причины задержки выпуска: длительное нахождение в пути позитива, длительная болезнь актера Геловани, затем актрисы Мясниковой; отсутствие актера Боголюбова (съемки на Ташкентской студии в фильме «Пархоменко»); отсутствие у нас кинолаборатории (в связи с этим постоянные длительные командировки в Ташкент для проявки материала) и отсутствие композитора.

В процессе приема смонтированного начерно материала, руководствуясь мнением Художественного совета, я принял решение о выпуске двух серий этой картины вместо трех, что было впоследствии одобрено тт. Полонским и Роммом.

Нами и уполномоченным Комитета тов. Полонским в Ташкенте приняты все меры к тому, чтобы обе серии были перезаписаны на одну пленку и с мнением Художественного совета Вам отправлены в Москву для приемки картины 9 февраля.

Необходимо отметить, что со стороны директора картины тов. Гинзбурга и режиссера С. Васильева проявляется крайне недопустимая бесплановость,

бессистемность и безответственность в работе: несмотря на предложенные Художественным советом и тов. Роммом конкретные поправки к фильму, несмотря на утвержденный в Ташкенте график окончания фильма, т.т. Гинзбург и Васильев потребовали значительных досъемок и тонировки в Ташкенте, вызывая туда телеграфно почти весь ансамбль главных актеров, грим, костюмы и т.п. На мое категорическое требование о прекращении сверхплановых досъемок и проведении всех работ в соответствии с графиком они в весьма демагогической форме переложили с себя ответственность за сроки выпуска обеих серий на руководство студии, вследствие чего я вынужден был наложить на них взыскания: т. Гинзбургу — выговор, т. С. Васильеву — на вид. Прошу Вас, со своей стороны, наложить взыскания за подобные действия режиссера и директора группы, подрывающих авторитет руководства студии и, по существу, вызывающих ненормальную работу студии, задержку сдачи картины и одновременно срыв графика других картин, так как актеры, вызванные в Ташкент, снимаются также в других картинах.

«Машенька». Задержка со сдачей этой картины в 1941 г. произошла по следующим причинам: для съемки последних сцен не отсняты куски в Выборге и сцена финала; необходимы были войска мотопехоты, артиллерии и кавалерии. Кроме того, не была отснята рирпроекция (сцена знакомства Алеши с Машенькой). Ввиду происшедшего формирования частей для пополнения фронта нам в течение полутора месяцев командование отказывало в предоставлении необходимого количества войск и материальной части. Отправленная из Новосибирска рирпроекция задержалась в пути и, в конце концов, пришла некомплектно и в разбитом виде. Только в конце декабря и начале января мы получили войска и смогли провести половину финальной сцены. Рирпроекцию пришлось снять лишь в конце января, после того, как удалось смонтировать московскую установку.

Кроме этих объективных причин на задержку сдачи картины оказали влияние крайне медленные темпы работы режиссера Райзмана и его группы; монтаж проводился весьма медленно, досъемки отдельных сцен и съемки фонов для рирпроекции проводились также длительное время, а, кроме того, режиссер Райзман не шел ни на какие компромиссы, требуя для финальной сцены большого количества войск и автомашин. В довершение всего он 5 января допустил даже самовольную отмену съемки из-за недостаточного количества автомашин, за что я вынужден был указать ему в приказе по студии и предупредить о применении санкции за дальнейшую задержку окончания картины.

Смонтированный начерно фильм был просмотрен здесь товарищами Полонским и Роммом, которые дали хорошую оценку.

В целях экономии во времени на последние работы по этому фильму я принял все меры к тому, чтобы весь процесс музыкального озвучания и перезаписи провести здесь, для чего форсирую установку временной перезаписывающей машины. Таким образом, картина на одной пленке может быть отправлена нами в Ташкент для показа ее тт. Полонскому и Ромму 19 февраля с.г.

«Волшебное зерно». После внесения поправок, предложенных Художественным советом студии, картина в начале января была направлена в Ташкент на двух пленках, где и принята была с высокой оценкой. В настоящее время

перезаписывается на одну пленку и будет Вам направлена вместе с «Оборонной Царицына».

«Возвращаю тебе удар». По этому фильму здесь были проведены комбинированные съемки взрыва моста и закончен перемонтаж. Несмотря на принятые меры, эта короткометражка получилась весьма посредственной и, по мнению гг. Полонского и Ромма, может войти в сборник лишь при условии хорошего конферанса и хорошей второй короткометражки («Дедушка», если придет, наконец, из Москвы фонограмма).

Картины программы 1942 г.

«Котовский». Картина в простое с начала организации студии (15 ноября пр[ошлого] г[ода]) вследствие коренной переработки сценария. Переработка литературного сценария сильно затянулась по следующим причинам: автор Арнштам, начавший работать по этому сценарию, в начале декабря попал в автомобильную катастрофу, в связи с чем долгое время пролежал в больнице. Это обстоятельство заставило нас вновь поручить работу по сценарию тов. Чирскову, который спустя месяц представил литературный сценарий весьма высокого качества, но в объеме почти на 4 тысячи метров.

Необходимо отметить весьма пассивную роль режиссера Файнциммера, который не поддерживал постоянной связи с художественным руководителем и не сумел повлиять на автора в смысле соблюдения установленного Вами лимита на объем картины. Кроме того, режиссер Файнциммер не проводил параллельно с автором разработки режиссерского сценария, в связи с чем мы очутились в положении, почти аналогичном подготовительному периоду по этому фильму. Потребовалось серьезное предупреждение режиссеру (предупреждение об освобождении с картины). В настоящее время режиссерская разработка сцен для двух декораций — «Тюрьма» и «Зал суда» — сделана. Декорация «Тюрьмы» заканчивается постройкой, и 8-го февраля группа возобновляет съемки. Параллельно со съемкой этого объекта проводится сокращение сценария до установленного Вами лимита — 2 400 метров.

Необходимо отметить, что просмотренный материал на экране с двух пленок вызвал большие опасения у нас и у руководства Главка, так как актер Мордвинов взял явно неправильный тон — пафосно-театральная манера и т.п. Мною предложено художественному руководителю и режиссеру — до съемок первых декораций — иметь серьезную беседу с Мордвиновым и специальные репетиции с ним.

В связи с указанными обстоятельствами фильм может быть закончен не ранее середины августа.

«Секретарь райкома». Несмотря на то, что сценарий этой картины, авторами которого являлись Прут и сам Дзиган, был утвержден Вами еще в сентябре м-це, а тов. Дзиган в это время настаивал на том, чтобы фильм был снят в Алма-Ате, режиссерская разработка этого сценария Дзиганом в первом варианте была явно неудовлетворительна и потребовала значительных переработок.

Режиссер Дзиган шесть раз производил переработку сценария, причем все время в процессе этих переработок высказывал сомнения в реальности и целесообразности постановки этого фильма в условиях Алма-Аты.

Кроме того, в процессе подбора актеров он, зная отрицательное мнение руководства студии в отношении актрисы Есиповой, всеми мерами пытался навязать эту актрису на роль Анны. В довершение всего в этом вопросе он совершил явно нехороший поступок. Он проводил недобросовестно пробы других актрис, которых он поставил в явно невыгодные условия по сравнению с Есиповой, выбрав для них маловыразительные, статичные и лаконичные сцены. Представленные Художественному совету пробы актрис были в таком виде, что Есипова явно выигрывала по сравнению со своими «конкурентками». Здесь я должен отметить крайне беспринципную позицию всех членов Художественного совета, которые меня не поддержали и на мое резкое запрещение Дзигану снимать Есипову — заявили решительный протест, упрекая меня в администрировании и в отсутствии делового подхода к картине. В конце концов я вынужден был, вопреки моему глубокому убеждению в непригодности Есиповой, дать согласие Дзигану на оставление ее в картине, с тем, чтобы роль Анны была значительно изменена и сокращена — сведена до эпизодной. Считаю этот поступок с моей стороны ошибкой.

Далее. Дзиган вел всю свою политику на затяжку картины с тем, чтобы снимать ее в летних условиях. Это доказывается следующими поступками: он потребовал съемки зимней природы под Новосибирском, несмотря на то, что я заявил ему на совещании, что новосибирская экспедиция кавальна для студии в связи с недостатком специальных технических средств для экспедиции (лихтвагена, тонвагена и пр.), в связи с занятостью главного актера фильма также в другой картине и, наконец, в связи с очень плохими бытовыми условиями в Новосибирске и под Новосибирском. Потребовался специальный выезд руководства студии с группой в лес под Алма-Ату, где и было принято решение — проводить съемки зимней природы здесь, с небольшой достройкой в лесу. Оставшийся в единственном числе Дзиган (против него стояли даже и художник и оператор группы), потребовал тогда чрезмерного количества искусственных деревьев и привозных елок. При каждом эскизе художника он без всякой мотивировки, произвольно увеличивал количество этих деревьев в 3—4 раза.

Явно в тех же целях задержки съемок зимней природы он потребовал построить ему в качестве первого объекта декорацию вместо съемок в лесу, не учитывая краткость зимы в Алма-Ате. Это требование было мотивировано тем, что актеры, по мнению Дзигана, должны были сначала войти в роль. К сожалению, это требование было поддержано художественным руководством. Я вынужден был дать согласие. Когда же декорация «Землянка» была построена и 13 января должен быть первый съемочный день, тов. Дзиган заявил мне, что к съемке он не готов и требует неделю на репетицию и доделку сценария. Я, запретив в это время всякие доделки сценария, предложил ему в течение 3-х дней спрелетировать сцену и 16-го начать съемки. Дзиган дал согласие, а 16-го спровоцировал актера Ванина на демагогическое выступление у художественного руководителя о том, что он, Ванин, к съемке абсолютно не готов, что в течение двух месяцев с режиссером Дзиганом не только не репетировал, но даже ни разу не разговаривал, в связи с чем потребовал соответствующего времени на проведение репетиций по утвержденному тексту. Присутствовавший при этом разговоре Дзиган подтвердил, что он не репетировал с Ваниным, к съемке не готов, требует 3—4 дня на репетиции и согласен снимать декорацию 20 или 21 января. Когда я предложил съемку все же начать 17-го, Дзиган заявил, что он подчиняется, но с себя всякую ответственность за съемку этой

сцены снимает и в случае, если после этой декорации не будет дан нормальный срок для репетиций, то снимает ответственность и за весь фильм.

17-го, когда я пришел на съемку, он мне буквально издевательски заявил, что снимает заведомый брак исключительно по приказу директора, что эту декорацию все равно впоследствии придется переснимать, за что будет нести ответственность руководитель, но только не Дзиган.

Это возмутительное поведение Дзигана, граничащее с саботажем, вынудило меня и художественного руководителя поставить перед Художественным советом вопрос о невозможности оставления Дзигана на картине. Художественный совет единодушно одобрил это решение (стенограмму заседания Художественного совета Вам одновременно направляю), и режиссер Дзиган был с картины снят. Несмотря на его заявление Художественному совету, что он и сам не возражает, чтобы его с картины сняли и что он никуда апеллировать не будет, он все же подал во все местные партийные организации жалобы на неправильное отстранение, требуя оставления его на картине. Секретарь ЦК КП(б) Казахстана тов. Скворцов 2.И. с.г. передал нам через тов. Токареву его мнение о жалобе Дзигана, что Дзиган снят с картины правильно, но одновременно тов. Скворцов отметил, что со стороны руководства студии было проявлено либеральное отношение к действиям Дзигана и что этот акт надлежало провести значительно раньше — в интересах картины.

Постановка картины была предложена режиссеру Пырьеву, который вместе с тов. Прутом спешно перерабатывает дзигановский сценарий с тем, чтобы начать съемки с 12-го марта. Параллельно с разработкой режиссерского сценария доканчиваются подготовительные работы, ведутся заготовки, и у нас есть все основания рассчитывать, что режиссер Пырьев наверстает упущенное Дзиганом время (один месяц) и сдаст картину в первой половине августа с.г.

«Парень из нашего города». За три с половиной месяца пребывания этой группы в Алма-Ате она имела всего 11 съемочных дней. Необходимо отметить, что режиссерский сценарий был чрезмерно завышен по объему, и в самом начале организации студии нам пришлось проделать значительную работу по сокращению сценария, доведя объем его до 2-х тысяч метров. Эту работу режиссеры Столпер и Иванов проводили крайне медленно. Также крайне медленно проводилась работа по репетициям с актерами и даже по подбору актера на роль Аркадия. На эту роль режиссеры сначала дожидались Плятта из Москвы, а затем потребовали актера Кадочникова, приехавшего с группой «Царицын». После отъезда актера Кадочникова в театр режиссеры не искали другого актера на эту роль, рассчитывая получить обратно Кадочникова через Комитет по делам искусств. Потребовался специальный нажим на режиссеров и специальное указание, чтобы на эту роль выбрали кого-либо из актеров, находящихся в Алма-Ате или в Ташкенте. В конце концов на эту роль был взят актер Боголюбов.

Далее, в процессе постановочной работы группы наблюдались крайне медленные темпы художника и режиссеров в работе над эскизами и декорациями, что влияло также на задержку съемок. В этой картине актер Мордвинов, играющий роль начальника школы Васнецова, делает те же ошибки, что и в картине «Котовский», что также подтверждает недостаточную работу режиссеров с актером. Мы принуждены были специальным приказом отметить плохую работу режиссеров Столпера и Иванова и предупредить их об очень серьезных оргвыводах в случае, если они не изменят своих методов работы.

Окончательный срок сдачи картины нами намечен на 9 мая, для обеспечения которого эта группа берется под особое наблюдение руководства. В настоящее время группа снимет самый большой объект «Квартиру Бурминых», после которого остаются еще две декорации. Съёмки батальных сцен и танковых боев намечается провести в Ташкенте — там же, где будет сниматься натура картины «Оборона Ленинграда».

«Убийца выходит на дорогу». В настоящее время режиссер Рошаль ведет, параллельно с подготовкой, репетиции со всеми актерами. К съёмкам декорации приступаем 20 февраля.

В процессе подготовки этого фильма выявились чрезвычайные затруднения с изготовлением реквизита и бутафории, которые приходится делать заново, главным образом в бутафорском цехе, так как ни одного предмета, могущего быть использованным на этой картине, у нас на складе не имеется.

Рошаль репетирует всю картину с актерами, являвшимися преимущественно штатными нашей студии; есть все основания рассчитывать на непрерывность съёмочного периода, что позволит нам к 1 августа с.г. закончить картину.

«Школа подлости». В.И. Пудовкин 7-го февраля начинает снимать зимнюю природу в 20-ти километрах от Алма-Аты, для чего место натуральных съёмок пришлось оформить искусственными деревьями и дать специально передвижные средства для подсветки и базы (группа будет находиться весь день в автобусе). Выпавший снег и сильные морозы в настоящее время дадут возможность снять очень эффектно эту финальную новеллу. Пудовкин также использует в картине преимущественно штатных местных актеров, что не ставит картину в зависимость от плана других студий.

Окончание фильма намечаем на конец августа.

«Партизаны». Литературный сценарий А. Каплера вызвал незначительные поправки, параллельно с которыми Барнет ведет и режиссерскую разработку. После окончания режиссерского сценария, примерно в конце февраля, он приступает к репетициям с таким расчетом, чтобы 16 марта начать съёмки, ориентируясь уже на летнюю природу. Картина должна быть закончена во второй половине августа.

«Иван Грозный». На днях мною подписан приказ о подготовительном периоде картины, на которую назначен лучший директор съёмочной группы тов. Вакар.

Громадный объем постановочного инвентаря требует большой заготовительной работы и огромного количества материалов. Вряд ли мы сможем получить все, что нам требуется, из Ашхабада и Тбилиси, так как костюмы и бутафория после «Богдана Хмельницкого» и «Саакадзе» не все могут быть использованы на этой картине — с одной стороны, а с другой стороны — их далеко не хватит для обеспечения всех сцен, предусмотренных в сценарии С.М. Эйзенштейна.

Необходимо отметить, что в сценарии, объем которого определяется не менее 5 тысяч полезных метров, значительная часть объектов является сквозной на первую и вторую серии («Успенский собор», «Красная площадь», «Дворцовая палата» и др.). Это обстоятельство потребует съёмков по

объектам первой и второй серии. Таким образом, по производственным соображениям мы, даже отсняв по объему одну серию — 2 300 полезных метров, не будем иметь в законченном виде первой серии. Чтобы выпустить в этом году первую серию, необходимы значительная переработка сценария и самая интенсивная работа режиссера, который должен будет снять для обеих серий минимум 3 тысячи полезных метров. По этому вопросу в ближайшее время мы будем иметь специальное заседание художественного руководителя и режиссера, немедленно по его выздоровлении.

Как Вам известно, за Леоновым, который должен сделать диалоги сценария, мною командирован специальный администратор. Срок написания диалогов установлен — 10-е марта. Началом съемок картины определено нами 16е июня.

«Страна родная». В соответствии с указаниями тов. Полонского, на днях нами совместно с режиссером Э. Шуб (по ее выздоровлении) будет установлен срок составления режиссерского плана, намечен конкретный материал, подлежащий отбору в фильмотеке. Для отбора этих материалов будет командирован специальный работник с тем, чтобы к началу работы режиссер располагал всем фильмотечным материалом.

Окончание фильма определено — 6-го октября.

«Город в кольце». Краткое либретто сценария Вам одновременно направляется. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг форсируют работу над литературным сценарием. Судя по плану сценария, о котором я имел с ними длительную беседу, картина должна быть очень интересной, постановочно несложной (12 небольших декораций) и вполне осуществима окончанием в этом году — декабрь месяц.

Небольшие опасения — это съемки зимней природы, которые они намеряют провести в районах, отбитых у немцев зимой (сцены — парад мертвецов — галлюцинации генерала фон Штааль).

«Героическая оборона Ленинграда». Режиссеры Герасимов и Калатозов закончили в Ташкенте значительные переработки сценария в соответствии с Вашими телеграфными указаниями. Судя по устной информации тов. Глотова, тов. Ромм, прослушав этот исправленный сценарий, одобрил его. На днях должны приехать режиссеры с этим сценарием, который в срочном порядке будет обсужден на Художественном совете. Командование САВО¹ в Ташкенте обещало содействие в предоставлении материальной части и людского состава, за исключением немецких автоматов, которые, очевидно, придется делать бутафорскими.

21 февраля мы намеряем съемки природы, если успеем пошить костюмы и достать пиротехнику, которой требуется огромное количество. Окончание фильма установлено нами в первой декаде июля.

«Джамбул». Вследствие того, что литературный сценарий Тажибаева не был принят ни Сценарной студией, ни нами, мы вынуждены были поручить коренную переработку сценария, совместно с автором, режиссеру Арнштаму, который намечен и постановщиком фильма. В настоящее время они ведут усиленную работу, делая, по существу, заново сценарий. Сценарий рассчитываем получить в середине апреля. К подготовке фильма приступим не ранее начала мая, а к съемкам — 1 июля. Фильм должен быть закончен в половине декабря.

«Москва»¹. По сообщению тов. Полонского, Вы разрешили постановку этого фильма Ф.М. Эрмлеру, который (как он телеграфировал из Куйбышева) в середине февраля возвращается обратно в Алма-Ату. Авторы Большинцов, Блейман и режиссер Эрмлер — все горят желанием как можно скорее приняться за эту почетную работу. У меня есть все основания рассчитывать на рекордный срок написания очень интересного сценария. Зная стиль работы Ф. Эрмлера на производстве, особенно тогда, когда сценарий является для него самого интересным, я рассчитываю на окончание этого фильма в 1942 г. Правда, это сведет на нет работу Ф. Эрмлера как художественного руководителя (о положении с художественным руководством я пишу Вам далее).

В Вашей директиве от 8 января Вы предлагали форсировать работу над сценарием для музыкальной комедии Г.В. Александрова. Я телеграфировал Вам, что Александров еще в начале февраля отправлен в больницу вследствие очень серьезного заболевания (радикулит), где он находится и сейчас, с постоянной температурой 38°.

По имеющимся у меня сведениям, сценарий Зошенко «Опавшие листья» оказался неудачным, вследствие чего, очевидно, этот сценарий Сценарная студия нам и не представила.

Тов. Полонский передал мне Ваше решение о переводе Г.В. Александрова после его выздоровления на Бакинскую киностудию, против чего не возражает и сам Александров. Таким образом, вопрос с этой картиной на нашей студии отпадает.

Тов. Большинцов передал мне Ваше решение относительно сценария «Перевал трех ветров»². Этот сценарий мы после значительных переработок намеревались пустить в производство сверх плана, учитывая, с одной стороны, то, что на этом материале можно сделать увлекательный приключенческий фильм, а с другой стороны — то, что он производственно очень выгоден: две трети фильма снимаются на натуре в горах Ала-Тау, в весьма живописной местности, с последующим озвучанием.

Я прошу Вас разрешить переработку сценария и его представление Вам вновь на рассмотрение. Постановку этого фильма мы намеревались поручить режиссеру Эйсымонту, который в этом году может его поставить без ущерба для основной программы производства.

«Боевые киноборники». Получив Ваше специальное указание о регулярном выпуске «Боевых киноборников», мы имели специальное совещание по данному вопросу. Надо отметить, что первый сборник был задержан не по нашей вине, так как, во-первых, фильм «Возвращаю тебе удар», несмотря на произведенные нами исправления и досъемки, получился весьма посредственный, а по фильму «Дедушка» мы до сих пор не получили из Москвы фонограмм <...>.

Для общего производственного руководства сборниками мы выделили режиссера Минкина. С приездом Ф.М. Эрмлера освободится от несения его обязанностей Л.З. Трауберг, который целиком займется только сборниками. Все это дает нам возможность сказать, что свой «грех» по этой части мы сумеем компенсировать. Правда, трудностей впереди еще очень немало, но Ваши указания заставляют нас решительно бороться за преодоление их и за умение перестроиться на ходу, лишь бы дать вовремя нужные стране киноборники.

Мы принимаем все меры к тому, чтобы количество «Боевых киносборников» за 1942 г. довести до 10, сделав 4 сверх плана.

Помимо наших упущений в деле выпуска боевых киносборников, заключающихся в том, что мы не обратили серьезного внимания на обеспечение их сценариями, удобными для производства, необходимо отметить весьма неудовлетворительную работу Сценарной студии, на которую мы всецело полагались в смысле регулярного получения полноценных сценариев фильмов и новелл для киносборников. Так была сорвана работа по киносборнику на казахскую тему, по киносборнику на оборонные темы; так была сорвана работа по сценарию «Рейд Энской дивизии», по сценариям «Джамбул» и «Секретарь райкома». Учитывая необходимость постоянной и систематической работы над сценариями, мы вынуждены были создать свой сценарный отдел, в состав которого привлекли весьма квалифицированных кинодраматургов — Блеймана и Чиркова. <...>

С пуском своей кинолаборатории и машины перезаписи мы имеем возможность в кратчайший срок производить все работы последнего этапа производства фильмов, взяв на себя печать копий с тиражом, обеспечивающим экраны Казахской и Среднеазиатских республик.

Правда, массовая печать возможна только при наличии достаточного количества лавандовой и дубль-негативной пленок, которых в настоящее время мы не имеем.

В отношении расходования пленки на производство мы ведем очень жесткую политику, требуя от режиссера расхода ее по коэффициенту 1:4. Правда, за декабрь — январь мы в среднем имели коэффициент 1:4,3 — главным образом за счет картин «Парень из нашего города» и «Молодое вино». В феврале месяце мы надеемся выдержать коэффициент.

О художественном руководстве. Несмотря на очень тяжелое положение со сценариями, требующими постоянных доработок, с коллективом творческих работников («мосфильмовцы» и «ленфильмовцы»), с актерами, — я не видел со стороны художественного руководителя Ф.М. Эрмлера должной решительной политики, что составляло, в частности, для меня исключительные трудности, особенно в вопросах работы персонально режиссеров и Сценарной студии. Сам Ф.М. Эрмлер мне откровенно и неоднократно заявлял, что во многих вопросах он не может найти решимости и принужден очень часто идти на компромисс.

После его отъезда исполнение обязанностей художественного руководителя возложено на тов. Трауберга Л.З., который, несмотря на то, что является более решительным и принципиальным худруком, большую часть времени занят работой над своим сценарием.

Учитывая то обстоятельство, что Ф. Эрмлер должен будет с места в карьер включиться в работу над сценарием «Москва», а затем ставить эту картину, а Трауберг, после окончания сценария, ставить с Козинцевым фильм «Город в кольце» и параллельно руководить работой по выпуску «Боевых киносборников», я позволю себе просить Вас откомандировать хотя бы временно, на срок 6 месяцев, в качестве художественного руководителя М.И. Ромма, без которого, мне кажется, вряд ли будет осуществлено в должной мере художественное руководство столь большой программы весьма актуальных кинокартин. Правда, можно было бы возложить художественное руководство и на тов. Трауберга, который смог бы обеспечить художественное руководство производством, если его освободить от руководства «Боевыми киносборниками». Думаю, что боевые ки-

но сборники нам нужны сейчас так же, как и хорошие полнометражные картины. Если по каким-либо формальным причинам назначение художественным руководителем тов. Ромма невозможно, то, может быть, Вы сочтете необходимыми его длительные командировки сюда (ежемесячно по 15 дней). Надо отметить, что даже его пятидневное пребывание в Алма-Ате после двухмесячной организации студии весьма оздоровительно подействовало на весь творческий коллектив и помогло нам определить правильную линию в дальнейшей нашей политике.

О строительстве студии. У меня не хватает смелости делать какие-либо упреки Главснабу Комитета в плохом снабжении, так как я прекрасно знаю ситуацию с материальными фондами. <...>

На сегодня сдали в эксплуатацию во Дворце культуры:

Ателье № 1 — 1 000 кв. метров

Ателье № 2 — 210 кв. метров

Звукозаписывающую камеру ателье № 1

Камеру рирпроекции

Оборудовали цех комбинированных съемок и временную монтажную.

В «Ала-Тау»:

Просмотровый зал

Временную монтажную

Временное общежитие на 250 человек

Кинолабораторию первой очереди (2 проявочные машины).

Необходимо отметить, что по кинолаборатории проделана огромная работа по строительству и монтажу 2-х машин, 2-х копираппаратов в рекордный срок. Получилась лучшая по сравнению с другими студиями кинолаборатория.

Во время пребывания тов. Полонского в Алма-Ате был составлен окончательный график строительства и пуска остальных объектов первой и частично второй очереди (сроки при этом представляю).

В настоящее время форсируем работы по стационарной монтажной в Дворце культуры, по обеим электростанциям, по тонателе, включая переэлектрическую, столовой и 4-му большому павильону («Ала-Тау»).

Количество строительных рабочих довели до 250 человек путем привлечения бойцов трудбатальона. <...>

Особенно прошу помочь нам с получением трофейного имущества (вооружений, обмундирования и т.д.), так как, снимая все только изготовленное из бутафории, легко накрутить халтуры.

Кадры. На 16 ноября 1941 г. Центральная киностудия имела в штате 469 человек, в том числе принятых Алма-атинской студией 134 человека, «Мосфильмом» — 212 и «Ленфильмом» — 123.

На конец января 1942 г. численность возросла до 877 человек, в том числе работников «Мосфильма» — 249 и «Ленфильма» — 146.

Рост шел за счет главным образом рабочих — 103 человека, младшего обслуживающего персонала — 44 человека, служащих — 49 человек и учеников — 27 человек, набранных здесь преимущественно из постоянных жителей, а остальные — за счет прибывших работников «Мосфильма» и «Ленфильма». В соответствии с численностью по плану, в настоящее время мы укомплектовали полностью категории художественно-производственного персонала, административно-технического персонала и служащих. Что касается

остальных категорий работников, то с набором особенно квалифицированных рабочих мы испытываем чрезвычайные затруднения ввиду отсутствия их в Алма-Ате. На сегодняшний день нам не хватает еще 168 рабочих и 63 учеников для подготовки местных кадров. Особенно затруднения испытываем в рабочих основных цехов: декоративно-постановочного, осветительного, электростанции и механической мастерской.

В отношении использования художественно-производственного персонала, в частности режиссеров, мы вынуждены были переводить режиссеров первой и второй категории на ассистентскую работу (Гавронский, Народицкий), режиссера Минкина перевели на административную работу, а ассистентов — на работу даже помощников режиссера (Саркисов).

В соответствии с Вашим приказом о предоставлении работы студентам последних курсов ВГИКа на сегодняшнее число у нас взято на работу 38 студентов на рабочие места, с оплатой от 300 до 450 руб. в месяц (ассистенты художника, помощники режиссера, механики синхронной аппаратуры, осветители и т.д.).

В целях быстрой подготовки рабочих основных цехов мы организовали несколько групп учеников в цехах — лаборатории, осветительном и звукомонтажном, с которыми лучшие мастера уже ведут теоретические и практические занятия. Средства на эти цели нам отпущены из Новосибирска.

За последнее время, в связи с повтором призыва для пополнения РККА, у нас начали брать творческих и инженерно-технических работников. Из приехавших сюда работников «Мосфильма» и «Ленфильма» только 62 человека имеют на руках удостоверения о бронировании, срок которых истек 31 декабря 1941 г. По получении из Новосибирска сведений срок этой брони автоматически продлен до 1 марта 42 г. Таким образом, с 1 марта у меня вообще никто не забронирован.

Мы договорились с военным комиссаром Казахской республики тов. Шербаковым о том, что до 20 февраля он приостановит призыв тех работников и актеров, которые заняты у нас сейчас в производстве. После 20 февраля, если не последует из Москвы специальных указаний о задержке призыва этих работников (список основных работников и актеров на 180 человек), он даст приказ об их призыве.

Прошу Вас рассмотреть представляемый с тов. Могилевским список и оформить для бронирования.

Это также решит вопрос о режиссерах, которые не могут быть нами загружены в этом году, а именно: режиссеры Дубсон, Народицкий, Фейнберг, Гавронский, Шмайн, Голуб, Оленин, так как в отношении них тов. Полонский ничего не предпринял.

По мере получения жилплощади я буду просить Вас командировать сюда исключительно рабочих и техников высокой квалификации, в которых я ощущаю острую нужду.

Жилищный вопрос. Вам известно, что в связи с тяжелым положением в Алма-Ате в отношении жилплощади мы не получили полностью тех 4 000 квадратных метров жилплощади, о которых с Вами договорилось местное руководство.

В настоящее время наши работники и члены семьи расселены следующим образом:

Во «Дворце культуры» остались только 22 работника и 28 иждивенцев, главным образом, шоферы машин, работающие в две и три смены.

В гостинице «Дом Советов» в 87 номерах размещено 135 ведущих творческих работников и 111 иждивенцев. Кроме того, там же преимущественно живут работники Сценарной студии.

В Ала-Тау организовано нами временное общежитие, в котором помещено 132 работника (рабочие и ассистенты и пом. режиссера) и 125 иждивенцев. Под общежитие заняты два этажа левой части здания (фойе, выходящее на проспект Сталина). При общежитии оборудована кухня, изолятор (в связи с начавшимися заболеваниями тифом) и организуется специальный медпункт.

Общежитие отделено от производственных помещений капитальной стеной.

В доме отдыха «Ремизова щель» размещено 56 иждивенцев, намечается туда же поселить еще 15 человек.

В жилдоме около студии поселены преимущественно лауреаты — работников 31 человек, иждивенцев 37 человек. Цокольный этаж этого здания будет закончен в начале марта и предназначен также для ведущих творческих работников, которых мы переведем из гостиницы и Ала-Тау.

В городе по ордерам, главным образом в порядке самоуплотнения граждан, поселены 150 работников и 170 членов семей. На днях мы получили решение Горисполкома о предоставлении нам 450 квадратных метров в цокольных этажах трех зданий в центре города. В настоящее время там заканчивается проектирование строительства — превращение подвалов с дровами в жилые комнаты, и на днях мы приступаем к этому строительству. Ориентировочный срок работы — два месяца. Количество человек, которых можно переселить туда из гостиницы и Ала-Тау, — 100—120.

Кроме того, я договорился с зам. председателя Каз. СНК тов. Бабкиным о том, что нам дадут разрешение на приобретение 10 частных домов, с тем, чтобы там после окончания строительства поселить около 120 человек. Жилищный кризис мы сможем разрешить лишь путем надстройки одного из недоконченных строительством жилдомов в городе, примерно на 80 квартир. Принципиальное согласие в Совнаркоме мы имеем.

Нужны специальные ассигнования на жилстроительство от Комитета в размере до 400 тысяч рублей.

Необходимо разрешить вопрос в Москве с оплатой номеров в гостинице, так как этот вопрос, очевидно, местными органами разрешен быть не может. <...>

Если взыскать с работников студии, проживающих в гостинице, все эти суммы, то некоторым из них, особенно многосемейным, не хватит и зарплаты <...>.

Прошу Вас срочно разрешить этот вопрос.

О взаимоотношениях с местными организациями.

Со стороны местных органов мы имеем значительную поддержку в отношении снабжения нас местными материалами, в которых мы не испытываем недостатка, несмотря на большой объем строительных работ. Нам оказывают также помощь и в снабжении фондируемыми материалами в централизованном порядке (цемент, лес). Со стороны военных организаций мы также, хорошо обеспечив шефскую работу, имеем значительную помощь в предоставлении нам солдат для участия в съемках. Необходимо отметить, что в отношении производства фильмов на казахскую тематику мы, по существу, за истекший период времени ничего не сделали. Это в значительной мере оказывает влияние на отношения к нам со стороны руководителей правительства и секретаря ЦК партии.

Считаю своим долгом информировать Вас о состоявшемся в середине января специальном совещании у заместителя председателя Каз. СНК по искусству тов. Тажибаева (бывший нарком просвещения). На это совещание были приглашены я, Б.П. Могилевский, М.В. Большинцов, Ахмедов (хроника) и Семенюк (кинофикация).

Тов. Тажибаев, поставив перед нами вопрос о необходимости создания в Алма-Ате Комитета по делам кинематографии при СНК Каз. ССР с подчинением этому Комитету всех киноорганизаций, находящихся здесь, предложил нам высказать свое мнение. Я заявил, что в свое время ряд республик поставил аналогичный вопрос перед союзным правительством, и он был отклонен. Со своей стороны, считаю создание этого комитета нецелесообразным и невозможным, так как руководство советской кинематографией (идейно-политическое и хозяйственное) осуществляется центральным Кинокомитетом при СНК СССР.

К сожалению, никто из участников этого совещания меня полностью не поддержал, и тов. Тажибаев предложил тт. Большинцову, Ахмедову и Семенюку составить проект обращения в СНК Союза ССР и проект его постановления. Я как противник этого проекта в состав комиссии не вошел. Подробности об этом Вам может сообщить тов. Могилевский, который был вместе со мной на этом совещании и не выступал, так как был солидарен с моей точкой зрения.

После детального ознакомления тов. Полонского с положением дел на студии и выявления ряда больших дефектов в нашей работе нами было создано совещание актива творческих и инженерно-технических работников студии. Совещание заслушало мой доклад об итогах нашей работы и о государственном плане на 1942 г.

Надо отметить, что совещание прошло весьма активно, с деловым подходом и объективной критикой наших недостатков, за исключением единичных выступлений режиссеров Дзигана и Рошаля. (Стенограмму актива я Вам направляю.)

После этого актива заметны значительные сдвиги в сторону резкого улучшения нашей работы и иллюстрируется это тем, что за 6 дней февраля нами снято 450 полезных метров, проведены два озвучания по картинам «Парень из нашего города» и «Молодое вино», организована натурная съемка у Пудовкина и начинается съемка уже построенной декорации по картине «Котовский». Одновременно строится декорация картины «Убийца выходит на дорогу» и параллельно ведутся репетиции с актерами. Возобновляются съемки картины «Бесценная голова»; форсируется подготовка фильма «Юный Фриц»; интенсивно работают по сценариям Пырьев и Барнет. Составляется подробный план проведения всех подготовительных работ по «Ивану Грозному» и хорошо работают Трауберг и Козинцев по разработке последних сцен сценария «Город в кольце». Форсируем окончание работ по картине «Машенька» с тем, чтобы их провести уже здесь, в нашей лаборатории и в нашей тонстудии.

Февральский план (1 780 полезных метров), правда, являющийся еще ниже среднемесячного задания, так как студия не располагает еще всей технической базой согласно проекту, мы надеемся перевыполнить.

М. ТИХОНОВ

Тихонов М. Полвека в кино / Публикация М.А. Трояновского // Киноведческие записки. № 29 (1996). С. 176–192.

¹ *САВО* — Среднеазиатский военный округ.

² Замысел не осуществлен.

³ Замысел не осуществлен.

№ 139
**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА ЦОКС М. В. ТИХОНОВА
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И. Г. БОЛЬШАКОВУ О РАБОТЕ ЦОКС**

14 апреля 1942 г.

Уважаемый Иван Григорьевич!
Сообщаю Вам краткую информацию о состоянии студии на 15 апреля.

А. По производству:

Фильм «Котовский»:

В настоящее время приступили к съемкам последней декорации «Замок Каракозена». После этой декорации, если установится погода, начнем снимать натуру. В целях форсирования съемок, натуру предполагаем сосредоточить вблизи лагерей кавалерийских частей в Алма-атинской области. Вчера на партийном бюро мы категорически отвели всякие притязания группы на организацию ташкентской и бакинской экспедиций для съемок финала картины, построенного на рейде в Одессу, и предложили режиссеру, вместе с художественным руководством студии и драматургом, поработать над финалом с таким расчетом, чтобы его снять также здесь.

Просмотренный художественным советом снятый материал (около 900 полезных метров) получил высокую оценку членов художественного совета. Это обстоятельство, а также коренной перелом в стиле работы группы, перевыполнившей производственный план за февраль и март месяцы, дают все основания рассчитывать на хорошие итоговые показатели.

Фильм «Парень из нашего города»:

Закончили все декорации. С 2 апреля начали постройку натурной декорации «Улица разрушенного города». В настоящее время группа простаивает из-за непогоды и отсутствия зелени на натуре. Просмотренный материал художественным советом признан удовлетворительным, работа Крючкова — отличной. Из-за брака пленки и неудовлетворительной работы Боголюбова в первой декорации, придется переснять часть сцены из декорации «квартира Бурминых», что решили сделать после окончания всех съемок и после проведения чернового монтажа. Ввиду того, что мы не имели собственной лаборатории, когда снималась эта первая декорация, и весь снятый материал проявлялся в Ташкенте в течение длительного времени, выявить брак пленки, потерявшей свою чувствительность, своевременно было невозможно.

Фильм «Ленинградцы» («Оборона Ленинграда»):

С 12 апреля в Ташкенте начаты натурные съемки. Необходимо отметить недопустимое поведение режиссеров Герасимова и Калатозова, противопоставляющих себя студии, требующих чрезмерного количества постановочных и транспортных средств, а также пиротехники. Режиссерский сценарий, несмотря на большую проведенную работу с ним, все же содержит 2 500 метров, с весьма сложными по оформлению натурными объектами. В связи с призывом в Красную Армию актера Блинова, снятого в Ленинграде в нескольких сценах, есть опасения в необходимости исключить эти сцены, если Блинова не удастся возвратить.

«Школа подлости»:

Остались 2 новеллы в декорациях и одна натурная новелла (на улице). Сейчас группа снимает в небольшой декорации новеллу «Война». Материал трех новелл, просмотренный художественным советом, получил высокую оценку. В мае месяце картина будет закончена.

«Секретарь райкома»:

Режиссер Пырьев снимает первую декорацию «подвал — комната допроса», проведя репетиции с актерами по данному объекту. Режиссерский сценарий Пырьева коренным образом отличается от сценария Дзигана. По единодушному мнению членов художественного совета, сценарий стал несравненно лучше; в нем резко поднят образ секретаря райкома партии; введены новые герои из окружения секретаря, характеризующие единство разных слоев населения, спаянных общей целью беспощадной борьбы с фашистскими захватчиками, сведена к минимуму любовная интрига радистки со шпионом и сведен к минимуму преобладавший в режиссерском сценарии Дзигана детектив. 12-го апреля на съемке произошел несчастный случай с актером Астанговым, который от удара актера Жарова упал и ударился головой о пол. В связи с этим съемки прекратились до выздоровления Астангова.

Несмотря на Вашу директиву и специальную беседу с режиссером Пырьевым, он снова допускает значительный перерасход негативной пленки, снимая с коэффициентом 1:6 — 1:9. На днях мы вызовем всю группу по данному вопросу на партийное бюро. Зная Пырьева по работе над последними картинами, у меня есть опасения, что, несмотря на самые жесткие меры воздействия, он не сможет уложиться в коэффициент 1:4. Поэтому прошу Вас разрешить мне на особо сложные сцены выдавать ему некоторое дополнительное количество негативной пленки, с таким расчетом, чтобы на всю картину допустить коэффициент расходования пленки 1:6. Принимая во внимание, что прежние картины Пырьев снимал с коэффициентом 1:12, коэффициент 1:6 явится в отношении Пырьева жестким лимитом.

«Партизаны»:

Режиссер Эрмлер сильно переживает новое назначение по следующим причинам:

1) Отрыв его от авторов Блеймана и Большинцова затянёт работу над сценарием «Москва», в связи с чем картина становится переходящей на 1943 год. Кроме того, Эрмлер опасается вообще потерять этот сценарий, в связи с занятостью по «Партизанам».

2) По опыту его работы над фильмом «Крестьяне» он думает, что сценарий «Партизаны» не для него, потому что он совершенно не знает русской деревни и поэтому не чувствует по-настоящему главных героев.

Боясь провала, сделав весьма посредственную картину, с одной стороны, а с другой, — горя желанием как можно скорее включиться в работу над «Москвой», Эрмлер ставит вопрос о совместной его постановке «Партизан» с другим режиссером (Пудовкин, Луков), с тем, чтобы через 2—3 месяца ему, Эрмлеру, перейти на фильм «Москва». Подробно об этом Вам доложит т. Трауберг.

«Иван Грозный»:

Ведутся подготовительные работы. Параллельно с работой над эскизами, Эйзенштейн разрабатывает режиссерский сценарий, включая диалоги. Часть эски-

зов декорации сделана и сдана в разработку в конструкторское бюро. По эскизам костюмов шьются образцы для первого объекта «Штурм Казани». Заказали местной керамической промышленности посуду; в столярных мастерских — пушки, пищали, копья; в кожевенных артелях — сапоги для казанских объектов.

Несмотря на Ваше категорическое указание, согласно последней телеграммы из Тбилиси — костюмы от фильма «Саакадзе» придут только после окончания второй серии. Чиаурели не желает раньше отдавать даже часть костюмов и имеет в этом поддержку т. Маневича, причем массовые съемки он собирается закончить не раньше июля месяца.

В целях создания наилучших условий производства, большинство декораций мы будем строить на натуре, применяя для строительства, главным образом, вместо фанеры, местный материал «соломит» и дорисовку. Надо отметить, что С.М. Эйзенштейн, учитывая опыт его работы над «Александром Невским», идет на максимальное сокращение объемов декораций, являясь, по существу, и автором эскизов, так как художники фактически реализуют его замысел и черновые эскизы.

В отношении главного актера на роль Ивана Грозного Эйзенштейн остановился на Черкасове, с которым на днях имел беседу на вокзале, при проезде Черкасова из Ташкента, после съемок по картине «Сухэ-Батор». По словам Эйзенштейна, Черкасов дал принципиальное согласие на эту роль. На роль Малюты намечен Жаров; Басманова-старика — Абрикосов или Блинов; Курбского — Массальский. Необходимо будет через Комитет по делам искусств освободить на длительный промежуток времени Черкасова, как занятого почти во всех сценах, и на менее продолжительные сроки — других театральных актеров.

«Новгородцы»:

После сдачи фильма «Бесценная голова» Барнет начал режиссерскую разработку сценария «Новгородцы». Есть все основания предполагать, что фильм будет сделан в течение 6-ти месяцев.

«Воздушный извозчик»:

Согласно Вашей телеграммы, мы, совместно со Сценарной студией приступили к исправлениям сценария, делая одновременно режиссерскую разработку. Правда, режиссер Раппапорт, осуществляющий постановку короткометражного фильма «Ванька», в настоящее время не может целиком отделиться от этой работы. Зная темпы работы этого режиссера, я считаю, что с окончанием «Ваньки» он наверстает упущенное нами время по этому фильму, и в этом году картина «Воздушный извозчик» будет сделана.

«Страна родная»:

Режиссер Шуб внесла сделанные нами поправки в режиссерский план, в котором почти отсутствовал такой важный период нашей истории, как Сталинские пятилетки и коллективизация сельского хозяйства. Исправленный режиссерский план Вам направляется согласно Вашей телеграммы. В целях форсирования работ по подбору фильмотечного материала, необходима посылка режиссера Шуб и нескольких ассистентов-монтажеров в Москву и Новосибирск и др. города, где имеются фильмофонды. Зная методы работы режиссера Шуб по предыдущим картинам, когда она контратипировала очень много фильмотечного материала, из которого потом брала в картину очень

небольшую часть, нами предложено ей к контратипированию приступить лишь тогда, когда она отберет необходимые ей куски, что должно свести к минимуму расход пленки. Для проведения необходимых по ее плану съемок, в помощь Шуб будет назначен квалифицированный второй режиссер.

«Казахстан — фронту»:

Сценарный план Вам представляется. По этому плану еще не сделаны все поправки. Прошу Вас со своей стороны подтвердить наши указания режиссерам о том, чтобы съемки по этому сценарию были сведены к минимуму, с таким расчетом, чтобы фильм на две трети был сделан из фильмотечного материала хроники.

«Антоша Рыбкин»:

На днях заканчиваются подготовительные работы, и приступаем к съемкам первого объекта — декорации «Землянка». Постройка этой декорации из-за отсутствия площади и стройматериалов несколько задержалась. Кроме того, сильно заболел Чирков гриппом.

«Боевые киносборники»:

В соответствии с Вашей директивой о систематическом выпуске «Боевых киносборников» мною издан специальный приказ по студии, в котором подвергнуто резкой критике отношение значительной части крупных режиссеров к такому важнейшему участку производства. В приказе объявлено, что в этом году каждый режиссер-постановщик, вне зависимости от его занятости по постановке полнометражной картины, обязан сделать минимум одну короткометражную ленту. В соответствии с этим приказом на днях на расширенном заседании художественного совета с привлечением актива творческих работников тов. Траубергом был сделан доклад о плане «Боевых киносборников» на весь 1942 г., в течение которого мы наметили себе, как минимум, сделать 9—10 киносборников, причем программа первых 8-ми сборников нами точно уже намечена, с фамилиями режиссеров. Эта категорическая установка, как и самый план сборников, не встретили ни одного возражения со стороны даже тех режиссеров, намеченных в плане сборников, которые в настоящее время заняты над полнометражными картинами.

Подробно об этом плане, вместе с краткими аннотациями по сценариям короткометражек Вам доложит т. Трауберг.

Первый сборник — антифашистский — Вам направляется («Молодое вино», «Бесценная голова»). Конферанс к нему, по мнению членов художественного совета, является весьма посредственным, несмотря на то, что он сделан по 6-му варианту сценария.

Есть опасения за качество второго сборника, состоящего из короткометражек, по существу сделанных на «Мосфильме» и «Ленфильме» («Возвращаю удар», «Скрипичный концерт»), так как эти короткометражки делались еще в первые месяцы войны.

В настоящее время идут съемки следующих короткометражных картин для 3-го, 4-го и 5-го киносборников:

«Ванька» — режиссер Раппапорт

«Новое чувство» — режиссер Строева

«Юный фриц» — режиссеры Козинцев и Трауберг

«Дальше на запад» — режиссер Тимошенко.

В апреле месяце пустим в подготовку еще 4 короткометражки.

Необходимо отметить, что в Алма-Ате в течение уже 20 дней ежедневно пасмурная погода, что резко влияет на наши показатели выработки. Отсутствие бензина, в котором нам отказывают по известным Вам причинам, несмотря на фонды, — исключает возможность снимать в эту погоду с подсветкой лихтвагеном. Прогноз погоды на ближайшие 10 дней также неблагоприятный. Необходимы самые радикальные меры в отношении обеспечения нас бензином, иначе мы можем значительно отстать от графика.

Б. По строительству:

Несмотря на исключительные трудности как с материалами, особенно фондированными, так и с рабочей силой, на 15-е апреля закончены и введены в эксплуатацию (кроме ранее сообщенных Вам) следующие объекты:

1. Тонстудия со стационарными установками (перезапись, звукозапись).
2. Вентиляция съемочных павильонов во Дворце культуры и Ала-Тау.
3. Столовая на 1300 обедов.
4. Цокольный этаж в жилом доме лауреатов (на 4 квартиры).
5. Спецлаборатория для филиала НИКФИ (руководитель — инж. Качерович).
6. Электростанция № 1 во Дворце культуры первая очередь постоянно-го тока — I РВ-10).
7. Ателье № 4 площадью 600 метров в Ала-Тау.
8. Склад пленки при Ала-Тау емкостью 250 000 метров.
9. Центральная аккумуляторная при Ала-Тау.

Находятся в стадии окончания:

1. Кинолаборатория II-й очереди:
 - а) сенситометрическая и
 - б) составительская растворов.
2. Строительство ремонтно-механической мастерской.
3. Электростанция № 2 при Ала-Тау.

Ведутся строительные работы:
центрального склада при Дворце культуры площадью 300 м,
операторской базы при Ала-Тау,
ателье № 5 (бывш. летний кинотеатр),
помещений для административно-творческого персонала.

Отмечая исключительные трудности, в которых проводилось и проводится строительство и монтаж, и исключительную добросовестность ряда инженерно-технических работников в этом важнейшем для нас деле, — я возбудил перед Вами ходатайство о поощрении наиболее отличившихся инженерно-технических работников. Мое представление, посланное с тов. Овручским, прошу рассмотреть и удовлетворить.

В. Жилищный вопрос:

Нам удалось закрепить за студией 116 номеров в гостинице «Дом Советов» на условиях оплаты по коммунальным ставкам, без гостиничной надбавки. Учитывая, что в этом числе 97 номеров были заняты ранее нашими же работниками, естественно, мы не ликвидировали жилищного кризиса. Только не-

значительная часть работников, живущих в настоящее время в производственных помещениях, будет переселена в гостиницу (главным образом, из Дворца культуры).

Ваше указание о выделении жилищной площади 10 работникам ВГИКа, к сожалению, выполнить не смог, так как когда руководство ВГИКа возбуждало перед Вами ходатайство о выделении им в гостинице жилфонда, стоял вопрос о предоставлении студии целиком всей гостиницы. Фактически же мы получили дополнительно всего лишь 19 номеров, из которых 6 было отдано Сценарной студии и 1 — Макасееву.

Для создания нормальных производственных условий в «Ала-Тау», что возможно только после выселения оттуда около 200 человек жильцов, необходимы специальные средства на достройку одного из консервированных строительством жилых домов в городе. Об этом я в предыдущей информации к Вам обращался.

В отношении работников «Ленфильма», необходимых нам для производства, Вам подробно доложит тов. Трауберг, который имеет по данному вопросу специальные материалы. Если есть возможность откомандировать к нам работников московских студий, без семей, то прошу Вас направлять к нам только рабочих высшей квалификации следующих специальностей: постановщиков, маляров, столяров, драпировщиков, электромонтеров, осветителей, киномехаников, механиков синхронной аппаратуры и 4—5 хороших директоров съемочных групп.

Более подробно о нашем положении, о взаимоотношениях с местными органами и с уполномоченным Кинокомитета Вам расскажет тов. Трауберг.

Уважающий Вас (М. ТИХОНОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 27—32.

№ 140

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ГУПХФ
М.И. РОММА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ ПО АКТУ ГОСКОНТРОЛЯ СССР**

5 мая 1942 г.

Уважаемый Иван Григорьевич!

Константин Андреевич дал мне для ознакомления и для участия в составлении ответа письмо замнаркома Госконтроля т. Баранова с оценкой работы Управления по производству художественных фильмов за 1941 г. и 1-й квартал 1942 г.

Помимо официального ответа и объявления мне хочется сказать несколько слов Вам лично по этому вопросу.

1. Весь тон письма замнаркома Госконтроля глубоко меня поразил. С моей точки зрения, ряд работников кинематографии заслуживает, если говорить прямо, большого поощрения, если не награждения, за ту подлинно героическую работу, которая была проделана во время эвакуации и перевода кинематографии на новые базы.

Учтите, что ничего общего с теми условиями, которые предоставляются переводимым сюда оборонным предприятиям и предприятиям большого промышленного значения, мы не получили. Если кинематография на новых ба-

зах сейчас работает, выпускает картины высокого качества, развернула работы, приближавшиеся по объему к довоенному уровню, то это в значительной степени результат самоотверженной и подлинно военной работы целого ряда наших товарищей.

Никакого учета обстоятельств военного времени в письме замнаркома Госконтроля нет. Так, например, даже время, потребное на эвакуацию, естественные перерывы в съемках картин при переброске студий, совершенно не учтены и не упоминаются. Вместо этого сухо говорится о количестве простояных дней и опозданиях в сроках картин.

Я прошу Вас сравнить положение кинематографии с положением, скажем, театра. В то время как МХАТ раскололся на две части и распался между Кавказом и Волгой, в то время как из театра Революции ушли лучшие актеры, так же, как из театра Моссовета и других театров, в то время как ряд театральных коллективов распался, — кинематография сохранила все свои кадры. Мало того, она сумела их пополнить за счет театров, сбивает новые коллективы и продолжает работу в труднейших условиях, ибо ни в Алма-Ате, ни в Ташкенте нет 40 московских театров, из которых мы могли бы черпать актеров.

В первую очередь в заслугу кинематографии нужно ставить сохранение кадров, в то время как в письме Наркомата Госконтроля перечисляется только одно: процент простояных дней исполнительского персонала. Без простояных дней по исполнительскому персоналу, т.е. по актерам, не может существовать ни одна студия. Даже в коммерческих американских студиях неизбежен простой штатных актеров, ибо актер не может сниматься изо дня в день и никогда не снимается изо дня в день.

Загруженность режиссеров сейчас выше, чем когда бы то ни было. Посчитайте, и Вы увидите, что из всех ведущих режиссеров Союза сейчас фактически нет ни одного, который бы не был загружен или не имел бы перспективы в ближайшее время начать работу, или же, наконец, только что окончил картину.

Когда в кинематографии было такое положение, чтобы все ведущие мастера почти без исключения были в работе. Нормальным положением было, что из ведущих мастеров 50% на каждый отдельный момент находились в простое.

2. По поводу отдельных, конкретных картин в письме Наркомата Госконтроля содержатся совершенно нелепые утверждения. Так, например, в нем содержится обвинение в невыпуске некоторых короткометражек, хотя известно, что мы их собираем в сборники и, следовательно, ранее оконченные короткометражки должны ожидать своего включения до окончания всего сборника в целом.

Нелепо и неверно утверждение, что якобы ряд лет снимались «Поход Ворошилова»¹ и «Оборона Царицына». Эти картины, несмотря на эвакуацию и перенос студии, были сданы с запозданием против календарного плана всего на 1 1/2 месяца, и получили, как известно, исключительно высокую оценку.

Буквально все утверждения Наркомата Госконтроля являются или неправдой, или результатом недоразумения, или результатом непонимания того, что происходит. Общий же тон письма настолько несправедливый, настолько обиден и настолько искажает общую картину, что я считаю необходимым Ваше самое резкое реагирование.

Я все время считал и считаю, на основании своего многолетнего опыта работы в кинематографии, что, если учесть невероятные трудности сегодняшнего дня, то работу кинематографии следует пока что оценить как блестящую среди всех других искусств.

Товарищи из Госконтроля, очевидно, совершенно забыли о том, что кинематография — это искусство, а не обувная промышленность, искусство очень сложное, требующее определенной базы, определенной техники, определенных кадров, окружения литературным материалом и т.д., и т.д. Нелепы обвинения кинематографии в том, что якобы она недостаточно заготавливает себе сценарии, хотя это единственное искусство, обеспечившее себя литературным материалом во время войны почти полностью.

Посмотрите, что делается в театрах? Там Вы с трудом насчитываете 3—4 приличных пьесы. На первом месте стоит «Олеко Дундич», созданный фактически как сценарий и отвергнутый нами как недостаточно актуальный. Он оказался наиболее актуальным в театре.

Я не могу поверить, чтобы содержание письма т. Баранова и его оценка работы Управления соответствовали объективной точке зрения и отражали установившийся в Москве в руководящих инстанциях взгляд на работу художественной кинематографии. Если эта оценка отражает московские настроения, то мне трудно представить себе перспективу дальнейшей работы всех товарищей, возглавляющих Управление по производству художественных фильмов.

Я убежден, что Вы, зная специфику нашего дела, поможете установить истину в оценке работ художественной кинематографии.

РОММ М.И.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 784. Л. 1—3.

¹ Первоначальное название первой серии фильма «Оборона Царицына».

№ 141

**МАТЕРИАЛЫ К ОТВЕТУ НАРКОМАТУ ГОСКОНТРОЛЯ НА ПИСЬМО
О РЕЗУЛЬТАТАХ ПРОВЕРКИ РАБОТЫ ПРЕДПРИЯТИЙ КИНЕМАТОГРАФИИ**

5 мая 1942 г.

*Материал к ответу Наркомату Госконтроля
на письмо № 7/15*

I. Об итогах работы художественной кинематографии за 1941 г. и I кв. 1942 года.

В 1941 г. Комитетом по делам кинематографии был утвержден план производства 45 кинокартин. Несмотря на то, что в связи войной пришлось прекратить производство по тематическим и другим соображениям ряд кинокартин, киностудии все же обеспечили производство и выпуск 44 полнометражных фильмов, т.е. почти полное выполнение плана.

С началом войны, еще до эвакуации, киностудии быстро перестроили свою работу. Были приняты меры к ускорению производства находившихся в постановке, тематически пригодных в новых условиях полнометражных кинокартин. Во время войны до эвакуации киностудиями с момента начала войны были закончены производством такие кинокартины, как «Свинарка и пастух», «Дело Артамоновых», «Маскарад», «Антон Иванович сердится», «В тылу врага», «Романтики» и др. Наряду с этим, в первые же дни войны была найдена

новая форма производства художественных кинокартин, позволяющая отображать и быстро воспроизводить, в художественных образах военные события и показывать героическую борьбу Красной Армии и всего советского народа с врагом. Такой формой явились «Боевые киносборники». Только за вторую половину 1941 г. было выпущено восемь «Боевых киносборников».

В связи с развертыванием военных действий решением Правительства была проведена эвакуация киностудий художественных фильмов из Москвы, Ленинграда, Киева и Одессы. Были эвакуированы киностудии «Мосфильм», «Ленфильм», «Союздетфильм», Киевская и Одесская, т.е. те студии, которые выполняли более 90% всей программы художественных фильмов.

Комитетом по делам кинематографии еще не подведены окончательные итоги работы по эвакуации и размещению эвакуированных предприятий, в том числе и киностудий. Однако уже сейчас можно признать, что работа по размещению большинства киностудий была проделана быстро и хорошо. В результате огромных усилий, инициативы и энергии как коллективов киностудий, так и специально командированных работников, — удалось в сравнительно короткие сроки не только разместить людей в новых местах, но и быстро подготовить новые производственно-технические базы.

В Алма-Ате, куда были эвакуированы киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм», создана Центральная объединенная киностудия с большими, вновь сооруженными павильонами, крупными цехами, электроподстанциями, лабораториями, и т.п., которые уже сейчас находятся в стадии нормальной работы.

В Ташкенте, куда была эвакуирована Одесская киностудия, создана объединенная Ташкентская киностудия с использованием маломощной базы старой Ташкентской киностудии, ранее приспособленной для производства только одной максимум двух картин.

В Ашхабаде, куда была эвакуирована Киевская киностудия, в настоящее время производственная база реконструирована и полностью обеспечивает выполнение программы обеих студий.

В Сталинабаде, куда была эвакуирована киностудия «Союздетфильм», в ближайшее время должно быть закончено приспособление ранее непригодных помещений Сталинабадской студии и освоение вновь предоставленных помещений.

Несмотря на то, что создание новой производственно-технической базы было сопряжено с большими трудностями из-за отсутствия необходимых материалов и недостатка рабочей силы (строителей), киностудии сумели уже в 4 кв. 1941 г. и в 1 кв. 1942 г. выполнить большую работу по производству и выпуску художественных кинокартин. В 4 квартале на новой базе в Средней Азии, параллельно с проведением строительных, ремонтных и монтажных работ, приемом, и размещением работников и оборудования, находившихся в состоянии производства следующие полнометражные и короткометражные кинокартины: <...>¹.

Благодаря такому быстрому возобновлению производства картин, несмотря на время, истраченное на эвакуацию и создание новой производственно-технической базы, картины заканчивались и заканчиваются производством со значительным наверстыванием времени вынужденного простоя. <...>

В 1 кв. 1942 г. киностудиями художественных фильмов закончены производством кинокартины:

1. «Оборона Царицына»
2. «Машенька»
3. «Волшебное зерно»

4. «Годы молодые»
5. «Бой под Соколом»
6. «Клятва Тимура»
7. «Сабухи»
8. «Синие скалы» — сборник № 9
9. «Маяк»
10. «Конферанс» —
11. «Квартал № 14» —
12. «Пленный из города Дахау» — № 10
13. «Левко»
14. «Конферанс»

При этом по большинству из указанных картин значительный объем съемочной и монтажно-тонировочной работы был выполнен уже на новых местах работы киностудий после их эвакуации.

Наряду с этим, за это же время были запущены в подготовительный период и в производство следующие кинокартины:

1. «Секретарь райкома»
2. «Школа подлости»
3. «Ленинградцы»
4. «Антоша Рыбкин»
5. «Партизаны»
6. «Иван Грозный»
7. «Ходжа Насреддин»
8. «Дорога к звездам»
9. «Чудесная скрипка» — полнометражный фильм
10. «Карьера лейтенанта Гоппа» — короткометражный фильм
11. «102-й километр» — короткометражный фильм
12. «Пауки» — короткометражный фильм
13. «Венский шик» — короткометражный фильм
14. «Крестоносцы» — короткометражный фильм
15. «Левко» — короткометражный фильм
16. «Конферанс» 9 (Ашхабадская) — короткометражный фильм
17. «Музыкальная шкатулка» — короткометражный фильм
18. «Юный Фриц» — короткометражный фильм
19. «Ванька» — короткометражный фильм
20. «Новое чувство» — короткометражный фильм

Если принять во внимание, что вновь запущенные в производство картины пришлось обеспечить сценариями уже в военных условиях при крайне ограниченном сейчас контингенте кинодраматургов и писателей, большинство которых было занято газетной и литературной работой на фронте, а также учитывая, что картины необходимо было обеспечить остродефицитными постановочными материалами, как лес, фанера, шерсть и т.п., почти не поступающими в централизованном порядке (из-за непредоставления Госпланом Союза необходимых фондов и из-за транспортных затруднений), то станет очевидным объем работы, которая была проделана художественной кинематографией за последние шесть месяцев.

Только в результате мобилизации усилий людей, непосредственно работающих на студиях, на преодоление трудностей и оперативного действенного руководства и контроля за работой студий путем непосредственного выезда предста-

вителей Комитета на места с предоставлением им права решения ряда основных производственных вопросов, удалось осуществить проделанную работу.

Таким образом, итоги работы киностудий художественных фильмов за 1941 г. и I кв. 1942 г. свидетельствуют об удовлетворительной работе киностудий по выпуску в производство полнометражных и короткометражных художественных кинокартин, в том числе — на военно-оборонные темы.

Вместе с тем в работе киностудий и отдельных съемочных групп имели место крупные недочеты, из которых наиболее серьезным является нарушение сроков производства отдельных кинокартин. По этому поводу необходимо дать следующее разъяснение.

Как до войны, так и в настоящее время, сроки производства кинокартины не могут быть приравнены к планируемым срокам производства промышленной продукции. При утверждении календарных планов и смет мы вынуждены исходить из непрерывного процесса производства, подразумевая, что каждая съемочная группа должна находиться в состоянии непрерывного производства. При этом не учитываются и не предусматриваются естественно возникающие перерывы из-за невозможности постоянно обеспечивать одновременно работающие съемочные группы павильонной площадью, декорациями, транспортом, аппаратурой и оборудованием, не только по причине нехватки, но и из-за отсутствия практической возможности у студий предусмотреть и подсчитать, когда точно той или иной съемочной группе потребуются необходимые декорации, костюмы, транспорт, и не будут ли к этому времени наличные средства студии заняты на другой картине. При расчетывании сроков производства и выпуска картин также невозможно предусмотреть, как сложатся климатические условия в местах, предназначенных для натуральных съемок. Не предусматриваются также возможные болезни режиссера и актеров, заменить которых в процессе постановки не представляется возможным. Не учитываются также творческие неудачи при съемке отдельных кадров или эпизодов, что бывает даже у самых крупных режиссеров в процессе постановки и вызывает необходимость проведения пересъемок. Короче говоря, не предусматривается целый ряд факторов, серьезно влияющих на сроки производства кинокартин, запланировать которые не представляется возможным.

Это общее, присущее работе киностудий художественных фильмов до войны положение, значительно усугублено тем, что в новых условиях (после эвакуации) значительно уменьшились маневренные возможности киностудий в отношении мощностей, материалов, квалифицированной рабочей силы и т.п. Так, например, площадь павильонов, которой теперь располагают реально все студии, находящиеся в Средней Азии, равна площади одного «Ленфильма» и меньше площади павильонов Киевской киностудии. Или, например, наличие материалов на 1 апреля 1942 г. по центральной объединенной киностудии в Алма-Ате были приблизительно в десять раз меньше среднегодового норматива материалов киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм». То же в отношении автотранспорта, бензина и др.

Таким образом, устанавливаемые Комитетом по делам кинематографии сроки производства той или иной картины, по сути дела, являются ориентировочным лимитом, обязывающим студию изыскать пути для этого выполнения. Если бы эти расчеты делались на иных началах, т.е. на началах, заранее предусматривающих перерывы в процессе производства из-за невозможности одновременного обслуживания, резервы на болезнь режиссера и актера и т.п., то вытекающие из подобного расчета сроки не были бы мобилизующими как для руководителей студии, так и для режиссера.

Указанное выше общее разъяснение не исключает того, что имеющиеся факты опоздания со сроками, превышения первично утвержденных смет и лимитов пленки, в отдельных случаях являются результатом плохой работы режиссеров и неудовлетворительного контроля и руководства их деятельности.

II. Разъяснения по приведенным в письме НК Госконтроля конкретным примерам плохой работы студий и отдельных съемочных групп.

По картине «Пархоменко» был утвержден первоначальный срок окончания производства — 9.X.41 г. В связи с эвакуацией Киевской киностудии, картина была переведена на Ташкентскую киностудию. Как уже было указано выше, Ташкентская киностудия не была приспособлена для нормального обслуживания производства больших полнометражных художественных кинокартин. Между тем, в связи с эвакуацией, помимо картины «Пархоменко», на Ташкентскую киностудию был переведен весь объем работы Одесской киностудии, в силу чего с самого момента возобновления производства этой картины в Ташкенте работа проходила со значительными перебоями и неполадками. Основными причинами невыполнения студией и съемочной группой установленных сроков производства картины «Пархоменко» явились:

1) Сложность постановки картины и отсутствие достаточных приспособлений на Ташкентской киностудии.

2) Необходимость переработки сценария в процессе производства по политическим соображениям (введение в сценарий за счет других сцен — эпизодов биографии Пархоменко, связанных с борьбой с немецкими оккупантами в годы гражданской войны).

3) Длительная болезнь основных актеров: исполнителя роли Пархоменко — артиста Хвыли — 50 дней, и исполнителя роли Васи Гайворона — арт. Алейникова — 52 дня.

4) Крайне неорганизованное руководство съемочной группой, главным образом со стороны режиссера Лукова.

5) Неудовлетворительное обслуживание картины производственными цехами студии.

6) Трудности творческого порядка, которые не всегда своевременно преодолевались реж. Луковым, что привело к частым пересъемкам, а также послужило одной из основных причин перерасхода пленки.

Необходимо, однако, сказать, что, несмотря на указанные недочеты в работе по картине «Пархоменко», реж. Луковым и его съемочной группой была впервые поставлена на Ташкентской киностудии столь сложная по своим идейно-художественным задачам картина.

Коэффициент расхода пленки по картине «Пархоменко» превышает установленную в настоящее время среднюю норму расходования пленки, но значительно лучше тех показателей, которые реж. Луков имел по своим предыдущим картинам.

Необходимо также учесть, что по приезде в Ташкент съемочной группы «Пархоменко» возникла необходимость в проведении заново подготовительного периода для переработки сценария, пошивки новых костюмов — немецких офицеров и солдат (что не было предусмотрено первоначальным сценарием и планом), изготовление нового реквизита, разработка новых эскизов декораций и чертежей, так как довоенные эскизы не могли быть осуществлены в Ташкентских условиях ни по масштабам, ни по постановочной сложности и т.п.

Указанные обстоятельства нормально требовали вернуть группу в подготовительный период на срок не менее 2—3 месяца. Вместо этого, съемочная группа и режиссер картины «Пархоменко» т. Луков были ориентированы Комитетом и Управлением на крайне напряженную работу.

Используя перерывы в работе, вызванные болезнями актеров и другими причинами, реж. Луков был загружен производством двух короткометражек — «Мать» и «Ночь над Белградом», которые были закончены еще до сдачи «Пархоменко». За 8 месяцев работы в Ташкенте съемочной группой по картине «Пархоменко» был фактически в значительной степени заново проведен подготовительный период, снято заново 2 921 полезн. мтр. (из них вошло в картину 2 285 мтр.), проведены целиком монтажный и тонировочный период, и одновременно сняты и закончены производством короткометражки: «Мать» — 455 полезн. мтр. и «Ночь над Белградом» — 900 метров.

Несмотря на указанные, оправдывающие реж. Лукова обстоятельства и имевший место неослабный контроль за его деятельностью, на сроках картины сказалась неорганизованная работа Лукова, неоднократно дезориентировавшего Комитет и Управление своими обязательствами об окончании картины в сроки, которые в дальнейшем им же нарушались. На реж. Лукова было наложено административное взыскание. Несмотря на хорошее качество картины, Лукову, как и оператору, звукооператору и художнику будет снижена сумма постановочных за картину. На директора картины т. Краковского также было наложено двукратное административное взыскание и приказом по Комитету он понижен по должности.

По картинам «Оборона Царицына» (1 и 2 серии) нарушение сроков производства не носило такой характер, как это указано в письме НК Госконтроля. Эти картины вовсе не находились в производстве «в течение ряда лет». Обе серии были запущены в производство 22 августа 1940 г., со сроком окончания 8.XII.1941 г. и закончены производством в феврале 1942 г. Учитывая перерывы в работе, которые возникли в связи с войной, объем работы по картинам и их идейно-художественную значимость, Комитет по делам кинематографии не считал, что фактический срок сдачи 1 и 2 серий «Обороны Царицына» может служить примером неудовлетворительной работы киностудии, съемочной группы и режиссера. Однако, с целью воспитания чувства ответственности за сроки окончания картин, Комитет счел возможным в виде наказания уменьшить на 25% сумму постановочных.

Наблюдая и контролируя работу киностудий в целом и производя проверку деятельности отдельных съемочных групп на местах, Комитет по делам кинематографии, как и уполномоченный Комитета, принимали и принимают практические меры к ускорению сроков производства кинокартин и установление строжайшей ответственности за них. Так, например, по Алма-атинской студии был снят с постановки реж. Дзиган за плохую работу по картине «Секретарь райкома».

Наложено также взыскание за неполадки в работе на режиссера Файнцимера и директора Владимирова (по картине «Котовский»), на реж. Райзмана и директора картины Вакара (по картине «Машенька»), на начальника производства Ашхабадской киностудии Винярского и др. В результате принятых мер ускорено окончательное производства картин «Машенька», возобновлено производство картин «Котовский», «Парень из нашего города», ускорено производство «Боевых киноборников» в Алма-Ате, Ашхабаде и т.д.

Что касается приведенных в письме НК Госконтроля примеров опоздания в сроках производства короткометражных фильмов «Пленный из города Дахау», «Маяк» и «Ночь над Белградом», то эти примеры не являются характерными по следующим причинам.

Уже выше указывалось, что короткометражные кинокартины являются новым жанром, освоенным кинематографией во время войны. Постановка короткометражной картины высокого качества является делом, творчески очень сложным, в результате чего Комитет, подытожив первый опыт работы в этой области, стал всемерно привлекать к постановке короткометражек высококвалифицированных режиссеров. Это, естественно, предопределяет особые условия постановки значительной части короткометражных картин, одновременно (параллельно) с постановкой ведущими режиссерами полнометражных картин. Так, режиссеры Козинцев и Трауберг параллельно с подготовкой и постановкой полнометражной картины «Город в кольце» ставят короткометражку «Юный Фриц»; режиссер Савченко, параллельно с окончанием «Годы молодые» и работой над сценарием «Украина»² поставил четыре короткометражки: «Квартал № 14», «Пленный из города Дахау», «Левко» и конференс к сборнику № 10; режиссер Донской параллельно со съемками картины «Как закалялась сталь» поставил короткометражку «Маяк» и конференс к «Боевому киносборнику» № 9; реж. Луков параллельно со съемками «Пархоменко» поставил две короткометражки: «Мать» и «Ночь над Белградом» и т.д.

Будучи в постановке одновременно с полнометражными картинами, короткометражки находятся, естественно, в зависимости от занятости ведущих режиссеров большой постановкой. Поэтому зачастую съемки короткометражек производятся только в дни, свободные от других съемок по полнометражным фильмам. Таким путем достигается большая и целесообразная уплотненность в работе студий, режиссеров и съемочных групп.

Так, например, в письме НК Госконтроля упоминается опоздание в сроках выпуска короткометражного фильма «Пленный из города Дахау». Постановщиком этого фильма является реж. Савченко И.А., которым за период сентябрь 1941 г. — март 1942 г. (за 6,5 мес.), помимо окончания полнометражной картины «Годы молодые», проделана следующая производственная работа:

1. Проведен подготовительный период и производство короткометражки «Квартал № 14» — 650 полезн. метров (вошла в «Боевой киносборник» № 10³).

2. То же — по короткометражке «Пленный из города Дахау» — 600 полезн. мтр. (вошла в «Боевой киносборник» № 10).

3. То же — по короткометражке «Левко» — 850 полезн. мтр. (вошла в «Боевой киносборник» № 10).

4. Написан литературный сценарий конференса к сборнику № 10, а затем отснят этот конференс — 550 полезн. мтр.

5. Написан литературный полнометражный сценарий «Украина» для следующей постановки.

Таким образом, за 6 месяцев, кроме большой литературной работы, реж. Савченко снял четыре короткометражные картины с метражом в 2 650 полезн. метров, т.е. сдал, помимо картины «Годы молодые», полторы полнометражные единицы. При таком объеме всей выполненной работы предъявлять обвинение в несоблюдении срока по одной короткометражке было неверно. К слову сказать, картина «Пленный из города Дахау» была закончена производством

не в конце февраля (как это указано в письме), а на I месяц раньше, но не переводилась на I пленку, потому что предназначалась для сборника вместе с короткометражкой «Левко» и единым конферансом, с которыми была связана тематически, сюжетно и музыкой. Сборник же в целом был сдан студией в срок. По этой же причине и другие законченные короткометражки сразу на экран самостоятельно не выпускаются и обычно включаются в «Боевой кино-сборник», когда к нему подготовлены и другие короткометражные картины и конферанс, подбираемые по тематическим признакам («Квартал № 14» и др.).

Другая, упоминаемая в списке НК Госконтроля короткометражка «Маяк», о которой говорится как о неготовой еще 15 февраля, была поручена постановкой известному польскому кинорежиссеру Гардану, который, однако, не справился и заснял картину на низком идейно-художественном уровне. Картина могла оказаться браком, чтобы избежать этого, постановка на ходу была передана режиссеру М. Донскому, который переработал ее, дополнительно засняв 550 пол. метров за три недели и добившись такого качества, которое позволило включить эту короткометражку в очередной «Боевой кино-сборник», причем одновременно, как уже указывалось выше, реж. Донской ставил полнометражную картину «Как закалялась сталь».

Итак, практика поручения короткометражек ведущим режиссерам, как и в отдельных случаях параллельная их работа над полнометражными и короткометражными картинами, себе целиком оправдала, даже если иногда это и задерживает несколько первоначальные сроки по полнометражным картинам.

Изложенные выше соображения и анализ фактов, приведенных в письме НК Госконтроля, приведены нами с целью ВСЕСТОРОННЕ осветить положение со сроками производства полнометражных и короткометражных кинокартин.

III. Финансовые вопросы.

Так как стоимость кинокартин определяется при запуске картины в производство на основе изложенных выше принципов непрерывного производства, без учета возникающих почти по каждой картине непредвиденных и не предусматриваемых сметными расчетами и календарными сроками факторов, то там, где профессиональный уровень режиссера и качество обслуживания производственных цехов студий дает возможности найти пути к перекрытию отдельных прорывов во времени, там стоимость картины не только укладывается в предусмотренные сметные ассигнования, но и в некоторых случаях картина заканчивается с большой экономией («Свинарка и пастух», «Дело Артамоновых» и др.). Там же, где режиссер творчески и производственно малоопытен и студия не сумела обеспечить должного обслуживания, в этих случаях стоимость картины превышает первоначально установленные сметные ассигнования. К числу последних относятся приведенные в материалах проверки картины «Дочь моряка» и «Боксеры» (Одесская киностудия). Производство этих двух картин в 1941 г. сопровождалось большими трудностями, так как режиссеры, которым были поручены эти постановки, не сумели обеспечить должного качества этих картин, и только специальное вмешательство Управления в производство этих картин, посылка на места в помощь этим режиссерам режиссеров-консультантов и редакторов Комитета — привело к тому, что удалось исправить и выпустить эти картины на кран.

В материалах обследования приводятся далее данные выплаты за простой творческому и исполнительскому персоналу Одесской, Ташкентской и

Киевской киностудий. Как до, так и во время войны, в кинематографии не могло и не может быть такого положения, когда бы весь творческий персонал, особенно актерский, был постоянно загружен работой, связанной непосредственно с участием в киносъемках. На студиях не может быть такого положения, когда бы в течение года каждый день (за исключением периода отпусков) режиссеры, операторы, актеры и др. творческие работники ежедневно были бы заняты на съемках. На киностудиях, работающих по хозрасчетному принципу, ведется строгий учет каждого творческого работника, как в период его работы, так и в период его простоя. По ряду причин, заложенных в самой технологии кинопроизводства, не представляется возможным, чтобы, к примеру, реж. Эйзенштейн и его ассистенты тут же, по окончании своей предыдущей картины[, приступили к новой работе]. Также невозможно, чтобы имеющийся при студиях небольшой, по сути дела, коллектив киноактеров постоянно был загружен в съемках кинокартин. Киностудии всегда испытывали недостаток в ведущих киноактерах и вынуждены были прибегать к актерам театров для съемок в картинах. В числе актеров, входящих сейчас в штаты киностудий, имеется значительная часть старых киноактеров, ранее работавших в немом кино, занимающих небольшую часть времени их пребывания на киностудии. Оплата труда таких актеров невелика, а их участие даже в двух или трех эпизодических ролях в тех или иных картинах себя полностью оправдывает. Те же актеры, которые могут быть использованы на ведущих ролях, за последнее время активно и постоянно участвуют в самих картинах. Начиная с 1940 г., Комитет по делам кинематографии и Управление провели значительную работу, которая была направлена на максимальное использование имеющихся на киностудиях актерских кадров, постепенно переходя на привлечение актеров театров к съемкам картин только в тех случаях, где это являлось неизбежным.

В отношении режиссерских кадров Комитет систематически проводит работу по выявлению способных и талантливых режиссеров, имеющих право на постановку картин, освобождаясь параллельно от случайно проникших в кинематографию лиц, случайно получивших звание режиссеров и делавших низкокачественную продукцию. Вместе с тем та часть творческих работников, которая не имеет пока права на самостоятельную постановку, но имеет специальное образование, используется в должностях ассистентов или помощников режиссера с целью их сохранения в кинематографии.

Еще задолго до начала войны Комитет по делам кинематографии создал Институт художественных руководителей, с помощью которых, в частности, был проверен весь состав режиссеров и ассистентов и весь актерско-исполнительский состав киностудий. Одновременно с помощью художественных руководителей было начато формирование расширенного состава актерских трупп при киностудиях. Но, в связи с войной, состав работников всех катедр на киностудиях резко сократился. И сейчас нет оснований полагать, что на студиях штаты творческого и актерско-исполнительского персонала чрезмерно раздуты.

После переезда киностудий на новые места в результате эвакуации Комитетов и Управление по производству художественных фильмов были проверены штаты студий и произведены возможные сокращения. Однако необходи-

мо учесть, что обстоятельства военного времени заставили подходить с очень большой осторожностью к вопросу сокращения штатов, с учетом необходимости сохранения кадров, невозможности увольнения жен и иждивенцев киноработников, находящихся на фронте, и т.п.

IV. Общие замечания и выводы.

В целях переключения работы киностудий на военные темпы работы, увеличения производительности труда, преодоления ряда объективных трудностей в работе по производству картин, вызванных отсутствием необходимого количества сценариев, сложными климатическими условиями (высокая температура в таких местах, как Ашхабад, Сталинабад и Ташкент) и мобилизации руководства режиссеров и коллективов студий на выполнение задач художественной кинематографии в военное время, Комитетом и Управлением проведен и проводится ряд мероприятий, к числу которых относятся:

а) постоянные и частые выезды на места работы представителей Комитета;

б) совещания с художественными советами по конкретным вопросам, как плана 1942 г. в целом, так и работы отдельных картин;

в) проведение совещания активов, в частности на Алма-атинской и Киевской киностудиях;

г) проведение специальной работы по конкретному упрощению постановочной сложности картин, с привлечением к участию и общественности (обращение Алма-атинской студии ко всем работникам художественной кинематографии по этому вопросу);

д) введение тщательного контроля не только идейно-художественной пригодности каждого сценария, но и его постановочной сложности и производственной осуществимости;

е) изыскание путей к замене остродефицитных материалов другими видами материалов;

ж) использование местных материалов путем самозаготовок и открытия небольших подсобных производств (в Ашхабаде организовано производство остродефицитных химикалий: сульфита и гипосульфита).

На основе материалов обследования НК Госконтроля комитетом и Управлением по производству художественных фильмов даны практические указания киностудиям по устранению отмеченных недочетов.

За плохую работу по руководству Ташкентской киностудией сняты, как не справившиеся с работой, директор студии и заместитель директора — бывший директор Одесской киностудии.

На Ашхабадской киностудии, после произведенной проверки на месте уполномоченным Комитета, проведен ряд организационно-структурных улучшений, снят с работы начальник производственного отдела и во главу этого дела поставлен опытный работник. Специально назначенной документально-финансовой ревизией вскрыты нарушения финансово-хозяйственной дисциплины со стороны директора Киевской студии Линийчука. В результате материалов ревизии будут сделаны соответствующие выводы в отношении руководства студии.

Несмотря на мероприятия, проведенные и проводимые Комитетом по делам кинематографии, производство художественных кинокартин в текущем

году, будучи очень сложным по своей природе, столкнется с большими трудностями, которые заложены главным образом в невозможности как по наличию выделенных Госпланом фондов, так и по транспортным обстоятельствам, обеспечить студии необходимым количеством остродефицитных материалов. Вместе с тем Комитет по делам кинематографии принимает все меры к тому, чтобы обеспечить выпуск необходимого количества военно-оборонных кинокартин.

ПОЛОНСКИЙ

Р.С. По вопросу о том, что утвержденное Комитетом положение об оплате труда актеров не отражает Указа Президиума Верховного Совета от 26 апреля 1940 г., мною дано задание т. Гринкрузу представить Вам материалы по этому вопросу.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 4—15.

¹ Опушен список из 22 полнометражных и короткометражных картин, неоднократно упоминаемых далее.

² Речь идет о фильме «Украина 1941 г.» («Партизаны в степях Украины»).

³ На самом деле И. Савченко был режиссером конференса в БКС № 9.

№ 142

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВА И Г. БОЛЬШАКОВУ
ПО ЗАКЛЮЧЕНИЮ ГОСКОНТРОЛЯ СССР О РАБОТЕ КИНОФИКАЦИИ**

28 сентября 1942 г.

<...>¹

По существу выводов по результатам проверки работы Главного управления кинофикации, Комитет по делам кинематографии при СНК СССР считает необходимым остановиться на следующих моментах, а именно:

1) что «Главное управление кинофикации не осуществляет должного контроля за работой областных управлений кинофикации по обслуживанию ими кинопоказом сельских населенных пунктов, по показу актуальных фильмов зрителю»;

2) что «Главное управление кинофикации интересуется коммерческой стороной работы киносети. Политическая работа — как обслужены населенные пункты и зрители показом актуальных оборонных и исторических, художественных и хроникальных фильмов — Главным управлением не контролируется».

С первых же дней войны с фашистскими оккупантами перед органами кинофикации была поставлена задача проведения политмассовой работы среди населенных средствами кино, в соответствии с основным лозунгом: «Все для фронта, все для разгрома врага».

Поэтому с начала войны киносеть перестроила свой репертуар, включив в него, главным образом, оборонные, патриотические, антифашистские, военно-инструктивные кинокартины и боевые киножурналы с фронтов отечественной войны. Большинство киноустановок, в том числе и клубных, были переклещены на кинообслуживание призывных участков, агитпунктов,

железнодорожных станций. Было также организовано регулярное кинообслуживание госпиталей.

Почти во всех кинотеатрах были созданы агитпункты. В фойе кинотеатров перед началом киносеансов организованы выступления пропагандистов и лекторов горкомов и райкомов ВКП(б) по злободневным и оборонным вопросам.

На улицах и площадях крупных городов (там, где это представлялось возможным с точки зрения противовоздушной обороны) показывались военно-инструктивные фильмы: «Как бороться с зажигательными бомбами», «Химическая защита», «Как бороться с вражескими танками» и пр. Сотни звуковых и немых кинопередвижек, снабженные боевым репертуаром кинокартин, обслуживали население, занятое на строительствах военно-оборонных сооружений. В Горьковской области все звуковые кинопередвижки и часть немых в течение 4-х месяцев обслуживали работающих на оборонительном рубеже. Управление кинофикации при Ивановском облисполкоме обслуживало оборонно-строительные работы 27 кинопередвижками. Им же организован выезд звуковых кинопередвижек в освобожденные населенные пункты Калининской области и за 1 1/2 мес. обслужены десятки тысяч бойцов и командиров Красной Армии и трудящихся освобожденных районов.

Выделяются специальные звуковые кинопередвижки, которые совместно с прикрепленными к ним представителями городских и районных партийных организаций проводят непосредственно на предприятиях выступления и просмотр журналов в боевой кинохронике. Только в г. Иванове в течение 1,5 мес. кинопередвижки побывали по несколько раз в 37 крупнейших предприятиях города, обслужив за это время 54 тысячи зрителей. В Бурят-Монгольской АССР организованы киноагитфургоны с прикрепленными к ним выставками трофеев Отечественной войны, которыми в течение одного месяца в период посевной кампании обслужено свыше 15 тысяч колхозников. Аналогичные формы работы проводятся повсеместно.

В течение последнего времени проведены следующие формы культурно-массовой работы среди зрителей.

Кинофестивали (кинофестиваль оборонных фильмов, кинофестиваль научных и технических фильмов, кинофестиваль для рабочих и служащих и ИТР железнодорожного транспорта), доклады, лекции и беседы по текущим политическим событиям, встречи со знатными людьми, выставки к текущим политическим кампаниям <...>.

С начала 1942 года Главным управлением кинофикации проведены месячники показа антифашистских и военно-оборонных кинокартин в сельских местностях, с привлечением к просмотру наибольшего числа зрителей, и в особенности в глубинных населенных пунктах.

Только по Московской области в течение мая — июля с.г. организованным кинофестивалем на тему «Фашизм — злейший враг крестьянства» было охвачено 494,9 тыс. колхозников. Там же в августе мес. с.г. производился массовый показ кинофильмов по четырем программам:

1) великие русские полководцы и патриоты, 2) декада украинского киноискусства, 3) декада показа американских и советских музыкальных фильмов и 4) показ кинофильмов, отображающих жизнь и деятельность

сталинских соколов — славных советских летчиков. Этими программами работали 18 стационарных киноустановок, которыми обслужено за I мес. 161,3 тыс. трудящихся. Аналогичные формы тематического кинообслуживания проводятся органами кинофикации др. областей, краев и республик.

Положительное влияние на улучшение работы сельской киносети оказало проведение Главным управлением кинофикации мероприятия по прикреплению сельских кинопередвижек к Политотделам МТС и совхозов.

Проводимые мероприятия обеспечили увеличение количества посещений, что видно из следующих данных:

| По месяцам | Всего посещений | В том числе: | |
|-------------------|-----------------|--------------|------------|
| | | По городу | По селу |
| Январь 1942 г. | 290 005 тыс. | 22 198 тыс. | 6 807 тыс. |
| Февраль (28 дней) | 28 644 тыс. | 21 930 тыс. | 6 714 тыс. |
| Март | 33 382 тыс. | 25 865 тыс. | 7 517 тыс. |
| Апрель | 33 299 тыс. | 25 710 тыс. | 7 589 тыс. |
| Май | 37 460 тыс. | 28 747 тыс. | 8 715 тыс. |
| Июнь | 35 314 тыс. | 26 221 тыс. | 9 093 тыс. |

Означенные данные свидетельствуют о росте из месяца в месяц количества обслуживаемых жителей, в особенности по селу.

В условиях военного времени штат аппарата Главного управления кинофикации сократился с 89 чел. до 27 чел. Штат основного в Главке диспетчерского отдела сократился на 55%. Однако, несмотря на такое положение, Главным управлением кинофикации в течение истекшего периода 1942 года проведено значительно больше обследований органов управлений кинофикации, чем в предыдущие годы — в условиях довоенного времени. За 8 месяцев 1942 г. организовано и проведено 28 выездов на места ответственных работников по проверке работы органов кинофикации и оказания им практической помощи.

За этот же период вызывались в Главк (в г. Новосибирск) — 15 начальников управлений. Главком предусмотрены проверка и оказание помощи в работе 27 управлениям кинофикации в течение 2-го полугодия путем выездов на места ответственных работников Главка и вызовов начальников ряда управлений кинофикации, проводится систематический контроль местных органов кинофикации путем выездов на места и по маршрутам.

Поэтому Комитет по делам кинематографии при СНК СССР не может согласиться с упомянутыми выше утверждениями акта обследования работы Главного управления кинофикации, отмеченными в в/письме от 05.08.1942 года № 1045.

*Зам. председателя
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(ХРИПУНОВ)*

В начале письма М.И. Хрипунов сообщил, что приняты срочные меры по восстановлению бездействующих установок: «Организована широкая подготовка киномехаников путем организации курсовых мероприятий и ученичества на стационарных и передвижных киноустановках. Только путем ученичества на киноустановках в течение IV квартала 1942 г. должно быть подготовлено 2 400 человек». Далее сообщалось, что, начиная с III квартала, восстановлено планирование киносети по количеству посещений, валовому сбору и прокатной плате.

СТАЛИНАБАДСКИЙ СИНДРОМ

Одним из важнейших условий, благодаря которому удалось быстро наладить и запустить работу Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, заключалось в том, что здесь, вопреки всем опасениям, был создан единый и достаточно дружный коллектив из двух совершенно самостоятельных и к тому же издавна конкурировавших друг с другом организаций — «Ленфильма» и «Мосфильма». Начиная с 20-х годов, между этими коллективами развернулась острая борьба за лидерство. В 30-е успех поочередно приходил то к одной, то к другой стороне. В этом стремлении обогнать друг друга страсти подчас выходили из-под контроля, тем более что руководитель кинематографии Б.З. Шумяцкий в качестве «арбитра» был не совсем объективен и явно симпатизировал скорее «ленфильмовцам», чем «команде» «Мосфильма». Это не могло не вызывать острых проявлений ревности, обиды и прочих чувств подобного рода. В трудных условиях эвакуации все эти прежние трения и распри, казалось бы, должны были только усугубиться, но вышло наоборот. Амбиции и ревность были быстро и решительно отброшены прочь. Москвичи и ленинградцы стали работать так дружно и согласованно, будто всю жизнь трудились вместе.

Но так было не везде.

В отличие от Центральной объединенной киностудии дела в Сталинабаде, куда был эвакуирован «Союздетфильм», обстояли совсем неважно. Тут все пошло как-то совсем наперекосяк еще с момента эвакуации студии. Судя по публикуемым ниже документам, художественный руководитель «Союздетфильма» С.И. Юткевич в самый ответственный момент подготовки к эвакуации самовольно покинул Москву и больше оказался занят собственными делами, чем судьбой студии. За подобное поведение приказом Большакова он был строго наказан и даже отстранен от должности художественного руководителя студии. И, хотя позднее он был прощен и восстановлен в прежней должности, этот срыв, по всей вероятности, каким-то образом наложил свой негативный отпечаток и на то, как сложилась судьба эвакуированной студии уже в Сталинабаде. Тут ко всем объективным трудностям добавились и субъективные. В коллективе забурлили нешуточные страсти, и он стал разваливаться на глазах. Причем инициаторами междоусобицы оказались не только сами кинематографисты, но и местные партийные власти, которые своими неуклюжими и торопливыми действиями только подлили масла в заполыхавший конфликт...

№ 143
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ О ПРИКАЗЕ И.Г. БОЛЬШАКОВА
ПО ОТСТРАНЕНИЮ С.И. ЮТКЕВИЧА ОТ РУКОВОДСТВА СТУДИЕЙ
«СОЮЗДЕТФИЛЬМ»

[Не ранее 7 августа 1941 г.]

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. АНДРЕЕВУ А.А.

Кинорежиссер и художественный руководитель киностудии «Союздетфильм» т. Юткевич обратился в ЦК ВКП(б) с просьбой о пересмотре приказа председателя Комитета по делам кинематографии т. Большакова об отстранении т. Юткевича от должности художественного руководителя студии¹ и снятия его с постановки кинофильма «Как закалялась сталь».

Ознакомившись с существом дела, Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) установило следующее:

1. После первых налетов вражеских самолетов на Москву у некоторых творческих работников студии «Союздетфильм» появились панические настроения и желание немедленно уехать из Москвы. Вместо того, чтобы противостоять этим вредным настроениям, ликвидировать растерянность и обеспечить творческий подъем в коллективе, художественный руководитель студии, член ВКП(б) т. Юткевич поддался панике и стал формировать свой выезд из Москвы с киноэкспедицией фильма «Как закалялась сталь».

2. Являясь постановщиком кинофильма «Как закалялась сталь», т. Юткевич не провел необходимой подготовительной работы к съемкам сложной и ответственной картины и, не дождавшись приказа Комитета о запуске фильма в производство, уехал в киноэкспедицию.

3. Вопреки прямым указаниям председателя Комитета о съемках картины в Уфе (где уже находится база «Союздетфильма»), т. Юткевич, воспользовавшись имеющимися вагонами, занаряженными в Ульяновск, уехал в Ульяновск, где и начал организацию съемок кинофильма.

4. Всецело занятый организацией своего скорейшего отъезда из Москвы, т. Юткевич в последнее время забросил работу по художественному руководству студией, и как коммунист и руководитель предприятия вел себя трусливо и недостойно, чем способствовал росту панических и эвакуационных настроений среди работников студии.

Поэтому Управление пропаганды и агитации считает приказ т. Большакова в отношении т. Юткевича правильным.

Этот приказ встречен одобрением как на студии «Союздетфильм», так и на других студиях, он заставил подтянуться всех работников кинематографии и облегчил борьбу с элементами паники и растерянности среди кинематографистов.

Учитывая большую работу, проделанную т. Юткевичем по художественному руководству студией «Союздетфильм», Управление пропаганды рекомендовало т. Большакову после того, как т. Юткевич поставит новую картину и реабилитирует себя в глазах кинообщественности, вновь назначить его художественным руководителем студии «Союздетфильм»².

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ
Зав. отделом культпросветучреждений Управления пропаганды Т. ЗУЕВА

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 220—221.

¹ Составители книги «Кремлевский кинотеатр» дают следующее объяснение данному событию:

«7 августа 1941 года ЦК ВКП(б) была получена телеграмма-молния из Ульяновска от «лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств и профессора Юткевича». Режиссер сообщал секретарю ЦК А.А. Андрееву и секретарю ЦК ВЛКСМ Н.А. Михайлову свою версию эвакуации: что по решению Комитета по делам кинематографии он был отправлен с экспедицией на съемки летней природы для двух оборонных кинокартин производства киностудии «Союздетфильм». Вагоны были выделены ЦК ВЛКСМ, командировочное удостоверение выписано директором «Союздетфильма». Подразумевался дальнейший переезд в Уфу. Группы прибыли в Ульяновск 3 августа и приступили к работе. Вместо этого поступил приказ И. Г. Большакова из Москвы об отстранении С. И. Юткевича «за грубое нарушение государственной дисциплины». Юткевич просил вмешаться, считая «подобные репрессии, уничтожающие его как советского художника, незаслуженными». Рассмотреть телеграмму было поручено Г.Ф. Александрову».

² С.И. Юткевич вскоре был восстановлен в должности художественного руководителя киностудии «Союздетфильм». В качестве худрука «Союздетфильма» он проработал до 3 августа 1944 года, когда на эту должность был назначен И.А. Савченко в связи с переводом С.И. Юткевича на «Мосфильм»

№ 144

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ ТВОРЧЕСКО-ПРОИЗВОДСТВЕННОГО АКТИВА ОБЪЕДИНЕННОЙ СТАЛИНАБАДСКОЙ КИНОСТУДИИ

23—25 апреля 1942 г.

<...>

КУЛЕШОВ: <...>. Мы с вами, товарищи, находимся сейчас в исключительных условиях. Мы имеем возможность заниматься своим любимым делом с возможно минимальным риском быть убитым, с возможно минимальными неудобствами по сравнению с осажденными городами или фронтом. Питание у нас плохое, но значительно лучше, чем в ряде других мест, скажем, чем в Ленинграде.

И вот, потому что мы находимся в сравнительно хороших условиях, некоторые из нас, я бы сказал, каждый из нас, в каждом из нас сидит такая небольшая сволочинка, которая шепчет на ухо: а не можешь ли ты отгородиться стеной от всего того великого и страшного, что происходит в Москве, в Ленинграде, на Украине, на фронте. Многие из нас поддаются голосу этой сволочки, начинают воздвигать между собой и реальной действительностью — фронтом — стену, да стену покрепче.

Товарищи, нужно надежду выстроить эту стену оставить навсегда. Ее построить невозможно. И война, и те исключительные события, которые происходят близко от нас, обязательно перехлестнут за эту стену.

Да, я живу в хорошей комнате на правительственной даче, не намного хуже моей московской. Да, я сравнительно прилично питаюсь, да я имею возможность работать, я даже иногда езжу на охоту, лежу в гамаке и смотрю на голубое небо, на луну, на красивые горы. Но мне никто не вернет одного из лучших людей советской кинематографии, человека, не награжденного орденами и другими наградами, но человека, который работал с лучшим, гениаль-

ным из наших режиссеров Эйзенштейном, — Оболенского¹. А кто вернет нам лучшего писателя нашей студии Гайдара? Кто вернет, может быть, погибающую сестру Хохловой² в Ленинграде? Кто вернет погибнувших товарищей на Украине или в Ленинграде? Кто вернет нам тысячи, десятки тысяч, миллионы замечательных людей?

И неужели, товарищи, от их крови, неужели, товарищи, от их борьбы, их упорства, их гениальной воли к победе — от всего этого нужно заграждать стеной правительственной дачи?

Что может нас заградить от всего этого? Ничего. Пускай каждая женщина, сидящая здесь, подумает о своем муже, ребенке, или отце, который сражается на фронте, или лежит в госпитале, а может быть, даже погиб. Пускай каждый из нас подумает о тех людях, которые сражаются на фронте, близких людях. Я не хочу после войны сгорать от стыда за то, что я работал плохо, что я не умел работать, или что со мной работали товарищи, которые работали плохо или которым было плохо и неудобно в сталинабадских условиях.

Мне, сделавшему неплохую картину во время войны, над которой многие из вас даже плакали, и сейчас стыдно проходить мимо госпиталей. Картина неплохая, она мне самому нравится, но я хочу сделать лучшую картину. Мне все равно стыдно пройти мимо раненых, изуродованных, искалеченных красноармейцев, потому что то, что я сделал, не вернет им оторванной руки, оторванной ноги и всего того героизма, той крови, которую отдают миллионы людей для чего? Для того чтобы мы с вами, если мы останемся живы, для того чтобы наши дети, наши жены жили потом по-человечески, жили по-настоящему большой и светлой жизнью.

Вот давайте говорить о том, с какими глазами мы будем встречать бойцов, защитников нашей родины в дни нашей победы, какими делами мы сможем похвастать перед ними, какими делами мы сможем с ними сравниться. Это меня больше всего интересует и каждый день сверлит мой мозг.

Вы же знаете, что я не умею рисоваться, но я не нахожу себе покоя из-за этого. Мне стыдно за самого себя, и мне стыдно за коллектив и за своих товарищей, потому что мы не достойны того, что происходит, мы не думаем о своих близких, мы не думаем о своей стране, мы не думаем о своей родине.

Я вам сейчас расскажу нечто вроде анекдота. Мне рассказывал об этом Орлов, о гримере, который был в театре. Вот когда приходишь к этому гримеру и начинаешь ему говорить, какой ему сделать грим, он не слушает, а говорит: «Эх, Дмитрий Николаевич, играть надо!» Вот, мне кажется, ключ к работе в военное время и постоянный ключ к работе художника. Играть надо! Нужно хорошо делать свое творческое художественное дело, а не заниматься построением стены, отгораживающей нашу сталинабадскую жизнь от фронта. Не заниматься только личной жизнью, личной карьерой, не заниматься сплетнями и интригами, не заниматься оскорбляющей наше человеческое достоинство в дни войны чепухой.

Сейчас у нас происходит производственный актив. Фролов просил подготовиться. Я [общаюсь] с людьми, я слышу, как готовятся к активу, я слышу, как говорят, какие будут выступления на активе. И что же я слышу? Я слышу о том, что как будто один из режиссеров собирается запустить чернильницей в голову директора и говорит: «Не давайте мне выступать, я меньше чем чернильницей не отделаюсь».

Другой режиссер говорит: «С этими людьми мне делать нечего». Разве такое отношение на студии, раз меня не уважают и со мной не считаются, значит, здесь мне делать нечего, здесь место только подхалимам?

Пускай выйдет этот сукин сын сюда и скажет, кто подхалим? Разумный подхалим, который снял хорошую картину? Кулешов подхалим, который снял картину, на которой этот же человек плакал? В чем подхалимство? Где эти подхалимы?

Я все ждал выступлений. Где же они? Выступлений нет. А если нет, что это, товарищи за мерзость! И это в то время как мы самых лучших, самых близких людей теряем для того, чтобы нам же всем потом жилось лучше. Да как же так можно, товарищи?

Ведь я уверен, товарищи, что если мы с вами на завтра очутимся с винтовкой в руке на фронте, то 50% окажется замечательными людьми, о которых на других студиях будут говорить, как о героях, перед которыми будет стыдно, что мы так плохо работаем и что мы так дерьмово занимаемся личными делами и склочничаем.

Так в чем же дело? Мы же знаем, что ряд товарищей, которые сидят сейчас рядом с нами, вели себя на фронте героически. Значит, сделаны мы из одного теста. Мы замечательные люди, но на фронте это понимают и делают, а здесь в Сталинабаде не понимают и не делают. Почему? Потому что мы недостаточно понимаем, что происходит и недостаточно любим своих близких, свой народ, свою родину.

Я думаю, что, если об этом подумать, если это понять, если почаще заглядывать в газету, если почаще писать письма, мы и иначе будем работать, мы свою работу сможем перестроить.

Как нужно перестроить работу? Мы сегодня видели «Крестonosцев» Протазанова³. Предположим, что актеры в этой картине работали бы очень хорошо, а они работают плохо (склонен думать, что по вине режиссера). Скажите, пожалуйста, неужели при очень хорошей игре актеров нужна была бы эта декорация с лестницей, с гобеленами и прочим? Нет. Можно было бы эту вещь великолепно сыграть в углу с одним окном, с одной декорацией, которую можно было бы построить в полдня.

Для чего делается декорация? Для того чтобы лучше компенсировать недостатки актеров. А разве здесь декорация компенсирует? Нет. Она вообще не нужна для того, чтобы хорошо сделать, сыграть эту сцену. Зачем же было делать эту декорацию?

Первый вопрос Протазанову, второй — художнику и третий — художественному руководителю и дирекции. Почему вы разрешаете это делать? У вас есть художественный совет. Да как вы могли допустить постройку такой декорации?! Безобразие, что Протазанов требовал и снимал, безобразие, что художник делал, но безобразие и то, что Фролов разрешил, и безобразие, что Худсовет ждал, когда его позовут. Одним из безобразников и негодяем является Кулешов, который видя это, думал: ну что же, дали Якову Алекс[андровичу], он ошибку делает. Кто так рассуждает? Сукин сын. Вот я так рассуждал.

А вот и другой пример. Собирался я репетировать на даче в четырех с половиной километрах отсюда, вечером, а в этот день тревога. Сергей Петрович мне и говорит: «А можно ли у вас ночевать, а то света не будет. У меня уже был случай во время тревоги, я на что-то натолкнулся — чуть ногу себе не сломал».

А для чего тревога делается? Для того чтобы люди тренировались работать в условиях тревоги. А если бы настоящие самолеты, а не наши летали в этот день?

С МЕСТА: Именно так снимался Комаров в Одессе.

Тем более, почему у Сергея Петровича переминалась здесь психология?

ЛОКШИНА: Потому что не нужно зря ломать ноги.

Значит, вы считаете, что военная тревога проводится зря?

ЛОКШИНА: Если можно проводить репетицию в другое время, незачем зря ломать ноги.

Действительно, не нужно зря ломать ноги, а не зря — стоит. Я не понимаю, товарищи, этой психологии, она вредная, недопустимая, ненужная.

Нельзя пытаться здесь создавать замечательные условия, нельзя добиваться невозможного, нужно стараться преодолевать все трудности.

Одна из систем нашей работы — это взаимный обман. Режиссеры обманывают, обманывают администрацию, администрация — режиссеров. Когда режиссер собирается снимать сцену, зная, что она будет в 3 000 метров, он говорит, что сцена будет в 100 метров. Когда администрация предлагает снять сцену, зная, что ее нужно снимать три дня, она предлагает снять за два дня. Такой взаимный обман происходит все время.

Сценарии утверждаются с заведомо пониженным метражом. Устанавливая сроки, тоже взаимно обманывают друг друга. В результате планы путаются, актеры сразу снимаются у нескольких режиссеров, создается прорыв плана.

Как можно из этого положения выйти?

Прежде всего «нужно играть», а не решать картины на декорациях, на наездах, панорамах, сложных трюках, обстановке и т.д., нужно решать все на творческой, художественной выдумке, а для этого нужно репетировать.

Здесь сидит т. Пронин, который старается сделать хорошую картину, а я слышал о том, что за два месяца подготовки имел всего две репетиции.

ПРОНИН: Нет актеров.

А может быть, есть актеры, может быть, нужно прорепетировать с каждым, находящимся в штате актером? <...>

Вот в основном все, что я хотел сказать. Я считаю, что нужно больше помнить о том, что происходит вокруг нас, переменить свою психологию и быть настоящими художниками, а из этого ничего не выйдет, если мы не будем настоящими советскими людьми.

Я призываю к тому, чтобы каждый из нас по-боевому себя почувствовал и стал настоящим человеком, настоящим сталинцем-ленинцем.

(Аплодисменты.)

ЖУРАВЛЕВ. <...> Доклад Сергея Иосифовича Юткевича, серьезный и важный доклад чрезвычайно взволновал и встревожил меня. Кулешов вчера сказал: вот закончится война, многие погибнут, но многие вернуться, вернуться наши близкие товарищи и не только наш зритель, но товарищи, которые работали с нами, вернуться люди, которые все время провели на полях отечественной войны, они протянут к нам руки и скажут, что мы с честью выполнили задание партии и народа. Что мы сможем им на это ответить, какие достижения у нас есть на сегодня, за 10 месяцев войны? Эвакуация, столовая, «Крестonosцы»? Чем? За 10 месяцев войны мы сделали так мало, что хвастаться нам нечем. Мы сделали очень многое плохо. 7-й сборник — за десять месяцев войны это очень мало. 9-й сборник, «Крестonosцы» — на пол-

ке, боюсь, что «Подводная операция» тоже. Это слишком много для срока в 10 месяцев. В чем дело?

Мне кажется, что, в самом начале войны немного растерявшись, мы полностью еще не собрались, а отсюда все те недостатки, которые у нас были.

Разрешите остановиться на 9-м сборнике, в котором я принимал участие. Я считаю, что история производства 9-го сборника — это есть тот самый классический образец, как не нужно работать в военное время, как не нужно работать в эпоху Великой Отечественной войны.

Прежде всего, ошибка была в сценарии. Вчера Андриевский называл эти сценарии «батальными сюжетами». Основной пророк, которого мы замечали в начальный период войны в том, что мы действительно не замечали батальный сюжет. Никаких намеков на характеры, ничего этого не было. В «Боевом крещении» были пехотинец и танкист, они шли в бой, мы мучились, искали какие-то черты характеров и ничего не нашли. Мы с актерами пытались найти какие-то намеки на образы и не нашли.

Это первая ошибка фабрики, что она приняла этот сценарий и режиссера — взявшего этот сценарий. Я взял, так как думал, что это действительно нужно, что нужно быстро сделать картину, а дальше началось то, что неизменно начинается, если вы не берете сценарий, который вы не любите. Вы начинаете делать ремесленную картину. А когда вы делаете ремесленную картину без души, на вас немедленно наваливаются компромиссы, которые вы принимаете.

Я вспоминаю, как я делал «Гибель "Орла"», и как я болел за бассейн. Если там была самая настоящая страсть и беспощадная драка, невзирая на лица, попадавшие на моем пути, а я дрался со стиснутыми зубами, так как я знал, за что я борюсь, то в «Боевом крещении» не было атмосферы войны, не за что было драться.

Я не согласен, что мы не можем делать картину о войне. Ведь о гражданской войне делались картины людьми, которые ее не знали и в ней не участвовали. О войне картины делать можно, но самое страшное — система компромиссов и неподготовленности фабрики.

На три картины у нас был один автомат, производящий выстрелы. Он снимался у Андриевского, у Гарина и Локшиной, у Шнейдера и у меня. В результате у меня этот автомат отняли, благодаря чему выпал целый ряд интересных эпизодов.

До сих пор я не имел ни одной картины, лежащей на полке и очень стыдно, что первая картина, выпущенная в дни Отечественной войны, кладется на полку. Я, правда, не верю еще в то, что сборник будет положен на полку, его можно доделать, но все же стыдно. Дело, к сожалению, не только в нас — режиссерах, которые делали этот сборник.

Меня интересует, почему в дни Отечественной войны, в дни невероятной собранности мы, очень сильный коллектив до начала войны, в творческом плане, вдруг оказались в прорыве? Мне кажется, что за 10 месяцев войны мы не только не оказались на том довоенном уровне, который у нас был, но мы растеряли все то хорошее, что у нас было: твердое творческое и художественное руководство и спаянность коллектива, и приобрели за 10 месяцев те вещи, которые нетерпимы в эпоху Отечественной войны. Это — абсолютную распушенность коллектива фабрики вообще и творческого коллектива, в частности. Мы абсолютно потеряли взаимную требовательность, и перевод в тыл внес страшную успокоенность и излишек юмора.

Наилучшим свидетельством этого является наш худсовет. Я недавно был на заседании худсовета и вспомнил худсоветы на Лиховом переулке⁴. Если на Лиховом переулке Художественный совет был крепким художественным, руководящим органом, если он был организацией, на которую ты шел и с трепетом, и с волнением, т.к. знал, что ты встретишь настоящую художественную критику товарищей, то художественный совет здесь произвел на меня впечатление парламента.

Мне не понравился худсовет потому, что это было какое-то расшаркивание. Люди разговаривали чрезвычайно вежливо, но неинтересным языком. В чем дело? Что произошло?

Я должен еще раз подчеркнуть, что вчера Кулешов правильно поставил вопрос о том, что мы потеряли чувство ответственности забронированных художников перед партией, народом и Красной Армией. Мы забыли о том, какие задачи стоят перед нами и что мы должны делать в эти тяжелые дни борьбы с фашизмом.

Я считаю, что для Художественного совета непочатый край работы, ведь открылась совершенно новая эпоха нашей жизни, совершенно новые вопросы, которые мы абсолютно не знаем. Разве не может быть темой для художественного совета — тематика нашего коллектива. Что же мы должны снимать? Должны ли снимать комедию или нет, какие должны быть комедии, какие должны быть картины. А я считаю, что должны быть различные картины для фронта и для тыла. Это должно быть строго разграничено и выполняться для разной обстановки. «Боевые крещения», конечно, не годятся для фронта. И вообще мы не сможем технически передать всю ту грандиозную техническую мощь, которая сейчас наличествует на фронте. Когда я хотел снимать бой танков и собрал танкистов современного боя, они мне рассказали, что такое бой танков сейчас. Я думаю, что даже американская кинематография не в силах снять того грандиозного размаха, который сейчас есть на фронте. Значит, для бойцов нельзя снимать картины о фронте, для бойцов нужно снимать картины, показывающие крепость тыла, как мы живем, как помогаем своей работой фронту, нужно снимать веселые комедии. Вот основная задача художественного совета. А разве нет тематика для тыла? Разве не должна стать объектом искусства борьба с дезорганизаторами тыла? Разве сейчас не важны картины о том, как мы боремся со спекулянтами, диверсантами, теми людьми, которые принимают и не понимают ту эпоху, в которой мы живем?

Мы совершенно забыли вопросы проката. Разве это не может стать темой Художественного совета? Разве мы не можем связаться с прокатом и выяснить, идут ли наши картины на фронте? Мы потеряли самое ценное, что у нас было в жизни, мы потеряли встречу со зрителем, мы не встречаемся со зрителями. Так пусть хоть прокат расскажет нам, как идут наши картины.

В Октябрьские дни я встретился с одним из прокатчиков, и он рассказал мне, как и какие картины идут на фронте, передовых позициях. У меня есть мечта, мне хочется сделать «Раскинулось море широко»⁵ и любыми средствами, вплоть до парашютного десанта поехать в Севастополь и показать им эту картину. Это мечта моей жизни — поехать к зрителю, который защищает Севастополь, и показать ему, как кинематографический тыл работает и старается изо всех сил показать работу наших моряков. Вот вопросы, которые должны стоять на Художественном совете.

И дальше вопрос о детях. Три мальчика из сталинабадской школы убежали на фронт. Значит, дети живут какой-то своей жизнью. Для них нужно делать тоже что-то в эпоху войны, а Художественный совет ухитрился не обсудить ни «Бой под Соколом», ни «Клятву Тимура». Я не могу этого понять. Не обсуждался Художественным советом и 9-й сборник. Он прошел вообще мимо коллектива. Худсовет не просмотрел и 7-й сборник. Я понимаю, что это были тяжелые октябрьские дни, но в тот момент, когда пришла правительственная телеграмма, поздравляющая коллектив с 7-м сборником, это нужно было как-то отметить. По этому поводу нужно было устроить митинг. Нужно было встряхнуть фабрику, показать ей сборник, обсудить, поговорить. Нельзя так вяло и тихо жить, как мы жили.

Худсовет мало работает, и в результате у нас действительно организовались ДОТы. Я сегодня говорю художественному совету, что как бы вы не хотели и не упирались, я заставлю вас читать «Раскинулось море широко» и посмотреть мои репетиции, потому что иначе я не могу работать, не чувствую товарищеской помощи, творческой среды и атмосферы в этой темной комнате.

Есть еще один серьезный недостаток. У нас есть коридорные разговоры. Сейчас, когда силы фабрики должны быть собраны в кулак для выполнения того задания, для которого нас вывезли в тыл для того, чтобы мы работали, у нас есть какая-то оппозиция на фабрике. Я месяц не был на фабрике, и мне рассказали о разногласиях каких-то двух групп людей. Я вижу склоку, какие-то разговоры в коридорах и т.д. Выступает Юткевич. Он произнес свой доклад чрезвычайно взволнованно и странно. Я думал, что он, наконец, поставит вопрос ребром, назовет имена людей, которые мешают работать. Выходит Кулешов и говорит о том, что кто-то с чернильницей в руках хочет разговаривать с Фроловым. Я вижу, что коллектив бьет лихорадка, но кто виноват в этом — я не понимаю. Я не вижу ни сегодня, не видел и вчера в списках тех, кто говорит в кулуарах. Почему эти люди не выходят и не говорят? Я думаю, что выскажу общее мнение, что те люди, которые говорят в коридорах против вас, должны выйти сюда и сказать. Или должны закрыть свои глотки и не мешать нам работать.

Вы вчера назвали их сукиными сынами. Я целиком к вам присоединяюсь, потому что эта молчанка говорит о кухонных разговорах.

Теперь небольшой счет Сергею Иосифовичу Юткевичу. Мне хочется задать вам вопрос. Почему вы опустили руки? Почему вы разрешаете бледные совещания Художественного совета, почему вы промолчали о коридорах, почему вы промолчали об Эрберге, почему вы либеральничали с 9-м сборником? Что случилось? Почему такая история? Вы несколько раз выступали перед коллективом и говорили, что вам не хочется быть художественным руководителем. Я сначала думал, что вы кокетничаете, а затем я вам поверил, но вы не должны забывать, что вас поставили на эту работу партия и правительство, и вы будете плохим командиром, если вы перед атакой будете выходить перед полком и говорить, что вы не хотите идти в атаку. Закончится война, вы уйдете, но сейчас вы обязаны во что бы то ни стало собрать в комок все свои нервы и руководить коллективом так, как вы это делали. Коллектив вам верит, вы должны работать так, как вы работали раньше, как вы работали на Лиховом переулке, т.к. вы работали со мной над «Раскинулось море широко».

Требование коллектива к вам: во что бы то ни стало собраться и сделать-ся крепким руководителем. То же относится и к фронту. Вы должны собрать

коллектив и воспользоваться этим активом, чтобы коллектив мобилизовать на выполнение работы. Вы это можете сделать, и обязаны это сделать.

В заключение разрешите коснуться глубоко личного вопроса. В Октябрьские дни в Москве, не очень желая уехать в Сталинабад, я пошел в военкомат и попросил меня мобилизовать. Меня не взяли, оставив работать в кино. Я приехал сюда и хочу работать полным голосом, на полный ход.

Сергей Иосифович удивлялся, что к нему не приходили и не говорили о своих творческих мечтаниях. Я мечтаю, но для этого нужен и ваш интерес, и я не верю, чтобы и у других режиссеров не было мечтаний, не было желаний. Почему не коснулись этого вопроса здесь? Я удивляюсь, я не могу понять, почему не выступают режиссеры и не говорят об этом серьезном вопросе, о котором говорил Сергей Иосифович. Не может быть режиссера без мечты, без болячки в сердце, которую он хочет выпустить в виде большого художественного произведения.

Сергей Иосифович, может быть, вы не интересовались каждым режиссером, не заставляли его говорить о том, что у него на душе? Если бы вы меня расшевелили, я бы подкинул вам пару мыслей, которые лежат у меня все время на душе. Но хочу высказать страшную вещь. Сначала — мечта, потому что кинематография состоит из мечтаний, а потом — творческий режим экономии. И здесь благодарная задача ваша как руководителя и дирекции фабрики — собрать воедино мечты художников нашей студии, выбрать лучшие и затем на основе творческого режима экономии решать эти мечты. <...>

Если нам удастся собрать все наши мечты и удастся творчески экономно воплотить их в жизнь, прекрасно сделать, нам не будет страшна встреча с фронтами, которая нам предстоит в ближайшие месяцы, когда кончится война. Они нам протянут руки, и мы в ответ сможем сказать, что мы в тылу успели такие снять картины, которые пошли на боевое окончание Великой Отечественной войны.

(Аплодисменты.)

ЛОКШИНА: <...> За все время работы студии в Сталинабаде я хожу и пытаюсь убедить себя, что все хорошо, все в порядке, но мне это категорически не удавалось и не удается по сегодняшний день.

Если к грехам коллектива студии отнести то, что говорил Юткевич: *отсутствие творческой ответственности, неучет трудностей военного времени, самовлюбленность, барство* — питание не то, неудовольствие руководством, то что же, собственно говоря, остается в достоинствах коллектива студии?

То, что было, как говорят все выступавшие, до войны — хорошее прошлое.

Как же могло так получиться, что во время войны все хорошее пошло прахом. Думаю, что целый ряд примеров, приведенных Юткевичем — неверны, и поставлены эти вопросы политически неверно Юткевичем. Потому что в том, что касается неучетов трудностей военного времени, я целиком присоединяюсь к тому, что говорил Журавлев: это вопрос, который обсуждению не подлежит. Здесь нет ни сумасшедших, ни опасных для государств граждан, поэтому говорить о том, что кто-нибудь из нас не понимает, что лес идет⁶, в первую очередь, не на киностудию, не приходится. Эту точку зрения я пытаюсь в течение довольно солидного времени доказать руководству студии.

С одной стороны, нас призывают к тому, что давайте начнем говорить правду в глаза друг другу. С другой стороны, я в течение двух дней слышу преимущественно салонные разговоры, выделяя из них выступление Журав-

лева. Если в докладе Юткевича была большая сочность в обвинении коллективу студии⁷, то я хотела бы слышать такую же сочность в обвинениях и самого себя, и Фролова, и всего руководства студии, от которой мы находимся в большой зависимости, понимая, что это люди, которые должны за нас отвечать, следовательно, могущие с нас и требовать.

Но, говоря о плохой работе, а я говорю это совершенно точно и отчетливо, я попытаюсь это доказать, как частично это доказал Журавлев. Вот почему я согласна с Журавлевым и глубоко возмущена выступлением Кулешова, не имеющего оснований позволять себе такие выступления. Такие истерики не помогают работе. Вся жизнь склоками и дрызгами назывались определенные вещи: это когда люди не имеют мужества заявлять открыто о своем мнении. Если здесь кто-нибудь из товарищей позволяет себе подобные вещи, можно говорить о них с именем, отчеством и фамилией. Только тогда Кулешов имел бы право говорить такие слова, как «сукин сын». А сегодня в положение «сукина сына» попал сам Кулешов. О ком он говорил, почему он не назвал фамилии? Почему Кулешову понадобился такой двенадцатый праздник, как актив, чтобы прийти с такими заявлениями? Мы каждый день встречаемся в коридорах студии и можем говорить обо всех наших делах. И длительно и истерично взывая к товариществу, Кулешов не проявил себя в рабочей обстановке таковым.

Тот счет, который предъявил тов. Журавлев художественному руководству и директорам студии, я могу продлить до бесконечности. Мы имеем здесь дело не с либерализмом, а с плохой работой руководства. Либерализм — это совершенно другая вещь.

Я никогда не знала художественного руководителя Юткевича и директора студии Фролова в качестве испуганных кем-либо мальчиков. А оказывается, они «стеснялись» работать твердо. Я слышу о плохой картине Протазанова, которую тут отпевали по первому разряду. Протазанова не стоит так легко сбрасывать с дороги кинематографии. Следовательно, не вовремя поставленный вопрос делает странную вещь. *Потому что в плохой картине виноват не только Протазанов, и это не либерализм, а плохая работа руководства.*

В конце концов, мы давно привыкли в кинематографе к тому, что за картину несет полную ответственность режиссер. И сейчас получается, что все наши разговоры по поводу картины сводятся к трепке нервов с той или другой стороны. Потому что, если руководство студии хочет на себя брать такую ответственность за те работы, которые производит студия, то нельзя этому руководству проявляться только к финишу в качестве судьи. Это не помогает в каждодневной работе студии⁸.

Что значит: Художественный совет виноват? Худсовет собирается руководством студии. Так что, если худсовет не работает — это вина руководства студии, которое редко его собирает.

У меня есть претензия к руководству в том, что студия работает плохо, и виновато в этом руководство. Но руководство не хотело это слышать. Все то, что не называя имен и фамилии, желая из этого устроить очередной анонимный салонный шум, говорилось здесь в ненужной форме, все это мной было до конца сказано руководству студии. *Почему же тогда кто-либо из вас смеет говорить о склоках и дрызгах⁹?* То, что я позволяю себе говорить здесь я, в первую очередь, позволила себе говорить руководству студии. Я говорю открыто и говорила, что студия работает плохо, и плохо работает до сих пор.

Это называется «выносить сор из избы», и я считаю такую постановку вопроса глубоко возмутительной. Сор не стоит хранить как драгоценность в доме.

Я, очевидно, останусь в абсолютном одиночестве, но меня возмутило выступление Кулешова. Мне потребовалась целая ночь и день, чтобы вышлупить из нее то, что может действительно принести пользу студии. С кого тов. Кулешов спрашивал ответа в том, что у Хохловой умирает или, может быть, умерла сестра? Что погиб Оболенский и Гайдар? С кого он мог здесь спрашивать отчет?

Тов. Кулешов, мне не потребовалось актива, чтобы прийти к руководству студии давным-давно и сказать, что я не хочу попадать в страшное, позорное для меня положение после войны, в положение человека, который ничего не делал за время войны. *Я хочу работать и только работать.*

Никаких личных отношений у меня с руководством студии нет. Я так никогда не работала. Значит, если я хочу работать и если, с моей точки зрения, руководство студии не помогает мне работать, значит, оно мне мешает, а оно мне мешает, и я объясню, почему. <...>

РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 1. Д. 23.

¹ О судьбе Л. Оболенского см. на с. 399–400.

² Сестра А. Хохловой действительно погибла во время блокады Ленинграда.

³ В титрах этого фильма постановщиком значится М. Итина.

⁴ По этому адресу располагалась до эвакуации киностудия «Союздетфильм»; после войны в это здание была переведена ЦСДФ.

⁵ Замысел не был осуществлен.

⁶ Имеются в виду строительные материалы, необходимые для строительства декораций.

⁷ Справа на полях от этих слов неустановленным лицом приписано: «Защитница кол[лекти]ва студии от нападок рук[оводст]ва».

⁸ Слева на полях от подчеркнутого неустановленным лицом приписано: «Локшина поучает».

⁹ Слева на полях от этих слов неустановленным лицом приписано: «Героиня!»

№ 145

ОБРАЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКО-ПРОИЗВОДСТВЕННОГО АКТИВА ОБЪЕДИНЕННОЙ СТАЛИНАБАДСКОЙ КИНОСТУДИИ КО ВСЕМ РАБОТНИКАМ СТУДИИ

25 апреля 1942 г.

Ко всем работникам объединенной киностудии Сталинабадской
и «СОЮЗДЕТФИЛЬМ»

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Первый творческий актив Объединенной киностудии, заслушав доклад т. Юткевича и содоклад т. Штейнберга об очередных задачах работы Студии в период Отечественной войны, констатирует:

1. Киностудия «Союздетфильм», вышедшая в начале Отечественной войны на одно из первых мест в ряду других киностудий и сумевшая обеспечить

в тот период перестройку работы на военный лад, в результате эвакуации и затянувшегося после нее организационного периода, ослабила темпы и снизила качество работы.

2. Основными причинами, препятствовавшими продолжению успешной работы студии, явились следующие обстоятельства:

а) Киностудия «Союздетфильм» осуществляла эвакуацию из разных мест — с основной технической базы в Москве, с технической базы в Ялте, с временных технических баз в Ульяновске и в Уфе и с мест экспедиций в Одессе и в Борисоглебске.

б) Некоторые незавершенные производством картины при эвакуации студии в условиях октября-ноября 1941 года были вывезены некомплектно. Их материал оказался неполным. Например, все костюмы по фильму «Том Кенти» («Принц и нищий») погибли в Одессе, т.к. не были своевременно вывезены Одесской киностудией.

Некоторые негативы изображений и фонограмм новелл 9-го сборника были или утеряны или погибли при остановке работы лаборатории 16 октября, в результате чего 9-й сборник, снятый в августе-сентябре 1941 года, был закончен только в апреле 1942 года. Некоторые из актеров, снимавшихся в незаконченных производствах картинах, оказались вне пределов Средней Азии и не смогли впоследствии приехать в Сталинабад.

в) Киностудия «Союздетфильм», имевшая помещение на Лиховом переулке в Москве площадью 7 839 кв. м., которое было и там недостаточным для широкого разворота работ, получила в Сталинабаде непригодное для съемок помещение площадью в 1 800 кв. м., т.е. в 4 с лишним раз меньше, чем в Москве, не считая того, что добавочная площадь технической базы в Ялте также была потеряна.

г) Предоставленные решением СНК ТССР производственные помещения (второй зал кинотеатра для реконструкции его под павильон и помещение ресторана для оборудования в нем нескольких производственных цехов), с учетом которых строился производственный план первого квартала, до сих пор еще не освобождены для нужд студии.

Все эти обстоятельства в совокупности не могли не отразиться самым существенным образом на выполнении производственного плана студии в первом квартале 1942 года.

3. Наряду с указанными объективными причинами, вызванными условиями военного времени и эвакуацией студий, имели место и другие причины, зависевшие от самих работников студии.

К числу этих причин относятся:

а) Недостаточно высокое идейно-художественное качество запущенных в производство впервые дни войны сценариев и недостаточное внимание руководства и творческих работников к художественному качеству короткометражных картин, за исключением новелл 7-го сборника, где этот недостаток был коренным образом исправлен.

б) Отсутствие повседневной борьбы за творческий режим экономии со стороны многих творческих работников студии и наличие инерции прежних навыков в работе, сложившихся в период мирного времени и работы на хорошо оборудованной технической базе в Москве в первые месяцы войны.

4. Творческо-производственный актив киностудии отмечает, что в настоящее время перед киностудией «Союздетфильм» стоят все те же трудности,

связанные с военным временем, как и перед другими студиями Советского Союза.

В настоящее время речь идет не о творческом режиме экономии, который должен был иметь место при всех условиях, в том числе и в довоенное время. Сейчас вопрос стоит об изобретении таких новых форм и методов работы, которые представляли бы собой коренную перестройку всего творческого процесса во имя реализации высокой и ответственной задачи — создания высоко художественных и полноценных в идейном отношении фильмов, несмотря на отсутствие ряда важнейших производственных условий для съемок.

Примеры, приведенные в обращении творческого актива Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, относящиеся к ранним этапам становления советского кино, как нельзя лучше свидетельствуют о том, что работники советской кинематографии в свое время умели находить выход из положения и преодолевать гораздо большие трудности, чем те, которые стоят на их пути в настоящее время.

5. Опыт работы ряда съемочных групп в период Отечественной войны показывает, что при наличии творческой инициативы и изобретательности, имеется полная возможность преодолеть ряд организационных и технических трудностей и добиться высокого идейно-художественного качества кинокартин.

7-й «Боевой киносборник» был снят при весьма малых затратах на декоративные сооружения с широким применением рисованных задников и в маленьких павильонах и тем не менее по своему художественному качеству превосходит другие картины того же масштаба.

Фильм «Бой под Соколом» снимался в Уфе без каких-либо декораций с приспособлением вместо декоративных сооружений, существующих зданий. На основе этого опыта и опыта работы других съемочных групп, творческо-производственный актив уже сейчас считает необходимым рекомендовать:

а) Самое широкое внедрение методов дорисовки, домaketок, комбинированных съемок, съемок на стекле по системе оператора Кириллова и более широкое применение рисованных задников и писанных частей декораций, что уже нашло применение в работах оператора Кириллова и художника Галаджева, которые решили весьма простыми средствами сложную сцену бомбежки и ночного боя в пятой части картины «Клятва Тимура» и в работах художника Никитченко, предложившего ряд упрощений при разработке эскизов по фильму «Том Кенти» («Принц и нищий»).

б) Систему комплексной постройки декораций на натуре при совмещении на одном остове различных декораций, что нашло свое осуществление в работах художника Козловского по фильму «Том Кенти».

в) Совместный выбор природы несколькими съемочными группами в целях объединения натуральных объектов в одном месте, что было проделано группами по фильмам «Лесные братья» и «Учительница Карташова».

г) Съемку павильонных объектов без декораций, осуществленную с отличным качеством оператором Магидсоном по фильму «Бой под Соколом» и намеченную при съемках фильма «Лермонтов».

д) Создание сценариев с малым количеством декоративных объектов, последовательно проведенное сценаристами Помещиковым и Рожковым вместе с режиссером Юткевичем по фильму «Швейк»¹, где количество декораций сведено до двух.

е) Объединение сцен, задуманных в нескольких декорациях, в одной декорации, осуществленное в фильме «Лермонтов».

Наряду с этими уже проведенными в отдельных группах мероприятиями, творческо-производственный актив считает необходимым проведение планомерной работы по внедрению всех предложений, указанных в обращении актива Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате и, в частности, предлагает в качестве первоочередных мероприятий:

а) Проведение широкого сбора рационализаторских предложений среди рабочих студий и установление системы материального поощрения за принятые предложения.

б) Установление системы премирования за творческие решения, давшие реальную экономию строительных материалов, транспорта, затраты рабсилы и т.п.

Творческо-производственный актив выражает уверенность в том, что при наличии таких ценных и опытных работников на студии, известных своей рационализаторской работой, как Сергей Васильевич Козловский и таких стажановцев производства, как Соколовский, Леонтьев, Никитченко, Мордисова и другие, все эти задачи могут быть успешно выполнены.

Творческо-производственный актив Студии призывает всех работников коллектива обеспечить не только выполнение производственного плана второго квартала, но и добиться во втором квартале перекрытия невыполненного плана первого квартала.

По поручению творческо-производственного актива Объединенной киностудии:

Директор киностудии
Зам. директора
Художественный руководитель
Секретарь партбюро
Председатель фабкома
Секретарь комсомольской организации

ФРОЛОВ
ШТЕЙНБЕРГ
ЮТКЕВИЧ
АНДРИЕВСКИЙ
СПИРИДОНОВ
БАХМЕТЬЕВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 23. Л. 1.

¹ Речь идет о «Боевом киноборнике» «Швейк готовится к бою».

№ 146

**ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ ДИРЕКТОРА КИНОСТУДИИ
«СОЮЗДЕТФИЛЬМ» К.П. ФРОЛОВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
РУКОВОДИТЕЛЯ СТУДИИ С.И. ЮТКЕВИЧА
О КОНФЛИКТНОЙ СИТУАЦИИ В КОЛЛЕКТИВЕ СТУДИИ**

18 мая 1942 г.

<...> Обо всех остальных производственных делах мы просим разрешения информировать Вас несколько позднее, после приезда сюда т. Полонского который выезжает по нашей просьбе в Сталинабад 18-V с.г. Сейчас же мы хотели бы сообщить Вам о ряде непредвиденных обстоятельств, настолько сильно затрудняющих нашу работу, что мы временами впадаем в полное уныние, великолепно зная как это недопустимо в военное время.

К сожалению, приходится констатировать, что нам (т. е. руководству, включая сюда и главного инженера и главного художника) приходится тратить огромное количество времени и усилий не только на преодоление трудностей, связанных с постройкой студии и организацией ее работы в Сталинабаде, но главным образом, для защиты от прямых (а в большинстве случаев косвенных) нападок, обвинений и склочных ситуаций, в возникновении которых мы, несмотря на все очередные недостатки в нашей работе, не можем считать себя повинными. Наши осложнения начались с того момента, когда на совещании с писателями, созванном в ЦК, нам было предложено включить в план восемь тем посвященных Таджикистану, причем тов. Гафуров поставил нас в известность, что пять из них согласованы и утверждены только Александровым¹.

Когда т. Фролов выступил на этом совещании с заявлением о том, что у нас имеется план, утвержденный Председателем Комитета, он считает несерьезным давать обещание от имени студии о том, что все эти картины будут поставлены в этом году, а тов. Юткевич в своем выступлении говорил о важности боевых киноборников и что часть интересующей Таджикистан тематики может быть разрешена путем включения их в короткометражные новеллы, то против нас обоих выступили т. Штейнберг и т. Андриевский, которые заявили, что позиции наши неправильны, что студия должна делать в основном большие «полотна» на Таджикском материале, что «Боевые киноборники» — это второстепенная задача и в результате естественно получилось, что Фролов и Юткевич стали выглядеть «ликвидаторами Таджикской тематики».

Одновременно с этим тов. Гафуров, конечно, из самых лучших побуждений, вызывал к себе и поодиночке и скопом всех режиссеров студии и просил их подумать об их творческом участии в создании картин на местном материале.

Это хорошее начинание, показывающее внимательное отношение ЦК партии к студии, было, к сожалению, извращено некоторыми работниками, пожелавшими, прямо скажем, спекулировать на внимании и доверии ЦК.

Это выразилось прежде всего в игнорировании руководства студии, в превращении кабинета секретарей ЦК в жалобные органы на студию по самым мелочным вопросам, в недобросовестной информации о жизни и работе студии, в создании нездоровой обстановки между отдельными группами творческих работников, и в приписывании руководству попыток к «самостоятельности» студии, только на том основании, что мы твердо считали и считаем подчиненными себя Комитету по делам кинематографии и выполняющими директивы Председателя и его аппарата.

Игнорирование руководства дошло до того, что выбор темы будущего сценария для того или иного режиссера и даже назначение его на картину, стало проходить за спиной руководства студии, и нас ставили об этом в известность лишь «постфактум», так сказать, в информационном порядке. Так было с темой «Дружба народов»², ориентированной на режиссеров Гарина и Локшину, темой, безусловно, важной и нужной, но на которую прежде надо было ориентировать не режиссеров, а сценаристов, и лишь после доброкачественного сценария и утвержденного Вами можно было конкретно говорить о его постановке. Однако, так как все решения по этой теме принимались без нас, то наше предложение о заказе этого сценария драматургам Погодину или Файко были не приняты, так как единственными кандидатурами, могущими

поднять эту тему, были признаны Эрдман и Вольпин, находящиеся в Москве и вызов которых сюда, как мы и предупреждали, встретил бы большие трудности.

Впоследствии так и оказалось, что нас упрекали в нежелании заниматься этой темой, так как мы якобы не смогли обеспечить выезды этих авторов в Сталинабад.

Режиссер Климентий Минц дошел до того, что, написав совершенно безграмотный политически и художественно неудовлетворительный сценарий «Таджикского ревю», даже не отнес его на студию, а понес прямо в ЦК, надеясь найти там предварительную апробацию. Правда, к счастью, сценарий не нашел там поддержки, но все наши попытки объяснить Минцу, что сценарий, прежде чем поступать в какие-либо инстанции, должен быть сдан на студию и с мнением студии отправлен в Комитет, который решит вопрос о его постановке, остались безрезультатными.

Если к этому прибавить подоспевшее к этому моменту снятие с плана картины «Кова освободитель»³ (по которому у нас готов хороший сценарий, высылаемый Вам на днях), то Вы можете себе представить, как неблагоприятно складывалась для нас обстановка в этом вопросе.

Но мы старались не обращать внимания на эти затруднения, и все свое внимание направили на более значительные проблемы, связанные с организацией и постройкой студии. Здесь мы оказались в исключительно тяжелом положении, во-первых, потому, что, к сожалению, местные организации не проявили действительной помощи и заинтересованности в судьбах студии, ограничившись лишь пожеланиями и документами, оставшимися нереализованными. Не знаем, известно ли Вам, что Постановление Совнаркома и ЦК, предоставлявшее нам весь кинотеатр и прилегающий к нему ресторан, до сих пор не реализовано, нам не только не отдан зал театра, не только не передан ресторан, но даже две комнаты, предназначенные для монтажной, до сих пор заселены посторонними жильцами. Таким образом, мы имеем пока лишь одно ателье игрушечных размеров (250 кв. метров), в котором нам не разрешили даже сломать балкона (оставшегося от зрительного зала).

Этим ограничивается вся наша съемочная площадка, не считая того, что нам абсолютно некуда разместить и все остальные цеха.

За все это время нашего пребывания здесь местные организации не помогли нам в получении хотя бы одной доски, а ведь Вы знаете, что Таджикистан в отношении леса является наиболее неблагополучным местом, по сравнению с другими среднеазиатскими республиками.

Транспорт наш ограничен двумя машинами, одной грузовой и «пикапом», простаивающим к тому же из-за отсутствия резины.

Вот и все, чем мы должны были обеспечить выполнение плана, учитывая также при этом, что мы одновременно обязаны заново строить и монтировать доселе не существовавшую студию и налаживать бытовое обслуживание работников. Кустарная кинолаборатория с ручной проявкой и печатью, ранее еле-еле обслуживающая два киножурнала в месяц, естественно, не могла удовлетворить потребности нашей студии, мы вынуждены были начать строительство новой кинолаборатории, что потребовало строительных материалов и транспорта. Мы открыли новую столовую, обслуживающую весьма и весьма сносными обедами всех работников студии, что, естественно, потребовало времени, организационной энергии и, опять-таки, того же транспорта.

Учитывая катастрофическое положение со съемочной площадью, мы наладили оборудование натуральной съемочной площадки рядом с киностудией, это опять-таки потребовало и строительных материалов, рабочей силы и транспорта. Мы уже не говорим об абсолютно отчаянном положении с рабочей силой, полном отсутствии здесь квалифицированных столяров, постановщиков, плотников — и надо сказать, что мы сами удивляемся, как при тех скудных средствах, о которых мы говорим выше, мы все же решали эти труднейшие проблемы: лаборатория будет пущена в первых числах июня в полную эксплуатацию, площадка в основном строительством закончена, и на ней уже стоят декорации для «Швейка», столовая работает, жилищная проблема, в которой также все обещания остались лишь на бумаге, никаких ордеров в результате представлено не было, дом, отведенный нам, строится черепашими темпами, и большинство людей студии живут до сих пор в общежитиях — все это тоже, в конце концов, лимитирует работу студии.

Мы перечисляем все эти трудности не для того, чтобы жаловаться, а наоборот, твердо уверены, что все это преодолимо, что так и нужно работать большевикам во время войны, но нам ведь нужно помочь, а вместо этого, пользуясь трудностями, нам мешают и, если можно так выразиться, «ставят каждое лыко в строку».

Да, конечно, студия работала первый квартал плохо, невыполнение плана позорное явление, и мы, как руководители, несем за это полную ответственность.

Мы знаем, что негоже ссылаться на какие-нибудь объективные трудности, но все же они были, и, если оценивать в целом, что сделано за первый квартал, т.е. что прежде всего построена студия, способная работать и выполнять план, то нужно объективно решать вопрос, справляемся ли мы с своей работой и сделать отсюда все выводы. Мы считаем, что необходимо учесть, что одни руководители, будь они «семи пядей во лбу» (а мы отнюдь не считаем себя таковыми), не могут справиться с такими задачами без помощи сверху и без поддержки своего коллектива. К сожалению, и по последнему вопросу нам пришлось встретиться с непредвиденными явлениями. Нам казалось, что в условиях войны вопросы производственной дисциплины должны стоять особенно остро и быть осознаны всеми.

Однако оказалось, что то ли обстановка «глубокого тыла», то ли чувство «безнаказанности» (оторванность от Комитета, возможность пойти жаловаться в местные организации) и, очевидно, и наша мягкотелость, и либерализм привели к тому, что ряд работников по тем или иным причинам, стали в открытой форме или скрытой, считать для себя необязательными распоряжения руководства, пытаясь их обжаловать по любому поводу и реагируя на каждый приказ дирекции истерическими криками о «закжимщиках руководства».

Режиссеры Гарин и Локшина, никак не желая признать существования военного времени и связанных с ним трудностей, упорно в течение многих месяцев настаивают на сохранении постановочного объема картины «Принц и нищий» в довоенных масштабах. Мы не стали на путь только директив и приказов, так как считали, что достижение производственного эффекта при условии сохранения качества возможно только при активной доброй воле самих постановщиков, которые должны предложить рациональное и вместе с

тем творчески-эффективное решение оставшихся для съемки эпизодов. Однако, к нашему сожалению, режиссеры предпочли путь «фронды» против руководства, обвиняя его в нежелании обеспечить картину наилучшим образом. Режиссеры упорно не хотят понимать, что, хотя нами уже решена «костюмная проблема» (путем перешивки всего имевшегося у нас гардероба по старым картинам), то декоративная часть, требующая не менее доброй сотни кубометров отсутствующего пока леса, не может быть разрешена просто, и вместо того, чтобы терпеливо дожидаться результатов наших лесозаготовок, и продумать наиболее портативное декоративное и монтажное решение остальных объектов, пустились с нами в бесконечную тяжбу, привлекая на свою сторону отдельных товарищей из руководящих партийных органов и сделав кабинеты ЦК местом для суперарбитража между руководством и режиссерами.

Молодой режиссер Минц, снимавший короткометражку «Венский шик», проявил на производстве примеры абсолютной недисциплинированности и разгильдяйства. Для Вас не является секретом, что первые его две короткометражки явились удачными не только благодаря особому таланту режиссера, но и явно протекционистской политики т.т. Ромма и Юткевича, потративших на этого режиссера большое количество энергии и внимания. Однако после успеха этих короткометражек Минц (как это, к сожалению, часто случается со многими творческими работниками) возомнил себя непогрешимым «гением» и выбрал соответственно этому и систему своего поведения. Невыполнение распоряжений дирекции стало у Минца правилом: сначала он нарушил распоряжение директора о запрещении пересъемок, затем не выполнил приказа о тонировке, которую должен был срочно произвести ввиду отъезда актера Мартинсона в Ташкент (где его ждала декорация), и, наконец, нарушил и последний приказ директора о своевременном отпуске этого актера, и в результате (получив ранее выговор) был директором студии снят в последний съемочный день с картины.

Основанием для снятия служили, кроме этих фактов прямого нарушения производственной дисциплины, вообще слабая работа этого режиссера: режиссерский сценарий, трижды представленный в дирекции с заниженным метражом, отказ работать больше одной смены, плохо проведенный почти трехмесячный репетиционный период, в результате которого художественным руководителем был заменен один из основных актеров, и, наконец, вызывающее поведение этого режиссера во все время пребывания в Сталинабаде, выражавшееся в крикливом самомнении, в инсинуациях по адресу руководства студии и в хамском обращении даже со своими ближайшими сотрудниками.

Мы вынуждены были пойти на такую крайнюю меру, как снятие его с картины, так как, кроме всего, мы знаем, что дурные примеры заразительны, и история с Минцем должна была отрезвить, по нашему мнению, и некоторых работников, ставших на путь чванства и недисциплинированности.

Мы уверены, что Вы, ознакомившись со всеми фактами, подтвердите наше решение и, может быть, найдете его даже слишком мягким.

Однако мы не стали бы упоминать об этом факте, если не была симптоматична та обстановка, которая сложилась вокруг него.

Приказ Фролова о снятии Минца был отдан за два часа до нашего отъезда в Ташкент по вызову тов. Полонского. Оказывается, не успели мы отъе-

хоть от Сталинабада, как вокруг Минца началась консолидация сил, направленная к защите «затравленного» режиссера и к снятию директора и худрука студии. Минц, даже не позвонив Полонскому, отправился с жалобой в ЦК, которой самостоятельно предписал ему выехать в Ташкент с жалобой на руководство. На квартире т. Штейнберга начались ежевечерние «подпольные» совещания, на которых присутствовали все «обиженные» — режиссеры Гарин и Локшина, Минц, Андриевский и Блиох.

Нас пытались «снять», воспользовавшись нашим отсутствием, для этой цели Штейнберг информировал руководящих товарищей из ЦК, информировал, к сожалению, весьма односторонне.

Естественно, Вы зададите вопрос, а причем здесь т.т. Андриевский и Блиох? Увы, они тоже считают себя «обиженными», так как мы твердо выполняли Вашу директиву о предоставлении постановок только тем режиссерам, которые были Вами утверждены во время Вашего пребывания в Сталинабаде. Блиох, как Вам известно, в свое время вообще не выполнил распоряжения дирекции и вместо того, чтобы ехать в Сталинабад, бесцельно просидел два месяца у своей семьи в Уфе, за что в результате и получил партийное взыскание. Мы имели неосторожность также сказать т. Андриевскому, что хотя он и является секретарем партийной организации, мы не можем предоставить ему самостоятельную работу, в первую очередь не считая его достаточно сильным режиссером.

Т. Штейнберг считает себя до сих пор глубоко обиженным своим назначением заместителем Фролова, и все это время вольно или невольно делает все от себя зависящее, чтобы завалить поручаемые ему участки работы, противопоставлять себя руководству и заниматься крайне недобросовестной информацией о работе студии.

В своей неприязни к т.т. Фролову и Юткевичу Штейнберг доходил до таких анекдотических случаев, что устраивал просмотры как заграничных, так и картин нашей студии для ответственных товарищей, тайком, скрывая час просмотра от директора и худрука. Он же, естественно, и возглавил всю образовавшуюся «оппозицию», что для нас тем более печально, что на словах т. Штейнберг неоднократно декларировал о своей готовности «сработаться» с руководством студии.

Однако слова его, к сожалению, резко расходятся с делами, и мы вынуждены признать, что, очевидно, неудовлетворенность т. Штейнберга занимаемым им местом и его оскорбленное самолюбие мешают нормальной работе студии и налаживанию на ней настоящего порядка.

Мы неоднократно хотели разъяснить Вам всю сложившуюся обстановку, просить Вашего совета и помощи, для этой цели просили Вашего вызова т. Фролова в Москву, а затем пытались связаться по телефону. Однако, очевидно, всякая наша попытка связаться с Вами трактуется здесь, в Сталинабаде, как «обход» местного руководства, поэтому телефонный разговор т. Фролову, несмотря на его неоднократные настояния и требования, представлен не был, и даже наши двукратные поездки в Ташкент рассматривались здесь весьма неодобрительно.

В результате мы вынуждены были просить т. Полонского немедленно выехать в Сталинабад, объективно разобраться во всех наших делах и вынести соответствующее предложение на Ваше решение. Мы еще раз заявляем, что полностью согласны отвечать за все допущенные нами ошибки и неправиль-

ности (а их, вероятно, у нас немало), но просим Вас как председателя Комитета и как нашего руководителя, разрешить вопрос кардинально: если мы не справляемся со своей работой, то со всей решительностью снять нас с руководства (как это правильно сделано на Ташкентской киностудии) или же, если нашей главной виной является неукоснительное выполнение директив и решений Комитета, то помочь нам, разъяснив местным руководящим организациям, что мы являемся студией, подчиненной, прежде всего, своему Комитету, а также просим поддержать нас в нашей линии проведения строгой производственной дисциплины и очистить студию от людей, так или иначе мешающих проведению этой линии.

Вы знаете, Иван Григорьевич, что главной трудностью «Союздетфильма» и в мирное время являлась проблема «кадров». Успешно начатая Комитетом линия на освежение творческих кадров, к сожалению, из-за войны не была доведена до конца. Вы справедливо требуете от нас высокого качества картин, но Вы также и знаете, как низок качественный уровень большинства режиссуры нашей студии.

В то время как Алма-Ата переполнена ведущими режиссерами «Мосфильма» и «Ленфильма», в Сталинабаде и Ташкенте остро чувствуется недостаток в квалифицированных режиссерах, ведь три режиссера нашей студии (Юрнев, Кулешов, Юткевич) не могут вынести на себе весь груз программы, особенно по короткометражным фильмам, где требуется высокое мастерство, и к тому же профессиональное умение работать в военных условиях. Тому печальный пример наш «9-й сборник», где все новеллы сделаны нашими средними режиссерами, которых у нас подавляющее большинство. Но это отдельный вопрос, по которому мы будем просить у Вас помощи; хотим только напомнить, что нужно решительное обновление нашего режиссерского состава путем привлечения на студию двух-трех умелых мастеров взамен неумелых, но на многое претендующих ремесленников. Мы просим у тов. Полонского взамен откомандированных нами т.т. Протазанова и Легошина таких режиссеров, как Лукова (давно просившегося на нашу студию), Барнета (являющегося старейшим работником нашего коллектива), Арнштама (с его темой о Зое Космодемьянской, являющейся темой нашей студии), Г. Раппапорта.

Мы даже согласны взять на свою студию такого режиссера, как Дзиган (который, к сожалению, славится своим плохим производственным характером, что нас и останавливало до сих пор).

Во Франции есть хорошая поговорка: «ни одна хорошая девушка не может дать больше того, что она имеет». Увы, это справедливо и по отношению к режиссерам. Мы, как руководители (пока еще не снятые!), можем Вам обещать, что сделаем все, что в наших силах, для того, чтобы дать хорошие и нужные картины, но увы, мы не сможем прибавить режиссерам на одного грамма таланта, который в конечном результате все же решает качество фильма.

В заключение просим поверить, Иван Григорьевич, что все это письмо — не очередные жалобы или хныканье растерявшихся перед трудностями руководителей, нам действительно очень трудно, нам почти невозможно работать в этой атмосфере мелких интриг, завистничества и склок. Мы слишком хорошо осознаем свою ответственность перед Вами и мы понимаем, что и как мы должны сделать в 1942 г., и именно поэтому про-

сим решительно помочь нам, или если Вы это сочтете нужным, снять нас с руководства.

Уважающие Вас
К. ФРОЛОВ
С. ЮТКЕВИЧ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 127—133 об.

¹ По всей вероятности, речь идет об утверждении темплана начальником УПиА Г.Ф. Александровым.

² Замысел не был осуществлен.

³ Фильм по этой теме собирался ставить С. Юткевич. Замысел не был осуществлен.

№ 147

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА Л.А. ГРИНКРУГА И Г. БОЛЬШАКОВУ О СОСТОЯНИИ ДЕЛ НА КИНОСТУДИЯХ АЛМА-АТЫ, АШХАБАДА И ТАШКЕНТА

20 марта 1942 г.

<...>

3. «Парень из нашего города», режиссеры Столпер и Иванов. Съемки также невероятно затянулись из-за затяжки с переработкой рабочего сценария, неорганизованности режиссеров и неприятия ими необходимых мер к обеспечению бесперебойной работы по съемкам. Тем же приказом Уполномоченного режиссерам указано, что в случае необеспечения ими необходимого качества и несоблюдения в дальнейшем сроков производства, в отношении них будут приняты меры административного порядка. В настоящее время заканчиваются павильонные съемки и остаются съемки весенней природы. Срок сдачи фильма установлен 18 мая. Однако нет уверенности в соблюдении этого срока, т.к. производство уже сейчас идет с некоторым опозданием против установленного графика.

4. «Секретарь райкома», реж. Пырьев. Режиссером картины сначала был Дзиган. Но последний не обеспечил нормальной работы по картине, вероятно затянул разработку режиссерского сценария, в результате чего приказом Уполномоченного он был отстранен от постановки этой картины, которая и была передана тов. Пырьеву. Последний заканчивает в настоящее время разработку режиссерского сценария, начало съемок предполагается 1 апреля.

Меры, принятые в отношении Дзигана, совершенно правильны. Однако непонятно, почему руководство студии позволило последнему так затянуть картину, в результате чего она выйдет с опозданием на несколько месяцев. Это в одинаковой степени относится и к картинам «Котовский» и «Парень из нашего города».

Меры административного порядка, принимаемые в отношении режиссеров, грубо нарушающих производственную дисциплину, должны, конечно, сыграть свою роль в деле воспитания и воздействия на весь производственный коллектив студии. Но было бы значительно и действеннее, если бы руководство студии принимало необходимые меры к недопущению этих нарушений в процессе работы, к ликвидации их в тот момент, когда можно еще спасти время и средства. К сожалению, такая практика не всегда еще имеет

место на наших студиях и, в частности, на Центральной объединенной студии в Алма-Ате.

5. «Лицо фашизма» («Школа подлости»), режиссер Пудовкин. Съемки проходят нормально. Режиссер хорошо организовал группу и работу, и в первых числах июля нужно ожидать сдачу картины на одной пленке в Ташкенте.

6. «Героическая оборона Ленинграда» — режиссеры Герасимов и Калатов. До приезда в Алма-Ату группа засняла в Ленинграде 170 м фонов для риппроекции и около 80 игровых полезных метров. По приезде в Алма-Ату выявлена необходимость переделки сценария, каковая и продолжалась до последнего времени. Одновременно велась подготовительная работа. В настоящее время группа выехала в Ташкент, где на 25 марта уже назначено начало съемок. Некоторые осложнения в производстве может вызвать необходимость в значительных войсковых соединениях. Сейчас принимаются все меры для их получения, и есть все основания считать, что с этой стороны все будет обеспечено.

7. «Партизаны». Режиссер Барнет. Идет подготовительный период. Съемки предполагается начать 5—10 апреля.

8. «Иван Грозный». Режиссер Эйзенштейн. Заканчивается литературный сценарий и одновременно идет подготовительная работа к съемкам. Серьезное осложнение вызывается необходимостью пошивки многочисленных и дорогих костюмов. С этой целью в Тбилиси направлен один работник студии и, кроме того, принимаются все меры к получению материалов в Алма-Ате. Дано указание о всяческом форсировании работы и о начале съемок во втором квартале против сроков, студии, которая намечает начало съемок на июль. Таково положение с полнометражными картинами.

Одновременно с этим идет работа над выпуском двух киносборников: один, состоящий из к/м «Молодое вино» (реж. Арон) и «Бесценная голова» (реж. Барнет) и соответствующего конференса — срок сдачи 25 марта. Второй, состоящий из к/м «Возвращаю тебе удар» — реж. Оленин и «Скрипичный концерт» (реж. Петров) и соответствующего конференса. Срок сдачи 25—30 марта. Производство этих картин в основном закончено. Сейчас идут съемки конференса, а также последние работы по тонировке, монтажу и пр.

Помимо этого, на студии находятся в производстве три короткометражных фильма: «Новое чувство» (реж. Строева); «Ванька» (реж. Раппапорт); «Юный Фриц» — режиссеры Козинцев и Трауберг. Все эти картины с соответствующим конференсом войдут в следующий сборник, который предполагается выпустить во 2-м квартале.

Одновременно с этим начата работа по «Киноконцерту на экране», под названием «Дальше на Запад» — режиссеры Тимошенко и Эйсымонт. Картину предполагается выпустить в июле.

Нельзя не признать, что на студии до последнего времени имелся целый ряд причин, мешавших нормальному ходу производства. К ним относятся:

1. Незаконченное строительство и невозможность в связи с этим использования всей павильонной мощности студии.

2. Отсутствие достаточного количества необходимого постановочного инвентаря и материалов, как-то: фундусов, леса, фанеры, красок, обоев и пр.

3. Недостаток в квалифицированных кадрах рабочих цехов: осветителей, постановщиков, столяров, электромонтеров, техников, проявщиков и пр.

4. Проживание на производственной площадке в «Ала-Тау» работников, загружающих производственные помещения и т.д.

Однако необходимо указать, что значительную роль в задержке производства играют и причины субъективного характера, как это имело место по картинам «Секретарь райкома», «Котовский», «Парень из нашего города» и др. И было бы совершенно неправильным сваливание всех грехов на студии только на указанные выше причины объективного характера.

Очень многие творческие и административные работники студии еще не полностью осознали или не хотят осознать военной обстановки, в которой приходится работать, в результате чего они предъявляют недобросовестные и невыполнимые требования, связанные с громоздкими декорациями, огромными массовками, значительным количеством транспорта, реквизита и т.д., и т.п. Есть еще очень много работников на студии, которые не отдают себе отчета, где и в какое время они живут, забывают о том, что они не просто эвакуированы в глубокий тыл для спокойной жизни, а переведены на новые места для чрезвычайно ответственной и важной работы по созданию необходимых Красной Армии и советскому народу кинокартин. Они не отдают себе отчета в необходимости всячески ускорять производство картин для быстрого выпуска их на экран.

Они забывают о том, что в наше время качество картин и сроки неразрывно связаны между собой и что одно очень часто переходит в другое.

Вот почему так своевременно было письмо Председателя Комитета, адресованное руководству Центральной объединенной студии, в которой указано на необходимость борьбы с расхлябанностью и беспечностью, необходимость борьбы за сроки и качество кинокартин. Вместе с этим своевременно было и письмо Уполномоченного по Средней Азии т. Полонского и художественного руководителя тов. Ромма, адресованное всем студиям, о необходимости решительной борьбы за творческий режим экономии. Оба эти письма были предметом двухдневного обсуждения всего творческого актива студии после большого доклада, сделанного т. Траубергом. Как в докладе, так и в выступлениях указывалось на необходимость решительной перестройки всей работы, и, в первую очередь, работы режиссеров, от поведения которых в основном зависит соблюдение производственной и хозяйственной дисциплины. В прениях указывалось на примере правильной организации работы групп режиссеров Рошаля, Пудовкина и некоторых других, в результате чего их картины идут в точном соответствии с графиком, и на примере того, как нельзя организовывать свою работу, на расхлябанность и беспомощность таких групп, как Дзигана, Файнциммера и пр.

Лично я считаю, что для выполнения производственного плана 1942 года на студии имеются все предпосылки.

Всего по состоянию на 21 февраля при штате студии в 1185 человек, на студии было 979 человек, из которых эвакуированы со студии «Мосфильм» 256 человек, с «Ленфильма» 152 человека, а остальные набраны в Алма-Ате из эвакуированных, а также местного населения. Недобор коснулся в основном рабочих цехов из числа наиболее дефицитных профессий (постановщики, маляры, проявщики, осветители и др.), а также МОП. Большой недобор имеется также по разряду учеников (штат 100 человек, фактически 10), что никак нельзя назвать удовлетворительным. Набор учеников, и особенно женщин, нужно всячески форсировать для того, чтобы заменить квалифицированную рабочую силу, в связи с призывом в Красную Армию.

Говоря о производстве, считаю необходимым остановиться на огромных перерасходах пленки, допущенных в I квартале 1942 года почти по всем картинам. Так, по «Пархоменко» вместо 2 350 м по плану фактически израсходовано 5 669 м, или 241,2%. По «Сухэ-Батору» вместо 4 983 м по плану израсходовано 7 469 м или 149,9%. То же самое почти по всем короткометражным фильмам. Всего по студии израсходовано пленки в I квартале 168,2% установленного плана.

...Годовой план товарного выпуска 1942 года обеспечивается одной картиной, перешедшей с 1941 года, «Сухэ-Батор», и картинами, запускаемыми в 1942 году, т.е. «Дорога к звездам», «Ходжа Насреддин» и «Оборона Одессы»¹, и, кроме того, двумя сценариями, присланными из Москвы.

Также необходима быстрее заготовка сценариев и пуск в производство короткометражных фильмов для киносборника, для того, чтобы перевыполнить план по сборникам, согласно директивы председателя Комитета.

...О работе лаборатории. Я ознакомился с работой лаборатории ташкентской студии и пришел к заключению, что она не в состоянии выполнить взятые на себя обязательства по массовой печати. В лаборатории имеется одна проявочная машина СПМ-2, и работа по массовой печати не может не отразиться на текущей работе. Обязательства, взятые на себя в декабре, были продиктованы в то время почти полным отсутствием работы по текущей печати и простаиванием в связи с этим копировальной и проявочной аппаратуры. Но теперь положение на студии изменилось. Текущая работа заполняет 2 смены лаборатории, для 3-й же смены не хватает работников, и найти их в Ташкенте невозможно. Кроме того, непрерывная работа аппаратуры без остановки на профилактический ремонт при полном отсутствии в Ташкенте запасных частей, может привести к аварии и полной остановке работы машин. К тому же вряд ли есть смысл печатать специальные лавандовые копии для массовой печати в Ташкенте при чрезвычайно ограниченном количестве копий, которые должна была печатать ташкентская студия.

Исходя из этого, учитывая, что массовая печать на ташкентской студии вводилась как временная мера, я предлагаю в связи с началом работы Новосибирской копировальной фабрики освободить студию совершенно от массовой печати.

Вопросы внутрестудийного планирования и хозяйства

Коренное изменение характера и масштабов работы среднеазиатских студий, расширенных, а в некоторых случаях, и организация вновь технических баз студий, возникновение новых цехов и отделов, слияние ряда студий в одну хозяйственную единицу и соединение, в связи с этим, их управленческого аппарата и отдельных частей общестудийного хозяйства — все это существенно меняет величину и характер всех видов расходов, связанных с содержанием киностудий, работы их технических баз, определяющих, в свою очередь, значительную часть окончательной себестоимости выпускаемых кинокартин.

Как известно, в течение конца 41 года и почти всего I-го квартала 1942 года киностудии Средней Азии находились в стадии своего структурного формирования, и только лишь теперь начинает выявляться с большей или меньшей ясностью окончательный их производственно-структурный характер. Таким образом, несмотря на совершенно новые производственные условия, студии до сих пор практически вынуждены пользоваться старыми, утвержден-

ными еще для 1941 года, задолго до войны, показателями, образующими значительную часть стоимости фильма, т.е. процентами общестудийных расходов, цеховых расходов, ценников услуг технической базы.

Аналогичное положение имеет место быть в Ашхабаде, где студии хотя и не соединены в единую хозрасчетную единицу, однако, значительно расширена техническая база Ашхабадской студии за счет средств, эвакуированных Киевской студией. В особом положении оказалась Центральная объединенная студия в Алма-Ате. Создание этой студии на базе киностудий «Мосфильм», «Ленфильм» и собственно Алма-атинской студии практически привело к организации совершенно нового хозяйства, характер которого совершенно отличен от характера хозяйства каждой из этих объединившихся студий. Вместе с тем при определении себестоимости кинокартин на этой студии последняя пользуется ценниками, в одном случае утвержденными в свое время для «Мосфильма», в другом случае — для «Ленфильма». Совершенно очевидно, что такое положение приводит к искажению себестоимости выпускаемых картин, лишает возможности осуществления правильных хозрасчетных взаимоотношений цехов и отдельных производственных частей студий и может привести к совершенно неоправданным результатам финансово-хозяйственной деятельности отдельных студий.

Управление по производству художественных фильмов считает необходимым упорядочение всех этих и ряда других сметно-финансовых вопросов в самое ближайшее время.

Как известно, сложность и громоздкость существующей методики была признана еще до эвакуации киностудий и в настоящее время может еще усложнить практическое осуществление всей этой работы. По всей вероятности, для того, чтобы не приостанавливать проведения всей работы, необходимо будет условно принять какую-либо величину фонда зарплаты с тем, чтобы скорректировать ее в последующем на основе утвержденных уже годовых показателей по труду. Возможность проведения всей этой работы самими студиями без непосредственного руководства и участия Управления по производству художественных фильмов является чрезвычайно сомнительной. Вместе с тем нельзя признать также правильным, чтобы Управление по производству художественных фильмов ограничилось лишь одним директивным, по этому поводу, указанием, составленным без участия студий. В связи с указанным в качестве мероприятий по упорядочению всего этого участка работы, считал необходимым предложить <...> командировать в ближайшее время на Центральную объединенную студию в Алма-Ате начальника планово-производственного отдела Управления тов. Левинсона, для разработки на месте детального плана и метода упорядочения всей этой работы.

<...> Все принятые на совещании в Алма-Ате решения по упрощению методологии внутрестудийного планирования немедленно довести до сведения также и всех Закавказских киностудий.

Оказание практической помощи студии во всех подобных и других вопросах путем выезда представителя Управления из Новосибирска на места придется практиковать и в дальнейшем.

Предложения.

В результате ознакомления с работой Центральной объединенной студии в Алма-Ате и Ташкентской, в целях улучшения работы студий и разрешения ря-

да вопросов организационно-производственного и хозяйственного характера необходимо:

1. Предложить директору Центральной объединенной студии тов. Тихонову и начальнику строительства тов. Дубровскому-Эшке во избежание срыва выполнения плана 1942 года принять решительные меры к окончанию основных работ, как-то: строительства и монтажа электростанций, второй очереди лаборатории и оборудования павильонов в бывшем кинотеатре «Ала-Тау» не позднее апреля, а всего всех работ по переоборудованию помещений не позднее мая 1942 года.

2. Предложить директору Ташкентской студии т. Якубову передать помещение Самаркандской базы Мультистудии с возложением на последнего обязательства обслуживания съемочных групп всех студий. Тов. Киве предложить проследить за оформлением этой передачи и впредь иметь наблюдение за бесперебойным Мультистудией всех приезжающих в Самарканд съемочных групп.

3. Предложить Киноснабу (т. Керзон) обеспечить все киностудии выделением фондов на необходимый материалы и, в первую очередь, лес и химикалии, как наиболее дефицитные и необходимые для бесперебойной работы студий.

4. Возложить на директоров студий и начальников производства персональную ответственность за правильное расходование пленки, в точном соответствии с нормами, установленными соответствующими приказами по комитету.

5. Директорам студий и начальникам производства учесть в дальнейшей работе предложение председателя Комитета о сроке производства картин не свыше шести месяцев, учтя это при утверждении календарного плана и составления смет по выпускаемым вновь картинам, одновременно пересматривая планы уже находящихся в производстве картин с учетом возможного сокращения сроков производства.

6. Освободить Ташкентскую студию от производства массовой печати по заданию Главкинопроката.

7. Разрешить командировку т. Левинсона и других работников УПХФ для разрешения на студиях практических вопросов организационно-хозяйственного характера.

Л. ГРИНКРУТ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 778. Л. 6—9.

¹ Не исключено, что речь идет о фильме «Я — черноморец!»

№ 148

**СООБЩЕНИЕ ГЛАВПУРКА ОБ ОТКАЗЕ НКВД ДАТЬ ДОПУСК НА ФЛОТ
В.П. ВАЙНШТОКУ**

2 июля 1943 г.

Сов. секретно

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ*

НКВД не допущен на действующий Черноморский флот директор кинокартин «Черноморцы» и «Малахов курган» т. ВАЙНШТОК.

В связи с этим прошу отозвать т. ВАЙНШТОК с Черноморского флота и назначить нового директора указанных кинокартин.

Зам. нач. Главного Политуправления ВМФ контр-адмирал АЗАРОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 84. Л. 1.

№ 149

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДИРЕКТОРА ЦОКС М.В. ТИХОНОВА

«Жди меня»

Летом 1942 года был закончен производством фильм «Парень из нашего города», и я, режиссеры А. Столпер и Б. Иванов и директор картины Слиозберг выехали в Москву сдавать его Комитету. Большаков хорошо принял фильм, который был одобрен и ЦК партии. Он предложил во что бы то ни стало добиться от К.М. Симонова завершения нового сценария фильма «Жди меня», также рассчитанного на этих режиссеров. В Алма-Ате была в труппе студии жена Константина Михайловича — В.В. Серова, для которой он и готовил этот сценарий, имея ее в виду на главную женскую роль.

Мы отправились на квартиру к Симонову. Он жил тогда в «ажурном» доме против гостиницы «Советская». На наше счастье застали его дома. Но он заявил, что через 3 часа должен быть на аэродроме, чтобы лететь на Сталинградский фронт, кажется. Мы заявили, что не уйдем, пока не получим законченный сценарий.

— Ну, черт с вами, — сказал Константин Михайлович, — сидите тихо, питайтесь, чем Бог послал, а я сяду за машинку и буду печатать последнюю главу. Вот вам мой харч.

Он дал нам буханку белого мягкого хлеба, брусок сливочного масла, банку тушенки, чаю, сахару, и даже чашку черной икры. Чай нам вскипятила и разогрела консервы старушка-домработница. Так через несколько часов был готов сценарий. И мы, сытые по горло и счастливые от удачи со сценарием, успели попасть в гостиницу «Москва», где жили, еще до комендантского часа.

А Симонов отбыл ночью на фронт, а оттуда на пару дней прилетел в Алма-Ату, чтобы поправить диалоги уже в режиссерском сценарии.

Вообще, по пути с фронта на фронт, нет-нет, да и залетал он к нам на дачу, другой, чтобы посмотреть, как шли съемки, кое в чем помочь советом. А самое для нас интересное было — его рассказы о виденных и записанных им в свои дневники событиях на фронтах. Жаль, что времени у него было всегда в обрез.

«Секретарь райкома»

В начале ноября 1942 года был закончен производством фильм «Секретарь райкома» по сценарию И. Прута в постановке И. Пырьева. Большаков прислал телеграфное распоряжение вылететь мне и Пырьеву на военных самолетах. Об этом, оказывается, дана была через ВВС соответствующая команда в Северо-Азиатский военный округ.

И вот 3 ноября рано утром моя жена и Марина Ладынина провожали меня и Пырьева на алма-атинском аэродроме. Там подали для нас небольшой

самолет ПР-5 с пилотом, радистом и двумя местами для пассажиров. А коробки с фильмом мы поместили в сигарообразные камеры внизу под кабиной между колес. Так, говорят, летчик Молоков перевозил собак с «Челюскина» при его аварии, а вообще-то это место для почты. Самолет доставил нас через три часа в Ташкент на заводской аэродром, где мы должны были пересесть уже в новый большой десантный самолет типа ИЛ-14 («Дуглас»). Но военный приемщик-летчик все не принимал с завода готовые самолеты, придираясь ко всякого рода дефектам. Наконец, уже к вечеру нас посадили в самолет вместе с пассажирами-летчиками, возвращавшимися на фронт после лечения в госпитале. Командир самолета заявил, что он гарантирует только 2 — 3 часа полета до наступления темноты. Поэтому он решил довести пассажиров до аэродрома Джусалы, где и заночевать всем необходимо будет. Утром и днем 4 ноября наш самолет из-за погоды долго не отправляли. Ведь в то время не было всепогодной авиации. И только уже во второй половине дня самолет на Чкалов (Оренбург), куда прилетели в сумерки и вынуждены были опять заночевать.

Начальник аэродрома, узнав от командира нашего самолета, что он везет киноработников с новой картиной «Секретарь райкома», которую будет принимать сам Сталин, сообщил об этом в обком партии. Оттуда незамедлительно приехал второй секретарь и уговорил нас поехать с ним в обком и показать там активу фильм. С большим успехом прошел просмотр фильма коммунистами обкома с активом. Нас устроили в обкомовской гостинице, дали праздничный паек наравне с обкомовскими работниками, а утром 5 ноября самолет улетел в Пензу, так как ни Куйбышев, ни Москва не принимали, по словам начаэропорта, из-за непогоды — метели.

В Пензе наш самолет приземлился на военном аэродроме летной школы усовершенствования летчиков-истребителей. Поднялась сильная метель. Пришлось и здесь ждать летной погоды. Здесь повторилась такая же операция, что и в Чкалове. Полковник Артамонов, начшколы, сообщил о нас в обком, и оттуда тоже приехал секретарь на машине, чтобы уговорить нас показать картину. В обкоме Пырьева поздравил секретарь с присвоением ему звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. Постановление об этом только что пришло в обком. И здесь успех фильма был потрясающий. Многие женщины-коммунистки плакали во время просмотра. Утром наш самолет стали заводить с помощью стартера на автомобиле, а он сломался. На аэродроме был еще только один стартер, который был у истребителей, дежуривших на случай воздушного налета вражеской авиации. Полковник Артамонов не решался дать этот стартер для пуска моторов нашего самолета. И когда ему сообщили, что третий стартер вот-вот заработает, он разрешил использовать стартер от истребителей, и нас, наконец, отправили. По пути, недалеко от Пензы (а мы летели на высоте 90—100 метров) над нами высоко в небе показался немецкий юнкерс. Стрелок-радист у турели навел на него свой крупнокалиберный пулемет, на случай отражения атаки. Я сидел как раз у турели в центре кабины. Но, как предположил стрелок-радист, у немецкого разведчика либо туго было с бензином, либо он торопился со своими сведениями в часть, самолет его не стал снижаться, чтобы «пришить» наш «Дуглас», и скоро скрылся в облаках.

Уже к 16 часам показалась Москва, мы должны были сесть на центральном аэродроме, но вдруг у нашего самолета испортился манометр у одного

двигателя, и он заглох. Командир корабля вынужден был садиться на первый попавшийся аэродром, ибо, как говорили летчики, на одном двигателе самолет терял высоту каждую секунду по метру. Так, едва не задев за верхушки деревьев, он сел на Люберецкий аэродром, который уже был замаскирован. Убрали в лес истребители, осталось чистое поле с выдвинутыми кое-где елками на крестах. К нашему самолету уже мчался «Виллис» с дежурным офицером, так как это «ЧП», вопиющее нарушение со стороны нашего пилота. Недоразумение было выяснено на месте, когда обнаружили только один работающий двигатель.

Летчики захватили нас в свою полуторку. Меня Пырьев устроил в кабину к шоферу. Дело в том, что я отправился из Алма-Аты в демисезонном пальто, а Пырьев человек был предусмотрительный: он одел зимнее пальто. Я здорово продрог на Люберецком аэродроме. Ведь мороз был порядка 15 градусов при северном ветре.

Уже в полшестого вечера добрались мы до Комитета. Большаков очень волновался, как мы вылетели 3 ноября и «пропадали» до шестого. Уже разыскивали нас через ВВС по военным аэродромам, но так ничего ясного не узнали.

Большаков быстро велел напоить нас горячим чаем, а к нему, кроме плитки шоколада, ничего не оказалось. Тут же распорядился отправить нас в Дом кино и там накормить и обогреть. Сам он торопился в метро «Маяковская», где Сталин должен был выступать с праздничным приветствием накануне 25-й годовщины Октября.

Его речь мы уже слушали в Доме кино по трансляции. Вместе с нами был поэт Виктор Гусев. Он писал для Пырьева сценарий фильма «В 6 часов вечера после войны». Выдали нам праздничный паек, в том числе по бутылке водки, которую мы презентовали Гусеву.

Вечером Большаков повез фильм «Секретарь райкома» в ЦК на сдачу Сталину, а мы оставались в здании Комитета в ожидании результатов. Да и ночевать, кроме того, негде было. В моей комнате по ул. Герцена, 22 жить было невозможно. Стены в комнате треснули от взрывной авиабомбы, которая попала в соседний дом № 24 против моей квартиры. Часть того дома рухнула, а у меня в стене образовалась щель шириной в 2 см, через нее проникал холод с улицы.

В Москву на праздник приехали гости с фронта, а из Ленинграда самолетами привезли много людей — защитников блокированного города. Для них в первую очередь были отданы все свободные номера в гостиницах.

Я жил 3 дня в парикмахерской Комитета, а Пырьев — на диване управделами (тогда исполнял его обязанности главбух Иван Емельянович Черненко).

Поздно ночью приехал Иван Григорьевич, сияющий. Сталин и его окружение — все высоко оценили этот фильм. Он велел срочно тиражировать и послать копии на все фронты и во все области страны.

Броня крепка

Приехав в Алма-Ату, я сразу окунулся в кипучую интенсивную жизнь студии. Предстояло начинать все новые фильмы, форсировав производство запущенных ранее. Особое внимание я должен был уделять фильму С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный», которого с нетерпением ждал Сталин. Так говорил мне Большаков доверительно.

А на вокзале в Алма-Ате меня ждали неприятности. Меня встретил секретарь парткома Волчек и рассказал, что в мое отсутствие была проверка правильности бронирования творческих работников, и ревизор, майор Скрябин, нашел якобы крупные нарушения приказа Верховного Главнокомандующего, согласно которому руководители предприятий за неправильное бронирование подлежат отдаче под суд военного трибунала. На студии, по мнению Скрябина, следовало немедленно после сдачи фильма режиссеров, операторов, директоров картин снимать с брони и сдавать в армию. Утром на следующий день мне звонил уже военный прокурор Уманский и вызывал для дачи показаний в связи в актом Скрябина. Я позвонил по вертушке Наркома Госбезопасности А.Н. Бабкина И.Г. Большакову и сообщил, что мне инкриминируется бронирование, например, режиссера Эйсымонта, который еще не запустил своего фильма в подготовительный период, И.И. Кузнецова, который, кроме картины, параллельно вел спецчасть, и еще ряда творческих работников, которые либо только что закончили работу над фильмом, либо работали с автором, консультируя его в процессе написания сценария. Большаков возмутился. Обещал немедленно принять меры. А уже утром еще дома меня застал офицер фельдсвязи, который вручил под расписку с указанием часа и минут правительственную телеграмму, литер А, в три адреса:

«Казвоенкому Бышкину, Военному прокурору Уманскому, Директору ЦОКС Тихонову.

Киноработники в период межкартинного перерыва разбронированию не подлежат и могут использоваться на любой работе директором студии. Предкомотсрочкам Шверник».

Не успел я прийти на студию, как меня уже по цехам разыскивал ответственный дежурный в связи со срочным звонком военного прокурора Уманского. Тот убедительно просил меня подписать телеграмму в Москву о том, что произошло недоразумение, и я никаких претензий к нему не имею.

— А Скрябина, — сказал Уманский, — я привлекаю к ответственности.

Оказывается, Скрябин находился в распоряжении военкомата после госпиталя и еще не набрал сил для отправки на фронт. Он явился ко мне с извинениями за свой необдуманный поступок, поверив кое-кому из недовольных местных жителей, у которых киноработники в порядке уплотнения заняли жилплощадь.

Я человек не злопамятный. Узнав, что Скрябин еще не совсем закончил свое лечение после ранения, позвонил Казвоенкому Бышкину и попросил откомандировать его к нам на пару месяцев для помощи в организации батальных сцен с участием воинских частей. Так он остался на студии и проработал на ней в качестве зам. директора картины по батальным съемкам. Затем отбыл на фронт.

Зимой, в феврале и марте 1943 года, по распоряжению начальника Главпура А.С. Щербакова на киностудию прибыл большой эшелон с трофейным и советским оружием со Сталинградского фронта после разгрома армий Паулюса. Прибыли танки, пушки, пулеметы, обмундирование и т.д.

При разгрузке эшелона произошел трагический случай. Во время движения гигантского танка ИС по настилу из вагона-платформы на перрон заклинило гусеницу. Командир танка, не выключая сцепления, бросился под танк, чтобы устранить неисправность. Он, находясь под гусеницей, крикнул «порядок!». А его помощнику послышалось: «Давай!». Тот включил скорость. Танк

двинулся и задавил насмерть командира. Когда, выскочив из танка, помкомандира увидел задавленного друга, он выхватил пистолет и пытался застрелиться. Но его обезоружили и, рыдавшего от горя, увезли на «Виллисе» в военную комендатуру. Они с командиром провоевали всю Сталинградскую битву, не получив ни одного ранения. А здесь такой нелепый случай, и погиб его лучший друг под своим же танком.

На трибунале, который судил помощника командира за гибель его начальника, киноработники, присутствующие на перроне, дали свидетельские показания в защиту подкомандира, так как им тоже послышалась команда «давай!». И его трибунал оправдал. Но он попросил, чтобы его немедленно отправили на фронт. У погибшего офицера осталась старушка-мать, которой мы послали денежное пособие и наше соболезнование. Но разве восполнит-ся этим горе матери, потерявшей сына из-за такой нелепой случайности?

Какая же травма на всю жизнь осталась у помкомандира, невольного виновника гибели боевого друга.

Во время этой трагедии я был на совещании ЦК партии, оттуда не вызывали к телефону. Узнал об этом, уже возвратясь на студию.

«Фронт». Гибель Величко

Прибывшая в распоряжении ЦОКС боевая техника сразу пошла на съемки натуральных объектов для кинокартины «Фронт» по сценарию А. Корнейчука, в постановке режиссеров Г. и С. Васильевых. Генерала Горлова играл артист театра им. Пушкина Жуковский, его сына, гибнущего под вражеским танком, под который он бросился со связкой гранат, — Н. Крючков, генерала Огнева — Б. Бабочкин. Танками управляли офицеры, прибывшие со Сталинградского фронта «на отдых» после завершения там битвы.

Крючков во что бы то ни стало захотел создать сильное впечатление от подвига своего героя, так сказать, «эффект присутствия» зрителя на месте боя. Он попросил вырыть большую яму, чтобы прыгнуть в нее, когда приблизится немецкий «Тигр». До съемки он несколько раз тренировался. Не менее его волновался командир этого танка. Он должен был попасть гусеницами точно по бокам ямы. Все обошлось благополучно. Кадр вышел эффектный.

— Давай, Михаил Васильевич, — говорил Николай Афанасьевич, — мой дополнительный гонорар за эту опасную трюковую съемку; да и командиру танка отвали деньги за точную работу.

Теперь за такую рискованную трюковую съемку директоров картины и студии привлекли бы к ответственности. В истории кино не раз были трагические исходы в результате подобного лихачества. Свежа еще в памяти гибель замечательного артиста Е. Урбанского, также настоявшего на опасной трюковой киносъемке с его исполнением. И у нас на ЦОКСе тоже произошла гибель второго режиссера Величко во время съемки в большом павильоне для фильма «Секретарь райкома». У осветителей что-то не ладилось с верхним светом. И.А. Пырьев нервничал, ругался, добиваясь нужного эффекта. Величко бросился бежать на верхний балкон, чтобы на месте объяснить светотехникам, и... там неожиданно оступился и упал головой вниз на пол. Через несколько часов он скончался. Все мы тяжело переживали гибель прекрасного труженика и товарища, каким был молодой еще и талантливый соратник Пырьева — Величко. Особенно переживал и плакал Иван Александрович. Он его очень ценил и готовил к самостоятельной постановке новеллы в «Боевой киносборник».

Тиф

В Алма-Ате в 1942 и 1943 одах была эпидемия брюшного тифа, появился и сыпняк. Она привела к тяжелым заболеваниям многих жителей. И некоторых наших кинорботников с их семьями не миновала эта беда. Так заболела и умерла мать А.Л. Птушко, тяжело болел тифом и едва-едва вылезил инженер С.Н. Бронштейн, умерла дочь директора картины Калика. Тяжело болела жена Г.М. Козинцева актриса Софья Магарилл. У нее уже прошел кризис, но вдруг возник отек легких. Мы доставали для нее в военном госпитале медикаменты. Но все было безуспешно. Моя жена навещала ее вместе с Верой Николаевной Трауберг. И вот совсем ослабевшая, предчувствуя скорую кончину, Магарилл попросила свой ящичек с гримом. Захотела себя погримировать, чтобы не быть, как она говорила, страшной в гробу. Но у нее не слушались руки, и она через несколько часов скончалась.

Для больных тифом мы забронировали свежие фрукты из подсобного хозяйства, добывали для них молоко и другие диетпродукты, которые давали родным для передач в больницы. Но все же потеряли много людей, у которых не выдержали сердца. На студии кое-кто уже говорил, что на алма-атинском кладбище появился еще один филиал ЦОКС. Злая и горькая острота.

Большаков прислал нам ампулы с поливакциной для прививок от всех тифов и, кажется, в том числе от тулереямии. Каждая порция в одной ампуле и за одну инъекцию. Он сказал, чтобы ее привить преимущественно ведущим творческим работникам и особенно снимавшимся актерам, так как ему удалось достать вакцину в ограниченном количестве в какой-то экспериментальной лаборатории; там ее недавно создал и выпустил серию ампул один латышский ученый-микробиолог.

С большим трудом мне удалось уговорить наших деятелей, в том числе Эйзенштейна, Черкасова, Целиковскую, Жарова, Эрмлера, Козинцева, Трауберга, Пырьева, Ладынину и других сделать прививки в поликлинике Совнаркома. А Сергей Михайлович потребовал, чтобы директор студии сначала сам показал пример, а потом уже его «подчиненные». И я, получив согласие своего врача-фтизиатра Морозова, начал с себя эту процедуру. Очевидно, она была действительно эффективной, потому что все, кто сделал прививку, не заболели.

Как-то мы пошли на вечернюю кино съемку «Ивана Грозного». Шла съемка отпевания умершей царицы Анастасии (артистка Целиковская), лежавшей в долбленном гробу во всем царском облачении. Я, моя жена и Михаил Иванович Жаров присутствовали на этой длительно продолжавшейся съемке под фонограмму отпевания усопшей. Жаров (в то время супруг Целиковской) принес ей из дома бутерброды, чтобы во время перестановки света дать ей покушать в гробу. И вдруг он подходит к нам испуганный и говорит, обращаясь к моей жене:

— Нина Ильинична, Люська поймала у себя в парчовом одеянии громадную вошь. Вот беда! Теперь она заразится тифом!

Но все обошлось благополучно. Целиковская не заболела. Я стал пробирать костюмеров, предполагая, что они не проделали дезинфекции костюмов. Оказывается, я был неправ. Мне показали акт дезбюро с датой накануне съемки. Очевидно, вошь проникла от кого-то из массовки, которую собирали обычно с улицы и даже с вокзала.

Весной 1943 года я в воскресный день поехал с Борисом Васильевичем Блиновым, только что закончившем сниматься в фильме «Жди меня», на охоту по горным куропаткам-кекликам в район Талгара. Это в 30 километрах от Алма-Аты. День был жаркий. Мы часа четыре ползали в горах, убили по паре кекликов, очень устали и опустились на шоссе, около которого протекал арык. Блинов нагнулся к нему, стал набирать в ладонь воду и жадно пить. Я ему сказал, что опасно пить из арыка, так как можно заразиться. На что он мне ответил:

— Говорят на востоке, что если вода девять раз в потоке перевернется, то она становится чистой и ее можно пить.

Я ему возразил, что, может быть, песок и мувь осядут в пути на дне потока, но микробы-то останутся.

— Ну, Бог не выдаст, свинья не съест, — сказал Блинов, вдоволь напившись.

Надо сказать, что от прививки поливакцины он отказался категорически. Через две недели у него появился сильный жар и озноб. Он пошел в поликлинику и попросил у врача дать ему хинина, так как, по его словам, каждую весну у него была вспышка малярии. Врач ему поверил и дал хинин. Но после приема хины, растворенной в водке, через несколько часов Блинов потерял сознание, и его отправили в больницу. Там, конечно, сделали все анализы и быстро установили диагноз — брюшной тиф. Эта болезнь протекала у него очень тяжело и привела к прободению кишок. Я приехал к нему за два часа до операции, которую должен был проводить профессор Петров. Я сообщил Борису Васильевичу о том, что Большаков звонил и благодарил за картину, которую очень хорошо приняли. Но Блинов через силу прошептал, что ему это безразлично; у него не получилась даже его обычная располагающая улыбка. Лицо его было бледное и измученное от болей. Скоро началась операция. Я слыше часа ждал ее окончания. Увидев вышедшего мрачного профессора, понял, что Бориса Васильевича не стало.

У меня сохранилась фотография траурного митинга похорон Б.В. Блинова, обаятельного человека и талантливого артиста, создавшего много замечательных образов наших современников.

Вот выступает Сергей Васильев, рядом стоят Столпер, Бучма и др. Вот траурная процессия, идущая на кладбище.

Заступники

Книги Трауберг страстно любил читать. Даже кофе варил себе и родным на кухне, читая книжку. Часто поэтому и упускал его из кофейника на плиту, зачитавшись.

У Траубергов частыми гостями были М. Блейман, К. Исаев, Н. Коварский, Г. Козинцев, Ю. Райзман и другие творцы. И все, конечно, приходили незваные, а так, «на огонек», за чашкой кофе поговорить об искусстве, поспорить, часто крепко, но всегда расставались друзьями.

Леонид Захарович в середине 1942 года сменил Эрмлера в качестве художника, так как Фридрих Маркович начал работать над фильмом «Она защищает Родину». А в декабре Трауберг начал снимать фильм «Актриса». Художественное руководство принял И. Пырьев.

Как-то летом 1942 года пришли ко мне в кабинет Эйзенштейн С.М. и Трауберг Л.З. с необычной просьбой. Дело в том, что очень талантливый режис-

сер МХАТа Сахновский был в начале войны выслан из Москвы в Казахстан. Он находился под Семипалатинском, где жил под надзором органов милиции, и страшно переживал свою ссылку. Эйзенштейн и Трауберг обратились ко мне с просьбой походатайствовать перед органами Госбезопасности республики о переводе Сахновского в Алма-Ату с тем, чтобы он был худруком нашей большой актерской труппы. По их словам, Сахновский мог бы сильно помочь творческому росту наших артистов, так как он был также очень квалифицированным педагогом.

Я обратился с этим делом к Наркому Госбезопасности республики А.Н. Бабкину, тот связался с Центром и удовлетворил просьбу студии. Причем он мне сказал, что выслан-то Сахновский был за анекдоты, рассказанные им публично в Москве, будучи «подшофе».

В самом деле, он оказался прекрасным педагогом, много работавшим с актерами студии, пользовался у них авторитетом.

В декабре 1943 года опять те же Эйзенштейн и Трауберг снова пришли ко мне с другой просьбой — похлопотать о разрешении Сахновскому вернуться в Москву, во МХАТ, где собралась вся реэвакуированная труппа. Необходимо было дать хорошую характеристику от студии, чтобы ее приобщить к ходатайству мхатовцев, и опять съездить к Бабкину. Я удовлетворил и эту просьбу, и Сахновскому незадолго до Нового года дали это разрешение.

И вот наступило 31 декабря 1943 года. У всех было радостное настроение. Ведь Советская Армия громила на всех фронтах врага. Самоотверженно трудились люди в тылу, давая фронту и боевую технику, и боеприпасы, и промышленную продукцию, и продукты питания.

Министерство торговли выдало всем нам, кинорobotникам, новогодние пайки, в которые входили и шампанское, и фруктовое вино, и даже по бутылке водки. Ко мне приходили с новогодними поздравлениями многие творческие работники нашего дома. В два часа ночи мы с Траубергом, приняв всех гостей, заперли дверь квартиры. Я пошел спать, а он еще стал варить себе ночной кофе. Вскоре он постучал ко мне в дверь и сказал, что пришли еще два гостя на минутку, и их надо обязательно принять. Оказывается, это были Сахновский и М. Астангов, оба сильно во хмелю.

Сахновский обратился к Астангову и Траубергу со словами:

— Смотрите, Миша и Леонид. Вот перед этим человеком я сейчас стану на колени и поцелую ему руку. Он мне поверил и помог в трудную минуту.

И Сахновский действительно опустился на колени, но я не позволил ему целовать руку. А сказал, помогая встать:

— Что вы, что вы! Давайте лучше выпьем за Победу скорую да за ваш счастливый путь. А затем поцелуемся на прощание.

Оба они быстро согласились, выпили по рюмке водки и ушли.

На следующий день Сахновский отбыл в Москву!

«Иван Грозный»

Встречи с С.М. Эйзенштейном. С Сергеем Михайловичем я еще встречался в Главке, когда он приходил по каким-либо делам студии «Мосфильм». Ко мне он обращался с просьбой о выделении для нее новой аппаратуры и особенно импортного американского грима фирмы «Макс Фактор», имея в виду предстоящую съемку «Ивана Грозного». Но вплотную и очень близко мы с ним сработались и затем подружились, уже в Алма-Ате.

Началось это с того, что он как-то вечером пришел ко мне в кабинет на студию. Попросил ответственного дежурного, который был около меня, перейти в приемную, куда и перевели мой телефон. Затем Сергей Михайлович запер дверь кабинета и начал читать мне свой сценарий «Иван Грозный», прерывая чтение своими комментариями о том, как он предполагает все это воплотить на киноэкране и какими средствами. Я слушал его с увлечением, и во мне появилось неукротимое желание во что бы то ни стало приложить все усилия и настойчивость, но осуществить эту гигантскую постановку именно здесь, в Алма-Ате, и без всяких компромиссов на военное время. Я знал, что эта тема была утверждена ЦК в перспективном тематическом плане в объеме двух серий. Эйзенштейн же рассчитывал на три серии, иначе у него не влезал последний важный период деятельности Грозного — его Ливонский поход за освобождение исконно русских земель и за создание Великой Руси.

— Если вам это не под силу, — закончил он, — то давайте честно напишем в Комитет, что это невозможно. Отложим все до Победы.

Я, конечно, отклонил это предложение и обещал всерьез взяться за «Ивана Грозного». При этом дал ему честное слово, что сам в крайнем случае приму на себя директорство фильма, кроме тех директоров, которые были уже назначены на картину. Для того чтобы это было не просто джентльменским обязательством, я издал соответствующий приказ.

Большаков одобрил это решение и в свою очередь обещал всяческое содействие созданию картины, так, как задумал ее автор и режиссер. Действительно, вскоре пришли распоряжения Правительственных органов и ГлавПУРа о всевозможных мероприятиях для этого фильма.

Так, в начале 1942 года в Алма-Ату приехал по делам нарком финансов Союза А.Г. Зверев. Его нам удалось заполучить на студию, где стояла выстроенная большая декорация «Успенский собор», которую нельзя было отснять из-за отсутствия золотой, серебряной и медной парчи на облачение Грозного, духовенства и бояр. У меня сохранилась фотография в соборе, где я и Эйзенштейн показывали эту декорацию Звереву и наркому финансов республики (кажется, Фадееву).

И Зверев немедленно дал правительственную телеграмму в Красноярск, где лежала фондовая парча, предназначенная на экспорт в восточные страны. За ней немедленно был отправлен наш представитель, который вернулся вместе с вооруженной охраной, ответственной за целостность этих валютных ценностей.

Для батальных сцен нам тоже по правительственному распоряжению выделялись войска — пехота и кавалерия из разных частей Среднеазиатского военного округа и из погранчастей.

Так под Каскелен (30 км от Алма-Аты), где была построена на крутом берегу речки Каскеленки большая декорация крепости «Казань», прибыло несколько воинских частей (пехота и конница). Был разбит целый военный палаточный городок с походными кухнями, складами продовольствия и т.д. В свободное от съемок время войска проходили свои занятия по боевой подготовке.

Весной 1942 г. в самый разгар съемок штурма Казани случилось «ЧП». Белый конь, ходивший под Курбским (арт. Названовым), ночью пасся около реки, где был обильный сочный корм — клевер, пырей и другие вкусные тра-

вы. Вдруг лошадь захрипела и упала. У нее стала пухнуть голова. Через несколько минут она пала. Оказывается, ее ужалила в губу какая-то очень ядовитая змея.

Другого такого белого коня в кавалерийской части не было. Осталось снимать еще много кадров, с Курбским на этом коне. А снято было еще больше.

Я срочно связался по спецтелефону с Большаковым, а тот тут же с А.С. Щербаковым и затем сообщил мне, что пошло распоряжение командующему Среднеазиатским военным округом о немедленной доставке другого белого коня с одной из кавалерийских частей округа.

Для ускорения я срочно отправил в САВО своего заместителя В.П. Вайнштока, зная его «пробивную силу», тем более что нам известно уже о телеграмме в Округ из Москвы.

Как передавал Вайншток, он явился в проходную штаба и сообщил дежурному офицеру свою фамилию и цель приема у командующего, так как есть предписание ГлавПУРа. Тогда офицер быстро снял трубку и позвонил адъютанту командующего:

— Товарищ полковник, докладывает дежурный офицер. К командующему прибыл из Москвы товарищ, из Военштока. Говорит, очень важное распоряжение ГлавПУРа. Есть пропустить! — сказал он. — Пройдите, пожалуйста!

Когда командующий услышал от Владимира Петровича, как его называли товарищем из Военштока, он долго смеялся. Он знал Вайнштока по его фильмам «Дети капитана Гранта», «Остров сокровищ», «Артиллеристы».

Оказывается, к нему пришла уже телеграмма о коне белом. Быстро нашли такую лошадь у самого командира кавдивизии, и она уже была в пути из-под Ашхабада в Алма-Ату в вагоне, в сопровождении конюха и с запасом фуража в расчете на месяц.

И действительно, скоро прибыла лошадь белой масти, но с темным пятном на голове. Пришлось нашим гримерам, очевидно впервые в их практике, с помощью белил и других средств (безвредных для коня) загримировать это пятно.

Лошадь прибыла также в сопровождении адъютанта комдива. Он буквально не отходил от нее даже на съемке, не говоря уже об ее строгом содержании после съемок.

Я очень ревностно старался выполнять данное мною Сергею Михайловичу обещание. Ежедневно рано утром являлся на студию к 8 часам. В это время начиналась работа в цехах. Творческие работники и служащие приходили к 9 часам.

Я обходил все цехи, где готовилось огромное количество всякого сценически-постановочного инвентаря. Начинал обычно со столярного и макетно-бутафорского, где был начальником Иван Васильевич Ломов, тоже большой поклонник Эйзенштейна. Там готовились шлемы, кольчуги, копья, сабли, пищали, мушкеты, пушки и т.д. Даже гроб для погребения царицы Анастасии там долбили вручную из тополевого бревна. Сергей Михайлович все добывался обязательно дерева — мореного дуба, в которых хоронили царей в XVI—XVII веках, но пришлось взять тополь и покрыть его морилкой под дуб, на что очень неохотно пошел Эйзенштейн.

Затем шел я в костюмерно-пошивочный цех. Там под руководством Я.И. Райзмана шили парчовые и другие костюмы по эскизам художников Шпинеля, Жаровой и самого Сергея Михайловича, вставляли камни, на-

низывали бусы и т.д. Затем — в механический цех, где готовился металлический реквизит и оружие. И, наконец, в павильоны, там сооружались декорации.

Чуть позже прибежал запыхавшийся Эйзенштейн и, увидев меня, всегда очень радушно приветствовал и советовался со мной по ряду текущих вопросов постановки фильма.

Я любил бывать и на съемках у него, куда он разрешал очень немногим появляться. Исключение делал только для своих питомцев — студентов ВГИКа, его мастерской. Жаль, что я в то время не брал с собой в павильоны фотокамеру, с помощью которой можно было снять много интересных рабочих моментов.

Но однажды произошло событие, которое омрачило нашу дружбу.

Как-то, по-моему, в феврале 1943 г., в пятницу ко мне пришел очень взволнованный второй режиссер Сергея Михайловича — Лев Аронович Инденбом и сообщил доверительно, что Эйзенштейн сегодня не поехал на большую ответственную съемку под Каскеленом. Там навозили снега, собралась большая массовка, ее одели, загримировали и с нетерпением ждали режиссера, а он наотрез отказался поехать. Причем заявил, что здоров, но в этот день не поедет по личным мотивам. Я пошел к нему на квартиру.

— Сергей Михайлович, правда, что вы здоровы; но ехать не хотите?

— Да, — ответил он. — Сегодня мой «черный» день: пятница и 26-е число (по-старому 13-е). Работать не могу.

— Чепуха, — сказал я. — Бросьте эти приметы. Я вас прошу и очень. Ведь ждет массовка, вся студия клокочет от негодования. Поезжайте, умоляю вас.

— Нет, мой директор, не поеду. А вы поступайте так, как вам повелевают ваш «сан» и ваши права.

Ко мне пришел секретарь парткома Волчек и сказал, что это вопиющее дело, волнуется вся студия, и я должен поступить сурово за прогул Сергея Михайловича.

И я издал тут же приказ о наложении материального взыскания на Эйзенштейна за прогул и убытки от этого, оштрафовал его в размере одной трети месячной зарплаты согласно КЗОТ. Приказ был вывешен на студии и послан на квартиру Эйзенштейну.

На следующий день он, свежий, бодрый, отправился на объект, и снял двойную норму метража за один съемочный день.

Возвратясь, он зашел к начальнику производства Игорю Черняку и заявил ему, чтобы немедленно начали строить декорацию «Сцена под хоромами». От этой декорации, утвержденной в генсмете, он, в целях экономии средств, в свое время отказался, перенеся записанные в нее кадры на другой объект. Стоила эта декорация дорого — свыше 7 т.р., а главное, была дефицитна площадь павильонов, да и с рабсилой очень туго стало на студии. Я попросил к себе Эйзенштейна и, спросил его, почему он так поступает. А он мне вдруг заявил:

— Мой директор, долг платежом красен. За все, за все по-королевски я вам, король мой, заплачу! Вы меня оштрафовали на 715 рублей, а я вас наказываю в 10 раз больше, то есть на 7 000 рублей.

— Сергей Михайлович, я не могу поверить, что это вы и так можете поступать по отношению к своей студии. Ведь идет война, с какими трудностями выделяют все ресурсы для «Ивана Грозного», а вы хотите так наказать не

меня же персонально, а родную вам студию. Ваше, конечно, право требовать восстановить декорацию, но это будет, честное слово — ваш «черный» поступок.

Тут у него появились слезы на глазах, и он сказал мне:

— В этот проклятый день умерла моя мать, а у нее — ее отец. И она мне завещала беречься этого дня. А вы меня даже толком не спросили душевно, почему я отказался.

Я попросил у него за это извинения и предложил ему написать заявление о плохом самочувствии, в связи с чем он не мог снимать. В свою очередь я отменяю свой приказ по этим мотивам.

И мы расстались оба взволнованные, но по-прежнему уважающие друг друга.

Как-то случилось так, что внезапно заболел тенор из церковного хора, который должен был записаться на пленку. Исполняя псалом при отпевании скончавшейся царицы Анастасии. Эйзенштейн был в отчаянии. Он назначил съемку под эту фонограмму. Я предложил заменить этого тенора. У меня еще сохранился голос, и я попытался попробоваться у регента. Тот, прорепетировав со мной этот псалом, согласился с моим участием записать пение. Как сейчас, помню слова погребального песнопения:

*Душе моя, душе моя,
Восстану, что спиши!*

Сергей Михайлович был очень доволен этой записью. Я же с удовольствием слышал свой голос впоследствии в готовом фильме в этом эпизоде.

В конце 1943 года Сергей Михайлович почувствовал себя плохо. Сказалось сильное переутомление от интенсивной работы над «Грозным». У него появились сильные боли в сердце. Врач посоветовал: решительно прервать работу и уехать из Алма-Аты в горы, чтобы в тиши хорошо отдохнуть с месяц. Мне удалось через Председателя Совнаркома Н. Ундасынова устроить Эйзенштейна с неизменной тетей Пашей в коттедж-дачу Совнаркома. Она находилась в саду среди яблонь. Я с женой приезжал его навестить. Помню, как в один приезд выпал сильный снег. Около крыльца домика росла большая яблоня, которая вся была обсыпана мелкими ярко-красными яблоками. Садовник любезно предлагал рвать прямо с дерева яблоки и кушать, сказав, что этот сорт яблок особенно хорош, когда выпадет первый снег. И действительно, вкус и аромат этих яблок были приятные — кисло-сладкие, душистые и очень сочные.

Сергей Михайлович не стал весь месяц здесь отдыхать. Через две недели у него прошли боли в сердце, он посвежел и снова включился в работу на студии и во ВГИКе в своей мастерской.

Моя последняя встреча с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном произошла в марте 1945 года. Он пришел ко мне очень радостный. Картина (вторая серия «Ивана Грозного») подходила к концу на «Мосфильме». Он вынул из портфеля книжку в коричневом переплете, еще пахнущую типографской краской, открыл ее, взял со стола у меня красный карандаш и стал писать своим размашистым почерком. Затем обнял меня, поцеловал и сказал:

— Вот прочтите и помните, что это искренно и от всего сердца.

И быстро ушел. Я стал читать следующие его слова:

«Лучшему другу «Ивана Грозного», лучшему другу его автора, лучшему директору студии за двадцать лет моей работы в кино, дорогому Михаилу Васильеви-

чу Тихонову, энергии и энтузиазму которого мы обязаны тем, что свершилось чудо: фильм оказался снятым в самые тяжкие годы войны, в далекой Алма-Ате.

С горячей любовью и благодарностью.

Сергей Эйзенштейн

29 марта 45 года».

Я храню эту реликвию Сергея Михайловича на добрую память о нем. Конечно, он чрезмерно оценил мои заслуги в создании гигантского фильма. Сам он, его очень мобильная съемочная группа, замечательные актеры, прекрасные кадры рабочих «мосфильмовцев», «ленфильмовцев» и молодых казахских работников, а самое главное, большая помощь во многом партии и правительства обеспечили создание выдающегося кинопроизведения.

К сожалению, я лежал прикованный болезнью к постели и не мог быть на похоронах Сергея Михайловича. Как-то при встрече Л.А. Инденбом позже сказал, что Сергей Михайлович только два дня не дожид до своего «черного дня», которого он боялся, и говорил, что вот-вот умрет.

Знамя победителям

В начале 1943 года на студию приехал из Москвы начальник Технического управления Комитета Г.Л. Ирский, который привез Переходящее знамя по соцсоревнованию Государственного комитета обороны. Его решением жюри впервые присудили по итогам за IV квартал 1942 года нашей киностудии. Предстояло провести вручение знамени в торжественной обстановке и с соблюдением установленного для этого почетного знамени ритуала.

ЦК партии и Совнарком республики предоставили для торжественного собрания зал оперного театра им. Абая. На собрание прибыли руководящие работники ЦК и СНК. Вручал это знамя генерал. Прежде чем принять от него знамя, я должен был стать на колени и поцеловать знамя. Затем выступить от имени коллектива с трибуны и выразить глубокую благодарность партии и правительству, которые создали в тяжкие годы войны все необходимые условия для производства фильмов и для быта кинороботников. Мы заверили, что и далее будем еще больше отдавать сил для обороны страны и победы в Великой Отечественной войне.

Это торжество было заснято оператором «ленфильмовцев» С. Ивановым. У меня сохранился киноголик. В него включено и мое выступление, снятое синхронно. Сохранились и фотографии общих планов президиума и зрительного зала. Вот я с Эрмлером около принятого знамени, рядом генерал, вручающий его, далее президиум, стоит Рыбин Г.П., заместитель секретаря парткома, который вел собрание, заместитель председателя СНК Тажибаев и другие. На фотографиях выступления Тажибаева, Рошалья и мое.

Мы сделали свое торжественное обещание. За работу киностудии в следующем квартале тоже было присуждено знамя ГОКО.

Затем оно, кажется, было присуждено студии «Союздетфильм», а потом «Мосфильму», куда постепенно стали возвращаться киногоруппы с готовыми к производству сценариями.

Это знамя навечно хранится в киностудии «Мосфильм», по постановлению ЦК и СНК оно отдается навсегда тому предприятию, которое за период войны более всех раз его получило. «Мосфильмовцы» много поработали в Алма-Ате, особенно в первый год, так как приехали туда с запущенными в производство фильмами режиссеров А. Столлера и Б. Иванова, Ю. Райзмана, за-

тем довольно оперативно сработали группы И. Пырьева («Секретарь райкома», К. Юдина («Антоша Рыбкин»), В. Пудовкина («Русские люди»), Э. Шуб («Страна Советов»), В. Строевой (киносборник «Казахи воюют») и т.д.

Жюри, очевидно, все это учитывая, присудило навечно знамя ГОКО «Мосфильму». Хотя как будто там долго спорили, имея и других претендентов — киностудии «Ленфильм» и «Союздетфильм», которые за годы войны также много сделали хороших художественных фильмов, пользовавшихся успехом у зрителей-фронтовиков и в тылу.

Похоронка

Весной 1943 года, когда шли к концу съемки фильма «Она защищает Родину», на студию пришла телеграмма с фронта в адрес Марецкой В.П. от командира части, в которой воевал ее муж. Эту телеграмму ночью получил ответственный дежурный, который имел право вскрывать все телеграммы, с тем чтобы тут же сообщать мне по телефону, если в них были срочные задания. Дежурный позвонил мне и сообщил, что Вере Петровне пришла «похоронка». Я немедленно разбудил Эрмлера Ф.М. и сообщил об этом несчастье. А Эрмлеру оставался к съемке последний эпизод в павильоне: Пелагея, очень счастливая, играет со своим ребенком, сидя на полу. Этот кадр по фильму предшествовал трагическому эпизоду, когда на улице села на глазах матери, Пелагеи, фашистский офицер-танкист давит на смерть ее ребенка.

Фридрих Маркович схватился за голову от отчаяния. Ведь и он, и все мы очень уважали и любили Веру Петровну за ее материнство, за ее душевную чистоту и трудолюбие исключительное. Но как же быть со съемкой этого ответственного эпизода? Эрмлер, очевидно, с болью в душе обратился ко мне с предложением:

— Отдай мне телеграмму, предупреди немедленно дежурного, чтобы он никому не говорил о ней. А я вручу ее Вере Петровне на следующий день после съемки.

И вот я пришел в павильон, когда полным ходом шла синхронная съемка этой сцены. Вера Петровна с увлечением играла с ребенком. Сама придумала мизансцену и реплики. Эрмлер старался не выдать своего переживания. Сумел создать соответствующее кадру настроение актрисы. И когда он увидел меня с очень печальным лицом, быстро взял под руку и отвел в сторону.

— Михаил, умоляю тебя, уходи. Твое скорбное лицо и меня вот-вот расстроит до слез так, что я расплачусь и сообщу трагическую весть Марецкой. А ей ведь надо довести съемку до конца.

И я быстро ушел. А Эрмлер, как он потом мне рассказывал, пошел к начальнику телеграфа, чтобы уговорить его наклеить другую ленту с указанием нового дня и часа приема телеграммы.

В ночную смену кинолаборатория проявила и напечатала позитив этой съемки. После просмотра на экране Эрмлер пошел в гостиницу к Вере Петровне, чтобы передать ей телеграмму и постараться ее как-то поддержать морально.

Вера Петровна заперлась на несколько дней в номере и одна переживала свое горе.

Не знаю, покаялся ли Фридрих Маркович в своем поступке в тот скорбный день перед В.П. Марецкой. Но сделал он это ценой своей душевной травмы ради фильма, который имел потрясающий успех и на фронте, и в пар-

тизанских краях, и в тылу. Его экранная жизнь продолжается и в наше время. Сменилось уже два поколения юных зрителей после Великой Отечественной войны, которые с волнением смотрели и смотрят ныне ратные подвиги их матерей и бабушек в тяжкие годы испытаний нашей страны.

Я недавно видел фильм и вспомнил, как он создавался и особенно последний съемочный день в павильоне. Такие события остаются в памяти на всю жизнь.

Ударный труд — фронту!

Годы 1941—1944 были примечательны и тем, что в тот период кинематографисты всех специальностей «сломали» существующие нормативы мирного времени, и в первую очередь — по производительности труда.

Так, сооружение декораций, их основание и съемка, демонтаж — все эти процессы совершались и рабочими и творческими работниками почти вдвое быстрее. Также быстро осуществлялись работы и в других цехах — обработки пленки, ее монтажа, звукозаписи и перезаписи фильмов и т.д.

В большом объеме применялись всевозможные комбинированные съемки силами таких мастеров, как Птушко А.Л., Горбачев Б.К., Арецкий Б.С., Хренников Б., и многих других.

Очень изобретательно в смысле высокого мастерства и в то же время экономного решения работали замечательные кинохудожники Шпинель И.А., Егоров В.Е., Еней Е.Е., Суворов Н.Г., Вайсфельд А.М., Фельдман Я.М., Чеботарев В.А.

Многие из них тогда, кроме встроенных одна в другую декораций со съемками их с разных точек, старались приспособить путем небольших достроек или домакеток интерьеры гостиниц, фойе театров, школ, институтов, больниц и т.д., и т.п. Причем на это шли, кроме художника, также режиссер и оператор, определяющие точки съемки и оптику для кинокамер.

Очень напряженно работали звукооператоры и звукорежиссеры, особенно в период монтажа сложного звукозаписывающего оборудования. Я часто поздно вечером заходил к ним в здание кинотеатра «Ала-Тау», где в аппаратных монтировалась аппаратура для записи и перезаписи звука. Там заставал Пастухова С.К., Попова В.И., Лешева В.А., которые вели с радиотехниками монтаж. Здесь же стояли раскладушки, на которых они спали по 4—5 часов в сутки, пока не закончили все работы.

В декабре 1943 года Большаков вызвал меня в командировку в Москву. Прислал вызов также и моей жене, которая работала в Сценарной студии в качестве секретаря-машинистки. Ей необходимо было повидать родных, да и меня она не хотела одного отпускать, так как я еще сильно болел туберкулезом легких.

В Москве уже проходила реэвакуация киностудий с таким расчетом, чтобы переводить сюда те съемочные группы, которые уже закончили свои фильмы в эвакуации и должны были начинать новые на родной студии.

Родился подробный календарный план порядка реэвакуации, причем предусматривалось оставление части оборудования на студиях в Алма-Ате, Ташкенте, Ашхабаде и Сталинграде.

Хочется привести сравнительные показатели работы ЦОКС за 1942 и «Мосфильма» за 1940 годы.

| | «Мосфильм» 1940 г. | ЦОКС 1942 г. |
|---|-----------------------|-----------------|
| Количество кинокартин (в программах) | 11 | 16 |
| Средняя стоимость полнометражного фильма (программы) | 2 500 т.р. | 1 500 т.р. |
| Экономия против сметы | нет сведений | 2 800 т.р. |
| Средний коэффициент расходования негативной пленки по отношению к полезному метражу | 1:10 | 1:6 |
| Средний срок производства полнометражного фильма в календарных днях | 300 | 229 |
| Съемочная павильонная площадь всей студии (кв. м.) | 3 400 | 1 500 |
| Среднестатное количество рабочих, в т.ч. квалифицированных | 750 525 | 425 300 |
| Среднее количество ходовых автомашин, включая специальные (лихтвагены, тонвагены и др.) | 100 | 18 |

Не правда ли, сравнение в пользу ЦОКС?

Не мешало бы их напомнить творческим работникам студий «Мосфильм» и «Ленфильм» в наше время.

Впоследствии, спустя несколько лет после войны, мне приходилось вспоминать вместе с моими коллегами наш алма-атинский период. Некоторые из производственников говорили с сожалением о том, что эти хорошие традиции военного времени скорее уже были забыты. По-прежнему появились излишества при постановке декораций. Допускаются съемки по 8—10 дублей или съемки вариантов кадров, вопреки утвержденным в режиссерских сценариях. Расходуется непомерно много кинопленки с коэффициентом к полезному метражу в 12—14 раз. Да и с дисциплиной на съемке тоже стало неблагополучно. А жаль — многое из того положительного опыта в творчестве и производстве фильмов следовало бы сохранить и даже приумножить с поправкой на возросшую техническую базу с новой кинотехникой на многих киностудиях страны.

Рукопись. Предоставлена В.А. Трояновским. Названия разделов даны составителем.

Эта рискованная для инициаторов попытка вырвать коллегу из неволи была не единственной. С.М. Эйзенштейн вместе с Н.К. Черкасовым ходил хлопотать в НКВД и за кинодраматурга С.А. Ермолинского, арестованного еще в предвоенные годы. Им удалось убедить чекистов в том, что без такого матерого сценариста ЦОКС просто рухнет. Вскоре он, вызволенный из ссылки, уже получил крышу в знаменитом алма-атинском «Лауреатнике». Сам Ермолинский так описал свое чудесное освобождение:

«<...> В коридорах были свалены в угол кадки с пальмами, украшавшие раньше гостиничные холлы, пахло кухонным бытом густо населенного общежития. Я очутился в небольшом номере. Там стояла железная кровать с небольшим матрасом, стол и два стула из прежней стандартной мебели, вот и все. Я присел на кровать, задумавшись, как бы устроиться здесь поуютнее. У меня ничего не было. Но чудеса продолжались.

Первым появился Эйзенштейн. Этот человек, чуждый какой-либо сентиментальности, принес мне продолговатую подушку (она сохранилась у меня до сих пор) и произнес:

— Подушки у вас, разумеется, нет. Без подушки спать неудобно. А мне навезли их зачем-то целых три. Так что вот — пользуйтесь!

— Во-первых, — начал я, — мне надобно поблагодарить вас, Сергей Михайлович...

— Вы не меня благодарите, а Черкасова, — персбил он меня.

— А Черкасов сейчас здесь?

— Здесь. Но не вздумайте идти к нему. Сахновский сунулся было, так он на него взвизгнул полежаевским голосом: «Вы что, батенька, смеетесь надо мной? Не забывайте, я царь Иван Грозный! Царь!»

Я не успел ответить Эйзену, как ворвался Пудовкин. Был он, не в пример Сергею Михайловичу, эмоционально взвинчен, что вообще было ему свойственно.

— Простыня! Вы понимаете, Анна Николаевна (речь идет о жене Пудовкина, А.Н. Земцовой. — *Ред.*) задумала адский план обмена ее на соль, или сахар, или что-то еще вроде, но я вовремя схватил эту простыню.

— Вы поступили правильно, Всеволод Илларионович, — сказал Эйзен, раскланявшись в мою и в его сторону.

— Где он достанет простыню? Смешно! — воскликнул Пудовкин. — Прошу, Сережа, чем, как говорится, богат.

Едва они ушли, пришел Козинцев, слегка напряженный. На его руке был перекинут черный клеенчатый плащ. Свою миссию он выполнял с некоторой неловкостью и сдержанно, с той ленинградской вежливостью, которой всегда отличался, объяснил мне, что пальто мое, по наблюдению Софочки, не подойдет к сезону, а у него имеется плащ, вполне хороший <... >

Да, я ощущал удивительное человеческое тепло в Алма-Ате, посматривая на подушку Эйзена, простыню Пудовкина, плащ Козинцева, и думал, что никакой я не отверженный, не «социально опасный». Слово канули в Лету те совсем недавние времена, когда после моего ареста многие знакомые, даже близкие, старались не встречаться с моей женой, не звонить ей: боялись. Можно было стереть мое имя, обворовать меня безнаказанно, делать со мной что угодно... Э, казалось, было и прошло! Прошло ли?

Я тогда не думал об этом. Сердце мое согрелось. Так началась моя алма-атинская жизнь: радушно! И что греха: сперва я даже расслабился. Я просто задохнулся от чувств свободы» (*Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002. С. 323—324, 327—328*).

№ 150

ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА И.О. ДИРЕКТОРА ЦОКС Н.М. КИВЕ ОБ ОСВОБОЖДЕНИИ М.В. ТИХОНОВА ОТ ОБЯЗАННОСТЕЙ ДИРЕКТОРА И НАВЕДЕНИИ ПОРЯДКА НА КИНОСТУДИИ

8 декабря 1943 г.

Секретно

*И.о. директора Центральной объединенной киностудии
тов. КИВЕ Н.М.*

Комитет решил освободить тов. Тихонова от обязанностей директора киностудии. В последнее время он допустил ряд крупных ошибок в сво-

ей работе. Прежде всего он проявлял недопустимую растерянность в связи с эвакуацией московских работников и театра Завадского, что резко отразилось на общем состоянии студии и подготовке ее к 1944 году. Кроме того, он занимал неправильную линию в производстве фильма «Иван Грозный». Он своим либеральным отношением к группе сорвал окончание первой серии в этом году. Особенно недопустимо он вел себя в отношении подбора актрисы на роль Ефросиньи. Зная установку Комитета в отношении Раневской, он все же поддерживал Эйзенштейна в этом вопросе.

Вам необходимо в кратчайший срок навести порядок и исправить создавшееся положение на студии. Нужно, во-первых, взять в руки группу «Ивана Грозного» и уважаемого т. Эйзенштейна, необходимо ему разъяснить, что Комитет не в меньшей мере, чем он, заинтересован в том, чтобы картина была хорошая, и это он доказал своим вниманием и помощью, но Комитет не может потакать всем его капризам. Стране нужны картины, а сейчас, благодаря его капризам, не только сорван выпуск его картины, но студия не может делать и другие картины, потому что павильоны заняты его картиной.

Нужно также навести порядок в цехах и строгую дисциплину среди творческих работников. Очень возмутительно себя вел в Москве Рошаль. Он никак не хотел выехать. Если он будет так же и дальше себя вести, то нужно будет Вам поставить перед Комитетом вопрос об его увольнении из Кинематографии и заменить его Ароном, которого нужно назначить сейчас же в его группу. Нужно подтянуть Эрмлера. Он явно не торопится с постановкой новой картины.

В качестве одного из стимулов, заставляющих наших режиссеров лучше работать, являются продлимиты. Мы сейчас встали на такой путь: давать их тем, кто хорошо работает, и уменьшать или вовсе снимать тех, кто плохо или совсем не работает. Вам это мероприятие нужно строго проводить в жизнь. Эрмлера от худруководителя я освободил и назначил тов. Васильева С.

С актерским вопросом нужно так поступить: во-первых, добиться переезда Театра Акимова в Алма-Ату, во-вторых, взять максимальное количество актеров из театра им. Пушкина, в-третьих, можно часть актеров выписать из Ленинграда, о чем договорился т. Васильев, когда он был в Ленинграде. Что касается эвакуации «ленфильмовцев» в Ленинград, то нужно к этому делу готовиться, но не в ущерб текущей работе студии.

В 1944 году Вам нужно сделать минимум восемь картин. «Иван Грозный» — 2 серии, «Буря», «Нашествие» (только одному Роому ставить ни в коем случае не давать¹), «Вперед, Балтика», «Абай» (в казахском варианте с последующим дубляжом на русский), «Истребитель швабов», «Черевички» и резервные «Полководец» и «Наша мама».

Председатель Комитета по делам кинематографии И. БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 84. Л. 28.

¹ А. Роом действительно снимал фильм «Нашествие» не один: его сопостановщиком был актер О. Жаков. Неизвестно, произошло ли это только по директивному указанию Большакова или еще по каким-то другим причинам.

№ 151
ПИСЬМО С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА И.В. СТАЛИНУ
О ФИЛЬМЕ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

20 января 1944 г.

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Поверьте мне, что только крайняя необходимость позволяет мне обратиться к Вам в то напряженнейшее время, которое переживаем мы все и Вы — больше всех нас.

Но дело касается не столько меня лично, сколько той очень трудной и ответственной работы, которую мы с моим коллективом выполняем, ставя фильм «Иван Грозный» по Вашим указаниям, переданным мне тов. Ждановым еще до войны.

Условия труда исключительно тяжелые. Постоянные перебои в снабжении самого необходимого для съемок. Сложности с актерами, вынужденными для съемок ехать по 8 суток в Алма-Ату, где мы снимаем. Очень тяжелые бытовые условия даже ближайших моих сотрудников, вынужденных жить впроголодь без света и без топлива. Наконец, здешний климат, который за два года окончательно расшатал мое здоровье — все это делает нашу работу исключительно трудной.

Однако никто из нас не жалуется и никогда не посмеет жаловаться, зная, что никакие наши трудности и тяготы несравнимы с тем, что приходится пертерпевать в боях нашей Красной Армии.

Мало того, мы поставили себе целью быть, несмотря ни на что, совершенно бескомпромиссными в отношении качества того, что мы делаем, и по тому, что мы уже сделали в первой половине нашей работы, мы, по общему мнению, качественно превзошли довоенный уровень.

Но вместе с тем объективные трудности не могут не сказаться и сказываются на темпах нашей работы, а эти темпы влияют на срок окончания работы.

Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную спешку в постановке такой темы, как «Иван Грозный». Но совершенно невозможно ставить сейчас нечеловеческие рекорды быстроты (что мне удавалось и с «Потемкиным», и с «Александром Невским») когда имеешь дело с переутомленным и истощенным коллективом и с собственным функциональным расстройством нервной системы, которая меня периодически валит с ног! Никакая добрая воля и никакое перенапряжение энергии в этой труднейшей творческой работе не может сейчас преодолеть тех темпов, которые навязываются объективной обстановкой.

В силу этого нам не удастся соблюдать те сроки, о которых мы мечтали сами и на которых настаивает Комитет по делам кинематографии.

На этой почве идут бесперывные столкновения с руководством и лично с тов. Большаковым.

Я прекрасно понимаю его положение, когда он не может представить картину Вам и Центральному Комитету в те сроки, которые он обещает, из-за того, что мы не успеваем со съемками.

Однако это ведет к постоянному торможению и дерганью нашей работы, которую мы сами хотим закончить как можно скорее, и только приводит к еще более трудной обстановке творческой работы, вплоть до распоряжений

руководства, чтобы снимали картину мои ассистенты без меня в тех случаях, когда я захварываю: это не только оскорбительно, но просто нецелесообразно и практически невозможно по самому характеру и сложности работы.

Зная, насколько Вы внимательны ко всякой работе в области искусства, а кинематографической в особенности, я Вас очень поэтому прошу быть моим заступником перед тов. Большаковым и облегчить и ему ответственность в отношении сроков выхода в свет фильма «Иван Грозный».

2—3 месяца разницы в выпуске не играют роли для фильма, тема которого нам будет нужна на многие годы; для качества же самого фильма и связанного с этим престижем нашего советского искусства подобный «недобор» в сроках может оказаться губительным.

Очень Вас прошу убедить тов. Большакова, чтобы он был более гибок в этом вопросе и считался бы с тем, что задержка сроков выпуска зависит не от нашей «злой воли», а от действительной невозможности делать эту работу сейчас в более быстрых темпах.

Сейчас по расчетам первая серия «Ивана Грозного» может быть закончена к середине лета (одновременно с этим будет заснята и половина второй серии) и мы просим об одном, чтобы нам дали возможность творчески спокойно снимать. Поверьте мне, мы живем только производством этого фильма и отдаем все силы, которые имеем, его производству — это единственное оправдание тому, что мы не сражаемся с винтовкою в руках на фронтах Красной Армии.

Но заступитесь за наши творческие интересы и творческие интересы нашей кинематографии, и помогите нам трудиться и творить спокойно и уверенно, не комкая своей работы, и в том случае, если нам не будет удаваться выдерживать эти сроки.

Искренне уважающий Вас
режиссер и автор сценария «Иван Грозный» С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙН.
Алма-Ата.
20 января 1944 г.

АП РФ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 87. Л. 170—171.

Опубликовано: Кремлевский кинотеатр (в печати).

БЕЙ СВОИХ — ЧУЖИЕ БОЯТЬСЯ БУДУТ

Фильмам о Великой Отечественной войне, снятым в 60-е — 70-е годы, цензура достаточно часто приписывала один и тот же криминал: в них едва ли не более яростное сражение разворачивалось не столько между «нашими» и фашистами, сколько в собственных рядах. Так обстояло дело в знаменитой «полочной» ленте Алексея Германа «Проверка на дорогах». По той же самой причине — «воюем не столько с немцами, сколько сами с собой» — едва-едва не загремел на «полку» и фильм Ларисы Шепитько «Восхождение».

Яростные конфликты между теми, кто призван сражаться с врагом вроде бы по одну сторону фронта, лежат в основе сюжетов наиболее заметных фильмов о войне последних лет («Свои», «Штрафбат» и др.).

Как бы ни казались нам подобные сюжеты неким преувеличением, «необоснованным сгущением красок», «одномерным видением» (по былой советской терминологии — «дегероизацией»), в их основе, надо признать, все же лежит горькая и неоспоримая правда. В годы страшной битвы с врагом была еще и такая война — своих со своими.

Пусть простит читатель, но сошлюсь тут и на свое личное свидетельство из поры своего далекого детства.

Мы жили тогда в деревне, недалеко от станции Юдино под Казанью.

Станция эта была большая, узловая. На ней — на подзаправку углем, водой и прочим, как правило, останавливалось по десятку и более эшелонов, возвращавшихся с фронта. Часто останавливались и эшелоны с ранеными.

И вот однажды — дело было, скорее всего, летом 44-го — мы с моей мамой проходили мимо одного такого эшелона. Был чудесный летний день. Как-то по-особому — тепло и радостно — светило солнышко. Земля была вся в цветах. Чудесно пели птицы. Рай, да и только!

Поскольку эшелон, мимо которого мы шли, встал надолго, раненых выпустили из вагонов. Самых тяжелых и увечных вынесли на руках. Многие, буквально как куклы, чуть ли не с ног до головы были заматаны бинтами, на которых коричневыми пятнами запеклась кровь.

Мне было четыре года, а зрелище, разворачивавшееся перед глазами, было явно «не для детей до 16-ти». Я вцепился в мамину руку изо всех сил — страшно было видеть сразу сотни покалеченных и изуродованных солдат — безруких, безногих, слепых. Да еще и в окровавленных бинтах.

И вот тут, прямо у нас на глазах, вдруг по какой-то непонятной причине среди раненых вспыхнула драка. Да если бы драка — побоище! И без того изувеченные, с незажившими страшными ранами люди сцепились как бешеные. Били, топтали, душили друг друга. Даже совсем безногие и безрукие не остались в стороне и влились в это неистовое взаимоистребительное сражение.

Последняя зрительная подробность, навсегда застрявшая в детской памяти — в месиве забинтованных человеческих обрубков, катающихся по земле, что-то все чаще и зловеще поблескивает. В какую-то секунду все же различаю — в руках у дерущихся нет ножей — они кромсают друг друга столовыми ложками...

К счастью, опомнившаяся мама закрыла мне глаза платком и быстро повела прочь. Но еще долго нас преследовала жуткая фонограмма этого зверского побоища — гулкие удары, хриплое дыхание, вскрики и душераздирающие стоны...

Даже по прошествии многих лет в памяти все еще живет эта жуткая картина дикой и необъяснимой смертоубийственной драки — не просто своих со своими же, но тех, кто бился на фронте с общим врагом, кто получил от него столь тяжкие раны и увечья. И вот теперь они же — здесь, дома, на родной земле — готовы растерзать и убить друг друга...

Впоследствии подобные же междоусобные сражения дорогих сердцу соотечественников — пусть уже и совсем в других, подчас более изысканных и завуалированных, даже будто бы интеллигентных, но от того не менее губительных формах — приходилось наблюдать много-много раз. Начиная, к примеру, с коллективного затаптывания передовой советской общественностью некоторых лауреатов нобелевских премий и кончая расстрелом Ельциным неугодного Верховного Совета РФ в октябре незабываемого 1993 года.

Короче говоря, приходится делать глубоко ненаучный вывод о том, что хлесткая народная поговорка «Бей своих — чужие бояться будут» родилась у нас все же не на пустом месте.

Даже в годы войны, когда Отечество наше стояло, казалось бы, на краю гибели и когда уж совсем позарез необходимо было единение всех рядов и всеобщая же взаимоподдержка, печальная традиция уничтожения своих своими была радикально и результативно продолжена. Буквально повсеместно — на фронте, по ту сторону фронта, на захваченной врагом территории и уж тем более в мирном тылу — всюду полыхала нескончаемая национальная междоусобица, которую даже и в отсутствии выстрелов следовало бы все же поименовать ее истинным определением — Гражданской войной. Каковая, если уж не забираться во времена домонгольской Руси и эпохи крепостного права, собственно, и была чуть ли не прямым продолжением той самой Гражданской войны, что гибельно и неотвратимо вспыхнула на просторах России вскоре после исторического залпа «Авроры».

Эта взаимоистребительная внутрисоветская бойня в годы Великой Отечественной протекала не только повсеместно, но и давала о себе знать буквально во всех сферах бытия, в том числе и на территории муз. Наиважнейшая из них — кино — не стала исключением.

Главный враг и терзатель советского кино и в годы войны остался прежний — все тот же могущественный Агитпроп ЦК ВКП(б), который, начиная еще со знаменитого партийного киносовещания 1928 года¹, последовательно предпринимал попытки безостаточно подчинить своему контролю «важнейшее из искусств». Вплоть до прямой подмены государственных управленческих структур (ГУК-Фа, ГУКа, Комитета по делам кинематографии, а в послевоенные годы — Министерства кинематографии СССР). При этом тружеников Агитпропа мало заботили неподъемные проблемы развития советской киноиндустрии — строительство новых студий, производство пленки, совершенствование кинотехники и т.п. «низкие», сугубо хозяйственные вопросы. Руководить — безраздельно и безоговорочно — они хотели прежде всего репертуарной политикой.

Рассматривая кардиограмму истории советской киномузы, сразу же обращаешь внимание на страшные перепады ее общего пульса — циклы быстрого подъема и стремительного развития тут непременно сменяются циклами столь же стремительного разрушения и падения.

Эти периоды срывов и падений приходятся в основном на стыки десятилетий — на первые послереволюционные годы (бесплодная эпоха агиток), конец 20-х — начало 30-х (наводнение агитпропфильма), конец 30-х — начало 40-х (эпидемия полочных фильмов и очередное педалирование пропагандистской функции), конец 40-х — начало 50-х (эпоха малокартинья и триумф псевдомонументальности), конец 60-х — начало 70-х годов (разгром кинематографа оттепели и возрождение парадной кинопропаганды под флагом госзаказа). Инициатором и главным организатором всех этих негативных циклов неизменно оказывался Агитпроп. Т.е. каждый раз, когда этому подразделению ЦК удавалось наиболее полно осуществить свою претензию на безоговорочное руководство киномузой, это оборачивалось для экрана самыми тяжкими и разрушительными последствиями. Самым большим триумфом Агитпропа в этом отношении стала эпоха малокартинья. В конце 40-х — начале 50-х идеологические контролеры со Старой площади получили возможность рулить кинематографом не только со стороны, но уже и изнутри, и напрямую. Агитпропу удалось назначить своих сотрудников на должности нескольких ключевых заместителей министра кинематографии. Представители Агитпропа возглавили Художественный совет Министерства и заняли в нем доминирующее положение. За три-четыре года этого безоговорочного диктата советское кино было превращено в настоящую пустыню...

В годы военного лихолетья Агитпроп ничуть не изменил свою стратегию в отношении «важнейшего из искусств». Учинив настоящий погром кинематографии накануне войны, он с тем же неистовым упорством продолжал «учительствовать» и далее. Тем более что в годы отчаянной схватки с фашизмом роль пропаганды, в том числе и резкое усиление пропагандистской функции самого искусства, объективно и неизбежно возрастала. Но ведь и пропагандистскую работу можно и нужно вести тонко, гибко, разнообразно! А пропаганда средствами искусства — это особо тонкая и весьма специфич-

ческая сфера деятельности. Но именно эту специфику пропагандистской функции искусства, его особый инструментарий и не желали замечать функционеры Агитпропа, механически, по завету Маяковского, приравнивая к штыку и писательское перо, и кинокамеру.

А отсюда — неизменная и неизбежная цепь яростных конфликтов Агитпропа буквально с каждым новым явлением художественной жизни. В нашем случае — с каждым новым фильмом. Что бы ни снимали, что бы ни делали мастера советского кино в эти годы — Управлению пропаганды и агитации решительно все не по душе.

Если не знать того, какого уровня и качества фильмы были сняты нашими кинематографистами в годы войны, а судить о них по отзывам и рецензиям, сочиненным агитпроповскими перьями, то можно подумать, будто советское кино на этом этапе пережило свой самый большой, самый наихудший и абсолютно безнадежный провал. Все тут плохо, все тут скверно, одни сплошные вывихи, непростительные идейно-художественные просчеты и крайне опасные заблуждения!

Но ведь на Старой площади не просто констатировали это «отставание» советской киномузы от жизни. С ним боролись! Его преодолевали, не брезгуя решительно никакими средствами и не исключая средств чекистской «хирургии». И эта непрерывная и все возрастающая травля Агитпропом ЦК всех новых фильмов подряд, была для советской кинематографии тем самым испытанием, которое оказалось едва ли не более тяжким и разрушительным, чем голод, нищета, потеря близких и каторжная работа в немыслимых условиях эвакуации на абсолютно непригодных площадках...

Вот уж воистину: бей своих!..

¹ См.: Летопись российского кино: 1863—1929. М.: Материк, 2004. С. 612.

№ 152

ЗАКЛЮЧЕНИЕ УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) ПО ФИЛЬМУ «60 ДНЕЙ»

Июнь 1941 г.

О КИНОКОМЕДИИ «60 ДНЕЙ»

Авторы картины поставили перед собой задачу показать, что дисциплина Красной Армии и упорная военная учеба перевоспитывают человека, делают даже из безвольных и робких людей боевых, находчивых командиров. Однако сюжет картины и действия людей, показанные в ней, не подтверждают, а лишь компрометируют эту правильную идею.

Сюжет картины «60 дней» таков. В клинике работают два товарища, крупные специалисты — хирург Пугачев и профессор Антонов. Их характеры совершенно различны. Пугачев самонадеянный «здоровяк с лихим квадратным лицом», развязный человек. Антонов — робкий, длинный и неуклюжий, картавящий и близорукий, профессор, знающий только свою лабораторию. Оба они попадают на военную переподготовку в лагерь. На военной службе Пугачев стал образцом командира. Он аккуратный, подтянутый, дисциплинированный, превосходно овладевает военным делом. По

всему ясно, что из него выйдет нужный Красной Армии командир. Совершенно по-иному ведет себя Антонов. Он пренебрегает военными знаниями, занимается ими неохотно и поэтому не в состоянии усвоить даже элементарные навыки и знания, необходимые бойцу Красной Армии. По логике действия ясно, что Антонов не может и не хочет выработать в себе качества командира. Но вот в период прохождения зачетных учений в «воспитательных целях» Антонову поручают командование наступающей стороной, Пугачеву же, как образцовому командиру запаса, поручается обороняющаяся сторона. И совершенно неожиданно на маневрах Антонов, проявив сметку, находчивость, военную хитрость, зашел в тыл обороняющейся части Пугачева и разгромил ее.

Таким образом, зрителю преподносится мораль, изобретенная постановщиками картины: сознательная дисциплина, воинский долг, упорная работа над собой вовсе не обязательны, чтобы стать боевым командиром. Военные способности раскрываются у человека во время боя независимо и даже вопреки упорной учебе, по наитию. Зрителю упорно навязывается также мысль, будто победа в бою приходит случайно.

Было бы правдоподобно показать, как упорная учеба и дисциплина среднего советского человека, старательного и трудолюбивого, позволяет ему, в конечном счете, стать настоящим, волевым и тактически подготовленным командиром и затем разгромить на маневрах самонадеянного Пугачева. Но авторы картины противопоставили Пугачеву «размазню» — Антонова, сделали Антонова положительным, хотя и забавным героем и целиком оправдали его поведение в лагерях.

Серьезный недостаток картины определяется также ошибочной идеей, лежащей в основе фильма. Неправдоподобно, чтобы врачей, хирургов, научных работников, профессоров направляли в лагеря для прохождения строевой службы. Подобных работников используют в Красной Армии по специальности. Авторам же фильма кажется, что профессор, проходящий строевую службу, даст повод для смешных ситуаций и положений, а затем они усмотрели «изюминку», комедийный элемент картины. И, конечно, все это оказалось притянутым за волосы.

Уже в начале картины вызывает недоумение появление в клинике, в операционной, хирурга Пугачева. Он врывается в клинику, за ним раздаются «грохот дверей», «на ходу он расстегивает пиджак», швыряет его на пол. В операционной происходят совершенно нелепые сцены.

Удивительно нелепыми, лживыми чертами наделен директор клиники Семен Иванович, выведенный безвольным, глуповатым и суетливым.

История с Люсенкой в картине развивается совершенно независимо от основного действия.

В роли «любимой девушки» в последнее время в ряде картин стала выступать одна и та же актриса Федорова, которую можно узнать по первому ее жесту: она совершенно однообразна во всех картинах. От этого фальшь «любовных» историй становится еще более заметной.

Порочность картины характеризует также и то, что авторы ее не понимают, что нельзя веселить зрителя, показывая, как кондуктор в момент отхода поезда лижет мороженое, нельзя бесконечно смаковать сцены, изображающие нарушения Антоновым воинской дисциплины и т.д.

Картина «60 дней» требует серьезного исправления. Авторы картины должны, по меньшей мере: 1. Показать, что Антонов в результате упорной работы над собой в лагерях сумел, значительно раньше, чем это показано

в фильме, включиться в общую успешную учебу. 2. Если это технически возможно, вывести Антонова и Пугачева людьми другой специальности.

Г. АЛЕКСАНДРОВ
Д. ПОЛИКАРПОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 212—215.

№ 153

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)
ПО СЦЕНАРИЮ Е. И. ГАБРИЛОВИЧА «МАШЕНЬКА»**

18 января 1941 г.

Студия «Мосфильм» производит съемку картины по сценарию Е. Габриловича «Машенька».

Машенька — обыкновенная хорошая советская девушка, случайно познакомившись с шофером Алешей, горячо полюбила его. Алеша человек, по замыслу автора, легкомысленный, не достойный любви Машеньки. Она глубже его, серьезнее, у нее цельный характер. Постепенно, под влиянием встреч с Машей, ее любви, Алеша подымается, обретает в себе новые силы. Ее самоотверженная любовь вызывает в нем серьезное ответное чувство.

Идея сценария интересна, но осуществление замысла, как это показано в сценарии, вызывает возражения.

Один из главных персонажей картины Алеша, перерождающийся под влиянием любящей его Машеньки, показан таким, что уважающая себя девушка должна презирать его, а не любить. Он может быть легкомысленным, у него дурная компания, характер его еще не сформировался, но все же в нем должно быть какое-то обаяние, иначе любовь к нему со стороны передовой советской девушки неизбежно будет вызывать у зрителя чувство досады. Зритель законно будет негодовать, что Маша продолжает любить человека, своим легкомыслием, поведением, оскорбляющим ее человеческое достоинство. При ее цельном, волевом характере, как изображена она в сценарии, Маша должна решительно преодолеть в себе чувство к Алеше, если оно действительно возникло как унижающее ее, оскорбляющее ее достоинство. Автор же сценария, вопреки здравому смыслу, заставляет ее переносить оскорбления потому только, что ему нужно, чтобы Маша обязательно перевоспитала Алешу, порядочного забулдыгу.

Изобразив Алешу человеком недостойным, автор заставил Машу без нужды переживать драму, нести тяжкий крест из-за необъяснимой любви к дурному человеку, которому грош цена по ее же признанию.

Вызывает сомнение завязка событий. Маша случайно знакомится с Алешей — шофером такси, отвезившим ее домой. Принцип случайного знакомства, переворачивающего жизнь человека, характерен для западного кино. Смысл его там понятен. Жизнь обыкновенного человека — работницы, служащей протекает одинаково, изо дня в день, окружают ее такие же люди, просвета нет. И вдруг, случайное знакомство вводит ее в другой, новый мир, приносит счастье. Это очень любят в американских фильмах, чтобы внушать массе людей иллюзию, что с каждым из них может тоже нечто случиться: девушку полюбит сын миллионера, парня какая-нибудь замечательная актриса, на голову бедняка сваливается наследство и т.д.

Непонятно зачем завязывать знакомство советских людей со случайной встречи. Алеша ведет себя по отношению к Маше бесчувственно, пошло и даже подло. Он болел, она ухаживала за ним, потратила все свои деньги, влезла в долги. Он принимал все это, как должное, и не замечал того, что видят все другие. Наконец, заметил, и он оценил ее чувство, сам потянулся к ней; они объяснились, близится их брак. Но стоило только появиться Вере, девушке хорошенькой, кокетливой — и Алеша уже увлекается ею, оставляет Машу.

Цинично ведет он себя по отношению к Маше: в пьяной компании рвачей и летунов позволяет им двусмысленно, пошло разговаривать со своей невестой.

Все поведение Алеши вызывает неприязнь к нему и для зрителя будет непонятна жертвенная любовь Машеньки к этому недостойному человеку. Чувство этой девушки вызывает жалость, сострадание, что, безусловно, снижает интересно задуманный образ.

Ф. ЛЕВИН

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 32—34.

№ 154

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)
ПО СЦЕНАРИЮ В. М. ГУСЕВА «СВИНАРКА И ПАСТУХ»**

18 января 1941 г.

Киностудия «Мосфильм» приступает к съемке кинофильма «Свинарка и пастух» по сценарию В. Гусева.

Сценарий картины — пастораль, в которой вместо аркадских пастушков действуют колхозники. Герои сценария лишены реальных черт, настоящих чувств, плоти и крови. Единственная привязанность, фигурирующая в сценарии — это любовь Глаши к пороссятам. Поступки героев полны несообразностей. Картинный дагестанец Мусаиб почему-то посылает Глаше (в северную русскую деревню) письмо на аварском языке, и, не будучи сумасшедшим (если верить авторам), все же ждет ответа. Глаша якобы любит Мусаиба, но, разуверившись в нем, собирается выходить замуж за Кузьму, которого не любит. Спасает ее от этого пагубного шага Мусаиб, который вместе со своими друзьями влетает на взмыленных лошадях в деревню (русскую северную деревню) и «отменяет» свадьбу. Кузьма при этом проваливается в погреб, как в плохом детективе, и появляется, весь испачканный в муке, с единственной целью посмешить публику. Хотя это и комедия, но в ней нет повода для улыбки (эпизод с погребом, разумеется, не в счет). Слащавость диалогов и положений способны лишь раздосадовать зрителя. Сюжет построен так, что все угадывается с первого взгляда, с первых строк. Как только Глаша встречается на выставке с Мусаибом, вы уже понимаете, что они намечены автором для развития любовной линии и что они непременно встретятся для развития любовной линии и что они непременно встретятся на той же выставке в будущем году. Кузьма едва только успевает раскрыть рот, как вам ясно, что он вмещает в себе многочисленные пороки. В сценарии встречаются такие, например, разухабистые песни: «Уж такой я парень бравый, выдающийся вполне, что налево и направо сохнут девушки по мне». Об остальных персонажах и сказать нечего — они лишены каких бы то ни было индивидуальных черт. Они присутствуют в сценарии без всяких к тому оснований... Нам так нужна хорошая, жизнерадостная, реалистическая деревенская кинокомедия — и

так жаль, что авторы, плохо знающие действительность, вместо этого угощают зрителя сладкой, мармеладной пасторалью, лишенной жизненной правды.

КРУЖКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 38—39.

№ 155

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ, А.С. ЩЕРБАКОВУ О ФИЛЬМЕ «АЛЕКСАНДР ПАРХОМЕНКО»

21 мая 1942 г.

О КИНОКАРТИНЕ «ПАРХОМЕНКО»

производства Киевской и Ташкентской студий по сценарию Вс. Иванова, режиссер — лауреат Сталинской премии Луков

Авторы кинокартины «Пархоменко» поставили задачу показать борьбу легендарного героя гражданской войны — Пархоменко против немецких оккупантов, агентуры интервентов-белогвардейцев и Махно. Несмотря на ряд недостатков кинокартины, постановщики сумели создать яркий образ Пархоменко, мужественного, храброго, умного полководца, человека до конца преданного делу Ленина — Сталина. Значительная заслуга в успехе работы над картиной принадлежит народному артисту УССР — Хвеле, исполняющему роль Пархоменко, Боголюбову, играющему роль Ворошилова, Чиркову, создавшему образ отвратительного и вместе с тем опасного врага — Махно и др.

В картине ярко изображена сложная обстановка в стране в первые месяцы создания Красной Армии. В ряде коротких, но убедительных эпизодов хорошо показана роль товарища Сталина и Ворошилова в организации Красной Армии и крепкого тыла. В сценах столкновения с анархистским отрядом бронепоезда «Анархия — мать порядка» Пархоменко обнаруживает выдержку, хитрость и полное моральное превосходство над анархистами.

Картина показывает, как, оказываясь на наиболее опасных участках борьбы против немцев, а затем против Махно, Пархоменко обнаруживает героические черты своего характера, хитрость по отношению к врагу, беспощадность к предателям и трусам, способность вести за собой массы в бой, храбро сражаться с превосходящими силами врага. В картине эти эпизоды показаны правдиво и ярко, Пархоменко встает в них как богатырь Советского народа.

В картине дано много эпизодов, изображающих яркие события гражданской войны и борьбу советского народа: бои Красной Армии с немецкими оккупантами и бандами Махно, борьба против агентуры немцев, захват Пархоменко бронепоезда анархистов и ряд других.

Вместе с тем кинокартина имеет ряд существенных недостатков, снижающих ее достоинство. Во многих местах картина страдает фрагментарностью, лоскутностью, незаконченностью эпизодов, поэтому авторы картины часто вынуждены прибегать к надписям для связи и объяснения событий, изображаемых в фильме.

Так, в картине осталась незаконченной поездка Пархоменко в Москву к Ленину. Мы не знаем состоялась ли встреча Пархоменко с Лениным, привез ли Пар-

хоменко снаряды на фронт. Совсем не закончен эпизод с попыткой врагов убить Пархоменко в тюрьме, непонятно, почему не состоялось это покушение и как Пархоменко был освобожден из тюрьмы и оказался у Ворошилова. Трусость и паникерство удравшего с фронта командира одной из частей Красной Армии показаны мимолетно, поэтому расстрел его Пархоменко кажется малооправданным.

Малоправдоподобен эпизод с выездом Пархоменко из леса и его смерть.

К недостаткам картины следует отнести очень неудачную параллель в поведении Махно (безнадежная песня под баян в Друзском лесу) и печальная лирическая песня Пархоменко в том же лесу перед смертью, в этих двух сценах проскальзывает что-то общее, неприятное, оскорбляющее зрителя.

В фильме немецкая армия показана чрезмерно сильной, монолитной (психическая атака). Неприятно звучит реплика Пархоменко на свадьбе в адрес бойцов — «Вперед, алкоголики». Первая часть фильма составлена из отдельных кусков, фрагментарна, безалаберна. Устранить этот недостаток можно некоторым сокращением первой части картины. Целесообразно также хотя бы в надписях указать даты, когда происходили показанные в фильме события.

Прежде чем выпускать фильм о Пархоменко на экран, необходимо устранить в нем указанные недостатки.

*Нач. Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ
Зав. отделом культурно-просветительных учреждений ЗУЕВА*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 37—39.

№ 156

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА О ФИЛЬМЕ «МАЙСКАЯ НОЧЬ»**

1943 г.

КИНОФИЛЬМ «МАЙСКАЯ НОЧЬ»

Цветной кинофильм «Майская ночь» поставлен режиссером Киевской киностудии Садковичем по одноименной повести Гоголя.

Это первый советский цветной фильм, относительно удачный по цвету, сделанный в очень короткие сроки (4 месяца).

Отличительной чертой повести Гоголя «Майская ночь» является ее исключительная красочность, яркость, особая приподнятость повествования.

Однако выбор этой повести для экранизации явно неудачен вследствие ее мистического содержания.

Основным идейным и художественным недостатком фильма является то, что режиссер не только не усилил в фильме свойственные Гоголю юмор, ироническое отношение к народным суевериям, а, наоборот, отбросив их, сосредоточил все внимание на мистическом содержании повести.

Это отступление от Гоголя и подчеркивание мистики особенно очевидно в двух местах фильма: в рассказе Левко Ганне о старом доме и о сне Левко.

У Гоголя: Ганна и Левко сидят у пруда. Их окружает полная обаяния и тишины природа.

«Как тихо колыхнется вода, будто дитя в люльке» — говорит Ганна. Она просит Левко рассказать ей о старом, заброшенном доме на берегу пруда.

Левко отказывается — «Мало ли чего не расскажут бабы и народ глупый»...

К содержанию своего рассказа Левко относится насмешливо, как к выдумке старух, Гоголь дает его рассказ в спокойной, повествовательной форме, и заканчивает его Левко просто спокойно:

«Вот, моя Ганна, как рассказывают старые люди! Теперешний пан хочет строить на том месте винницу... Ну, я слышу говор. Это наши возвращаются с песен. Прощай, Ганю! Спи спокойно, да не думай об этих бабьих выдумках!..

Совсем иначе выглядит это место в фильме.

Рассказ Левко в фильме окружен таинственностью, он страшен. Левко увлекается рассказом, будто сам верит в его истинность. Изменяется по ходу рассказа и окружающая природа, исчезает спокойная тишина ночи; пруд, кусты, деревья оживают, наполняются загадочными шорохами, сказочными огнями, страшными привидениями — то утопленницы-панночки, ...злой мачехи, то ведьмы. В страхе убегают от пруда Левко и Ганна.

Так же неудачно подан в фильме и сон Левко. Момент, когда Левко засыпает, в фильме не показан. Наоборот, у зрителя остается впечатление не сна, а продолжения реальной действительности. В повести Гоголя: «...Непреодолимый сон быстро стал смыкать ему зеницы; усталые члены готовы были забыться и онеметь; голова клонилась...» В фильме же Левко «бросил свой вывороченный тулуп на землю и медленно спустился на него. Сидя на тулупе, он продолжал несколько удивленно смотреть на происходящую вокруг метаморфозу» (сценарий).

И реальная действительность в фильме слилась с фантазией, со сном Левко. Лишь когда Левко просыпается, зритель обнаруживает, что все виденное им — сон Левко. Да и сон ли? — ведь грамота наяву осталась в руках у Левко.

Таким образом, режиссер, усилив, подчеркнув мистическую сторону повести, искажил Гоголя и создал фильм, способный сеять и поддерживать суеверия людей.

К недостаткам фильма следует отнести его растянутость и медлительность развертывания действия как в первой его части реалистической, так и в последней — фантастической (сон Левко). Танцы и песни звучат обособленно, как вставные номера, не сливаясь органически с действием.

Монотонное: однообразное цветовое решение (синий цвет), связанное с развертыванием всего действия ночью, делает фильм еще более скучным и мрачным.

Несмотря на то, что в фильме играют такие отличные актеры как Ужвий, Шкурат и др., актерское исполнение стоит на низком уровне, особенно в комедийных сценах. Связанность движений, речи, излишний наигрыш характеризуют почти всех актеров. Музыка в этом фильме является компонентом, который усиливает ее мистическое звучание. В фантастических кадрах она нагнетает мрачное и тревожное ощущение.

Фильм требует исправлений и в первую очередь по линии избавления от режиссерских упражнений в области мистики (лучше оттенить сон Левко, убрать режиссерские «страхи» при рассказе Левко и т.д.). Фильм необходимо освободить от мистического налета.

Необходимо также убрать некоторые длинноты как в первой части фильма, где постановщики в погоне за световыми эффектами перегрузили фильм многочисленными пейзажами, так и в последней (сон Левко). От этого фильм только выигрывает.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

№ 157

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
А.А. АНДРЕЕВУ О ФИЛЬМЕ «ОНА ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ»**

11 мая 1943 г.

О кинофильме «Она защищает Родину»
(Сценаристы И. Бондин, М. Блейман, режиссер Ф. Эрмлер, в главной роли артистка Марецкая, студия Алма-атинская)

Фильм рассказывает о борьбе советских партизан против немецких захватчиков. У молодой колхозницы Прасковьи Ивановны муж погибает на советско-германском фронте, ее ребенка немецкие захватчики на глазах у матери убивают. Прасковья Ивановна становится во главе партизанского отряда. Под ее руководством партизаны ведут борьбу против оккупантов. Прасковья Ивановна попадает в плен к немцам. Ее приговаривают к повешению. Перед казнью партизаны нападают на немцев и освобождают своего командира.

Авторы фильма ставили своей задачей создать героический образ советской партизанки-мстительницы. Им удалось показать советских людей, всеми силами своей души ненавидящих немецких захватчиков. Однако в фильме имеется целый ряд сцен, упрощенно и однобоко изображающих партизанское движение.

Главная героиня фильма Прасковья Ивановна, по замыслу авторов передовая советская женщина, показывается на протяжении всего фильма убитой горем матерью, потерявшей ребенка и мужа. У зрителя она вызывает скорее чувство жалости и сострадания, чем представление о ней как о сознательном воине, защищающем свободу и независимость Родины. Режиссер фильма не показал с достаточной убедительностью, почему именно Прасковья стала руководителем партизанского отряда.

В фильме некоторые сцены неправдоподобны. Например, флирт двух молодых людей в момент выполнения важной диверсионной операции; свадьба в лесной квартире партизанского отряда; риторический характер монолога Прасковьи Ивановны в связи с ложным известием о взятии Москвы; бутафорская обстановка казни Прасковьи Ивановны и ряд других сцен. Немецкая часть в фильме изображена как кучка простаков, которую легко удастся разбить партизанам, вооруженным дубинами и кольями. В фильме не дана суровая обстановка борьбы партизан против немцев.

Неправдоподобно и даже фальшиво выглядит сцена в сарае, когда Прасковья допускает расстрел нескольких женщин, не обнаруживая себя, а также сцена уплаты госналога крестьянами.

Часть из отмеченных недостатков может быть устранена, другую часть выправить невозможно. В целом фильм будет полезным. Картину целесообразно выпустить на экран.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

№ 158

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
А.С. ЩЕРБАКОВУ О ФИЛЬМЕ «НАСРЕДДИН В БУХАРЕ»**

1943 г.

Товарищу ЩЕРБАКОВУ А.С.

О фильме «Насреддин в Бухаре»

Ташкентская студия закончила работу над фильмом «Насреддин в Бухаре» по роману Л. Соловьева «Возмутитель спокойствия». Ставил картину режиссер Протазанов. В фильме изображена жизнь средневекового восточного города Бухары, показаны похождения эпического героя народов Востока Хаджи Насреддина.

Фильм получился менее удачным, чем роман и сценарий Соловьева. В нем образ Насреддина обеднен, показан схематично, упрощенно. Фильм раскрывает только одну сторону деятельности Насреддина — обличение богачей и деспотов. Постановщикам картины не удалось воспроизвести глубокого и тонкого юмора, которым наделен Насреддин в многочисленных сказаниях народов востока. Из картины вовсе выпал образ Насреддина, как воплощение народной мудрости.

Насреддин в фильме (артист Свердлин) — это не лукавый мудрец, а озорник; его юмор неглубок, выражен чисто внешними приемами — балагурством, жестикуляцией, мимикой.

Совершенно неправдоподобен образ Эмира (артист Михайлов). В нем нет того внешнего величия и недоступности, которые были свойственны восточным деспотам. Это утрированный образ. В одном случае он безразлично сонлив, в другом — суетлив и многословен (например, в сцене суда над Насреддином). Его манеры русифицированы.

Фильм построен неинтересно, прямолинейно, без напряженных коллизий. Особенно неудачна в кинокартине музыка — много шума, мелодии весьма примитивны.

Фильм «Насреддин в Бухаре» — это одна из наиболее слабых картин, выпущенных Комитетом по делам кино в 1943 году.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 14.

№ 159

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
А.А. АНДРЕЕВУ О ФИЛЬМЕ «РУССКИЕ ЛЮДИ»**

2 июля 1943 г.

Товарищу АНДРЕЕВУ А.А.

О кинокартине «Русские люди»

Режиссер Пудовкин закончил производство кинокартины «Русские люди»¹ по одноименной пьесе К. Симонова. Фильм делался на Алма-атинской киностудии.

Кинокартина в основном воспроизводит содержание пьесы.

В соответствии с замыслом — показать главные события и образы русских людей, изображенные в пьесе, Пудовкин произвел съемку всей картины крупным планом. Такой прием дал ему возможность даже в небольших ролях шире раскрыть душевные качества русских советских людей. Таковы мать Сафонова (артистка Тяпкина), комиссар (Алейников¹) и др. Не только в действиях своих героев Пудовкин воспроизводит на экране самое важное — этот же прием он сохраняет и в изображении фона. В картине нет ни одного чисто видового, декоративного кадра, действия показаны на скупом фоне (угол комнаты, подвала, землянки, окоп и т.п.).

Некоторые сцены сняты символически (сапоги немецких солдат, русский и немецкий штыки, искаженные гневом или ужасом лица в момент боя и т.п.).

Режиссер Пудовкин и актеры, снятые в фильме, создали образы русских патриотов, символизирующих упорство и непобедимость нашего народа. Таковы командир Сафонов (артист Крючков), Васин (Курихин), Глоба (Жаров), Валя (Пастухова) и др. Сам постановщик фильма Пудовкин с большим мастерством создал образ немецкого генерала.

Следует отметить, что режиссер, уделив главное внимание созданию образов русских людей, часто забывает о развитии сюжета, поэтому в некоторых частях события в фильме развертываются вяло, без достаточного динамизма и напряжения, излишне затянуты диалоги.

Перед выпуском на экран в фильме целесообразно несколько короче дать следующие диалоги:

- 1) разговор Вали с матерью Сафонова в начале фильма;
- 2) разговор доктора Харитоновой с женой, после ее возвращения от Сафоновой;
- 3) разговор Вали с командиром Сафоновым в том месте, где она предлагает ему отдохнуть.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 17—18.

¹ В прокат фильм вышел под названием «Во имя Родины» (сорежиссером Пудовкина был Д. Васильев).

² В документе было «Оленников».

№ 160
ОТЗЫВ К.И. ЧУКОВСКОГО О СЦЕНАРИИ Ф.Ф. КНОРРЕ «РОБИНЗОН КРУЗО»
14 мая 1943 г.

Автор сценария сильно сократил срок пребывания Робинзона на необитаемом острове и внес в свой сценарий ряд идейных моментов, которых не было и быть не могло у Дефо.

Раньше всего Робинзон в этом сценарии — раскаявшийся работяга. Уже на первой странице, изображая его детские игры, сценарист заставляет его высказывать вождения жадного авантюриста-плантатора.

Оказывается, что Робинзон в детстве мечтал о том, чтобы обманым путем захватить в рабство чернокожих язычников, но на необитаемом острове

становится своеобразным толстовцем, отмежевывается от захватнических мечтаний о рабах и слоновой кости и начинает славить благородный физический труд (стр. 41).

Вторая идея, которой нет — и быть не могло у Дефо — это идея соответствия стадий хозяйственной жизни на необитаемом острове — со стадиями развития мировой цивилизации: «Я просто иду, — говорит Робинзон, — по тому пути, по которому до меня прошли другие. Я уже был дикарем, охотником, додумался до того, чтобы стать скотоводом» и т.д., и т.д. (стр. 60).

Третья идея Робинзона, навязанная ему сценаристом, — отрицание системы капитализма, выразившееся ярче всего на стр. 63. Робинзон обличает (11) основы буржуазного общества, где золотом владеют те, кто не производит никаких хозяйственных благ и даже не чеканит червонцев...

Необходимо ли такое сильное отклонение от подлинника? Едва ли.

Подлинный юноша — Робинзон — и особенно тот, которого создала столетняя традиция детских книг, — романтически любит море, любит корабли, паруса, приключения, неведомые страны — и совершенно лишен захватнических вожеланий. Впоследствии они появляются у подлинного Робинзона, но во-первых, он и не думает каяться в них, а во-вторых, и тогда в нем преобладает поэтическая тяга к морским приключениям.

Впрочем, за какой бы то ни было близостью к подлиннику автор сценария не гонится. У него Робинзон в 1719 году трижды поет песню Роберта Бернса, который в ту пору еще не родился! (стр. 54, 57, 61).

Английская разговорная речь, очевидно, известна автору сценария лишь по переводным романам и оттого все говорят у него тем витиеватым, напряженным, сугубо переводческим стилем, который совершенно несвойствен Даниэлю Дефо. Даже формы взаимного обращения друг к другу, принятые в Англии, неведомы автору сценария. Поэтому на стр. 5-й мистер Крузо обращается к своей жене со словом «лэди». Между тем всякий «мистер Джонс» называет свою жену в официальной речи «миссис Джонс». На стр. 20-й также невозможны «мистеры пассажиры». На 43-й нельзя сказать «мистер Робин». На стр. 83 совсем не по-английски звучит «сэр (!) Крузо», на стр. 96 — «мистрис ваша матушка».

Я привел только крошечный образец языкового неблагополучия всей рукописи. Почему, например, Вэн на стр. 70-й говорит языком Сэма Уэллера (из «Пиквика») и храброго солдата Швейка? Почему на той же странице говорится:

— Пятница, «давай!»

Причем слову «давай» присвоено то значение, которое господствует ныне в уличной вульгарной русской речи.

Почему на 1-й странице употребляется слово «паршивый мальчишка»? Почему на 29-й стр. необитаемый остров называется «невеселая штучка»? Что значит на стр. 44-й: «давался почти в самые руки»?

Почему краснокожий индеец Пятница стал на 73-й странице черным солдатом? И т.д., и т.д., и т.д.

Есть в сценарии несколько недурных отсебятин. Неплохо, например, обыгран попугай; вполне уместна история с находкой хины; эффектны и хорошо разработаны все сцены борьбы с мятежниками, но, например, центральная, наиболее волнующая сцена, где изображается ужас Робинзона при виде отпе-

чатка человеческой ступни, сильно затушевана и смазана посторонними сообщениями о необходимости плетения корзин.

Из сказанного следует, что сценарий небезнадежен, но требует больших переделок. Сценаристу нужен хороший редактор.

К. ЧУКОВСКИЙ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 98—99.

Отзыв был написан по просьбе начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова.

В 30-е и последующие годы у советских писателей накопилось множество обид на кинематографистов — обоснованных и не вполне обоснованных. Не понаслышке зная о не совсем здоровых отношениях служителей двух муз, Г.Ф. Александров умело и расчетливо использовал недовольство писателей в своих атаках на кинематографистов и лично И.Г. Большакова. Особенно наглядно эти специфические таланты Г.Ф. Александрова проявились в ходе 1943 года, когда руководитель Агитпропа предпринял прямую попытку «свалить» Большакова. В течение года Агитпроп дважды собирал совещания писателей для обсуждения пресловутой сценарной проблемы. В ходе этих совещаний представили в распоряжение их инициатора обильный компромат на представителей «важнейшего из искусств».

Политика «разделяй и властвуй» успешно послужила Агитпропу и в последующие годы.

№ 161

**ОТЗЫВ А.Н. ТОЛСТОГО О СЦЕНАРИИ В.З. ШВЕЙЦЕРА
«КОНЕЦ КАЩЕЯ БЕССМЕРТНОГО»**

5 июня 1943 г.

Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВУ

Я исполнил то, о чем Вы меня просите: прочел сценарий «Конец Кащея Бессмертного» — Вл. Швейцера и Ал. Роу. Замечания по поводу языка — незнание русского языка, тем более народного, сказочного. Есть просто безграмотность. («Полно ему слезить матерей, вдовить жен, сиротить малых детушек...») Такие перлы рассыпаны по всему сценарию.

Что такое самый сценарий. Несмотря на чрезвычайно ширококвещательную режиссерскую заметку (самоаннотацию) Роу, цель, которой, кстати сказать, в том, чтобы уверить в значительности и актуальности сценария, он (сценарий) — слащавая и конъюнктурная попытка подделаться под народную сказку. Попытка неудачная, так как авторы просто не ощущают стихию русской народной сказки. Лженародные сказочные рисунки Паленовой (начала 20-го века) и сирины и альконосты на липовых шкафчиках из кустарного музея на Леонтьевском переулке, да очень слабое и поверхностное знакомство с Афанасьевым, — вот багаж авторов сценария.

Кроме того, сценарий скучен, слащав до приторности и чудовишно разностилен. В развитии действия никак не получаются те характеристики основных героев, на которых так настаивает тов. Роу в своей записке (аннотация).

Познать зрителю фашизм через показ кашеева царства, а героизм русского народа и союзных народов (в лице Булат Балагура), вряд ли эта задача удастся при осуществлении сценария.

Я считаю этот сценарий конъюнктурным, художественно лживым, не народным, патриотизм его поистине квасным, и посему — негодным.

Привет.

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 21.

№ 162

**ОТЗЫВ П. Ф. ЮДИНА О СЦЕНАРИИ В. З. ШВЕЙЦЕРА
«КОНЕЦ КАЩЕЯ БЕССМЕРТНОГО»**

5 апреля 1943 г.

Товарищ Александров!

По Вашему поручению я прочитал сценарий Швейцера и Роу «Кашей Бессмертный», сообщаю свои замечания по этому сценарию.

Замысел — придать традиционным сказочным мотивам современное звучание — интересный, но трудный. Нужен большой художественный такт и эстетическое чутье. Авторы сценария порою очень уж легко решают этот вопрос. Так, например, когда старичок, выросший из гриба, говорит о любви к Родине, не слишком ли это ответственная нагрузка для такого существа?

Очень заметная разноголосица в языке и стиле. Один из персонажей спрашивает другого: летят ли они прямо на небо? — «Нет, мы еще сделаем одну остановку, прежде чем попадем туда». Это сказано совсем по-современному человеком, который знает, что летать можно с остановками. Секунду спустя тот же персонаж заявляет: «незнакома мне такова ества» — это сказано не по-современному и вообще сказано плохо (стр. 38—39).

Сказочная Марья Моревна разговаривает с Кашеем, как партизанка: «я русская: насилью не уступаю».

На стр. 2 гуслиар поет: «Ох и гой еси, Владимир — князь Красно Солнышко! Много еще на Святой Руси богатырей. Одолеют они идолище поганое».

Это как будто бы похоже на старинные напевы, на древний язык.

А на стр. 59 богатыри распевают песню, которую слышали, конечно, в одном из современных кинофильмов; в «кашеевы времена» таких песен не певали:

*Тяжела боевая дорога,
Но для дружных бойцов не страшна.
В ратном деле опасностей много,
Но встречает их песня одна.*

Так и чувствуется, что вот-вот запоют: «Капитан, капитан, улыбнитесь...»

Такое сочетание столь разнородных начал представляется несколько легкомысленным и об особо высоком вкусе не свидетельствует. Видимо, авторы не справились с чисто литературной задачей — выдержать раз принятый стиль для всей пьесы.

Имеются в сценарии и противоречия другого порядка, связанные с более сложными художественными задачами. Авторы пишут: «Лежит посреди улицы девочка, струйка крови течет по их лицу, окрашивая пшеничного жаворонка, судорожно зажатого в руке». Это — образ реалистический, вызывающий у современного зрителя и читателя совершенно реальную эмоцию. А рядом с этим чисто сказочные перипетии, которые воспринимаются, конечно, совсем по-другому. У нашего читателя и зрителя одно переживание, когда рассказывают о замученной и зверски убитой девочки. Это сразу ассоциируется с гитлеровскими зверствами. И совсем другое, когда сказочного персонажа режут, например, на куски — все знают, что это — сказка, что через мгновение он встанет живым и невредимым; любя его и сочувствуя ему, мы не можем относиться к его страданию так реально, как к страданию этой девочки (в сказке она непременно ожила бы). Смешение чисто реалистических образов со сказочными образами — также свидетельствует о том, что авторы и по этой линии не доработали свой сценарий.

Заезд героя на восток в сценарии не совсем понятен (в сказке он мотивирован поисками невесты). Имя русского героя (Никита Кожемяка) взято из другой сказки; но там его прозвище оправдано (он, действительно, кожи мнет); здесь же непонятно, почему он — «Кожемяка».

В целом мое мнение о сценарии «Кашей Бессмертный» следующее: сценарий не удался. И едва ли именно эту сказку можно положить в основу фильма, который должен иметь современное, да к тому же оборонное значение.

Авторы поступили куда бы более правильно, если бы они сознательно поставили цель дать фильм для детей: увлекательный, яркий, красочный, хорошо бы цветной, с хорошей моралью. Тогда, может быть, получился бы фильм имеющий историческое, познавательное и современное воспитательное значение.

П. ЮДИН

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 22—25.

№ 163

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б)
А.А. АНДРЕЕВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ, А.С. ЩЕРБАКОВУ О СЦЕНАРИИ
В.З. ШВЕЙЦЕРА «КОНЕЦ КАЩЕЯ БЕССМЕРТНОГО»**

13 июля 1943 г.

Секретарям ЦК ВКП(б) тов. АНДРЕЕВУ А.А.

тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

**О КИНОСЦЕНАРИИ В. ШВЕЙЦЕРА И А. РОУ
«КОНЕЦ КАЩЕЯ БЕССМЕРТНОГО»**

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР представил для утверждения в ЦК ВКП(б) сценарий «Конец Кащея Бессмертного» (авторы В. Швейцер и А. Роу, песни написаны Д. Флянгольцем и С. Городецким).

Представленный Комитетом сценарий является фальсификацией русских народных сказок и принят к постановке быть не может.

Авторы сценария взяли отдельные куски различных русских сказок («Кашей Бессмертный», «Марья Моревна», «Никита Кожемяка» и др.), добавили много отсебятины и создали, как они пишут, «оригинальный сюжет».

Кашей Бессмертный — образ, заимствованный авторами из цикла народных сказок («Кашей Бессмертный», «Марья Моревна»). В этих сказках Кашей изображается как похититель невест. В сценарии же он представлен главой разбойничьего племени, вторгнувшегося на русскую землю. Авторы в предисловии указывают, что Кашей Бессмертный должен олицетворять фашизм.

Никита Кожемяка — образ, заимствованный из одноименной сказки, в которой герой побеждает змея и освобождает из плена царевну. В сценарии же Никита Кожемяка представлен как витязь, возглавивший русское войско и освободивший родную землю от «кащева племени». Сказочная царевна Марья Моревна в сценарии — олицетворение воли русских женщин к сопротивлению иноземным захватчикам. Соответственно, изменены и традиционные характеры сказочных героев, их язык, способы действий и т.п.

Авторы сценария крайне легкомысленно обращаются с эпическими произведениями русского народа. Они коверкают содержание и образы русских сказок, которые созданы и пронесены народом через века в самобытной, оригинальной форме.

Сценарий написан людьми, которые, как правильно пишет Алексей Толстой в рецензии на сценарий, «просто не ощущают стихию русской сказки», не знают даже народного русского языка. Текст сценария наводнен множеством сусальных, часто невразумительных фраз, долженствующих, по мнению авторов, выражать народность стиля, народные чувства.

Так, например, силы у Кашея столько, «сколько в бору леса стоячего, сколько на нем прута висячего, сколько на нем листа зеленого». Авторы не знают, что по-русски нельзя сказать «в бору леса», что на деревьях не висят прутья, что раз бор сосновый, то «листа зеленого» в нем нет. От крика Кашея травы «уплываются» (?). Героиня сказки Марья Моревна говорит одному парню: «Умом ты, видно, неказист». Авторы не знают, что неказистым можно быть лицом, но не умом. Известное русское выражение «трын-трава», означающее отвлеченное понятие пренебрежительного отношения к чему-либо, авторы спутали с реальной травой, которая, к тому же «пошла на дрова» (?). Сбрую на верховом коне авторы называют упряжью, Кашей говорит Марье Моревне «не могу я без тебя ни дня днествовать, ни часу часовать» (?). Таких примеров множество.

Везде, кстати и некстати, авторы употребляют выражение «Русь», «люди русские» и т.п. Марья Моревна, точно партизанка, попавшая в плен, говорит Кашею: «Что же, я русская до последнего вздоха, от меня покорности не жди». Никита Кожемяка и Булат Балагур, находясь в волшебном царстве Кашея и совершая различные сказочные подвиги, поют песни, словно взятые из песенника издания 1943 года.

Сценарий «Конец Кашея Бессмертного» является глумлением над русским фольклором, замысел и идеи его ошибочны, язык сценария представляет из себя подделку под народный эпический язык. Создание такого сценария является ошибкой авторов. Еще большей ошибкой является одобрение его Комитетом по делам кинематографии.

Прошу ЦК ВКП(б) принять постановление о сценарии «Конец Кашея Бессмертного».

Проект постановления прилагается¹.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) (Г. АЛЕКСАНДРОВ)

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 19—20.

¹ В проекте постановления ЦК ВКП(б), подготовленном Г.Ф. Александровым, указывалось:

«ЦК ВКП(б) отмечает, что представленный в ЦК ВКП(б) Комитетом по делам кинематографии сценарий «Конец Кашея Бессмертного» является фальсификацией русского сказочного фольклора. Сценарий грубо искажает содержание народной сказки о Кашее Бессмертном, произвольно включает в нее отдельные куски из других сказок и былин, недопустимо модернизирует народные сказочные образы. В литературном отношении сценарий составлен безграмотно.

Производство фильма по сценарию «Конец Кашея Бессмертного» запретить» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 119. Д. 1258. Л. 98—100).

Несмотря на столь суровый приговор, постановка фильма все же была вполне успешно осуществлена режиссером А. Роу в 1944 году. Этот случай лишний раз свидетельствует о том, что руководитель советской кинематографии И.Г. Большаков старался проводить самостоятельную репертуарную политику, подчас даже наперекор могущественному Агитпропу.

№ 164

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВУ ОБ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ПУБЛИКАЦИИ РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМ «ПОДВОДНАЯ ЛОДКА "Т-9"»

2 сентября 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

В номере газеты «Вечерняя Москва» от 21 сентября опубликована рецензия на кинофильм «Подводная лодка «Т-9»». Редакция газеты послала рецензию, как об этом было условлено, в Управление пропаганды на согласование. Ввиду того, что 19 и 20 сентября я был болен и работал дома (у меня был грипп), зав. отделом кино т. Ковалев прочитал рецензию, внес в нее исправления (дополнения т. Ковалева обведены красным карандашом в приложенном экз. газеты) и разрешил ее опубликовать. Тов. Ковалев не имел права сам разрешать рецензию к печати, поскольку я ознакомил его с Вашими указаниями о порядке опубликования рецензий. В связи с этим мной строго предупрежден т. Ковалев.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 162.

Документ красноречиво свидетельствует о том, до какой степени были закручены гайки советской пропагандистской машины — даже заведующий отделом кино Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Ковалев не имел права высказывать в прес-се свои суждения о фильме без санкции вышестоящего начальника!

№ 165

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПОЛКОВНИКА П. И. МУСЬЯКОВА НАЧАЛЬНИКУ
УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г. Ф. АЛЕКСАНДРОВУ
О СЦЕНАРИИ Б. И. ВОЙТЕХОВА, И. Е. ХЕЙФИЦА И А. Г. ЗАРХИ**

1943 г.

*В Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)
тов. АЛЕКСАНДРОВУ Г. Ф.*

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

Пишу Вам о сценарии Б. Войтехова, И. Хейфица и А. Зархи. Точного названия фильма я не знаю¹, т.к. имею только отрывки из сценария этого фильма, полученные из нашего журнала «Краснофлотец». В редакции журнала мне заявили, что сценарий фильма уже прошел все инстанции, и картина снимается. В гранках сценарий озаглавлен «Фильм о Севастополе». Но Севастополя, настоящего Севастополя в нем нет. Литературный сценарист извращенно показывает защитников Севастополя. Почти половина действий картины происходит в столовой типа приморских таверн эпохи средних веков. А там, где показаны боевые действия, нет реальности, исторической последовательности. Все смешано в кучу. Литературщина подавила здравый смысл, ложная экзотика затмила настоящий героизм. А если взять сценарий с точки зрения военной грамотности, то что ни сцена, то «развесистая клюква».

Считаю, что требуется срочное вмешательство в процесс съемки этого фильма, чтобы не допустить провалов в его содержании.

Так как основной костяк сценария уже изменить нельзя (хотя он тоже во многом порочен), я прошу учесть для устранения в процессе съемки следующие недоделки сценария:

1. Сцены в столовой насквозь лживы и фальшивы. Борис Лихачев (капитан без рангов по-советскофлотовски), начальник отдела коммуникаций флота приходит в столовую пить вино и пиво, и там, только там, узнает о гибели эсминца «Грозный» от спасшихся с него пяти моряков. Разговор Лихачева с моряками звучит издевательски.

Потом, уйдя далеко в море, Лихачев бросается за борт и решает плыть в Севастополь. Почему-то во время обхода кораблей Лихачев стоит сам у штурвала катера.

Сцена с поднятыми старыми знаменами — штандартами на шлюпке очень смешна, а она могла быть хорошо обыграна в ином варианте. Это место должно быть одним из самых сильных в фильме, но по сценарию оно таким не будет, если, конечно, режиссер не исправит.

И, наконец, снежных гор летом в Крыму, а тем более ледников, — нет. «Далекие снега Ай-Петри, ледники, застывшие в безмолвии». В июне в Крымских горах овцы пасутся по густой сочной траве, а снега нет совсем. Не в ладах авторы и с физической географией.

Я привел только часть различных «мелочишек», снижающих достоинство фильма. Их гораздо больше. О сюжетной канве я не говорю, поскольку сценарий уже в работе. Хотелось бы главным действующим лицом фильма сделать не чудаковатого начальника отдела коммуникаций, а более серьезного

моряка, сошедшего с корабля и воюющего на суше. Хотелось бы и морских пехотинцев показать поживее, с большим разнообразием характеров и типов, особенно по национальному признаку. Моряки неярки, шаблонны и некультурны, а красноармейцы вообще бледны и немощны, Флот показан бледно, главным образом тонущий и горящий. Это неверно, извращает историческую справедливость. Для авиации же и совсем не нашлось места, если не считать гибели (за сценой) мужа Марии. А летчики воевали очень хорошо, хотя мертвых с бомбовой нагрузкой не делали, как пытаются прихвастнуть один из персонажей.

Сценарий нуждается в сильной доработке. В таком виде его пускать в производство нельзя.

Полковник МУСЬЯКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 92—97.

Отзыв полковника П.И. Мусьякова — типичнейший образец «зрительской цензуры». Широкий круг цензоров-любителей, цензоров-добровольцев, пламенных энтузиастов запретительства «из народных масс» был достаточно влиятелен и являлся органичной составной частью уникального института советской цензуры.

В истории советского кино было немало случаев, когда тот или иной фильм подвергался запрету или кастрации именно после надлежащих «сигналов» общественности. (См., в частности, документы к истории фильма «Мертвая петля».)

¹ Речь идет о сценарии А. Зархи и И. Хейфица «Малахов курган» (одноименный фильм по нему был выпущен в 1944 году).

№ 166

ОТЗЫВ А.П. ДОВЖЕНКО О СЦЕНАРИИ В.М. КОЖЕВНИКОВА «МАРТ — АПРЕЛЬ»

1943 г.

Товарищ Александров!

Точно о режиссерской разработке сценария «Март — апрель» судить трудно, потому что в ней не обозначено ни количество планов (кадров), ни длина планов, ни их, наконец, размер (крупный, средний, общий). Вследствие этого режиссерская профессиональная картина сценария при чтении остается неясной. Поэтому мои замечания о сценарии будут адресованы больше к авторам, чем к режиссеру.

Мне этот сценарий не нравится. Не потому, что я нашел в нем что-либо антихудожественное или вредное. Мне он не нравится по недостаточности хорошего. Он мал по объему мыслей, чувств, драматических ситуаций, событий. Мне кажется, что в хорошем американском сценарии он со всем существенным содержанием уложился бы в несколько эпизодов. Мало того, если можно так выразиться, малолитражное тщедушие явно подчеркнуто манерой непоказателю драматических столкновений, которые должны были иметь место в сценарии. Такой прием допустим и уместен в сценариях, богатых ситуациями и событиями. Здесь же это приводит к изолированности и некоторой стилизации.

Это впечатление получилось у меня, как мне кажется, от неправильного понимания авторами роли кинематографии, как народного искусства нашего

времени. Непонимания человека, нашего искусств, а нашего времени. Непонимания человека, нашего борющегося героя-воина, страдальца и труженика, и того, что ему нужно. Ему нужно видеть свой подлинный величественный портрет, написанный богатой палитрой, красками, а не бесцветными полумасками. Нужно показать духовные богатства человека-борца, несущего на своих плечах величайшую драму человечества. Эти черты нужно находить, показывать всему миру. Их не нужно выдумывать. Их так много в наших людях, что искусство не исчерпает их за столетие. С этой точки зрения сценарий слаб. Почему в нем везде такая неприятная недоразвитость человеческих чувств, скудность? Почему в подлинные живые чувства наших людей привнесено манерничанье и грубость вместо доверия и откровенности? Почему мечта о благородном нашем человеке должна оставаться мечтой, а сам человек, начиненный по воле автора какими-то несуразными качествами (Жаворонков), должен огорчать нас на экране нелепостью своего поведения и сентенцией, вроде: «Вот тот город, где я не был и не буду никогда. А то, что я, а не кто другой, буду сегодня ночью драться за этот город... это мое большое личное счастье»?

Меня всегда приводят в умиление наши советские девушки в военной форме. Георгий Федорович, это тема высоких волнующих вдохновений. Это целая эпоха. Скажите мне, почему же одна из них, Веселова Катя, самоотверженно взорвавшаяся на собственном толе, почему эта Катя устаивается в сценарии, написанном ее современниками, только «реплики» раненого Сердюка, которому «еда доставляет громадное удовольствие»:

«...Понимаете, тол мог взорваться раньше времени. Понимаете, у Кати были лыжи, ну она и кинулась вниз... Дайте, ребята, закурить». Вот и все и вся Катя. Не нашлось для нее больше пленки в душах авторов. Зато они подробно рассказали, в какой части мешка надо класть боеприпасы, не забыв вскользь высказаться о пользе знаков препинания, запятых.

Мне очень жаль двух чудных советских девушек Катю и Любу Михайловну, попавших в общество неприятных грубых людей и плохих товарищей. За всю картину никто не сказал им ни одного ласкового слова.

Любовь облагораживает и вдохновляет человека на подвиги. Об этом много написано у наших великих учителей. Почему же в наших фильмах любовь изображается, как нечто мешающее, видите ли, подвигам, нечто такое, что нужно душить и скрывать под грубой личиной героической целенаправленности, декларируемой высокопарными изречениями, долженствующими покрыть и «оправдать» грубость. Почему наши любящие изображаются чаще всего в виде враждебно мяукающих друг на друга котов, каковой тон считается наиболее соответствующим духу нашего времени: «Давайте, Михайлова, говорить начистоту... Хромайте! Слышите? Хромайте, черт вас возьми, вам будет легче»... — говорит девушке-героине отвратительный капитан Жаворонков. Откуда это? Кому это нужно? Откуда в наших фильмах эта боязнь нежности, рукопожатия, поцелуя, хороших слов, дорогих и прекрасных, радовавших человека всегда? Но нет у Михайловой больше сил. Упала бедная девушка на снег. Собрав последние крошки усилий, она подавила, очевидно, слезы, чтоб не разрыдаться от великодушия своего капитана-учителя... — «Вы хотите меня тащить на лыжах?» — «Я этого, положим, не хочу. Но приходится», — ответил ей Жаворонков. И т.д. А дальше в мешке идут его сентенции о «великолепном человеке». Это звучит иронически.

Я лучшего мнения о наших людях. И если есть у них недостатки, как и в любом обществе мира, их нужно не утверждать, не укреплять посредством кинематографии, а исправлять. Я полагаю, что лучший способ исправления недостатков — это настойчивый показ положительного примера, которому следовали бы люди, учась у кинематографии жить, чувствовать и относиться.

Я прошу Вас рассматривать мое мнение о сценарии, как очень личное. Я ведь сейчас сам на последней неделе окончания сценария¹. Может быть, я слишком субъективен. Пусть Ваши работники проверят мои соображения на других более объективных критиках. Я же думаю, что сценарий очень нуждается в обогащении.

С искренним приветом А. ДОВЖЕНКО

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 119. Д. 1258. Л. 88—90.

Рецензия А.П. Довженко на сценарий «Март — апрель» была написана по просьбе начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова. Этот отзыв — как, впрочем, и другие рецензии, заказанные Агитпропом творческим работникам — был эффективно использован Г.Ф. Александровым в его записке в Секретариат ЦК ВКП(б), в которой он резко критиковал руководство Комитета по делам кинематографии.

¹ Речь, по-видимому, идет о киноповести А.П. Довженко «Украина в огне», разгром которой в ЦК ВКП(б) вскоре сыграет поистине роковую роль в жизни ее автора.

№ 167

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВУ О СЦЕНАРИИ В.М. КОЖЕВНИКОВА «МАРТ — АПРЕЛЬ»

28 июля 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

Комитет по делам кинематографии представил в Управление пропаганды сценарий В. Кожевникова и Н. Рожкова «Март — апрель». Управление пропаганды, ознакомившись с ним, предложило Комитету переделать сценарий, так как он представляет из себя бессодержательный приключенческий роман и явно не подходит для постановки. Комитет вскоре прислал режиссерский вариант того же сценария. Однако замечания Управления пропаганды в нем по существу не были учтены.

Режиссерский вариант сценария был послан ряду квалифицированных рецензентов (писателей, режиссеров, военных и политических работников). Общее мнение рецензентов совпало с мнением Управления пропаганды (см. приложенные рецензии).

Сценарий «Март — апрель» серьезно ухудшил хорошую одноименную повесть В. Кожевникова. Вместо лирической военной повести, раскрывающей душу советских людей, борющихся против немцев, получился поверхностный, плохонький приключенческий роман. Действие разворачивается прямолиней-

но, схематично. Так как в сценарии действуют лишь два героя и взаимоотношения между ними показаны весьма примитивно, то сценарий получился скучным, однообразным. Развития действий в нем нет, действия его могли бы вместиться в 2—3 части короткометражного фильма. Персонажи повести — ходульные. Главный герой капитан Жаворонков в повести добрый, веселый, но ожесточившийся против врага воин, в сценарии дан грубым, неприятным, озлобленным человеком. «Отвратительный капитан Жаворонков» — называет его в рецензии т. Довженко.

Хорошего или даже среднего фильма по этому сценарию, безусловно, не получится. Прошу Вашего согласия на отклонение сценария «Март — апрель».

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 102.

№ 168

**ТЕЛЕГРАММА СЕКРЕТАРЯ СВЕРДЛОВСКОГО ОБКОМА ВКП(б)
В.М. АНДРИАНОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ
О СЦЕНАРИИ С.А. ГЕРАСИМОВА «БОЛЬШАЯ ЗЕМЛЯ»**

14 декабря 1943 г.

Из Свердловска

Москва, секретарю ЦК ВКП(б) тов. МАЛЕНКОВУ

В Свердловск приехала группа кинорежиссеров и операторов снимать фильм «Большая земля». Ознакомившись со сценарием, можно заявить, что ни о какой большой земле, кроме заголовка, и речи нет. На мой взгляд, это надуманная затея автора, оторванная от конкретной действительности и не имеющая никакой художественной и политической ценности.

Прошу Вас, товарищ Маленков, поручить внимательно рассмотреть киносценарий «Большая земля» и потом уже решить вопрос о целесообразности выпуска этой картины.

Секретарь Свердловского обкома ВКП(б) АНДРИАНОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 169.

Телеграмма Андрианова — типичный образец вмешательства в дела кино региональных партийных властей. Местные партийные и хозяйственные начальники, как правило, всегда выражали острое недовольство тем, как в документальном или художественном кино отражается жизнь руководимого им региона. Всегда хотелось видеть эту картину подрумяненной.

На телеграмме сохранилась резолюция Г.М. Маленкова: «т. Александрову. Переговорите с т. Андриановым и выясните подробно его возражения к сценарию. Работу над картиной пока придержать. 15/XII».

6 января 1944 года начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) оставил на документе свою резолюцию: «Большакову сообщены критические замечания на сценарий и предложено его переработать. Г. Александров».

№ 169

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА О СЦЕНАРИИ С.А. ГЕРАСИМОВА
«БОЛЬШАЯ ЗЕМЛЯ»**

1943 г.

*Секретарям ЦК ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.*

О киносценарии С. Герасимова «Большая земля» Секретарь Свердловского обкома ВКП(б) тов. Андрианов в телеграмме на имя секретаря ЦК ВКП(б) тов. Маленкова Г.М. возражает против постановки фильма «Большая земля» (сценарист и постановщик С. Герасимов). Подготовка к съемкам этого фильма производится в Свердловске. Тов. Андрианов считает, что никакой большой земли сценарий не показывает, что в нем неправдоподобно изображается действительность, и постановка фильма по этому сценарию не будет иметь никакой художественной и политической ценности.

Мнение тов. Андрианова о сценарии «Большая земля» справедливо. Кинорежиссер С. Герасимов в своем сценарии «Большая земля» стремится показать Урал в дни Отечественной войны. Это прежде всего явствует из пролога, в котором на передовой линии фронта боец-украинец перед атакой задает вопрос своему товарищу уральцу, чем знаменит Урал.

Однако в сценарии подлинный Урал не показан. Сценарий повествует об эвакуации крупного Ленинградского танкового завода на Урал и о восстановлении его на новом месте. Но процесс перебазирования промышленности на восток показан совершенно неправдоподобно. Прибывшие на Урал оборудование и рабочие завода во главе с директором попадают словно в пустыню. Все топчутся под дождем, не зная куда деваться. Случай выручает незадачливых администраторов. Местная жительница Анна Свиридова, только что проводившая в армию своего мужа, замечает на станции незнакомых людей, знакомится с ними, приглашает к себе в дом директора Аникеева и его штаб, ходит по поселку, уговаривая местных жителей приютить у себя остальных рабочих. Таким образом размещаются рабочие и технический персонал. В это время помощник директора по снабжению Козырев — отчаянный плут, «блатмейстер» и склочник, завязывает знакомство с местными девицами, и, при помощи сомнительных приемов договаривается о разгрузке оборудования завода.

Таким образом, роль советского государства и большевистской партии в деле перебазирования промышленности на восток не показана. Прибытие, размещение и восстановление крупного танкового завода происходит без участия местных партийных и советских организаций. Это совершенно неправдоподобный случай.

По сценарию Герасимова промышленность Урала — это промышленность, эвакуированная из западных районов страны во время войны. Созданные на Урале в годы сталинских пятилеток фабрики и заводы, которые в момент перебазирования промышленности явились главными поставщиками военной продукции для фронта и представляли из себя базу для размещения эвакуированных предприятий, в сценарии не показаны. Не показаны также и люди

Урала. Кроме домохозяйки Анны Свиридовой и трактористок, впоследствии пошедших работать на завод, в сценарии не фигурируют рабочие Урала. В нем также не показаны и рабочие-ленинградцы. Дело в том, что разгрузкой заводского оборудования кончается рассказ о заводе. Дальше лишь упоминается, что завод стал выполнять план на 105%. Затем идет показ бытовых мелочей, сплетен, мошеннических проделок Козырева.

Рост продукции завода лимитирует силовое хозяйство, которое было оставлено в Ленинграде Козыревым, погрузившим вместо компрессора оконные шторы из бархата — предмет для спекуляции и мошенничества. Козырев, который к тому же оклеветал директора Аникеева и честную женщину Анну Свиридову, а также обманул девушку Тосю, разоблачается и изгоняется. При помощи инженера Курочкина и прибывшего из Ленинграда старого компрессора завод начинает увеличивать выпуск танков. Директор Аникеев едет на прием к т. Сталину. Таковы дальнейшие события. Настоящей большой земли, Урала, героизма советских людей в тылу сценарий не показывает.

Писатель Ф. Гладков и тов. П. Юдин, которые по поручению Управления пропаганды ознакомились со сценарием, дали о нем резко отрицательные отзывы. (Отзыв т. Гладкова о сценарии прилагается.)

Ставить картину по сценарию С. Герасимова «Большая земля» нецелесообразно¹.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 170—171.

¹ Фильм «Большая земля», вопреки активному противодействию Агитпропа, все же был в 1944 году поставлен, однако объединенные нападки свердловских обкомовцев, руководства ЦК ВЛКСМ (см. следующий документ) и самого Агитпропа стоили авторам большой крови.

№ 170

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА СЕКРЕТАРЯ ЦК ВЛКСМ Н.А. МИХАЙЛОВА
СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ,
А.С. ЩЕРБАКОВУ О ФИЛЬМЕ «МЫ С УРАЛА»**

29 декабря 1943 г.

*Секретарям ЦК ВКП(б)
товарищу АНДРЕЕВУ А.А.
товарищу МАЛЕНКОВУ Г.М.
товарищу ЩЕРБАКОВУ А.С.*

Просим ЦК ВКП(б) запретить выпуск на экран фильма «Мы с Урала» как безыдейного, антихудожественного.

Фильм посвящен новому поколению рабочих Урала, выпускникам ремесленных училищ. Эта первая картина, созданная за время войны о труде и жизни молодежи тыла, ставила задачей раскрыть патриотизм нашей молодежи, ее участие в великой борьбе советского народа против немецких захватчиков.

Действие картины начинается в ремесленном училище, герои фильма Заварин и Томакуров, отличники учебы, досрочно сдают экзамен и получают направление на завод. Товарищи по училищу, мастер, провожая молодых рабочих, говорят им о важности полученного назначения, о том, что завод — тот же фронт. Но уже в поезде, по пути к месту работы, ребята решают бежать «на войну». Заварин демонстративно рвет диплом об окончании ремесленного училища. Только благодаря случайной встрече с военпредом Игнатьевым ребята добираются до завода.

С первых же дней работы на заводе ребята снова и неоднократно пытаются бежать. Завод, его интересы, трудовые подвиги рабочих, внимание и забота коллектива остаются чуждыми этим двум паренькам. «Вот сделаю опять десять норм, талон истратим и поедем», — рассуждает Заварин, успевший уже стать «тысячником». Так показаны настроения молодых рабочих, почти до самого конца фильма. Несколько последних кадров и конечная надпись, гласящая о том, что герои решили остаться на заводе, ничего не меняют в показе молодежи и ее отношения к труду.

Действия фильма, разворачивающиеся в ремесленном училище, в цехах завода, в общежитии и рабочем клубе, позволяли показать многие стороны жизни и быта молодежи. В показе всего этого постановщики извратили действительность, допустили фальшь и пошлость. На протяжении всей картины подростки показываются грубыми, невыдержанными и глупыми. При первой же встрече с майором Красной Армии Игнатьевым Томакуров заявляет: «Где Вы клей украли?» Станочница Соня, вместо того, чтобы ответить на вопрос товарища по цеху, выкрикивает ему в лицо глупые частушки. По воле режиссера, молодые рабочие ходят с измазанными сажей лицами. В одном из кадров, показывающих общежитие, Заварин разбрасывает по полу постельные принадлежности и ложится спать не раздеваясь. В столовой он пытается съесть чужую порцию и т.п.

В фильме, который посвящен рождению молодого рабочего, фальшиво и неубедительно показан сам трудовой процесс. Заварин, через короткое время после прихода на завод, выполняет 1000% нормы. Это ничем не оправдано и искажает борьбу за овладение мастерством. В фильме совершенно не показана роль партийной и комсомольской организации. Всей политической работой в цехе заправляет художник. Он и поздравляет людей с трудовыми победами и шельмует их политически вредными плакатами.

Стремясь преувеличить все отрицательное, постановщики с видимым удовольствием вырисовывают образы секретарши директора завода Матильды Петровны и начальника отдела снабжения Бабкина — типы далекие от действительности, не характерные для наших заводов.

В сценах, где авторы пытаются показать дружбу парней и девушек, первые робкие проявления юношеской любви, — сквозит пошлость, несвойственная нашей молодежи. Герой фильма 16-летний Кузька при встрече с девушкой его же возраста, ведет себя, как заправский фат. Молоденькая нормировщица Хорькова в своих «поисках кавалера» напоминает образ, который скорее можно встретить в буржуазном кафе, нежели на уральском заводе. Сцена урока танцев в рабочем клубе, где танцмейстер посвящает молодежь в тайны фокстрота, — вызывает отвращение. Развлечения молодежи показаны так, что после первого же вечера «проведенного в клубе», Кузька на следующий день опаздывает на работу. Пошлость и отсутствие знания жизни молодежи скво-

зят в сцене «гадания» в общежитии ремесленного училища. Вся эта процедура, приукрашенная рядом «развлекательных» трюков, американской чечеткой и т.п., не имеет ничего общего с веселой и народной в своей основе художественной самодеятельностью молодежи.

Незнание жизни советской молодежи, отсутствие вкуса и такта характерны для большинства сцен этого фильма. Обстановка войны в картине не чувствуется.

Мы считаем недопустимым, что Комитет по делам кинематографии, проконсультировав ЦК ВЛКСМ и утвердив в ЦК ВКП(б) сценарий, в процессе съемок допустил такие его изменения, которые исказили смысл, характер и стиль картины.

Секретарь ЦК ВЛКСМ Н. МИХАЙЛОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 172—173.

№ 171

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА О ФИЛЬМЕ Л.В. КУЛЕШОВА
«МЫ С УРАЛА»**

Январь 1944 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)

тов. АНДРЕЕВУ А.А.

тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

О КИНОФИЛЬМЕ «МЫ С УРАЛА»

Секретарь ЦК ВЛКСМ т. Михайлов в записке на имя секретарей ЦК ВКП(б) просит запретить выпуск на экран фильма «Мы с Урала» как безыдейного и антихудожественного.

Тов. Михайлов правильно предлагает не выпускать на экран фильм «Мы с Урала». Еще перед постановкой этого фильма Управление пропаганды, ознакомившись со сценарием, в своих замечаниях, направленных председателю Кинокомитета т. Большакову, предлагало «изъять из сценария эпизоды, искажающие подлинный образ воспитанников советских ремесленных училищ: драка, пьянство, грубость, самоуправство и другие; отразить характерные черты, присущие советским ремесленникам: высокую сознательность, дисциплинированность, активное участие в работе комсомольских организаций». Эти замечания не были учтены при постановке фильма. В результате вместо сознательных, дисциплинированных советских юношей, людей с высоким морально-этическим обликом, которых благородная юношеская страсть подчас выводит из равновесия (стремление бросить работу на заводе и пойти на фронт), в фильме показаны грубые, некультурные, часто пошлые и глупые подростки. Особенно пошло изображены сцены так называемой «самодеятельности», урока танцев, гаданья и др. Также неумно изображена сцена разговора молодежи в цехе, когда в ответ на вопрос товарищей девушка-токарь выкрикивает мало вразумительные частушки. Другие сцены, как, например, выполнение нормы

молодым рабочим на 1000 процентов, только в результате того, что ему положили под ноги подставку, изобретение пробки, из-за которой остановилось все производство завода, — неубедительны, вызывают недоумение.

Фильм «Мы с Урала» фальшиво рисует действительность, неправдоподобно показывает советскую молодежь. Поэтому выпускать его на экран нецелесообразно.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 174.

№ 172
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) В СЕКРЕТАРИАТ ЦК ВКП(б)
О ТЕМАТИЧЕСКОМ ПЛАНЕ ПРОИЗВОДСТВА
ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ НА 1943 ГОД

4 февраля 1943 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)
тов. АНДРЕЕВУ А.А.
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

О ТЕМАТИЧЕСКОМ ПЛАНЕ ПРОИЗВОДСТВА ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР НА 1943 ГОД

Планом Комитета по делам кинематографии намечено выпустить в 1943 г. 10 документальных и 31 — художественных полнометражных фильмов.

В число 31 художественного фильма входят:

Фильмы об Отечественной войне — 12: «Фронт», «Русские люди», «Дочь народа» (о Зое Космодемьянской), «Два бойца», «Черноморец», «Севастополь», «Разведчица», «Радуга», «Украина в огне», «Небо Москвы», «Он еще вернется», «Жди меня».

Фильмы исторические — 5: «Кутузов», «Иван Грозный», «Георгий Саакадзе» — II серия, «Давид Бек», «Дмитрий Донской»¹.

О людях советского тыла — 3: «Большая земля» (об эвакуированном заводе), «Петр Крымов»² (об эвакуированном заводе), «Мы с Урала» (об учениках ремесленных училищ).

Биографический фильм — 1: «Джамбул».

Музыкальные фильмы — 4: «Девушка из Москвы»³, «Полковой музыкант»⁴ (комедия), «Воздушный извозчик», экранизация одной оперы.

Комедии — 3: «Трофим Бомба»⁵ (о выдумке и сметке бойца), «Насреддин в Бухаре», «Швейк против Гитлера».

Детские фильмы — 3: «Кашей Бессмертный» (сказка), «Петя Ростов»⁶ (по роману «Война и мир» Толстого), «Далекий край»⁷ — об интернате эвакуированных ленинградских детей.

Отмечая важность создания таких фильмов, как «Иван Грозный», «Кутузов», «Дмитрий Донской», «Русские люди», «Радуга» — фильмы о людях эва-

куированных заводов, об учащих ремесленных училищ, Управление пропаганды вместе с тем считает план, представленный Комитетом по делам кинематографии, неудовлетворительным. Тематика фильмов в плане носит в значительной степени случайный характер.

Как и в прошлом году, план 1943 года страдает крайним однообразием тематики. Из 31 фильма — 18 фильмов посвящены жизни фронта и борьбе советских людей в тылу врага. Комитет по делам кинематографии, несмотря на неоднократные указания ЦК ВКП(б), не принимает мер к созданию фильмов о жизни и героизме людей советского тыла. За весь 1942 г. не было создано ни одного такого фильма. В этом году запланировано 3 фильма, два из них на одну и ту же тему — об эвакуированном заводе. Как и в прошлом году в плане нет ни одной картины о людях колхозной деревни, о советской женщине, как решающей силе в советском тылу, о героической борьбе советских людей за уголь, металл, нефть и т.п.

Не отвечает современным задачам и тематика детских фильмов. Ничем не оправдано включение в план фильма «Петя Ростов», по роману Толстого «Война и мир», особенно если учесть, что в плане отсутствуют фильмы о советских детях. За исключением двух неудачных фильмов «Клятва Тимура» и «Бой под Соколом», кинематография ничего не дала детям за время войны. Необходимо включить в план 2—3 фильма военно-приключенческих, которые воспитывали бы у детей храбрость, любовь к Родине, сметку и выносливость.

Управление пропаганды вносит следующие предложения:

1. Исключить из плана фильмы: «Разведчица» (будет фильм о Зое Космодемьянской), «Черноморец»¹ (был сделан хороший документальный фильм), «Небо Москвы» (по пьесе Мдивани) и «Он еще вернется» (посвящены первому периоду войны — устарели).

2. Исключить из плана фильм «Петя Ростов», заменив его 2—3 фильмами военно-приключенческого характера о подвигах советских детей в Отечественной войне.

3. Обязать Комитет по делам кинематографии обеспечить создание в 1943 г. фильмов о людях советского тыла.

План производства документальных фильмов Управление пропаганды считает приемлемым.

Проект постановления ЦК ВКП(б) прилагается².

*Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ
Зав. отделом культпросветучреждений Управления пропаганды Т. ЗУЕВА*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 340. Л. 60—61.

Зимой и весной 1943 года давно назревавший конфликт Агитпропа и руководства Комитета по делам кинематографии стал перерастать в стадию открытого противоборства. Оценивая любой поступающий из Малого Гнездииковского документ, будь то присылаемый на утверждение сценарий или иной инициативный документ, руководство Агитпропа переходило на все более резкие и негативные оценки. Подготовленный Кинокомитетом темплан производства на 1943 год не стал в этом отношении исключением.

¹ Этот фильм собирался ставить С. Юткевич. Замысел не реализован.

²⁻⁶ Эти замыслы не были реализованы.

⁷ Фильм по этому сценарию Е. Шварца не был поставлен.

⁸ Речь идет о документальном фильме «Черноморцы».

⁹ В заключительной части проекта постановления специально еще раз подчеркивалось: «ЦК ВКП(б) обращает внимание Комитета по делам кинематографии на необходимость всемерного повышения идейно-художественного уровня кинофильмов» (Там же. Л. 58—59).

№ 173

**СПРАВКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)
О НЕОБХОДИМОСТИ СОЗДАНИЯ В ЕГО СТРУКТУРЕ
ОТДЕЛА КИНЕМАТОГРАФИИ**

[Не позднее 17 февраля 1943 г.]

**СПРАВКА О СОЗДАНИИ В УПРАВЛЕНИИ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) ОТДЕЛА КИНЕМАТОГРАФИИ**

В период Отечественной войны неизмеримо возросло значение киноискусства, как могучей силы, мобилизующей наш народ на разгром врага. При помощи журналов кинохроники проводится систематическая информация трудящихся о важнейших событиях на фронте и в тылу. В области кино работают многие сотни известных деятелей искусства — режиссеров, сценаристов, операторов, артистов, художников, композиторов. В стране имеется много киностудий и кинофабрик. На 1943 г. намечен большой план выпуска художественных, научно-технических и учебных фильмов. Все это требует постоянного руководства идейной и художественной жизнью киноорганизаций и систематического контроля за их работой (рассмотрение и утверждение сценариев, контроль за производством кинокартин, просмотр и выпуск на экран научно-производственных фильмов).

Для контроля за осуществлением политики партии в области кинематографии, для рассмотрения сценариев художественных, научно-технических и учебных фильмов, для контроля за выпуском учебных фильмов прошу реорганизовать ныне существующий сектор киноискусства в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в Отдел кинематографии.

Заведующим отделом кинематографии прошу утвердить т. Ковалева С.М. Ныне работающего зам. зав. Отделом агитации Управления пропаганды¹.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 337. Л. 103.

¹ В книге «Кремлевский кинотеатр» приводится биография рекомендуемого на должность начальника создаваемого Отдела кино: «Сергей Митрофанович Ковалев, 1913 года рождения, белорус, член партии с 1937 г., с 1942 г. работал зам. зав. отделом агитации УПиА ЦК ВКП(б). В тридцатые годы был студентом Минского железнодорожного техникума, бригадиром по ремонту паровозов депо «Москва — Горьковская». Затем направлен на учебу в Московский историко-философский институт имени Чернышевского, затем два года был слушателем Высшей партийной школы при ЦК ВКП(б). После ее окончания, в 1941 году был зачислен в штат аппарата ЦК в качестве инструктора отдела пропаганды. В справке сектора учета кадров ЦК ВКП(б) делается вывод, что Ковалев «проявил себя теоретически подготовленным и по своим деловым качествам подходит для работы зав. Отделом кинематографии». 17 февраля

1943 года Секретариат ЦК ВКП(б) утвердил предложение УПиА ЦК ВКП(б) о создании в его составе вместо сектора киноискусства Отдел кинематографии и назначил его заведующим С.М. Ковалев, освободив его от должности зам. зав. отделом агитации УПиА» (Там же. Оп. 116. Д. 116. Л. 64; Оп. 117. Д. 337. Л. 104).

Предложение УПиА попало, по-видимому, на хорошо подготовленную почву, поскольку 17 февраля 1943 года Секретариат ЦК ВКП(б) санкционировал преобразование скромного сектора кино в целый отдел. Столь же гладко обернулось дело и с назначением начальника нового отдела — в соответствии с пожеланием УПиА им был утвержден С.М. Ковалев.

№ 174

ИЗ СПРАВКИ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОКАРТИНАХ 1944—1945 гг., ПОДГОТОВЛЕННОЙ УПРАВЛЕНИЕМ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)

1946 г.

«МАЛАХОВ КУРГАН»

Сценарий Б. Войтехова, А. Зархи и И. Хейфица

Режиссеры Зархи и Хейфиц

Тбилисская киностудия. Выпуск 1944 г.

«Художественный совет, положительно оценивая фильм в целом как патристическое произведение, отмечает ряд недостатков: рыхлость сюжетного построения картины, недостаточный показ всех сил, участвующих в героической обороне Севастополя, в частности, гражданского населения, некоторую прямолинейность в характеристике образов моряков.

Сюжетная линия взаимоотношений Лихачева и Первенцевой разработана недостаточно отчетливо и в некоторых эпизодах излишне выдвинута на первый план.

В картине отсутствуют также достаточно четкие монтажные переходы»

(Из заключения Художественного совета)

«Большую ответственность взяли на себя авторы «Малахова кургана», задавшись целью показать на экране Севастопольскую эпопею и славных защитников города-героя. Это — большая и нужная тема. Однако надо признать, что ни постановщики фильма — режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, ни особенно основной автор сценария — Б. Войтехов — не смогли создать кинопроизведение, которое хотя бы в какой-то мере поднималось до уровня тех великих событий и образов, какие оно призвано воссоздать на экране.

Большинство эпизодов в фильме надуманы: они не передают суровой обстановки Севастопольской обороны и грешат против действительности с психологической и военной точки зрения»

(«Известия», 10/XII-44 г. О. ЛЕОНИДОВ).

«ЭТО БЫЛО В ДОНБАССЕ»

Сценарий Б. Горбатова, М. Блеймана, С. Антонова

по материалам Б. Горбатова

Режиссер Л. Луков

«Союздетфильм». Выпуск 1944 г.¹

«Фильм не лишен отдельных недостатков. К числу их следует, в первую очередь, отнести чрезмерную затянутость фильма в целом, что снижает силу его

эмоционального воздействия. В частности, представляется лишним эпизод расстрела моряков в концлагере, решенный к тому же неубедительно и шаблонно.

В решении сцены сна Ефимчика авторы не нашли нужного приема для определения сцены как сна², в связи с чем эпизод выглядит сугубо реалистичным, что нарушает его смысл.

Крайняя изобразительная условность финала, где герои на фоне подожженного ими здания немецкой биржи произносят заключительные монологи вместо того, чтобы скрываться от немцев, а также отсутствие сюжетной точки, подводящей итог фильму, создают впечатление его незаконченности.

В развитии положенной в основу картины темы авторам необходимо было больше акцентировать различие между первым поколением комсомольцев, которые боролись за идею будущей жизни, и вторым поколением, прожившим 20 лет при советской власти и защищающим теперь не только идею; но и ту действительность, которую им советская власть уже дала»

(Из заключения Художественного совета).

«Первая половина фильма «Это было в Донбассе» рассказывает о жизни и борьбе комсомольцев первого поколения, ...беззаветно сражавшихся за свою молодую советскую республику, о самоотверженных молодых коммунистах, жертвовавших всем, даже жизнью, ради великого дела своего народа.

Вторая половина фильма посвящена героям-комсомольцам наших дней. Авторы его не сумели рассказать о величественном, захватывающем, героическом так, чтобы и их рассказ тоже был величественным, захватывающим, героическим.

Не хватает фильму именно тех художественных черт и качеств, которые и создают картины живой жизни.

Тема фильма величественна. Она охватывает огромный исторический период. По существу на этом материале можно было создать два отдельных фильма. Но можно было и в сжатой форме рассказать о судьбе двух поколений.

Серьезной драматургической работы в сценарии проделано не было. Сценарий, как это позволяет судить фильм, механически включает в себя материал из самых различных произведений Б. Горбатова. Эпизоды первой и второй половины фильма не складываются в цельный сюжет, они лишены внутреннего единства. Творческой же манере фильма по существу чужда забота об изображении характеров. Режиссер не старался глубоко заглянуть в душевный мир самих героев.

Новый фильм — это лишь кинематографический сборник, содержащий отдельные эпизоды из жизни и борьбы комсомольцев двух поколений. Если есть желающие судить произведение киноискусства с таких позиций, то они похвалят фильм. Но ведь никакое искусство не обладает такими великими возможностями волновать сердца, как кино»

(«Труд», 14/VII-1945 г. Г. ПРАКОВ).

«НЕПОКОРЕННЫЕ»

Сценарий — Б. Горбатова и М. Донского

Режиссер М. Донской

Киевская студия. Выпуск 1945 г.

«Наряду с этим режиссера следует упрекнуть в излишней акцентировке на сентиментализме, в некоторой «слезливости» в кадрах с детьми. Неверно также применен им прием введения в картину текста Гоголя. Чтение «Тараса

Бульбы» выглядит нарочитым и искусственным. Недостаточно продумано решение сцен «похороны рабочего», «проезд с тачками» и финала картины, воспринимающихся к тому же как цитаты из других картин»

(Из заключения Художественного совета).

«Сцены, рисующие обстановку фашистского нашествия, облавы, допросы, сняты по сложившимся уже трафаретам.

Есть в постановке фильма и другие недостатки. Сюда надо отнести нарочитое, без всякого чувства меры, применение одного и того же приема — сближение гоголевского текста в повести «Тарас Бульба», которую читает мальчик Ленья, со всеми буквально событиями фильма»

(«Известия», 23/Х-45 г.).

«В фильме наши люди идут на смерть безропотно, покорно, в то время как из жизни мы знаем, что в таких случаях даже и не сильные духом люди выламывали булыжники из мостовой и бросали их в своих убийц»

(«Правда», 24/Х-45 г. Герой Советского Союза С. БОРЗЕНКО).

«БЛИЗНЕЦЫ»

Сценарий — Ялунер и Витухновский

Режиссер — Юдин.

Студия — «Мосфильм»

Выпуск 1945 г.

«Киностудия «Мосфильм» выпустила из производства кинокомедию «Близнецы». Картина поставлена режиссером Юдиным (в прошлом поставившим картину «Сердца четырех») по сценарию Ялунера и Витухновского. Главные роли в картине исполняют артисты Жаров, Целиковская и В. Орлова. Действие картины происходит в наши дни в одном из наших больших городов. С проходящего поезда сняты, неизвестно кем брошенные, маленькие дети-близнецы. Случайно дети попадают к двум молодым сестрам. Одна из них Люба (арт. Целиковская) работает электромонтером, другая, Лиза (арт. Орлова) — продавщицей газированной воды. Люба предлагает сестре вместе усыновить детей, но та отказывается, считая сумасшествием в таком молодом возрасте усыновлять детей, не имея никаких средств для их воспитания, живя в чужом городе и на чужой квартире. Вопреки возражениям своей сестры, Люба одна усыновляет детей. За Любой ухаживает живущий в этом же доме заведующий базой Горторга Еропкин (арт. Жаров). Дети мешают Еропкину, и он пытается уговорить Любу отказаться от них. Любе приходится очень тяжело, но детей она не бросает. Еропкин старается разыскать родителей близнецов и заявляет об этом в милицию. Наконец отыскивается настоящая мать детей, она оказывается женой Еропкина, которую он бросил во время ее беременности, а близнецы оказываются его собственными детьми. Таков вкратце сюжет этой картины.

Картина имеет ряд серьезных недостатков. Трогательная тема о детях, о том, как молодая девушка берет на воспитание безродных детей, не подходит для комедии, потому что ни в этом самом факте, ни в обстоятельствах, связанных с ними, нет ничего, что могло бы служить поводом для смеха.

Усыновление молодой, одинокой, недостаточно обеспеченной девушкой двух грудных детей в картине мотивировано очень слабо и кажется неправдо-

подобным. Неправдоподобным является и то, что на протяжении всей картины с детьми обращаются как с двумя куклами. Картина неправильно показывает действительное отношение к детям в нашей стране.

...Художественный уровень картины низок, а комедийные приемы ее грубы и примитивны. Плоские балаганные «остроты» («Сенечка, отоварь академика», «Ваша профессия? — Руководитель», «Зажми язык, выбрось селедку» — и т.д.), которыми изобилует картина, явно рассчитаны на обывательские вкусы.

Главное действующее лицо в картине — это пошляк и мерзавец Еропкин. Игра артиста Жарова ведется так, что не вызывает у зрителей отвращения к Еропкину.

Большинство положительных типов, отец и сын Листопадовы, моряки, упавшем с его словечками «разгрузочка уголочка», «собрание», «повесточка дня» выведены в картине какими-то ненормальными, чудаковатыми, непохожими на советских людей.

Картина обсуждалась на Художественном совете Комитета по делам кинематографии и была подвергнута критике. Члены Художественного совета отмечали, что картина сделана примитивно, грубо и рассчитана на глупых или легкомысленных людей»

(Из записки Управления пропаганды).

«ПРОСТЫЕ ЛЮДИ»

Сценарий Козинцева и Трауберга

Режиссеры Козинцев и Трауберг

Киностудия «Ленфильм»

«Ленинградская киностудия «Ленфильм» выпустила из производства кинокартину «Простые люди». Кинокартина поставлена режиссерами Козинцевым и Траубергом по собственному сценарию. В картине участвуют артисты: Толубеев, Лебзак, Кудрявцева, Колчин, Бабаджанов. Композитор Шостакович.

На примере одного авиационного завода, эвакуированного в дни войны в Среднюю Азию и развертывающего там производство самолетов, авторы картины пытаются показать период перебазирования нашей промышленности в восточные районы страны и проявленный при этом трудовой героизм советских людей. Но с этой задачей авторы не справились, картина получилась неудачной.

Известно, что перебазирование промышленности было сложнейшей и труднейшей организаторской работой огромного масштаба, охватывающей систему многих государственных организаций и осуществленной благодаря высокой культуре технического, административного и организационного руководства. В картине ничего этого нет. Картина изображает беспорядок, суетолю, нераспорядительность, примитивные методы производства при восстановлении и работе завода на новом месте. Остается непонятным, как при таких отсталых способах и порядках работы можно было восстановить сложный авиационный завод и производить на нем самолеты.

Картина дает неправильное представление о культуре производства в нашей стране, о техническом и организационных качествах наших производственников. Техническое руководство завода выведено в лице главного инже-

нера Макеева, который не верит в возможность восстановления завода. Роль секретаря обкома при восстановлении завода изображена неправильно. В действительности областные партийные работники были не посторонними, гостеприимными дядюшками, праздно разъезжающими по стройкам и качестве наблюдателей, как этот секретарь, что показан в картине, а деловитыми организаторами производства, всецело отвечающими за его успех. Образ директора завода главная роль картины — беден и схематичен; это какой-то сухой «казенный» человек, который только отдает приказы и произносит речи к месту и не к месту. Этот образ не имеет ничего общего с хорошим советским хозяйственником. В картине нет никакого творческого коллектива — ни рабочих, ни инженеров. Авторы всеми силами пытаются убедить зрителя в том, что весь завод только и держится на этом директоре.

В картине много фальши. Картина изображает рабочих завода в виде двенадцатилетних мальчиков и девочек, откуда-то пригнанных на стройку. Объяснение молодым рабочим как делаются самолеты представляет пошлую карикатуру на производственное обучение молодежи и ни в какой степени не соответствует действительному положению дела.

На протяжении всей картины показываются какие-то непрерывные ливни и сильные бури, хотя известно, что в тех местах, где происходит действие картины, такие дожди и бури являются исключением. Приказ директора работать в бурю, когда ветер сносит стены и крыши, а дождь заливает и портит станки, кажется нелепым и бессмысленным.

Половина сцен в картине основывается на том факте, что директор эвакуированного завода и его больная жена, убежавшая от немцев, оказались в одном городе. Но этот факт является совершенной случайностью и никак не вытекает из существа темы, поэтому и все сцены и линии картины, опирающиеся на него, кажутся неестественными, неубедительными, не имеющими под собой твердой опоры.

Многие эпизоды картины, особенно рассчитанные на чувство сострадания к жертвам немецкой оккупации и возбуждение ненависти к немцам, сейчас уже устарели и не производят того действия, на которое рассчитывали авторы.

Картина обсуждалась на Художественном совете Комитета по делам кинематографии. Члены Художественного совета т.т. Таленский, Галактионов, Симонов, Бабочкин, Охлопков резко критиковали картину за ее фальшь, низкие художественные качества, серый, невыразительный, скучный язык сценария.

На предварительных просмотрах картина получила отрицательный отзыв со стороны зрителей»

(Из записки Управления пропаганды).

«ПЯТНАДЦАТИЛЕТНИЙ КАПИТАН»

Режиссер Журавлев

Киностудия «Союздетфильм»

«Фильм уступает роману и в смысле богатства фабулы, и в смысле передачи глубины замысла Жюль Верна, раскрытия идейно-научного содержания его произведения.

Недостаток места при необходимости довести до конца сюжетную линию ограничил возможности режиссера, С этим, же, по-видимому, связан и один

неверный шаг: наперекор Жюлю Верну сценаристы «спасают» капитана Гуля, хотя он должен был погибнуть во время охоты за китом. В конце фильма он внезапно появляется как чудесный избавитель путешественников, попавших в беду. Авторы выиграли таким образом во времени (непостижимое спасение капитана позволило сократить развязку), но правдивость и логика от этого пострадали. В этом приключенческом фильме следовало, на наш взгляд, дать больше места свободному чувству природы, сильнее показать романтику морских просторов, увлекательность борьбы человека со стихией.

Наша кинематография все еще слишком мало заботится о том, чтобы дать молодым зрителям увлекательные, захватывающие фильмы о приключениях и подвигах, о путешествиях и опасностях, о людях смелых и гордых духом»

(«Комсомольская правда», 9/IV-46 г. В. ЖДАНОВ).

«ЗДРАВСТВУЙ, МОСКВА»

Сценарий Вольпина и Эрдмана

Режиссер С. Юткевич

Киностудия «Мосфильм»

«В фильме много удачных реплик, метких и остроумных, вызывающих хохот и аплодисменты зрителей». Тем более обидно, что все начало картины испорчено совершенно сухим пояснительным текстом, бесстрастно сообщающим о роли трудовых резервов в дни Великой Отечественной войны. Текст этот звучит на фоне показываемых хроникальных кадров, рисующих работу «ремесленников» на предприятиях. Это — ничем не отличающаяся от обычного киножурнала хроника. Что ж, в ревью можно допустить и такие куски, но в фильме, где люди разговаривают естественно, весело, находчиво и просто, режет ухо этот размеренный дикторский голос, перечисляющий цифры, проценты, производственные победы. Здесь сказалось обычное, к сожалению, для наших кинорботников недоверие к комедийному жанру: не покажется ли, мол, все это слишком легкомысленным, если, мы не забронировали себя тяжелыми цитатами, цифрами? А в результате компрометируется и жанр, и серьезная цитата»

(«Известия», 6/III-46 г. Л. КАССИЛЬ).

«ДНИ И НОЧИ»

Сценарий К. Симонова

Режиссер А. Столпер

«Мосфильм». Выпуск 1944 г.

«К недостаткам фильма следует отнести слабость драматургического построения сценария и несколько суженный показ боевой жизни батальона капитана Сабурова, а также маловыразительный образ генерала Проценко (актер Свердловин)»

(Из заключения Художественного совета).

«В картине есть недочеты. Выбор Сабуровым своего места в бою не всегда соответствует той ответственной роли, которая принадлежит в столь сложных

условиях командиру батальона, отвечающему за весь свой участок, за выполнение боевой задачи всем батальоном. В угоду известной театральности, для более яркой обрисовки характера Сабурова здесь иногда допускается погрешность против реальности»

(«Правда», 20/IV-45 г. Герой Советского Союза С. БОРЗЕНКО).

«Нельзя не признать, что фильм мог быть гораздо сильнее, выразительнее по своим художественным качествам, если бы больше творческих усилий было затрачено при работе над сценарием.

Литературная, драматургическая основа фильма бедна. Сценарий воспроизводит боевые эпизоды и наиболее важные разговоры из повести «Дни и ночи». Но диалог прозаического, рассчитанного на чтение произведения, как правило, отличается по своей структуре от диалога произведения драматического, рассчитанного на игру актера. Литературный диалог оказался в сценарии недостаточно ярким и интересным»

(«Труд», 18/IX-45 г. К. РЕМИЗОВ).

«КАШЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»

Сценарий Швейцера и А. Роу

Режиссер — А. Роу

«Союздетфильм». Выпуск 1945 г.

«В картине содержится ряд существенных недостатков. К их числу относятся:

1. Сюжет картины, вначале развивавшийся в плавной повествовательной манере, в конце приобретает скачкообразный, прерывистый характер. Целый ряд положений не замотивирован, пропущен ряд необходимых звеньев сюжета и пр. Так, например, после выхода героев из Кашеева царства внезапно происходит встреча Никиты с Кашеем, без всякого объяснения почему, где и как произошла эта встреча и почему Булат-Балагур отделялся от Никиты и попал на Черную гору. Не замотивировано оживление Булата Балагура. В картине нет достаточно убедительного и логического конца.

Это произошло, видимо, благодаря механическому сокращению сценария в процессе съемок фильма.

2. В изобразительной и режиссерской трактовке фильма нет стиливого единства. Он распадается на три самостоятельных части: русское начало, сделанное в лирических тонах, гротесковую восточную комическую сказку и Кашеево царство, решенное в плане гиньоля.

Эти три части не соединяются ни по изобразительной трактовке, ни по режиссерской разработке, что сильно снижает художественные качества картины.

3. Картина не передает простого, выразительного и глубокого характера русской народной сказки. В русской части она несколько слашава, что находится в резком противоречии со строгим и героическим обликом древней Руси, живущим в сознании и изображении народа.

При всех своих достоинствах, картина «Кашей Бессмертный» еще не решает полностью задачи высокохудожественной экранизации русской сказки с соблюдением стиливых черт, присущих народному эпосу»

(Из заключения Художественного совета).

«БЫКОВЦЫ»

Автор сценария М. Папава
 Режиссеры — Б. Бабочкин, А. Босулаев
 Киностудия «Мосфильм»
 Выпуск 1944 г.³

«К числу недостатков относится неясность некоторых деталей во взаимоотношениях с Ивановским колхозом.

Сюжетная линия Лески Бугорной, при ее малой значимости для основной темы картины, слишком акцентирована, что усугубляется трафаретностью игры актрисы А. Зубовой. Излишними являются кадры военной хроники. В ряде сцен имеются недостатки монтажного характера»

(Из заключения Художественного совета).

«Если говорить о настоящих, а не кажущихся недостатках фильма, то, на наш взгляд, надо отметить неудачно мотивированную сцену в правлении артели, когда колхозники собирают взносы в фонд обороны, Патриотический порыв колхозников, отдающих свои сбережения делу победы, сведен к конфликту между председателем колхоза и колхозниками. Авторы картины в ущерб убедительности допустили надуманный прием и этим ослабили показ глубокого чувства советского патриотизма, понимания колхозниками государственных интересов»

(«Известия», 17/II-45 г. К. ГОРБУНОВ).

«Сценарий картины не свободен от недостатков. В его построении иногда чувствуется некоторая клочковатость — местами действие дробится на ряд эпизодов, не связанных один с другим строгой драматургической последовательностью. Отдельные сцены представляются мало оправданными обстановкой (конфликт первой встречи эвакуированных смоленских девушек с быковцами)»

(«Правда», 9/II-45 г. М. ЛЬВОВ).

«НАСРЕДДИН В БУХАРЕ»

Сценарий — Л. Соловьева
 Режиссер — Протазанов
 Ташкентская киностудия

«В фильме приведены и шутки, и остроловие, и обличения, и проделки Насреддина. Но в целом фильму все же не хватает гротеска и юмора. Действующие лица комедии помирают со смеху на экране, а зритель остается безучастным. Слова Насреддина в фильме не смешны. Неспешны, неправдоподобны, а порою и вовсе искусственны многие сюжетные положения фильма. Мало выразительны костюмы и грим. Очень слаба и комедийно мало выразительна игра актеров в фильме. Особенно неудачно и вяло исполнение ответственной роли эмира. Неубедителен и фальшив язык, которым по воле актеров говорит этот персонаж.

Оставляет желать лучшего также постановочная и техническая сторона фильма. Постановка бедна, снимки тусклы. На низком уровне стоит музыкальное оформление. Фильм «Насреддин в Бухаре», интересный по замыслу, но страдающий многими недостатками, напоминает о том, что советской кинематографии предстоит еще немало поработать над важным и нужным жанром кинокомедии».

(«Комсомольская правда», 7/VIII-43 г. И. ЛЕЖНЕВ).

«ЖДИ МЕНЯ»

Сценарий Симонова

Режиссер — Столпер

Киностудия «Мосфильм»

«В фильме нет хороших, запоминающихся песенок. Музыка фильма (композитор Крюков) бедна и невыразительна, она придает фильму какой-то меланхолический оттенок, что противоречит идее всего произведения, волевой, целеустремленной и жизнерадостной психологии его действующих лиц»

(«Труд», 18/XI-45 г. Н. СЕРГЕЕВ).

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 468. Л. 98—100.

Уже и в послевоенное время руководство Агитпропа не только не смягчило свою политику по отношению кино, но и спешно приступило к подготовке очередной громной кампании. Публикуемая справка, по всей вероятности, являет один из этапов подготовки грядущего постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь».

Чтобы придать своей «справке» хотя бы видимость объективности, ее составители изрядно нашпиговали свой обзор наиболее хлесткими оценками из рецензий, написанных под диктовку того же Агитпропа, а также тенденциозно выдернутыми из контекста нелицеприятными высказываниями самих кинематографистов на заседаниях Художественного совета Комитета по делам кинематографии.

Ни одного доброго слова в адрес советского кино и советских кинематографистов, внесших свой немалый вклад в дело общей победы над страшным врагом, в своем столь пространном сочинении, как видим, не нашлось.

¹ На самом деле в 1945 году.

² «Определения сцены как сна» зачеркнуто.

³ На самом деле в 1945 году.

**АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО:
«В КРЕМЛЕ МЕНЯ РАЗРУБИЛИ НА КУСКИ...»**

«Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве». Эти знаменитые слова Довженко стали для него самого не только творческим манифестом. Со всей страстью и присущим ему темпераментом он воплотил его в своем программном произведении — киноповести «Украина в огне».

Потрясенный увиденным и пережитым им на земле родной Украины после ее освобождения от оккупации, он столь безоглядно высказал свою боль, свою горечь и отчаяние, столь радикально раздвинул «рамки дозволенного», что по всем признакам это произведение должно было стать кульминацией всего кинопроцесса военных лет и, возможно, главным словом советского искусства о войне.

Киноповесть, подготовленная к публикации в журнале «Знамя» и уже прошедшая верстку, была ступенькой к одноименному фильму, который уже официально был включен в планы Кинокомитета. В своем авторском предисловии к этой публикации Довженко писал:

«Здесь все следы битвы сценариста с писателем. Один звал к строгому профессиональному чертежу сценария, другой все время прорывался к расширению темы, к рассуждениям, лирическим отступлениям, к авторскому участию в громаде великих событий.

Пусть снисходительный читатель, мой современник и друг, не взывает, если возвращенное мною небольшое дерево еще не вполне ветвисто, если многие ветви только предугадываются, не успевают еще вырасти. В моем сознании все здесь написанное — только прозрачная основа большой будущей книги о борьбе украинского народа за освобождение из ярма гитлеризма.

Если в силу остроты моих переживаний, сомнений или заблуждений сердца какие-либо суждения мои окажутся несвоевременными, или слишком горькими, или недостаточно уравновешенными другими суждениями, то это, возможно, так и есть. Тогда прошу читателя незлобиво поправить меня своим добрым советом»¹.

Однако первыми читателями «прозрачной основы будущей книги» оказались сотрудники Агитпропа. Ни снисхождения, ни незлобиво хорошего совета Довженко от них не дождался.

Сначала была запрещена повесть Довженко «Победа», подготовленная к публикации редакцией журнала «Знамя». 9 июля 1943 года Г.Ф. Александров пишет докладную записку А.С. Щербакову, в которой обвиняет автора киноповести в грехах, каждый из которых тяжелее другого. Главный из них — «украинский национализм»: «Воинская часть, которую изображает автор, состоит сплошь из украинцев, что не соответствует действительности и искусственно обособляет борьбу украинского народа от борьбы всех народов СССР против немцев»².

Затем гибельный пожар перекидывается уже и на киноповесть «Украина в огне», подготовленную к печати в том же «Знамени». На это раз дело принимает уже совсем серьезный оборот. В какой-то степени обстановку осложняет, по-видимому, и свара между И.Г. Большаковым и секретарем ЦК КП(б)У Н.С. Хрущевым, которые никак не могут «поделить» между собой Довженко. 12 октября 1943 г. Большаков жалуется А.С. Щербакову, что Хрущев «вызывает без согласования с Кинокомитетом к себе на фронт тов. Довженко. Тов. Довженко сейчас закончил поправки своего сценария «Украина в огне» и должен приступить к постановке фильма по этому сценарию. Его отъезд из Москвы на неопределенное время нарушает производственные планы киностудии, затягивает начало постановки фильма и наносит материальный ущерб киностудии, которая должна будет нести расходы по уже сформированной группе для съемок фильма «Украина в огне».

Прошу Вашего срочного вмешательства в это дело»³.

Щербаков вмешался самым активным образом, но совсем не так, как о том мечтал председатель Кинокомитета.

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 293. Л. 173 об.

² Литературный фронт: История политической цензуры: 1932—1946. М., 1994. С. 107—108.

³ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 129.

№ 175

**ЗАПИСКА ОТВЕТСТВЕННОГО СЕКРЕТАРЯ ЖУРНАЛА «ЗНАМЯ»
Е.Н. МИХАЙЛОВОЙ СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВУ
К ВЕРСТКЕ КИНОПОВЕСТИ А.П. ДОВЖЕНКО «УКРАИНА В ОГНЕ»**

19 ноября 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. А.С. ЩЕРБАКОВУ

Направляем Вам верстку киноповести А. Довженко «Украина в огне». Это окончательный вариант, в котором внесены все авторские добавления и исправления. В верстке восстановлен авторский текст, поскольку тов. Довженко возражал против всякой редакционной правки. Редакция считает стилистическую правку незавершенной. Корректорская правка в оттисках не произведена.

Отв. секретарь журнала «Знамя» Е. МИХАЙЛОВА

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 293. Л. 171.

№ 176

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
А.С. ЩЕРБАКОВУ О МЕРОПРИЯТИЯХ ПО ЗАПРЕТУ
КИНОПОВЕСТИ А.П. ДОВЖЕНКО «УКРАИНА В ОГНЕ»**

22 ноября 1943 г.

В связи с Вашими указаниями о повести Довженко «Украина в огне» Управлением пропаганды и агитации приняты следующие меры:

1. По телефону даны указания т. Литвину (секретарь ЦК КП(б)У по пропаганде) о недопустимости опубликования повести Довженко в украинских изданиях.
2. По линии Главлита даны секретные указания Украине и цензорам всех центральных издательств, а также облкрайлитам.
3. Руководители всех центральных литературно-художественных издательств и журналов предупреждены о недопустимости опубликования повести Довженко.
4. В Управлении пропаганды проведено совещание редакторов всех центральных газет, литературно-художественных журналов и издательств, на котором также даны соответствующие указания о повести Довженко.

Как выяснилось при проверке, Довженко разослал рукопись своей повести ряду издательств и редакций литературно-художественных журналов (Гослитиздату, издательству «Советский писатель», редакциям журналов: «Знамя», «Октябрь», «Смена» и др.). Редакции журналов и издательств критически отнеслись к повести Довженко и не приняли ее к печати, кроме редакции журнала «Смена», которая месяц тому назад опубликовала небольшой отрывок из этой повести (журнал «Смена» № 18).

Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 212. Л. 65.

Опубликовано: Источник. 1993. № 0. С. 124—125.

№ 177

**ДОКЛАД И. В. СТАЛИНА
О КИНОПОВЕСТИ А. П. ДОВЖЕНКО «УКРАИНА В ОГНЕ»**

[30 января 1944 г.]

Товарищу СТАЛИНУ И. В.

Направляю Вам запись Вашего доклада
о киноповести Довженко «Украина в огне».
А. Щербаков.
11/II-1944 г.

**ОБ АНТИЛЕНИНСКИХ ОШИБКАХ И НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИХ
ИЗВРАЩЕНИЯХ В КИНОПОВЕСТИ ДОВЖЕНКО «УКРАИНА В ОГНЕ»**

Тов. Довженко написал киноповесть под названием «Украина в огне».

В этой киноповести, мягко выражаясь, ревизуется ленинизм, ревизуется политика нашей партии по основным, коренным вопросам. Киноповесть Довженко, содержащая грубейшие ошибки антиленинского характера, — это откровенный выпад против политики партии.

Что это действительно так, в этом может убедиться всякий, кто прочтет повесть Довженко «Украина в огне».

Довженко предпослал своей киноповести небольшое, но весьма показательное¹ предисловие. В этом предисловии имеются такие строки: «Если в силу остроты моих переживаний, сомнений или заблуждений сердца какие-либо суждения мои окажутся несвоевременными, или слишком горькими, или недостаточно уравновешенными другими суждениями, то это, возможно, так и есть».

Нетрудно видеть, с какой целью написано это предисловие. Как видно, Довженко прекрасно понимает, что в его киноповести с политической точки зрения далеко не все благополучно. Очевидно, что этой никчемной отговоркой он пытается застраховать себя на тот случай, если его ревизионистское, националистическое произведение будет разоблачено.

Прежде всего весьма странно то, что в киноповести Довженко «Украина в огне», которая должна была бы показать полное торжество ленинизма, под знаменем которого Красная Армия успешно освобождает ныне Украину от немецких захватчиков, нет ни одного слова *о нашем учителе великом Ленине*².

И это не случайно.

Не случайно это потому, что Довженко ревизует политику и критикует работу партии по разгрому классовых врагов советского народа. А как известно, эта работа была проведена партией в духе ленинизма, в полном согласии с бессмертным³ учением Ленина.

Герой киноповести Довженко Запорожец говорит партизанам, собирающимся судить его за работу старостой *при немцах*:

«Попривыкали к классовой борьбе, как пьяницы к самогону! Ой, приведет она нас к гибели! Убивайте, прошу вас. Убивайте, ну! Доставьте радость полковнику Краузу. Соблюдайте чистоту линии!»

«Стараемся перехитрить друг друга, да все железной метлою, да каленым железом, да выкорчевываем все один другого на смех и глум врагам. Лишь бы

линия была чиста, хоть и земля пуста! Ну, потешьте немцев перевыполняйте задачу нашего самогубства!

— Бейте его, гада!

— Помолчи, дурак! ... Я не знаю сегодня классовой борьбы и знать не хочу. Я знаю отечество! Народ гибнет! Я раб немецких рабочих и крестьян! — грозно закричал вдруг Запорожец. — И дочь моя рабыня! Стреляй, классовая чистеха! Ну, чего ж ты стал?»⁴

И так Довженко выступает здесь против классовой борьбы, он пытается опорочить политику и всю практическую деятельность партии по ликвидации кулачества, как класса.

Довженко позволяет себе глумиться над такими священными для каждого коммуниста и подлинно советского человека понятиями, — как классовая борьба против эксплуататоров и чистота линии партии.

Довженко невдомек⁵ та простая и очевидная для всех советских людей⁶ истина, что без ликвидации эксплуататорских классов в нашей стране наш народ⁷, наша армия, наше государство не были бы столь могущественны, боеспособны и едины, какими оказались они в нынешней тяжелой войне против германских империалистов. Довженко не понимает того, что нынешняя Отечественная война есть также война классовая, ибо самые разбойнические и хищнические империалисты среди всех империалистов мира — немецкие империалисты⁸ напали на нашу социалистическую страну с целью ее покорения, уничтожения советского строя, порабощения и истребления нашего народа. Именно это, а не какое-либо другое обстоятельство привело к тому, что остатки разбитых эксплуататорских классов, враждебных рабочим и крестьянам, в ходе войны оказались в одном лагере с нашим лютым врагом — немецкими захватчиками. Кому-кому, а Довженко должны быть⁹ известны факты выступлений петлюровцев и других украинских националистов на стороне немецких захватчиков против украинского и всего советского народа. Эти подлые изменники родины, предатели советского народа не отстают от гитлеровцев, убивая наших детей, женщин, стариков, разоряя наши города и села.

Они целиком перешли на сторону немецких злодеев, стали палачами украинского народа и активно борются против советской власти, против нашей Красной Армии.

Если бы Довженко задался целью написать правдивое произведение, — он должен был бы в своей киноповести заклеить этих изменников. Но Довженко, видимо, не в ладах с правдой. Иначе как понять, что Довженко в своей киноповести не разоблачил этих презренных предателей украинского народа? Они отсутствуют в киноповести Довженко, как будто не существуют. У Довженко не хватило духа, не нашлось слов, чтобы пригвоздить их к позорному столбу.

Довженко осмеливается, далее, критиковать политику и практические мероприятия большевистской партии и советского правительства, направленные на подготовку советского народа, Красной Армии и нашего государства к нынешней войне.

В киноповести Довженко колхозник Куприян Хуторной, обращаясь к своим сыновьям-дезертирам, говорит:

«Царя защищал, не бежал! Кому ты присягал? — обернулся он к Павлу.
— Теперь бога нет! — крикнул один дезертир.

— Брешете, есть! Отечество!
 — Так про это ж разговор не был. Обучали классам. Опять же все побежали, — оправдывался Павло».

«Не пушу! Я царя защищал, не отступал, а вы свою власть отстоять не можете.

— Броня тонка, тато!»

«*Броня тонка*» — это выражение повторяется в киноповести Довженко несколько раз.

Оно — это выражение — придумано Довженко для того, чтобы сказать: «Советское государство не подготовилось к войне, и советский народ оказался безоружным».

Довженко не понимает той простой и очевидной истины, что немецкие империалисты, поставившие своей целью захватить чужие земли и поработить другие народы, — исподволь, задолго до войны, всесторонне готовили свое хозяйство, государство и армию к захватнической войне, перевели всю свою промышленность на военные рельсы за несколько лет до начала войны. Наше социалистическое государство не готовилось и не могло готовиться к захвату чужих земель, к покорению других народов, к захватнической войне¹⁰.

Надо же уметь видеть эту разницу и при честном отношении к делу ее не трудно увидеть.

Однако советское государство вовсе не оказалось безоружным перед неожиданным и вероломным нападением гитлеровской Германии¹¹. Это объясняется тем, что и здесь мы следовали заветам Ленина, который предупреждал нашу партию, наш народ, что рано или поздно империалистические государства нападут на нашу социалистическую страну и что поэтому мы должны быть готовы к серьезной войне за сохранение свободы и независимости нашего Отечества. И мы к такой оборонительной войне готовились. Понятно, что, готовясь к этой оборонительной войне, мы не могли подготовиться к ней так и в такой мере, как и в какой мере подготовилась к ней гитлеровская Германия, строившая свою армию и промышленность в расчете на завоевание всех европейских, да и не только европейских, государств. Развивая вооруженные силы нашего государства и народное хозяйство, наша партия, советское правительство были настолько дальновидными, что сумели подготовить советское государство, советских людей к тому, чтобы в первый период войны выдержать один на один всю силу ударов военной машины германского империализма, остановить наступление многомиллионной, хорошо вооруженной захватнической армии врага, а затем, мобилизовав силы народа и перестроив хозяйство на военный лад, успешно бить оккупантов и гнать их с нашей земли.

Уроки Отечественной войны, которая идет уже более двух с половиной лет, говорят о том, что из всех¹² народов, не ставящих себе захватнических целей, наша страна, наш народ казались наиболее подготовленными к войне против германского империализма, даже по сравнению с такими мощными государствами, как Англия и Соединенные Штаты Америки. Такова правда¹³. Если бы Довженко ставил своей целью писать правдивое произведение, он должен был бы об этом сказать, в своей киноповести. Но Довженко, оказывается, не в ладах с правдой.

Ленин¹⁴ далее предупреждал нас, что советская республика должна быть готова к тому, что на нее нападет блок империалистических государств. Ленин, как вождь и учитель партии, как мудрый¹⁵ человек наше-

го народа и знаток¹⁶ законов развития общества и взаимоотношений государств, готовил партию и страну к наиболее худшему и тяжелому варианту будущих отношений нашего государства с другими странами во время войны.

В результате сложившихся исторических обстоятельств и, разумеется, прежде всего в результате правильной политики¹⁷ партии и правительства нам удалось вовремя сорвать намечавшийся военный блок империалистических государств, направленный против СССР, нейтрализовать в нынешней войне Японию, Турцию, Болгарию, а такие государства, как Англия и Соединенные Штаты Америки оказались не во враждебном нам лагере, как это могло случиться, а выступают ныне вместе с нами в военном союзе против германского империализма. Известно, что германский империализм — самый разбойничий, коварный, террористический, худший вид империализма. Капиталисты Англии и Соединенных Штатов Америки увидели в разбойничьем грабительском характере германского империализма явную и большую опасность для своих стран¹⁸. Это обстоятельство правильно учла наша партия и своей умелой внешней политикой обеспечила создание мощного антигитлеровского блока государств. Англия и США стали в один лагерь с нами против немцев. Таким образом ленинская политика нашей партии и здесь восторжествовала. Если бы Довженко захотел написать правду, он должен был бы написать и об этом.

Но правда, к сожалению, не является особенностью¹⁹ творчества Довженко. Поэтому он предпочитает скрыть эту правду, более того, — он предпочитает критиковать политику нашей партии и нашего правительства.

В своей киноповести Довженко критикует политику партии в области колхозного строительства. Он изображает дело так, будто бы колхозный строй убил в людях человеческое достоинство и чувство национальной гордости, ослабил силу и стойкость советского народа. В киноповести Довженко колхозница Христя, ставшая наложницей итальянского офицера, говорит перед партизанским судом:

«Я знаю, что мне не выйти отсюда живой. Что-то мне здесь, — она прижала руку к сердцу, — говорит, что пришла моя смерть, что совершила я что-то запретное, злое и незаконное, что нет у меня ни этой, что вы говорили, национальной гордости, ни чести, ни достоинства. Так скажите мне хоть перед смертью, почему этого нет у меня? А где же оно, людоньки? Род же наш честный... Почему я выросла не гордая, недостойная и негодная. Почему в нашем районе до войны вы измеряли девичью нашу добродетель главным образом на трудодни и на центнеры. Националистка я? Какая?»

Здесь Довженко *отрицает*²⁰ ту простую и очевидную истину, что колхозный строй укрепил советское государство как экономически, так и морально — политически, что без колхозов мы не могли бы успешно вести войну. Представьте себе, что у нас в деревне сохранился кулак, а колхозы отсутствуют. Каждому понятно, что хлеб и сельскохозяйственное сырье для промышленности в значительной мере находились бы у кулака. Он диктовал бы нам любые спекулятивные цены на продукты и сырье и оставил бы армию и рабочие центры без хлеба, без продовольствия. Кулак постарался бы задушить народ голодом и ударил бы советскую власть в спину. И если всего этого не случилось, то только потому, что кулаков, к которым, видимо, Довженко *испытывает*²¹

такое сильное тяготение, мы ликвидировали как класс и успешно построили колхозы.

Довженко не понимает и не хочет понять, что только колхозы по-настоящему раскрепостили советскую женщину. Советская женщина почувствовала себя настоящей хозяйкой, свободным, полноправным гражданином социалистического государства только благодаря колхозам. Трудодень, над которым измывается²² Довженко, позволил женщине стать настоящим человеком. Благодаря трудодню, колхозница перестала быть экономически зависимой от семьи, от мужа. Зарабатывая большое количество трудодней, колхозница стала экономически самостоятельным человеком. Это и есть настоящая эмансипация женщины, а не болтовня об эмансипации, которой столь усердно занимались и занимаются буржуазные политики.

Далее. Националистическая пелена настолько застлала сознание Довженко, что он перестал видеть ту, для всех очевидную, огромную воспитательную работу, которую проделала наша партия в народе по развитию его политического самосознания и повышению его культуры. Только человек, рассматривающий с предвзятых, антиленинских позиций великую созидательную, прогрессивную работу нашей партии и нашего государства, может не заметить того огромного роста сплоченности, политической активности, сознания и культурности советского народа, который стал возможным на почве наших общих успехов.

Довженко пишет:

«Привыкшие к типичной безответственности, не ведающие торжественности запрета и призыва, вялые натуры их не поднялись к высотам понимания хода истории, призывающей их к гигантскому бою, к необычному. И никто не стал им в пример — ни славные прадеды истории их, великие воины, ибо не знали они истории, — не близкие, родные герои революции, ибо не умели чтить их память в селе. Среди первых ударов судьбы потеряли они присягу свою, так как слово «священная» не говорило им почти ничего. Они были духовно безоружными, наивными и близорукими».

Словами врага, немецкого офицера²³, Довженко так оценивает советский народ:

«У этого народа есть ничем и никогда неприкрытая ахиллесова пята. Эти люди абсолютно лишены умения прощать друг другу разногласия даже во имя интересов общих, высоких. У них нет государственного инстинкта... Ты знаешь, они не изучают историю. Удивительно. Они уже двадцать пять лет живут негативными лозунгами отрицания бога, собственности, семьи, дружбы! У них от слова нация осталось только прилагательное. У них нет вечных истин. Поэтому среди них так много изменников... Вот ключ к ларцу, где спрятана их гибель. Нам незачем уничтожать их всех. Ты знаешь, если мы с тобой будем умны, они сами уничтожат друг друга».

А затем Довженко немало потрудился в своей киноповести, чтобы доказать и подтвердить правильность этой оценки. Как мог Довженко докатиться до такой чудовищной клеветы на советский народ?

Критикуя работу нашей партии и правительства по воспитанию народа, Довженко не останавливается перед извращением истории Украины с целью оклеветать национальную политику советской власти.

В киноповести Довженко украинские крестьяне, запряженные немцами в ярмо, говорят между собой:

«Да когда-то в истории, говорят, тоже запрягали нашего брата не раз.

— Кто?

— Богдан Хмельницкий!

— О, большой злодюга был! В музее в Чернигове сабля его висела перед войной.

Там надпись большая написана: «Сабля известного палача украинского народа Богдана Хмельницкого, который, Богдан, придушил народную революцию в тысяча шестьсот каком-то там году». Так сабля под стеклом, а двенадцать его портретов в подвале заперты. Никому не показывали. Говорили, что портреты те туман наводят на людей! О!»²⁴

Герой киноповести Запорожец говорит:

«Плохие мы были историки? Прощать не умели друг другу? Национальная гордость не блистала в наших книгах классовой борьбы?»

Стоит ли говорить о том, что все это есть наглая издевка над правдой. Для всех очевидно, что именно советская власть и большевистская партия свято хранят исторические традиции и богатое культурное наследие украинского народа и всех народов СССР и высоко подняли их национальное самосознание.

Клевещет Довженко и на наш партийный, советский актив и командные кадры Красной Армии, изображая их карьеристами, шкурниками и тупыми²⁵ людьми, оторванными от народа.

Довженко пишет о наших кадрах:

«Много среди них было и никчемных людей, лишенных понимания народной трагедии. Недоразвитость обычных человеческих отношений, скука формализма, ведомственное безразличие или просто отсутствие человеческого воображения и тупой эгоизм пронесли их мимо раненых на государственных резиновых колесах.

— Товарищи, пожалейте!... — просили раненые.

— Стой, застрелю! — кричал раненый Роман Запорожец. — Стой!

— Ах, что ж оно делается? Скажи мне, почему мы такие поганые? — плакался раненый юноша с перебитой ногой. — Товарищ командир, программа какая! Самая высшая в мире. А мы вот какие, гляньте! Подвезите раненых, ратуды вашу мать, нехай! — заплакал. Пролетали машины, как осенний лист».

О командных кадрах Красной Армии:

«У нас, тату, генерал пропал! Застрелился, бодая его, сыра земля не приняла!

Растерялись мы.

— Идите к полковнику!

— Не знаем, где он. Черт бы его забрал нехай!

— Идите догоняйте.

— Мосты, тату, взорваны. Плавать не умеем».

О советских рабочих:

«Он был большим любителем разных секретных бумаг, секретных дел, секретных инструкций, постановлений, решений. Это возвышало его в глазах граждан города и придавало ему долгие годы особую респектабельность. Он засекретил ими свою провинциальную глупость и глубокое равнодушие к человеку. Он был лишен воображения, как и всякий человек с сонным, вялым сердцем. Он привык к своему посту. Ему ни разу не приходило в голову, что, по сути говоря, единственное, что он засекречивал, это была засекреченная таким образом его собственная глупость».

«У него не было любви к людям. Он любил себя и инструкции».

Довженко говорит, что после освобождения захваченной немцами советской земли у нас «не будет уже, верно, ни учителей, ни техников, ни агроно-

мов. Вытопчет война. Одни только следователи да судьи и останутся. Да здоровые, как медведи, да напрактикованные вернутся!»

Довженко не видит и не хочет видеть той очевидной и простой истины, что наши партийные, советские и военные кадры — плоть от плоти, кровь от крови советского народа, что они стоят в первых рядах борцов против фашистских захватчиков, самоотверженно, героически борются в рядах Красной Армии и в партизанских отрядах. Довженко и здесь не в ладах²⁶ с правдой. А правда состоит в том, что советский народ доверяет нашим офицерам и генералам, партийным и советским работникам и любит их, ибо они его лучшие люди. В этом, между прочим, один из важных источников силы и незыблемости нашего советского строя.

Довженко в своей киноповести выступает²⁷ против военной политики советского правительства, клеветает на наши кадры²⁸, критикует основы советского строя и колхозы²⁹, — он критикует также основные положения ленинской теории.

Довженко пишет:

«Всех же учили, чтоб тихие были да смиренные... Все добивались трусости. Не бейся, не возражай! Одно было оружие — писание доносов друг на друга, трясца его матери нехай! Да ни бога тебе, ни черта — все течет, все меняется. Вот и потекли. А судьи впереди».

Откуда Довженко набрался такой смелости или нахальства, а может быть, и того, и другого, чтобы говорить подобные вещи? Довженко должен шапку снимать в знак уважения, когда речь идет о ленинизме, о теории нашей партии, а он как кулацкий подголосок и откровенный националист позволяет себе делать выпады против нашего мировоззрения, ревизовать его.

Довженко в своей киноповести клеветает на украинский народ. В самом деле, с давних пор известно и об этом, между прочим, говорит вся русская и украинская литература, насколько чист, поэтичен и благороден характер украинской девушки. А как изобразил Довженко украинскую девушку?

Украинская девушка Олеся обращается с такими словами к встреченному ею на дороге незнакомому танкисту:

«Слушай, — сказала Олеся, — переночуй со мной. Уже наступает ночь... Если можно, слышишь?»

Она поставила ведро и подошла к нему.

— Я дивчина. Я знаю, придут немцы завтра или послезавтра, замучат меня, надругаются надо мной. Я так боюсь этого. Прошу тебя... пусть будешь ты...

Переночуй со мной...»

Где Довженко видел на Украине таких девушек? Разве неясно, что это оголтелая клевета на украинский народ, на украинских женщин.

Нетерпимой и неприемлемой³⁰ для советских людей является откровенно националистическая идеология, явно выраженная в киноповести Довженко.

Так, Довженко пишет:

«Помните, на каких бы фронтах мы сегодня ни бились, куда бы ни послал нас Сталин — на север, на юг, на запад, на все четыре стороны света, — мы бьемся за Украину! Вот она дымится перед нами в пожарах, наша мученица, родная земля!»

«Мы бьемся за то, чему нет цены в мире, — за Украину!

— За Украину! — тихо вздохнули бойцы.

— За Украину! За честный украинский народ! За единственный сорока-миллионный народ, не нашедший себе в столетиях Европы человеческой жизни на своей земле. За народ растерзанный, расщепленный! — Кравчина на мгновение умолк и словно не сказал дальше, а подумал вслух:

— Скажите, можем ли мы, сыны украинского народа, не презирать Европу за все эти столетия?»

Ясно, насколько несостоятельны и неправильны такого рода взгляды. Если бы Довженко хотел сказать правду, он должен был бы сказать: куда ни пошлет вас *Советское правительство*³¹: на север, на юг, на запад, на восток, помните, что вы бьетесь и отстаиваете вместе со всеми братскими советскими народами, в содружестве с ними, наш Советский Союз, нашу общую Родину, ибо отстоять Союз Советских Социалистических Республик значит отстоять и защитить и Советскую Украину. Украина, как самостоятельное государство, сохранится, окрепнет и будет расцветать только при наличии Советского Союза в целом.

Довженко не в ладах с правдой, поэтому он все поставил с ног на голову. Однако свет клином не сошелся, — то чего не понимает Довженко, прекрасно понимают трудящиеся Украины. Украинцы героически бьются с врагом на всех участках нашего *большого*³² фронта.

Они *хорошо*³³ борются с врагом и они понимают, что бороться за Советский Союз означает бороться за их родную Украину. Они понимают то, чего не понял Довженко, а именно: все народы Советского Союза борются за Украину. В ходе этой борьбы те области Украины, которые были захвачены врагом в первый период войны, теперь освобождены. Это оказалось возможным благодаря боевому содружеству русских и украинцев, грузин и белорусов, армян и азербайджанцев, казахов и молдаван, туркмен и узбеков, — *всех народов Советского Союза*.

Если судить о войне по киноповести Довженко, то в Отечественной войне не участвуют представители всех народов СССР, в ней участвуют только украинцы.

Значит, и здесь Довженко опять не в ладах с правдой. Его киноповесть является *антисоветской*, ярким проявлением национализма, узкой национальной ограниченности³⁴.

Киноповесть Довженко «Украина в огне» является платформой³⁵ узкого, ограниченного украинского национализма, враждебного ленинизму, враждебного политике нашей партии и интересам украинского и всего советского народа.

Довженко пытается со своих националистических позиций критиковать и поучать нашу партию. Но откуда у Довженко такие претензии? Что он имеет за душой, чтобы выступать против политики нашей партии, против ленинизма, против интересов всего советского народа? С ним не согласимся мы, не согласится с ним и украинский народ.

Стоило бы только напечатать киноповесть Довженко и дать прочесть народу, чтобы все советские люди отвернулись от него, разделали бы Довженко так, что от него осталось бы одно мокрое место. И это потому, что националистическая идеология Довженко рассчитана на ослабление наших сил, на разоружение советских людей, а ленинизм, то есть идеология большевиков, которую позволяет себе критиковать Довженко, рассчитана на дальнейшее упрочение наших позиций в борьбе с врагом, на нашу победу

над злейшим врагом всех народов Советского Союза — немецкими империалистами³⁶.

РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1126. Л. 1—17.

Впервые этот текст был опубликован А. Латышевым в журнале «Искусство кино» (1990. № 4. С. 84—96) под заголовком «Выступление И. Сталина на Политбюро 31 января 1944 г.». Позднее автор книги «Литературный фронт» Д. Бабиченко оспорил трактовку Латышева, будто бы необоснованно приписавшего авторство данной речи Сталину. Последовавшую вслед за тем полемику историков по поводу авторства речи вряд ли на сегодняшний день можно считать завершённой.

Составители сборника «Кремлевский кинотеатр», включившие этот документ в свою книгу, датировали его по «Журналу записи лиц, принятых первым генсеком. 1924—1953 гг.» (Исторический архив. 1996. № 4. С. 67). 30 января 1944 года в кабинет Сталина были вызваны А.П. Довженко, А.Е. Корнейчук, Микола Бажан, Л.Р. Корниец и другие украинские деятели. ЦК был представлен В.М. Молотовым, А.С. Щербаковым, Н.С. Хрушевым, Г.М. Маленковым, Л.П. Берия, А.И. Микояном, П.К. Пономаренко. Видимо, в этот день и могла быть произнесена Сталиным данная речь.

В своей дневниковой записи Александр Довженко указывал чуть более позднюю дату: «31 января 1944 года я был привезен в Кремль. Там меня разрубили на куски». В книге своих воспоминаний Н.С. Хрушев подчеркнул, что сначала с «прокурорской речью» выступил А.С. Щербаков, а уж потом погромную эстафету принял И.В. Сталин.

Публикаторы речи Сталина в «Кремлевском кинотеатре» отмечают, что «первый вариант выступления И. В. Сталина был существенно исправлен А.С. Щербаковым (Там же. Оп. 125. Д. 293. Л. 6—19). Сделать такую правку в отношении всемогущего вождя, заменить в тексте «Сталин» на «советское правительство» или снять такие эпитеты, как «великий» и «лучший» в отношении В.И. Ленина, — в то время не осмелился бы никто, кроме самого И.В. Сталина.

Публикуется текст из личного фонда И.В. Сталина, в котором курсивом отмечаются вставки и исправления, сделанные А.С. Щербаковым по экземпляру или указаниям Сталина, в примечании к тексту документа отмечены все изменения и добавления».

¹ Было «характерное».

² Далее вычеркнуто «создателя Красной Армии, основателя нашей партии, советского государства, нашего учителя, нашего вождя».

³ Было «его учением».

⁴ Далее вычеркнуто: «Старая колхозница говорит командиру Красной Армии Сироштану: «Прощать надо один другому, — тихо обратилась она к Сироштану. — Иначе постреляем друг друга или повысылаем в Сибирь по суду. И никто нас не пожалует и не помянет добрым словом за неуменье жить».

⁵ Было «не понимает».

⁶ Было «всего советского народа».

⁷ Было «советские люди».

⁸ Было «кровавый германский империализм».

⁹ Было «хорошо».

¹⁰ Далее вычеркнуто: «которую мы не предполагали вести и вести не будем».

¹¹ Было «советское государство оказалось основательно подготовленным к войне».

¹² Далее вычеркнуто слово «свободолюбивые».

¹³ Этот абзац в первоначальном тексте находился на месте предыдущего абзаца: «Однако советское государство...»

¹⁴ Было «Великий Ленин».

- ¹⁵ Было «наиболее мудрый».
- ¹⁶ Было «лучший знаток».
- ¹⁷ Было «ленинской политики».
- ¹⁸ Далее Щербаков вычеркнул вписанную им же фразу: «и для того политического строя, какой имеется в этих странах».
- ¹⁹ Было «характерной особенностью».
- ²⁰ Было «не хочет понять».
- ²¹ Было «имеет».
- ²² Было «который так рьяно критикует».
- ²³ Было «устаи врага».
- ²⁴ Далее вычеркнут абзац: «Довженко пишет далее: «Закружились серые вороны над пепелищем старого Чернигова, захлопали жесткими своими крыльями на обгорелых тополях у руин музея, где видел Мина Товченик историческую саблю великого своего прадеда Богдана Хмельницкого с надписью, учиненною мизерными руками правнуков его националистов и безбатченков лукавых».
- ²⁵ Далее вычеркнуто слово «никчемными».
- ²⁶ Было «боится сказать правду».
- ²⁷ Далее вычеркнуто «не только».
- ²⁸ Далее вычеркнуто «не только».
- ²⁹ Далее вычеркнуто «он метит дальше».
- ³⁰ Было «особенно нетерпимой и вполне понятно неприемлемой».
- ³¹ Было «Сталин».
- ³² Было «огромного».
- ³³ Было «великолепно».
- ³⁴ Далее вычеркнуто: «Победа такой точки зрения, такой идеологии означала бы идейное разоружение нашего народа и привела бы к политическому и военному поражению советского государства и Красной Армии».
- ³⁵ Было «целой платформой».
- ³⁶ Далее вычеркнуто: «Отсюда ясно также, что ни Довженко, ни кто-либо другой из националистов, не может рассчитывать теперь на какой-либо успех в своей подрывной работе, враждебной интересам советских людей».

№ 178

**РАСПОРЯЖЕНИЕ СЕКРЕТАРЯ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВА
ОТВЕТСТВЕННОМУ СЕКРЕТАРЮ ЖУРНАЛА «НОВЫЙ МИР» В.Р. ЩЕРБИНЕ
О ЗАПРЕТЕ НА ПУБЛИКАЦИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ДОВЖЕНКО**

8 февраля 1944 г.

ЦК ВКП(б) обращает Ваше внимание на то, что в произведениях украинского писателя и кинорежиссера Довженко А.П., написанных за последнее время («Победа», «Украина в огне»), имеют место грубые политические ошибки антиленинского характера.

Ввиду этого ЦК ВКП(б) обязывает Вас не публиковать произведений Довженко без особого на то разрешения Агитпропа ЦК ВКП(б).

Секретарь ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВ

№ 179
ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР О ВЫВОДЕ А.П. ДОВЖЕНКО
ИЗ КОМИТЕТА ПО СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ

25 февраля 1944 г.

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР
ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 206

От 25 февраля 1944 г.

Москва, Кремль.

О выводе из состава Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнарком СССР т. Довженко А.П. и об утверждении членом Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнарком СССР т. Юру Г.П.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

Принять предложение СНК УССР:

- а) о выводе из состава Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнарком СССР т. Довженко А.П.;
- б) об утверждении членом Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнарком СССР т. Юру Г.П.

Зам. председателя
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
В. МОЛОТОВ
Управляющий делами
Совета Народных Комиссаров СССР
Я. ЧАДАЕВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 915. Л. 16.

«ВРАЖДЕБНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ВЫСКАЗЫВАЮТ
ПОРАЖЕНЧЕСКИЕ НАСТРОЕНИЯ...»
НЕ БОЛТАЙ!

В книге Натальи Громовой «Все в чужое глядят окно», на которую уже доводилось ссылаться, приводятся поразительные примеры слухов и страхов, имевших широкое хождение во время войны:

«25 сентября 1942 года Вс. Иванов написал в своем дневнике: «Все говорят о возможности налетов на Ташкент. Агитаторша сказала, что «Ташкент — прифронтовой город». В домах чувствуется, что привыкшие к эвакуации уже собирают чемоданы».

В то время, когда наши войска все более сдавали позиции, а эвакуированные только начинали заселять клетушки комнат, по Ташкенту ползли разговоры о том, что необходимо учить английский язык. Что Узбекистан, скорее всего, отделится от России и станет англо-американской колонией. Те, кто знал по рассказам или сам прошел через эмиграцию, говорили об ощущении Ташкента,

«как последнего корабля на Константинополь», на котором еще недавно оказались тысячи бегущих от советской власти людей.

Возможно, это были всего-навсего панические слухи, но они с неизбежностью появлялись в том вакууме, в котором находились миллионы людей, не знающих, что происходит на самом деле. Вс. Иванов, напряженно пытающийся разобраться в происходящем, с тоской отметил в дневнике, что все ждут какого-то чуда, надеются на сверхъестественные обстоятельства.

Неудивительно, что писателей в самые напряженные дни немецкого наступления охватывало раскаяние за прежнюю фальшь, за приукрашивание действительности, за чудовищные 30-е годы. Они уже откровенно говорят друг другу, что неудачи на фронтах происходят из-за потоков лжи, в которых утонула страна. Никто не знает, что происходит в городах, где остались их друзья и близкие, что со страной, что с властью, как она функционирует.

Вс. Иванов горько признавался себе в дневнике от 22 июня 1942 года: «Много лет уже мы только хлопали в ладоши, когда нам какой-нибудь Фадеев устно преподносил передовую «Правды». Это было все знание мира, причем если мы пытались высказать это в литературе, то нам говорили, что мы плохо знаем жизнь. К сожалению, мы слишком хорошо знаем ее — и поэтому не в состоянии были ни мыслить, ни говорить. Сейчас, оглушенные резким ударом молота войны по голове, мы пытаемся мыслить, — и едва мы хотим высказать эти мысли, нас называют «пессимистами», подразумевая под этим контрреволюционеров и паникеров. Мы отучились спорить, убеждать. Мы или молчим, или рычим друг на друга, или сажаем друг друга в тюрьму, одно пребывание в которой уже является правом».

Начинается время больших разговоров; только общаясь друг с другом, можно было почувствовать, понять, кто думает так же, а кто по-другому, а кому вообще все безразлично. Разговоры, как и прежде, в России, были основным способом для интеллигенции понимания самой себя¹.

Однако популярная поговорка про стены, которые «имеют уши», тоже родилась не на пустом месте. И даже самые тревожные, самые сокровенные разговоры с глазу на глаз бережно и скрупулезно фиксировались теми, кому они менее всего были обращены. В спецсообщениях, рапортах, докладных записках «литературоведов» и «киноведов» с Лубянки красочно запечатлелись дружеские беседы и исповедальные разговоры писателей и кинематографистов. Эти подслушанные агентами или переданные доносителями-добровольцами самые сокровенные признания и тревожные мысли о том, что происходит со страной и что будет дальше, сегодня поражают одновременно и своей фантастической прозорливостью, и совершенно детской наивностью.

В документах архива ФСБ, опубликованных в последние годы, представлены преимущественно голоса советских писателей². Однако вряд ли стоит полагать, будто кинематографисты той поры думали и откровенничали как-то совсем иначе.

В годы эвакуации вся художественная интеллигенция — и писатели, и кинематографисты, и театралы — оказалась, по сути дела, в од-

ной большой общаге. Вместе бедствовали. Появилось больше совместной работы. Да и жили так тесно, что уклониться от слишком откровенных разговоров даже при желании не было никакой возможности. Так что вряд ли представители «важнейшего из искусств» думали и произносили какие-то иные, более гладкие и приятные для слуха Лубянки речи. И некоторые документы на эту тему, которые удалось все же выявить, лишний раз подтверждают высказанное предположение.

К тому же среди эвакуированных в Алма-Ату, Ташкент и другие окраинные города кинематографистов по стечению обстоятельств оказалось изрядное число тех, кто уже побывал на гулаговских нарах и обитал теперь в тех местах на правах политических ссыльных. В одной казахской столице бывшие кинозэки могли бы составить целую киногруппу. Тут оказались сценарист С. Ермолинский, снимавшийся в «Иване Грозном» актер М. Названов и другие именитые и малоизвестные кинематографисты.

На Ашхабадской киностудии работал Владимир Георгиевич Шмидтгоф — режиссер, сценарист, актер, а еще автор стихов одной из самых знаменитых советских песен «Эх, хорошо в стране Советской жить! Эх, хорошо стране полезным быть!» 1 апреля 1938 года Шмидтгоф был арестован. Его зверски пытали, выбивая признательные показания. В одной из глав солженицынского «Архипелага Гулага» среди заключенных заходит разговор о Шмидтгофе.

«Кто-то из зэков спрашивает, а что случилось с автором песни «Эх, хорошо в стране Советской жить...»? Кто-то отвечает, что он погиб в лагерях. Но Шмидтгоф хоть и был покалечен, но выжил. Его спасла жена. Два дня она отстояла в очереди на прием к Калинин и всесоюзный староста, видимо, посчитал, что все же нехорошо автору такой замечательной советской песни погибать в тюремной камере. По ходатайству Калинина Шмидтгоф был выпущен на волю. Друзья посоветовали поскорее сменить место жительства: многих из тех, кого чекисты выпускали из своих объятий, очень часто тут же брали по второму разу. И уже навсегда.

Владимир Шмидтгоф и его жена Вера Арцимович перебрались в Киев: «Вере город очень понравился. Вся в цветах киностудия. Приняли их тепло, радушно. В 1940 году они здесь выпустили художественный фильм «Академики» («Макар Нечай»). А в июне вместе с писателем Евгением Петровым приступили к постановке музыкальной комедии «Тиха украинская ночь». Вера Арцимович была назначена на главную роль.

И, наконец, первый съемочный день. Вера очень волнуется. «Мотор включен, съемка начинается...» И вдруг все выключают, тусат свет и бегут наверх к директору. Радио: «Говорит Москва...» Левитан. Война.

Шмидтгофы были эвакуированы в Ашхабад. Здесь снимались фильмы «Люди Красного Креста» по фронтовым корреспонденциям Габриловича, «Открытие сезона» и другие. А летом Владимира Георгиевича назначили режиссером-постановщиком Свердловской киностудии. Он собирался ставить фильм «Маленькая героиня»

ня» по своему сценарию, предполагал экранизировать «Уральские сказы» Бажова... Но 10 января 1944 года Лебедева-Шмидтгофа не стало. Ему было 44»³.

Трудно предположить, что кинематографисты с такой переломанной судьбой и «вольные» обсуждали только проблемы кинокомпозиции и монтажа, что у них не было исповедальных разговоров на «взрывоопасные» темы.

Комментируя материалы так называемых спецсообщений НКВД о настроениях творческой интеллигенции, Н. Крымова подчеркивает, что по ним «видно, насколько широко прямые разговоры о судьбе страны захватили советскую интеллектуальную элиту. Материалы подслушанных разговоров показывают, что по-настоящему «советских» людей в писательских слоях уже нельзя было сыскать. Поэтому удар по интеллигенции после войны был закономерен. Сталин жестоко мстил им всем за разговоры, размышления, надежды, за то, что вообразили себя свободными»⁴.

Впрочем, слова о послевоенном ударе по интеллигенции все же требуют маленькой оговорки. Кураторы советской пропагандистской машины на самом деле отнюдь не дожидались победного окончания войны, чтобы потом задним числом свести надлежащие счета с теми, у кого «слишком развязались языки». Образцово-показательные порки и расправы регулярно проводились задолго до падения Берлина.

Особенно «урожайным» в этом отношении оказался переломный 1943 год, когда был принят целый букет погромных постановлений ЦК ВКП(б) («О контроле над литературно-художественными журналами», «О повышении ответственности секретарей литературно-художественных журналов», «О закрытии литературного института ССП», «О замене руководства журнала «Знамя» и др.). Были запрещены сборник стихов Н. Асеева («Годы грома») и стихотворения И. Сельвинского «Кого баюкала Россия» и др., пьеса А. Толстого об Иване Грозном, подвергнуты жесткой проработке последние произведения М. Зощенко, К. Федина и многих других. В ведущих театрах страны было заменено руководство.

Кино не миновало этих «милостей» и «забот» Агитпропа. Жесточайшей расправе в Кремле, с личным участием вождя, как уже рассказывалось, был подвергнут Александр Довженко за его киноповесть «Украина в огне». А в мае 1944 года избиению и беспощадному разгрому подверглась уже и фронтовая кинохроника...

В годы войны с особой силой проявилась не только запретительная, но еще и карательная, глубоко репрессивная функция советской цензурной системы. Усмотреть крамолу и своевременно устранить ее — это было даже и не полдела, а только скромное начало всей последующей грандиозной работы, вытекающей из стартового запретительного акта. Провинившемуся автору надо было непременно устроить громкую публичную выволочку, чтобы преподать наглядный урок не только ему лично, но и всем остальным. После избиения в прессе и на собраниях общественности непременно следовало также образцово-показательное исключение

из творческих союзов, снятие со всех должностей, если таковые имелись, а главное — продолжительное отлучение от работы.

Но в запасе у карателей имелся еще коронный способ наказания, самый радикальный и самый эффективный способ цензурирования — «цензура людей».

Н. Громова, комментируя крамольные речи служителей муз, занесенные в рапорты Лубянки, невольно подмечает: «По разработкам выходило, что сажать надо было всех. Любой человек мог оказаться по другую сторону от власти»⁵.

Но всех не сажали. Репрессура носила выборочный характер. Хотя и не всегда самой прицельной. Судя по стенограмме кремлевского обсуждения киноповести «Украина в огне» и по тому набору жутких обвинений, которых был удостоен ее автор устами самого вождя и его ближайших сподвижников, первым кандидатом на гулаговские нары из всего грешного киношного народа непременно должен был стать Александр Петрович Довженко.

Но неминуемого, казалось бы, ареста, к счастью, не последовало. «Падшему» дали время одуматься и замолить свой «грех».

В других случаях судьба уже не была столь же милостивой.

Еще начиная с эпохи «больших чисток» 30-х годов население Гулага хорошо пополнилось служителями любимой сталинской музыки. Повидимому, пронизательное ленинское замечание про «важнейшее из всех искусств» послужило и особым напоминанием чекистам: раз кино — наиважнейшее, то враги и вредители туда первым делом и полезут. И первые строгие проверки подтвердили: так оно и есть! То и дело под личиной того или иного популярного актера вдруг обнаруживался германский, японский, английский, шведский, польский, а то даже и турецкий шпион. А Каплер, талантливый сценарист, автор первых киноповествований о Владимире Ильиче вдруг оказывался антисоветчиком, а В. Нильсен, оператор самых веселых комедий — и шпионом, и террористом, готовившем покушение на товарища Сталина. Жуткими вредителями вдруг оказывались и сами руководители советской кинематографии — Рютин, Шумяцкий, молодой и талантливый директор «Мосфильма» Борис Бабицкий, блистательный худрук «Ленфильма» Адриан Пиотровский и другие.

Несколько лет назад, готовя выставку «От камеры до камеры», посвященную репрессированным кинематографистам, я сложил все гулаговские сроки, полученные ими. Учитывались только те конкретные судьбы и фамилии, которые на тот момент мне были известны, а как нетрудно было догадаться, таковые составляли очень небольшую часть от всех кинопосаженных. И тем не менее общий срок советского кино в стенах Гулага составил тогда... 2 000 лет (!!!!).

К чести кинематографического сообщества, от коллег и товарищей, с которыми случалась такая страшная беда, отворачивались не все. Продолжали переписку. При возможности с оказией старались передать деньги, что-нибудь съестное или одежду. Широко известен поступок С.М. Эйзенштейна, который вернул сидевшему в лагере Алексею Каплеру свой большой денежный долг, причем в десятикратно увеличенной сумме.

Предпринимались подчас и весьма рискованные попытки выволочь своих товарищей из лагерной неволи — отправлялись надлежащие челобитные в инстанции, сидельцам Гулага подписывались самые распрекрасные характеристики⁵. Иногда эти опасные хлопоты увенчивались успехом. Кого-то удавалось освободить из лагерной неволи досрочно. Кого-то удавалось вырвать из следственных камер еще до момента вынесения приговора. Таков почти волшебный случай с популярнейшим Борисом Андреевым, арестованным за «высказывания» в разгар одной из бомбежек советской столицы.

Но, видно, и чекисты придерживались принципа «Свято место пусто не бывает». Одни узники Гулага прощались с лагерными нарами, другие их получали. Посадки кинематографистов, ряды которых в годы войны и без того сильно поредели, отнюдь не прекратились...

В следственных тюрьмах НКВД, на пересылке, в далеких северных и восточных «лагах» пересеклись судьбы и зрелых, даже матерых кинематографистов и тех, кто только собирался переступить порог киножизни, или тех, кто даже еще и не помышлял о нем.

В 1943 году где-то в лагерях оборвалась жизнь арестованного в 1937 году Ивана Кырли — легендарного исполнителя роли Мустафы в фильме «Путевка в жизнь», разносторонне одареннейшего человека. Кырля играл на сцене Марийского драматического театра, писал замечательные стихи на родном языке. Некоторые из них в республике Мари-эл вошли в школьные учебники и хрестоматии, стали поистине народными. Где и при каких обстоятельствах на взлете оборвалась жизнь этого талантливого человека — ни советские, ни нынешние справочники ничего не говорят. В госфильмофондовской энциклопедии «Актеры советского кино» — всего три слова: «Умер в 1943 г.»⁶.

3 марта 1943 года был арестован по обвинению в антисоветской пропаганде киносценарист Алексей Каплер.

В марте 1943-го в самом центре Москвы, на Манежной площади чекисты взяли шестнадцатилетнего Петра Вельяминова, в будущем замечательного актера театра и кино⁷. Весной 1944-го по дороге на фронт прямо в поезде были арестованы студенты-четверокурсники сценарного факультета ВГИКа Юлий Дунский и Валерий Фрид, добровольно, по зову сердца выпросившиеся на войну. В победном 1945-м на допросы лубянских следователей настала пора отвечать ветерану кино Леониду Оболенскому...

Леонид Леонидович Оболенский — актер, режиссер, звукооператор, педагог — в октябре 1941 года, в самые тревожные дни наступления немецких войск на Москву вместе с другими преподавателями ВГИКа вступил в народное ополчение. В боях на Брянско-Вяземском направлении, когда в окружении оказались сразу 64 советские дивизии (по немецким данным 688 тыс. пленных), попал в плен. Был вывезен в Германию, дал согласие работать на немцев, но при депортации из Баварии в прифронтовую зону бежал. На территории Молдавии Л.Л. Оболенскому удалось

найти прибежище в католическом монастыре, где он совершил постриг и принял имя Лаврентия.

Во время освобождения Молдавии советскими войсками он был арестован. 2 ноября 1945 года Оболенский, как бывший военнопленный, был осужден по ст. 54-1 «а» УК УССР (измена Родине) и приговорен «к лишению свободы на десять лет с поражением в правах на пять лет».

Следом на лагерные нары по приговору Особого совещания при министре внутренних дел СССР пришлось отправиться и актрисе театра и кино Валентине Георгиевне Токарской. К четырем годам лагерного заключения она была приговорена «за пособничество немецким оккупантам». Однако на оккупированной территории Токарская оказалась не по своей воле. «Из материалов дела видно, — говорилось в заключении комиссии по реабилитации, — что Холодов-Цеймах и Токарская в 1941 году в группе артистов Московских театров выехали на Западный фронт для культурного обслуживания частей Советской Армии, но в районе гор. Вязьма попали в окружение, а затем и в плен.

Находясь на оккупированной территории и не имея средств к существованию, Холодов-Цеймах, Токарская и другие артисты организовались в труппу, в составе которой выступали перед гражданским населением, в немецких воинских частях и в лагерях военнопленных, за что получали зарплату и продуктовые пайки.

Фактов выступления Холодова-Цеймах, Токарской и всей их труппы с антисоветским репертуаром не установлено, так же как и не установлено какой-либо другой помощи немецко-фашистским оккупантам со стороны Холодова-Цеймах и Токарской. При таких обстоятельствах осуждение Холодова-Цеймах и Токарской нельзя признать обоснованным».

Однако это прощение получено было только в январе 1957 года... Этот трагический перечень изувеченных кинематографических судеб, по-видимому, еще не скоро удастся завершить...

¹ Громова Н. Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 162—163.

² В этом отношении особый интерес представляют спецсообщение Управления контрразведки НКГБ СССР «Об антисоветских проявлениях и отрицательных политических настроениях среди писателей и журналистов» (июль 1943 г.) и информация наркома Государственной безопасности СССР В.Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей (31 октября 1944 г.). См.: Власть и художественная интеллигенция: Документы: 1917—1953. М., 1993. С. 487—499, 522—33.

³ Дзивак Виктория. Он не погиб при пересылке // Общая газета. 2001. 1—7 февраля.

⁴ Громова Н. Указ. соч. С. 164.

⁵ Там же. С. 166.

⁶ См. об этом подробнее в сб.: Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. С. 14—26.

⁷ Актёры советского кино. Т. 2. М., 1995. С. 127.

⁸ Кино: политика и люди. 30-е годы. М.: Материк, 1995. С. 161—174.

№ 180

ПОСТАНОВЛЕНИЕ НКВД НА АРЕСТ КИНОАКТЕРА Б.Ф. АНДРЕЕВА

1 июля 1941 г.

УТВЕРЖДАЮ

Зам. нач. УНКГБ г. Москвы
и Московской обл.

капитан госбезопасности ЛЫНЬКО

Арест санкционирую

зам. прокурора г. Москвы

ПОСТАНОВЛЕНИЕ (на арест)

г. Москва « » июля 1941 г.

Я, Оперуполномоченный Свердловского РО УНКГБ г. Москвы сержант Гос. безопасности БОЛЬШОЙ, рассмотрев материал о преступной антисоветской деятельности АНДРЕЕВА Бориса Федоровича, 1915 г.р., урожен. г. Саратова, русский, гр. СССР, член ВЛКСМ, образование среднее, женат, работает артистом в Киевской киностудии. Проживал в гостинице «Москва» как временно приехавший в командировку.

НАШЕЛ

В Свердловское РО УНКГБ г. Москвы поступили материалы о том, что во время воздушного нападения на гор. Москву, среди окру-
 [REDACTED] агитацию и высказывал террористические намерения.

Федоровича, проживавшего в гостинице «Москва»,
 [REDACTED] аресту и обыску.

В Б.Ф. содержится под стражей в КПЗ 13-го отде-

Оперуполномоченный сержант гос. безопасности БОЛЬШОЙ
«СОГЛАСЕН»

Нач. Свердловского РО НКГБ г. Москвы лейтенант гос. безопасности ШНЕЙДЕР
Нач. следственной части УНКГБ г. Москвы и МО капитан гос. безопасности ФЛЯГИН

Центральный государственный музей кино.

№ 181

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
 И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б)
 А.А. АНДРЕЕВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ, А.С. ЩЕРБАКОВУ О РАССКАЗЕ
 А.Я. КАПЛера «ПИСЬМА ЛЕЙТЕНАНТА Л. ИЗ СТАЛИНГРАДА»**

14 декабря 1942 г.

товарищу АНДРЕЕВУ А.А.

товарищу МАЛЕНКОВУ Г.М.

товарищу ЩЕРБАКОВУ А.С.

В сегодняшнем номере газеты «Правда»¹ опубликован антихудожественный рассказ А. Каплера «Письма лейтенанта Л. из Сталинграда». От начала и

до конца рассказ заполнен ходульными, шаблонными, затасканными, как стертая копеечная монета, словами.

Письмо обращено к любимой девушке, но у автора рассказа не нашлось ни одного яркого слова или образа для передачи чувства лейтенанта Л. к самому близкому другу. Из трехсот строк письма об этом можно прочитать только две-три такие надуманные и легкомысленные фразы:

«Думается о близком человеке. Как-то ты живешь сейчас. Помнишь Замоскворечье? Наши свидания в Третьяковской галерее. Как закрывался музей и сторож гнал нас, звеня колокольчиком, и как мы не могли припомнить, перед какой картиной просидели весь день потому, что мы смотрели в глаза друг другу. До сих пор я так и не знаю об этой картине ничего, кроме того, что было очень хорошо сидеть перед ней, и спасибо художнику на этом».

Все остальное в письме — посредственные рассуждения, заимствованные из заурядной и трафаретной газетной корреспонденции, вроде следующих:

«Тот, кто не побывал здесь, никогда не поймет до конца, что это значит: две улицы *пройти*, которые можно было бы в *былое время* за несколько минут пройти».

«Обстановка создалась тяжелая. У нас уже нет, понимаете, ни одного здорового бойца: кто не убит, тот ранен. Я сам одной левой рукой стреляю, правую под диск подложил, она ничего делать не может, и коленку мне раздробило, подняться нельзя».

Основной герой рассказа пятнадцатилетний мальчик Воля — выведен неправдоподобно. Совершенно фальшиво звучат, например, такие слова мальчика:

«Я вот что думаю, товарищ сержант, — говорит он, — каждый человек за чем-нибудь на свет родится: один для того, чтобы всю жизнь какое-нибудь полезное дело делать, может быть, хотя бы марки клеить на конверты, другой затем, чтобы один раз только встать во весь рост и крикнуть: «Вперед!», это ничего не значит, что он коротко прожил. Важно, что он сделал, что в общую человеческую книгу ляжет хотя бы только запятой или точкой, или одной буквочкой. Вот я, — говорит, — думаю: сейчас идет та глава истории, где написано, как советский народ боролся с нашествием варваров. И я поставил свою запятую. Наша глава в ней самая большая и очень важная, потому что это главный перелом во всей жизни людей...»

Так надуманно и напыщенно дети не говорят.

В целом рассказ А. Каплера антихудожествен.

Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) считает необходимым указать редколлегии «Правды» на то, что она допустила ошибку, опубликовав этот рассказ.

Проект постановления ЦК ВКП(б) по этому вопросу прилагается².

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 330. Л. 19—20.

Опубликовано: *Власть и художественная интеллигенция: Документы: 1917—1953*. М., 1999. С. 480—481.

3 марта 1943 года А.Я. Каплер был арестован по обвинению в антисоветской пропаганде. Реальным же поводом к аресту на самом деле послужили совсем иные обстоятельства. «О своем деле Алексей Яковлевич рассказывал неохотно, — вспоминает в своей книге «8½: Записки лагерного придурка» коллега по сценарному делу и лагерным нарам В.С. Фрид. — В него влюбилась дочка Сталина Светлана. Влюблялись в него женщины и покрасивее рыжей вчерашней школьницы. Но внимание «кронпринцессы» ему

льстило. Романа, собственно, не было: держась за ручку, они гуляли по Москве, разговаривали. И повсюду за ними ходил провожатый — дочери Сталина полагалась охрана.

Светланиному папе эти прогулки сильно не нравились. В один прекрасный день раздался звонок. Грубый голос велел:

— Каплер, перестаньте крутить мозги дочке Сталина! Будет плохо...

Алексей Яковлевич не поверил, а зря.

Первоначально автор сценариев к фильмам «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Она защищает Родину» и др. был осужден на 5 лет. Литературные «прегрешения» кинодраматурга и военного корреспондента Каплера, своевременно выявленные бдительным Агитпропом, пригодились на скоротечном «судебном процессе» как нельзя кстати.

В 1948 году, буквально на второй день своего возвращения в Москву после отсидки, А.Я. Каплер по кличке «Люся» был арестован и осужден повторно уже «как социальное вредный элемент» (Фрид Валерий. 8 1/2: Записки лагерного придурка. М.: Издательский дом Русанова, 1996. С. 262—263).

¹ Рассказ А.Я. Каплера был опубликован в газете «Правда» 14 декабря 1942 г.

² Проект гласил: «ЦК ВКП(б) считает, что редакция газеты «Правда» поступила неправильно, опубликовав антихудожественный рассказ А. Каплера «Письма лейтенанта Л. из Сталинграда», в котором явно неправдиво и надуманно выведены действующие лица и их отношения друг к другу» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 114. Л. 5). Проект был утвержден Секретариатом ЦК ВКП(б) в агитпроповской редакции без изменений.

№ 182

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА ПОЛИТУПРАВЛЕНИЯ
ТИХООКЕАНСКОГО ФЛОТА Г.Ф. ЗАЙЦЕВА
О ПОРАЖЕНЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ А.П. МИХАЙЛОВСКОГО**

13 декабря 1943 г.

Сов. секретно

*Председателю Комитета кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ*

В Политуправление Тихоокеанского флота поступили компрометирующие данные на МИХАЙЛОВСКОГО Андрея Павловича, работавшего в течение 1941—1942 года в Доме Военно-Морского флота в качестве прикомандированного литературного работника и демобилизованного из рядов ВМФ весной 1943 года.

Имея сведения, что МИХАЙЛОВСКИЙ А.П. работает в системе кинематографии, сообщая Вам выписку из поступившего материала для принятия необходимых мер.

«МИХАЙЛОВСКИЙ высказывает пораженческие взгляды. В ноябре 1941 года, по получении сведений о взятии Тихвина, он заявил: «У нас было 50% за спасение, теперь осталось 5%. Погибнем либо от немцев, либо от голода».

Михайловский резко настроен против руководства и военного и гражданского, он заявляет:

«Возмутительно, что в тот момент, когда мы все недоедаем, а гражданское население пухнет с голоду, эти господа жрут до отвала, закатывают пиры, и им, конечно, наплевать на нас. А когда мы говорим, что нам живется плохо, нам отвечают: «что поделаешь — война». Жалко видеть истощенных детей,

когда жирные и раскрашенные генеральши едят яблоки и шоколад, а «дамы» из Краевого руководства разгуливают по городу, шеголяя сногшибательными нарядами».

МИХАЙЛОВСКИЙ говорит, что Краевые безобразия лежат на ответственности Москвы, и это должно привести к катастрофе. По его мнению, страну может спасти только военная диктатура. На вопрос, хочет ли он сказать этим, что центральное правительство не справилось со своей задачей, он отвечает:

«Ну, мы ведь не в Англии, у нас все бывает хорошо, даже когда все очень плохо».

В период наступления немцев на Ростовском и Новгородском направлениях, МИХАЙЛОВСКИЙ говорил:

«Ну, это начало конца. От этих ударов нам не оправиться».

Подобные приведенным высказываниям, МИХАЙЛОВСКИЙ говорил неоднократно.

Кроме этого, МИХАЙЛОВСКИЙ, проживая в гостинице «Золотой рог», устраивает крупные выпивки, превращающиеся в оргии.

Со своей стороны, сообщая следующее: МИХАЙЛОВСКИЙ А.П. за период своей службы на Тихоокеанском флоте активности в служебной деятельности не проявил. Порученная ему как кинорежиссеру работа по написанию киносценариев была им выполнена неудовлетворительно, на низком профессиональном уровне, и использована быть не могла, а написанная им пьеса для театра флота не только была плоха в литературном отношении, но и в идеологическом содержании недостаточно выдержана, была допущена клевета на советских моряков.

По своему характеру замкнут, малообщительный и грубый с товарищами, исключительно самолюбивый, неразборчив в выборе знакомых. Допускал выпивки с незнакомыми лицами.

Как малоценный для флота работник и недостаточно выдержанный в идейном отношении, МИХАЙЛОВСКИЙ был демобилизован из рядов ВМ Флота.

Зам. начальника Политуправления генерал-майор бер. сл. Г. ЗАЙЦЕВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 84. Л. 4—4 об.

№ 183

**ИЗ ИНФОРМАЦИИ НАРКОМА ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ
СССР В.Н. МЕРКУЛОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. ЖДАНОВУ
О ПОЛИТИЧЕСКИХ НАСТРОЕНИЯХ И ВЫСКАЗЫВАНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ**

31 октября 1944 г.

ЦК ВКП(б)

<...> Кинорежиссер Довженко А.П., внешне соглашаясь с критикой его киноповести «Украина в огне», в завуалированной форме продолжает высказывать националистические настроения. Довженко во враждебных тонах отзывался о лицах, выступавших с критикой его повести, особенно о т. Хрущеве и руководителях Союза советских писателей Украины, которые, по его словам, до обсуждения киноповести в ЦК ВКП(б) давали ей положительную оценку.

«Я не политик. Я готов признать, что могу делать ошибки. Но почему у нас делается так, что сначала все говорят — «хорошо, прекрасно», а потом вдруг оказывается чуть ли не клевета на советскую власть».

«Я не в обиде на Сталина и на ЦК ВКП(б), где ко мне всегда хорошо относились. Я в обиде на украинцев — люди, имевшие мужество в лицо Сталину подбрасывать на меня злые реплики после всего их восхищения сценарием — эти люди не могут руководить войной и народом. Это мусор».

После вызова в ЦК ВКП(б) Довженко усиленно работал над новыми сценариями о Мичурине и об Украине, замкнулся и тщательно уклонялся от встреч с украинскими работниками литературы и искусства. По агентурным данным, в своем новом сценарии об Украине он пытается освободиться от свойственных ему националистических концепций, однако это ему удается с трудом. <...>

Народный комиссар государственной безопасности Союза ССР МЕРКУЛОВ

Опубликовано: Родина. 1992. № 1. С. 92—96.

№ 184

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА КАЗАХСКОЙ ССР О СНЯТИИ СУДИМОСТИ С М.М. НАЗВАНОВА

23 ноября 1943 г.

Выписка из протокола № 34 (36) п. закрытого заседания Президиума Верховного Совета Казахской ССР от 23.XI.1943 года

**ЗАЯВЛЕНИЕ АРТИСТА ТЕАТРА ИМ. МОССОВЕТА
НАЗВАНОВА МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА
О СНЯТИИ СУДИМОСТИ ПО СТ. 58 П. 10.**

(Лукьянец И.К.)

Учитывая, что артист НАЗВАНОВ Михаил Михайлович после отбытия им наказания с 1939 года на протяжении пяти лет честно и безупречно отдает свои силы делу развития советского искусства и своей талантливой и патриотической игрой в постановках театра им. Моссовета и активным участием в общественной работе театра снискал любовь и уважение зрителей и приобрел большую популярность, что он во время эвакуации из Крыма проявил много энергии и настойчивости, чтобы избежать вражеского плена, а также принимая во внимание, что он в течение 4 месяцев снимается в картине «Иван Грозный», где в одной из центральных ролей успешно выполняет поставленную перед ним задачу.

Президиум Верховного Совета Казахской ССР постановляет:

Просить Президиум Верховного Совета Союза ССР снять судимость с артиста театра им. Моссовета НАЗВАНОВА Михаила Михайловича.

*Заместитель председателя
Президиума Верховного Совета Казахской ССР*

И. ЛУКЬЯНЕЦ

*И.О. секретаря
Президиума Верховного Совета Казахской ССР*

С. НУРМАГАМБЕТОВ

Архив НИИ киноискусства.

Биограф артиста Игорь Гаврилов пишет: «1 мая 1935 года двадцатилетний Миша Названов, начинающий актер МХАТа, ученик В. Качалова и В. Топоркова, был

арестован по доносу за рассказанный им анекдот и осужден по 58-й статье на пять лет лагерей. Тяжелый труд на лесоповале в Ухтпечлаге (« Я сидел в унылом бараке за 600—700 км от железной дороги и 200 км от медицинской помощи и с горечью смотрел на пораженную гангреной ногу», — писал он в одном из писем); самодеятельность в гулаговском клубе; наконец, работа в театре города Ухта, где формировался и рос в нем настоящий художник; после освобождения неустроенная одинокая жизнь и работа в Крымском драмтеатре; эвакуация во Фрунзе к нищенствующей в ссылке матери <...>» (*Гаврилов Игорь*. Проклятая картина // Искусство кино. 2000. № 5).

№ 185

ПИСЬМО Н.Н. ГАРВЕЯ И.В. СТАЛИНУ О ДЕГРАДАЦИИ СОВЕТСКОГО КИНО

28 февраля 1945 г.

Вчера я просмотрел кинофильм «Нашествие» (режиссер А. Роом).

Впечатление такое, как будто бы я сидел в кинотеатре образца 1918—20 гг. и смотрел банальную мелодраму дореволюционного кинопроизводства. Массовый зритель с восторгом и со слезами принимал эту картину, а я сидел и злился, думая над тем, что вот прошло 25—27 лет, и все в области кино вернулось к своей «блевотине».

Потрясающе обидно после «Броненосца «Потемкина», «Матери», «Чапаева», «Депутата Балтики» видеть, как наше кино возвращается вспять, к временам примитивного сфотографированного театра, отбрасывает технические средства киновыразительности (крупный план, ракурс, дистанцию, великолепные фото и монтаж) и возвращается к примитиву — к психологической мелодраме «без руля и без ветрил».

За истекший год мы в области кино имели до обидного мало и до обидного нехорошо: «Иван Грозный», произведение огромного художественного дарования — абстрактен, приемлем для немногих, холоден и рассудочен; «Человек № 217» — неврастеничен и субъективен; «В 6 часов вечера после войны» — черновик малокультурного художника, обремененного уродливой героиней; «Родные поля» — ученическая работа режиссера, не знающего, кто он — режиссер или только актер на главных ролях; «Большая жизнь»¹ — провал режиссера, споткнувшегося на незнании жизни; «Иван Никулин» — цветной конфуз недоучившегося кинодельца и т.п.

Думая над причинами всех наших кинобездобразий, я пришел к выводу, который прошу оставить между нами:

Нельзя дальше оставлять киноискусство на произвол (самотек) равнодушных граждан из Кинокомитета; кроме вреда, это дальше ничего принести не может. В самом деле: на кого может опереться Большаков, если все его заместители ни уха, ни рыла не понимают в киноискусстве!

Поручите это дело мне, и я отвечаю своей головой, что в течение года-двух Вы будете довольны кинематографом.

Моя программа:

- а) каждому мастеру давать ставить лишь то, что ему по силам и по душе;
- б) привлечь новые кадры режиссеров;
- в) актеру отвести ведущую роль и для них писать сценарии;
- г) разогнать бездарную компанию в т.н. сценарной студии;

- д) расчистить авгиевы конюшни киностудий и навести в них большевистский порядок (это самое безобразное хозяйство в нашей стране);
- е) освободить советского кинозрителя от режиссерских супругов;
- ж) разрешить прессе (критике) называть вещи своими именами.

Н. ГАРВЕЙ

Н.Н. Гарвей, член ВКП(б) с 1919 г., п.б. № 4 852 802, инвалид Отечественной войны, тел. КО-49-69, Госкиноиздат. Домашний адрес: М. Грузинская ул., д. 43а, корп. 2, кв. 9.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 373. Л. 31—32.

¹ Здесь, вероятно, описка: речь явно идет о фильме «Большая земля».

№ 186

**СПРАВКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)
ПО ПИСЬМУ Н.Н. ГАРВЕЯ**

19 мая 1945 г.

*В СЕКРЕТАРИАТ тов. ЖДАНОВА А.А.
на № 144*

Член ВКП(б) т. Гарвей в письме на имя товарища Сталина указывает на низкое качество художественных фильмов, выпущенных на экран в 1944/45 гг. Причиной этого, по словам автора письма, является неудовлетворительная работа сценарной студии и киностудий художественных фильмов, а также то обстоятельство, что председатель Кинокомитета т. Большаков в своей работе опирается на людей некомпетентных в вопросах киноискусства.

Действительно, Комитетом кинематографии было выпущено на экран несколько посредственных фильмов.

За последнее время проведен ряд мероприятий по улучшению работы художественной кинематографии. Работает организованный по постановлению ЦК ВКП(б) Художественный совет, который рассматривает готовые кинофильмы, литературные сценарии и дает по ним свои заключения.

Комитет по делам кинематографии в апреле месяце реорганизовал сценарную студию, подчинив ее непосредственно Главному управлению художественных фильмов, укрепил руководство сценарной студии и организовал редколлегию в составе квалифицированных сценаристов, а также наметил мероприятия по улучшению работы киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм».

Тов. Гарвей вызывался в Управление пропаганды для беседы по его письму.

Зав. отделом кино Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) СТЕПАНОВ

РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 125. Д. 373. Л. 33.

«НЕТ, РЕБЯТА, ТАКОГО НАЧАЛЬНИКА МНЕ, НАВЕРНО, УЖЕ НЕ НАЙТИ...»

ИВАН ГРИГОРЬЕВИЧ БОЛЬШАКОВ

В большом, увесистом «Кинословаре», вышедшем в 1986 году под редакцией С.И. Юткевича, не нашлось места даже для самых завалыщих справок ни об одном из тех, кому в разные годы довелось быть руководителем советской кинематографии.

Это тотальное и столь демонстративное невключение всех главных советских киноначальников в энциклопедическое справочное издание, претендовавшее на объективное и достаточно полное представление на его страницах биографических сведений не только о ведущих мастерах кино, но даже и тех, кто отметился в истории кино кое-как или вообще сугубо формально, вряд ли следует списать на случайный недосмотр редколлегии и проблемы с памятью у главного шефа «Кинословаря».

Скорее всего, тут имел место демонстративный жест подчеркивающей непочтительности к бывшему и действующему киноначальству. А возможно, и маленькая, но отрадная сердцу месть за те мытарства и страдания, которые самому С.И. Юткевичу и многим другим его коллегам довелось отведать в пору правления того или иного начальника. Что же касается автора «Встречного», «Якова Свердлова» и одного из создателей советской киноленинианы, то ему довелось воочию и более чем основательно познать характер и мастерство практически всех главных рулевых советской кинематографии, начиная с руководителя «Совкино» К.М. Шведчикова и кончая последними председателями Госкино СССР — Ф.Т. Ермашом и А.И. Камшаровым. Впечатления о каждом из этой представительной галереи киноначальников, видимо, были столь яркие, глубоки и омерзительны, что о научной объективности пришлось решительно позабыть.

А зря!

Даже самые нелюбимые начальники советской кинематографии, или те, кто рулил таковою совсем недолго (Рютин, например), оставили в ее истории очень серьезный и глубокий след. Другое дело — какой. Позитивный, негативный или же «черно-белый».

Мне, автору этих строк, в связи с работой над проектом «Летопись российского кино» пришлось в последние годы всерьез заняться раскопкой архивных фондов. В том числе понадобилось до-

статочно основательно познакомиться буквально с тысячами бумаг, украшенных автографами начальников советской кинематографии самых разных эпох.

В процессе глубокого погружения в пучины означенного канцелярского творчества пришлось все более и более укрепляться в той мысли, что ни безгрешных ангелов, ни чистой породы злодеев среди наших киноначальников все же не водилось. Все представляли фигурами вполне противоречивыми. Буквально у каждого обнаруживались и весьма некрасивые поступки, совершенно дурацкие инициативы, глубоко ошибочные решения. Но всплывали и неизвестные, ускользнувшие от глаз современников или просто забытые вполне созидательные, полезные начинания, добрые и даже красивые дела и поступки. Другое дело, что соотношение светлого и темного у каждого из тех, кто руководил советской кинематографией в разные годы, вырисовывалось достаточно контрастным.

В этом отношении, должен признаться, образ Ивана Григорьевича Большакова, которому довелось командовать советской кинематографией в годы войны, по ходу работы над данной книгой очень существенно менялся. Первоначальное, исходное представление о нем было самым что ни на есть негативным. Из того, что довелось услышать об этом человеке еще в годы вгиковской учебы, а позднее уяснить из мемуаров М.И. Ромма, Г.М. Козинцева, Г.Б. Марьямова и достаточно многочисленных рассказов других корифеев отечественного кино, отчетливо складывался образ мелкого, туповатого, ограниченного и крайне трусливого советского чиновника. А если говорить откровеннее и жестче — этакого человека-промокашки, типичного сталинского угодника и холуя, готового ради сохранения своего чиновничьего кресла решительно на все.

Однако первое же знакомство с реальными следами деятельности И.Г. Большакова на посту председателя Комитета по делам кинематографии это изначальное представление о нем никак не подтверждало.

Большакову досталось от его предшественников крайне запущенное, отсталое, совершенно убогое кинохозяйство. Он получил маломощные и совершенно допотопные студии, лишь кое-как приспособленные к условиям работы в эпоху звукового кино. Кинопленочная и кинотехническая промышленность производила большое количество отвратительной пленки и совершенно никудышной аппаратуры. Дела с пополнением творческих и прочих кадров в отрасли тоже обстояли совсем неважнецки. Да и в плане чисто художественном советская кинематография на рубеже 30—40-х также представляла какой-то растерянной и потерявшей дорогу.

Опытный и толковый управленец Большаков адекватно оценил ситуацию и быстро выработал рациональный и вполне реальный план самых необходимых действий. В отличие от Шумяцкого, не умевшего или не любившего работать системно, а потому концентрировавшего свое внимание только на тех участках, где можно было быстрее достичь и продемонстрировать успех, Большаков избрал иную стратегию выхода из кризиса. Его программа подъема советской кинематографии носила комплексный, по-настоящему

системный характер и была рассчитана на развитие всех основных базовых элементов киноиндустрии.

Как показывают и первые, и многие последующие его шаги и инициативы, они носили разумный и реалистический характер. Некоторые из осуществленных им мер (радикальная чистка комитетских кадров, введение института художественных руководителей и др.) уже стали приносить свои первые позитивные результаты, а с завершением масштабных работ по строительству новых киностудий и кинопредприятий наверняка удалось бы преодолеть и давнюю ахиллесову пяту советского кино — его маломощность и производственно-техническую отсталость. Но увидеть эти счастливые плоды успешно и столь обещающе начатой работы Большакову не довелось — грянула война. Все, даже близкие к завершению стройки пришлось либо законсервировать, либо просто бросить.

Перед советской кинематографией и ее руководителем встали совсем иные, совершенно немыслимые по сложности задачи. Во-первых, надо было буквально в одночасье снять с места и перебросить в глубокий тыл главные киностудии страны и почти все основные кинопредприятия. А там, на новом месте, в абсолютно непригодных к тому помещениям и небывалых условиях сразу же развернуть работу.

Во-вторых, столь же оперативно предстояло перестроить всю работу кинохроники, создать фронтовые киногруппы, наладить оперативный и системный показ снятого на фронтах материала. Перенастроиться на войну, не мешкая, должна была и художественная кинематография.

В-третьих, кинопромышленность столь же стремительно должна была значительную часть своих мощностей перестроить на производство вооружения и материалов для Красной Армии.

Все эти и другие попутные задачи были блистательно решены. В войну организаторский талант Большакова, похоже, развернулся во всю свою силу. Он работал не только много, но еще и четко, быстро, инициативно.

И это еще при том, что управлять громоздким кинохозяйством ему пришлось в новых и весьма затруднительных условиях. Кинокомитет был эвакуирован в Сибирь, киностудии перебазировались в Среднюю Азию, основные силы кинохроники сосредоточились на фронтах от Черного до Белого морей. Оперативной и постоянной связи между этими столь удаленными участками киноработы не было. Надо было каждый раз что-то изобретать, выкручиваться, изыскивать какие-то небывалые возможности. И изобретали, выкручивались, изыскивали...

Какие-то эффективные решения и нетривиальные выходы из трудных проблем Большаков находил сам. Но, судя по многим документам, он также легко и оперативно, без всяких комплексов откликался на инициативы и дельные предложения своих помощников, начальников управлений и даже рядовых кинематографистов.

Должен заметить, что еще в довоенные годы, а в период войны особенно Большаков показал себя не только классным и грамотным

управленцем, но и человеком исключительно самостоятельного поведения, руководителем с настоящим бойцовским характером. Лишь очень немногие его инициативы и предложения встречались с пониманием и реализовались без особых проблем и осложнений. Большинство же таковых проходило очень настойчиво и изобретательно пробивать, многократно обивая пороги других министерств. Чаще, чем положено, приходилось напрямую обращаться со своими челобитными и к руководителям страны, то и дело рискуя «надоесть», испортить свою служебную репутацию и нажать себе заклятых врагов среди самого высокого советского и партийного начальства.

В суровую пору эвакуации далеко не везде и не всегда вывозимых из Москвы кинематографистов и оборудование кинопредприятий встречали с распростертыми объятьями. Нередко бывало так, что более влиятельные советские наркоматы перехватывали у кинематографистов отведенные им производственные площадки и жилье. Их приходилось отбивать в буквальном смысле этого слова.

Зато когда пришла пора реэвакуации, местные руководители ни в какую не желали расставаться с полюбившимся за годы войны оборудованием эвакуированные в эти края киностудий, их автотранспортом, а подчас и с кадрами. Отрасль буквально раздирали на куски, и все шло к тому, что кинематографисты вернуться в Москву на прежние места своего обитания абсолютно «голенькими» — без кинокамер, звукозаписывающей аппаратуры и прочего дефицитнейшего в те годы оборудования. Большакову пришлось показать тогда не просто бойцовский характер, но и настоящую волчью хватку и иные нерядовые качества, чтобы спасти отрасль от местной «прихватизации».

Еще более рисковал и подставлялся Большаков в тех случаях, когда ему приходилось отбиваться от распоряжений, постановлений, указаний самых высших партийных и государственных инстанций, которые шли вразрез с интересами возглавляемой им отрасли. А таких команд в годы войны — торопливых, необоснованных, подчас дурацких, подчас просто гибельных, хватало с избытком. Чего стоили только одни его бои с Агитпропом ЦК ВКП(б), о которых рассказ пойдет ниже!

И будь Большаков действительно тупоумным и трусливым советской служакой, каким он предстает в иных язвительных писаниях, он бы сразу брал по козырек и с энтузиазмом исполнял все, что ему велели. Но в том-то и дело, что под козырек он не брал и во фронт перед более высокими по рангу вельможами не вытягивался. В архивных делах Комитета по делам кинематографии сохранилось бесчисленное множество подписанных им ответов, прошений, объяснительных записок со следами отважных и упорных битв за интересы отрасли, наиболее разумное решение тех или иных проблем.

В общем, не боясь быть осмеянным за оду киноначальнику, смею все же утверждать, что с Большаковым нашей кинематографии повезло. И повезло очень сильно. В годы войны — в высшей степени.

Самому же Ивану Григорьевичу в его служебном романе с киномузой повезло, можно сказать, гораздо меньше. Или даже вовсе не повезло.

Не повезло прежде всего, в том смысле что его, пусть и рекордно длительное, пребывание в кресле руководителя советской кинематографии пришлось на самый драматичный и самый несчастливый отрезок ее биографии. На этот почти четырнадцатилетний отрезок большеаковского правления два года выпало на разгребание жутких завалов, доставшихся от предшественников. Четыре выпали на войну и были потрачены на лихорадочную эвакуацию, решение исключительно оперативных задач, тушение «пожарных» ситуаций и на не менее трудное возвращение студий и предприятий на круги своя. А последующие семь послевоенных годков обернулись для советского кино и его руководителя еще более тяжкими и поистине зловещими испытаниями.

У государства не нашлось средств для реализации разработанного Большаковым плана восстановления и развития отрасли после разрушительной войны. Но зато нашлись силы и средства для непрерывного, начиная с 1946 года и до последних сталинских дней, идеологического погрома. Хуже того: стараниями все того же Агитпропа во всей своей маразматической красе восторжествовала сталинская политика малокартинья, которая привела практически к уничтожению советской кинематографии, превращению ее к 1953 году в настоящую пустыню.

Как свидетельствуют многие и многие документы, сам Большаков, возведенный в те кошмарные годы в ранг министра кинематографии, ни в малейшей степени не был ни инициатором, ни даже покорным и безвольным проводником этой губительной политики. На прямое и открытое противостояние сталинско-агитпроповскому безумию он, конечно, не решился. Но зато как мог упорно, терпеливо и достаточно изобретательно пытался хотя бы смягчить жуткие последствия политики «малокартинья» и до последних дней своего пребывания в кресле министра делал все возможное, чтобы подготовить истерзанную, заведенную в тупик отрасль к крутому повороту руля в обратную сторону.

Не будь этого тихого, непоказного сопротивления Большакова безумству сталинского руководства, не осуществи он в последние годы сталинского правления подготовительных мер к восстановлению порушенного кинохозяйства, подготовке проектов массового строительства кинотеатров и новых киностудий и много чего другого по этой части, не было бы у нас никакого оттепельного кино и уж тем более его такого стремительного и головокружительного взлета.

Но ни одного, даже самого крохотуличного листочка из лаврового венка славы оттепельного кино не досталось тому, кто мечтал об этом взлете и готовил его в самых неподходящих условиях. В историю советского кино Иван Григорьевич стараниями именитых его современников вошел с совсем иной репутацией.

Отчего так?

Вышло это случайно или по чьей-то осознанной злой воле?

Однозначного ответа у меня нет.

Нужно все же отдавать отчет в том, что руководить киноделом Большакову довелось в годы войны (а последующие, как уже говорилось, оказались ничуть не слаще), когда миндальничать с подве-

домственным народом и быть приятной конфеткой для всех и для каждого просто не было возможности. Чаще всего разговаривать и принимать решения приходилось быстро, решительно, крайне жестко. Не всем кинематографистам, особенно маститым и орденосным, неоднократным лауреатам сталинских премий такой стиль руководства был бальзамом на душу.

Но при всей своей жесткости Большаков, кажется, ни разу не позволил себе уподобиться Шумяцкому, который совершенно откровенно, по-черному травил и изживал из советского кино всех, кого он лично недолюбливал — Эйзенштейна, Довженко, Вертова, Кулешова, Роома, Медведкина. А это не последние все же были люди...

У Большакова, в отличие от того же Шумяцкого, как правило, не было «эстетических разногласий» с ведущими режиссерами. Он не заставлял Пырьева снимать фильмы в стиле Эрмлера, а последнего не призвал поучиться у Довженко. Скорее всего, у Большакова не было вообще какой-то собственной художественной программы. К тому же он, видимо, ясно сознавал, что главный худрук советского кино сидит в Кремле.

Трения же и конфликты, которые имели место в отношениях Большакова с режиссерами, носили преимущественно административно-дисциплинарный характер. Кино, будучи искусством, являлось одновременно и частью советской экономической системы. И потому было обречено на то, чтобы жить и работать по законам этой экономики, носившей, как известно, жесткий плановый характер. Соответственно, и Большаков как руководитель отрасли, как чистый управленец по складу характера просто обязан был стремиться к тому, чтобы вверенное ему хозяйство работало стабильно, ритмично и сдавало государству свою продукцию согласно плану.

Но творческий процесс создания фильма носит глубоко индивидуальный, подчас совершенно непредсказуемый характер. Он может внезапно, самым чудесным образом ускоряться и столь же неожиданно замедляться, радикально менять свое направление и уходить в сторону от первоначального замысла. К тому же один режиссер быстро и организованно проводит съемочный процесс, но зато ему надо подольше посидеть за монтажным столом... Другому, гораздо капитальнее, чем кому-либо, надо репетировать с актерами. Третий быстро репетирует, но слишком долго осваивает декорации. Но сплошь и рядом эти индивидуальные отличия и особенности творческого процесса создания фильма вступают в конфликт с единым для всех графиком и усредненными нормами кинопроизводства, которые в условиях советского кино носили особенно жесткий и безвариантный характер.

В годы войны эти объективные противоречия между творческими и производственными процессами не только не сгладились, но еще более обострились. Война поставила перед художниками новые и более сложные задачи, при этом резко ограничила диапазон производственно-технических возможностей реализации замысла. К тому же и требования производственной дисциплины в те годы неизбежно и самым существенным образом были повышены. Потому довольно частые и крайне жесткие санкции Большакова к тем, кто нарушал производственные графики, срывал общепро-

левые планы, были отнюдь не проявлениями чиновничьего самодурства, а носили все же вынужденный характер.

К тому же надо прямо сказать, что и не все кинематографисты пожелали или не смогли расстаться с теми привычками довоенной производственной «вольницы», которым в обстановке эвакуации просто не могло быть места. Хватало, впрочем, и элементарной расхлябанности, проявлений неукротенного эгоизма.

Впрочем, квалифицируя подобным образом дисциплинарные прегрешения своих подчиненных и строго наказывая их, Большаков в иных случаях мог, по-видимому, и ошибаться. Грань между подлинными затруднениями творческо-производственного процесса и недисциплинированностью не всегда была уж так хорошо различима, тем более на расстоянии от Новосибирска или Москвы до Алма-Аты и Сталинабада.

К тому же у иных именитых режиссеров творческая судьба в годы войны, мягко говоря, не слишком задалась. У других эта несчастливая полоса затянулась и на все послевоенные годы. Менее всего в таком повороте судеб хотелось винить прежде всего себя любимого. Проще, привычнее было свалить все на начальника-дуболома, из-за тупости, невежества и... жутчайшего антисемитизма которого будто бы и пошла наперекосяк вся творческая судьба.

Эта чистейшей воды заморочка про треклятый антисемитизм Большакова, мне кажется, и сыграла главную роль в том, что человек, так много сделавший для сохранения и даже спасения советской кинематографии в губительных условиях военного и послевоенного времени, оказался напрочь выброшен из истории нашего кино и удостоился лишь нескольких презрительных, как плевков, упоминаний.

Читаем, к примеру, в сердечном послании Г.М. Козинцева В.Г. Барнет (Козинцевой): «Последние дни ночью я возвращался домой мокрый и промерзший и выпивал несколько рюмок водки, чтобы не простудиться, и с ужасом выяснил, что этот напиток стал мне противен. Опрокинуть рюмку водки для меня теперь все равно, что поцеловать Большакова в сахарные губки»¹.

Клиническим идиотом предстает Большаков и в широко известных «Устных рассказах» М.И. Ромма.

За что подобные почести?

Видимо, дело в том, что на годы большаковского правления пришли целых три больших кампании по «выравниванию» этнического представительства в органах государственной власти, учреждениях культуры и науки.

Первая кампания разразилась в предвоенные годы, вторая пришла на 1942—1943 годы², третья, самая известная и продолжительная, бушевала в конце 1940-х — начале 1950-х. Все три кампании носили масштабный всегосударственный характер, а не разворачивались в каких-то отдельных сферах (только в кино или еще где-либо), по чьему-либо решению облюбованных. Как свидетельствуют современные исторические исследования, инициаторами и самыми активными проводниками политики этнического «выравнивания» были секретари ЦК ВКП(б) Г.М. Маленков, А.С. Щербаков³ и

начальник УПиА Г.Ф. Александров. Официальной мотивировкой этой кампании провозглашалось исправление этнических перекосов в кадровой политике, выразившихся в явно недостаточном представительстве русских, как титульной нации, в органах власти, учреждениях культуры, искусства, науки. В результате представительство русских, украинцев и других народов СССР действительно увеличилось. Но при этом существенно сократилось представительство евреев, численное преобладание которых к тому моменту в отдельных наркоматах и особенно учреждениях культуры и науки было почти абсолютным. Попытки изменить эти с первых лет революции установившиеся «пропорции» этнического представительства были восприняты как политика государственного антисемитизма. Вряд ли подобный вывод можно признать логически безупречным, ибо, следуя подобной логике и той же системе координат, надлежало бы крайне низкое представительство русских (как и представителей других национальностей большой страны) в главных институтах культуры и искусства трактовать не иначе как политику дискриминации и русофобии.

Все три кампании не могли миновать такую важную сферу, как кино. Поэтому Большаков как руководитель кинематографии вряд ли имел какую-либо возможность уклониться от участия в них. Вместе с тем совершенно очевидно, что он здесь, как и в проведении многих других инициатив, и директив, спускаемых с партийных небес, никогда не проявлял уж слишком большого рвения. А что же касается его кадровой политики, то тут он был вообще крайне разборчив и осмотрителен, исходил прежде всего из деловых качеств работника, не зацкливаясь на пресловутом «пятом пункте». Достаточно сказать, что уже после проведения первой кампании этнического «выравнивания» Большаков выдвинул на вторую по значению должность в структуре Кинокомитета К.А. Полонского — еврея по национальности. ЦК ВКП(б) по понятным соображениям Большакову поначалу категорически отказал. Тем не менее Иван Григорьевич ходатайствовал повторно и все-таки настоял на своем.

Точно так же и с такой же настойчивостью в самый разгар кампании по устранению этнических «перекосов» в кадровой политике он буквально выцарапал с Украины еврея Д.В. Фанштейна и добился его назначения на такую показательно ответственную и значимую должность, как директор ВГИКа. Однако все эти и многие другие аналогичные случаи, характеризующие реальную кадрово-этническую политику председателя Кинокомитета, остались почему-то незамеченными, зато к нему крепко приросло клеймо «гонителя евреев». Вероятно, эта маленькая этикеточка обладала столь магической силой, что много полезного, хорошего, доброго сделанного Большаковым, было бесповоротно перечеркнуто, а реальная биография перетолкована в фольклорную байку о начальнике-придурке.

Учитывая последнее, вернемся к фактам...

¹ Переписка Г.М. Козинцева: 1922—1973. М., 1998. С. 74.

² Достаточно подробно ход этой кампании рассмотрен в кн.: Громов Евгений. Сталин: искусство и власть. М.: ЭКСМО, «Алгоритм», 2003. С. 380—392.

³ Г.В. Костырченко упоминает следующую деталь: «зная об особой озабоченности Щербакова «еврейским вопросом», Молотов и другие члены политбюро, случилось, над ним подтрунивали в присутствии Сталина, называя то Щербаковым, то Щербаковским» (*Костырченко Г.В. Тайная политика Сталина: Власть и антисемитизм. М.: Международные отношения, 2003. С. 245*).

№ 187
ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б) «О ПОВЫШЕНИИ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ КИНОКАРТИН», ПОДГОТОВЛЕННЫЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВЫМ

25 мая 1941 г.

Проект

О ПОВЫШЕНИИ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ КИНОКАРТИН

Центральный Комитет ВКП(б) постановляет:

I. Об идейно-политических задачах советской кинематографии

Считать центральной задачей советской кинематографии создание высокохудожественных и глубоко идейных картин на современные темы — картин, правдиво показывающих неутомимую борьбу и неукротимое движение народов СССР, преодолевающих под руководством партии большевиков любые трудности и препятствия на пути к коммунизму.

Вся деятельность советской кинематографии должна быть направлена к тому, чтобы все выпускаемые картины как по теме и содержанию, так и по форме активно служили бы задачам коммунистического воспитания граждан Советского Союза.

Особое внимание должно быть обращено на создание картин, предназначенных для воспитания юношества в большевистском духе.

В центре внимания кинодраматургов, кинорежиссеров и актеров должно стать создание образов людей, которые всем своим поведением служили бы примером и воспитывали бы у кинозрителя, особенно у юношества, такие черты характера, как беззаветная преданность социалистической родине, мужество, стойкость, умение преодолевать любые трудности.

В соответствии с этим должно быть обращено особое внимание на создание кинокартин на оборонные темы, картин, показывающих подлинный героизм советских людей на разных участках мирного социалистического труда: на фабриках и заводах, в шахтах, в колхозах, в борьбе за освоение Арктики и неразведанных недр земли, картин о новаторах науки и техники, картин приключенческих и спортивных.

II. Об обеспечении художественной кинематографии киносценариями

1. Необходимо покончить с имеющимися у отдельных писателей недостаточным серьезным отношением к работе над киносценариями. Союз Советских писателей должен разъяснить всем писателям, что работа над киносценариями является почетной и ответственной задачей каждого советского писателя.

Обязать правление Союза Советских писателей всемерно содействовать Комитету по делам кинематографии и киностудиям в деле широкого привлечения писателей к работе над сценариями¹.

2. Считать одной из основных задач Союза Советских писателей, — наряду с широким привлечением писателей для работы в кино, — задачу создания кадров кинодраматургов-профессионалов.

3. Комитету по делам кинематографии и Союзу Советских писателей всемерно расширить работу вновь созданной Сценарной студии, для чего:

а) освободить для работы в редколлегии сценарной студии т.т. Павленко и Каплера от работы в редколлегиях журналов;

б) привлечь к работе в Сценарной студии не только крупных русских литераторов, но и литераторов союзных республик;

в) широко привлечь к работе студии молодые писательские кадры.

4. Комитету по делам кинематографии расширить сценарные заказы, ведя их по заранее разрабатываемым планам и систематически добиваясь добросовестного исполнения сценаристами взятых на себя государственных обязательств.

5. Правление Союза Советских писателей должно привлечь писателей т.т. ФАДЕЕВА, ТОЛСТОГО, ФЕДИНА, ПАВЛЕНКО, КОРНЕЙЧУКА, ИВАНОВА Вс., ЛЕОНОВА, ГЕРМАНА, ВИРТА, ПОГОДИНА, ПАНФЕРОВА, КАТАЕВА, СИМОНОВА, СЛАВИНА, МИХАЛКОВА и др. к созданию сценариев на современную, военно-оборонную тематику, обеспечив сдачу киностудиям этими писателями, по крайней мере, одного сценария в год.

6. Обязать Комитет по делам кинематографии ориентировать основные кадры кинорежиссеров на создание картин на современные и военно-оборонные темы, а также организовать их режиссерскую работу с таким расчетом, чтобы они выпускали не менее одной картины в год.

7. Обязать редакторов литературно-художественных журналов и редакции центральных газет систематически помещать статьи по вопросам кинодраматургии, режиссерского и актерского мастерства, рецензии на отдельные выходящие картины, обзоры и т.д.

III. О развитии киностудий художественных фильмов союзных республик

1. Одобрить мероприятия Комитета по делам кинематографии, предусматривающие выпуск киностудиями союзных республик художественных фильмов на языках народов этих республик и привлечение к исполнению основных ролей в фильмах национальных актерских кадров, что обеспечивает улучшение качества картин и способствует развитию национально-по форме и социалистического по содержанию киноискусства.

2. Обязать ЦК компартий Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении и Латвии усилить свое руководство находящимися на их территории киностудиями и установить такой порядок, по которому все литературные сценарии, а также законченные картины, до представления их киностудиями в Комитет по делам кинематографии обсуждались бы Центральными Комитетами компартий.

3. Обязать Комитет по делам кинематографии и Госплан СССР предусмотреть в планах строительство новых киностудий художественных фильмов в городах Киеве, Баку, Ташкенте, Алма-Ате и Сталинабаде, установив следующие сроки их окончания: киностудия в г. Киеве (рассчитанная на выпуск 12—16 художественных картин) — в 1944 году;

Киностудия в г. Баку (рассчитанная на выпуск 3—4 картин) — в 1944 году;
Киностудия в г. Ташкенте (рассчитанная на выпуск 3—5 картин) — в 1943 году;
Киностудия в Сталинабаде (рассчитанная на выпуск 3—4 картин) — в 1943 году;
Киностудия в Алма-Ате (рассчитанная на выпуск 3—4 картин) — в 1943 году.

IV. О выдвижении молодых творческих кадров

1. Обязать Комитет по делам кинематографии:

а) создать необходимые условия для самостоятельной режиссерской работы новых режиссерских кадров из числа наиболее одаренных молодых специалистов, работающих ныне в качестве вторых режиссеров и ассистентов режиссеров. Одновременно освобождая от режиссерской работы лиц, не отвечающих поставленным перед кинематографией задачам всемерного повышения идейно-художественного уровня кинокартин;

б) обеспечить для вновь выдвигаемых на самостоятельную режиссерскую работу кадров наиболее доброкачественные и полноценные киносценарии, а также обеспечить помощь молодым специалистам со стороны опытных мастеров художественной кинематографии;

в) в целях обеспечения правильной системы воспитания новых молодых режиссерских кадров, ввести Институт режиссеров-постановщиков из числа наиболее опытных киномастеров, под руководством которых должны работать 2—3 молодых режиссера, впервые осуществляющих самостоятельную постановку;

г) разрешить Комитету по делам кинематографии образовывать специальный фонд в размере 10% сметной стоимости всех художественных фильмов в год для осуществления экспериментальных постановок начинающими творческими работниками кинематографии.

Установить, что расходование средств из указанного фонда производится по специальному распоряжению председателя Комитета по делам кинематографии в каждом отдельном случае.

V. Об обеспечении кинематографии кадрами актеров

1. Осудить деляческое, узковедомственное отношение некоторых руководителей театров, считающих работу актеров в кино второстепенным делом.

2. Направить на постоянную работу в кино актеров (по прилагаемому списку), которые выдвинулись на кинематографическом поприще и завоевали любовь широкого зрителя в качестве героев кинофильмов в большей степени, чем в театре. Комитету по делам искусств при СНК СССР отпустить актеров, вошедших в этот список, не позже 15-го августа текущего года.

3. Предложить Комитету по делам искусств при СНК СССР в дальнейшем планировать работу театров с таким расчетом, чтобы некоторое количество актеров освобождалось для работы в кино по заявкам киностудий.

4. Разрешить Комитету по делам кинематографии создать в Москве и Ленинграде театры киноактеров, для чего обязать Ленсовет в месячный срок передать в ведение киностудии «Ленфильм» помещение театра Ленсовета, а Комитету по делам искусств в тот же срок передать театр имени Вахтангова в ведение Комитета по делам кинематографии.

5. Обязать Комитет по делам кинематографии и директоров киностудий всемерно расширять и укреплять созданные при киностудиях труппы киноактеров, принимая меры, обеспечивающие продвижение и рост киноактеров, особенно — молодых актерских кадров, а также систематически пополняя труппы новыми кадрами.

6. Разрешить Комитету по делам кинематографии пересмотреть заработную плату штатных актеров кино и приравнять их к заработной плате актеров театра, снимающихся в кино по договорам.

7. Предложить Комитету по делам кинематографии и Госплану СССР предусмотреть в плане капитальных работ на 1942 г. строительство жилых домов для штатных актеров кинематографии в г.г. Москве, Ленинграде и Киеве.

VI. О дальнейшем улучшении материально-технической базы и хозяйственной деятельности киностудий художественных фильмов

1. Ввиду того, что производственно-техническая база киностудий «Мосфильм», «Союздетфильм» и «Ленфильм» не отвечает в полной мере задаче производства звуковых кинокартин, так как эти студии строились из расчета производства на них немых фильмов, считать необходимым построить в г. Москве две новых киностудии художественных фильмов, рассчитанных на выпуск 14—18 и 10—14 фильмов в год, и одну киностудию художественных фильмов в г. Ленинграде, рассчитанную на выпуск 14—18 фильмов в год.

2. Обязать Комитет по делам кинематографии и Госплан СССР предусмотреть в планах строительство этих студий, установив срок окончания их в 1944 г.

3. Одобрить намеченные Комитетом по делам кинематографии мероприятия, изменяющие порядок планирования, финансирования и кредитования художественных картин и направленные на:

а) предоставление большей инициативы директорам киностудий, повышение их ответственности за финансовое состояние студий, в частности путем предоставления директорам студий права самостоятельного утверждения постановочных смет (на основе лимитов Комитета по делам кинематографии);

б) установление на студиях твердого хозяйственного расчета и жесткого соблюдения государственной финансовой дисциплины и, вместе с тем, не ставящие организационно-творческую деятельность хорошо работающих съемочных коллективов в зависимость от неудовлетворительных результатов деятельности отдельных плохо работающих съемочных коллективов;

в) установление заинтересованности студии в выпуске высококачественных картин путем повышения оплаты в зависимости от качества.

4. Одобрить намеченные Комитетом по делам кинематографии изменения в системе оплаты режиссеров и операторов за постановку кинокартин, направленные к созданию материальной заинтересованности режиссеров и операторов в успешном завершении постановки картин на высоком идейно-художественном уровне, а также в более ранние сроки, с экономией средств и пленки. Считать правильным распространение этой системы оплаты труда также и на директоров съемочных коллективов, художников и звукооператоров.

5. Одобрить намеченную Комитетом по делам кинематографии премиальную систему оплаты труда для руководящих и инженерно-технических работников киностудий художественных фильмов по принципу премирования за каждую законченную кинокартину при условии выполнения и перевыполнения квартальных и годовых планов в целом по киностудии.

6. Обязать союзные и республиканские Наркоматы (Наркомат Обороны, НКПС и др.) оказывать Комитету по делам кинематографии всяческое содействие в предоставлении ему необходимых для съемок художественных кинокартин

в качестве реквизита постановочных средств (паровозы, различное снаряжение и т.п.), а также войск для производства исторических и оборонных фильмов.

VII. Об организации Всесоюзного киномузея

1. Разрешить Комитету по делам кинематографии организовать в Москве Всесоюзный музей кинематографии, возложив на него соби́рание, хранение и разработку материалов по развитию кинематографии.

2. Моссовету к 10 июля текущего года выделить для Киномузея соответствующее помещение.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 184—192.

¹ Пожалуй, именно этот раздел в целом верного и хорошо продуманного проекта был самым наивным и утопическим. Ответственность за решение «вечной» для советского кино проблемы «сценарного голода» тут целиком перекладывалась на ССП, а само решение должно было быть обеспечено сугубо силовыми методами («обязать», «привлечь»).

На самом деле главной предпосылкой легшего разрешения сценарной проблемы могло стать в первую очередь снятие поистине бесчисленных цензурных барьеров и ограничений, которых в «важнейшем из искусств» было возведено столько, что зверства Главлита по сравнению с процедурой прохождения сквозь мясорубку многоступенчатой кинематографической цензуры могли показаться детской забавой.

Со временем Большаков и сам поймет эту горькую истину и попытается облегчить путь прохождения сценария, но эта попытка выйдет ему боком (см. раздел «Дуэль»).

№ 188

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР И. Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А. А. АНДРЕЕВУ, Г. М. МАЛЕНКОВУ И А. С. ЩЕРБАКОВУ О СОСТОЯНИИ КИНОСЕТИ И КИНОПЛЕНОЧНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

21 января 1942 г.

СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б)

тов. АНДРЕЕВУ А. А.

тов. МАЛЕНКОВУ Г. М.

тов. ЩЕРБАКОВУ А. С.

В дополнение к моему письменному докладу о работе студий художественной кинематографии — сообщаю о состоянии киносети и киноплёночной промышленности Комитета по делам кинематографии.

За время войны киносеть резко сократилась не только за счёт киноустановок, находящихся в районах, временно занятых немцами, но также и за счёт значительного сокращения киноустановок на нашей территории.

В каждом областном городе были заняты под военные нужды как минимум один-два кинотеатра. Значительное количество кинопередвижек с движками и электростанциями, обслуживавших сельскую местность, мобилизовано в армию. Кроме того, мобилизованы автомобили из-под кинопередвижек.

С начала войны совершенно прекратилось производство новой кинопроекторной аппаратуры, которая производилась на заводе «ГОМЗ» Наркомата Вооружений.

За последнее время прекратилось и производство запчастей к киноаппаратуре во всех мастерских Комитета, в связи с переключением их на выполнение оборонных заказов.

Действующая киносеть работает нормально, а посещаемость кинотеатров, особенно в городах, не только не снизилась по сравнению с довоенным временем, но даже резко повысилась. Это объясняется, главным образом, тем, что население многих городов значительно увеличилось за счет эвакуированных, а также значительно возрос интерес кинозрителей к хроникальному материалу с фронтов Отечественной войны.

Сельская киносеть работает несколько хуже, чем в довоенное время, главным образом из-за отсутствия транспорта, бензина для движков кинопередвижек, а также по причине бездействия мелких местных электростанций, питающих стационарные киноустановки в районных центрах.

В октябре — ноябре мес. в связи с частичной эвакуацией Московской копировальной фабрики, ненадежностью печатания фильмов в других пунктах, а также плохой транспортировкой кинофильмов, — был перебой в снабжении новыми фильмами.

В декабре — январе мес. — перебои в снабжении фильмами ряда областей, главным образом отдаленных и средней полосы, продолжают иметь место, по причине совершенно нетерпимого порядка с транспортировкой фильмов. Фильмы с фронтовыми материалами хроники доходят до отдельных областей месяцами.

Для улучшения работы киносети Комитетом проведены следующие мероприятия:

1. Большинство оставшихся кинопередвижек переводится на гужевой транспорт.

2. Для пополнения кадров киномехаников, призванных в Красную Армию, и создания необходимого резерва этих кадров, — во всех республиках организованы краткосрочные курсы подготовки киномехаников, главным образом из женщин, а также развернуто индивидуальное ученичество на стационарных киноустановках.

3. Для экономии бензина — в киномеханических мастерских в гор. Ташкенте закончены работы по конструированию специального газогенератора для питания бензиновых двигателей и в ближайшее время организуется массовый выпуск таких газогенераторов.

4. В настоящее время возобновлена работа Московской копировальной фабрики, а также организовано печатание фильмов в г.г. Новосибирске, Ташкенте и Ашхабаде.

Для дальнейшего улучшения работы киносети — Комитет считает необходимым проведение следующих мероприятий:

1. В целях более быстрого доведения до кинозрителей фронтового материала хроники и киносборников Комитета, для транспортировки и лавандовых копий для размножения их в г.г. Новосибирске, Куйбышеве, Казани, Ташкенте и Тбилиси, — выделить в распоряжение Комитета один самолет, а в целях более быстрой транспортировки отпечатанных копий, обязать Наркомсвязь транспортировать эти фильмы наряду с военными грузами.

2. В целях обеспечения развертывания киносети в освобождаемых от немцев районах, — мобилизовать из числа действующей киносети 3 000 кинопроекторных аппаратов, из них: государственной киносети — 1 000 кинопроекторных аппаратов и ведомственной киносети (профсоюзным и хозяйственным организациям) — 2 000 кинопроекторных аппаратов.

3. Для восстановления киносети в Союзе — обязать один из промышленных наркоматов организовать производство кинопроекторной аппаратуры типа КЗС-22.

4. Освободить Саратовскую и Ярославскую киномеханические мастерские Комитета по делам кинематографии от производства оборонных заказов и сосредоточить на них производство запчастей к киноаппаратуре.

О состоянии киноплёночной промышленности сообщаю следующее:

Из имевшихся в ведении комитета трех киноплёночных фабрик — одна, самая мощная фабрика в гор. Шостке, выбыла из строя, и нам удалось лишь частично ее эвакуировать.

В настоящее время работает Казанская киноплёночная фабрика, мощностью 50 млн. пог. метров пленки в год. Сейчас производственная мощность Казанской фабрики расширяется за счет ввода нового оборудования, и в конце 1-го квартала 1942 г. ее мощность будет доведена до 100 млн. пог. метров пленки.

Вторая киноплёночная фабрика, находящаяся в г. Переславле (Ярославской области), была в ноябре мес. полностью демонтирована и подготовлена к эвакуации. Сейчас комитет — с согласия СНК СССР — эвакуацию отменил, и фабрика вновь монтируется и будет в первом квартале 1942 г. работать на полную мощность (60 млн. пог. метров пленки в год).

Кроме того, на базе частично вывезенного оборудования киноплёночной фабрики из гор. Шостки — Комитетом организуется новая фабрика в гор. Красноярске, с производственной мощностью 25—30 млн. пог. метров пленки в год. Ее организация будет закончена в конце 2-го квартала 1942 г.

Таким образом, производственная мощность киноплёночных фабрик дает возможность произвести с 1942 году 144 млн. пог. метров пленки. Из этого количества на военные нужды выделяется около 80 млн. мтр. И на печать кинофильмов остается 66 млн. мтр., тогда как до войны на эти нужды выделялось 80 млн. мтр.

В связи с недостатком пленки значительно сокращен тираж массовой печати кинофильмов и хроники.

Кроме того, нормальная работа киноплёночных фабрик нарушается из-за плохого их снабжения сырьем и материалами, так как они не приравнены по снабжению и перевозкам к оборонным предприятиям.

Мои неоднократные просьбы к СНК СССР о приравнивании киноплёночных фабрик по снабжению сырьем и перевозкам к оборонным предприятиям остались неудовлетворенными, поэтому прошу Вас помочь Комитету в положительном решении этого вопроса.

Для увеличения киноплёнки для печати кинофильмов необходимо освободить Комитет по делам кинематографии от производства плёночной основы («НП») для противогазов и обязать Наркомхимпром организовать это производство на своих предприятиях. Это даст дополнительно около 5 млн. мтр. позитивной пленки.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

№ 189

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР И.Г. БОЛЬШАКОВА
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ О НЕОБХОДИМОСТИ
ОРГАНИЗАЦИИ КИНОПОКАЗОВ В ЦЕХАХ И НА ДРУГИХ ПЛОЩАДКАХ**

31 июля 1942 г.

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. АНДРЕЕВУ А.А.

Для улучшения кинообслуживания рабочих и служащих предприятий военной промышленности — Комитет по делам кинематографии при СНК СССР считает необходимым ввести в практику на период военного времени показ кинофильмов путем организации *целевых киносеансов на указанных предприятиях в свободное от работы время — в цехах, подсобных помещениях, на площадках и др.*

В связи с невозможностью в этих условиях открытой продажи билетов, — Комитет по делам кинематографии *просит разрешить организацию целевых киносеансов за счет соответствующих предприятий и обслуживающих эти предприятия профсоюзов.*

Это мероприятие вызвано тем, что, работая зачастую неограниченное время для максимального выпуска вооружения для Красной Армии, рабочие и служащие предприятий военной промышленности лишены возможности посещать кинотеатры, а в некоторых случаях и не могут быть обслуживаемы соответствующей сетью кинотеатров, так как сеть кинотеатров за время войны сократилась, а население городов и промышленных центров значительно увеличилось.

Комитет по делам кинематографии просит также разрешить организовать целевые киносеансы для обслуживания делегатов и участников республиканских, краевых и областных конференций и совещаний, созываемых государственными, кооперативными и общественными организациями, за счет средств, выделенных на проведение указанных конференций и совещаний.

Необходимость такого мероприятия вызвана тем, что при существующем запрещении бесплатного демонстрирования картин и невозможности продажи билетов на конференциях и совещаниях — Комитет вынужден отказываться в выдаче кинокартин для демонстрации на конференциях и совещаниях.

Председатель

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 60.

№ 190

**СПРАВКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА ПО ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКЕ
И.Г. БОЛЬШАКОВА**

19 мая 1943 г.

В секретариат тов. АНДРЕЕВА А.

Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) считает нецелесообразным проведение целевых киносеансов для рабочих за счет предприятий.

Культотделу ВЦСПС и Комитету по делам кинематографии при СНК СССР Управлением пропаганды дано указание об организации предварительной продажи билетов в городские кинотеатры непосредственно на предприятиях, о выпуске специальных абонементов для рабочих и служащих крупнейших предприятий, дающих право внеочередного приобретения билетов в кассах театров и об организации специальных киносеансов на предприятиях выездными киноустановками за счет рабочих и служащих¹.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 61.

¹ Инициативная записка И.Г. Большакова мариновалась в кабинетах ЦК ВКП(б) целый год, прежде чем была удостоена отрицательного ответа. Отказ же УПиА поддерживать, безусловно, ценную и полезную инициативу руководителя советской кинематографии, направленную на расширение зрительской аудитории и, следовательно, усиление пропагандистской роли кино, может показаться абсолютно нелогичным, если не учитывать особенности момента, когда выносился этот неадекватный вердикт. На весну и лето 1943 года пришелся пик конфликта УПиА с руководством Кинокомитета. См. об этом ниже документы подраздела «Дуэль: Александров — Большаков».

№ 191

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА А.С. ЩЕРБАКОВУ «О СОСТОЯНИИ И ПЕРСПЕКТИВАХ КИНООБСЛУЖИВАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА»

2 августа 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

О СОСТОЯНИИ И ПЕРСПЕКТИВАХ КИНООБСЛУЖИВАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

За годы войны значительно повысился интерес нашего народа к кино. Об этом красноречиво говорит возросшая по сравнению с довоенным временем посещаемость кинотеатров в городах и на селе.

Вместе с тем *киносеть и фильмофонд за время войны резко сократились.*

Количество государственных киноустановок на территории Союза ССР по состоянию на 1/1-1943 г. составило 7 140 вместо 9 180 на 1/1-1941 г.

Уменьшение числа киноустановок объясняется прежде всего тем, что значительное количество передвижек было мобилизовано в Красную Армию и передано для восстановления киносети в районах, освобожденных от немецких оккупантов.

За время войны количество фильмокопий снизилось на 8 000 и составляет на 1/1-1943 г. всего 28 000, причем значительная часть этого фильмофонда имеет весьма низкий процент технической годности.

Такое резкое снижение фильмофонда объясняется сокращением производства киноплёнки. Если до войны производилось 90 млн. метров киноплёнки для печатания фильмов, то в 1942 г. было произведено всего лишь 30 млн. метров и на 1943 г. намечено 60 млн. мтр.

Уменьшение производства киноплёнки объясняется потерей в 1941 г. са-

мой крупной пленочной фабрики в Шостке и тем, что около 60% всей производимой пленки идет на военные нужды (для укомплектования мин, аэрофотопленка и рентгенпленка).

Выходом из создавшегося положения является:

1. Возобновление производства киноаппаратуры.

До войны киноаппаратура производилась ленинградским заводом ГОМЗ Наркомата Вооружений в кооперации с заводами киноаппаратуры в г. г. Ленинграде и Одессе.

За время войны производство киноаппаратуры совершенно прекращено, как на заводе Наркомата Вооружений, так и на наших заводах «Кинап», причем оборудование Одесского завода киноаппаратуры было передано Наркомату Вооружений и на базе этого оборудования сейчас организован завод № 297, а оборудование Ленинградского завода «Кинап» частично передано заводу № 2 Наркомата электропромышленности.

В текущем году Кинокомитет заново организовал производство кинопередвижек на двух вновь организованных им заводах (в г.г. Белово и Самарканд), но стационарные аппараты эти заводы не могут делать. Уже сейчас мы испытываем острую нужду в киноаппаратуре, и она особо возрастает по мере освобождения нашей территории от немцев, поэтому нужно сейчас же наладить производство кинопроекторной аппаратуры в больших масштабах.

2. Резкое улучшение снабжения наших кинопленочных фабрик сырьем.

В 1943 году нам удалось довести мощность наших пленочных фабрик, несмотря на потерю Шосткинской кинопленочной фабрики (мощностью в 100 млн. пог. мтр. пленки), до довоенных размеров, но в силу того, что снабжение сырьем наших кинопленочных фабрик, производящих пленку для нужд кинематографии, не приравнено к предприятиям боеприпасов, — наши кинопленочные фабрики работают не на полную мощность.

Представляю проект постановления СНК СССР о расширении производства киноаппаратуры и о кадрах и проект ГКО об улучшении снабжения сырьем пленочных фабрик.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 49—49 об.

№ 192

**ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ СНК СССР
«ОБ УЛУЧШЕНИИ КИНООБСЛУЖИВАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ»**

Ноябрь 1943 г.

Проект

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР

№ _____

« » ноября 1943 г. Москва, Кремль

Об улучшении кинообслуживания населения

В целях расширения и улучшения кинообслуживания населения, Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

1. Обязать Совнаркомы союзных и автономных республик, исполкомы краевых и областных Советов депутатов трудящихся:

а) улучшить руководство органами кинофикации на местах, укрепить их кадрами и осуществить систематический контроль за их работой;

б) обязать сельские советы предоставлять транспорт для передвижения кинопередвижек по утвержденному твердому маршруту;

в) обеспечить ремонт, восстановление и постоянное содержание в хорошем состоянии зданий кинотеатров как городских, так и сельских, выделяя для этого необходимые стройматериалы за счет местных ресурсов;

г) освободить занятые под другие нужды помещения кинотеатров и запретить впредь закрытие кинотеатров и использование их помещений не по назначению;

д) обеспечить бесперебойное снабжение электроэнергией кинотеатров и кинопередвижек от местных электростанций;

2. Увеличить с 1-го января 1944 г. ежеквартальные фонды горючего Комитета по делам кино на 300 тонн.

3. Обязать НКПС и Наркомсвязь принимать и транспортировать кинофильмы наравне с периодической печатью.

4. Обязать Главное управление трудовых резервов при СНК СССР (тов. Москатова) подготовить в 1944 году для Комитета по делам кинематографии в школах ФЗО 4 900 киномехаников.

5. Обязать Наркомторг СССР включить в контингент на снабжение:

а) управляющих областными, краевыми и республиканскими конторами Главкинопроката и их заместителей и начальников отделов, наравне с начальниками управлений кинофикации при исполкомах краевых и областных Советов Депутатов Трудящихся и Совнаркомах автономных и союзных республик, их заместителями и начальниками отделов;

б) начальников районных отделов управлений кинофикации, наравне с заведующими отделами райисполкомов;

в) киномехаников по группе рабочих в городах и группе сельских учителей в сельской местности.

6. Обязать Наркомфин СССР:

а) установить с 1-го января 1944 г. директорам районных кинотеатров зарплату в 600—700 рублей в месяц;

б) приравнять управляющих областными, краевыми и республиканскими конторами Главкинопроката и заведующих отделениями Главкинопроката по зарплате к соответствующим начальникам управлений кинофикации и начальникам их районных отделов.

7. Отменить систему регистрации штатов городских и сельских киноустановок через Государственную штатную комиссию при СНК СССР, возложив рассмотрение и утверждение штатов городских и сельских киноустановок на исполкомы краевых и областных Советов Депутатов Трудящихся и совнаркомы союзных и автономных республик. <...>

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 73—75.

¹ В деле сохранилось заключение А.С. Щербакова по ходатайству И.Г. Большакова и подготовленному им проекту постановления ЦК ВКП(б):

«Товарищу МОЛОТОВУ В.М.

Председатель Комитета по делам кинематографии т. Большаков поставил перед ЦК ВКП(б) вопрос о крайне тяжелом положении с обслуживанием населения, особенно

сельского, кинофильмами. Проверкой, проведенной аппаратом ЦК ВКП(б), установлено, что во многих районах страны население мало видит кинокартин. Количество киноаппаратов в стране за время войны сильно сократилось. Более одной трети киноаппаратуры бездействует, главным образом, из-за отсутствия важнейших запасных частей. Киноаппараты и запасные части к ним в настоящее время производятся в мизерном количестве. Большое количество киноаппаратов требуется для освобожденных районов.

Пленка для кинокартин производится в крайне недостаточном количестве. Поэтому в каждую из областей посылается лишь 2—3 копии новых фильмов, которые демонстрируются на городских экранах, а в деревню попадают редко.

Исходя из указанного, поддерживаю предложение г. Большакова о мерах по увеличению кинопленки и киноаппаратуры и прошу вынести постановление, обязывающее соответствующие наркоматы выделить необходимое количество оборудования и материалов для Комитета по делам кинематографии.

При сем посылаю проекты постановлений.

А. Шербаков» (Там же. Л. 97).

№ 193

**ХОДАТАЙСТВО И. Г. БОЛЬШАКОВА
О ПРОИЗВОДСТВЕ ЗВУКОВОЙ КИНОПЕРЕДВИЖКИ НОВОГО ТИПА**

27 ноября 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г. М.

Кинообслуживание населения в городах и районах, освобожденных от немецких захватчиков, лимитируется отсутствием электроэнергии для киноустановок.

В силу этого, имеющаяся в наличии и производимая нашими заводами звуковая киноаппаратура бездействует, а население лишено возможности смотреть советские фильмы.

Как временный выход из создавшегося положения до выпуска достаточного количества передвижных электростанций, нами разработана новая конструкция звуковой передвижки, работающая от ручного привода (без электростанции).

Для обеспечения производства партии указанных передвижных киноустановок в количестве 500 штук, необходимо решение Государственного Комитета Обороны, обязывающее Наркоматы поставить Комитету по делам кинематографии при СНК СССР необходимые материалы и детали.

Проект постановления ГОКО направляю на Ваше рассмотрение

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СОЮЗА ССР
БОЛЬШАКОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 142.

На документе имеется виза Г. Маленкова: «Г. Александрову. Надо подготовить проект распоряжения. 28/XI [Подпись]».

№ 194
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ
ОБ УСИЛЕНИИ РАБОТЫ «СОЮЗИНТОРГКИНО»

6 марта 1944 г.

*Заместителю председателя
Совета Народных Комиссаров СОЮЗА СССР
тов. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

В соответствии с указаниями заместителя председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР тов. МИКОЯНА А.И. о необходимости изменить характер деятельности «Союзинторгкино» в сторону усиления работы по продвижению наших фильмов к широким массам зрителей за границей, Комитет по делам Кинематографии принял решение о коренной реорганизации «Союзинторгкино» в целях превращения этой организации из предприятия, преследовавшего в основном только торговые, узко-коммерческие цели, в аппарат для установления более широких производственно-творческих связей с иностранной кинематографией и в орган для обмена творческим опытом между советскими и заграничными киноорганизациями.

В этой связи Комитет по делам кинематографии решил организовать в составе «Союзинторгкино» Информационный отдел, который мыслится как основное и ведущее звено всего аппарата «Союзинторгкино» для выполнения новых задач, поставленных перед этой организацией.

В функции Информационного отдела входит: изучение зарубежной кинематографии, подбор материалов для нашей прессы о продвижении советских фильмов за границей и материалов для иностранной прессы о производстве фильмов в СССР. Информационный отдел имеет также своей задачей популяризацию советской кинопродукции за границей, путем устройств выставок и фестивалей, а также путем установления творческих связей с иностранными производственными, научными и общественными киноорганизациями.

В тесной связи с указанными выше задачами также состоит и необходимость соответствующей переработки наших художественных фильмов, и в особенности боевой кинохроники. Применительно к возможности демонстрации наших картин за границей.

На основе многочисленных информаций, поступающих от наших представителей за границей, мы располагаем данными о том, что основным препятствием в продвижении наших фильмов в ряде стран является отсутствие вариантов этих фильмов, сделанных на иностранных языках. Так, например, в то время как американцы и англичане демонстрируют свои документальные и хроникальные фильмы в Китае, Иране, Сирии, Палестине, Ираке и в других странах, с дикторским текстом на китайском, иранском и арабском языках, и дублируют также художественные фильмы на эти языки, — наши картины остаются совершенно непонятными для зрителя из-за того, что они озвучены только русским дикторским текстом и не дублированы на соответствующие иностранные языки. (Извлечения из информационных писем наших заграничных представителей прилагаются.)

Между тем, в настоящее время, в связи с изменением политической обстановки в США, Англии с ее колониями и доминионами и в ряде других стран — возникли исключительно благоприятные условия для широкого рас-

пространения советских фильмов за границей, в частности и в таких странах, куда до сих пор советские фильмы совершенно не проникали (Индия, Австралия, Новая Зеландия, Палестина).

Для устранения оставшихся на этом пути препятствий, которые сводятся теперь, главным образом, к непонятности наших фильмов для иностранного зрителя, — Комитет по делам кинематографии принял решение об организации при «Союзинторгкино» производственной мастерской, в функции которой входит дублирование советских фильмов и хроники иностранными дикторами, субтитрование советских фильмов на иностранных языках, а также монтаж специальных выпусков хроники для заграницы.

Штат этой мастерской был предусмотрен в составе 4-х единиц. Штат Информационного отдела также запроектирован в составе 4-х единиц.

В ответ на мое ходатайство (№7/54 от 21.I-43 г.) об утверждении на 1943 год штатов «Союзинторгкино» в количестве 30-и штатных единиц Государственная штатная комиссия при СНК СССР письмом №7/369 от 4.II-43 г. сообщила, что в моем ходатайстве об организации в составе «Союзинторгкино» Информационного отдела и производственной мастерской отказано по формальным соображениям.

Находя этот отказ совершенно неправильным и идущим вразрез с теми задачами первостепенной важности, которые я считаю необходимым положить в основу реорганизации «Союзинторгкино» и которые соответствуют многократным указаниям заместителя председателя Совнаркома СССР тов. МИКОЯНА, — я вынужден опротестовать перед Вами указанное решение Государственной штатной комиссии.

В равной мере я считаю необходимым просить о восстановлении в штате «Совинторгкино» и других штатных единиц, которые были исключены Комиссией только на том основании, что они не фигурировали в штате 1942 года, который утверждался при особых обстоятельствах.

Оставив для «Союзинторгкино» штаты 1942 года, Штатная комиссия тем самым исключила должности: секретаря-стенографа со знанием иностранных языков, шофера, реквизитора-инструктора бухгалтерии и других, в том числе даже должность заместителя управляющего, предусмотренную Положением о «Союзинторгкино», утвержденным СНК СССР.

Нет надобности доказывать, что Управляющий «Союзинторгкино», принимающий на работе всех иностранных корреспондентов, атташе посольств и представителей иностранных фирм, не может не иметь секретаря, владеющего иностранными языками. В равной мере нет надобности доказывать, что «Союзинторгкино», производя ежедневные отправки фильмов в десятки стран мира, не может не иметь своего шофера.

Что касается ревизора-инструктора бухгалтерии, то включение этой должности вызвано тем обстоятельством, что по распоряжению тов. Микояна «Союзинторгкино» открывает в этом году 11 представительств за границей. Для инспектирования финансовой деятельности этих представительств совершенно необходим соответствующий специалист по валютным операциям.

По всем этим основаниям прошу дать указания об утверждении предоставленного мною штата «Союзинторгкино» на 1943 год полностью в составе 30-и штатных единиц.

*Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ
РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 835. Л. 108—109.*

№ 195

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ
О СРЫВЕ ГОСПЛАНом ПОСТАНОВЛЕНИЙ СНК СССР ПО КИНО**

31 марта 1944 г.

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

Я вынужден обратиться к Вам по вопросу неправильного отношения к материальному обеспечению нужд советской кинематографии. В конце марта месяца с.г. Государственный Комитет Обороны принял два специальных решения: одно — 20-го марта — о мероприятиях по обеспечению производства художественных кинокартин в 1944 году, а другое — 21-го марта — об увеличении производства аэрофото материалов в 1944 году и мерах помощи кинопленочной промышленности.

Эти постановления обязывали Госплан предусмотреть в плане 2-го квартала с/г. выделение ряда необходимых материалов и оборудования Комитету по делам кинематографии. Проекты обоих постановлений ГКО предварительно были согласованы с Госпланом (тов. Вознесенским).

Несмотря на это, работники Госплана при составлении планов материально-го снабжения на 2-й квартал 1944 года отказались по важнейшим материалам и оборудованию выделить указанные в постановлениях количества, что подтверждается прилагаемой справкой.

Мои личные обращения к тов. Вознесенскому и его заместителям по этому вопросу не дали положительных результатов. Поэтому я обращаюсь к Вам с просьбой вмешаться в это дело и заставить Госплан выполнить постановление ГКО о помощи советской кинематографии.

ПРИЛОЖЕНИЕ: Справка (на 1 листе).

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 26.

Это один из множества документов, характеризующих настойчивость и неуступчивость И.Г. Большакова в решении и отстаивании интересов возглавляемой им отрасли.

№ 196

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР «О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ
ПРИ КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ»**

5 сентября 1944 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 1223

От 5 сентября 1944 г. Москва, Кремль.

**О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ
ПРИ КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ**

Совет Народных Комиссаров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. В целях привлечения к работе Комитета по делам кинематографии твор-

ческих работников в области киноискусства, создать при Комитете по делам кинематографии Художественный совет.

2. Художественный совет при Комитете по делам кинематографии является постоянно действующим органом Комитета и имеет своей задачей — все-сторонне повышение качества художественных кинокартин и обеспечение выпуска на экран полноценных в художественном отношении и высокоидейных по содержанию кинофильмов.

3. Для осуществления вышеуказанных задач Художественный совет рассматривает:

- а) планы производства художественных фильмов;
- б) тематические планы подготовки сценариев;
- в) сценарии художественных фильмов;
- г) материалы кинокартин, находящихся в производстве и законченные производством художественные фильмы;
- д) музыкальные партитуры кинокартин, принятых к постановке.

4. Председатель Комитета по делам кинематографии при представлении кинофильма к выпуску обязан сообщать в письменном виде заключение Художественного совета, а в случае разногласий при оценке фильма докладывать также мнения отдельных членов Художественного совета об этом фильме.

5. Утвердить следующий состав Художественного совета при Комитете по делам кинематографии:

| | |
|--|---|
| 1. Большаков И.Г. — председатель Комитета по делам кинематографии | Председатель Художественного совета |
| 2. Пырьев И.А. — кинорежиссер | Заместитель Председателя Художественного совета |
| 3. Александров В.Г. — кинорежиссер | член Художественного совета |
| 4. Бабочкин Б.А. — актер | член Художественного совета |
| 5. Васильев С.Д. — кинорежиссер | член Художественного совета |
| 6. Галактионов М.Р. — генерал-майор | член Художественного совета |
| 7. Герасимов С.А. — кинорежиссер | член Художественного совета |
| 8. Горбатов Б.Л. — писатель | член Художественного совета |
| 9. Дикий А.Д. — актер | член Художественного совета |
| 10. Егоров В.Е. — художник | член Художественного совета |
| 11. Захаров В.Г. — художественный руководитель хора им. Пятницкого | член Художественного совета |
| 12. Москвин А.Н. — кинооператор | член Художественного совета |
| 13. Охлопков Н.П. — актер | член Художественного совета |
| 14. Поликарпов Д.А. — секретарь Союза писателей | член Художественного совета |
| 15. Пудовкин В.И. — кинорежиссер | член Художественного совета |
| 16. Ромм М.И. — кинорежиссер | член Художественного совета |
| 17. Савченко И.А. — режиссер | член Художественного совета |
| 18. Соболев Л.С. — писатель | член Художественного совета |
| 19. Симонов К.М. — писатель | член Художественного совета |
| 20. Таленский Н.А. — генерал-майор | член Художественного совета |
| 21. Тихонов Н.С. — писатель | член Художественного совета |
| 22. Хренников Т.Н. — композитор | член Художественного совета |
| 23. Хмелев Н.П. — актер | член Художественного совета |

| | |
|------------------------------------|-----------------------------|
| 24. Черкасов Н.К. — актер | член Художественного совета |
| 25. Чиаурели М.Э. — режиссер | член Художественного совета |
| 26. Чирков Б.П. — актер | член Художественного совета |
| 27. Шапорин Ю.А. — композитор | член Художественного совета |
| 28. Шостакович Д.Д. — композитор | член Художественного совета |
| 29. Эйзенштейн С.М. — кинорежиссер | член Художественного совета |

6. При рассмотрении кинофильмов Художественный совет имеет право привлекать для консультации ученых и специалистов соответствующих отраслей знания.

7. Члены Художественного совета при Комитете по делам кинематографии назначаются и отзываются Постановлением Совнаркома СССР.

8. Художественный совет при Комитете по делам кинематографии собирается не реже 2 раз в месяц.

*Председатель Совета
Народных Комиссаров Союза ССР*

И. СТАЛИН

*Управляющий делами Совета
Народных Комиссаров СССР*

Я. ЧАДАЕВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 915. Л. 99—101.

В публикации Е. Левина «Совет да любовь» (Искусство кино. 1990. № 10) история учреждения и работы Художественного совета преподнесена исключительно в язвительных тонах. «...В сентябре 1944 года, — пишет Левин, — у советского правительства, несомненно, было множество разнообразных дел и тяжелых забот. Однако оно нашло время для «важнейшего из искусств» и 5-го числа приняло (подписанное И.В. Сталиным) постановление № 161 «О Художественном совете при Комитете по делам кинематографии». <...>

Работа этого вначале влиятельного, а затем могущественного коллегиального органа еще не изучена. Большое упущение! Ибо подлинную историю советского кино невозможно написать, не осветив роль в его судьбе партийно-государственного руководства. А худсовет стал важным элементом сталинской цензурно-политической системы идеологического надзора и полицейского сыска, сковавшей «искусство миллионов», как и всю нашу культуру».

Зная кое-что про невероятное сталинское коварство, в предлагаемую версию очень легко было бы поверить, если бы нам неизвестен был конкретный состав комитетского худсовета. Но, обнаруживая в списке его членов Эйзенштейна, Шостаковича, Ромма, Москвина, Савченко и других именитых художников, как-то трудно вообразить их в роли совсем уж послушных, а тем более услужливых сталинских цензоров.

В других публикациях на ту же тему узнаем, что худсовет создавался по инициативе Большакова с единственной целью — уйти от своей ответственности за проводимую репертуарную политику и в случае выявления каких-либо очередных идейных проколов советской кинематографии просто-напросто спрятаться за спину того же худсовета.

В подобную версию тоже можно было бы поверить, опять-таки, если не знать, что «хитроумный и трусливый» Большаков, который собирался будто бы прятаться за спину худсовета и сваливать на него все возможные грехи и ошибки, был одновременно и председателем означенного органа. И, стало быть, первым нес ответственность за его работу.

На самом деле учреждение Художественного совета при Кинокомитете было естественным и логичным продолжением линии Большакова на создание и укрепление

института художественных руководителей, твердо заявленной и проводимой, начиная еще с довоенных лет.

Судя по сохранившимся стенограммам, обсуждения фильмов на заседаниях Художественного совета носили, как правило, вполне живой и нетривиальный характер. В целом, при всех допущенных перекосах и ошибках, этот институт сыграл, безусловно, положительную роль в жизни кинематографического сообщества военных лет. Крушение его произошло уже в послевоенные годы, когда после известного постановления о второй серии фильма «Большая жизнь» Совет в его прежнем составе был распущен, а в новом составе уже не нашлось места для кинематографистов...

НАКОРМИТЬ... ОБОГРЕТЬ... НАГРАДИТЬ...

В обширнейшей деловой переписке, которую вел Большаков в годы войны, пожалуй, прямо-таки поражает количество его писем и обращений в самые высокие советские инстанции по вопросу... питания. Подобного рода челобитные в адрес Молотова, Маленкова, Щербакова, Жданова, Микояна, Землячки и даже самого Сталина председатель Кинокомитета писал беспрерывно и на протяжении всех военных лет.

В каждом таком послании Большаков старался убедить самых высоких советских начальников, что просто позарез необходимо снабдить теми или иными льготными талонами на дополнительное питание таких-то и таких-то особо ценных и незаменимых кинематографистов или какую-то определенную категорию работников, в случае голодного истощения которых всей кинематографии наступит конец.

Кинематографистам, за которых хлопотал Большаков, практически после каждого такого припадания к ногам власти непременно что-нибудь да перепало. Тем не менее новые ходатайства и новые челобитные текли из большаковской канцелярии просто рекой.

Раздобыв льготное питание для сталинских лауреатов и орденоносцев, он радел за актеров и актрис, еще не увенчанных пока что почетными советскими регалиями и званиями, но без которых никакого «кина не будет». Выпросив у власти талоны для актеров, начал хлопотать за тех, кто стоит у истока успеха фильма — мол, брат-сценарист совсем ослабел и надо бы его чуть-чуть подкормить. Следом он тут же, не переводя дыхания, принимался втолковывать секретарям ЦК и соответствующим наркомам, что было бы просто преступно не улучшить питание работникам кинохроники — ударного отряда советской пропаганды. И т.д., и т.п.

Сегодня наверняка найдутся столь строгие и принципиальные моралисты, которые подобную активность Большакова расценят как благодеяние весьма сомнительного свойства. Мол, что же получается: Большаков выбивал льготное питание киношникам, но ведь дополнительное питание не из воздуха берется? За счет кого же тогда его получили киношники? За счет «простого» народа, который, выходит, можно и не жалеть?

С позиций абстрактного морализаторства замечание вроде бы и справедливое. Но вот Н.А. Морозова, в военные годы студентка сценарного факультета ВГИКа, в своих воспоминаниях о периоде алма-атинской эвакуации рассказывает о смерти двух студентов, которые тихо умерли во сне от голодного истощения¹. И вот зная про этот страшный факт (а он был не единственным), что должен был делать руководитель кинематографии в подобной ситуации? Тихо скорбеть и печалиться в своем кабинете по погибшим? Или все-таки что-то делать, предпринимать какие-то активные шаги, чтобы подобные трагедии не повторялись вновь?

Конечно, как руководитель, ответственный за жизнь и здоровье подведомственных ему людей, он должен, просто обязан был хлопотать об улучшении питания и условий их труда. Тем более что у него было только право просить о льготах. А право давать эти льготы из резервных госфондов или не давать принадлежало более высокому начальству.

К тому же забота тогдашнего председателя Кинокомитета о сохранении подведомственного ему киношного народа не ограничивалась всего лишь одним сочинением прошений о дополнительных льготных талонах на пропитание. В протокольных записях о заседаниях комитетского руководства сплошь и рядом натываешься то на вопрос о заготовке дров к предстоящему осенне-зимнему сезону, то о борьбе с паразитарными насекомыми (вшами), то о подготовке к посевной кампании (!!!) на ведомственных огородах.

Осенью 1943 года Большакову удалось одержать на фронте борьбы с голодом особо значимую победу. По его настойчивому ходатайству Совнарком СССР разрешил Комитету по делам кинематографии организовать ОРСы (отделы рабочего снабжения) по крупнейшим предприятиям отрасли. Общий контингент, прикрепляемых к ОРСам сотрудников киноотрасли, определялся этим разрешением в 37 000 человек (!!!). Организовывалось 14 пригородных хозяйств с площадью 1 000 га: 500 га отводились под овощи, 200 га — под картошку. Эта большаковская инициатива оказалась для работников кино и их семей поистине судьбоносной.

Начиная с этого момента, вопросы работы подсобных хозяйств обсуждаются на заседаниях Комитета едва ли не чаще и основательнее, чем проблемы текущего производства фильмов. Причем, заглянув в любую из стенограмм заседаний подобного рода, непременно убедишься по вступительным и заключительным словам, частым репликам и вопросам к докладчикам, что Большаков тут — не сладко дремлющий после сытного обеда начальник, а самый внимательный, самый заинтересованный участник обсуждения.

Из нашей сегодняшней, пусть и неблагоприятной, но все же голодной жизни трудно, да пожалуй, уже и невозможно понять и оценить в полной мере подобного рода заботы о банях для рабо-

чих киностудий, беспокойства о посадке картошки на «мосфильмовских» огородах, неистовую переписку с руководством страны о льготных талонах на питание. Да и сам факт публикации подобных документов в этой книге с грифом НИИ киноискусства вполне может вызвать, мягко сказать, непонимание и едва ли не язвительную усмешку — ведь не о ракурсах с дискурсами повествуют они.

Между тем письмам-прошениям этим просто нет цены, поскольку за каждой из них десятки, сотни, а подчас и тысячи человеческих жизней, человеческих судеб, спасенных от голодной смерти или полного истощения. Даже если бы Иван Григорьевич и в самом деле был никудышным начальником, все его грехи, просчеты, ошибки, наверное, следовало простить только за то, что он сделал для спасения огромного числа людей от голодной смерти...

¹ Студентка сценарного факультета ВГИКа в своих воспоминаниях о времени алма-атинской эвакуации рассказывает:

« <...> голодали мы отчаянно.

Сильной поддержкой тут были «локши» — фальшивые продуктовые карточки. Их изготавливали ребята-художники. С этими карточками мы шли в городскую столовую, к которой были прикреплены. Благо у нас были «локши», брали по десять мисок супа. После слива жидкости лапша едва прикрывала дно одной миски.

Чтобы получить эту еду, надо было выстоять очередь из пяти-шести человек за каждым, уже сидящим за столом, едоком. Голодный ждал, пока пятеро других на его глазах поглотили суп. Дело нередко заканчивалось обмороками.

Любопытно, что никому из обладателей «локш» не приходило в голову, что он совершает преступление. Государство обманывало граждан, выпуская карточки, которые сплошь и рядом не могло отоварить, торговая сеть нещадно воровала. Ясно было, что, соблюдая моральные принципы, отдашь концы.

С наступлением чудовищных холодов — до 50 градусов мороза — отопление так и не было включено.

В этом голоде и холоде увлекательное зрелище на экране переносило в другую жизнь — иллюзорную. Она подменяла мрачное настоящее. И мы проживали этот суррогат бытия.

Вот когда отключили и электричество — наступил полный мрак. Погас экран.

В это же время арестовали двоих художников. Накрыли их по дурацкой оплошности: они забыли задернуть занавеску на окне в подвале, где корпели над своей преступно-благотворительной работой. Народонаселение института лишилось «локш».

Результат не замедлил сказаться.

Примерно через месяц утром в общежитии обнаружили два окоченевших трупа: двое студентов умерли от истощения во сне. ВГИКовский черный юмор: «Симулируют, чтобы не участвовать в лыжном кроссе!» Наш военрук донимал доходяг-студентов этими кроссами.

Тут впервые директор института Иван Андреевич Глотов (Живоглот), спокойно взиравший, как вверенные его заботам молодые люди обходятся без еды и тепла, обеспокоился. Дело могло плохо кончиться для него самого» (*Морозова Н.А.* По обе стороны экрана // Служили два товарища: Книга о жизни кинодраматургов Дунского и Фрида. М.: ЭКСМО, 2003. С. 104).

№ 197

**ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР
Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О ВОЗВРАЩЕНИИ В МОСКВУ ЭВАКУИРОВАННЫХ
СЕМЕЙ КИНОРАБОТНИКОВ**

21 января 1943 г.

*Заместителю председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР
т. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

В 1941 г. при эвакуации Комитета по делам кинематографии при СНК СССР в г. Новосибирск вместе с работниками центрального аппарата Комитета и его Управлений были эвакуированы также и их семьи.

В настоящее время, в связи с переводом, на основании распоряжения Совнаркома Союза ССР № 24228-Р от 18 декабря 1942 г. всего аппарата Комитета по делам кинематографии и его Управлений в Москву, от многих работников поступают ходатайства о вызове в Москву членов их семей, раздельное проживание которых в г. Новосибирске создает известные трудности как в бюджете этих работников, так и в условиях их работы в Москве.

Для улучшения условий работы указанной группы работников центрального аппарата Комитета по делам кинематографии при СНК СССР и его Управлений, прошу разрешить вызов из Новосибирска обратно в г. Москву 300 человек членов семей этих работников.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 835. Л. 120.

№ 198

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.А. ПЫРЬЕВА И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О НЕОБХОДИМОСТИ УЛУЧШИТЬ ПИТАНИЕ РАБОТНИКОВ ЦОКС**

20 апреля 1943 г.

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
т. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Считаю необходимым довести до Вашего сведения положение с питанием творческих и технических работников Центральной объединенной киностудии.

Из получаемых мною писем, телеграмм, а также последнего телефонного разговора с т. Тихоновым совершенно явствует, что по сравнению с прежними месяцами, питание работников кинематографии, находящихся в г. Алма-Ата, резко ухудшилось. Ведущие творческие работники киностудии и дирекция не раз обращались с целым рядом ходатайств к Наркомторгу т. Омарову, зам. пред. СНК т. Белому и зам. пред. СНК т. Заговельеву, и, несмотря на их частые категорические обещания помочь нам в этих вопросах, конкретного они ничего не делают. Отчего положение с каждым днем продолжает ухудшаться и ухудшаться.

Учитывая всю серьезность положения с питанием полуторатысячного коллектива кинематографистов, среди которых находятся 24 лауреата Сталинской премии, 15 ведущих актрис и актеров, 12 заслуж. деятелей искусств,

14 засл. артистов республики, 5 композиторов, 10 писателей и более 40 человек орденоносцев, несколько профессоров, доцентов и др. ведущих творческих работников, я обращаюсь к Вам, Иван Григорьевич, с просьбой при Вашем разговоре с Председателем СНК Казахской ССР тов. Ундасыновым поставить перед ним для решения следующие вопросы:

а) включить на питание в столовых иждивенцев рабочих-служащих киностудий, для чего отпускать столовым киностудий необходимое количество продуктов¹;

б) организовать в г. Алма-Ата для лауреатов Сталинской премии, засл. деятелей искусств, засл. артистов республики, писателей, сценаристов и их иждивенцев всего 225—250 чел., закрытую литерную столовую по типу имеющихся в Москве (ЦДРИ, Союза Совет. писателей, Союза композиторов). Помещение, инвентарь, посуда, котлы для такой столовой имеются. Она уже существует — это бывшая столовая Сценарной студии. Необходимо получить только централизованные фонды, полагающиеся для столовой такого типа;

в) не исключать со снабжения по продкарточкам группу лауреатов Сталинской премии и ведущих актрис (всего 35 ч.), получающих, согласно распоряжения СНК СССР, сухой паек на 175 р. в навильоне «Гастроном». (Исключение этой группы из питания, полагающегося по приказу Наркомторга СССР № 170, было бы просто противозаконно.);

г) увеличить лимит отпускаемого, согласно распоряжения СНК СССР, сухого пайка для группы лауреатов Сталинской премии и ведущих актрис (всего 35 человек) со 175 р. до 350—400 р. в месяц.

*Зам. худ. руководителя Центральной объединенной киностудии
Засл. деят. искусств И.А. ПЫРЬЕВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 835. Л. 140.

На документе имеется резолюция И. Большакова: «Т. Большинцову. Прошу вместе с УРС подготовить письмо в СНК СССР на имя т. Микояна. [Подпись] 21/IV».

¹ Н.Я. Венжер вспоминает: «В годы войны, при карточной системе, жилось трудно, голодно даже тем, кто имел льготы, например, право на ДП (дополнительное питание), УДП (усиленное дополнительное питание). Последнее расшифровывалось в народе как «умрешь днем позже». Цит. по: *Полухина Лиана*. Марина Ладынина и Иван Пырьев. М., 2004. С. 68.

№ 199

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР А.И. МИКОЯНУ
ОБ УЛУЧШЕНИИ ПИТАНИЯ КИНОРАБОТНИКОВ**

26 апреля 1943 г.

*Заместителю Председателя
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
т. МИКОЯНУ А.И.*

По вопросу: Об улучшении питания работников Центральной объединенной киностудии в г. Алма-Ате и руководящего состава киностудий и предприятий кинематографии.

I. В столице Казахстана, на базе двух крупнейших в Союзе киностудий — «Мосфильм» и «Ленфильм» — организована самая большая в Советском Союзе киностудия художественных фильмов (Центральная объединенная киностудия), которая за полтора года своей работы выпустила на экраны Союза 12 художественных полнометражных кинокартин: «Машенька», «Оборона Царицына», «Секретарь райкома», «Котовский», «Непобедимые», «Парень из нашего города», «Актриса», «Антоша Рыбкин», «Убийцы выходят на дорогу», «Батыры степей» (Казахский киносборник), Белорусский киносборник и ряд других.

В настоящее время на этой киностудии находятся в производстве и заканчиваются постановкой следующие художественные картины: «Иван Грозный», «Фронт», «Джамбул», «Русские люди», «Зоя Космодемьянская», «Небо Москвы», «Воздушный извозчик», «Партизаны», «Жди меня» и другие.

В полуторатысячном коллективе Центральной объединенной киностудии работают крупнейшие мастера советской кинематографии, в их числе 25 лауреатов Сталинских премий, 2 народных артиста республики, 12 заслуженных деятелей искусств, 15 заслуженных артистов республики, 15 ведущих киноактрис и актеров, знакомых зрителям всего Советского Союза, 5 композиторов, 10 писателей-сценаристов, более тридцати орденосцев, несколько профессоров, доцентов и других ведущих творческих работников.

Этот коллектив киностудии, а особенно его ведущие мастера находятся в исключительно тяжелом положении в отношении питания в силу того, что, согласно получаемых фондов, в трех столовых киностудии питание выдается только на основного работника студии; иждивенцы — члены семей этих работников — к столовым не прикреплены. Получаемого же основным работником одного обеда и небольшого пайка на целую семью явно недостаточно.

Ввиду изложенного, Комитет по делам кинематографии просит Совет Народных Комиссаров Союза ССР:

1. Разрешить Комитету по делам кинематографии при СНК СССР выдачу обедов и завтраков в столовых Центральной объединенной киностудии художественных фильмов в г. Алма-Ата прямым иждивенцам штатных сотрудников киностудии, ограничив количество таковых не более 3-х на одного основного работника.

2. Разрешить организацию в г. Алма-Ата литерной столовой закрытого типа для ведущих мастеров советской кинематографии: для лауреатов Сталинской премии, народных артистов республики, членов союза советских писателей, композиторов, художников — всего на 250 чел. по персональным спискам, включая в это количество иждивенцев не более 3-х на одного основного работника, обязав Наркомторг СССР выделять для указанной столовой соответствующие централизованные фонды, приравняв ее к снабжению столовых такого же типа, имеющих в Москве.

3. Увеличить лимит отпускаемого, согласно распоряжению Совнаркома СССР, сухого пайка для 25 работников Центральной объединенной киностудии — лауреатов Сталинской премии, 10-ти ведущих киноактрис (всего 35 человек по персональному списку) со 175 до 350 рублей.

II. За исключением Московской ордена Ленина киностудии художественных фильмов «Мосфильм» и Свердловской киностудии художественных

фильмов, в отношении которых — в части продовольственного снабжения и питания — имеются специальные решения Совнаркома СССР, руководящий состав других предприятий и киностудий Комитета по делам кинематографии, литерным питанием не пользуется.

Считая необходимым улучшить продовольственное снабжение и питание руководящего состава предприятий и киностудий (директора, их заместители и помощники, гл. инженеры, гл. бухгалтеры, руководители парторганизаций), Комитет по делам кинематографии просит установить литерное питание для указанного состава работников, всего на 212 человек, согласно приложению.

III. Согласно распоряжению Совнаркома СССР от 28 октября 1942 г., 300 руководящих работников предприятий кинематографии было установлено дополнительное питание без отрыва талонов (карточки Р-4).

В силу значительного увеличения контингента руководящих работников этих предприятий, Комитет по делам кинематографии просит увеличить дополнительное питание для этих работников без отрыва талонов (карточки Р-4) с 300 до 800 человек, согласно приложению.

ПРИЛОЖЕНИЕ: Проект распоряжения Совнаркома СССР.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 835. Л. 139 б, в.

№ 200

**РАСПОРЯЖЕНИЕ СНК СССР
ОБ УВЕЛИЧЕНИИ ЛЬГОТНЫХ ОБЕДОВ ДЛЯ РАБОТНИКОВ КИНО**

21 мая 1943 г.

**СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР
РАСПОРЯЖЕНИЕ № 19217-Р**

От 21 мая 1943 г. Москва, Кремль.

Обязать Наркомторг СССР:

а) увеличить отпуск обедов по специальным обеденным карточкам, установленным Постановлением Совнаркома СССР от 17 сентября 1942 года № 1528—742с, с 300 до 500 для руководящих работников предприятий Комитета по делам кинематографии при Совнаркомех СССР;

б) отпускать руководящим работникам предприятий и киностудий Комитета по делам кинематографии при Совнаркомех СССР 100 обедов по нормам литер «...».

Зам. Председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР А. МИКОЯН

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 835. Л. 139.

№ 201
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР А.И. МИКОЯНУ
ОБ УЛУЧШЕНИИ ПИТАНИЯ РАБОТНИКОВ КИНО

24 июля 1943 г.

*Заместителю Председателя
 Совета Народных Комиссаров Союза ССР
 тов. МИКОЯНУ А.И.*

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит Вас распространить действие распоряжения СНК СССР от 30 июля 1943 г. № 12635-Р на деятелей кинематографии и руководителей киностудий Комитета, обязав Наркомторг СССР установить с 1-го августа 1943 г. для указанных работников следующее снабжение продовольствием:

1. Отпускать выдающимся деятелям кинематографии (выдающиеся мастера и писатели) всего на 31 чел. по решению Комитета по делам кинематографии обеды без карточек по нормам литеры «А» и на 500 руб. продовольственных товаров в месяц каждому.
2. Отпускать заслуженным деятелям науки и искусства, народным артистам республик, работающим в кинематографии, а также 89 мастерам и писателям по решению Комитета по делам кинематографии обеды без карточек по нормам литеры «Б» и на 300 рублей продовольственных товаров в месяц каждому.
3. Отпускать заслуженным артистам союзных республик, работающим в кинематографии, директорам и их заместителям, заведующим кафедрами, профессорам и докторам наук ВУЗов и научно-исследовательских институтов кинематографии, директорам и их заместителям киностудий художественных фильмов, научно-технических фильмов, «Союзмультфильм», студии кинохроники, директорам съемочных групп киностудий, дирижерам, концертмейстерам и их солистам симфонического оркестра и хора Комитета, директорам кинотеатров союзного значения и московского Дома кино — обеды без карточек по нормам литеры «В» и сухие пайки.

*Председатель
 Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
 БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 85.

Даже получая положительные ответы на свои ходатайства о дополнительном питании, И.Г. Большаков вновь и вновь обращался в инстанции с аналогичными просьбами, хорошо зная, что в подобных льготах нуждаются многие работники отрасли. Поэтому 2 августа 1943 года он «в целях закрепления лучших писателей, работающих в области кинодраматургии», направляет докладную записку заместителю председателя СНК СССР А.И. Микояну о льготном питании для работников Сценарной студии (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 83).

В тот же день в Совнарком СССР уходит еще одно его ходатайство «Об улучшении питания руководящего состава киностудий и предприятий кинематографии», в котором Большаков хлопочет уже за работников Ташкентской объединенной студии, местный Театр киноактера, киностудии «Союздетфильм», «Союзмультфильм» и «Воентехфильм», симфонический оркестр кинематографии и еще многих других подразделений отрасли (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 94—95 об).

26 октября 1943 года А.И. Микоян получает от Большакова еще одно прошение — на этот раз уже о льготном питании для работников кинохроники (РГАЛИ, Ф. 2456. Оп. 1. Д. 837. Л. 58).

Крайне примечательно и то, что Большаков хлопочет об улучшении условий жизни и питания не только для кинематографической элиты и начальников, но и для рабочих киностудий и предприятий отрасли. Так, 3 сентября 1943 года он буквально выбивает у СНК СССР распоряжение, которое предписывало выдавать «б) второе горячее питание с выдачей без зачета в норму по карточкам 100 граммов хлеба на человека в день для 1 000 рабочих, перевыполняющих нормы выработки; в) усиленное и диетическое питание сроком на 3 месяца для 500 рабочих и служащих, нуждающихся в этом по состоянию здоровья» (РГАЛИ, Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 93).

№ 202

ХОДАТАЙСТВО И.Г. БОЛЬШАКОВА ОБ ОКАЗАНИИ ПОМОЩИ РАБОТНИКАМ ОТРАСЛИ, ПОСТРАДАВШИМ ОТ ОККУПАЦИИ

6 декабря 1943 г.

Заместителю Председателя Совнаркома Союза ССР тов. САБУРОВУ М.З.

За последнее время в Комитет по делам кинематографии при СНК СССР поступают просьбы местных управлений кинофикации и прокатных контор об оказании материальной помощи работникам, вернувшимся из эвакуации на работу в освобожденные районы от немецких оккупантов.

Признавая крайнюю необходимость материальной помощи работникам, пострадавшим от оккупации, — Кинокомитет выдать пособия не имеет возможности, т.к. на эти цели нет специально ассигнованных средств.

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит разрешить израсходовать на оказание помощи остро нуждающимся реэвакуированным и пострадавшим от оккупации работникам кинофикации и проката — **СТО ТЫСЯЧ** (100 000) рублей по финансовому плану Главного управления массовой печати и проката.

*Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 837. Л. 67.

№ 203

**ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ
ОБ УСПЕХАХ КИНЕМАТОГРАФИИ В 1943 г.**

15 января 1944 г.

Вячеслав Михайлович!

Советская кинематография закончила 1943 год с хорошими результатами. Почти все ее отрасли (художественная, документальная и учебно-техническая кинематография, киноплёночная промышленность и кинопрокат) перевыполнили установленный для них годовой план¹.

Выпущено значительное количество художественных, документальных и учебно-технических фильмов. Среди них такие крупные фильмы: «Она защищает Родину», «Два бойца», «Георгий Саакадзе» (2 серия), «Подводная лодка», «Кутузов», «Радуга», «Сталинград», «Орловская битва», «Народные мстители», «Битва за нашу Советскую Украину», «Суд идет» и др.

Наши кинопредприятия и киносеть внесли в доход госбюджета за 1943 год свыше 1 млрд. рублей.

Это дает мне основание вновь поставить перед Вами вопрос о награждении работников кинематографии².

И. БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 957. Л. 96.

¹ Будучи суровым и строгим начальником, И.Г. Большаков умел ценить тех, кто хорошо и самоотверженно работал. Поэтому стремление как-то отметить и поддержать лучших работников отрасли было для него столь же характерно, как и отмеченное выше желание лучше накормить и обогреть вверенный ему кинематографический народ. Широко вошедшее в советскую жизнь еще в довоенную пору социалистическое соревнование и ударничество в годы войны приобрело еще больший размах, поскольку даже не лозунгом, а поистине всенародным его девизом стали слова «Все для фронта, все для победы!»

Даже при страшном дефиците времени Большаков самым капитальным образом занимался вопросами соцсоревнования. Ежеквартально возглавляемый им Комитет самым доскональным образом разбирался в том, кто лучше всех работает в отрасли, и отмечал победителей не только вручением переходящего красного знамени. Высшей формой подобного поощрения становились прошения о правительственных наградах, которые Большаков писал охотно и регулярно, начиная с 1942 года, когда он впервые представил к орденам и медалям большую группу особо отличившихся операторов фронтовой хроники.

² Ходатайство руководителя кинематографии было поддержано. 14 и 21 апреля 1944 года Политбюро ЦК ВКП(б) санкционировало награждение. Большая группа работников кинематографии была награждена орденами и медалями, многие кинематографисты были удостоены почетных званий РСФСР. — См.: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 1050. Л. 27, 31.

№ 204

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР «О СТАВКАХ ЗАРАБОТНОЙ ПЛАТЫ РАБОТНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ»

25 июля 1944 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 927

от 25 июля 1944 г. Москва, Кремль.

О СТАВКАХ ЗАРАБОТНОЙ ПЛАТЫ РАБОТНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В целях упорядочения оплаты труда работников художественной кинематографии, в частичное изменение и дополнение Постановлений Совнаркома СССР № 1297 от 10 декабря 1938 года, № 1349 от 23 декабря 1938 года и распоряжения Совнаркома СССР № 5069 от 16 июля 1941 года, Совет Народных Комиссаров Союза СССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Утвердить должностные оклады и ставки заработной платы художественно-производственного персонала, киноактеров, руководящих, инженерно-технических работников, служащих и младшего обслуживающего персонала киностудий художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР, согласно приложениям №№ 1, 2 и 3.

2. Утвердить ведущим кинорежиссерам художественной кинематографии персональные ставки заработной платы, согласно приложению № 4.

3. Установить следующие размеры дополнительной оплаты за каждую отдельную постановку художественных кинокартин:

| | |
|--|--------------------------|
| Кинорежиссерам-постановщикам — | от 15 000 до 75 000 руб. |
| Кинорежиссерам — | от 3 000 до 20 000 руб. |
| Кинорежиссерам мультипликационных картин — | от 6 000 до 30 000 руб. |
| Кинооператорам — | от 6 000 до 25 000 руб. |
| Кинооператорам комбинированных съемок — | от 2 000 до 15 000 руб. |
| Художникам-постановщикам по декорациям — | от 3 000 до 20 000 руб. |
| Художникам-постановщикам по костюмам — | от 2 000 до 10 000 руб. |
| Художникам комбинированных съемок — | от 2 000 до 10 000 руб. |
| Звукооператорам — | от 2 000 до 15 000 руб. |
| Директорам картин — | от 3 000 до 7 000 руб. |

4. Разрешить председателю Комитета по делам кинематографии при Совнарком СССР повышать до 50% основной суммы размер авторского вознаграждения за литературный киносценарий в зависимости от его качества. Дополнительная оплата выплачивается после выпуска картины, поставленной по этому сценарию, на экран.

5. Установить оплату авторского вознаграждения композиторам за написание оригинальной музыки к художественным кинокартинам — до 25 000 рублей, а по музыкальным кинокартинам — до 35 000 рублей.

6. Установить оплату художникам, не состоящим в штате киностудий, привлекаемым к разработке эскизов и руководству художественно-постановочным оформлением кинокартины, от 15 000 рублей до 30 000 рублей.

7. Ввести в действие новые должностные оклады и тарифы оплаты, утвержденные настоящим Постановлением, с 1 августа 1944 года.

*Зам. председателя Совета
Народных Комиссаров Союза ССР В. МОЛОТОВ
Управляющий делами Совета
Народных Комиссаров СССР Я. ЧАДАЕВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 915. Л. 69—70.

Будучи толковым, трезвым и осмотрительным хозяйственником, И.Г. Большаков хорошо понимал смысл народной поговорки о кнуте и прянике. Еще в первые годы своего правления он имел возможность убедиться, что одними проповедями, просьбами, уговорами и покаяниями кинематографистов с места особенно не сдвинешь. Поэтому еще весной 1941 года заявляя программу своей организационно-хозяйственной реформы отрасли, он предусматривал введение новых экономических стимулов и эффективных рычагов воздействия.

Новые принципы оплаты труда кинематографистов, утвержденные постановлением СНК СССР от 25 июля 1944 года, находились в русле ранее заявленной Большаковым стратегии реформирования отрасли.

НАКАЗАТЬ...

В особо трудном 1942 году из уст Льва Владимировича Кулешова вырвались слова нелицеприятного признания: «В каждом из нас есть какая-то сволочинка...» Примечательно, что это красочное высказывание насчет «сволочинки» «в каждом из нас» слетело с уст патриарха советского кино не в застольной беседе за «рюмкой чая» в узком кругу близких людей, а на большом и представительном собрании всего трудового коллектива Сталинабадской студии. Посему и дефиниция «в каждом из нас» носила не просто демократический, но и опасно обобщающий характер. Тем более что на высоком собрании присутствовал и парторг студии, и ее дирекция, и местные ответственные работники.

И у тех, что ли, тоже могла иметь место упомянутая субстанция, деликатно поименованная «сволочинкой»?!

Если же говорить серьезно, то условия военного времени внесли в действие сформулированного Кулешовым закона очень существенные изменения. Суровые, подчас и нечеловеческие испытания как-то заметнее поляризовали человеческую среду, в которой во все времена, в любой обстановке — «всякой твари по паре».

В войну эта устойчивая симметрия нарушилась. Как будто заметно больше стало примеров подлинного героизма, самопожертвования и вообще благородного и безупречного во всех смыслах поведения. Многих война, при всей ее жестокости, как-то возвысила, высветлила и отчетливее проявила все самые лучшие качества.

Но бывали случаи, что кого-то она и ломала. И в человеке, которого в условиях довоенной, тоже, как мы догадываемся, не совсем сахарной жизни, все знали как вполне приличного, вполне вроде бы достойного, теперь вдруг проявлялись такие черты, что впору было только развести руками.

В этом смысле кинематографическая среда не стала исключением. И ее представителей очень сильно поляризовали и совершенно по-разному высветили военные годы. Кого-то изрядно согнули, действительно, суровые обстоятельства. А кто-то, может быть, и не очень-то сопротивлялся этому давлению, дав полную волю упомянутой Кулешовым «сволочинке».

Основные, наиболее типичные виды «грехопадений», были следующие:

1. Проявление трусости.

Иногда товарищ с явно выраженными признаками принадлежности к мужскому полу по состоянию своего здоровья и иным параметрам вполне бы мог, а иногда и просто обязан был оказаться в окопах, однако правдами и неправдами уклонялся от святой обязанности под теми или иными благовидными предложениями.

Трусости, как уже рассказывалось, некоторые фронтовые операторы, упорно занимаясь имитациями и инсценировками подлинных боевых съемок, всегда рискованных.

Трусости некоторые руководящие товарищи, в самую крутую минуту бросая порученное им дело и людей и спасая собственную

шкуру. Такого рода грехопадения были особенно характерны в первые месяцы войны, но рецидивы трусости имели место и позднее.

2. Эгоизм, «ячество».

Концентрация этого, можно сказать, врожденного, природного свойства человека, у представителей творческой интеллигенции вообще значительно превышена, как сахар в крови у диабетика. Но в годы войны, в совершенно особых ее условиях, когда надо было держать общий строй и не особенно заглядываться на свое отражение в зеркале, неукрошенный эгоизм нередко ставил его носителей в крайне некрасивое положение.

3. Недисциплинированность, расхлябанность и т.п.

Эти, казалось, столь невинные и столь распространенные в мирной жизни проявления не самых страшных человеческих слабостей в суровой обстановке военных лет проходили уже по совсем другой «статье». А потому и карались более строго.

4. Шкурничество и сволочизм.

Голод и лишения военных лет у одних обострили совесть, стремление поделиться последним, у других стимулировали крайнее обострение хапательных и иных подобных инстинктов.

В кинематографической среде, особенно среди административных работников, хватало мастеров наживы на чужой беде — спекулянтов, рвачей, хапуг всех мастей.

Хапательные инстинкты получили особенно широкое распространение в конце войны, когда на территории поверженного противника началась охота за трофейным имуществом. Тут некоторые начальники потеряли последние остатки стыда и совести, отправляя домой награбленное барахло под завязку груженными грузовиками и даже целыми вагонами.

Увы, было!..

Надо отдать должное И.Г. Большакову — он в случае выявления подобных срывов реагировал быстро, жестко, подчас беспощадно. Были ли всегда его приказы о наказаниях адекватны и справедливы? Действительно ли, имели место то поведение и те проступки, за которые иных не только снимали с должностей, но и изгоняли из кино?

Сейчас — за давностью лет и отсутствием свидетелей — об этом трудно судить объективно.

Надо ли тогда их публиковать? И зачем?

Во-первых, даже если никаких «проступков» и не было, то наказания-то были. Они стали фактами истории. А игнорировать такие — не лучшее занятие для историка.

Во-вторых, хотел бы заверить читателя, что я не выискивал специально публикуемые ниже документы, засвидетельствовавшие примеры не самого благородного поведения, удовлетворяя нынешний спрос на дегероизацию и очернительство отечественной истории. Они нашлись, попались на глаза в процессе практически тотального просматривания документации, сохранившейся от того времени. Но как бы ни были неприятны эти свидетельства, зажмуриваться, делать вид, что «ничего подобного» не было и не могло быть, мне показалось тоже не совсем достойным решением.

Впрочем, была тут у меня, как составителя и автора этой книги, и одна преогромная радость — материала на этот «черненький» раздел набралось совсем мало. И это обстоятельство лишний раз, пусть и от противного, но зато очень наглядно показало, чем на самом деле была для нашей страны эта война.

Слова Великая, Отечественная, Священная — стали самыми точными, истинными ее определениями...

Ну, а уж если и случались на ней грехопадения, непростительные ошибки и поступки, выпадения из общего строя, то вспомним поговорку про солнце, на котором тоже наблюдаются пятна. Но ведь оно все равно светит. Да еще как!...

№ 205
ИЗ ПИСЬМА РЕЖИССЕРА Н.В. ЭККА
СЕКРЕТАРЮ ЦК КПСС М.А. СУСЛОВУ
О СВОЕМ НЕОБОСНОВАННОМ УВОЛЬНЕНИИ ИЗ КИНЕМАТОГРАФИИ

18 августа 1951 г.

Уважаемый Михаил Андреевич!

Надеюсь, что мое письмо попадет лично к Вам, и поэтому обращаюсь с крайне важным, не только для меня, и принципиальным вопросом.

Пишет Вам режиссер и кинодраматург Николай Владимирович Экк, постановщик первого звукового художественного фильма «Путевка в жизнь» (1930 г.)¹ и первых цветных фильмов «Груня Корнакова» («Соловей-Соловушка») (1936 г.) и «Сорочинская ярмарка» (1939 г.). За фильм «Сорочинская ярмарка» я награжден орденом Трудового Красного Знамени (1940).

Мои фильмы до сих пор хорошо помнят и любят советские люди старшего и среднего поколения. Думаю, что и Вы помните эти фильмы.

22 ноября 1951 г. исполнится ровно десять лет, как я не работаю по своей основной профессии кинорежиссера. Вероятно, я совершил какое-то тяжкое преступление, если наказание может длиться десять лет?

Находясь в эвакуации, в 1941 г. я снимал в г. Ташкенте короткометражный фильм о чехословацких патриотах. Название фильма «Буква В» («Голубые скалы»)². В то время министр кинематографии т. Большаков приехал в Ташкент и просматривал материалы снимаемых фильмов, ибо ввиду крайне тяжелой производственной обстановки и плохой организации работ со стороны руководства, съемочные группы имели перерасход против смет и нарушали установленные сроки съемок. В частности, и съемочная группа по фильму «Буква В» имела небольшой, по сравнению с другими фильмами, перерасход (около двадцати тысяч) и задержку с выпуском фильма (двадцать-двадцать пять дней). Я был вызван к министру и сказал ему, что перерасход сметы и задержка сроков произошли не по вине группы и не по моей вине. В моих руках были акты, свидетельствовавшие о задержке съемок и о перерасходах по вине цехов ташкентской киностудии. Однако министр в резкой форме заявил мне, что ему нет дела до актов и что его интересует только самый факт срыва съемки и перерасход против сметы. Он заявил, что снятый мною материал по фильму «Буква В» находится на низком идейном уровне. Я возразил ему, что фильм снят в соответствии с утвержденным студией сценарием, который был принят студией с хорошей оценкой и премирован.

В ответ на этот разговор появился приказ министра Большакова за № 96-447 от 22 ноября 1941 г. В приказе констатировалось, что по фильму «Буква В» сорван установленный срок окончания этой картины будто бы из-за «расхлябанности режиссера ЭКК», что «снятый материал находится на низком идейном уровне и свидетельствует о том, что режиссер ЭКК не сделал выводов из ранее допущенных им ошибок при постановке фильма «Синяя птица». В связи с этим, режиссера ЭКК Николая Владимировича, как не способного обеспечить высокое качество своей работы, — освободить от режиссерской работы в кинематографии».

Много позднее режиссер Андриевский сообщил мне, что этот приказ Большакова был вызван вовсе не «низким идейным уровнем снятого материала», а тем, что министру надо было на ком-нибудь из режиссеров продемонстрировать наказание за общую плохую работу и выбор его пал на меня, а так и тем, что министр был крайне недоволен независимым и непочтительным тоном моего разговора с ним, как с министром. Мой тон объяснился тем, что я был возмущен, что министр не желает разобраться: кто же в действительности виноват в перерасходах и в нарушении сроков. Совсем невероятной является фраза приказа, что снятие меня с работы вызвано «неспособностью обеспечить высокое качество своей работы» — эта фраза никак не могла быть отнесена к режиссеру, уже сделавшему такие фильмы, как «Путевка в жизнь» и «Груня Корнакова».

Сейчас же после приказа я обратился к тогдашнему художественному руководителю всей советской кинематографии режиссеру Михаилу Ромму. Однако режиссер Ромм в недружелюбном тоне заявил мне, что мера наказания по отношению ко мне выбрана правильно, ибо он, Ромм, считает, что фильмы «Путевка в жизнь», «Груня Корнакова» и «Сорочинская ярмарка» являются кинопроизведениями очень низкого идейного и художественного качества, что поэтому мне не следует больше работать в советской кинематографии. Точка зрения режиссера Ромма как бы подытоживала мнение ряда режиссеров-формалистов, которые травили меня за все мои работы в течение пятнадцати лет.

Мне было радостно сознавать, что такое мнение режиссера Михаила Ромма ни в какой степени не совпадает с оценкой моих фильмов, данной самыми широкими массами советского зрителя, признавшего и полюбившего мои фильмы, не совпадает и с правительственной оценкой моей работы, в награду за которую я был награжден в 1940 г. орденом Трудового Красного Знамени.

Возмущенный такой незаслуженно строгой формой наказания, данной в приказе, и не получив поддержку художественного руководителя советской кинематографии, я подал заявление в отдел пропаганды ЦК партии Узбекистана. Специальная комиссия, просмотрев снятый материал по фильму «Буква В», не нашла низкого идейного уровня, а перерасход по смете и задержка в сроках была отнесена этой комиссией не за счет группы, а за счет плохой организации работы на студии и за счет плохого руководства. Комиссия констатировала зажим критики на студии. Выводы комиссии совпали и с тем, что фильм, смонтированный по приказу Большакова режиссером Брауном из ранее снятого мною материала, получил хорошую оценку нашей и зарубежной прессы и по идейной, и по художественной линии!

Хотя я был реабилитирован комиссией, ее председатель мне заявил: «Мы вынесли решение, вы не виновны, но восстановить вас на работе и изменить приказ министра может... только сам министр». И этот приказ министра Большакова остался в силе до сегодняшнего дня!

Тов. Сталин учит, что такую меру наказания, как исключения из рядов большевистской партии, надо применять в исключительных случаях, когда уже были применены и исчерпаны все другие меры наказания (выговор, строгий выговор, строгий выговор с предупреждением).

Освобождение меня от работы в советской кинематографии может быть по аналогии приравнено для меня к исключению из рядов партии. А мера наказания была выбрана министром сразу самая крайняя.

За истекшие десять лет всего лишь однажды я встретил в работе чуткое и человеческое отношение. В Политуправлении Среднеазиатского военного округа мне сказали, что им нет никакого дела до приказа Большакова, что они меня знают по моим работам. Мне было предложено поставить по договорам несколько театральных постановок (в 1942 г. «Русские люди» К. Симонова и три постановки 1945—1946 гг.)³. <...>

Я спрашиваю Вас, Михаил Андреевич, как секретаря ЦК ВКП(б), возможно ли, чтобы режиссер, создавший первый звуковой фильм «Путевка в жизнь» и первые цветные фильмы «Груня Корнакова» и «Сорочинская ярмарка», чье имя вошло поэтому в историю советской кинематографии, был в течение десяти лет лишен права работать в кинематографии и не имел даже своего угла для себя и для своей семьи, которая состоит из 4-х человек: 70-летней сестры-инвалида, больной жены и дочери 4-х лет?

За истекшие десять лет мои товарищи по труду и ровесники по возрасту получили почетные звания лауреатов Сталинской премии, звания Заслуженных и Народных артистов. Сколько раз очень многие из них ошибались в своей творческой работе, а некоторые создавали произведения на низком идейном уровне. И каждый раз ЦК партии, Политбюро и лично тов. Сталин терпеливо и бережно, хотя и строго по-отечески, поправляли ошибавшихся в своей работе, и они успешно исправляли даже очень тяжелые ошибки. Они учились на этих ошибках. И впоследствии создавали новые, идейно полноценные и глубоко художественные произведения.

Почему же я, буквально в единственном числе, и в отличие от моих ошибавшихся товарищей лишен возможности исправлять в работе свои ошибки?

Мне пятьдесят лет, и я считаю, что имею право еще много лет служить своему народу и создавать новые художественные фильмы. <...>

Примечание:

Многие, встречая меня, спрашивали, что, возможно, я до сих пор не работаю, потому что фамилия моя говорит о моем... немецком происхождении. На это мне приходится ответить, что я, отец и мать, дед и прадед были русские люди, хотя и носили такую фамилию⁴.

Москва, 18 августа 1951 г. Н.В. ЭКК

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 340. Л. 148—153.

¹ На самом деле фильм был закончен и выпущен на экран в 1931 году.

² Эту киноновеллу, называвшуюся «Синие скалы», доснял В. Браун (в титрах он значится как единственный режиссер-постановщик).

³ Опушен фрагмент, в котором говорится о нескольких попытках автора письма обратиться уже в послевоенные годы в различные инстанции с просьбой исправить допущенную по отношению к нему несправедливость.

⁴ В 1935 году режиссер, арестованный органами НКВД, признался, что в первые послереволюционные годы он незаконно присвоил фамилию своего погибшего друга с целью скрыть свою службу в царской армии. Подлинная его фамилия — Ивакин.

По-видимому, еще одним обстоятельством, пагубно отразившимся на судьбе режиссера, оказался давний трагический случай на съемках фильма «Груня Корнакова» («Соловей-соловушка», 1936), когда из-за несоблюдения правил пожарной безопасности вспыхнул пожар, и одна из актрис получила тяжелые ожоги. Тогдашний руководитель советской кинематографии Б.З. Шумяцкий официально обвинил в случившемся режиссера. Этот трагический случай получил широкую огласку, в том числе и на страницах прессы, и позднее вполне мог быть «приплюсован» к другим «прегрешениям» режиссера.

№ 206

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ДОРОЖНОГО ОТДЕЛА МИЛИЦИИ
НКВД АШХАБАДСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ КРЕПКОВА
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИИ СЛУЖЕБНЫМ ПОЛОЖЕНИЕМ
СОТРУДНИКАМИ КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ**

8 октября 1943 г.

По имеющимся материалам в Дорожном отделе милиции НКВД Ашхабадской железной дороги установлено, что директор Киевской киностудии НОВИЦКИЙ, пользуясь служебным положением, без всякой надобности, в корыстных целях, под «заготовки разных материалов для киностудии», направляет в длительные командировки в разные города СССР сотрудников вверенной ему студии. Особенно часто в командировки отправлялись начальник группы ЛЕВИН и ШТЕЙНФИНКЕЛЬ, которые только в 1943 году имели 17 раз продолжительные командировки, из них 9 в гор. Ташкент, 4 в гор. Тбилиси, 2 в другие города.

ЛЕВИН и ШТЕЙНФИНКЕЛЬ, находясь в «командировках», занимаются систематической скупкой в большом количестве остродефицитных товаров, как-то: чай, табак и другие, которые привозят в Ашхабад и перепродают по спекулятивным ценам.

24.IX.1943 года при возвращении из командировки из г. Тбилиси нами задержан ЛЕВИН Моисей Айзикович с 148 пачками грузинского чая общим весом в 7,4 кг.

В связи с тем, что согласно постановления СНК СССР выезд из одной республики в другую должен согласовываться с Вами в каждом отдельном случае командировки, что не проводилось НОВИЦКИМ и грубо нарушалось постановление СНК СССР, вследствие чего считаем необходимым довести до Вашего сведения для принятия соответствующих мер.

*Начальник дорожного отдела милиции НКВД
Ашхабадской железной дороги
подполковник милиции КРЕПКОВ*

№ 207

**ПИСЬМО ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ПРОИЗВОДСТВУ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ С. А. КУЗНЕЦОВА ЗАМ. ДИРЕКТОРА ЦОКС
Н. М. КИВЕ О БЕЗОТВЕТСТВЕННОМ ПОВЕДЕНИИ Г. Л. РОШАЛЯ***17 декабря 1943 г.**Заместителю директора Центральной объединенной киностудии
художественных фильмов тов. КИВА Н. М.*

г. Алма-Ата

Во время своего пребывания в командировке в г. Москве режиссер Рошаль проявил недопустимо несерьезное отношение к интересам производства студии в целом и к постановке собственной картины «Абай».

Ссылаясь на различные причины, а по существу занимаясь устройством личных дел, режиссер Рошаль всячески оттягивал срок отъезда в г. Алма-Ата. Его недостойное поведение было осуждено председателем Комитета, предложившего в категорической форме отъезд Рошалья не позже 29 ноября, учитывая при этом, что все сценарные дела по картине «Абай» были давно закончены.

Однако и после предложения Председателя Комитета и Главного управления тов. Рошаль продолжал оставаться в Москве, занимаясь вопросами квартиры, вызова жены, матери, своими делами в Комитете искусства и совершенно забросив интересы картины, уже находящейся в подготовительном периоде.

Ссылаясь на отсутствие оператора и актера для русского варианта фильма, Рошаль за все время пребывания в Москве, имея утвержденный литературный сценарий, даже не приступил к работе над режиссерско-монтажным сценарием.

Отмечая поведение Рошалья как совершенно недопустимое, особенно в условиях военного времени, последнее должно быть осуждено руководством студии, а в случае, если и по приезде в Алма-Ату режиссер будет проявлять такое же безответственное отношение к делу, рекомендую постановку «Абая» передать режиссеру Арону, для чего сейчас же включить тов. Арона в группу картины «Абай».

*Зам. начальника Главного управления
по производству художественных фильмов КУЗНЕЦОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 84. Л. 27.

№ 208

**ПРИКАЗ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О ЗАПРЕЩЕНИИ РАСХОДОВАНИЯ СРЕДСТВ НА УСТРОЙСТВО БАНКЕТОВ»***15 января 1945 г.**Начальникам Главков и Управлений, директорам предприятий,
учреждений и организаций кинематографии.***ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО О ЗАПРЕЩЕНИИ РАСХОДОВАНИЯ СРЕДСТВ
НА УСТРОЙСТВО БАНКЕТОВ**

Совет Народных Комиссаров СССР Постановлением от 2-го января 1945 г. № 11 «О запрещении расходования средств на устройство банкетов» запретил

предприятиям, учреждениям и организациям расходование государственных средств на устройство банкетов и поручил Наркомфину СССР и Наркомату Госконтроля СССР установить контроль за выполнением указанного Постановления.

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР предлагает начальникам Главков, Управлений, директорам предприятий, учреждений и организаций системы Комитета принять к строгому руководству и исполнению указанное Постановление СНК СССР и не допускать расходования государственных средств на устройство банкетов.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1016. Л. 1.

№ 209

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И. Г. БОЛЬШАКОВА
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВПК(б) Г. М. МАЛЕНКОВУ О СНЯТИИ С РАБОТЫ В. М. ЦМЕЛЯ**

27 февраля 1945 г.

*Секретарю Центрального Комитета ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г. М.*

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит о снятии с работы начальника Главного управления киномеханической промышленности и члена Комитета — тов. ЦМЕЛЯ Валентина Михайловича.

Тов. ЦМЕЛЬ В. М. скомпрометировал себя как руководящий работник кинематографии.

В 1942 году, будучи командирован в гор. Ленинград с заданием по эвакуации предприятий кинематографии, как выяснилось в настоящее время, безответственно отнесся к выполнению данного поручения: демонтировав оборудование предприятий, не сумел сохранить составленную в 3-х экземплярах документацию на эвакуированное имущество. В результате перевозки — пропало значительное количество имущества.

В связи с утерей документации не представляется возможным установить, какое имущество пропало.

При выезде в гор. Ленинград тов. ЦМЕЛЮ В. М. было выделено, для оказания помощи работникам предприятий кинематографии и рабочим, принимавшим участие в эвакуации имущества, на 35 тыс. рубл. продуктов. Тов. ЦМЕЛЬ передоверил распределение продуктов члену бригады, бывшему работнику Технического отдела Комитета тов. ЗАБЕЛЛО. В результате — до настоящего времени на 20 тыс. рубл. распределенных продуктов не оправдано надлежащим образом оформленной документацией.

В 1943 году, будучи в г. Ленинграде, тов. ЦМЕЛЬ использовал свое служебное положение: под видом государственного груза он перевез из Ленинграда в Москву личные вещи.

В 1944 году, будучи командирован в гор. Бухарест, т. ЦМЕЛЬ приобрел там для личных целей автомашину, не имея на то соответствующего разреше-

ния и, несмотря на указание Комитета о сдаче автомашины в хозяйство Комитета, пытался оформить ее на свое имя.

Временное исполнение обязанностей начальника Главного управления кинемеханической промышленности Комитет возложит на члена Комитета — тов. ПОЛОНСКОГО Константина Андреевича.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

*Заместитель председателя
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. ЛУКАШЕВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 100. Л. 38.

ПОБЕДИТЕЛЯ НЕ СУДЯТ?..

Так называемая сценарная проблема стала для советского кино одной из тех, что с полным правом можно было бы назвать «вечной». О «прорывах на сценарном фронте» громко заговорили уже в 20-е. Проблема «сценарного голода» еще острее встала на повестке дня в 30-е и с не меньшей силой продолжала терзать советскую кинематографию все последующие десятилетия.

Обсуждали эту проблему и искали пути ее решения буквально всем кинематографическим миром. Проводили семинары, творческие конференции, поистине бесчисленные коллегии Кинокомитета десятки раз на всех уровнях собирались и советовались с писателями. Многократно выносили ее обсуждение в высшие государственные и партийные инстанции. Не раз и не два принимали важные правительственные решения по этому вопросу, способные, казалось бы, раз и навсегда исцелить советскую кинематографию от едва ли не самой тяжелой ее болезни. Все впустую! Воз сценарной проблемы, как заколдованный, оставался все на том же прежнем месте.

Никакой мистики в этом не было.

Проблема пресловутого «сценарного голода» не была следствием болезни или просто плохой работы того или иного отдельного органа — сценарного отдела студии, сценарно-редакционной коллегии Кинокомитета, Сценарной студии и т.д. Болезнь носила общий, тотальный характер. И называлась она — несвобода. Избавиться от нее можно было, только решительно отринув саму систему советского кинопроизводства и те краеугольные основания советской власти, на которых она держалась. Потому-то все бесчисленные попытки завалить советское кино отличными сценариями и, в частности, заманить писателей на более активную работу в кино, напоминали лечение насморка в ситуации, когда в диагнозе значился рак.

В годы войны, когда понадобилось сделать крутой поворот репертуарного руля, нехватка полноценного сценарного материала

проявилась еще более остро. Проблема столь болезненно напоминала о себе, что только на уровне ЦК ВКП(б) летом 1943 года прошло два больших совещания писателей и киноработников, специально посвященных поискам выхода из сложившейся ситуации. Подобных же заседаний, обсуждений и прочих посиделок на эту тему в системе Кинокомитета было просто не перечислить.

Однако особый драматизм ситуации на этот раз заключался в том, что условия военного времени требовали наведения железного порядка, жесточайшей производственной дисциплины. А вот самим творческим работникам требовалось прямо противоположное: для успешного решения новых творческих задач им надо было хотя бы чуть-чуть поослабить поводок, на котором их держали. Эти два императива времени плохо сочетались один с другим. Чем более страстно и безоглядно режиссеры бились за повышение художественного уровня своих картин, тем хуже они вписывались в строгие производственные графики. В число самых злостных нарушителей производственной дисциплины попадали то Эйзенштейн, то Пырьев, то Эрмлер, трудившиеся на самом деле на пределе своих сил.

В апреле 1943 года этот список пополнил и Марк Донской, работавший над «Радугой». На заседании Комитета, где разбирались его «прегрешения», конфликт между двумя непримиримыми устремлениями — производственной целесообразностью и «анархизмом», непредсказуемостью творческого процесса — выявился с предельной наглядностью. Силы конфликтующих распределились по чисто профессиональному признаку — по одну сторону оказались администраторы, по другую — единой шеренгой встали режиссеры, во многих других случаях решительно ни в чем не сходявшиеся друг с другом.

Чем в конце концов завершился этот драматичный конфликт и кто из него вышел настоящим победителем, нам теперь хорошо известно. Марк Донской снял поистине великий фильм, одно из самых значительных произведений о Великой Отечественной войне. Но почему-то, даже зная это, читаешь выступление Большакова, отчитывающего будущего триумфатора, без какого бы то ни было злорадства!

В словах Большакова была своя правда. Он отвечал перед государством, перед страной, перед миллионами зрителей за успешную и ритмичную работу отрасли, за то, чтобы запланированные фильмы без годовых опозданий попадали на экран. К тому же, как известно, в советской кинематографии не все были сергеями эйзенштейнами и марками донскими. Хватало и тех, кто какими-либо талантами не особенно блистал. К тому же, что касается проявлений настоящей, а не мнимой, ничем неоправданной вольницы и производственной расхлябанности в кинематографической среде, то тут большого дефицита даже в годы войны отнюдь не наблюдалось...

№ 210

**ТЕЗИСЫ А.Н. САЗОНОВА К ЗАСЕДАНИЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ «О ПОВЫШЕНИИ КАЧЕСТВА ЛИТЕРАТУРНЫХ
И РЕЖИССЕРСКИХ СЦЕНАРИЕВ»***29 апреля 1943 г.***ТЕЗИСЫ К ДОКЛАДУ О ПОВЫШЕНИИ КАЧЕСТВА ЛИТЕРАТУРНЫХ
И РЕЖИССЕРСКИХ СЦЕНАРИЕВ****ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЦЕНАРИИ**

Первой, отправной и решающей стадией в создании кинокартин является литературный сценарий. Это обстоятельство налагает огромную ответственность на сценариста, выдвигает высокие требования к идейно-художественным и профессиональным качествам его произведения.

Литературный сценарий предопределяет идейную направленность, сюжет и жанр будущей картины.

На этой стадии работы, пока еще не включили коллектив киностудии и не произведены материальные и денежные затраты, требуется глубокая проверка всех компонентов произведения, устранения всех недостатков.

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Не меньшее значение в предопределении качества картины и всего характера ее производства имеет режиссерский сценарий, являющийся художественным и технологическим проектом будущей картины.

Основными задачами при написании режиссерского сценария являются:

1. Кинематографическая разработка литературного сценария, с исчерпывающей точностью перелагающая тему, сюжет, диалог, образы действующих лиц на язык кино.

2. Художественное обогащение сценария в решении мизансцен, монтажа, композиции кадра и т.п.

Все это может быть выполнено только при условии, если режиссер будет относиться к написанию режиссерского сценария не как к механической раскадровке и метрированию, а творчески полноценно, всеми имеющимися в его распоряжении художественными средствами добиваясь наиболее совершенного воплощения всех компонентов литературного сценария в будущий фильм.

Самовольное изменение диалога и сюжета, дописание новых сцен недопустимо не только потому, что это является грубым нарушением авторского права, но и потому, что это ведет к искажению утвержденного идейно-художественного замысла, к резкому ухудшению картины.

В качестве примера можно привести работу режиссера [Л. Трауберга] над фильмом «Актриса».

Утвержденный Комитетом литературный сценарий представлял собой музыкальную комедию об актрисе оперетты, страстно желавшей с наибольшей пользой отдать свои силы фронту.

В режиссерском сценарии и картине режиссер Трауберг не только изменил ряд сцен, но и привнес ложную проблему о нужности или ненужности искусства в дни войны. Это ухудшило фильм, во многом изменило его жанр и повлекло за собой ряд монтажных сокращений и досъемок при приемке картины Комитетом в Москве.

Практика показала, что всякого рода вмешательства режиссера в литературный сценарий, подмена собой писателя, за исключением тех случаев, когда режиссер одновременно является высококвалифицированным кинодраматургом и автором сценария, ведет к ухудшению качества кинокартины.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР от 23/III-38 г.

Придавая исключительно большое значение вопросам организации производства кинокартин, укреплению единого руководства всем творческо-производственным процессом создания кинофильма, еще в марте 1938 г. СНК СССР постановил:

«Осудить антигосударственную практику производства съемок кинокартин без утверждения Комитетом по делам кинематографии режиссерско-монтажных сценариев и смет» (п. 1 постановления).

«Ограничить функции режиссеров по сценарию главным образом разработкой режиссерских сценариев».

«Киностудиям приступить к высвобождению режиссерских кадров от несвойственных им функций, сценаристов с переключением их на работу по специальности» (п. 3 постановления).

«Запретить киностудиям внесение в утвержденные Комитетом по делам кинематографии режиссерские сценарии без предварительной санкции Председателя Комитета» (п. 7 постановления).

Внедрения этого Постановления Правительством в кинематографию сыграло большую роль в повышении качества выпускаемых кинокартин и сокращении сроков их производства.

ОТКЛОНЕНИЯ ОТ ПОРЯДКА ПРОИЗВОДСТВА КАРТИН

Все вышеизложенное хорошо известно каждому киноработнику, но сегодня приходится с такой подробностью повторять все это потому, что за последний период времени наблюдается ряд случаев глубокого нарушения режиссерами установленного порядка производства картин при попустительстве руководства киностудий.

Частично это объясняется тем, что в начале войны, в силу ряда причин Комитет оказался временно оторванным от киностудий, переведенных в глубь страны, а Управление по производству художественных фильмов — рассредоточенным в Москве, Новосибирске и Ташкенте.

Это обстоятельство затруднило проведение повседневного контроля за работой режиссеров и деятельностью руководства киностудий.

Некоторые работники, переместившись вместе со студиями в Ср. Азию, по-видимому, решили, что война дает им право изменять установленные порядки по своему личному усмотрению, забыв при этом, что именно в условиях военного времени строжайшая дисциплина труда, точное соблюдение всех элементарных законов производства является решающим требованием, предопределяющим качество и успех в работе.

ПОРОКИ РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ ФИЛЬМА «РАДУГА»

Примером грубейшего нарушения существующих правил является режиссерский сценарий фильма «Радуга», разработанный режиссером М. Донским (Ашхабадская киностудия).

Несмотря на категорическое запрещение вносить в утвержденные литературные сценарии какие-либо изменения без разрешения Комитета, режиссер т. Донской внес ряд новых эпизодов, которые придали всему сценарию неверное, по сравнению с повестью и литературным сценарием идейно-политическое звучание.

Так, например:

1. Сцена отступления Красной Армии (кадры 2—2) целиком привнесена режиссером. В литературном сценарии и повести подобная сцена отсутствует.

2. Дед Охабко с его полушутливыми обращениями к старосте Гаплику (кадры 128—132, 170, 175—178, 205) также привнесен в сценарий режиссером.

3. Образ Ольги, сестры Пуси, в литературном сценарии В. Василевской отсутствует. Он также привнесен режиссером.

4. То же самое в отношении фронтовой сцены (кадры 238—246) и сцены купания Пуси (280—288).

5. Кроме того, изменены обстоятельства проявления Федосьи у трупа сына. В литературном сценарии Федосья ходила за водой и, несмотря на запрещение немцев, пробиравась к трупу своего сына. В режиссерском сценарии этого нет. Федосья просто сидит у трупа, хотя это строго-настрого запрещено, и поэтому непонятно — как это ей удастся...

6. Кроме того, многие сцены режиссер перемонтировал, тем самым нарушив композицию литературного сценария. Такова, например, сцена с пленными красноармейцами.

7. Диалог в режиссерском сценарии во многих случаях дописан режиссером, а в отдельных случаях написан заново, что еще больше отдалило режиссерскую разработку от литературного сценария и повести.

В своей вольной интерпретации «Радуги» режиссер пошел по пути чисто внешней разработки, между тем как повесть волнует читателя именно глубиной в обрисовке психологии героев, ярким показом нравственной красоты советского человека, которого не в силах сломить жестокий немецкий террор в оккупированных районах.

Стойко перенося тяжкие страдания, советские люди черпают силы во взаимной поддержке и дружбе, в неугасимой вере в правоту своего дела и близкое освобождение.

Все это является внутренним содержанием каждой ситуации, каждого эпизода и характера повести.

Режиссерский сценарий в очень большой степени оказался лишенным этих качеств, за счет привнесения чужеродных, малоинтересных сцен и сюжетных линий. Подобная чисто внешняя разработка режиссерского сценария могла бы привести к резкому снижению идейной и художественной глубины будущей картины, в отличие от повести В. Василевской «Радуга», удостоенной Сталинской премии.

Это свидетельствует о том, что режиссер безответственно отнесся к своим обязанностям художника с максимальной полноценностью донести до зрителя замысел автора, подменив этот вымысел придуманными им самим сценами и персонажами.

ДРУГИЕ ПРИМЕРЫ

В качестве другого примера следует привести режиссерский сценарий А. Мачерета «Я — черноморец!».

Несмотря на то, что формально режиссерский сценарий без каких-либо изменений воспроизводил материал утвержденного Комитетом литературного сценария, он не мог быть признан удовлетворительным.

Идя по линии тщательного выписывания второстепенных деталей, режиссер перегрузил сценарий излишними подробностями.

В результате этого материал утвержденного литературного сценария, свободно укладываемый в 1 800—2 000 метр., разросся в режиссерском сценарии до 2 741 метр.

Растянутость материала привела к тому, что отдельные эпизоды, не вызывавшие никаких сомнений в литературном сценарии, в переложении режиссера получились неубедительными или малохудожественными, а темп действия, чрезвычайно замедленным, что в целом привело к искажению литературного сценария.

За искусственное раздувание метража картины в ущерб ее качеству режиссеру А. Мачерету, одновременно являющемуся зам. художественного руководителя Ташкентской студии, председателем Комитета поставлено на вид и предложено немедленно привести режиссерский сценарий в соответствие с утвержденным литературным вариантом.

За последний период времени участились также случаи самовольных изменений утвержденных режиссерских сценариев в процессе производства.

Так, например, во время съемок картины «Партизаны» (ЦОКС, режиссер Ф. Эрмлер) режиссерский сценарий неоднократно изменялся, что привело к пересъемкам и нарушению сроков производства картины.

По законченной производством картине «Железный ангел» (Сталинабадская киностудия, режиссер В. Юрнев) были произведены большие изменения утвержденного режиссерского сценария без получения на то санкции Комитета.

В частности, по ряду причин были чисто механически изъяты отдельные сцены, которые пришлось потом восстанавливать при сдаче картины Комитету, что задержало приемку почти на 2 месяца, не говоря уже о снижении качества самой картины.

Приводя примеры с картинами «Партизаны» и «Железный ангел», следует заметить, что изменения сценариев в процессе съемок происходили в ряде случаев еще и потому, что в производство зачастую поступали недостаточно доработанные сценарии. Но при этом руководство киностудии, внося необходимые изменения, в большинстве случаев нарушало установленный порядок, обязывающий согласовывать все эти изменения с Комитетом.

Дальнейшее существование подобного рода явлений в практике работы киностудий — недопустимо.

ВЫВОДЫ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ

В настоящее время необходимо принять меры по установлению законного порядка производства кинокартин, определенного Постановлением СНК СССР от 23/III-38 г. и рядом приказов Комитета, изданных в развитие этого Постановления.

В первую очередь необходимо:

1. Предложить Сценарной студии, сценарным отделам киностудии и Управлению по производству художественных фильмов резко повысить требова-

ния к идейно-художественному и профессиональному уровню принимаемых литературных сценариев, не допуская случаев поступления в производство сырых, недоработанных сценариев. При этом:

2. Запретить производить в режиссерской разработке какие-либо существенные отклонения от утвержденных литературных сценариев без согласования этого в каждом отдельном случае с Комитетом и автором.

3. Запретить также внесения всякого рода существенных поправок в утвержденные режиссерские сценарии в процессе производства без согласования этих поправок с Комитетом.

4. Управлению по производству художественных фильмов установить строгий контроль за порядком прохождения сценариев производстве, путем сличения утвержденных литературных сценариев с режиссерскими и утвержденных режиссерских сценариев с монтажными листами при приемке картин Комитетом.

5. Предупредить всех работников киностудий, что впредь всякого рода отклонения от установленного порядка в отношении литературных и режиссерских сценариев, поступивших на производство, будут рассматриваться, как злостные нарушения дисциплины со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Ст. редактор УПХФ САЗОНОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 829. Л. 20—24.

№ 211

**ИЗ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ «О ПОВЫШЕНИИ КАЧЕСТВА ЛИТЕРАТУРНЫХ
И РЕЖИССЕРСКИХ СЦЕНАРИЕВ»**

29 апреля 1943 г.

Тов. РОММ: <...> Развитие кинематографа происходит волнами.

Мы перед писателями были виноваты. В свое время от кинематографа были отброшены все писатели и драматурги и все базировались только на режиссерах. Это была колоссальная ошибка, которая дорого нам обошлась. Все режиссеры переделывали сценарии сами, как хотели. Кинематограф был какой-то ничтожной величиной, поводом для упражнений режиссеров. Считалось дурным тоном — ставить картину по сценарию, точно.

После «Пышки» в журнале «Искусство кино» было написано, что «нужно различать Ромма-сценариста от Ромма-режиссера; как сценарист — он написал прекрасный сценарий, но при постановке картины как режиссер он никак не проявил себя, потому что режиссера в этой картине... нет! Он сценарист, и перенес все на экран. Заниматься бы ему дальше только литературным трудом». Вот видите, что получилось!

Из-за того, что мы стояли на такой скверной и вредной позиции — не следует, что нужно перейти на прямо-противоположную позицию, на которую тут встал тов. Сазонов. <...> Тов. Сазонов сказал, что режиссер не имеет права в режиссерском сценарии изменять диалоги, переставлять сцены, вводить новые сцены, словом — как-то изменять существующий сценарий и т.д. Одновременно с этим требуется какое-то «творческое перевоплощение»... В чем же заключается при таких условиях работа режиссера? — В раскадровке? В разработке музыки?

Тов. Сазонов ссылается на Постановление Совнаркома... Но там ведь ничего не сказано, может или не может режиссер менять тот или иной литературный сценарий. Там сказано, что режиссерский сценарий нельзя менять, и ничего не сказано, как от литературного сценария переходить к режиссерскому.

Если мы обратимся к опыту любого театра, то мы увидим, что, когда театр работает над современной пьесой («Фронт», например), то не печатается пьеса — пока не ставится пьеса, потому что весь текст все время меняется. И автор считает окончательным текст пьесы — текст премьеры. Вот, например, возьмите вы «Парень из нашего города». Сравните результат работы Берсенева и наш. Симонов пока не в состоянии был написать всех тех диалогов, которые могут сказать актеры. Он написал, актеры говорят, но диалог этот — не говорится, именно вот не говорится! Ведь вот, например, я помню, когда мы вместе с Щукиным прорабатывали весь литературный сценарий, — нам каждый раз приходилось все подбирать, проверять перестановку всех случаев, потому что все это — не ложилось в конкретной работе.

Вы приводили пример, когда было ухудшение, но ведь иногда бывает и улучшение. Возьмите «Чапаева», например. И это потому, что наша литература (вы меня извините!) пока что — за редким исключением — не давала таких образцов кинематографической литературы, какие у нас есть картины! Все лучшие картины советского кино пока что созданы в результате коллективного труда режиссера и автора над самим текстом. <...>

Тов. ДОНСКОЙ: <...> Лет шесть тому назад приблизительно после 5—6 лет работы я вдруг убедился в очень странной вещи. Когда я прорепетировал сцену, которая была утверждена и даже скреплена печатью и одна копия находилась в негориаемом шкафу...

(Тов. БОЛЬШАКОВ: Тогда печати не ставились.)

...то все, что мы репетировали, оказалось неправдой. Оказалось, что это не в образе человека, что все надо было сделать по-иному.

И мы нашли правду образа, правду языка — все, что необходимо для того, чтобы это было правдой, мы нашли вдруг во время репетиции.

Я вам честно скажу: очевидно, я не умею работать в таком плане, в каком мы предполагаем. Мне, например, кажется, что сценарий должен делаться, когда мы уже получаем режиссерский сценарий. Надо провести полную репетицию от начала до конца, написать сценарий и после этого представить вам на утверждение. Вот это было бы честно. Я предлагаю писать сценарий после того, как текст срететирован, и потом представлять его на утверждение.

Я хочу привести вам пример. Человек, который имеет почти от каждого председателя (за исключением одного) крупные благодарности в приказе о том, что это самая дисциплинированная постановка вопроса, самая быстрая, самая дешевая и не плохая, — вдруг оказывается в положении, когда ему говорят, что вот вы нарушили какие-то правила. Это парадоксально.

Вот «Как закалялась сталь». У меня была точно расписана сцена в судомойке. Когда я пришел в судомойку и увидел настоящую судомойку: вдруг пар пошел, потом люди забегали в фартуках и когда появилась вода, — то оказалось, что все, что было утверждено, — все это неверно. Знаете, что я делал? Я убегал. У меня все было написано, а я не понимал, как это сделать. Я два дня убегал, четыре дня убегал. И у меня был простой. И только на шестой день я

увидел, ясно представил свою сцену и снял ее за один день. И сцена сделана правильно.

Я рассказываю вам свои ощущения и почему нам надо репетировать, а потом писать сценарий.

По вопросу переделки литературного сценария. Вопрос чрезвычайно интересный. Автор видит одно, а я вижу другое. Я очень мечтаю всю жизнь, чтобы нашелся автор, который бы представлял настоящую, до конца отработанную вещь. Над всеми вещами, которые я делал (а я сделал 14 картин), мне самому приходилось работать.

Я хочу сказать вам, имеет ли право режиссер интерпретировать? То есть он обязан интерпретировать, иначе мы все были бы похожи друг на друга.

Когда я написал «Детство Горького», у меня был почти такой же случай. Я увидел вдруг «Страсти-мордасти». Делая 8-летнего мальчика, я привнес еще одну вещь. Я взял мальчика, посадил в коляску и вывел его в чисто поле. Это вызвало очень большую бурю, и товарищ, с которым пришлось работать, написал страшное письмо и до последнего дня это продолжалось. И только после того, как в «Правде» появился подвал о том, с каким удивительным тактом автор сделал то-то и то-то, он попросил у меня письмо обратно.

Непосредственно о «Радуге».

Я очень прошу Вас, т. Большинцов, быть добросовестным. Почему? Во-первых, это обязанность каждого гражданина; во-вторых, председатель Комитета — это председатель Комитета. И если вы представляете какой-либо документ председателю Комитета, извольте отвечать самому главному — своей совести. Вот я только что был у В.Л. Василевской. Я ей показал вот эту вещь с тяжким обвинением. Василевская очень интересный, интеллигентный человек, и она сказала, что это очень недобросовестно. Недобросовестно потому, что вы не имеете права в документе писать, что образ Ольги не существует, что он привнесен режиссером.

В повести это конфликт. Это честная сестра бьет другой по морде. И если у автора выпало что-то, то мы должны этот конфликт вывести. Причем надо вам сказать, что мы с Василевской обо всем этом говорили. Она сказала, что она и председателю Комитета об этом говорила.

В инсценировке литературного произведения важнейшим фактором является подтекст. Когда переходишь к диалогу, то удивительное дело... Вот Василевская пишет, что «Ему хотелось сказать то-то и то-то». Но это литературное выражение. А как найти для литературного выражения выразительный эквивалент на экране?

(Тов. БОЛЬШАКОВ: Как же тратить государственные средства, когда сценарий не готов?)

Я думаю, что полмиллиона экономии будет. Я поставил задачу более крупные картины делать меньше миллиона. И каждая моя картина «В людях», «Детство Горького», «Мои университеты» стоит меньше миллиона. Так что лишнюю копейку я боюсь тратить.

Второе обвинение — не существует деда Охупки. Я говорил с Василевской, она уступит мне деда Охупку.

Товарищи! Картина кровавая. Я смотрел картину Эрмлера. Большая картина. Я сказал Фридриху Марковичу: меня вздыбливало это. Я делаю по-другому. Показать на экране, как ломают руки — нельзя. Вот у Эрмлера танк идет на ребенка, его ломают, убивают. А мне кажется так: я делаю психоло-

гическую вещь, и мне кажется, что я ее понял. Я делаю характеры людей. Все ужасы показаны за экраном. Как рождается человек — на экране показать нельзя, очень нельзя.

(Тов. БОЛЬШАКОВ: Речь идет о тракторке. Василевская заявила сама, что совершенно иная получилась вещь. А вы берете отдельные в частности.)

Мне кажется, что ряд вещей не надо делать, сказала Василевская. Мы, говорит, в общем просмотрели сценарий. В основном идею «Радуги» он несет в себе.

(Тов. БОЛЬШАКОВ: Эта вещь должна быть адекватна. Недостаточно того, что она несет в себе идеи.)

Когда Василевская сказала пару слов о том, что ей не нравится, Сазонов очень перепугался. А я не перепугался. У нас есть две совести: ваша совесть художника и моя совесть художника.

Вот здесь ведется стенограмма. Я прошу разрешить мне снять сцену с дедом Охупкой. Если она не выйдет — снимите с меня постановочные. Я вас убедительно прошу разрешить это сделать.

Мне иногда хочется выиграть 500 тыс. и поставить картину за свой счет, потом принести ее сюда. (Смех в зале.)

Если бы мне год тому назад сказали бы, что институт комиссаров будет упразднен, я бы не поверил. Если бы мне сказали, что будут введены погоны, я бы тоже как-то не поверил. Когда у нас стоял вопрос относительно авторских, Дукельский сделал такую вещь. Он сказал, что это постановление СНК. Ну, постановление СНК мы всегда приветствуем, и все спокойно это приветствовали, и все было хорошо (смех в зале), а потом оказалось, что нас запрашивали, и Семен Семенович (очень порядочный человек) получил нагоняй, потому что сказал, что он с нами договорился!...

Я считаю неправильным ставить так вопрос, что надо делать 30 сценариев и из них 5—6 картин современных, остальное из истории. Мне кажется также, что было бы лучше, если бы процент опеки был бы меньше.

Вот, например, Ромму, Пырьеву поручается поставить такую-то картину. Чем отвечают они? Большой работой, честью, завоеванной работой стольких лет.

(Тов. БОЛЬШАКОВ: Значит, что хочет, то пусть и делает?)

Советский человек хочет сделать большую картину, сделать ее дешево, сделать ее быстро, сделать ее хорошо. И вот попробуйте...

(Тов. БОЛЬШАКОВ: Каждый режиссер хочет сделать хорошо, быстро, дешево, а получается наоборот: плохо, дорого и с браком.)

Вы, Иван Григорьевич, написали приказ о 9-м киноборнике, что он лучший сборник. И пресса это признала. И Полонский признал. И я вам скажу, что я сделал это без сценария. <...>

Тов. ЭРМЛЕР: <...> Из всех вопросов, затронутых здесь, для меня вырисовываются два наиболее основных:

1. Порядок в нашем хозяйстве.
2. Как быть дальше с картинами и сценариями.

По первому вопросу — нет возражений. Порядка у нас действительно сейчас не стало. Я даже не думаю, что причина заключалась в том, что Комитет находился далеко от студий. Неверно мнение и такое, что война дает возможность нарушать порядок и быть неорганизованным. Ясно, что порядок должен быть наведен.

Возникает вопрос о режиссерском сценарии. Я не согласен с такой постановкой вопроса, что режиссерский сценарий не может и не должен отличать-

ся от литературного сценария. Тогда это просто какой-то механический прием. Делается разбивка на кадры, существует хронометр и т.д.

Режиссерский сценарий является основным и главным документом, по которому должна ставиться картина.

Поэтому — если режиссер относится добросовестно к своей работе (а иначе он не может быть режиссером! — Ибо, если это не так, то он не имеет права называться режиссером), если режиссерский сценарий сделан как большой творческий документ, — то с этого момента должен наступить действительно желанный порядок во всем деле. А у нас иногда бывало так, что режиссерский сценарий не являлся тем документом, которым он должен быть. Пырьев тут говорил о «Секретаре райкома» и останавливался на переделках литературных сценариев².

Нужно сказать, что я однажды был вынужден созвать специальное совещание, чтобы показать, как нужно, и как не нужно делать режиссерские сценарии.

Режиссер должен подходить к своему делу как художник, а не как ремесленник, должен со всей ответственностью относиться к своему делу.

Председатель Комитета официально объявил мне выговор за приостановку «Котовского» (потом он не был отменен!). Был режиссерский сценарий, который не являлся творческим документом. Пришлось во время съемок остановить картину, невзирая на последствия, переделывать сценарий и привести все в надлежащий порядок.

Возьмите вы пример «Новгородцев», «Воздушная дорога», да даже «Парень из нашего города», когда режиссер подходил к режиссерскому сценарию не как к творческому документу, а так — что написано, то и сделано...

Я думаю, что такова история и так требует жизнь, что режиссерский сценарий может и должен (в какой-то степени) быть отличным от литературного сценария. Но требуется, чтобы замысел автора, основная идея, заложенная в литературном сценарии, если он доброкачественный, — были бы сохранены в режиссерском сценарии, и режиссер, если он художник, должен это воспроизвести так, чтобы по этому сценарию даже и не этот режиссер мог поставить картину.

Каждый режиссер знает, что ничего нет трагичнее, когда во время съемок начинает писаться сценарий. Не было случая, чтобы это было хорошо. Это бывает хорошо, когда автор сам сидит все время рядом с режиссером. Вещь эта вредна для производства и с точки зрения расхода пленки, и т.д., это вредно прежде всего для будущей картины, потому что качество страдает.

По первому вопросу если будет принято решение, и именно твердое решение, то кроме пользы — это ничего не принесет.

Второй вопрос — относительно своеобразного лозунга «Режиссер, не смей, нельзя!» и т.д.: получил сценарий — стань во фронт, сними шапку, уважай автора, и т.д.

Если в принципе это должно быть для создания кадров драматургов, то это — только принцип.

Наш кинематограф может гордиться некоторыми нашими фильмами. Возьмите такие, как «Чапаев», «Трилогия о Максиме», «Ленин в 1918 году», «Петр I», «Секретарь райкома», «Оборона Царицына», «Трактористы» — и многие другие...

Режиссер в какой-то степени влиял на все эти фильмы...

Разве режиссер не являлся при этом помощником автору? Являлся. Не следует этого забывать.

У нас, к сожалению, зачастую нет — в количественном и в качественном отношении — тех сценариев, которые нам нужны (*С места*: Правильно!), а поэтому говорить режиссеру «Не смей!» — неправильно, потому что я не знаю, кто от этого проигрывает: принцип или советская кинематография. Боюсь, что советская кинематография может проиграть.

Если бы у нас печаталось очень много новелл, если бы Сценарная студия могла дать председателю Комитета 150 полноценных сценариев, — тогда ставить так вопрос было бы, безусловно, правильно, но мы ведь этого не имеем... Я сегодня неспроста задал довольно ехидный вопрос здесь: в чем заинтересован режиссер, что он так «лезет» в работу сценария? И действительно: авторское право отменено, имя его не стоит на экране, что же, спрашивается, ему нужно? И ответ тут таков: это просто честный советский художник, который искренно любит кинематографию, любит ее всем своим существом. Кроме того, художник хочет, чтобы его работа была в ряду хороших, а не плохих.

А сценарии наши зачастую — плоские, неинтересные, скучные, не двигающие искусство вперед, и режиссер, встречаясь с таким сценарием, хочет сделать его интереснее, живее, доходчивее до зрителей.

Часто тут мы сталкиваемся с обидой автора. Автор считает, что его не уважают. Пусть пишет хорошие сценарии, и тогда все будут его уважать!

Вот, например, «Воздушная трасса». Говорят, что «не нужно соваться»... И нетрудно предугадать, что в таком случае она ляжет на полку. «Русские люди». Большинство должен был помочь Пудовкину.

Режиссеры «лезут» в это дело не от хорошей жизни, не ради прибылей, а из желания во что бы то ни стало сделать такой сценарий, чтобы картина была признана если не отличной или хорошей, то хотя бы приличной. Поэтому во имя только принципа говорить «не смей» и «или принимай вещь так, как она есть, или совсем не принимай» — нельзя, это не есть принцип. Такой принцип не может дать хороших результатов.

Опыт доказал: там, где автор работает в содружестве с режиссером — великолепный результат. Если имеется этот опыт и имеются положительные результаты, то почему же искать какие-то новые принципы, которые неизвестно еще к чему приведут, и отбрасывать то, что уже имеется?

Я лично считаю необходимым принять по сегодняшнему заседанию такие решения:

1. Упорядочить вопрос относительно режиссерских сценариев.

2. Привлечь автора к совместной работе с режиссером. Если это невозможно в наших условиях, когда все находится в разных местах, то режиссеру, по крайней мере, должно быть представлено право разработки литературного сценария, его доработки, улучшения и т.д., — согласовывая все это с непосредственным автором сценария.

3. Раньше существовал определенный термин: «подготовительный период».

Ныне он забыт. Подготовительный период давался на время от 3-х недель до одного месяца, а срок пуска картины дается — 5 месяцев. Это неправильно. Подготовительный период должен быть в 3 месяца, а картину нужно делать в 2,5—3 месяца. Ведь условия создания картины сейчас совершенно из-

менились, и нужно это учитывать. Вы ведь помните, что раньше, например, когда сценарий обсуждался на Художественном совете, то и режиссер делал соответствующий доклад, и на стенах висели всевозможные эскизы, даже макеты иногда делались, картинки, плакаты и т.д. Сейчас всего этого нет, а поэтому нужно увеличить именно подготовительный период, тогда картины будут делаться быстрее и лучше. <...>

Тов. БОЛЬШАКОВ: Мы сегодня поставили вопрос значительно шире, чем тот повод, который послужил для постановки этого вопроса.

Мы поставили вопрос об улучшении качества литературных и режиссерских сценариев. А непосредственным поводом для этого послужил сценарий Донского «Радуга». Это был непосредственный повод для того, чтобы поставить сегодня именно этот вопрос. И мы решили поставить не изолированно вопрос о сценарии т. Донского, потому что эти явления, которые имеют место в сценарии т. Донского, стали типичными в нашей кинематографии за последнее время.

У нас за последнее время наблюдается известная, если можно так выразиться, «творческая распушенность» в отношении и к литературным, и к режиссерским сценариям. Это явление можно расценить как рецидив того беспорядка, который был в кинематографии до 1938 года.

Тов. Донской сказал: «Дайте нам право ставить, и доверьте все это дело». Далее он сказал: «За качество мы будем отвечать, и мы рискуем своим именем», и т.д.

Вот это как раз рецидив тех настроений, которые царили в кинематографии еще в 1938 году, когда каждый режиссер говорил, что «Я получаю авторские», что «Студия живет за мой счет, и я — что хочу, то и делаю».

Мы покончили с этим, и возвращаться к этому ни в коем случае не будем.

Поэтому мы поставили сегодня вопрос о повышении качества литературных и режиссерских сценариев.

У нас за последнее время на режиссерский сценарий стали смотреть как-то странно, без той ответственности, которая необходима в данном случае. Ведь это же документ, по которому представляется право расходовать государственные средства. Ведь режиссерский сценарий — это тот же счет в банке, по которому государство отпускает деньги на постановку той или иной картины. И средства, как многим известно, не маленькие...

Даже самое оформление сценариев стало каким-то небрежным у нас, за последнее время печатаются они на плохой бумаге, неряшливо, с помарками, и т.д.

Раньше у нас был строгий порядок в оформлении сценариев. А сейчас как-то все это разладилось. И нельзя это объяснить тем, что сейчас — военное время, как многие ссылаются. Нельзя признать, что это правильно и закономерно. Ведь, наряду со всем этим — мы имеем хорошие образцы. Сценарий «Иван Грозный», например, можно взять в качестве эталона. Он сделал очень добросовестно, указано решительно все, приложены соответствующие эскизы и т.д.

Возьмите пример сценария Петрова «Кутузов». Сценарий разработан хорошо.

Режиссерский сценарий должен быть железным, и здесь никаких отступлений быть не должно.

Мы должны восстановить все те требования, которые у нас существовали в отношении режиссерских сценариев до войны. Никто не давал права нарушать постановления Правительства, имеющегося на этот счет.

За 1942 год мы имели немало плохих картин. Начала появляться какая-то распушенность. Нужно повести решительную борьбу с этим делом и положить этому предел.

Нужно поднять культуру режиссерского сценария.

Если для написания сценария нужен месяц — пусть будет месяц, если два, так два. Для «Ивана Грозного» нужен был год. Мы идем на это. Только давайте то, что от вас действительно требуется. Нужно навести должный порядок в этом деле.

Режиссерский сценарий должен представлять собой не какую-то бумажную отписку («а там, мол, разберемся!»), а документ, со всеми вытекающими отсюда последствиями. А то у нас получается какое-то типичное анархическое отношение к искусству, вы сами себя не уважаете... Искусство требует, чтобы был план, а не так, что «хочу — я работаю, а не хочу — не работаю». Это исходит от распушенности, от анархизма, и вы, как советские люди, должны с этим бороться.

Режиссерский сценарий должен быть железным. Должны быть восстановлены существовавшие ранее сургучные печати (т. Полонский, нужно позаботиться об этом!), оформление сценариев должно быть таким, как это было прежде. Должно быть полное уважение к сценариям, и никаких отступлений тут быть не должно.

Что касается литературных сценариев, то у нас дело обстояло тут плохо. Мы сейчас повысили требовательность. В 1942 году у нас требовательность к литературным сценариям была несколько снижена. Это объяснялось тем, что мы хотели сделать картины на современные темы. И, если бы эти картины делались в такие же сжатые сроки, как писались сценарии, то результаты были бы, конечно, иные, чем это имело место в действительности. «Неуловимый Ян» был намечен к постановке еще давно. Сценарий его был написан в течение месяца. Дело это было еще в самом начале войны. В августе сценарий был утвержден. Если бы картина вышла через 3—4 месяца после войны, то она имела бы большой успех, но картина закончена лишь через полтора года после начала войны, что, конечно, снижает ее актуальность и т.д.

«Железный ангел»... (Тут сидит т. Юренев.) Картину запустили вскоре после начала войны, а привезли ее только теперь, почти через два года.

Между сроком написания сценария и сроком сдачи картины — существует большая диспропорция. Сценарий пишется 1—2 месяца, а режиссер снимает картину по полтора года вместо 6—7 месяцев. И поэтому получается так, что многие наши картины — теперь, после 22-х месяцев войны, — уже не отвечают тем требованиям, которые мы к ним предъявляли тогда, когда они только запускались в производство.

Нельзя сказать, что все литературные сценарии у нас плохие. Это неправильно. На том этапе, когда писались эти сценарии, они соответствовали тем требованиям, которые предъявлялись к ним в этом отношении. Литераторы тогда лучшей не было по сравнению с нашими сценариями. Жизнь быстро движется, и требования все время нарастают.

Сейчас, если подходить с точки зрения современных требований, то мы повысили требования к литературным сценариям, и они должны быть на высоком уровне.

И неправильно, конечно, думать, что если мы возьмем плохой сценарий и дадим его хорошему режиссеру, то режиссер должен сделать хорошую картину. Мы должны повысить требования к литературному сценарию, мы имеем для этого все возможности.

У нас есть хорошие сценарии — «Кутузов», «Давид Бек», «Жила-была девочка», «Севастополь», сценарий Герасимова³ и т.д.

Основные наши режиссеры почти обеспечены сценариями, за исключением, пожалуй, Козинцева и Трауберга, и то мы для них подбираем сейчас сценарий.

Мы повысили требовательность к сценариям. Мы имеем все возможности к тому, чтобы обеспечить наших режиссеров хорошими литературными сценариями.

Мы имеем все возможности к тому, чтобы поднять качество литературных сценариев.

Плохой сценарий — не ставьте его. Мы никого не принуждаем, но мы не должны снижать требования к литературным сценариям.

Но, если мы требуем от наших писателей, чтобы они давали произведения настоящие, стоящие на высоком уровне, то — извольте с ними считаться и не кромсать их произведений.

С тов. Донским получился позорный факт. По какому-то праву он хорошее произведение, изданное миллионным тиражом, пользующееся заслуженным успехом у наших читателей, — взял и исковеркал его...

(Т. ДОНСКОЙ: Нет, обо всем была договоренность с автором.)

И вопрос о сценариях встал не потому, что Сазонов «испугался»... Управление давно представило мне заключение, что сценарий никуда не годится, искажает повесть.

Если Вы, т. Донской, считали, что сценарий был плохой, то Вам ведь т. Большинцов и я говорили, что мы Вам дадим опытного драматурга. Вы отказались, сделали сценарий сами.

(Т. ДОНСКОЙ: Я советовался с Вандой Львовной!)

Возьмите «Как закалялась сталь». Фильм хороший, но он сделан хуже, чем роман Островского. Если бы вы точно придерживались романа Островского и не допускали вольностей, то фильм получился бы куда лучше, и, может быть, даже получил бы Сталинскую премию.

Я, т. Донской, считаю, что Вы поступили с «Радугой» бесцеремонно, дали совсем другую трактовку всех персонажей. Все присутствующие признают, что получается иное направление вещи и трактовки. Это была вещь, полная гнева, пронизанная ненавистью к врагу. Введением «деда» и искажением диалогов Вы ненависть как-то вытравили, и той гневной повести, о которой знает наш народ, — не получилось в Вашем сценарии. А Вы здесь выступаете и говорите о частностях. Дело, конечно, не в частностях, а в самом существе. Сама Ванда Василевская, когда прочла Ваш сценарий, позвонила мне, сказала, что ее повесть Вами искажена в Вашем сценарии. И Вы должны сказать, что допустили ошибку. Мы сейчас вынуждены приостановить съемки, а если Вы не исправите сценарий, то мы Вас снимем и накажем. Никому, даже заслуженным деятелям, не дано права бесцеремонно поступать с теми сценариями, которые к ним поступают.

Мы должны установить твердый порядок в этом деле, прекратить это бесцеремонное обращение со сценариями, утвержденными Комитетом. Если сценарий утвержден Комитетом, то никто не имеет права менять направление этого сценария. Мы не требуем, чтобы режиссер механически переписывал диалоги и т.д. Режиссеры — это не просто переписчики, никто так вопроса не ставит. Но он не имеет права искажать замысел автора и вводить новые персонажи в сценарий без согласования с автором, а также произвольно изменять сценарий. Никому такого права не дано. Это-то расхлябанность и распушенность, когда люди что хотят, то и делают. Если вы с чем-нибудь не согласны, то обращайтесь в Комитет, или в Совнарком, или в ЦК ВКП(б). Но нарушать

существующий порядок — нельзя, никто такого права никому не давал. Никакой отсебятиной заниматься нельзя. Разрешили вам внести какие-либо исправления, изменения и т.д. — дело другое, но самовольно ничего делать нельзя.

И мы мимо нарушения тех порядков, которые установлены советской властью, проходить не будем. Война требует, чтобы все советские законы соблюдались, чтобы была дисциплина — везде и во всем.

Никто не говорит, что вы все должны быть какими-то механическими людьми, — «роботами», но нужно, чтобы существовал определенный порядок, которому бы все подчинялись, чтобы все было планоно, организовано. А то — действительно, как говорил т. Сазонов: мы тут спорим по каждому кадру, утверждаем, говорим, а потом в Комитет привозят картину, и там ровно ничего не осталось от режиссерского сценария. Это — неуважение к себе, а также и к людям, которые руководят вашей работой.

Или вот как получалось с литературным сценарием Мачерета⁴. Комитет утвердил литературный сценарий по повести Соловьева. Метраж был определен в 2 200, но он строит сценарий с расчетом на метраж 2 800. Сценарий, следовательно, уже с отступлением, и небрежно к тому же составленный. Сам написал литературный сценарий, а дает другой режиссерский сценарий. Литературный сценарий утверждается Комитетом, и должен быть обязательным для режиссера. Если он не согласен — он должен сказать об этом, и мы это здесь обсудим.

Литературные сценарии должны утверждаться Сценарной студией за подписью Директора, быть хорошо оформленными, в хорошем переплете, на хорошей бумаге, и т.д., тогда и уважение надлежащее будет к сценариям. А то — часто сценарии плохо напечатаны, неряшливо, и т.д.

<...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 829. Л. 25—55.

¹ Речь идет о проекте постановления Совнаркома СССР об изменении закона об авторском праве, инициированном в декабре 1938 года председателем ГУК С.С. Дукельским. По этому проекту режиссеры-постановщики исключались из числа авторов картин, а соответственно, не в пользу постановщиков менялась и оплата их труда. Согласно проекту Дукельского, режиссер должен был получать не процентные отчисления от прибылей за прокат созданного им фильма, а строго фиксированные премиальные. Т.е. оплата труда зависела теперь не от числа зрителей, посмотревших фильм, а от того, как его оценило начальство. 25 ведущих режиссеров немедленно подписали коллективное обращение к председателю СНК В.М. Молотову, в котором выразили свое несогласие с нововведением. Однако вскоре руководитель советского правительства получил докладную записку Дукельского, в которой тот сообщал, что режиссеры — авторы коллективного обращения одумались и берут свои гневные слова назад. См.: РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 957. Л. 52—59.

² И.А. Пырьев был едва ли не рекордсменом по обилию снимаемых дублей, число которых доходило до полутора десятка, а иногда и более. Такое количество дублей в данном случае свидетельствовало вовсе не о нехватке профессионализма или плохой подготовленности режиссера к съемке, а о поиске наилучших решений в очень широком жанрово-стилевом диапазоне. Поэтому Пырьев, опираясь на столь своеобразный личный опыт работы, особенно горячо утверждал, что драматургия фильма по-настоящему рождается непосредственно на съемочной площадке.

³ По всей вероятности, речь идет о сценарии фильма «Большая земля».

⁴ Имеется в виду фильм А. Мачерета «Я — черноморец!», снятый по повести Л. Соловьева.

ДУЭЛЬ: АЛЕКСАНДРОВ — БОЛЬШАКОВ

Как уже отмечалось, давняя и неизменно агрессивная стратегия Агитпропа в отношении кино неизбежно порождала острейшие конфликты не только с мастерами экрана, но даже и с руководством кинематографии, которому официально от лица государственной власти были вменены право и обязанности осуществлять руководство киноделом в стране.

Причем это деструктивное противостояние руководящих партийных и государственных институций за право рулить кинематографом изначально приобрело поистине хронический характер. Абсолютно независимо от того, кто именно в тот или иной момент оказывался начальником советского кино по государственной линии — будь то Шведчиков, Рютин, Шумяцкий или Дукельский — руководство Агитпропа, состав которого со временем тоже менялся, неизменно демонстрировало свое крайнее недовольство как самими советскими кинематографистами, так и их официальными руководителями.

Не стал исключением в этом хроническом противостоянии Старой площади с Малым Гнездиновским и четырнадцатилетний период правления киноотраслью Ивана Григорьевича Большакова.

Его отношения с Агитпропом не сложились с самого начала. Попытки Большакова провести относительно либеральную реформу отрасли, перераспределить сферы ответственности между творческими работниками и администрацией, заменить административно-силовые рычаги управления экономическими стимулами вызвали непонимание и бешеную реакцию партийных функционеров.

Отношения быстро накалились до такой степени, что еще накануне войны руководство Агитпропа предприняло попытку сбросить Большакова. Однако начавшаяся война, критическое положение на фронте и совсем иные заботы заставили на время идеологов если и не позабыть о желании распрощаться со слишком самостоятельным и непокладистым руководителем кинематографии, то, по крайней мере, и не раздувать далее огонь конфликта. Но как только положение на фронтах стабилизировалось и в ходе войны наметился перелом, руководство Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) немедленно возобновило свои атаки на Большакова. Поскольку последний продолжал руководить отраслью слишком самостоятельно и не изъявлял желания уступить притязаниям Агитпропа на «право первой брачной ночи», был взят курс на его ликвидацию.

Пик катастрофически быстро нараставшего конфликта пришелся на 1943 год. Причиной нового обострения отношений помимо ставшей уже привычной повседневной травли и мелких подножек со стороны Агитпропа (см. раздел «Бей своих...») послужило решение УПиА о пересмотре порядка утверждения сценариев (см. док. № 215). Это нововведение практически лишало Комитет по делам кинематографии какой-либо самостоятельности в определении своей репертуарной политике и тем самым поставило его в тяжелейшее положение.

17 июля 1943 года И.Г. Большаков вынужден был направить Секретарю ЦК ВКП(б) и Председателю Совнаркома СССР В.М. Моло-

тову докладную записку, в которой руководитель кинематографии резко опротестовал новый порядок утверждения сценария и запуска фильма только с санкции Агитпропа, и Секретариата ЦК:

«Рассмотрение и утверждение литературных сценариев, — писал Большаков, — превратилось в такую сложную процедуру, которая парализует всю работу художественной кинематографии, отталкивает писателей от кинематографа <...>».

Этот порядок обезличивает Комитет, превращает в какой-то подотдел Киноотдела Управления пропаганды, а в результате страдает дело, наши киностудии не загружены, и мы можем остаться без фильмов».

Направляя это письмо, И.Г. Большаков рисковал быть обвиненным в том, что он покушается на священный принцип партийного руководства искусством. Но и отступить ему было уже некуда. Принять новый порядок, установленный агитпроповцами, — значило завалить план выпуска фильмов, а это и стало бы самым весомым аргументом в руках тех, кто добивался его увольнения. Поэтому Большаков написал свое обращение к Молотову, что называется, «наотмашь».

Ответный удар Агитпропа не заставил себя долго ждать. 21 июля 1943 года уязвленный начальник УПиА Г.Ф. Александров представил секретарям ЦК ВКП(б) В.М. Молотову, А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову докладную записку «О неудовлетворительном руководстве Комитета по делам кинематографии». В этом документе, игнорируя все объективные трудности работы эвакуированных студий в условиях военного времени, шеф Агитпропа свел все проблемы советской кинематографии к якобы безобразно плохому и некомпетентному руководству, прежде всего — лично Большакова.

«В последние два-три года, — утверждалось в эпистолии, — Комитет по делам кино очень плохо руководит художественной кинематографией. <...>»

Художественные фильмы, за немногим исключением, стали крайне упрощенными, примитивными по замыслу, убогими по идейному содержанию, низкими по художественному выполнению, плохо музыкально и технически оформленными <...>».

Как показал опыт, Комитет по делам кино не имел и не имеет ясной линии развития художественной кинематографии. Создание картин предоставлено самотеку. <...>»

Из всего этого видно, что за последние 2—3 года происходит резкое уменьшение выпуска картин и снижение их идейного содержания и художественной ценности. Комитет по делам кино своим плохим руководством поставил художественную кинематографию страны в тяжелое положение».

Главным виновником пресловутого «сценарного голода» опять-таки объявлялся сам Большаков:

«Тов. Большаков, ратующий за освобождение его от контроля со стороны ЦК ВКП(б), проявил полную неспособность обеспечить художественную кинематографию удовлетворительными сценариями. Председатель Комитета по делам кино умалчивает о неудовлетворительной работе художественной кинематографии. Причину неудовлетворительного состояния сценарного дела т. Большаков

видит в сложности системы утверждения сценариев. Лишь ограниченность т. Большакова и желание прикрыть свою бездеятельность мешают ему понять, что дело не в «процедуре» утверждения сценариев, а в том, что Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б) совершенно негодные сценарии».

Завершалось пространное обвинение утверждением, что «Тов. Большаков не пользуется никаким авторитетом среди творческих работников кино, ввиду его полной некомпетентности в вопросах киноискусства». Для получения «доказательств» по этому пункту руководство УПиА не погнушалось разыграть сложную многоходовую интригу с пресловутым «национальным вопросом», когда несколько кинематографистов-евреев были отстранены от своих должностей будто бы «по пятому пункту». При этом острая вспышка ответного недовольства со стороны отстраненных от должностей была ловко и изобретательно переадресована Большакову, который в глазах иных кинематографистов предстал в образе отъявленного «антисемита» и дуболома (подробнее см. в разделе «Союз нерушимый...»). Гневные письма и обращения уязвленных мастеров экрана к руководству страны и лично Сталину были умело и расчетливо присоединены тогда к прочему компромату на Большакова.

Судя по жесткости формулировок и солидному набору тяжких обвинений в докладной записке Агитпропа, Г.Ф. Александров явно собирался исполнить давнее свое заветное желание увидеть в кресле руководителя советской кинематографии другого — более покладистого и скорее всего «своего», агитпроповского — человека. Но свалить Большакова и в этот раз могущественному агитпроповцу оказалось не по зубам. По-видимому, при всех ошибках и недостатках советской кинематографии военных лет, руководству страны были хорошо видна умелая, самоотверженная, инициативная и вполне плодотворная работа руководителя Кинокомитета.

Впрочем, очередное поражение Агитпропа в схватке с Большаковым лишь на время слегка остудило пыл его руководителей. Уже в первые послевоенные годы новое сражение развернулось с небывалым размахом и энтузиазмом...

№ 212
ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ
С ПРОСЬБОЙ РАЗРЕШИТЬ ЗАПУСК В ПРОИЗВОДСТВО
НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

15 мая 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. АНДРЕЕВУ А.А.

Прошу разрешить запуск в производство следующих новых художественных фильмов:

1. «Конец Кашея Бессмертного» — сценарий Роу и Швейцера. Режиссер Роу, постановщик фильмов «По щучьему велению», «Василиса Прекрасная» и «Конек-Горбунук». Фильм будет ставиться на киностудии «Союздетфильм».

2. «Я — черноморец!» — сценарий Соловьева по его повести «Черноморец». Режиссер т. Мачерет. Фильм будет ставиться на Ташкентской киностудии.

3. «Разведчица» — сценарий В. Кожевникова по его повести «Март — апрель». Режиссер Пронин. Фильм будет ставиться на киностудии «Союздетфильм».

Сценарии этих фильмов мною представлены Управлению агитации и пропаганды.

Кроме того, прошу Вас ускорить решение вопроса о производстве фильмов «Малахов курган», «Робинзон Крузо», «Кремлевские куранты», «Нашествие» (по пьесе Леонова) и «Давид Бек». Вопрос о производстве этих фильмов мною внесен в ЦК ВКП(б) два месяца тому назад.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 119. Д. 1257. Л. 66.

№ 213

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА
ОБ ОТКЛОНЕНИИ ТЕМПЛАНА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ 1943 г.**

17 мая 1943 г.

*СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) —
тов. АНДРЕЕВУ А.А.
тов. ЖДАНОВУ А.А.
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.*

О ПРОИЗВОДСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ В 1943 ГОДУ

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР представил в ЦК ВКП(б) план производства кинофильмов в 1943 году, согласно которому предполагается выпуск в этом году 31 художественного полнометражного фильма. Сценарии подготовлены (учитывая и картины, переходящие с 1942 года) лишь на 14 фильмов. Кроме того, 4 сценария, представленные Кинокомитетом в Управление пропаганды, являются совершенно неудовлетворительными.

Из опыта работы Кинокомитета в 1942 году видно, что из утвержденного ЦК ВКП(б) плана производства 28 художественных фильмов, главным образом, из-за отсутствия полноценных сценариев, выпущено всего лишь 11 фильмов.

Тематический план, представленный комитетом по делам кинематографии, необходимо отклонить, как совершенно нереальный, ввиду отсутствия сценариев на большинство представленных тем.

Комитет по делам кинематографии представил приемлемые сценарии следующих фильмов, производство которых можно разрешить:

1. «Кутузов» (автор — В. Соловьев, режиссер — В. Петров, студия — «Мосфильм»). Фильм о главнокомандующем русскими войсками во время Отечественной войны 1812 года, история разгрома русскими войсками под водительством Кутузова вторгшихся в Россию армий Наполеона.

2. «Радуга» (автор — В. Василевская, режиссер — М. Донской, студии — Ашхабадская и Киевская). Фильм о советских людях, оставшихся на территории временно оккупированной немцами, о величии духа и патриотизма советских людей, об их мужестве и свободолюбии, о силе их сопротивления фашистским поработителям.

3. «Георгий Саакадзе» (2-я серия) (авторы — Антоновская и Б. Черный, режиссер — М. Чиаурели, студия — Тбилисская).

Вторая серия фильма о великом герое-полководце и государственном деятеле грузинского народа Георгии Саакадзе, о его борьбе с грузинскими князьями-феодалами и чужеземными захватчиками за свободу и независимость Грузии.

Кроме того, Комитетом представлены следующие сценарии, в которые следует внести ряд исправлений:

1. «Иван Грозный» (2 серии; автор и режиссер — С. Эйзенштейн, студия — Алма-атинская). Фильм о жизни и деятельности царя Ивана IV, о его роли в создании и укреплении русской государственности, о его борьбе с реакционным боярством и внешними врагами России.

2. В сценарии имеются следующие недостатки: в качестве единственной причины борьбы Ивана IV за усиление централизации Русского государства выставляется необходимость еще большего объединения его перед лицом внешней опасности. Это одна из важных причин. Но не менее важной причиной усиления борьбы за централизацию Русского государства в XVI веке явилось внутреннее развитие Русского государства, особенно быстрый рост хозяйственных связей. Ленин отмечал, что объединение России «вызывалось усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок» (Соч., т. 1, стр. 73). В связи с этим выросли новые слои населения (купечество, торговый люд городов), которые вместе со значительным слоем дворян поддерживали Ивана IV в его борьбе против бояр. Все эти моменты можно показать введением одной новой сцены — сцены борьбы различных группировок в Москве после отъезда Ивана IV в Александровскую слободу. Без показа этой борьбы для советского зрителя будет непонятным, почему москвичи решили, что «нельзя без царя» и пошли в Александровскую слободу просить Ивана IV вернуться на царство.

Кроме того, в фильме нужно показать, что Иван IV в борьбе с боярством был недостаточно последователен.

3. «Жди меня» (автор — К. Симонов, режиссеры А. Иванов и Б. Столпер, студия — Алма-атинская). Фильм о любви и верности советских людей в дни войны. Долгая разлука летчика и его жены, вызванная войной, не может разрушить семьи: взаимная любовь и преданность советских людей помогает им жить и бороться, сохраняя свое личное счастье в дни самых жестоких испытаний.

Сценарий следует дополнить более яркой характеристикой советских женщин, находящихся в тылу.

Фильм «Жди меня» должен показать, как советские женщины и девушки, ожидая возвращения своих мужей и женихов с фронта, стремятся быть достойными их, самоотверженным трудом помогают им разбить врага.

4. «Небо Москвы» (по пьесе Мдивани, режиссер — Райзман, студия — «Мосфильм»).

Фильм о борьбе советских летчиков с врагом, о воспитании молодого летчика-истребителя, только что окончившего летную школу. Ему помогают ис-

пытанные в боях товарищи. В сражении за родную Москву молодой летчик становится одним из храбрейших и искусных истребителей.

В сценарии имеются моменты панибратского обращения старших и младших командиров между собой. Даже при исполнении служебных обязанностей летчик-капитан называет полковника «Вася». Эти места нужно устранить. В фильме нужно показать, что в самом дружном и весьма спаянном коллективе воинов Красной Армии отношения строятся на строжайшей дисциплине, уважении старшего начальника, на беспрекословном выполнении всех его приказов.

Все эти фильмы можно разрешить к производству при условии внесения в них указанных исправлений.

Представленный Комитетом по делам кинематографии сценарий музыкального биографического фильма «Джамбул» (авторы — Таджибаев и Арнштам) неприемлем. В нем $\frac{4}{5}$ места отведено дореволюционному периоду жизни и творчества Джамбула и жизни казахского народа.

Октябрьская революция, коренное изменение судьбы казахского народа, эра его социального, национального и культурного расцвета. Пора самой плодотворной творческой деятельности Джамбула в сценарии отражены схематично, можно сказать, не показаны вовсе.

Плохо показано как отозвался Джамбул на грозные события сегодняшнего дня, как казахский народ участвует вместе с другими народами нашей страны в защите своей родины. А именно это должно быть главным в фильме. Сценарий необходимо подвергнуть коренной переработке.

Сценарий «Далекий край» (автор — Е. Шварц), представленный Комитетом по делам кинематографии, необходимо отклонить как ошибочный по содержанию и совершенно неудовлетворительный в художественном отношении. «Далекий край», очевидно, следует считать место, где размещен интернат для детей, эвакуированных из Ленинграда. Тринадцатилетний мальчик, примерный и уважаемый всеми в интернате, тоскуя по Ленинграду, решил совершить побег. Будучи уже в пути, он осознал ошибочность и бессмысленность своего поступка и вернулся обратно в свой коллектив. Таков сюжет сценария.

Яркая, разносторонняя жизнь детского коллектива в сценарии выглядит серой и эмоционально крайне бедной. В сценарии дети изображены так, что они не живут своей естественной жизнью; они постоянно чувствуют себя на чужбине и страдают, то и дело размышляют как взрослые эмигранты или чеховские три сестры.

В художественном отношении сценарий также крайне слаб. Идея сценария выражена не в действиях и образах, а в длинных риторических рассуждениях, которые произносят герои фильма.

Необходимо также переработать сценарий «Мы с Урала» (авторы — Помещиков и Рожков).

В сценарии неправильно изображаются воспитанники ремесленных училищ. Советские ремесленники напоминают беспризорников времен гражданской войны. Они ездят в собачьих ящиках под вагоном, воруют, дерутся, выпивают; на производстве они являются носителями стихийности, грубости, самоуправства, очень далеко стоят от комсомольской организации.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

№ 214
ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б)
«О ПРОИЗВОДСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ В 1943 ГОДУ»

17 мая 1943 г.

ПРОЕКТ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК ВКП(б)
О ПРОИЗВОДСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ В 1943 ГОДУ

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Отклонить представленный Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР тематический план производства художественных фильмов на 1943 год как совершенно нереальный ввиду отсутствия сценариев на большинство представленных тем.

2. Разрешить Комитету по делам кинематографии при СНК СССР производство следующих фильмов, сценарии которых подготовлены: «Кутузов», «Иван Грозный», «Жди меня», «Радуга», «Георгий Саакадзе» (вторая серия), «Небо Москвы».

Предложить Комитету по делам кинематографии внести следующиеправки в сценарии:

а) «Иван Грозный». В фильме необходимо показать, что важнейшей причиной усиления борьбы за централизацию Русского государства в XVI веке, наряду с ростом внешней опасности, явилось внутреннее развитие его, особенно быстрый рост хозяйственных связей. В связи с этим выросли новые слои населения (купечество, торговый люд городов), которые вместе со значительным слоем дворян поддерживали Ивана IV в борьбе против бояр.

В фильме нужно отразить также непоследовательность Ивана IV в борьбе с боярством.

б) «Жди меня». Показать, что советские женщины и девушки, сохраняя верность и ожидая возвращения своих мужей и женихов с фронта, самоотверженным трудом помогают им побеждать врага.

в) «Небо Москвы». Устранить из сценария изображение панибратства и фамильярности в обращении советских командиров; показать, что в каждом дружном, хорошо спаянном коллективе воинов Красной Армии отношения строятся на строжайшей дисциплине, уважении старшего начальника, на беспрекословном выполнении всех его приказов.

3. Предложить Комитету по делам кинематографии переработать сценарий «Джамбул» с тем, чтобы в фильме главное внимание было сосредоточено на послеоктябрьском периоде жизни и творчестве Джамбула, периоде социального и культурного расцвета казахского народа. Необходимо широко отразить участие казахского народа в Отечественной войне.

4. Отклонить сценарий «Далекий край» (автор Евгений Шварц) как ошибочный по своему содержанию и совершенно неудовлетворительный в художественном отношении.

5. Переработать сценарий «Мы с Урала» (авторы Помещиков и Рожков) в соответствии с замечаниями Управления пропаганды ЦК ВКП(б).

Г. АЛЕКСАНДРОВ

№ 215

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ
О ВОЛОКИТЕ С УТВЕРЖДЕНИЕМ СЦЕНАРИЕВ
В УПРАВЛЕНИИ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)**

17 июля 1943 г.

Тов. МОЛОТОВУ В.М.

Я вынужден обратиться к Вам по следующему очень важному для кинематографии вопросу.

В начале этого года Секретариат ЦК ВКП(б) решил, что съемка каждого нового фильма должна производиться только с его разрешения. Для получения разрешения на производство съемок фильма Кинокомитет должен представлять на рассмотрение и утверждение Секретариата ЦК ВКП(б) литературные сценарии по каждому новому фильму.

Рассмотрение и утверждение в ЦК ВКП(б) литературных сценариев превратилось в такую сложную процедуру, которая парализует всю работу художественной кинематографии, отталкивает писателей от кино и обезличивает Кинокомитет как руководящий орган художественной кинематографии. На практике эта процедура выглядит следующим образом:

Комитет направляет готовый литературный сценарий в ЦК ВКП(б). В ЦК ВКП(б) он попадает в Управление пропаганды, где сейчас создан даже специальный Киноотдел. Киноотдел рассылает сценарии на отзыв 15—20 консультантам. Каждый консультант считает необходимым дать свои замечания и непременно найти недостатки. Киноотдел вызывает к себе автора сценария и дает ему свои замечания. С этими замечаниями сценарий возвращается снова в Комитет для переработки, а если по мнению Управления пропаганды сценарий подходящий, он представляется на прочтение секретарям ЦК ВКП(б).

Вся эта процедура занимает 2—3 месяца. За первое полугодие рассмотрено и утверждено ЦК ВКП(б) всего лишь 10 сценариев, а остальные рассматриваются. Естественно, что при таком положении у писателей отпадает всякое желание писать сценарии, они свою работу над сценарием рассматривают как хождение по мукам. Этот порядок обезличивает Комитет, превращает его в какой-то подотдел Киноотдела Управления пропаганды, а в результате страдает дело, наши киностудии не загружены и мы можем остаться без фильмов. Я очень прошу Вас рассмотреть этот вопрос. Мне кажется, что нужно восстановить прежний порядок, когда ЦК ВКП(б) утверждал тематический план картин, а сценарии утверждались Комитетом.

И. БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 66.

На документе сохранилась важная резолюция В.М. Молотова: «т.т. Щербакову, Маленкову, Андрееву. По-моему, Большаков прав. 17.VII.43 г. В. Молотов».

В деле отложилась также и справка, по всей вероятности подготовленная в аппарате Секретариата ЦК ВКП(б):

«Т. Александров 4-го февраля с.г. представил в адрес секретарей ЦК ВКП(б) записку и проект пост. ЦК ВКП(б) о плане художественных фильмов на 1943 г. (вопрос

включен в повестку Секретариата). Этим проектом предусматривается утверждение 24 художественных и 10 документальных фильмов.

В новой записке (прилагается) и проекте пост. ЦК ВКП(б) Управлению пропаганды ЦК предлагает утвердить только 5 художественных фильмов на 1943 год и ни одного документального (?).

Т. Александров предлагает тематический план, представленный Комитетом, отклонить, как совершенно нереальный, но ни слова не говорит об этом в проекте пост. ЦК. В самом проекте пост. ЦК, кроме утверждения указанных 5 фильмов, да и то с оговорками, ничего не говорится о дальнейшем производстве фильмов, ничего не предлагается Комитету для выполнения плана на 1943 год.

В 1942 году Комитет выпустил 11 художественных фильмов, вместо 28 по плану» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 5).

№ 216

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА О НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНОМ РУКОВОДСТВЕ КОМИТЕТОМ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИЕЙ

21 июля 1943 г.

Тов. МОЛОТОВУ В.М.

Тов. АНДРЕЕВУ А.А.

Тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

Тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

О НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНОМ РУКОВОДСТВЕ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИЕЙ

За последние два-три года художественная кинематография в СССР переживает прогрессирующий упадок, а в настоящее время она находится в состоянии развала. Художественные фильмы, за немногим исключением, стали крайне упрощенными, примитивными по замыслу, убогими по идейному содержанию, низкими по художественному выполнению, плохо музыкально и технически оформленными.

В течение первых полутора лет войны Комитет по делам кинематографии выпустил 13 так называемых «киносборников». Эти сборники, посвященные главным образом войне, но сделанные людьми, не знающими фронтовой обстановки, представляют собой, за редким исключением («Пир в Жирмунке», «Эликсир бодрости»), наспех составленные, недопустимо халтурные фильмы. Темы сборников были надуманы («Ночь над Белградом», «Молодое вино»), по режиссерской разработке и актерскому исполнению сборники примитивны («Песня в исполнении Крючкова»¹ и др.), по идейному замыслу крайне бедны и малосодержательны («Карьера лейтенанта Гоппа» и др.). Эти кино-сборники получили в народе едкое и по существу справедливое название «Кино-винегрета». Отказ многих киноработников от создания цельных художественных произведений и переход к легковесным, кое-как составленным кино-сборникам был явным проявлением неспособности Комитета справиться со своими обязанностями во время войны. Понятно, что нельзя было ни поощрять, ни терпеть подобное направление в работе киноорганизаций. Дальнейший выпуск кино-сборников был запрещен.

Художественные фильмы, созданные за последнее время, как правило, так же были примитивны и вызвали всеобщее недовольство зрителей.

Фильм «Актриса» (режиссер Трауберг, авторы сценария Эрдман и Вольпин) фальшив по самому замыслу, построен на совершенно ложной, надуманной проблеме о полезности искусства в Отечественной войне. Только люди, утратившие связь с действительностью, могли разрешить к постановке и ставить столь глупый фильм.

Не менее пустой фильм — «Дорога к звездам» (режиссер Пеншлин), в котором нудно и явно бутафорскими приемами доказывается, что и композитор может быть летчиком. Причем немецкий ас изображен в картине сильным, волевым и зрелым летчиком, а советский летчик — герой фильма выглядит тщедушным и изнеженным мальчиком, победа которого над немцем в картине не обоснована.

Кинокартина «Лермонтов» (режиссер Гендельштейн, автор сценария Паустовский) не раскрыла характерных особенностей содержания и значения творчества Лермонтова, крайне принизила и обеднила образ великого русского поэта, изобразила его недалеким и капризным барчуком (сцена встречи Лермонтова с Белинским, поведение среди офицеров). На совещании кинодраматургов резко критиковалась эта картина, и крупные режиссеры выражали сожаление, что авторы фильма «испохабили тему». Недаром советский зритель не принял эту картину, не идет смотреть этот фильм.

Даже те фильмы, которые работниками Комитета признаются хорошими, как, например, «Во имя Родины» («Русские люди»), «Подводная лодка», сделаны недопустимо поверхностно и слабо для столь больших тем. В картине «Русские люди» мало действий, она сплошь заполнена длинными диалогами, артисты играют, кроме Жарова, серо, бледно. Война изображается, уже осужденными в свое время формалистическими приемами, — посредством мелькания снятых крупным планом искаженных от ужаса и гнева лиц, блеска штыков и кованых подошв. События в картине изображены в темных углах комнат, в подвалах и землянках. Весь фон картины мрачный, тягостный. Тема, которая могла бы послужить вдохновением для крупнейшего фильма наших дней, исковеркана, подана мелко, и не может удовлетворить советского зрителя. Комитет по делам кино не понял значения темы «Русские люди» и подошел к постановке этого фильма безответственно, поставив режиссера, операторов и артистов в скверные производственные условия.

Художественная кинематография работает настолько плохо, что Комитет по делам кино фактически выбрасывает в корзину большое количество фильмов, выпущенных студиями. За последнее время не увидели света полнометражные фильмы «Новгородцы», «Убийцы выходят на дорогу», «Бой под Соколом», фильм «Юный Фриц», «Железный ангел», «Швейк готовится к бою», киносборник «Юные партизаны» и другие. Все эти фильмы не могли быть выпущены на экран либо ввиду их фальшивости и ошибочности, либо ввиду совершенно неудовлетворительного выполнения, либо же из-за их пустоты и безыдейности.

Показательно, что за последние пять лет количество художественных фильмов, удостоенных Сталинской премии, неуклонно снижалось (Сталинскую премию получили 9 фильмов, созданных в 1938 г., 7 — в 1939 г., 5 — в 1940, 4 — в 1941, 3 — в 1942 г.).

Как показал опыт, Комитет по делам кино не имел и не имеет ясной линии развития художественной кинематографии. Создание картин предоставлено самотеку. Постановка той или иной картины определяется случайно появив-

шимся сценарием. Именно поэтому за два года войны не создано ни одной кинокартины о колхозах, фабриках и заводах, о советской интеллигенции, о воспитании молодежи, не созданы фильмы для детей. Не появилось за это время и хороших музыкальных и комедийных картин. Совершенно не создаются фильмы, воспроизводящие произведения русской классической литературы.

Из всего этого видно, что за последние 2—3 года происходит резкое уменьшение выпуска картин и снижение их идейного содержания и художественной ценности. Комитет по делам кино привел художественную кинематографию страны к развалу.

Ввиду того, что Комитет по делам кино представил на утверждение ЦК много явно плохих картин, на производство которых были затрачены огромные средства, Секретариат ЦК ВКП(б), дабы предотвратить дальнейший упадок художественной кинематографии, предложил т. Большакову представлять сценарии перед запуском их в производство на утверждение ЦК ВКП(б).

Рассмотрение сценариев, представленных т. Большаковым в Управление пропаганды, показало, что одной из важных причин неудовлетворительного состояния художественной кинематографии является крайне низкое качество сценариев. Сценарное дело переживает серьезный кризис². Тов. Большаков не понял важности создания большого количества хороших сценариев, оказался неспособным правильно организовать подготовку и рассмотрение сценариев на темы, нужные нашему государству. Все дело подготовки сценариев Комитет передал хозрасчетной организации — так называемой сценарной студии, во главе которой до последнего времени стояли второстепенные литературные работники (Блейман, Большинцов, Коварский и др.). Вокруг сценарной студии сгруппировался небольшой кружок посредственных писателей и ремесленников сценарного дела. Отсюда бедность тематики сценариев, убогость их содержания, примитивность и однообразие сюжета, образов, приемов изображения и т.п. Такие крупные писатели, как Алексей Толстой, Шолохов, Вишневский, Соболев, Тихонов и др., не привлекаются к написанию сценариев.

Насколько безответственно и плохо готовятся сценарии для художественных фильмов, видно из следующих примеров.

Представленный Комитетом на утверждение ЦК ВКП(б) сценарий «Конец Кашея Бессмертного» является фальсификацией русских народных сказок. Авторы сценария взяли отдельные куски различных русских сказок («Кашей Бессмертный», «Марья Моревна», «Никита Кожемяка» и др.), добавили много отсебятины и создали, как они пишут, «оригинальный сюжет». Кашей Бессмертный — образ, заимствованный авторами из цикла народных сказок («Кашей Бессмертный», «Марья Моревна»). В этих сказках Кашей изображается как похититель невест. В сценарии же он представлен главой разбойничьего племени, вторгнувшегося на русскую землю. Изменены в такой же манере и остальные образы русских сказок. Авторы сценария крайне легкомысленно обращаются с эпическими произведениями русского народа. Они коверкают содержание и образы русских сказок, которые созданы и пронесены народом через века в самобытной, оригинальной форме. Сценарий написан людьми, которые, как правильно пишет Алексей Толстой в рецензии на сценарий, «просто не ощущают стихию русской сказки», не знают народного русского языка. Текст сценария наводнен множеством сусальных, часто невразумительных фраз, долженствующих, по мнению авторов, выражать народность стиля, народные чувства. Так, например, силы у Кашея столько, «сколько в бору леса стоячего, сколько на нем прута всячего, сколько на нем листа

зеленого». Авторы не знают, что по-русски нельзя сказать «в бору леса», что на деревьях не висят прутья, что раз бор сосновый, то «листа зеленого» в нем нет. От крика Кашея травы «уплетаются» (?). Героиня сказки Марья Моревна говорит одному парню: «Умом ты видно неказист». Авторы не знают, что неказистым можно быть лицом, но не умом. Известное русское выражение «трын-трава» — означающее пренебрежительное отношение к чему-либо, авторы спутали с реальной травой, которая к тому же «пошла на дрова» (??). Сбрую на верховом коне авторы называют упряжью. Таких примеров множество. Герои сказок по существу превращены в участников Отечественной войны. Так, Марья Моревна, точно партизанка, попавшая в плен, говорит Кашею: «Что же, я русская до последнего вздоха, от меня покорности не жди». Никита Кожемяка и Булат-Балагур, находясь в волшебном царстве Кашея и совершая различные сказочные подвиги, поют песни, словно взятые из песенника издания 1943 года. Писатель Алексей Толстой в рецензии на сценарий «Конец Кашея Бессмертного» пишет: «Я считаю этот сценарий конъюнктурным, художественно лживым, не народным, патриотизм его поистине квасным, — и посему негодным для постановки». Сценарий «Конец Кашея Бессмертного» является глумлением над русским фольклором, замысел и идеи его ошибочны, язык сценария представляет из себя подделку под народный эпический язык. Создание такого сценария является ошибкой авторов. Еще большей ошибкой является одобрение его Комитетом по делам кинематографии.

Представленный Комитетом сценарий «Март — апрель» серьезно ухудшил хорошую одноименную повесть В. Кожевникова. Вместо лирической военной повести, раскрывающей душу советских людей, борющихся против немцев, получился поверхностный плохенький роман. Действие разворачивается прямолинейно, схематично. Персонажи повести — ходульные. Главный герой капитан Жаворонков в повести добрый, веселый, но ожесточившийся против врага воин, в сценарии дан грубым, неприятным, озлобленным человеком. Рецензенты называют главного героя «отвратительным капитаном Жаворонковым» (см. рецензию т. Довженко). Сценарий изобилует ошибками военно-технического характера. Сценарий «мал по объему мыслей, чувств, драматических ситуаций, событий» — так оценивает его т. Довженко.

Сценарий «Малахов курган» (автор Войтехов) составлен *неряшливо, без знания дела и содержит грубые принципиальные ошибки. Сценарий оправдывает нарушение воинской дисциплины, содержит множество фальшивых ситуаций. В военном отношении написан безграмотно* (см. рецензию полковника Мусьякова, редактировавшего черноморскую газету во время осады Севастополя).

В сценарии «Робинзон Крузо» допущены грубые искажения повести Д. Дефо. Робинзон изображен «перевоспитавшимся» рабовладельцем, в детстве мечтавшим о захватах рабов, а затем под влиянием жизни на острове начавшим прославлять честную трудовую жизнь. В сценарии Робинзон, живя на острове, доходит до понимания несправедливости капиталистического строя. Кроме того, Робинзон последовательно проходит пути и стадии хозяйственной жизни, соответствующие стадиям развития мировой цивилизации. Все это — глупая и совершенно ненужная модернизация (см. рецензию Чуковского).

Столь же малограмотны и негодны сценарии, представленные Комитетом по делам кино, — «Я — черноморец!» (Л. Соловьев), «Далекый край» (Е. Шварц), примитивны и неудовлетворительны сценарии «Трофим Бомба», «Джамбул» и многие другие.

Комитет предполагает в 1943 году выпустить 23 художественных фильма. Это мизерная программа. Но и она не обеспечена сценариями¹.

Тов. Большаков, ратующий за освобождение его от контроля со стороны ЦК ВКП(б), проявил полную неспособность обеспечить художественную кинематографию удовлетворительными сценариями. Председатель Комитета по делам кино пытается скрыть от ЦК ВКП(б) и правительства развал в области художественной кинематографии. Причину неудовлетворительного состояния сценарного дела т. Большаков видит в сложности системы утверждения сценариев. Лишь ограниченность т. Большакова и желание прикрыть свою бездеятельность мешают ему понять, что дело не в «процедуре» утверждения сценариев, а в том, что Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б) совершенно негодные сценарии.

Однако дело не только в том, что на экран почти сплошь выпускаются плохие художественные фильмы, а Комитет представляет негодные сценарии. *Даже те немногие картины, которые вышли за последние годы из недр Комитета, большинство трудящихся не имеет возможности смотреть ввиду того, что Комитет совершенно запустил дело обслуживания населения, особенно сельского, кинофильмами. Проверка состояния обслуживания кинофильмами населения в Ярославской, Пензенской областях, Башкирской АССР, Узбекской ССР и многих других показала, что в сотнях районов страны население годами не видит кинофильмов. Так, например, в четвертой части всех сельсоветов Ярославской и Пензенской областей за время войны колхозники ни разу не видели кинокартин. Выше одной трети киноаппаратуры, имеющейся на селе, бездействует. Таким образом, из-за преступной бездеятельности органов кинофикации и Комитета, кино — это важнейшее средство политического воспитания трудящихся — в должной мере не используется.*

Главной причиной упадка художественной кинематографии в стране и недопустимой запущенности обслуживания населения кинофильмами является неспособность нынешних руководителей Комитета по делам кино направлять развитие советской кинематографии. Тов. Большаков не пользуется никаким авторитетом среди творческих работников кино, ввиду его полной некомпетентности в вопросах киноискусства. Два заместителя т. Большакова т.т. Хрипунов и Лукашев — весьма ограниченные, мало подготовленные люди, к вопросам кино вообще отношения никакого не имеют и не могут со знанием дела судить о фильмах, сценариях, работе режиссеров и актеров. В составе Комитета нет ни одного работника, который мог бы разбираться в вопросах киноискусства и пользовался бы уважением среди творческих работников кино.

Считаю, что если не принять срочных мер к укреплению руководства Комитетом по делам кино, советская кинематография может очутиться в еще более тяжелом положении, чем то, в которое ее уже поставили нынешние работники Комитета.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 68—75.

¹ Видимо, речь идет о «Боевом киносборнике» № 6, в котором Н. Крючков вел концерт и исполнил «Боевую песню о славе русского оружия».

² Слева на полях поставлен вопросительный знак.

³ Слева на полях поставлен вопросительный знак.

№ 217

**ПИСЬМО И. Г. БОЛЬШАКОВА В ЦК ВКП(б)
О ЗАПИСКЕ Г. Ф. АЛЕКСАНДРОВА ОТ 21 ИЮЛЯ 1943 г.**

29 июля 1943 г.

Тов. МОЛОТОВУ В. М.
Тов. АНДРЕЕВУ А. А.
Тов. МАЛЕНКОВУ Г. М.
Тов. ЩЕРБАКОВУ А. С.

О ЗАПИСКЕ ТОВА АЛЕКСАНДРОВА

Тов. АЛЕКСАНДРОВ в своей записке на Ваше имя *огульно опорочивает работу Кинокомитета и художественной кинематографии за время войны.*

Прежде всего тов. АЛЕКСАНДРОВ пытается опорочить большую и очень важную работу художественной кинематографии по выпуску боевых кино-сборников во время войны. *Киносборники, выпуск которых Кинокомитет начал со второго месяца войны, явились новой мобильной формой художественной кинематографии* и преследовали в те дни, главным образом, агитационные цели — быстрее откликнуться на текущие военные события средствами киноискусства. Киносборники *сыграли, несомненно, большую политическую роль в первый период войны, как у нас, так и за границей, что признавалось в свое время ЦК ВКП(б).* Если бы это было не так, то спрашивается: почему же тов. АЛЕКСАНДРОВ не высказывал Комитету своего отрицательного отношения в течение почти одного года, когда вышло на экран 15¹ боевых киносборников. *Выпуск киносборников никем не запрещался, и он был прекращен Кинокомитетом примерно через год в связи с тем, что к этому времени наши студии стали выпускать полнометражные фильмы на военные темы, которые подготавливались Кинокомитетом к выпуску с началом войны.*

За время войны, несмотря на крайне тяжелые условия, в которых находилась художественная кинематография, в связи с эвакуацией на Восток, создано свыше 35 полнометражных фильмов. Многие из них являются крупными произведениями и пользуются большим успехом у нашего зрителя, а именно:

1. «Машенька»
2. «Георгий Саакадзе» 1-я серия
3. «Оборона Царицына»
4. «Секретарь райкома»
5. «Парень из нашего города»
6. «Сухэ-Батор»
7. «Котовский»
8. «Непобедимые»
9. «Как закалялась сталь»
10. «Она защищает Родину»
11. «Русские люди»

В настоящее время закончены еще четыре фильма:

- «Георгий Саакадзе» 2-я серия
- «Насреддин в Бухаре»
- «Подводная лодка»
- «Воздушный извозчик»

Поэтому утверждение тов. АЛЕКСАНДРОВА, что художественные фильмы, созданные за последнее время, как правило, примитивны и вызвали всеобщее недовольство зрителей, является вымыслом тов. АЛЕКСАНДРОВА и не соответствует действительности. Конечно, наряду с хорошими картинами отдельные режиссеры за этот период делали посредственные и плохие картины. Было бы нелепо требовать от Комитета, чтобы все картины, выходящие из производства, были бы только хорошими, боевиками. В искусстве такого явления никогда не было и не может быть, особенно в такой переломный период, каким являлся для творческих работников переход от мирной жизни к суровой войне.

Что же касается критики тов. АЛЕКСАНДРОВА работы Комитета в области сценарного дела, то она является сугубо поверхностной. Причины неудовлетворительного состояния сценарного дела кроются не в том, что Комитет передоверил дело подготовки сценариев хозрасчетной организации — так называемой сценарной студии, как об этом пишет тов. АЛЕКСАНДРОВ, а в отставании художественной прозы и драматургии от требований, предъявляемых к ним театром и кино, чего, к сожалению, тов. АЛЕКСАНДРОВ не замечает. Сколько крупных художественных произведений написано нашими писателями, тем же ТОЛСТЫМ, ШОЛОХОВЫМ, ВИШНЕВСКИМ, ТИХОНОВЫМ и др. за время войны и, в частности, за первое полугодие текущего года? Какие из вышедших за это время хоть сколько-нибудь значительных произведений литературы, не были бы экранизированы кинематографией?

Эти вопросы, видимо, тов. АЛЕКСАНДРОВА не интересуют. Больше того, тов. АЛЕКСАНДРОВ как Начальник управления пропаганды ни разу не дал Кинокомитету не только каких-нибудь указаний, но и ни одного вразумительного совета в его работе.

Несмотря на указанные выше трудности, Кинокомитет подготовил в 1-м полугодии 1943 года свыше 20 доброкачественных киносценариев и собирается столько же подготовить во 2-м полугодии. Для этой цели он привлек свыше 70 писателей и кинодраматургов. Критика тов. АЛЕКСАНДРОВА отдельных киносценариев: «Кашей Бессмертный», «Март — апрель», «Малахов курган», — основана не на его собственном мнении, а на отзывах консультантов (писателей, режиссеров), каждый из которых имеет свою сугубо индивидуальную точку зрения.

Критика же тов. АЛЕКСАНДРОВА фильмов «Актриса», «Дорога к звездам» и других вызывает удивление. Тов. АЛЕКСАНДРОВ выступает здесь в роли Фомы, не помнящего родства, забывая, что сценарии критикуемых картин были прочитаны в свое время им и санкционированы к производству.

Оценка тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ картины Пудовкина «Русские люди» является сугубо субъективной и резко расходится с оценкой кинематографической общественности и автора пьесы тов. Симонова, заявившего на совещании кинодраматургов, что «в картине гораздо больше того, что мне хотелось сказать в пьесе»².

О компетенции тов. АЛЕКСАНДРОВА в вопросах киноискусства можно судить также и по таким фактам:

Тов. АЛЕКСАНДРОВ после просмотра фильма «Лермонтов» в присутствии работников Кинокомитета и Управления пропаганды дал блестящий отзыв фильму, а теперь в своей записке дает совершенно противоположную оценку; фильм «Антоша Рыбкин» тов. АЛЕКСАНДРОВ предлагал забраковать как фальшивый; сценарии «Малахов курган» и «Робинзон Крузо» были тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ оценены как вполне хо-

рошие и представлены им на утверждение Секретариата ЦК ВКП(б), а теперь он их всячески поносит. Кстати, сценарий «Робинзон Крузо» до представления его на утверждение Секретариата ЦК ВКП(б) был переделан, без санкции Кинокомитета сценаристом Кнорре по указанию Управления пропаганды.

Абсолютно нелепой является критика тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ Кинокомитета в ухудшении кинообслуживания населения. Даже в мирное время никогда не ставился вопрос о поголовном кинообслуживании сельского населения СССР, так как для этого не было достаточных материальных предпосылок (аппаратуры, пленки и кадров).

Тов. СТАЛИН поставил перед Комитетом в 3-й пятилетке задачу иметь в каждом районном центре кино. Эта задача Комитетом была до войны успешно разрешена. Во время войны, несмотря на то, что часть киноаппаратуры была мобилизована в армию, Комитет по своей инициативе поставил перед своими организациями на местах задачу — добиться показа кино в каждом сельсовете не реже двух раз в месяц¹. Над разрешением этой задачи, не без успеха, работает Комитет и его местные органы кинофикации, о чем говорит количество обслуженных кинозрителей: если за первое полугодие 1942 года было обслужено в деревне 29,5 млн. чел., то в первом полугодии 1943 года было обслужено 33,4 млн. чел.

Совершенно неправильным является утверждение тов. АЛЕКСАНДРОВА, что я якобы ратую за освобождение от контроля со стороны ЦК ВКП(б). Я в своей записке на имя тов. МОЛОТОВА В.М. просил отменить существующий сейчас порядок утверждения сценариев, который парализует работу художественной кинематографии и обезличивает Кинокомитет как государственный орган, руководящий кинематографией. Тов. АЛЕКСАНДРОВУ следует понять, что если сценарии будут мариноваться по 2—3 месяца в Управлении пропаганды, они от этого не сделаются лучше, и тем более их не станет больше, а дело от этой волокуты страдает.

Сведения о том, что руководство Кинокомитета не пользуется авторитетом у творческих работников, тов. АЛЕКСАНДРОВ, видимо, собрал у таких людей, как Ромм, Трауберг, Райзман, Дзиган и др., которые недовольны проводимую за последнее время Кинокомитетом линией².

Наоборот, проделанная Кинокомитетом напряженная работа по эвакуации больших творческих коллективов в Среднюю Азию и созданию необходимых производственных и бытовых условий для их работы, организация съемок на фронтах Отечественной войны и выпуск крупнейших документальных военных фильмов, организация производства спец. видов боеприпасов (за что ряд наших работников был награжден орденами), организация заново производства кинопроекторной аппаратуры, ранее не производившейся в системе Кинокомитета, подняла авторитет Кинокомитета среди как творческих, так и других работников кино.

Необъективная и поверхностная критика, данная тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ в записке на Ваше имя, не может принести пользу советской кинематографии.

И. БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 957. Л. 82—87.

¹ В действительности 12.

² Имеется в виду выступление К. Симонова на совещании кинематографистов в

ЦК ВКП(б), которое состоялось 14—16 июля 1943 года. Симонов высоко оценил фильм В. Пудовкина «Во имя Родины», в основу которого была положена пьеса «Русские люди»: «Когда Пудовкин взялся за эту пьесу, то у него не укладывался материал, ему не очень хотелось ставить картину (он мне сам сказал об этом), у него было свое представление о войне, жизни, о людях и, вместе с тем, уважение к чужой работе. Вместо того чтобы пойти по такой линии: здесь что-то вырезать, а там что-то перекромсать, Пудовкин, как говорится, влез в картину целиком и сделал глубокую свою вещь, гораздо более сильную, чем первоначально сделал ее для театра» (Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 226—227).

³ Слева на полях от слов «не реже двух раз в месяц» поставлен восклицательный знак.

⁴ Это предположение И.Г. Большакова имело под собой реальные основания. См. док. №. 205, 207, 252, 253.

№ 218

ПИСЬМО И.Г. БОЛЬШАКОВА И.В. СТАЛИНУ О КАРИКАТУРЕ НА СОВЕТСКУЮ КИНЕМАТОГРАФИЮ В ЖУРНАЛЕ «КРОКОДИЛ»

22 сентября 1943 г.

Товарищу СТАЛИНУ И.В.

Карикатуру, помещенную в последнем номере журнала «Крокодил», считаю хулиганской и злостно дискредитирующей работу нашей кинематографии за время Отечественной войны.

Нам пришлось во время войны заново создавать в Средней Азии сложную кинематографическую базу, так как в начале войны мы лишились основных киностудий (Ленинградской, Киевской, Одесской и временно двух Московских).

Несмотря на огромнейшие трудности, за 1942 год было выпущено 40 фильмов. Среди них такие крупные фильмы:

а) Художественные фильмы:

1. «Оборона Царицына»,
2. «Машенька»,
3. «Пархоменко»,
4. «Как закалялась сталь»,
5. «Котовский»,
6. «Сухэ-Батор»,
7. «Георгий Саакадзе» (I серия),
8. «Секретарь райкома» (фильм т. Пырьева о партизанах),
9. «Непобедимые» (фильм т. Герасимова о ленинградцах).

б) Документальные¹:

1. «Разгром немецких войск под Москвой»,
2. «Ленинград в борьбе»,
3. «Черноморцы» (о героической защите Севастополя),
4. «69-я параллель»,
5. «День войны»,
6. «Иран».

Из них 7 фильмов были удостоены Сталинских премий. Наши фильмы пользуются огромным успехом не только у наших зрителей, но многие из них идут с большим успехом за границей (США, Англия, Иран и др.).

Фильм «Разгром немецких войск под Москвой» был признан в США лучшим фильмом за 1942 г., и ему была присуждена первая премия Американской киноакадемии.

В связи с изложенным прошу Вас:

1. Наказать редактора журнала «Крокодил» за хулиганский выпад против советской кинематографии²;

2. Дать указание т. Пospelову поместить в «Правде» мою статью о работе советской кинематографии в дни войны.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 957. Л. 81.

Составители книги «Кремлевский кинотеатр» так объясняют резкую реакцию И.Г. Большакова на выпад «Крокодила»: «В годы войны юмористический журнал «Крокодил», издаваемый редакцией «Правда», выходил в усеченной версии на восьми полосах. Большинство карикатур были направлены против германской армии и союзников Германии (Италии, Венгрии, Румынии). Поэтому три карикатуры под общим заголовком «Кстати, о кино», опубликованные на последней странице журнала в № 29 (подписан в печать 24 августа 1943 г.), выглядели диссонансом. Скандальной по советским меркам бюрократического чиновничества казалась карикатура К. Елисеева, на которой был изображен «человек, похожий на Большакова». Этот человек был нагружен металлическими коробками с роликами кинофильмов, а текст под рисунком недвусмысленно сообщал: «Председатель Комитета по делам кинематографии: «Кто сказал, что у нас мало фильмов? За последний год мы выпустили свыше двадцати картин». Именно об этой карикатуре говорит И.Г. Большаков в своем письме на имя И.В. Сталина».

Нет сомнений, что появление карикатуры стало еще одним звеном в начатой Агитпропом кампании по свержению руководителя советской кинематографии.

¹ Молотов приписал к перечисленным документальным фильмам: «+ «Сталинград».

² Обращение Большакова не осталось без ответа: 25 сентября 1943 года Секретариат ЦК ВКП(б) счел необходимым указать редакции «Крокодила» на допущенные ошибки, отметив, что редакция журнала допустила ряд грубых ошибок в оценке советских кинокартин, выпущенных в 1943 году: «В номере 24 журнала редакция опубликовала развязную и зубоскальную рецензию на кинокартину «Неуловимый Ян». В № 30—31 журнала редакция поместила по существу неправильную карикатуру (художника К. Елисеева), которая огульно охаивает деятельность Комитета по делам кино и дискредитирует председателя Комитета. За допущенные ошибки объявить строгий выговор ответственному редактору журнала «Крокодил» т. Г. Рыклину» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 132. Л. 37).

СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ РЕСПУБЛИК СВОБОДНЫХ СПЛОТИЛА НАВЕКИ ВЕЛИКАЯ РУСЬ?

Слова «дружба народов» были одной из самых главных, фундаментальных опор всей советской цивилизации. При всей казенщине, парадности, пропагандистской кампанейщине, накручиваемых на это стержневое понятие, оно долго оставалось живым и по-настоящему высоким. За понятием стояла сама жизнь многонациональной страны, большие реальные дела, более чем весомо, зримо подтверждавшие не просто совместное существование разноплеменных народов на одной территории, но именно их самую что ни на есть настоящую дружбу.

В годы крушения СССР различные «юмористы» и «публицисты» перекаламбурили высокое понятие и вместо «дружбы народов» весело и злобно заговорили о «дружбе уродов», о «советской империи» и «проклятых москалях». Россия опять оказалась «тюрьмой народов», только еще более страшной и звероподобной, чем царская. В 1991-м огромная многонациональная страна в одночасье рассыпалась, как картонный домик...

С учетом этого трагического финала поневоле начинаешь пристальнее всматриваться в дела и реалии давно минувших дней. Были ли там уже какие-то предзнаменования последующего рокового обвала, на которые тогда не обратили внимания или просто отмахнулись?

Война сплотила советское общество.

Это естественное, а подчас и вынужденное единение перед лицом общего врага с новой силой сцементировало огромную, мозаичную страну. Мощный импульс единения дал о себе знать буквально во всех сферах советского бытия, в том числе и в сфере межнациональных отношений.

Общепризнано, что одним из главных условий победы СССР в Великой Отечественной войне стало то обстоятельство, что Гитлеру не удалось посеять раздор между народами Советского Союза, на что он очень сильно рассчитывал. В годы тяжелых испытаний русские, татары, украинцы, узбеки, армяне, туркмены, белорусы, чукчи, казахи и многие другие большие и малые народы огромной страны были вместе. Вместе сражались с ненавистным врагом на фронте, вместе ковали общую победу в тылу, вместе получали похоронки, вместе

страдали от голода и прочих лишений военного времени. Но и редкие счастливые мгновения, прежде всего сообщения о победах на фронтах, тоже были общими и объединяли всех.

И все же, никак не оспаривая фактор национального единения, его решающее значение для победы, нельзя не признать: в этой огромной стране-монолите даже и в годы самого крепкого сплочения проявились опасные тенденции, которые нельзя было не заметить уже и тогда, а теперь, после тотального крушения и распада СССР — тем более.

Происхождение этих потенциально опасных тенденций имело разную природу. Давали о себе знать и прежние противоречия и обиды, нанесенные в совсем стародавние или уже в советские времена. Таковых за многие века существования российской империи, а потом за несколько ураганных десятилетий советской власти накопилось с избытком, но не в этой книге о них, конечно, говорить.

С другой стороны, и особые обстоятельства военного времени, в свою очередь, не могли не породить и добавить в давний костер межнациональных трений и конфликтов нового огонька. Цепную реакцию достаточно сложных проблемных ситуаций породила уже одна только эвакуация огромной массы населения из европейской части СССР в отдаленные южные и восточные районы страны. Процесс вживания эвакуированного населения — разноязыкого, разноукладного, разнообрядового — в местные условия, где коренные народы привыкли жить по своим, подчас сильно отличающимся нормам и представлениям, не мог проходить гладко и безболезненно... Тем более что суровейшие социальные условия тех лет, нехватка всего и вся, фактор крайней жилищной стесненности и неизбежной конкуренции в некоторых сферах жизни — все это подливало масло в огонь.

Н.А. Громова в своей книге об эвакуации приводит дневниковую запись семнадцатилетнего Георгия (Мура) Эфрона, сына Марины Цветаевой и другие свидетельства о непростой обстановке в Ташкенте:

«В случае поражения, что будет в Узбекистане? Все говорят, что «начнется резня». Резать будут узбеки, резать будут русских и евреев».

К сожалению, разговоры о еврейских погромах звучали постоянно. Обыватели упорно обвиняли евреев в том, что война произошла из-за них. Вс. Иванов в своих дневниках приводит такой разговор:

«Маникюрша, еврейка, у которой двое детей, сказала в воскресенье Тамаре:

— Евреев всех надо перерезать. И меня. И моих детей. Если бы не евреи, войны бы не было.

Чисто еврейское самопожертвование. Бедная. Она уже поверила, что война из-за евреев!»¹

Разговорами и зловещими слухами дело, к сожалению, не обходилось. Историк Г.В. Костырченко в своей книге «Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм» пишет:

«Колоссальный социальный стресс военного времени (среди причин которого можно назвать массовую эвакуацию, в том числе и еврейского населения, на восток, трудности, связанные с размещением на новых местах и обеспечением всем необходимым), а

также просачивавшаяся через линию фронта вражеская расистская пропаганда обусловили быстрое превращение юдофобии во все более массовое и социально обостренное явление советской жизни. Так называемый бытовой антисемитизм, впавший в летаргию со времени установления в начале 30-х годов сталинской диктатуры, теперь вновь ожил на фоне общей неустроенности, разрухи, других тягот и лишений, порожденных войной.

В такие критические периоды всегда ищут и находят козлов отпущения.

На первый взгляд кажется странным, что особенно неблагоприятными в этом отношении были расположенные за тысячи километров от линии фронта такие области глубокого советского тыла, как Западная Сибирь, Казахстан, Средняя Азия. Но именно сюда с запада хлынули основные потоки сначала еврейских беженцев, а потом раненых фронтовиков и военных инвалидов, которые, участвуя в боевых действиях, зачастую подвергались воздействию гитлеровской пропаганды. Бытовой антисемитизм подогревался еще и тем, что в эти регионы была эвакуирована большая часть польских евреев, которые уже одним своим «экзотическим» видом и полной неприспособленностью к специфике советской жизни вызвали раздражение местного населения. К тому же многие из них, чтобы как-то прокормить себя и свои семьи, вынуждены были торговать на рынках и базарах, где часто вовлекались в конфликты с покупателями. Впрочем, негативную реакцию испытывали на себе и отоваривавшиеся на тех же рынках, так сказать, русские евреи (главным образом состоятельные служащие с эвакуированных предприятий и учреждений), готовые платить за все втридорога и тем самым способствовавшие росту и без того высоких цен.

В одном из совершенно секретных сообщений 3 управления НКВД СССР, направленном в августе 1942 года на имя Берия, говорилось о том, что в Узбекистане в связи с приездом «по эвакуации значительного количества граждан СССР еврейской национальности антисоветские элементы, используя недовольство отдельных местных жителей уплотнением жилплощади, повышением рыночных цен и стремлением части эвакуированных евреев устроиться в систему торгующих, снабженческих и заготовительных организаций, активизировали контрреволюционную работу в направлении разжигания антисемитизма. В результате в Узбекистане имели место три случая избия евреев, сопровождавшиеся антисемитскими выкриками». Несмотря на то что тогда были произведены аресты хулиганствующих антисемитов и подстрекателей погромов, еврейское население Самарканда, Ташкента и других среднеазиатских городов было серьезно обеспокоено за свою безопасность.

Нечто подобное творилось тогда и в Казахстане. 15 октября прокурор СССР В.М. Бочков проинформировал через секретную почту заместителя председателя СНК СССР А.Я. Вышинского о том, что если по всей республике за первое полугодие 1942 года за погромную агитацию, подстрекательство и хулиганские действия против эвакуированных евреев было осуждено 20 человек, то за пе-

риод с 1 августа по 4 сентября только в Алма-атинской и Семипалатинской областях — уже 42 человека.

Однако не везде власти принимали предусмотренные законом меры к обузданию страстей на национальной почве. Кое-где местное начальство, явно пользуясь попустительством центра, предпочитало не замечать» проявлений юдофобии. Вот что сообщал, например, в мае 1943 года редактору газеты «Красная звезда» Д.И. Ортенбергу писатель А.Н. Степанов, находившийся тогда в эвакуации в г. Фрунзе (Киргизия):

«Об антисемитизме. Демобилизованные из армии раненые являются главными его распространителями. Они открыто говорят, что евреи уклоняются от войны, сидят по тылам на тепленьких местечках и ведут настоящую погромную агитацию. Я был свидетелем, как евреев выгоняли из очередей, избивали даже женщин те же безногие калеки. Раненые в отпусках часто возглавляют такие хулиганские выходы. Со стороны милиции по отношению к таким проступкам проявляется преступная мягкость, граничащая с прямым попустительством»².

К эвакуированным кинематографистам отношение со стороны местного населения было, конечно, несопоставимо лучше. Но даже и тут все протекало не так гладко, как бы того хотелось.

С одной стороны, вынужденное пребывание звездных кинодезантов в далеких столицах среднеазиатских республик дало несомненный импульс росту национального самосознания, разбудило стремление подтянуться, создать собственные национальные киностудии. С другой — эвакуированные студии существенно нарушили сложившуюся на местах атмосферу, изменили соотношение сил, где-то приезжие звезды своей популярностью потеснили или вовсе затмили местные авторитеты, неизбежно потянули одеяло зрительского внимания на себя.

В Таджикистане и некоторых других республиках имели место торопливые и не совсем корректные попытки местных республиканских властей переключить эвакуированных кинематографистов Москвы и Ленинграда на производство фильмов местной тематики. Причем для этого использовались порой не самые подходящие средства. (См. документы раздела «Сталинабадский синдром».)

Едва ли не больше осложнений и конфликтов вызвало и возвращение эвакуированных студий на свои прежние места. Республиканские власти, помогавшие эвакуированным киноорганизациям наладить работу и быт, за два года успели к ним «привязаться», «сродниться», почувствовать почти «своими». Поэтому когда наступила пора реэвакуации, представителям местной власти очень не захотелось расставаться с тем, что они уже привыкли считать почти «своим». Поэтому они крайне неохотно отпускали наиболее ценных, особо отличившихся в войну киноработников. А еще неохотнее расставались с материально-техническим оборудованием вывезенных к ним киностудий. Всеми правдами и неправдами они старались оставить у себя наиболее ценное кинооборудование, транспортные средства, все то, что так или иначе могло бы приго-

даться для развития своих республиканских студий. В общем, действовали по принципу — дружба дружбой, а пирожки — врозь. Или: давай съедем сначала твое, а потом — каждый свое...

Еще острее и конфликтнее этот процесс республиканской «прихватизации» проявлялся там, где национального кинопроизводства до войны не было вовсе или оно находилось в зачаточном состоянии. Но ведь это же оборудование и кадры позарез нужны были и возвращающимся из эвакуации студиям. По этому случаю в отношениях «регионов» и «центра» сильно искрило и подчас разгорались совсем нешуточные страсти.

Председателю Кинокомитета СССР И.Г. Большакову приходилось просто отбивать чуть ли не силой у республиканских руководителей оборудование эвакуированных студий, на которое они положили свой глаз. В некоторых случаях его удавалось «отвоевать» только с помощью обращения в ЦК и вмешательства высших партийно-государственных сил.

Заряды конфликтности в межнациональной сфере накапливались не только по линии Фрунзе — Москва, Москва — Ашхабад и т.д. Не всегда могли что-нибудь мирно, по-доброму поделить и ближайшие соседи — киргизы с казахами, украинцы с россиянами и т.д. Однако, как это ни могло показаться неожиданным, страсти по «пятому пункту» заполыхали и по линии русско-еврейских отношений.

Но об этом — чуть позже...

Завершая разговор о межнациональных киноотношениях в годы войны, хочется еще раз вернуться к тому, с чего я его начал. При всех трениях и конфликтах в этой сфере все же не они определяли суть и главный смысл происходящего. Не берусь судить за «всю Одессу» (политику, экономику и прочее), но вот в сфере «важнейшего из искусств» пресловутая «советская империя», уж точно была своего рода анти-империей. Ибо не только «не пила кровь» из своих национальных окраин, но, наоборот, щедро делилась с ними всем, чем была богата, а подчас в ущерб «центру» (то бишь самой России) отдавала даже и то, что следовало бы оставить для себя.

Документы, включенные в данный раздел, мне кажется, убедительно показывают, как много делала «имперская Москва» для развития тогда еще действительно братских национальных кинематографий. И накануне войны. И в труднейшие годы войны. И особенно в преддверии Победы, когда пришлось восстанавливать разрушенное и залечивать страшные раны на освобожденных оккупированных территориях.

При всех трениях и обозначившихся противоречиях «дружба народов» все же была еще вполне живой, настоящей. Без кавычек.

Жаль только, что некоторые тревожные вопросы и сигналы, заданные тогда жизнью, все же не были замечены и адекватно восприняты...

¹ *Громова Н.* Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 58—59.

² *Костырченко Г.В.* Тайная политика Сталина: Власть и антисемитизм. М.: Международные отношения, 2003. С. 242—243.

№ 219
ИЗ СТЕНОГРАММЫ СОВЕЩАНИЯ АКТИВА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ
ПО ПРОИЗВОДСТВУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

8—9 апреля 1941 г.

Тов. ШЕНГЕЛАЯ (Тбилисская киностудия): <...> Я не забуду моего разговора с Маяковским на эту тему. Он смеялся и говорил, что под столетним давлением царизма грузинский язык был искажен так, например: «Нико каляска цанге касакраскават», что значит: «Нико, коляску возьми выкрасить», и на таком языке ты не напишешь стихотворения. А у нас получилось так: мы делали такую картину, которую и русский не понимал, и грузин не понимал. И мы очутились в положении, что студия, в прошлом делающая картины без всякой претензии на мировой экран, отстала, а ведь Тбилисская студия сделала 120 художественных фильмов — это означает три года выполнения нашего тематического плана по всему Союзу. Этот вопрос был недостаточно осмыслен, недостаточно понят. И мы, работники, должны были сами резко поставить этот вопрос и взяться за это дело. И практика нам это доказала. Мы убедились, что подлинное, истинное искусство, основанное на росте культуры нашего народа, это искусство может быть создано на национальном языке.

Значит, несмотря ни на что, по моему выступлению наш профсоюзный съезд постановил и предложил общественности нашей обратить на это внимание и Комитету создавать совещание по этому вопросу и решить о производстве фильмов на национальном языке — сделано еще мало. Нужно было решить таким образом, чтобы грузинские, армянские, таджикские, украинские писатели писали на своем языке сценарии о своих народах, о народах, которые строят социализм, чтобы режиссер изучил этот народ и чтобы он вложил бы в свою работу культуру своего народа и создал бы подлинный фильм на языке своего народа. И если мы можем смотреть иностранные фильмы и понимать все, тем более мы поймем фильмы, сделанные на языке нашего народа. (*Аплодисменты.*)

К сожалению, до сегодняшнего дня на наших студиях получается так: приходишь на репетицию, актеры репетируют половину диалогов на русском языке, половину на грузинском языке, остальное неизвестно на каком. Я понимаю, что Комитет ни при чем, он отпускает средства для производства фильмов и на том, и на другом языке. Что же получается? Комитет формально как будто не виноват, Комитет дал распоряжение. Мы знаем это распоряжение, но Комитет в свое время, старое руководство Комитета, в продолжение 3—4 лет не хотело выслушать здоровых мыслей людей, которые говорили об этом. И Комитет не смог организационно привести производство в такой порядок, чтобы оно на самом деле давало нужные результаты. И сейчас это так происходит. Я не знаю, что будет в дальнейшем. Мне иначе непонятно выступление тов. Астахова о создании фильмов на национальном языке. Надо, чтобы студии сдавали Комитету картины на национальном языке, чтобы Комитет принимал их на национальном языке и, если Комитет считает нужным, то сделать второй негатив для данной картины по особому распоряжению. Кроме всего, студия освобождается от громадной производственной нагрузки и она делается более оперативной, потому что за 5 лет наши режиссеры тогда делают уже не две картины, а на равных условиях с другими режиссерами Центральных студий. За пятилетку можно сделать 3—4 картины.

Этот вопрос нужно урегулировать. Нужно делать картины на одном языке. Если Комитет сочтет необходимым, нужно делать второй негатив и второй негатив озвучить в Москве. <...>

Тов. НАВРОЦКИЙ (Минская студия): <...> Я хочу сказать о самом больном вопросе на нашей Белорусской студии.

Вы, видимо, знаете, товарищи, что Белорусская студия строится заново, и не знаю, стоит ли выносить сор из избы, но мне кажется, следует заявить, что студия строится не там, где нужно, очень неудачно выбрали площадку для студии. Хотя студия строится по последнему слову техники, но с левой стороны у нас будет товарная станция с линией железной дороги, немного сбоку — громадный тракт, по которому ходят трактора и автомобили, прямо предлагают построить аэродром Осоавиахима, справа — располагается ассенизационный обоз. (Смех.)

Думаю, что это не обстановка для будущей работы студии. Думаю, что если строить студию, так уж в таких условиях, чтобы можно было работать на самой площадке студии, не выезжая за 40—50 километров от нее и не создавая искусственно командировочные. Нужно, чтобы производство фильма обставлено было хорошо и удобно. Этого у нас нет.

Не знаю кому, но надо обратить серьезное внимание на то, чтобы создать возможно лучшую обстановку для работы будущей студии.

Я думаю, что ввиду того, что в строительство студии вложено уже много средств и не придется ее переносить в другое место, то нужно сейчас же искать выход из положения, видимо, придется договариваться с целым рядом организаций.

(Из президиума: Уже договорились.)

Теперь второй вопрос внутреннего порядка. У нас пока что нет студии, но мы продолжаем делать картины на чужих студиях. Значит, какая-то творческая жизнь существует, но эта жизнь без руля и без ветрил. У нас нет начальника производства, нет и других работников, да и вообще весь аппарат развалился. Один тов. Ицков «и швец, и жнец, и на дуде игрец».

Мне кажется, что Комитет и Главк должны были помочь тов. Ицкову. Нужно дать нам квалифицированных товарищей, которые помогли бы по-настоящему наладить дело. Когда будет построена студия, тогда будет поздно, нужно уже сейчас создавать кадры, воспитывать их, сохранять с тем, чтоб, когда будет построена студия, развернуться по-настоящему. Я думаю, выражаю мнение всех творческих работников студии, когда прошу заняться нашей студией. Тов. Ицкову очень тяжело работать — он наполовину занимается студией, наполовину находится в разъездах, ему нужно помогать на местах съемок, ему нужно возиться с организацией студии.

На студии происходят анекдотические вещи. Там взяли главным бухгалтером человека, который всю жизнь проработал в районе, и он требует, чтобы каждый счет, который привозит группа с экспедиции, был заверен нотариусом. Например, ассистенту режиссера нужно было привезти «супер» в Минск. В Гомеле пересадка, он берет носильщика для переноски этого «супера». В общем, на переноску «супера» он израсходовал 60 рублей, а бухгалтер говорит: я могу принять только 9 рублей, остальное все за ваш счет, потому что не заверено нотариусом.

Или другой пример: заведующий складом звонит директору и говорит: «До каких пор вы будете перепечатывать сценарий «Буря над <пропуск в стено-

грамме>», я вам выдал уже бумагу». Тов. Ицков уговаривает его, что сценарий получил поправки, что его нужно перепечатать.

У нас нет сценарного отдела. Мы до сих пор не привлекли ни одного белорусского писателя к работе. Я думаю, что если бы мы приложили столько сил и энергии в работе с белорусскими писателями, как с другими, то многие белорусские писатели создали бы хорошие сценарии. Всем известно, как много мы работаем со сценаристами. Мне кажется, что сценарный отдел нашей студии нужно усилить.

Кроме того, мне кажется, что сценарный отдел студии занимается не своим делом. Тов. Шкловский правильно сказал, что сценарный отдел, как правило, указывает рецепты авторам делать то-то и то-то. Причем эти рецепты растягиваются на целые полотнища. Правильно говорил тов. Шкловский: напишите сами сценарий, раз вы все так хорошо знаете. Видимо, не в этом заключаются функции сценарного отдела. Как только человека назвали редактором и посадили в сценарный отдел, он считает, что его обязанность сидеть на стуле и читать сценарий. Я думаю, что он должен помогать автору в отыскании материалов, в расширении его кругозора, а не только в постоянной буквоедческой указке по поводу отдельных сцен и т.д.

Относительно заявления тов. Пырьева. Может быть, у тов. Пырьева не было времени объяснить, что будет, если Главка не будет, но поскольку я этого не слышал, то считаю нужным высказать свои соображения по этому поводу.

Хорошо. Представьте себе, что «Мосфильму» Главк не нужен, ибо на «Мосфильме» сконцентрировалась крепкая когорта всесоюзной кинематографии. Пусть «Ленфильму» этот Главк не нужен, и еще какой-нибудь студии. А остальные студии что будут делать? У нас нет художественного руководителя, нет Пырьева, нет Эйзенштейна, и нам нужно руководство, и я думаю, что оно нужно не только нам — национальной студии, но и «Ленфильму», и «Мосфильму», и другим студиям. Он нужен хотя бы для того, чтобы направить наши мысли, творческие желания по определенному руслу. Это русло пока, к сожалению, еще четко не ошутимо, но, судя по выступлению тов. Полонского, оно, видимо, намечается.

Кстати сказать, мы на местах кричали: не зажимайте нас, дайте нам возможность самостоятельно решать вопросы. Когда же сейчас эта возможность представлена, то целый ряд студий и руководителей отказывается от самостоятельного решения вопроса. Видимо, сказываются те годы работы, когда студиям не стремились дать инициативы и приучили работников кинематографии к несамостоятельности. Сейчас необходимо дать студиям большую самостоятельность и возложить на них большую ответственность, тогда дело пойдет лучше.<...>

Я должен отметить, что атмосфера, в связи с назначением художественным руководителем в Главке квалифицированного творческого работника значительно изменилась. Я много раз бывал в Комитете и должен честно сказать — все из нас, кто бывал в этих коридорах, часто говорил: «О, Господи, как тяжело ходить в этих коридорах».

Сегодня я должен заявить, что на меня произвела очень благоприятное впечатление новая жизнь в коридорах Комитета.

(С места: Какая это жизнь?)

И не успел я привезти материал, как его взяли в будку, посмотрели, и товарищ Ромм тут же сказал: «Пожалуйста, ко мне в кабинет». И через час я имею заключение и могу ехать к себе работать. И я вспоминаю, как было два

года тому назад. Вы привозили пробу, ее просматривали, и три недели Вы не могли получить никакого ответа.

Если будет продолжаться так, как это идет сейчас, то лучшего ничего и желать не надо. Я думаю, что это настоящая производственная обстановка.

Основная и главная проблема, которая меня, как молодого работника, волнует, — это проблема выдвижения кадров. Тут, по-моему, и руководство Комитета, и выступающие товарищи ошибаются. Почему-то много лет подряд никто не хочет себе задать вопрос, а в чем тут дело? В том ли, что такие плохие руководители в Комитете (а они за последние годы очень часто менялись, а молодые кадры не росли). Не надо быть идеалистом. По-моему, выдвижение молодых режиссеров, создание новых кадров, их подготовка упирается в одно: в масштаб производства. Если бы мы делали не 35 картин, а, как говорит тов. Шкловский, 235, то жизнь сама бы решила этот затруднительный вопрос. И тогда, безусловно, молодым нашлось бы место и работа.

На такой студии, например, как Белорусская, имеется 12 режиссеров, а картин мы делаем всего две. Где же при таком положении молодые могут получить картину? Вопрос о молодых нужно решать иначе. Нужно думать о том, чтобы плавно выдвигать молодежь, проверять ее и достойных допускать к ручке аппарата. Нельзя ждать 10 лет. Молодые перестанут быть молодыми, потому что они издергиваются в обстановке простоев. Поэтому здесь нужно обратиться к старикам и просить их проявить инициативу в этом вопросе.

Правильно делает тов. Шенгелая, который защищает товарища Антадзе¹ и говорит, что он не провалился, несмотря на то, что в Комитете считают, что он именно провалился.

Если мы будем делать больше картин, больше молодежи будет работать. В частности, сейчас стоит вопрос не о том, что не хватает творческих кадров. Тов. Шкловский сказал, что каждый творческий работник готов стулья носить, так они любят свою работу. <...>

Тов. ЯКУБОВ (Ташкентская киностудия): <...> Я работаю в кинематографии только два года и впервые слушаю замечательные выступления целого ряда творческих и руководящих работников, которые говорят о том, как надо работать в осуществлении больших задач, стоящих в связи с выполнением плана 1941 г.

Я хочу коснуться отдельных вопросов, касающихся работы Ташкентской киностудии. Нельзя сказать, что Комитет и Главк уделяют достаточное внимание работе национальных студий. На каждом совещании, на каждом активе говорят о том, что в работе национальных студий должен произойти перелом в деле улучшения технической базы, в деле укрепления творческого состава студии, в целях производства высококачественных художественных фильмов.

Из доклада тов. Полонского мы видим, что Ташкентская киностудия является одним из прорывных участков, мешающих выполнению плана Управления в целом. В первую очередь следует сказать о технической оснащенности Ташкентской киностудии. Та кустарная база, которая имеется на киностудии, не позволяет привлечь творческих работников, способных осуществить производство высококачественных художественных картин. Например, когда встал вопрос о том, что сценарий «Навои» готов, я вынужден был поставить вопрос о привлечении крупнейших мастеров кинематографии для осуществления этой картины, естественно, что я обратился к московским, ленинградским и тбилиским работникам. Они раньше всего ставили вопрос об условиях работы на Ташкентской киностудии. Не знаю,

известно ли вам, что киностудия помещается в здании бывшей мечети, переоборудованной под киностудию, и в таком помещении делаются художественные фильмы. Конечно, такое положение ни в какой степени не способствует производству продукции. Сейчас, в связи с реконструкцией гор. Ташкента, поставлен вопрос о том, что с 1-го мая улица Навои должна расширяться и здание бывшей мечети подлежит сносу. В мою бытность в Москве в прошлый раз я по этому поводу подавал записку тов. Большакову. Он передал это дело тов. Хрипунову, и нам было заявлено, что на 1942 год ассигнований на это дело не предусмотрено. Я думаю, что это недостаточно серьезно. Я думаю, что Узбекская республика уже достаточно выросла для того, чтобы ставить вопрос о строительстве здания под новую киностудию. Это нам необходимо для того, чтобы осуществить те задачи, которые поставлены партией и правительством перед национальной кинематографией, необходимо в целях показа достижений узбекского народа.

Тов. ЭКСТЕ (Рижская киностудия): Разрешите мне в кратких чертах рассказать о работе кинематографии в Латвии до включения нашей страны в систему советской кинематографии.

О кинематографии как самостоятельной единице в Латвии в то время не могло быть и речи. Художественно-творческая часть работников кинематографии Латвии состояла при Министерстве пропаганды, а техническая часть — при государственном заводе ВЭФ. Средств на производство художественных фильмов, рассказывающих о настоящей жизни латвийского народа, не отпускалось, — средства отпускались только на пропагандистские фильмы, работающие на плутократический режим.

Если при таких тяжелых условиях родились такие фильмы, как «Сын рыбака», то это благодаря самоотверженной работе нескольких киноэнтузиастов.

Об оплате труда работников не могло быть и речи. Как пример, хочу привести характерный случай с писателем Вилис[ом] Лацис[ом] — в настоящее время председатель Совнаркома, который, сдав свой сценарий, получил 500 лат.

Не лучше было и с аппаратурой — оборудования для звукозаписи мы не имели. Большая часть аппаратуры была изготовлена собственными силами и только незначительная часть ее закуплена за границей.

Резко изменилось положение у нас в Советской Латвии. 15-го ноября, по приказу Латвийского Совета Народных Комиссаров, было создано Государственное фильмовое предприятие, задачей которого явилось объединить всех художественно-творческих и технических работников и влить их в состав советской кинематографии. Постановлением Совнаркома СССР от 04.01.41 г. и приказом Комитета по делам кинематографии при СНК от 21.02.41 г. Латвийская киностудия художественных кинофильмов была включена в систему Всесоюзной кинематографии.

Самое сложное и трудное для студии было найти помещение. Картину «Сын рыбака» пришлось снимать в даче-ресторане Рижского взморья, которую сдали в прокат, как ателье. Приблизительно 20-го декабря нам сдали в совместное пользование Дом культуры, который находится в Миргардене, в красивой лесистой местности, в 13-ти километрах от Риги. Для того, чтобы окончить фильм «Каугорское восстание», мы взялись за планировку и постройку павильонов и их оборудование. Благодаря поддержке Главка и Комитета, которые

пошли нам навстречу, несмотря на то, что мы еще тогда не были юридически оформлены в системе Комитета, мы с этим делом справились, нас так окрылила помощь Комитета, что мы приложили все усилия, чтобы оправдать это отношение к нам. До начала марта выстроили ателье. Также заложили высоковольтный кабель и поставили трансформатор. Построили и засняли 19 декораций для «Каугорского восстания». Если не будет никаких непредвиденных препятствий, то мы в начале мая окончим озвучание фильма «Каугурское восстание», который мы сдаем, как первый советский фильм. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 709, 710.

¹ В своем выступлении на совещании Н. Шенгелая горячо защищал работу молодого грузинского режиссера Д. Антадзе от необоснованной, с его точки зрения, критики со стороны Кинокомитета.

№ 220

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА УПРАВЛЕНИЯ АГИТАЦИИ И ПРОПАГАНДЫ
ЦК ВКП(б) В СЕКРЕТАРИАТ ЦК ВКП(б) О СЦЕНАРИИ ФИЛЬМА «ХАМЗА»**

29 апреля 1941 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)
тов. АНДРЕЕВУ А.А.
ЖДАНОВУ А.А.
МАЛЕНКОВУ Г.М.

О СЦЕНАРИИ «ХАМЗА»

Ташкентская киностудия готовит по сценарию В. Шкловского, Абасова и Мухамедова биографический фильм об узбекском революционном поэте, драматурге и композиторе Хамзе Хаким-заде, предательски убитом баями и муллами в 1929 году.

Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) считает этот сценарий совершенно неприемлемым. В сценарии извращенно показано строительство социализма в Узбекистане. Авторы игнорируют роль партии и советского государства; по их мнению, узбекский народ в 1928—29 гг. знал о Ленине, Сталине, о советской власти лишь понаслышке и жил идеями и мечтами поэта Хамзы. Борьбы Коммунистической партии, советского государства, узбекского народа за построение социализма в сценарии подменена борьбой интеллигента, героя — одиночки Хамзы. В своей борьбе против баев, мулл, националистов Хамза совершенно одинок. В сценарии не выведено ни одного коммуниста, а единственные представители советской власти — Наркомпрос Рамзедин и председатель сельсовета Раис — враги, националисты.

Преувеличена роль Хамзы в постройке канала. В сценарии Хамза поднимает народ на строительство канала и сам становится во главе строительства. Оказывается, что не партия, а Хамза выдвинул идею создания канала, сам же Хамза эту идею и осуществил. В сценарии и секретарь ЦК КП(б) Узбекистана Мансуров так и говорит на открытии канала: «Поэт Хамза показал народу путь к достижению мечты. Он напоил нас водой и песней».

Строительство канала, участие в нем народных масс показано не реально, а символически, как воплощение идеи Хамзы. Народ выведен в сценарии сплошной, безликой массой.

Совершенно неправдиво, надуманно дан в сценарии образ секретаря ЦК КП(б) Узбекистана Мансурова. Его деятельность сведена к поездкам в Москву и выступлениям в торжественной обстановке с покровительственными речами о народе, о Хамзе и т.д.

Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) просит ЦК ВКП(б) предложить председателю Комитета по делам кинематографии тов. Большакову снять с производства кинокартину «Хамза» по сценарию Шкловского, Абасова и Мухамедова.

*Зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) ПОЛИКАРПОВ
Зав. отделом культпросветучреждений ЗУЕВА*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 279. Л. 38—41.

Д.А. Поликарпов и Т.М. Зуева одновременно с этой запиской представили в Секретариат ЦК ВКП(б) проект постановления о сценарии фильма: «Предложить председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР т. Большакову прекратить съемки фильма «Хамза» по сценарию Шкловского, Абасова и Мухамедова, как извращенно изображающего социалистическое строительство в Узбекистане» (Там же. Л. 39). 27 мая 1941 года Секретариат ЦК рассмотрел представленные Управлением пропаганды и агитации ЦК материалы и принял следующее решение: «Поручить т. Щербakovу ознакомиться со сценарием и сообщить свое мнение» (Там же. Л. 38).

№ 221

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК УзССР А. АБДУРАХМАНОВА
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ФИЛЬМЕ «АЛИШЕР НАВОИ»**

23 мая 1941 г.

*Комитет по делам кинематографии при СНК Союза ССР
тов. БОЛЬШАКОВУ*

Мы с товарищами прочли режиссерский сценарий фильма «Алишер Навои» и нашли его более приемлемым и лучше литературного сценария. Все серьезные недочеты, имевшиеся в первом варианте, исправлены. Серьезных возражений нет. Можно приступить к съемке фильма, учтя следующие добавления:

1. По возможности усилить связь Навои с культурными людьми своей эпохи (писателями, композиторами, архитекторами).
2. Более широко отразить в фильме искусство того времени (музыку, пение, танцы).

Вам известно, что решение ЦК ВКП(б) и СНК СССР празднование юбилея Алишера Навои назначено на декабрь месяц текущего года, поэтому убедительно просим Вас дать указание студиям создать все необходимые условия для бесперебойных съемок фильма «Алишер Навои» с тем, чтобы узбекский вариант был закончен к юбилею, примерно 10—15 декабря с.г.

Мы, со своей стороны, также примем все меры к обеспечению окончания съемочных работ к установленному сроку.

Председатель Совета Народных Комиссаров УзССР (АБДУРАХМАНОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 707. Л. 43.

№ 222
ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК ЛАТВИЙСКОЙ ССР В. ЛАЦИСА
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ПОМЕЩЕНИИ ДЛЯ РИЖСКОЙ КИНОСТУДИИ

23 мая 1941 г.

Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
т. И. БОЛЬШАКОВУ

Придавая большое значение работе Рижской киностудии художественных фильмов и в целях облегчения условий ее работы, Совет Народных Комиссаров Латвийской ССР еще в ноябре месяце 1940 г. предоставил в распоряжение киностудии здание «Зиельблазма» в г. Риге по ул. Зиельблазма, д. 36 для совместного пользования залом и комнатами этого здания с районными общественными организациями, в ущерб работе последних.

Имея в виду, что здание «Зиельблазма» расположено в центре рабочего поселка Милгравис и является единственным местом культурного обслуживания рабочих расположенных поблизости заводов: судоремонтного, суперфосфатного, ВЭФ, лесопильных заводов и рабочих порта — Совет Народных Комиссаров Латвийской ССР не может удовлетворить Вашу просьбу о передаче здания «Зиельблазма» в полное распоряжение и на баланс Рижской киностудии художественных фильмов. Совет Народных Комиссаров Латвийской ССР может разрешить Рижской киностудии художественных фильмов на 1941 г. дальнейшую эксплуатацию и использование здания «Зиельблазма» лишь на существующих условиях арендного пользования.

Председатель Совета Народных Комиссаров Латвийской ССР (В. ЛАЦИС)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 707. Л. 45.

№ 223
ПИСЬМО ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК ЭСТОНСКОЙ ССР
Н. РУУСА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ДУБЛИРОВАНИИ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ
НА ЭСТОНСКИЙ ЯЗЫК И ВНЕДРЕНИИ СТЕРЕОКИНО

24 мая 1941 г.

Председателю
Комитета кинематографии при СНК Союза ССР
Москва

Со вступлением Эстонской ССР в великую семью народов Советского Союза кино стало могучим орудием по политическому воспитанию широких масс трудящихся. Необходимо использовать все средства для того, чтобы сделать лучшие достижения советской фильмовой продукции вполне доступным всем трудящимся.

Одним из недостатков следует, однако, отметить то обстоятельство, что фильмы, которые демонстрируются на экранах кинотеатров и передвижек,

снабжены только русским звуковым текстом и поэтому не являются в достаточной мере понятными части населения, в особенности же сельским жителям и молодежи, которая, к сожалению, не владеет русским языком.

Также было бы необходимо ознакомление и применение новых достижений советской кинотехники, среди которых одной из последних новинок являются стереокино, которое в последнее время уже учреждается во многих крупных городах Союза ССР.

Учитывая огромное значение этих обоих мероприятий для развития кинематографии Эстонской ССР, просим комитет Кинематографии при СНК СССР включить в план работ на 1941 г. дублирование на эстонском языке по крайней мере четырех, из числа выпускаемых на экран фильмов новой продукции, и из уже демонстрирующихся фильмов «Ленин в Октябре» и «Чапаев».

Дублирование фильмов не должно было бы представлять особых затруднений, при организации этой работы в студии эстонской кинохроники, используя для этой цели технические возможности и лучшие силы Таллинских театров.

Одновременно просим также о реконструкции одного из кинотеатров Таллина в стереокино.

Зам. председателя Совнаркома Эстонской ССР (Н. РУУС)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 707. Л. 92.

№ 224

**ОТВЕТ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА НА ПИСЬМО ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
СНК ЭСТОНСКОЙ ССР Н. РУУСА О ДУБЛИРОВАНИИ СОВЕТСКИХ
ФИЛЬМОВ НА ЭСТОНСКИЙ ЯЗЫК И ВНЕДРЕНИИ СТЕРЕОКИНО**

24 мая 1941 г.

на В/№ 1964 от 24.05.41 г.

*Заместителю председателя СНК Эстонской ССР
тов. РУУС*

На Ваше письмо о дубляже картин на эстонский язык и об организации в Таллине Стереокино сообщаем:

1) По плану на 1941 г. киностудия «Ленфильм» должна дублировать на эстонский язык картины «Яков Свердлов» и «Валерий Чкалов». К работе по дубляжу этих картин киностудия приступит в ближайшее время.

В связи с тем, что по картинам «Ленин в Октябре» и «Чапаев» изготовлены субтитры на эстонском языке, дубляж этих картин на эстонский язык Комитет по делам кинематографии считает нецелесообразным.

В дальнейшем Комитет по делам кинематографии предполагает организовать дубляж картин на эстонский и латышский языки в г. Риге, где имеется киностудия художественных фильмов, подчиненная Управлению по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. Это Управление осуществляет руководство по дубляжу картин. Безусловно, целесообразнее производить дубляж картин на киностудии художественных фильмов. Работа по дубляжу на Рижской студии будет начата в 1942 г. К этой работе будут привлекаться актеры эстонских театров.

2) Вопрос об организации Стереокино в г. Таллине Комитет по делам кинематографии считает несколько преждевременным, так как работа в этой области носит еще в известной мере экспериментальный характер.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И.Г. БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 707. Л. 91.

**№ 225
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ
ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ТБИЛИССКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ**

18 июня 1941 г.

*Заместителю Председателя
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
т. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

Сектор хроники Тбилисской киностудии художественных фильмов обслуживает по линии хроники Грузинскую ССР, выпуская киножурналы и фильмы как на союзный, так и местный экраны.

Творческое руководство производством журналов и фильмов осуществляется Главным управлением кинохроники. Организационное, хозяйственное и производственное руководство осуществляется Управлением по производству художественных фильмов, через Тбилисскую киностудию, составной частью которой является Сектор хроники.

Такое раздвоение в руководстве производством и выпуском хроникальной продукции в Грузинской ССР отрицательно влияет на качество фильмов и журналов, выпускаемых Сектором хроники, и на оперативность в освещении важнейших политических событий из жизни Грузинской ССР на союзных и местных экранах.

Комитет по делам кинематографии просит Вас разрешить выделить Сектор хроники при Тбилисской киностудии художественных фильмов в самостоятельную Тбилисскую студию кинохроники с подчинением ее Главному управлению по производству хроникально-документальных фильмов.

Выделение Сектора хроники из Тбилисской киностудии в самостоятельную студию кинохроники не потребует никаких дополнительных ассигнований капвложений и будет проведено в 1941 г. в пределах утвержденных Тбилисской киностудии лимитов по труду и фондов зарплаты.

Приложение: Проект распоряжения СНК СССР.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 707. Л. 39.

№ 226

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ К.А. ПОЛОНСКОГО И Г. БОЛЬШАКОВУ
О СОСТОЯНИИ ДЕЛ НА ЭВАКУИРОВАННЫХ КИНОСТУДИЯХ**

5 января 1942 г.

ОБЩЕЕ СОСТОЯНИЕ СТУДИИ

Учитывая состояние работ на Алма-атинской киностудии по основному производству, в ближайшие дни после окончания неотложных дел в Ташкенте выеду в Алма-Ату. Находясь там, хочу, главным образом, обратить внимание и соответственно реагировать на следующие вопросы:

1) Практика переделки сценариев без санкции Комитета, в особенности по картине «Котовский», что привело к недопустимо длительному простое съемочной группы;

2) Безответственное отношение к выпуску обещанного Вам 10-го киноборника и к подготовке киноборников вообще. Вопрос о киноборниках хочу поставить перед студией и перед редколлегией с особой остротой, обязав их сосредоточить выпуск предусмотренных планом киноборников, главным образом, в I-м полугодии;

3) Работа над сценариями плана 1942 г. В частности, внести полную ясность и приблизить сроки сдачи по сценариям «Рейд Н-ской дивизии» и «Иван Грозный»;

(Откровенно говоря, мне не совсем нравится и не совсем понятно отношение Эрмлера в постановке сценария «Рейд Н-ской дивизии».)

4) Мероприятия по загрузке ведущих режиссеров пока не фигурирующих в плане 1942 года;

5) Уточнить наличие пленки в других остро дефицитных материалов, учитывая необходимость оказания помощи другим студиям;

6) Проверить ход выполнения Вашего приказа по капитальному строительству, так как имею сигналы, что работа по основным участкам чуть ли не приостановилась из-за отсутствия материалов;

7) Решить вопрос с Арнштамом и окончательно выяснить возможность перевода его и некоторых других режиссеров на Ашхабадскую киностудию.

По этому вопросу мне необходимо достаточно серьезно поговорить с т.т. Тихоновым и Эрмлером о неправильности линии их поведения. Попадая под влияние отдельных режиссеров и местных настроений, тов. Тихонов и Эрмлер ведут себя в этом вопросе неправильно, видимо, из боязни испортить отношения с отдельными, намеченными к переводу на другие студии режиссерами. Это сказалось в моем разговоре на вокзале в Алма-Ата с т.т. Тихоновым и Пырьевым, в результате которого Пырьев категорически заявил мне, что он выехать в Ашхабад не сможет по причинам здоровья, семейным и производственным. Также нехорошо выглядит история с Арнштамом. Т.т. Тихонов и Эрмлер, зная намерения Ромма перевести Арнштама в Ашхабад для постановки фильма «Мицкевич»¹ и будучи в курсе переговоров с ним по этому вопросу, переориентировали Арнштама на постановку фильма «Джамбул». Все это вносит путаницу и очень усложняет работу по переводу отдельных режиссеров на другие студии. Местнические тенденции Алма-атинской студии наблюдаются и в вопросе оказания помощи пленкой другим студиям. При

этом свершено недопустимым являются разговоры руководства студии о том, что, мол, нам Комитет ни в чем не помогает, только от нас берет. Таким образом, я собираюсь очень серьезно разъяснить и помочь тов. Тихонову правильно понять свою роль руководителя.

2. Киевская и Ашхабадская киностудии (г. Ашхабад)

В производстве (2 фильма).

1. «Как закалялась сталь». Группа прибыла в Ашхабад, отсняв всю натуру, и приступает к павильонным съемкам. Донской хочет по окончании этой картины приступить к съемкам второй серии по той же повести и закончить ее в конце года, о чем он договаривался на месте с Роммом. После разговора с секретарем ЦК тов. Фониным о необходимости расширения производственного плана Ашхабадской киностудии, тов. Ромм, будучи в Ашхабаде, решил, что картина «Как закалялась сталь» будет совместной постановкой Ашхабадской и Киевской студий.

2. «Годы молодые» (Савченко) — фильм снят почти полностью, но позитив не напечатан, и никто материала не видел. Осталось доснять центральный эпизод «Ссора», что тормозится из-за отсутствия исполнителя главной роли: актер болен, находится в госпитале на Северном Кавказе. Тов. Ромм предложил доснять эпизод «Ссоры» с дублером.

В подготовительном периоде (1 фильм).

1. «Мицкевич в России». Тов. Ромму в Ашхабаде была представлена режиссерская разработка сценария, сделанная режиссером Ю. Гарданом. Он разрешил по фильму подготовительный период. Положение с основным режиссером выяснится после моего разговора с Арнштамом в Алма-Ате.

Короткометражки (для сборника).

1. «Пленный из города Дахау» (Савченко) — съемки закончены, затребовал эту картину для приемки в Ташкент.

2. «Левко» — сценарий передан на Ашхабадскую киностудию с Ташкентской киностудии.

Примечание: Киевская и Ашхабадская киностудии сейчас полностью находятся в простое из-за отсутствия пленки. Меры к частичной доставке пленки уже приняты: Сталинабаду даны указания немедленно передать в Ашхабад пленку группы «Как закалялась сталь».

Состояние сценарных заготовок.

Подготовка сценариев фильмов, запланированных к товарному выпуску 1942 года, подвигается слабо.

Гребнер только начинает работу над сценарием «Сын народа»² — о туркмене, герое Отечественной войны. (Для режиссера Иванова-Баркова.)

Довженко фактически до последних дней к работе над сценарием не приступил³. В беседе с тов. Роммом он обещал в начале января дать сюжетную заявку.

Савченко сидит над коренной переработкой пьесы Корнейчука «Партизаны в степях Украины», на что имеет разрешение Ромма и письменное согласие Корнейчука.

Готовится сценарий Вс. Иванова «Проспект Ильича» («Оборона Киева»)⁴, который ориентируется на Лукова.

Ведется также работа над сценариями Погодина — «Москвичи»⁵, Олеси и Рискинда — «Дети и мать»⁶, Лазурина — «Полковник Гамалей»⁷, и Ковальчука и Дольда — «Народ в бою»⁸. Переделывается сценарий Шпиковского «Летчик Шабанов»⁹.

Общее состояние студий.

Таким образом, положение с основным производством Ашхабадской и Киевской студии — неудовлетворительно. Недавно из Ашхабада вернулся Ромм, со слов которого неудовлетворительное состояние производства студии в Ашхабаде — результат непрекращающейся склоки, возглавляемой Довженко и его группой. Ромм рассказывает, что руководство студии задержано бесконечными судами и вызовами в прокуратуру, предъявляемых вначале Линийчуку, а теперь уже и Новицкому обвинений во всяческих грехах¹⁰.

Неприятно, что нездоровая атмосфера в Ашхабаде — стала известна на других студиях и, со слов Ромма, превратилась в пугало для тех творческих работников, которым предлагалось переехать на работу в Ашхабад, хотя мне кажется, их больше пугает расставание с некоторым бытовым уютом, созданным в Алма-Ате. Мнение Ромма и других приехавших оттуда товарищей — что пока Довженко не будет переведен на другую студию, обстановку оздоровить не удастся.

Мне кажется, что все это могло бы быть предотвращено, или, во всяком случае, не достигло бы таких уродливых размеров, если бы Линийчук занял твердую позицию и правильно поставил бы себя перед местными организациями. Видимо, в этом ему должен был помочь тов. Новицкий, который нужной инициативы, как мне кажется, — не проявил.

Во всяком случае, при уже создавшихся условиях может быть действительно правильно — перевести Довженко на Алма-атинскую студию. К сожалению, я в Ашхабад не могу выехать до Алма-Аты; думаю, что, приехав в Ашхабад, мне удастся прекратить склоку и заставить студию работать.

Линийчук очень просит изменить формулировку приказа, телеграфно сообщив ему, что Вы приказываете уволить Солнцева, Бодика, Игнатовича и др. (а не утверждаете его предложение об их увольнении). Со своей стороны считал бы целесообразным Ваш разговор по телефону с Секретарем ЦК Туркмении тов. Фониным по всем этим вопросам.

3. Коротко о Ташкентской и Сталинабадской киностудиях.

В Ташкенте

1. «Пархоменко» — трудно сказать, где начинается и где кончается ответственность Лукова за бесконечное жонглирование сроками окончания картины. Несмотря на неорганизованность Лукова, он в последнее время очень много работает. Тем не менее происходят задержки по ряду объективных причин (болезнь Хвыли, пленка) и по вине технических цехов студии. Луков и студия заверяют, что картина может быть и будет закончена в конце января. Чтобы не прекратить финансирование всей студии, придется срок сдачи пролонгировать, о чем телеграфно запросил Вашей санкции.

2. «Сухэ-Батор» — 15.12 съемки возобновлены.

3. «Навои» — подготовительный период происходит с некоторым опозданием.

4. «Насреддин» — оформляю запуск в подготовительный период, жду Вашего телеграфного подтверждения о принятии сценария.

5. «Дорога к звездам» — по заявлению Ромма, получился неплохой сценарий, исправленный под его и Мачерета непосредственным наблюдением, в соответствии с Вашими и Ромма указаниями. В ближайшие дни Ромм обещает представить сценарий в аппарат Уполномоченного.

В Сталинабаде. (По телефонной информации тов. Фролова.)

1. «Клятва Тимура» — Кулешов приехал, картина будет закончена в начале февраля.
2. «Бой под Соколом» — (Разумный) — будет закончена в феврале.
3. «Том Кенти» (Гарин и Локшина) — съемки возобновятся в марте.
4. «Лермонтов» (Гендельштейн) — съемки возобновятся в марте.
5. Подготовка нового киносборника. В сборник студия включила короткометражки: «Боевое крещение» — Журавлев, «Возвращение» — Андриевский и Левкоев, «Вторая встреча» — Гарин и Локшина. Сборник будет сдан в феврале.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 4—8.

¹ Замысел не был осуществлен.

² Видимо, замысел не был реализован.

³ Скорее всего, речь идет о сценарии «Украина в огне».

⁴ Замыслы не были осуществлены.

¹⁰ Эти люди обвинялись в спекуляции.

№ 227

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА БАКИНСКОЙ КИНОСТУДИИ
Ш. АБАСОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ ОБ ИТОГАХ РАБОТЫ КИНОСТУДИИ В 1941 г.**

20 января 1942 г.

Председателю

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ

Многоуважаемый Иван Григорьевич!

Здравствуйте!

Спешу поздравить Вас с нашими успехами в 1941 году.

Несмотря на ряд трудностей военного времени, отсутствие соответствующих ведущих кадров, бедную техническую базу, отсутствие необходимых павильонов, материалов и т.п., все-таки наша Бакинская киностудия план 1941 года выполнила на 101,1%. Это впервые в истории нашей студии в течение 19 лет.

Мы выпустили полнометражную картину «Сабухи» (два варианта), оборонно-героическую короткометражку «Сын Родины» (два варианта), 5 дубляжей около 40 боевых киножурналов.

Кроме этого, мы заготовили соответствующие надписи и ролик-либретто к 30 дубляжным картинам для Ирана.

Одновременно 1941 год дал нам прибыль около 700 тысяч рублей.

Этих успехов мы добились благодаря перестройки нашей работы на военный лад, использование внутренних ресурсов и конкретной помощи ЦК, СНК АзССР и лично тов. М.Д. Багирова.

Успешно закончив 1941 год, мы также неплохо подготовились к 42-му году, и первые дни января уже дают хорошие результаты. Развернули работу по картинам «Аршин мал алан» и «Советский богатырь»¹ о герое Советского Союза Исрафиле Мамедове. Эти картины находятся в состоянии запуска в производство. Кроме этих картин, у нас в основном готов сценарий о легендарном герое азербайджанского народа Бабеке², работу по которой можно начать по приезде режиссера. Также автор «Сабухи» писатель М. Рафили заканчивает сценарий «Азербайджанского киноконцерта»³.

Сейчас, согласно Ваших предложений, мы начали перестраивать и расширять работу нашей студии, с тем условием, чтобы выпускать в год 3—4 единицы.

Я с тов. Маневичем были у тов. Багирова. Передали ему Ваше письмо, высланное через тов. Медведкина. Он целиком и полностью одобрил Ваши предложения и дал ряд указаний аппарату ЦК оказать нам всевозможное содействие.

Для дополнительного павильона вашей студии он уже передал нам помещение «Агиттеатра», которое находится близко от нас.

Ведущим мастерам Советской кинематографии, присланным в Баку, обещал создать все необходимые условия для работы и т.д.

Он просил пребывание киномастеров в Азербайджане использовать для повышения квалификации и подготовки национальных кадров творческих работников.

Одобрив в основном план мероприятий, изложенных в нашей докладной записке, согласно Вашего письма, ЦК ждет от Вас быстрого и конкретного решения вопросов, связанных с укомплектованием и техническим дооборудованием Бакинской студии.

Поэтому, посылая к Вам этот план конкретных мероприятий по нашей студии, очень просим Вас:

1. Прислать действительно ведущих, проверенных мастеров-режиссеров, способных поднять национальную кинематографию Азербайджана на должную высоту и поставить ее на службу обороне страны.

Мы считаем особо желательной кандидатуру таких режиссеров, как Г.В. Александрова, Эйзенштейна и Райзмана, профессиональный опыт которых будет способствовать повышению производительной культуры студии и обеспечит высокое качество принятых к производству фильмов.

2. В полной мере удовлетворить наши скромные требованиями части технического дооборудования, без чего вся программа расширения производства фильмов, должна считаться совершенно неосуществимой.

Посылаю к Вам по одной копии картин «Сабухи» и «Сын Родины», которые получили высокую оценку и одобрение местных организаций и общественности Баку, просим представить «Сабухи» к Сталинской премии как одно из выдающихся кинопроизведений 41 года. Также просим Вас издать соответствующий приказ по этой замечательной картине, проект которого при сем прилагаем.

Командируя к Вам для практической реализации всех наших мероприятий, моего заместителя режиссера тов. Медведкина, мы рассчитываем на Вашу действительную и конкретную помощь.

Со своей стороны, обещаем Вам выполнить и перевыполнить план 42 года и выйти на шеренгу передовиков Советской кинематографии.
С коммунистическим приветом

Директор Баккиностудии (Ш. АБАСОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 15—16.

¹⁻³ Эти замыслы не были осуществлены.

№ 228
ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ ДИРЕКТОРА ТБИЛИССКОЙ КИНОСТУДИИ
КОБАХИДЗЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНОМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О РАБОТЕ ТБИЛИССКОЙ КИНОСТУДИИ

19 января 1942 г.

Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.

Как Вам известно, за I-й квартал 1942 года Тбилисская киностудия имела в производстве 3 картины: «Георгий Саакадзе», «Батальон идет на Запад» («Мост»), «В подводном плену» (короткометражка). Значительная часть остающихся на I-й квартал работ по выпуску указанных картин состояла из натуральных объектов, особенно по картине «Георгий Саакадзе». Между тем, за этот период атмосферные условия были очень неблагоприятны для работы на натуре. Из прилагаемой при сем официальной метеосправки Вы усмотрите, что дней, в которые можно было производить съемки, было очень мало. Холода, сильные ветры, сменившиеся дождями, в последнее время вынудили нас не только откладывать съемки, но часто заново производить работы по уже построенным декорациям.

Решение студии перенести часть натуральных объектов в павильон по картине «Георгий Саакадзе» не удалось осуществить, т.к. отснятый в павильоне первый объект («Лестница Шах-Аббаса») оказался не совсем удовлетворительным из-за недостатка осветительной аппаратуры.

Одновременно тормозилась и работа по съемкам таких объектов, которые планировались в павильонах, где основным препятствием являлось отсутствие леса, потребного для постройки декораций. Лесоматериалов по фонду мы не получали еще с июля месяца пр.г. и по настоящее время. Насколько мы были ограничены в лесоматериалах, видно из того, что нам удалось получить из Республиканского фонда только 10 куб. м. Остальное приобреталось мелкими закупками по высокой цене в районах, при больших затруднениях по доставке, ввиду ограниченности транспортных возможностей. Добываясь высокой оборачиваемости материалов с многократным его использованием на разных декорациях, студия, однако, была лишена возможности строить одновременно несколько декораций или вводить двух- или трехсменную работу, поскольку нужно было ждать отснятия одного объекта, чтобы из разобранный материал строить новую декорацию.

Помимо указанных выше причин почти весь декабрь и январь месяцы студия не имела эл[ектрической] энергии в достаточном количестве не только

для съемки, но и для работы цехов. В результате весь январь почти полностью выпал из нашего производственного плана. За все это время в дни ограниченного потребления электроэнергии производились хотя бы монтаж картин и просматривать отснятые куски, т.к. эл[ектрической] энергии хватало только на освещение здания.

Лишь в начале февраля, как я Вам докладывал в бытность мою в Москве, этот вопрос удалось урегулировать после специального указания директивных органов <...>.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 17—20.

№ 229

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О СОСТОЯНИИ ТБИЛИССКОЙ, БАКИНСКОЙ И ЕРЕВАНСКОЙ
КИНОСТУДИЙ**

13 февраля 1942 г.

При ответе сослаться на № 7/35

Председателю

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

Посылаю Вам докладную записку редактора УПХФ тов. Черняка о работе и состоянии производства Тбилисской, Бакинской и Ереванской киностудий.

Тов. Черняк указывает на недостаточную загрузку этих студий. Учитывая, что на студиях Средней Азии имеются еще свободные люди, а также некоторую перегрузку этих студий, было бы правильно перебросить несколько режиссеров в Закавказье. В частности, Бакинская студия очень хотела бы, чтобы на студию был переведен тов. Александров в качестве руководителя постановки «Аршин мал Алан», поскольку кандидатура т. Шенгелая, по-видимому, отпадает. Если по каким-либо соображениям нельзя направить туда тов. Александрова, можно было бы послать на студию в качестве сопостановщика по этой картине тов. Юдина.

Проект приказа по картине «Сабухи» должен был быть Вам направлен тов. Маневичем одновременно с русским вариантом картины непосредственно из Тбилиси.

Такое же положение и на Тбилисской студии, производственные возможности которой, при наличии квалифицированных кадров, значительно выше их плана. Не предприняв вопроса о людях, которых возможно туда перевести из Средней Азии, следовало бы уже сейчас форсировать работу над рядом сценариев, по которым уже начата работа.

Картина «Саакадзе» получается очень большого размера (около 4 тыс. мет.). Тов. Черняк утверждает, что снятый уже материал очень хорош и что обидно из него что-либо выбрасывать. Не находите ли Вы возможным в этом случае выпустить картину в двух сериях, тем более, что драматургически это вполне возможно?

Ереванскую студию также можно было бы загрузить еще одной картиной. Для этого необходимо дать распоряжение о форсировании работ по сценарию

«Комитас»¹. Нужно только для постановки этой картины также подумать о подборе кандидатуры режиссера, так как на самой студии подходящих постановщиков нет.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 776. Л. 17—18.

¹ Замысел не был осуществлен.

№ 230

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА БАКИНСКОЙ КИНОСТУДИИ
Ш. АБАСОВА, Г.В. АЛЕКСАНДРОВА И А.И. МЕДВЕДКИНА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О РАБОТЕ БАКИНСКОЙ КИНОСТУДИИ**

28 апреля 1942 г.

Уважаемый Иван Григорьевич!

В результате Вашей помощи Бакинская киностудия приобретает сейчас интересный облик.

Мы трое: худ. рук., директор и его заместитель, с увлечением взялись за перестройку работы и единодушно убеждены в том, что через некоторое время можем порадовать Вас настоящими успехами.

Небольшой, однородный творческий коллектив, создает нам очень важные преимущества перед студиями Средней Азии, где много лишних, неработающих людей, и еще крепко живут дурные традиции работать по старинке.

Это преимущество дает нам возможность по-новому организовывать и воспитывать творческие кадры, без помех создавая деловую обстановку, отвечающую требованиям военного времени.

Поэтому наша первая и главная просьба к Вам — не назначать к нам случайных людей, которые в самое трудное для нас время могут нам помешать.

Из крупных мастеров мы очень хотели бы принять в свою семью В.И. Пудовкина, который обладает отличными качествами большевика, художника, и потому вместе с нами много сделал бы для подъема на большую высоту работы Бакинской киностудии. Сам тов. Пудовкин очень хотел бы переехать в Баку по окончании своей постановки.

Если почему-либо Вы не можете пойти навстречу этому нашему желанию, мы просим вас на первое время воздержаться от посылки к нам режиссеров без согласования с нами, так как боимся, что в самый напряженный, ответственный момент нам будет мешать человек равнодушный и нашим усилиям по перестройке студии, и готовый любой ценою устраивать дела своей собственной биографии...

В отношении, специалистов других профессий у нас нет потребительских настроений. В конце письма мы просим у Вас лишь несколько товарищей, силами которых мы могли бы поднять квалификацию своих кадров, которыми по многим причинам очень бедна Бакинская киностудия. <...>

Перед нами стоят большие трудности, но мы работаем много, легко и дружно, без каких бы то ни было разногласий.

Мы твердо убеждены, что с Вашей помощью, в самый короткий срок, Бакинская киностудия будет превращена в самую интересную и ценную студию Советской кинематографии, образцово выполняющую ответствен-

ные задания Партии и Правительства по мобилизации всех сил на разгром фашизма.

С горячим приветом
Директор Бакинской киностудии АБАСОВ
Художественный руководитель АЛЕКСАНДРОВ
Заместитель директора МЕДВЕДКИН

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 61—65.

№ 231

**ИЗ ОТЧЕТА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ Ф. М. ВАСИЛЬЧЕНКО
О РЕЗУЛЬТАТАХ ИНСПЕКТОРСКОЙ ПРОВЕРКИ КИНОСТУДИЙ
СРЕДНЕЙ АЗИИ**

30 апреля 1942 г.

<...> Со всеми разговаривал и предъявил ряд претензий в отношении строительства студии. В результате была обещана полная поддержка в отношении цемента, леса, транспорта и прочего. С нашей стороны сейчас никаких задержек нет в отношении оборудования. Дадим звукозаписывающий аппарат, копировальный аппарат, баки для проявки перебросим с других студий.

У Вагова¹ шел разговор о фильме «8-я гвардейская», который сделала Алма-атинская студия. Вагов заявил, что казахские местные власти присвоили себе 8-ю гвардейскую дивизию, тогда как она является общей — казахской и киргизской. Даже указал, что Панфилов является их генералом. И он выразил пожелание, чтобы был киргизский вариант фильма «8-й гвардейской». Я сказал, когда будет этот фильм сделан и принят Комитетом, тогда будет решен вопрос о киргизском варианте.

Сейчас я серьезно смотрю за работой Авдениса, и, если не будет исправлено дело по выпуску журналов в течение этого месяца и не будет сдвига в строительстве студии, придется его от работы освободить. Предупреждена также и Варейкис о ее ответственности за выпуск журналов.

По Ташкенту. Здесь, сверх моего ожидания, хуже дело, чем я ожидал. Оказалось, что внешний блеск студии скрывает в себе внутреннюю грязь. На самом деле в лаборатории грязно, не ремонтируется, грибы растут по стенам, баки текут и т.д. Звуковой павильон отсутствует. Старая звукозаписывающая аппаратура по своей изношенности доведена до предела, и журналы озвучивают в Ташкентской студии художественных фильмов. Осветительный парк наполовину не отремонтирован. Большой технический брак продукции и низкое качество журналов. Все просмотренное мною журналы носят характер такого легкого жанра, нет серьезных строгих производственных и оборонных сюжетов, не говоря уже о ряде неряшливых моментов по дикторскому тексту и по монтажу журналов.

На проведенном производственном совещании о всем этом говорилось, и мною сделаны серьезные выводы с предупреждением Кима (директора студии) о его работе, тем более, что производственный план за первый квартал по Ташкентской студии выполнен всего на 68,5%, т.е. вместо 12 журналов звуковых дали 10. Вместо 3-х немых дали 2, и вместо 15 сюжетов на союзный экран выполнено 6. Такое невыполнение плана не имело никаких на это более или менее основательных причин, как неповоротливость давно засидевшегося дирек-

тора Кима. Дело в том, что действительно 8 лет Ким сидит на этой студии, и это сказывается. Он настолько к этому прижился, что не замечает недостатков в работе студии. Но дело не только еще в этом, а и в том, что в коллективе из года в год ходят разговоры, что якобы Ким — вредитель. Еще в 1940 г. я занимался этим вопросом, и тогда ничего не было установлено, и мы покончили с этим делом, но сейчас опять эти разговоры исходят от ряда работников, как режиссер Вейланд, асс. режиссера Усова и других. Ким же об этом знает и в какой-то степени запуган, а это, безусловно, мешает ему в работе принимать решительные меры. Я думаю, что сейчас нам придется серьезно подумать о том чтобы разрядить эту обстановку на Ташкентской студии. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 53.

¹ Секретарь ЦК КП(б) Киргизии А. Вагов обращался в ЦК ВКП(б) с протестом в связи с тем, что в фильме «8-я гвардейская», посвященном подвигу героев-панфиловцев, кинематографисты Казахстана обошли вниманием то обстоятельство, что в состав этой дивизии входили не только казахи, но и киргизы. См. док. № 245.

№ 232
ИЗ ОТЧЕТА А. М. ИБРАГИМОВА И Б. Л. БРОДСКОГО О РЕЗУЛЬТАТАХ
ИНСПЕКЦИОННОЙ ПРОВЕРКИ РАБОТЫ ТАШКЕНТСКОЙ КИНОСТУДИИ

7 июня 1942 г.

<...> Несмотря на наличие большого перечня наименований тематических за-явок, либретто и завершенных литературных сценариев, запуск фильмов в производство лимитируется отсутствием утвержденных руководством Комитета сценариев. Сценарный отдел, по нашим наблюдениям, за последнее время (абсолютно не связан с руководством студии Директором или его заместителем) полагая, что круг вопросов, входящих в компетенцию сценарного отдела, могут и должны разрешать только художественное руководство студии. Установлены случаи, когда, помимо сценарного отдела, договора фиксируются авторами (дополнительная работа над сценарием Ласкина и Склюта¹, Погодина над сценарием «Сухэ-Батор»² и др.). Несмотря на ряд решений и обещаний, производственный план Ташкентской студии не обеспечен ни одним сценарием на узбекскую тематику.

IV. КАДРЫ.

Самое возмутительное и недопустимое состояние обнаружено в отделе кадров. Это плохой личный стол, но никак не отдел кадров. Нарушены элементарные правила приема на работу. Принимаемые на студию допускаются к работе лишь с санкции начальника цеха или начальника производства, дожидаясь решения Директора студии. Студия комплектуется кадрами без всякого плана, стихийно. Отсутствует план комплектования и подготовки кадров по особо дефицитным специальностям. После издания приказа о временном прекращении приема на работу — обнаружено было свыше 30 документов работников, работающих на студии, но не оформленных приказом по студии. Наличные штаты художественно-производственных работников не соответствуют проектированию производственных заданий на 1942 г. Проверкой бронирования специалистов установлено, что большинство высококвалифицированных работников производственных цехов не были забронированы. Лишь

за последние дни удалось дополнительно оформить бронирование 30 высококвалифицированных работников производственно-технической базы студии. Неудовлетворительно поставлено дело подготовки резервов для замены уходящих в РККА, в частности, за счет молодежи и женщин-националок (узбечек). Руководство отдела кадров необходимо немедленно укрепить.

Проверкой состава актерского отдела установлено, что наряду с незначительным количеством высококвалифицированных штатных актеров имеется значительная группа актеров, числящихся в штате, но не использованных на работе в течение длительного периода. Ряд лиц не подает никаких надежд на работу в этой области и случайно зачислен в штат актеров. Незначительна группа узбекских актеров, с которой, кстати, мало работают для повышения культурного уровня и производственной квалификации.

VI. ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА.

Отсутствует технический план развития студии и генеральный план ее реконструкции. В силу этого нет данных о мощности студии. Имеется большой разрыв в мощности отдельных цехов. Проводятся работы аварийного характера или же вызываемые запуском в производство того или иного фильма. Такое бесплановое развитие студии породило большую неорганизованность в работе большинства цехов и отделов. Электрохозяйство студии не упорядочено, не завершены работы по расширению энергомощностей. Нет календарного плана завершения этих работ. В неудовлетворительном состоянии находится хранение и ремонт электроосветительной аппаратуры. Цех звукотехники, являющийся одним из лучших цехов студии, все же нуждается в укреплении административного руководства, пополнении квалифицированными специалистами и дополнительным техническим оснащением. На недопустимо низком техническом уровне находится проекционное хозяйство студии. Наиболее прорывным участком производственно-технической базы является кинолаборатория. В результате неудовлетворительного административного и технического руководства, кинолаборатория стала самым узким местом в работе технической базы и лимитирует работу студии в целом. Системой работы этого цеха стало грубейшее нарушение технологического процесса, ежедневный брак, нарушение производственной дисциплины и невыполнение суточных норм. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 785. Л. 122—126.

¹ Не исключено, что речь идет о сценарии новеллы «Карьера лейтенанта Гоппа».

² В титрах фильма «Его зовут Сухэ-Батор» имя Н. Погодина отсутствует.

№ 233

ПИСЬМО РЕЖИССЕРА Н. БЕЙСЕКОВА И Г. БОЛЬШАКОВУ О САМОУПРАВСТВЕ ЗАМЕСТИТЕЛЯ ДИРЕКТОРА ЦОКС К. СИРАНОВА

19 января 1943 г.

В Комитет по делам кинематографии при СНК СССР
т.т. БОЛЬШАКОВУ и ЛУКАШЕВУ

В связи с тем, что 3.1.1943 г. я был вынужден подать заявление с просьбой меня освободить от работы на Студии ввиду сложившейся обстановки, считаю необходимым изложить Вам причины, побудившие меня это сделать.

С момента приезда в Алма-Ату таких мощных киностудий, как «Ленфильм» и «Мосфильм», мы — работники казахского искусства — увидели реальную возможность начала создания казахского киноискусства. Как театральный режиссер, окончивший режиссерский факультет Московского театрального института, и член партии, я был направлен ЦК КП(б)К и СНК Каз. ССР для работы на киностудии. Искренне желая изучить кинематографию и работать в ней, я — режиссер казахского драматического театра, поставивший в театре такие спектакли, как «Человек с ружьем», «Васса Железнова», «Гроза», «Евгения Гранде» и др., пошел на Киностудию в качестве ассистента режиссера. С начала работы мне очень повезло, что я попал ассистентом к такому мастеру, как В.И. Пудовкин. С ним я проработал картину «Убийцы выходят на дорогу». Оценка моей работы т.т. Пудовкиным и Волчком была настолько удовлетворительна, что был поставлен вопрос о том, чтобы с кем-нибудь вместе из кинематографических режиссеров дать мне небольшую самостоятельную работу.

Однако все резко переменилось с момента прихода на студию зам. директора т. Сиранова. Почти сразу же после его прихода я был мобилизован в армию, несмотря на то, что все основные работники казахской культуры имели специальные отсрочки от призывов. Только вмешательство и ходатайство СНК Каз. ССР, по личному указанию т. Ундасынова, вернули меня из армии на работу в Киностудию, после 6-месячного пребывания.

После моего возвращения, по ходатайству т.т. Тихонова и Трауберга, Вами было присвоено мне звание 2-го режиссера, и я снова должен был начать свою творческую работу в кинематографии. Но, однако, этому всемерно противился Сиранов. Желая создать из себя монопольного представителя казахской культуры в кинематографии, Сиранов с первых же шагов стал протаскивать для постановки сценарий «Белая роза», соавтором которого он являлся.

Как только пришло от Вас указание делать концерт казахских мастеров искусства, и эта работа была поручена режиссеру Тимошенко, и я в ней тоже должен был принимать участие, Сиранов немедленно стал соавтором Тимошенко по сценарному плану этого концерта вместо того, чтобы использовать в этой работе меня, как знающего казахское искусство. Сиранов, используя Тимошенко, стал привлекать за отдельные вознаграждения всяких нужных ему людей, как, например, зав. литературной частью оперного театра т. Баймухамедова и других. При вмешательстве партийной организации все же т. Тихоновым было дано указание о том, чтобы мне была дана возможность снять самостоятельно один из кусков концерта, касающегося драматического театра. Но т. Сиранов и тут нашел пути для того, чтобы изъять этот кусок из концерта, подхалимски заменив сцену Сталина и Жукова из пьесы Ауэзова «Гвардия чести» — выступлением Председателя Каз. СНК тов. Ундасынова, на что согласия т. Ундасынов еще не давал.

Таким образом, я был лишен и этой работы, а т.т. Тимошенко и Минкин, видя отношение Сиранова ко мне, совершенно перестали привлекать меня для работы, видимо, исходя из того, что Сиранов все время говорит, что он является представителем ЦК и СНК Каз. ССР на киностудии и, таким образом, как бы является своего рода казахским комиссаром на Студии. Однажды я обратился к секретарю ЦК КП(б)К по пропаганде т. Абдыкалыкову, который немедленно позвонил Сиранову и сделал ему соответствующее решительное внушение. Но, воспользовавшись отъездом Абдыкалыкова в длительную командировку, Сиранов снова стал продолжать свою линию.

Видя, что поведение Сиранова не вызывает отпора со стороны т. Тихонова, и не желая на фабрике создавать склоку, я, будучи решительно не согласен с таким началом создания национальной кинематографии, и не видя для себя в этой обстановке никаких перспектив, вынужден был подать заявление об уходе. Я — член партии, творческий работник, окончивший с отличием режиссерский факультет Московского театрального института и, по мнению казахской общественности, поставивший ряд интересных театральных спектаклей, преподававший молодым казахским актерам, получавший во время работы в театре 2 100 р. и согласившийся пойти ассистентом на киностудию на 1 200 р., не хочу тратить время на борьбу с такими карьеристами, самоснабженцами, использующими свое положение на киностудии для личных целей, как Сиранов. Я не могу глядеть равнодушно, как под видом постановки картины «Джамбул» т. Сиранов и его приятель — директор картины «Джамбул» Есбатыров занимаются самоснабжением, а для закупки реквизита для картины «Джамбул» рассылают своих друзей и приятелей, как, например, ассистента оператора Абсалямова.

Несмотря на то, что на студии есть специальная квалификационная комиссия по актерам, Сиранов принуждает Рошалья дать положительное заключение об актрисе Ергужиновой, и без всякой комиссии повышает ей зарплату, за что получает через нее для себя пальто. Меховой же воротник для этого пальто он прямо срезал с одного из пальто костюмерного склада студии. Рабочими студии из материалов студии была отремонтирована квартира Сиранова.

Стоило только, чтобы по «Белой розе», соавтором которой является Сиранов, возникла необходимость внесения серьезных поправок в сценарий, как эту работу уже снова за отдельную плату делает тот же Сиранов, но уже в качестве соавторов являются не Морозов и Виноградская, а Рошаль и Арон.

Еще много примеров можно было бы Вам привести из деятельности Сиранова, но одно для Вас, т.т. Большаков и Лукашев, должно быть ясно, что Сиранов рассматривает студию, как свое личное предприятие, из которого он может брать все, что захочет и получать, будучи зам. директора студии, любые деньги за свою так называемую литературную работу. Постоянное желание Сиранова стать соавтором любой вещи, которая пишется на казахском материале, оттолкнуть почти всех, имевших желание работать в кинематографии казахских авторов.

Уходя из киностудии в распоряжение ЦК партии, несмотря на свое искреннее желание работать в кинематографии, я счел своим долгом предупредить Вас о том, что с такой постановкой дела национальная киностудия создана не будет и творческие кадры не вырастут.

Характеристику моей работы и обо мне, если Вы хотите, можете получить у партийной организации студии — т. Волчка, у режиссера Пуловкина и других.

Режиссер Н. БЕЙСЕКОВ. Алма-Ата.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Л. 26—26 об.

В ответ на жалобу режиссера Н. Бейсекова заместитель председателя Комитета по делам кинематографии И.И. Лукашев дал соответствующее указание директору ЦОКС Тихонову: «Если изложенные в письме факты в отношении тов. Сиранова имели место, Вам следует переговорить с ним, ибо подобные действия характеризуют то, что тов. Сиранов растет не в том направлении, и руководитель национальных кадров кинематографии из него не вырастет» (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 84. Л. 25).

№ 234
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ДИРЕКТОРА ЦОКС М.В. ТИХОНОВА
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О НЕОБХОДИМОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
КАЗАХСКОЙ АКТЕРСКОЙ КИНОШКОЛЫ

8 июня 1943 г.

Председателю
Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР
тов. И.Г. БОЛЬШАКОВУ

Перспектива развития советской казахской художественной кинематографии требует прежде всего подготовки квалифицированных киноактеров из казахов.

Опыт съемки казахских кинокартин до и во время войны, а также проводящийся ныне дубляж картины «Секретарь райкома» на казахский язык показал, что отсутствие собственных киноактеров является тормозом в развитии национального кинематографа.

Наша попытка использования актеров существующего в Алма-Ате казахского драматического и оперного театров приводила к тому, что из-за ограниченного состава труппы этих театров и отсутствия дублеров в них приходилось срывать намеченные спектакли и даже компенсировать запланированные сборы.

Имеющиеся у нас в составе актерской труппы 12 человек актеров-казахов не имеют соответствующей подготовки и не могут сейчас отвечать поставленным требованиям.

Исходя из всего изложенного, просим Вас разрешить организацию казахской актерской школы с контингентом в 25 человек — за счет актерского штата нашей студии, утвержденного на 1943 г.

Комплектование этой школы будет нами произведено специальным подбором квалификационной комиссии из состава казахов-актеров студии и приглашенных. Одновременно просим Вашего указания директору ВГИК т. ГЛЮТОВУ о передаче нам 7 студентов-казахов актерского факультета ВГИК, поскольку последний уезжает в Москву и им нет целесообразности туда выезжать.

Смету расходов на 1943 год, учебную программу после Вашего согласия на организацию школы представим в Комитет дополнительно.

ТИХОНОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 15.

№ 235
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О НЕОБХОДИМОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
АКТЕРСКИХ КИНОШКОЛ НА КИНОСТУДИЯХ АЛМА-АТЫ И ТАШКЕНТА

26 июня 1943 г.

Заместителю председателя СНК Союза ССР
тов. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.

В результате эвакуации киностудий по производству художественных фильмов в республики Средней Азии в городах Алма-Ата и Ташкенте орга-

низовались мощные, хорошо оборудованные киностудии. По окончании войны эти студии должны будут служить базой для кинематографии Казахской и Узбекской республик.

При развертывании производства художественных кинокартин на местном материале, основной трудностью, с которой встретятся национальные студии, явится отсутствие подготовленных кадров киноактеров. Для преодоления этой трудности Комитет по делам кинематографии считает необходимым организовать в 1943 г. при Центральной объединенной киностудии художественных фильмов в г. Алма-Ата и при Ташкентской киностудии актерские школы с набором по одной группе (по 20 человек). Организация актерских школ при этих студиях не повлечет за собой увеличения количества актерских школ в системе Комитета, так как в связи с войной временно прекратили работу актерские школы при киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм».

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит разрешить организацию актерских школ при Центральной объединенной киностудии художественных фильмов в Алма-Ате и киностудии художественных фильмов в городе Ташкенте, вместо актерских школ, разрешенных правительством при киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм» и обязать Наркомфин выделить необходимые ассигнования на подготовку актерских кадров в этих школах.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 13.

№ 236

ТЕЛЕГРАММА СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) ТАДЖИКИСТАНА Д.З. ПРОТОПОПОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ О НАМЕРЕНИИ ОСТАВИТЬ ОБОРУДОВАНИЕ И СОТРУДНИКОВ ЭВАКУИРОВАННЫХ В СТАЛИНАБАД КИНОСТУДИЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

14 июля 1943 г.

ТЕЛЕГРАММА

Из Сталинабада

Москва, ЦК ВКП(б), тов. АНДРЕЕВУ А.А.

В апреле 1941 года ЦК ВКП(б) и Совнаркомом СССР принято решение о строительстве и открытии в Сталинабаде киностудии. Несмотря на трудности военного времени, снятие ассигнованных средств в связи с войной, ЦК и СНК Таджикистана выделили здания, создали производственную базу, жилые помещения студии, что дало возможность нормально разместить эвакуированную из Москвы студию «Союздетфильм». Студией «Союздетфильм» за 1942 год в Сталинабаде выпущено 10 картин, в том числе картины «Лермонтов», «Сын Таджикистана», «Принц и нищий» и другие. В настоящее время получено указание Комитета кинематографии о эвакуации «Союздетфильма» в Москву, вывозе оборудования и отзыве работников.

ЦК КП(б) Таджикистана принято решение: «В связи с имеющимся решением ЦК ВКП(б) и СНК СССР об организации в Сталинабаде киностудии для про-

изводства художественных и документальных фильмов, просить ЦК ВКП(б) во исполнение этого решения дать указания Комитету кинематографии при СНК СССР:

1. Оставить имеющееся в настоящее время оборудование объединенной киностудии в распоряжении Сталинабадской киностудии;

2. В целях укрепления Сталинабадской киностудии квалифицированными творческими кадрами — режиссеры, сценаристы, операторы — оставить часть работников «Союздетфильма» в Сталинабаде и в ближайшее время пополнить штаты студии новыми работниками взамен отзываемых в Москву;

3. Обеспечить техническую оснащенность, снабжение и материальную базу студии с таким расчетом, чтобы студия могла выпускать 2—3 художественных и 1—2 полнометражных документальных фильмов из жизни Таджикистана, 3—4 короткометражных очерков, дублировать на таджикском языке 2—3 фильма, выпущенных в других студиях Советского Союза.

4. Просить ЦК ВКП(б) утвердить директором Сталинабадской киностудии т. Фролова, освободив его от работы по совместительству в качестве директора «Союздетфильма» в Москве, ввиду трудности руководства Сталинабадской киностудией из Москвы.

О Вашем указании просим сообщить.

Секретарь ЦК КП(б)Таджикистана ПРОТОПОПОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 45—46.

На документе имеется виза А. Андреева: «Т. Александрову. [Подпись] 16/VI».

№ 237

СПРАВКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)
ПО ХОДАТАЙСТВУ СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) ТАДЖИКИСТАНА Д.З. ПРОТОПОПОВА

Июль 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. АНДРЕЕВУ А.А.

Бюро ЦК КП(б) Таджикистана в связи с принятым в апреле 1941 года ЦК ВКП(б) и СНК СССР решением о постройке в Таджикистане киностудии, просит оставить в г. Сталинабаде оборудование и часть работников студии «Союздетфильм», возвращающейся в настоящее время в Москву.

Для полного выяснения вопроса в Таджикистан посылались работники Управления пропаганды. В Москву вызывался секретарь ЦК Таджикистана по пропаганде т. Гафуров.

В результате тщательного изучения вопроса можно считать, что оставление оборудования и части работников в г. Сталинабаде нецелесообразно, так как это не даст возможности восстановить работу студии «Союздетфильм» в Москве. Для нормальной работы киностудии в г. Сталинабаде в настоящее время нет необходимых условий, самое важное — там некому сниматься, нет актеров. За полтора года пребывания студии в Сталинабаде на «Союздетфильме» лишь закончено производство в значительной степени сделанных

еще до войны фильмов «Принц и нищий», «Лермонтов». Качество этих фильмов чрезвычайно низкое. Решение Комитета по делам кинематографии о реэвакуации студии «Союздетфильм» в Москву правильно. Для производства съемок журналов кинохроники, освещающих жизнь Таджикистана, а также для производства дубляжа фильмов на таджикский язык в Сталинабаде оставлено небольшое количество оборудования и соответствующие кадры кинооператоров.

Киностудия «Союздетфильм» переводится из Сталинабада в Москву по решению СНК СССР от 28 мая 1943 года.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 47.

№ 238

**ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И. Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А. С. ЩЕРБАКОВУ
О ЗАПРЕЩЕНИИ ЦК КП(б) ТАДЖИКИСТАНА
РЕЭВАКУАЦИИ СТУДИИ «СОЮЗДЕТФИЛЬМ»**

4 октября 1943 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЩЕРБАКОВУ А. С.

Несмотря на решение Совнаркома Союза ССР о реэвакуации студии «Союздетфильм» из гор. Сталинабада в гор. Москву (см. Приложение). ЦК КП(б) Таджикистана сейчас запретил вывозить оставшуюся часть оборудования студии, мотивируя это тем, что ЦК КП(б) Таджикистана обратился в ЦК ВКП(б) с просьбой об оставлении в г. Сталинабаде части оборудования, принадлежащего киностудии «Союздетфильм». Самоуправные действия ЦК КП(б) Таджикистана срывают восстановление студии «Союздетфильм» в Москве, т.к. в Сталинабаде осталось очень нужное для нормальной работы оборудование.

Прошу Вашего срочного вмешательства в это дело.

Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 117.

На документе имеется резолюция А. Щербакова: «Т. Александров. Надо проследить, чтобы решение Совнаркома Союза было выполнено. [Подпись]. б/Х».

В том же деле (Л. 119) хранится справка Г. Александрова, подготовленная для А. Щербакова:

«Председатель Кинокомитета т. Большаков в записке на Ваше имя жалуется на действие ЦК КП(б) Таджикистана, задерживающего реэвакуацию оборудования киностудии «Союздетфильм» из Сталинабада в Москву.

В настоящее время все спорные вопросы решены. Оборудование отправлено в Москву».

№ 239
ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) УКРАИНЫ Д. С. КОРОТЧЕНКО
И ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК УКРАИНЫ Л. Р. КОРНИЕЦА С ПРОСЬБОЙ
О РЕЗВАКУАЦИИ КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ ИЗ АШХАБАДА В МОСКВУ

29 октября 1943 г.

Заместителю Председателя СНК СССР

тов. МОЛОТОВУ В. М.

Секретарю Центрального Комитета ВКП(б)

тов. МАЛЕНКОВУ Г. М.

До Великой Отечественной войны Киевская киностудия проводила большую работу по производству художественных фильмов. Она создала такие кинофильмы, как «Щорс» — реж. Довженко, «Большая жизнь» — реж. Луков, «Богдан Хмельницкий» — реж. Савченко, и др.

В начале войны Киевская киностудия была эвакуирована в гор. Ашхабад, где заканчивала работу над кинофильмами, начатыми еще в Киеве.

Дальнейшая работа студии в гор. Ашхабаде приостановилась из-за трудностей, связанных с привлечением актеров столичных театров, отсутствием в Ашхабаде достаточного количества электроэнергии.

В настоящее время в Москве работает киногруппа Киевской киностудии, которую возглавляет заслуженный деятель искусств УССР тов. Довженко. Эта группа работает над кинофильмами «Украина в огне», «Украинский киноконцерт», второй серией документального фильма «Битва за нашу Советскую Украину»¹.

В распоряжении группы имеется богатый литературный и художественный материал об Отечественной войне и партизанском движении на Украине, что дает возможность создать ряд фильмов, необходимых в настоящее время для Украины.

Однако из-за отсутствия помещений и оборудования работа киногруппы развернута недостаточно, а творческие кадры ее до сих пор проводят свою работу в качестве сотрудников «Мосфильма» и Московской студии кинохроники.

В целях быстрого производства кинофильмов, необходимых для Советской Украины, а также сохранения кадров Киевской киностудии, подготовки к переводу их на основную базу — в гор. Киев и концентрации всего технического оборудования, ЦК КП(б)У и СНК УССР просят:

- 1. Разрешить Киевской киностудии переехать из гор. Ашхабада в гор. Москву.*
- 2. Передать часть помещения на Тверском бульваре, 18, которое полностью не используется Академией Наук УССР, во временное пользование Киевской киностудии.*
- 3. Разрешить Киевской киностудии перебазировать в гор. Москву творческие и технические кадры, а также техническое оборудование, из Ашхабада, Ташкента и других городов.*
- 4. Обязать НКПС выделить в ноябре с.г. для перевозки работников киностудии и технического оборудования 30 вагонов.*
- 5. Обязать Комитет кинематографии при СНК СССР выделить необходимые средства для перевода Киевской киностудии в гор. Москву.*

Секретарь ЦК КП(б)У Д. КОРОТЧЕНКО
Председатель СНК УССР Л. КОРНИЕЦ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 130—132.

На документе имеется распоряжение Г. Маленкова: «Т. Александров. Прошу ознакомиться. Доложите мне это дело. 31/Х. [Подпись]».

В деле сохранилось заключение председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова от 6 ноября 1943 года на имя В.М. Молотова и Г.М. Маленкова:

«Основным препятствием для перевода в г. Москву из г. Ашхабада Киевской киностудии до сего времени являлось отсутствие необходимой жилплощади для размещения работников Киевской киностудии и их семей, а также отсутствие подходящего помещения для организации некоторых производственных цехов киностудий.

В связи с тем, что в настоящее время освобождается здание по Тверскому бульвару № 18, занимаемое ныне Украинскими организациями, — предложение ЦК КП(б)У и Совнаркома УССР о переводе Киевской киностудии из г. Ашхабада в г. Москву является приемлемым.

В одной части здания могут быть размещены работники Киевской киностудии с их семьями, а другая часть этого здания может быть приспособлена для организации некоторых производственно-вспомогательных цехов (лаборатории, монтажные и др.).

По предварительным подсчетам приспособление здания по Тверскому бульвару № 18 для нужд Киевской киностудии потребует затрат около 1 млн. руб., и, кроме того, потребуется около 250 т.р. на перевод работников Киевской киностудии, а также оборудования студии» (Там же. Л. 136).

Однако переехать Киевской студии из Ашхабада в Москву все же не довелось. Причина была указана в справке начальника УПиА Г.Ф. Александрова: «В связи с освобождением г. Киева от немецкой оккупации, вопрос, поставленный в письме т.т. Коротченко и Корниец о переводе Киевской студии из Ашхабада в Москву, потерял свое значение.

На основании распоряжения СНК СССР от 5 февраля 1944 г. Киевская киностудия будет переведена в течение второго квартала с.г. из г. Ашхабада в г. Киев.

В настоящее время уже начата перевозка студии в г. Киев. Г. Александров. 25/III-44 г.» (Там же. Л. 138).

¹ Речь идет о фильме «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель».

№ 240

ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ СЕВЕРО-ОСЕТИНСКОГО ОБКОМА ВКП(б) Н. МАЗИНА Г.М. МАЛЕНКОВУ С ПРОСЬБОЙ О СОЗДАНИИ РЕГИОНАЛЬНОЙ КИНОСТУДИИ НА БАЗЕ ЭВАКУИРОВАННОЙ В г. ОРДЖОНИКИДЗЕ РОСТОВСКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ

9 октября 1943 г.

Решением Комитета кинематографии при СНК СССР в ноябре 1941 г. Ростовская и/Дону студия кинохроники была эвакуирована из г. Ростова в г. Орджоникидзе, где и находится до настоящего времени.

В г. Орджоникидзе Ростовская студия получила хорошее помещение бывшего музея, которое капитально переоборудовано под производственную базу, состоящих из павильона, лаборатории, звукового цеха, монтажного и мультицехов и др. вспомогательных цехов.

Еще до войны нами поднимался вопрос перед ЦК ВКП(б) о необходимости организации параллельно с Ростовской студией самостоятельной киностудии в г. Орджоникидзе для обслуживания национальных республик Северного Кавказа.

В состав территории, обслуживаемой Ростовской студией, входят Ростовская область, Краснодарский край, Ставропольский край, и национальные республики: Кабардино-Балкарская АССР, Северо-Осетинская АССР, Чечено-Ингушская АССР и Дагестанская АССР.

Понятно, что по территориальным условиям Ростовская студия не могла удовлетворить обслуживание национальных республик Северного Кавказа.

Однако в то время вопрос об организации студии в Орджоникидзе не получил окончательного разрешения в ЦК Партии, в связи с начавшейся войной, и решение этого вопроса было отложено.

Сейчас, когда Ростовская область полностью освобождена от оккупантов, естественно, возникает вопрос о реэвакуации студии из г. Орджоникидзе в г. Ростов.

Северо-Осетинский обком ВКП(б) считает своевременным вновь поставить вопрос об организации самостоятельной Северо-Кавказской студии кинохроники в г. Орджоникидзе учитывая нецелесообразность с точки зрения государственных интересов ликвидацию в г. Орджоникидзе киностудию, уже работающую здесь в течении 2-х лет и имеющую твердую производственную базу.

Перевод студии в г. Ростов в условиях войны еще больше усложнит обслуживание хроникой национальных республик Северного Кавказа, которое и до войны было неудовлетворительно.

Северо-Осетинский обком ВКП(б) считает, что Комитет кинематографии должен оставить студию кинохроники в г. Орджоникидзе, обязав ее обслуживать национальные республики Северного Кавказа, а для обслуживания Ростовской области, Краснодарского края и Ставропольского края создать новую студию в г. Ростове н/Дону.

Северо-Осетинский обком ВКП(б) просит Центральный Комитет ВКП(б) дать указание Комитету кинематографии при СНК СССР об оставлении студии кинохроники в гор. Орджоникидзе для обслуживания Северо-Кавказских республик.

Секретарь Северо-Осетинского обкома ВКП(б) Н. МАЗИН

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 125—126.

На документе имеется резолюция Г. Маленкова: «Тт. Александрову и Большакову. Прошу рассмотреть этот вопрос. 16/1 [Подпись]».

В деле сохранилась следующая справка начальника УПиА Г.Ф. Александрова:

«В письме на Ваше имя секретарь Северо-Осетинского обкома ВКП(б) тов. Мазин просит ЦК ВКП(б) дать указание Комитету по делам кинематографии при СНК СССР об оставлении в г. Орджоникидзе Ростовской студии кинохроники, эвакуированной из Ростова в г. Орджоникидзе в ноябре 1941 года.

По справке Комитета по делам кинематографии (т. Большакова) реэвакуация студии в Ростов не предполагается. Тов. Мазину об этом сообщено. Г. Александров» (Там же. Л. 128).

№ 241

**ПИСЬМО Н.С. ХРУЩЕВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ
О МЕРАХ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ УКРАИНСКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ**

23 ноября 1943 г.

Москва

Секретарю ЦК ВКП(б) товарищу МАЛЕНКОВУ

В целях быстрейшего восстановления Украинской студии кинохроники по выпуску документальных фильмов и киножурналов для отражения в них восстановления народного хозяйства Украины ЦК КП(б)У просит Вас дать указание Председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР тов. Большакову оказать всемерное содействие в восстановлении Украинской студии кинохроники и в первую очередь обеспечить ее всем необходимым оборудованием с тем, чтобы восстановить ее довоенную мощность.

А также возратить на Украину украинские кадры работников, ранее работавших по линии хроникально-документального кино. Командировать на Украину директора Центральной студии кинохроники тов. Кузнецова, ранее работавшего старшим редактором Украинской студии кинохроники.

Товарища Кузнецова мы отзывает для работы директором украинской студии кинохроники. С тов. Кузнецовым я беседовал, он дал свое согласие, и его я считаю наиболее подходящей кандидатурой на эту работу.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 139.

В документе имеется резолюция Г. Маленкова: «Александрову и Большакову. На Ваше решение. 6/XII [Подпись]».

№ 242

**ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) ЭСТОНИИ Н.Г. КАРОТАММА НАЧАЛЬНИКУ
УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВУ
О СЪЕМКАХ ЭСТОНСКОГО КОРПУСА**

21 декабря 1943 г.

*Секретно**Начальнику управления пропаганды ЦК ВКП(б)
тов. Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВУ*

Посещая в начале декабря с.г. Эстонский национальный корпус Красной Армии, я говорил с членом Военного Совета 2-го Прибалтийского фронта генерал-лейтенантом тов. МЕХЛИСОМ о необходимости снятия на киноплёнку эпизодов жизни и боев эстонского корпуса. Тов. Мехлис согласился со мной и признал важность этого мероприятия, однако отметил, что для осуществления этого нуждается в соответствующем указании со стороны Управления Пропаганды ЦК ВКП(б), после чего направит немедленно оператора из фронтовой киногоруппы для съёмок в Эстонский корпус Красной Армии.

Исходя из вышеизложенного, прошу Вашего указания члену Военного Совета 2-го Прибалтийского фронта генерал-лейтенанту тов. Мехлису о необходимости приступить к съёмке эпизодов жизни и боев эстонского корпуса. Отмечу при этом, что, несмотря на наши попытки через Всесоюзный Комитет

по делам кинематографии наладить съемку исторически ценных кадров из жизни и боев эстонских бойцов, командиров, до сих пор из этого ничего не получилось. Сейчас, накануне решающих боев за освобождение Прибалтийских Советских Республик, в том числе и Советской Эстонии, настали крайние сроки для наверстания упущенного. Если мы и сейчас ничего не сумеем сделать в этой области, то этим потеряем для истории эстонского народа и Великой Отечественной войны громадную ценности исторический материал.

Секретарь ЦК КП(б) Эстонии Н. КАРОТАММ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 174.

№ 243
ИЗ СПРАВКИ К ЗАСЕДАНИЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
О «ВЫПОЛНЕНИИ ПЛАНА ПО КИНОХРОНИКЕ»

30 марта 1944 г.

<...> В плане 1944 г. работы студий — Эстонской, Латвийской и Литовской — не предусмотрены. Однако уже сейчас ведутся подготовительные работы к пуску этих студий и на Центральной студии кинохроники выпускается эстонский журнал, готовятся латвийский и литовский. Все эти журналы придется выпускать так же, как выпускали весь 1943 г. украинский и белорусский.

Восстановление студий в освобожденных республиках

До войны студии хроники были в Воронеже и Ростове, однако Главк хроники не считает возможным приступить в 1944 году к восстановлению этих студий. Здания Ростовской и Воронежской студий разрушены, оборудование Воронежской студии уничтожено врагом. На базе оборудования Ростовской студии создана студия в Орджоникидзе. Обслуживание Ростовской области и Краснодарского края передано студии в Орджоникидзе, а в Воронежской области — Куйбышевской студии хроники. К вопросу восстановления этих студий Главк намечает вернуться в IV кв. 1944 года, когда более конкретно определятся материальные возможности на 1945 год. В текущем же году все основное внимание и наличие материалов и оборудования будет направлено на восстановление студий в Киеве, Минске, Таллине, Риге и Вильнюсе.

Восстановление Украинской студии хроники в г. Киеве получило свое практическое разрешение. Комитетом утверждено руководство студии. Подобран и направлен на работу в Киев основной состав творческих и производственных работников.

Здание студии в Киеве в основном сохранилось. Электроэнергией и водоснабжением студия обеспечена. С основным оборудованием вопрос разрешен положительно. Часть оборудования (звукозаписывающий аппарат, мовиолы, копировальный аппарат и др.) была своевременно эвакуирована из Киева и в настоящее время отремонтирована и подготовлена к отправке в Киев. Часть оборудования передается приказом Комитета из Центральной и Горьковской студий. Проявочная машина «Дебри-Е» временно передается с Куйбышевской студии хроники, до получения выделенной Комитетом машины СИМ-2. Часть оборудования передается из резерва Комитета.

Есть все основания считать, что выделенное оборудование обеспечит работу студии на 1-ю очередь и выполнение намеченной для студии программы на 1944 г.

Ввод студии в эксплуатацию намечен на 1 мая 1944 г. До этого времени выпуск журнала «Радянська Україна» будет производиться на Центральной студии хроники. С 1 мая производство и выпуск украинских журналов и фильмов будут полностью сосредоточены на студии в г. Киеве.

Восстановление Белорусской студии хроники находится в подготовительном периоде. При Центральной студии создана организационная группа Белорусской студии, которая, наряду с организационной работой по выпуску белорусского журнала «Советская Беларусь», ведет подготовительную работу по подбору и комплектации оборудования для Белорусской студии.

Главк хроники в конце 1943 г. поставил перед всеми действующими студиями хроники вопрос о необходимости принять активное участие и оказать необходимую помощь в восстановлении студий хроники в освобождаемых республиках, выделяя для этой цели все неиспользованное оборудование, проводя своими силами капитальный ремонт и модернизацию устаревшего оборудования.

Куйбышевская студия хроники взяла на себя обязательство подготовить необходимое оборудование для Белорусской студии, и есть все основания считать, что Куйбышевской студией (директор Ким) взятые обязательства будут выполнены. Из основного оборудования для Белорусской студии — [необходима передача] звукозаписывающего аппарата. Этот аппарат Главк предполагает передать из числа 4-х ЗК, выделенных Главку на 1944 год, согласно плана технических мероприятий, утвержденных Комитетом. Отсутствие проявочной машины вынуждает наметить восстановление на Белорусской студии ручной проявки.

В стадии подготовительного периода находится восстановление Эстонской студии. В настоящее время на Центральной студии создана организационная группа из числа работников Эстонской студии, которая приступила к работе по выпуску киножурнала «Советская Эстония» и одновременно ведет работу по комплектации оборудования для Эстонской студии. Основное оборудование Эстонской студии — проявочная машина, звукозаписывающий аппарат и др. вывезено было в г. Ленинград и хранится на Ленинградской студии хроники. Шефство над Эстонской студией взяла на себя Ленинградская студия.

Вопрос восстановления Латвийской и Литовской студий находится пока еще в организационной стадии. В марте-апреле мес., по опыту Белорусской и Эстонской студий будут созданы организационные группы, которые вплотную займутся вопросами комплектования оборудования для Латвийской и Литовской студий.

<...>

По линии съемочной аппаратуры выполнение программы текущего года будет обеспечено. Затруднения вызывает лишь вопрос об обеспечении съемочной аппаратурой пяти студий в районах, освобождаемых от немецких захватчиков. Аппаратура этих студий в большинстве погибла (Латвия, Литва) при начале военных действий, и вопрос об укомплектовании этих студий съемочной аппаратурой придется решать дополнительно. Видимо, будем посылать операторов с аппаратами.

№ 244
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА Н.Н. КАРМАЗИНСКОГО К ЗАСЕДАНИЮ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«НАСУЩНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗДАНИЯ И ТЕМАТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНОЖУРНАЛОВ»

30 марта 1944 г.

НАСУЩНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗДАНИЯ И ТЕМАТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНОЖУРНАЛОВ

В издающихся на национальных языках киножурналах Ташкентской, Алма-атинской, Фрунзенской студиями кинохроники, а также Тбилисской, Бакинской, Ереванской, Ашхабадской и Сталинабадской студиями, в настоящее время, содержание ограничивается только темами жизни своей республики.

Даже во время войны эти журналы выходили без столь важного материала, как «Кинорепортаж с фронтов Великой Отечественной войны» и без материала всесоюзного значения.

Отдельные фронтовые съемки, посылаемые Центральной студией, так называемые «сюжеты на периферию», не отражали важнейших событий и были значительно слабее по качеству материала, помещаемого в «Союзкиножурнал».

Принято считать, что «Союзкиножурнал» прокатывается по всей территории Советского Союза, а потому нет необходимости в дублировании материала.

В действительности «Союзкиножурнал» распространяется в очень небольшом количестве копий, а потому в союзных республиках он попадает лишь на экраны столиц и больших городов, а так как он издается на русском языке, то является непонятным для широких масс зрителей, владеющих лишь своим национальным языком.

ЭТОТ ФАКТ ЯВЛЯЕТСЯ ВЕЛИЧАЙШИМ ПРОБЕЛОМ В ДЕЛЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КИНОРАБОТЫ, ИНФОРМАЦИИ И АГИТАЦИИ, В ДЕЛЕ ВОСПИТАНИЯ СОВЕТСКОГО ПАТРИОТИЗМА.

Кинохроника могла бы служить гораздо большую службу сплочению фронта и тыла, укреплению единства народов Советского Союза, чем она это делала, ограничивая тематику национальных киножурналов лишь местным материалом, оставляя материалы всесоюзного значения лишь в «Союзкиножурнале», на понятном широком массам зрителей Союзных республик.

В связи со всем вышеизложенным предлагаю следующие мероприятия, обеспечивающие национальную кинохронику материалами всесоюзного значения:

1. Центральная студия кинохроники, одновременно со сдачей лавандовых копий на копирфабрику, должна рассылать **ПО ОДНОЙ ЛАВАНДОВОЙ КОПИИ (или контратипу) В КАЖДУЮ ИЗ КИНОСТУДИЙ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК, А ТАКЖЕ ПО ОДНОЙ ПОЗИТИВНОЙ КОПИИ ФОНОГРАММЫ (с шумами, но без диктора) И ПРИЛАГАТЬ ЭКЗЕМПЛЯР УТВЕРЖДЕННОГО ДИКТОРСКОГО ТЕКСТА.**

2. Киностудии Союзных республик материал всесоюзного значения **ОЗВУЧИВАЮТ НА СВОЕМ НАЦИОНАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ**, точно переводя утвержденный дикторский текст, и включают этот материал в свой национальный журнал.

3. В связи с этим, национальные киножурналы должны выпускаться, как и «Союзкиножурнал» **ОДИН РАЗ В ПЯТИДНЕВКУ.**

В каждый из номеров журнала, за счет исключения материала не всесоюзного значения, редакция журнала включает один-два сюжета под рубрикой: «ПО РЕСПУБЛИКЕ». Таким образом, республиканский материал составит 6—12 сюжетов в месяц, т.е. поместит в журнале за месяц то же количество местного материала, что издается сейчас в виде ежемесячных или двухнедельных журналов.

В дальнейшем, когда издание киножурналов «Советская Украина», «Советская Белоруссия», «Советская Эстония» и др. начнут регулярно выпускаться на своих национальных студиях, они принимают эту же систему.

4. Необходимо будет обеспечить более оперативную посылку сюжетов всесоюзного значения из республиканских студий в Центральную студию для помещения в «Союзкиножурнал».

5. Особо стоит вопрос о распространении кинохроники на национальных языках в автономных республиках и национальных областях, где в настоящее время такой хроники совершенно не издается. Поэтому, считаю возможным предложить следующее: Студии кинохроники в Ростове, Куйбышеве, Свердловске, Иркутске, Хабаровске организуют озвучивание «Союзкиножурнала» на национальных языках.

Так, Ростовская студия, на базе в Орджоникидзе делает эту работу для многочисленных автономных республик Северного Кавказа, Куйбышевская студия — для Татарской, Чувашской, Удмуртской, Марийской, Башкирской автономных республик, Новосибирская студия — для Якутской республики и для национальных округов севера, тоже — студии Иркутска и Хабаровска.

Ленинградская студия, впредь до организации собственной базы, должна это делать для Карело-Финской ССР и для народностей севера.

Это очень большая и ответственная работа должна заполнить производственную мощность студий.

Нам думается, что вместо издания краевых и областных киножурналов, очень худосочных, нужно будет перейти на этих студиях к изданию отдельных короткометражек на краевые и областные темы, в то же время усилить корреспонденцию в «Союзкиножурнал», который будет полнее отражать жизнь РСФСР, ведущей республики Советского Союза.

В наиболее отдаленные области, напр. Дальний Восток, целесообразно организовать посылку контратипов СКЖ для печати в местной студии (наподобие рассылки матриц «Правды»).

Н. КАРМАЗИНСКИЙ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 921. Л. 20—22.

№ 245

**ТЕЛЕГРАММА СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) КИРГИЗИИ А.В. ВАГОВА
О ГРУБОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОШИБКЕ
В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ О ПАНФИЛОВСКОЙ ДИВИЗИИ**

МОСКВА ЦК ВКП(б) ЩЕРБАКОВУ

ТЕЛЕГРАММА

Восьмая гвардейская дивизия комплектовалась из трудящихся Киргизии и Казахстана. В Киргизии в дивизию мобилизованы 6 000 человек, не считая

дальнейшего пополнения. Командир дивизии — генерал Панфилов — работник Киргизии, член ЦК партии Киргизстана.

В числе 28 героев есть колхозники Киргизии. Вся Киргизия гордится подвигами восьмой гвардейской как дивизии, в которую трудящиеся Республики в первые дни войны направили лучших своих людей.

К новому году нами были отправлены подарки восьмой гвардейской дивизии. Работниками кинохроники делегации Киргизии и Казахстана были сняты на пленку. На базе этого материала Казахской студией в Алма-Ате смонтирован фильм с досъемкой материалов в Казахстане.

Фактическое положение обязывало Казахстанскую студию показать дивизию как киргизскую и казахскую. Однако в выпущенном фильме не только не показан киргизский народ и его отношение к восьмой гвардейской, но и слова нет о киргизском народе, даже в дикторском тексте картины. Дивизия Панфилова представлена только как казахстанская.

Считаем политически неправильным такой показ восьмой гвардейской дивизии. Выпуск параллельного киргизского варианта ставит в смешное положение народы Киргизии и Казахстана.

Прошу дать указание Комитету кинематографии о перделке картины с показом киргизского материала и нашей делегации в гостях у дивизии, с привлечением к этой работе Киргизской студии кинохроники.

Секретарь ЦК КП Киргизии ВАГОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 28—30.

№ 246

ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК КССР Т. КУЛАТОВА И СЕКРЕТАРЯ ЦК КП(б) КИРГИЗИИ А.В. ВАГОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ О ПОСТАНОВКЕ ФИЛЬМА «СЕМЕТЕЙ — СЫН МАНАСА»

18 апреля 1945 г.

ЦК ВКП(б)

тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

В 1945 году Алма-атинской киностудией художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР будет производиться съемка фильма «Семетей — сын Манаса»¹, являющимся первым киргизским фильмом, а поэтому имеющим большое политическое значение в деле дальнейшего развития национального искусства Киргизии.

Выпуск в прокат этого фильма приурочивается к 20-тилетнему юбилею Киргизской ССР, празднование которого состоится 1-го февраля 1946 года, для чего уже в настоящее время проводят необходимые подготовительные работы.

Совнарком Киргизской ССР и ЦК КП(б) Киргизии выделяет в распоряжение Алма-атинской киностудии художественных фильмов костюмы, бутафорию, имеющиеся в киргизских театрах, а также другие местные материалы (лес, кирпич, известь, алебастр и проч.). Однако это только в незначительной мере покрывает потребность в материалах, необходимых для изготовления декорации, натуральных объектов, костюмов, бутафории и реквизита.

Учитывая изложенное, Совнарком Киргизской ССР и ЦК КП(б) Киргизии просят Вас:

1. Обязать председателя Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР товарища Большакова обеспечить выпуск в прокат фильма «Семетей — сын Манаса» к 1 января 1946 года с тем, чтобы к 1 февраля этого же года, т.е. ко дню празднования 20-тилетнего юбилея Киргизской ССР, фильм мог демонстрироваться в кинотеатрах республик.

2. Обязать Госплан при СНК Союза ССР выделить во 2-м квартале 1945 года в распоряжение Комитета кинематографии при СНК Союза ССР целевым назначением материалы, необходимые на изготовление декораций, натуральных объектов, костюмов, бутафории и реквизита для съемки фильма «Семетей — сын Манаса», согласно приложению № 1.

3. Обязать Наркомзаг Союза ССР выделить во 2-м квартале 1945 года Комитету кинематографии при СНК Союза ССР на изготовление костюмов для съемки фильма «Семетей — сын Манаса» различные меха, согласно приложению.

4. Разрешить Совнаркому Киргизской ССР мобилизовать 100 человек из городского и сельского населения для производства земляных работ и строительства натуральных декораций.

*Председатель Совнаркома
Киргизской ССР
Т. КУЛАТОВ*

*Секретарь ЦК
КП(б) Киргизии
А. ВАГОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 373. Л. 94—95.

На письме сохранилась резолюция секретаря ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкова:

«Т.т. Александрову, Большакову.

Прошу рассмотреть этот вопрос и доложить Ваши предложения.

Г. МАЛЕНКОВ».

¹ Замысел не был осуществлен.

№ 247

**ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ
О ПОСТАНОВКЕ ФИЛЬМА «СЕМЕТЕЙ — СЫН МАНАСА»**

1945 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
товарищу МАЛЕНКОВУ Г.М.*

По письму Председателя Совнаркома Киргизской ССР тов. КУЛАТОВА и Секретаря ЦК КП(б) Киргизии тов. ВАГОВА Комитет по делам кинематографии при СНК СССР сообщает следующее:

1. Постановка кинокартины «Семетей — сын Манаса» является экранизацией героического киргизского эпоса «Манас» и должна быть осуществлена в стиле художественно-батального произведения с широким показом быта Киргизии IX—XII веков.

В связи с этим изобразительное решение картины потребует постройки свыше 20 сложных декорационных сооружений на натуре и в павильонах сту-

дии. Кроме того, потребуется заново изготовить значительное количество стильных костюмов для показа войск Семетей, киргизских ханов и китайских войск. Всего потребуется пошивка 2 500—3 000 костюмов разного национального характера.

2. На основании указанного Комитет считает заявку на материалы, приложенную к письму тт. Кулатова и Вагова правильной, и со своей стороны поддерживает ходатайство Совнаркома и ЦК КП(б) Киргизии о выделении необходимых материалов.

При этом часть материалов, указанных в заявке, Комитет выделит из отпущенных ему фондов в централизованном порядке. Остальное же количество материалов должно быть выделено Госпланом СССР сверх фондов Комитета.

3. Что касается срока выпуска картины, то, поскольку работа по картине находится в стадии подготовки и проект постановочного плана еще не разработан и не утвержден Комитетом, точно установить срок сдачи фильма в настоящее время не представляется возможным. Однако, учитывая необходимость выпуска в прокат фильма «Семетей — сын Манаса» ко дню празднования 20-летия Киргизской ССР, Комитет по делам кинематографии примет все меры к сдаче этой картины к указанной дате.

Проект распоряжения Совнаркома СССР прилагаю.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 373. Л. 97.

№ 248

**ИНИЦИАТИВНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
Г.М. МАЛЕНКОВУ О МЕРАХ ПО УЛУЧШЕНИЮ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ
ДЛЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ**

22 августа 1945 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.*

В апреле месяце текущего года по решению Оргбюро ЦК ВКП(б) Управлением пропаганды и агитации вместе с Кинокомитетом было проведено специальное совещание по развитию киноискусства в Союзных Республиках.

На этом совещании присутствовали кинороботники союзных республик и секретари по пропаганде ЦК нацкомпартий.

Как выяснилось на совещании одним из самых узких мест, тормозящих развитие кинематографии в Советском Союзе, является недостаток творческих и инженерно-технических работников.

Комитет по делам кинематографии разработал предложения по улучшению состояния подготовки кадров. Эти предложения рассматривались в ЦК ВКП(б) т.т. Александровым и Андреевым и были согласованы со всеми заинтересованными Наркоматами, но до сего времени не утверждены Оргбюро ЦК ВКП(б).

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР вносит на Ваше рассмотрение проект постановления ЦК ВКП(б) по этому вопросу и просит Вас срочно его рассмотреть с тем, чтобы ряд намечаемых мероприятий можно было бы провести в текущем учебном году.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 373. Л. 117.

№ 249
ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ СНК СССР
«О ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФИИ»
1945 г.

Проект
Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР
От «___» 1945 г. Москва. Кремль.

«О ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФИИ»

1. В целях подготовки квалифицированных творческих кадров для киностудий союзных республик, организовать в Москве Высшую Школу киноискусства с режиссерским и сценарным факультетами. Установить в Высшей Школе киноискусства срок обучения 2,5 года. В школу принимать лиц с законченным высшим образованием, проявивших способности в области искусства и литературы;

Обязать Комитет по делам кинематографии при СНК СССР начать занятия в Высшей Школе киноискусства 1-го апреля 1946 г.

2. Установить контингент приема в Высшую Школу киноискусства на 1946 г. в количестве 90 человек. Обязать Комитет по делам кинематографии и СНК союзных республик отобрать из числа писателей, режиссеров, актеров, художников и других работников литературы и искусства союзных республик кандидатов в слушатели Высшей Школы киноискусства, в количестве согласно приложению № 1.

3. Установить для слушателей Высшей Школы киноискусства стипендию в размере 1 200 руб. в месяц и обеспечить слушателей и преподавателей Школы продовольственным снабжением по нормам 1-й группы, предусмотренным Постановлением СНК СССР от 12 июля 1943 г. за № 757-240-ф.

Сохранить за семьями работников, направляемых в Высшую Школу киноискусства получаемые ими по месту прежней работы продовольственное и промтоварное снабжение и жилплощадь.

4. В целях создания нормальных условий для практической подготовки творческих работников в Высшей Школе киноискусства и Всесоюзном государственном институте кинематографии, разрешить Комитету по делам кинематографии при СНК СССР передать киностудию «Союздетфильм» Всесоюзному государственному институту кинематографии и Высшей Школе киноискусства.

5. В целях подготовки кинооператоров, киноинженеров и художников — обязать Комитет по делам кинематографии при СНК СССР принять в 1946—1947 и 1947—1948 учебных годах из числа молодежи союзных республик на операторский и художественный факультеты Всесоюзного государственного института кинематографии 150 человек, согласно приложению № 2 и на механический, электротехнический и фототехнологический факультеты Ленинградского института киноинженеров — 180 человек, согласно приложению № 2 и 3.

Обязать СНК Союзных республик направить из числа оканчивающих 10-летку в 1946—1947 учебном году кандидатов для поступления во Всесоюзный государственный институт кинематографии и в Ленинградский институт киноинженеров, согласно разверстке.

6. Для подготовки киноактеров для киностудий союзных республик обязать Комитет по делам кинематографии при СНК СССР организовать при Киевской и Ашхабадской киностудиях школу киноактеров, а Комитет по делам искусств при СНК СССР — организовать при театральных институтах — Минском, Бакинском и Ереванском — отделения по подготовке киноактеров.

7. Обязать Наркомат гражданского строительства РСФСР

а) закончить в 1947 году начатое строительством учебное здание Всесоюзного государственного института кинематографии,

б) в 1-м квартале 1946 г. начать строительство общежития для Всесоюзного государственного института кинематографии на 500 мест и закончить строительство в 1949 г.

8. Для обеспечения слушателей Высшей Школы киноискусства и студентов Всесоюзного государственного института кинематографии общежитием — временно, до окончания строительства нового общежития, обязать Совнарком РСФСР (тов. КОСЫГИНА) предусмотреть в 4-м квартале 1945 г. выделение Всесоюзному государственному институту кинематографии стандартных деревянных домов в количестве, необходимом для размещения 300 слушателей Высшей школы киноискусства и студентов Всесоюзного Государственного института кинематографии.

Поручить Наркомату гражданского строительства РСФСР (тов. ИВАНОВУ) собрать эти дома в 1-м квартале 1946 года. <...>

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 373. Л. 118—121.

№ 250

**СПРАВКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)
ПО ХОДАТАЙСТВУ И. Г. БОЛЬШАКОВА
О ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФИИ**

1945 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.*

Председатель Комитета по делам кинематографии тов. Большаков обращается в ЦК ВКП(б) с предложениями по подготовке кадров для кинематографии. С такими же предложениями тов. Большаков обращался в СНК СССР. Госплан СССР не поддержал предложений тов. Большакова, поэтому в СНК СССР они не рассматривались.

В предложениях тов. Большакова, в качестве основного мероприятия, предусматривается организация Высшей Школы киноискусства для подготовки кинорежиссеров и сценаристов. Такого типа школа под названием «Киноакадемия» ранее существовала и в 1939 году была ликвидирована, так как не оправдала себя. Только незначительная часть окончивших «Киноакадемию» стала режиссерами, а все остальные заняты на второстепенной работе или совсем ушли из кинематографии. Комитет по делам кинематографии не располагает необходимой базой и кадрами квалифицированных научных работников для создания такого учебного заведения. Комитет по делам кинематографии имеет сейчас в своем ведении Государственный институт кинематографии; создание второго высшего учебного заведения, пожалуй, будет сейчас преждевременным.

Тов. Большаков просит разрешения передать киностудию «Союздетфильм» Государственному институту кинематографии для учебных целей. С этим предложением тов. Большакова нельзя согласиться. Передача киностудии «Союздетфильм» Государственному институту кинематографии неизбежно сократит и без того небольшую производственную базу нашей кинематографии и повлечет за собой ликвидацию единственной в стране студии детских фильмов. Это предложение не вызывается необходимостью еще и потому, что Комитет по делам кинематографии в настоящее время располагает достаточной возможностью для создания учебной киностудии в самом институте кинематографии.

Другие предложения тов. Большакова, например, об организации в ряде городов краткосрочных курсов для подготовки механиков по ремонту киноаппаратуры, об отнесении Государственного института кинематографии к I-й категории высших учебных заведений, не требуют специального решения ЦК ВКП(б) и могут быть внесены тов. Большаковым на рассмотрение СНК СССР.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 373. Л. 136—137.

Я — ИВАН, ТЫ — АБРАМ

Как пишет в своей книге «Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм» историк Г.В. Костырченко, в 1942—1943 году по инициативе А.А. Щербакова и Г.М. Маленкова была возобновлена начатая еще в предвоенные годы кампания по радикальной кадровой чистке отраслей хозяйства, науки и культуры.

На этот раз стартовым документом возобновившейся кампании стала докладная записка Г.Ф. Александрова «О подборе и выдвижении кадров в искусстве», направленная 17 августа 1942 года секретарям ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову и А.А. Андрееву. На основе статистических данных, скрупулезно собранных в записке, делался вывод о том, что в сфере культуры «русские люди оказались в нацменьшинстве», что руководящий состав многих ведущих учреждений культуры «целиком нерусский». Конкретно и даже пофамильно указывалось, представители какого именно этноса заняли доминирующее положение в советской культуре.

С целью «выравнивания» этнического представительства «титального» и других советских народов в культуре далее была развернута соответствующая кампания. Она носила всеобщий, всесоюзный характер и вряд ли могла обойти стороной «важнейшее из искусств». Судя по сохранившейся документации, именно в сфере кино эта кампания была проведена без какого-то особого рвения и больших кадровых перемен (в отличие, скажем, от Большого театра, Московской консерватории или МХАТа). Однако даже в таком максимально смягченном варианте она вызвала очень острую ответную реакцию.

Инициатором волны гнева и возмущения оказался первопроходец ленинской и сталинской темы в кино М.И. Ромм. В своем письме на имя Сталина он нарисовал жуткую картину деградации советского кино и гибели его лучших кадров. Подобная оценка состояния дел из уст Ромма, все еще занимавшего ответственный пост в руководстве, представляется тем более странной и неожиданной, что буквально несколько месяцев тому назад (май 1942 г.) он оценивал работу советской кинематографии не иначе как блистательную (см. док. № 140).

Точно так же он описывает свою жизнь и работу той поры в письме к брату Александру, не прибегая к каким-либо трагическим тонам:

«Живу я здесь относительно преблагополучно, т[ак] ч[то] у меня 2 комнатенки, здесь и Леля, и Наташка, и Саня. Живем полной тыловой жизнью! Я мотаюсь, как сукин сын, из Алма-Аты в Ашхабад, из Ашхабада в Сталинабад, из Сталинабада в Самарканд, из Самарканда — в Ташкент, где бываю чаще всего, и считается, что я здесь живу. Езжу так много по той простой причине, что во всех этих городах подчиненные моему художественному величию киностудии, на которых от Козинцева до Эйзенштейна и от Пырьева до Довженки тихо плещутся кинокисты в тесных среднеазиатских аквариумах. Сам ничего не ставлю, «Мечта», как сам понимаешь, тихо киснет на полке. Другие режиссеры кое-что ставят, а стоит это огромного труда и, гл[авным] обр[азом], мне. Вообще орг[анизационная] работа мне надоела до тошноты, конца ей не видно, наоборот, Большаков очень доволен мною и отпускать не собирается»¹.

На исходе лета 1942 года Ромм надолго свалил тяжелый недуг:

« <...> я 3 (три!) месяца валялся в Москве в брюшныке, а потом в малярии, и больше ничего не происходило, так что писать и писать, по существу, не о чем. Только на днях я вернулся, наконец, в Ташкент и погрузился в свои унылые административные дела. Впрочем, они идут к концу: мне разрешено делать картину, Каплер пишет сценарий и, следовательно, скоро я вернусь в режиссерское стойло»².

По этому письму не видно, что Ромм сильно страдает от того, что ему предстоит расставание с поднадоевшей административной должностью, хотя и не особенно ликует по поводу возвращения к основной своей профессии, называя ее «режиссерским стойлом».

И даже накануне Нового 1943 года, буквально за несколько дней до того, как будет отправлено душераздирающее письмо Сталину, общая тональность его писем брату не меняется:

«Что до меня, то я, отболевши брюшником, стал снова бюрократом со всеми отличительными признаками этого сословия. Правда, у меня нет геморроя, но зато пришлось завести круглые очки. Золя сказал бы, описывая какую-нибудь мою ссору: «Его кровь, переполненная желчью от сидячих занятий, подымалась к вытянутой физиономии, и все тощее тело бюрократа сотрясалось от негодования». Впрочем, есть от чего сотрясаться! Дела у нас в кинематографии, сам знаешь, не ах и, кроме того, мне надоели Большаков, Полонский, и мое сиденье худруком, и все остальное до тошноты. Вот! Вообще надоело сидеть в тылу, и я завидую всем, и в первую очередь тебе. Меня словно цепью приковали к этому говенному Ташкенту <...>»³.

«Дела у нас в кинематографии, сам знаешь, не ах....» — пишет Ромм. Но «не ах» — это, значит, так себе, плоховато, неважнецки. Но не более того! Это письмо любимому брату отправлено 28 декабря 1942 года.

Письмо любимому товарищу Сталину написано 8 января 1943 года. Но здесь о том же предмете говорится уже в душераздирающих тонах: «Любимое Ваше детище — советская кинематография — находится сейчас в неслыханном состоянии разброда, растерянности и упадка»... «Мрачная атмосфера клеветы, аппаратной таинственности и бюрократизма, исчезнувшая было за последние четыре-пять лет, — начинает возрождаться в новых формах, со всеми типичными «прелестями»: подхалимажем, любимчиками, таинственными перемещениями, зазнайством, самодурством и мстительностью»... И самое страшное: «Люди гибнут. Крупнейшие режиссеры, имена которых известны не только любому пионеру в нашей стране, но известны и в Америке, и в Англии, и во всем мире, — эти режиссеры находятся в таком состоянии, что если ничего не изменится буквально в ближайшее время, то страна может навсегда потерять этих мастеров. Поднять их снова на ноги будет, быть может, уже невозможно».

В трагических тонах описываются и взаимоотношения с Большаковым, до недавнего времени остававшиеся вроде бы более чем спокойными: «Я работаю в атмосфере явного недоброжелательства со стороны т. Большакова и его заместителя Лукашева. Больше того, у меня сложилось впечатление, что я нахожусь в негласной опале».

Апокалипсис!

Что же случилось? Отчего небо упало на землю? По какой такой причине столь резко и внезапно все переменялось?

Оказывается, в советском кино объявились отъявленные анти-семиты. И не среди каких-нибудь работяг-осветителей и вахтеров киностудий, а в самом руководстве советской кинематографии. В последних строках послания Ромм поначалу собирался поделиться с вождем этой главной своей болью, но в окончательном варианте письма он эти строки все же исключил. Правда, уже десять дней спустя в послании на имя начальника Агитпропа Г.Ф. Александрова он поведал про разгул «антиеврейских тенденций в руководстве кинематографии», не прибегая к иносказаниям. По жестокой иронии судьбы он обратился с жалобой к одному из тех, кто всю кашу

с «выравниванием» этнического представительства «русского меньшинства» в сфере культуры и заварил.

Истинный же трагизм ситуации заключался в том, что в этой истории столкнулись лоб в лоб два параллельно развивавшихся процесса, которые, казалось бы, не должны были иметь точек пересечения, а тем более привести к столкновению.

Трагический опыт войны дал мощный толчок росту национального самосознания русского народа. В страшном поединке с могучим врагом, повалившим всю Европу, он, вероятно, впервые за всю советскую историю ощутил свою истинную силу, свои возможности. Это новое и небывалое ощущение своей силы не могло так или иначе не проявиться в разных сферах жизни, в том числе и в культуре, и в кино. Именно в этом контексте и следовало бы понимать смысл громкого заявления Ивана Пырьева на одном из собраний актива о том, что «русского кино у нас мало». Но и тогда, и позднее слова Пырьева неожиданно были истолкованы по-своему — как призыв к очищению кинематографии от евреев (см. ниже фрагмент статьи Е. Левина с толкованием «задних мыслей» И.А. Пырьева. И не случайно, что этот автор пишет о неудавшейся попытке создать истинно русскую национальную (а не просто некую общесоюзную и общесоветскую) киностудию как о большом достижении и триумфе.)

Вот уж действительно радость так радость!

Главной, стержневой советской республике, являвшейся фундаментом всего СССР — России, русскому народу, наконец, — не позволили создать свою национальную киностудию, каковые в тот момент имели многие, даже совсем малочисленные советские республики. И этому аплодировать?!⁴

Поразительнее всего то, что даже сама по себе идея создать русскую киностудию представляется затеей заведомо пакостной и вредоносной. Еще не объявлена ее творческая программа, принципы работы, предполагаемый кадровый состав — но уже заведомо ясно, что это всенепременно будет что-то черносотенное и жутко реакционное. Автор «Краткой истории «Русьфильма» так и заявляет, что это «дело не только сомнительное и просто дурно пахнущее под гордым знаменем дружбы народов, но и невыполнимое, абсурдное с практической точки зрения».

Однако степень корректности подобных суждений можно оспорить не только теоретически, но, к счастью, и чисто практически. Достаточно присмотреться хотя бы к результатам работы много лет просуществовавшего на «Мосфильме» творческого объединения С.Ф. Бондарчука, в рамках которого без всякой манифестации и смены вывесок была создана самая что ни на есть русская студия, где работали преимущественно русские кинематографисты — Владимир Петров, Юлия Солнцева, Юрий Озеров, Игорь Таланкин, Василий Шукшин, Андрей Тарковский, Алексей Салтыков, Будимир Метальников, Глеб Панфилов, Николай Губенко, Андрон Михалков-Кончаловский, Станислав Любшин, Никита Михалков и др.

И какие же такие «пакости» натворила эта кампания? Называю только некоторые работы объединения: «Сережа», «Иваново детст-

во», «Аленка», «Судьба человека», «Война и мир», «Освобождение», «Калина красная», «Они сражались за Родину», «Дневные звезды», «Чайковский», «Отец Сергей», «Романс о влюбленных», «Тема», «Васса», «Степь», «Борис Годунов», «Мать», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И.И. Обломова», «Родня»... И это, по Левину, «дурно пахнущее дело»?

Еще более диким и абсолютно бредовым представляется другой обвинительный тезис, гласящий, что «Русьфильм» создается «только для русских». Речь тут, безусловно, могла идти только об укорененности и готовности работать того или иного кинематографиста в русле русской художественной традиции. Никакое иное ограничение, а уж тем более по крови, по пресловутому «пятому пункту» никогда бы не приняли прежде всего сами русские кинематографисты. В том числе и Иван Александрович Пырьев, недвусмысленно обвиняемый в каких-то шовинистических «задних мыслях». Между тем хорошо известно, что в пору борьбы с пресловутыми космополитами он неоднократно пытался вывести иных «безродных» из-под удара или по возможности как-то смягчить его. Более того, когда в середине 50-х Пырьев построил большой «Мосфильм» и властвовал на нем в качестве директора, то какой такой «шовинизм» он проявил, набирая кадры для расширенного студийного производства?

Точно так же — и в откровенно и программно «прорусском» по своим творческим принципам, репертуару и даже основному кадровому составу объединении под руководством С.Ф. Бондарчука не могло быть и речи о том, чтобы захлопнуть дверь перед какими-либо, прости Господи, «инородцами». Тут достаточно долго и успешно работал Георгий Данелия. Тут снимали и Абрам Роом, и Витаутас Жалакявичус, и Григорий Чухрай, и Анатолий Эфрос.

Зачем же понадобилось создавать националистическую страшилку из «краткой истории Русьфильма»?

И была ли она вообще в том жутковато-идиотском виде, в каком ее изобразили М.И. Ромм и повторивший его «устный рассказ» Е. Левин?

Представьте себе — не было. Об этом предельно ясно свидетельствует стенограмма заседания, воспетого Роммом. Никто — НИКТО — из выступавших не говорил о «Русьфильме», и никто не позволил себе не то что антисемитских, а и просто националистических выпадов. (См. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 946.)

Между тем байка о «Русьфильме», основанная все на тех же двух упомянутых «источниках» и дословно повторяющая их слово в слово, уже, кажется, бесповоротно вошла во многие исторические исследования в качестве самой настоящей «были». Ее в каноническом виде воспроизводит на страницах своей книги «Красная звезда, желтая звезда» М.М. Черненко⁵. Ее абсолютно серьезно рассматривает Е.С. Громов в монографии «Сталин: искусство и власть», хотя и оговаривается, что подобная идея могла зародиться где-то в «среднем звене чиновничьего аппарата»⁶. Интересно, когда это в сталинские времена «среднее звено» рискнуло бы выступить со столь радикальными и ответственными политическими инициативами?! В качестве несомненного исторического факта

она же приводится даже в фундаментальной работе Г.В. Костырченко⁷.

Может быть, и не стоило сегодня останавливаться на той давней истории. Но дело в том, что сама эта коллизия, когда любой разговор о русском кино и русской художественной традиции автоматически воспринимается как нечто шовинистическое и антисемитское, не осталась только там, в далеком 43-м. Неоднократно в разных вариантах и с разными участниками повторялась таковая и позднее. Имеет продолжение и в наши дни.

...Когда такие уроки не выучиваются, не надо удивляться тому, что вдруг рушатся великие государства, а «дружба народов» может смениться «дружбой уродов»...

¹ Письма Михаила Ромма Александру Ромму / Публикация, предисловие и комментарии Р.М. Янгирова // Киноведческие записки. № 50 (2002). С. 178.

² Там же. С. 179—180.

³ Там же. С. 180.

⁴ Напомню, на всякий случай, что «Мосфильм», «Ленфильм» и «Союздетфильм», хоть и находились на территории РСФСР, но на самом деле официально числились и реально являлись студиями всесоюзными. Даже в 1946 году, когда Сталин еще продолжал отбивать свои показушные поклоны в сторону русского народа и когда при создании Министерства кинематографии РСФСР была предпринята попытка передать эти три киностудии в российское ведение, эта вполне разумная и вполне оправданная инициатива была решительно пресечена.

⁵ Черненко Мирон. Красная звезда, желтая звезда: Кинематографическая история еврейства в России: 1919—1999. Винница: Глобус-Пресс, 2001. С. 164.

⁶ Громов Евгений. Сталин: искусство и власть. М.: ЭКСМО, 2003. С. 387—391.

⁷ Костырченко Г.В. Тайная политика Сталина: Власть и антисемитизм. М.: Международные отношения, 2003. С. 263—264.

№ 251

**ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА А.С. ЩЕРБАКОВУ О ПРОСЬБЕ
С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА УТВЕРДИТЬ НА РОЛЬ ЕФРОСИНИ В ФИЛЬМЕ
«ИВАН ГРОЗНЫЙ» «ИМЕЮЩУЮ СЕМИТСКИЕ ЧЕРТЫ»
АКТРИСУ Ф.Г. РАНЕВСКУЮ**

24 октября 1942 г.

Тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

Эйзенштейн очень просит утвердить на роль Ефросиньи в фильме «Иван Грозный» актрису Раневскую. Он прислал фотографии Раневской в роли Ефросиньи, которые я направляю Вам.

Кроме того, он прислал ее пробу на пленке, которую я пошлю Вам завтра.

Мне кажется, что семитские черты у Раневской очень ярко выступают¹, особенно на крупных планах, и поэтому утверждать Раневскую на роль Ефросиньи не следует², хотя Эйзенштейн будет апеллировать во все инстанции³.

И. БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 66.

¹ В книге И. Долинского «Память» есть примечательные воспоминания на тему «кто на кого похож»:

«Как-то раз (это было в Алма-Ате) мы — Сергей Михайлович и я — сидели рядом в просмотровом зале и смотрели немецкую хронику, ту, которую наши войска взяли «в плен», снятую самими фашистами о себе. Я очень удивился, что на экране в черно-белом, конечно, изображении, немцы казались мне очень похожими на евреев. Это было странно, тем более что фашисты, как известно, особенно ненавидели евреев. Антисемитизм был одной из главных черт фашизма.

Я спросил Сергея Михайловича: «Почему это немцы так похожи на евреев?» Он, ни минуты не задумываясь, ответил: «Что ж Вы хотите, им же плохо...» Это было уже после Сталинградской битвы, когда мы их начали гнать с нашей земли. Эйзенштейну, вероятно, было уже ясно, что войну они вконец проиграли.

Впоследствии, когда я задумался над этой шуткой, я понял, что по крайней мере с «Александра Невского» он уже думал о крахе псов-рыцарей, под которыми он подразумевал немцев. Он думал, что стремление к порабощению нашего народа всегда кончалось плохо для завоевателей, а сравнение с евреями, о которых он никогда, кажется, не писал, но о которых он не раз думал как о народе умном, культурном, но необычайно исторически несчастном, очень часто гонимом, ненавидимом, было весьма симптоматично. Таким образом, эта шуточная фраза была глубоко связана со всем ходом мыслей Эйзенштейна.

Вспоминается еще одна его шутка. Я спросил у Сергея Михайловича, желая уточнить его биографию, тогда далеко еще не всем известную: «Ваш род, Сергей Михайлович, кажется, связан с евреями?» Он моментально ответил: «Да, я с прожидью... Мой дед по линии отца, австрийский еврей, крестился и стал христианином».

Тиссэ, когда я ему об этом рассказал (а он также был из Риги, как и Эйзенштейн поправил: «Нет, не дед крестился, а отец, который был главным архитектором Риги и жил там же»). Думается, что Тиссэ ошибся: крестился все-таки дед Эйзенштейна.

Насколько Эйзенштейна считали евреем, доказывает тот факт, что, когда во время войны в Москве была устроена Еврейская антифашистская конференция, то из Алма-Аты Сергей Михайлович был вызван на этот форум, как еврей. Он полетел в Москву, насколько я помню, и выступал. А в Германии Сергея Михайловича по происхождению считали немцем, да не только в Германии. И его антифашистское выступление было ценно вдвойне» (Долинский Иосиф. Память: Небольшие рассказы о прошлом. М., 2000. С. 183).

Об этом знаменитом выступлении вспоминала также жена и сподвижник С.М. Эйзенштейна П.М. Аташева: «По происхождению Эйзенштейн был из обрусевших немцев. Но многие думают, что он еврей, и отсюда всякие курьезы, — сказала однажды Пера. — Во время войны его, не спросясь, избрали в Еврейский антифашистский комитет. Не разобрав, что к чему, он пришел на заседание и, уже сидя в президиуме, понял, в чем дело. Наклоняется к Эренбургу и тихо спрашивает: «Как вы думаете, Илья Григорьевич, это больно, когда в сорок лет делают обрезание?» (Катанян Василий. Прикосновение к идолам. М.: Вагриус, 1997. С. 291).

² Вряд ли руководитель советской кинематографии имел что-то лично против великой актрисы и ее «семитских черт». Вопрос, скорее всего, заключался в том, зачем эти самые «черты» понадобились Эйзенштейну в фильме о Руси 16-го века, да еще для образа коварной интриганки? Об антисемитских настроениях и еврейских погромах на улицах восточных городов тогда свидетельствовали не только чекистские рапорты в Москву. Надо было ли еще подбрасывать хворост в разгоравшийся огонь?

³ Это предположение Большакова не сбылось. Развязка драматической коллизии оказалась совсем иной. В. Катанян описывает ее так: «Во время войны в Алма-Ате Эйзенштейн делал кинопробы к фильму «Иван Грозный». На роль Евфросиньи снял Фаину Раневскую и Серафиму Бирман. Худсовет утвердил Бирман. Против этого, как говорится, не попрешь. И вот на базаре, где встречались все эвакуированные, Раневская разговорилась с Мариной Ладьиной. «Как идут съемки?» — спросила Ладьиная, ни о чем не подозревая. «Да я у этого изверга и не собираюсь сниматься! — воскликнула обиженная Раневская. — Даже если мне будет грозить голодная смерть, я лучше начну торговать кожей с собственной задницы, чем играть эту Евфросинью!»

Вскоре она улетела в Москву и получила телеграмму: «Как идет торговля?! Эйзенштейн» (Катанян Василий. Указ. соч. С. 285—286).

№ 252

ПИСЬМО М. И. РОММА И. В. СТАЛИНУ О КРИЗИСЕ В СОВЕТСКОМ КИНО

8 января 1943 г.

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Я уже давно хотел написать Вам это письмо. Но, сознавая, какие грандиозные, мирового масштаба труды лежат на Ваших плечах, я просто не решился обращаться к Вам. Дело, однако, зашло так далеко, что обойтись без этого письма я не могу.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Задавались ли Вы вопросом, почему за время войны Вы не видели картин Эйзенштейна, Довженко, Эрмлера, Козинцева и Трауберга, моей, Александрова, Райзмана (ибо «Машенька» была начата задолго до войны), Хейфица и Зархи (ибо «Сухэ-Батор» тоже, по существу, довоенная картина) и некоторых других крупнейших мастеров¹. Ведь не может же быть, чтобы эти люди, кровно связанные с партией, взращенные ею, создавшие такие картины, как «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Великий гражданин», «Щорс», «Трилогия о Максиме», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 г.», «Депутат Балтики» и др., чтобы эти люди не захотели или не смогли работать для родины в самое ответственное время. Нет, дело в том, что любимое Ваше детище — советская кинематография — находится сейчас в неслыханном состоянии разброда, растерянности и упадка.

Начну с себя, хотя дело идет, по существу, не обо мне. Два с небольшим года тому назад я был назначен художественным руководителем кинематографии². Одновременно другие крупнейшие режиссеры были назначены художественными руководителями студий. Это мероприятие, несомненно, продиктованное ЦК партии и лично Вами, мы — творческие работники кинематографии — приняли с энтузиазмом, мы восприняли это, как новую эпоху в кино. Мы взяли за эту непривычную для нас, трудную и неблагодарную работу и, скажу прямо, покрыли своим горбом бесчисленные ошибки, наделанные до нас Большаковым. Мы засыпали пропасть, которая годами отделяла кинематографическое руководство от основного массива творческих работников. И вот за последнее время я оказался в каком-то непонятном положении. Все важнейшие вопросы, непосредственно касающиеся художественного руководства, решаются не только помимо меня, но даже без того, чтобы проинформировать меня о принятых решениях. Без моего участия утверждаются сценарии, пускаются в производство картины, назначаются режиссеры, без моего участия картины отвергаются, принимаются или переде-

лываются, без моего участия назначаются и смешаются работники художественных органов кинематографии, в том числе художественные руководители студий и даже работники моего аппарата. Я работаю в атмосфере явного недоброжелательства со стороны т. Большакова и его заместителя Лукашева. Больше того, у меня сложилось впечатление, что я нахожусь в негласной опале. На все поставленные мною принципиальные и практические вопросы т. Большаков не считает нужным даже отвечать, в том числе и на вопрос о том, когда я сам получу возможность ставить картину, и какую именно.

Дошло до того, что окружающие меня работники смотрят на меня с недоумением, не понимая, что происходит. Ко мне приходят режиссеры, операторы, актеры с рядом насущнейших творческих вопросов. Я ничего не могу им ответить, так как мои указания подчас ведут к полной дезориентации из-за расхождений с неизвестными мне указаниями Большакова, делающимися помимо меня.

Если бы речь шла только обо мне, то, может быть, я не отважился бы писать Вам в такие дни. Но и художественные руководители студий находятся подчас в таком же плачевном состоянии. Так, например, все, что я написал о себе, в полной мере относится к художественному руководителю крупнейшей у нас Алма-атинской студии Ф. Эрмлеру. Важнейшие вопросы художественной практики студии, которой он руководит, решаются без него. Дошло до того, что приказом Большакова смещены заместители Эрмлера по художественному руководству Трауберг и Райзман, а на их место назначен Пырьев, причем с Эрмлером по этому вопросу не посоветовались, не объяснили ему причин этого исключительного мероприятия и даже не нашли нужным известить его об этом. Будучи на днях в Ташкенте, Эрмлер беседовал со мной. Он находится в исключительно тяжелом моральном состоянии.

То же самое испытывают не только художественные руководители, но и целый ряд других крупнейших режиссеров. Сегодня я получил трагическое письмо от создателя «Трилогии о Максиме» Козинцева. Он жалуется на невыносимое обращение с ним, на полную дезориентировку, говорит о том, что чувствует себя «бывшим» человеком и просто гибнет. История с ним действительно возмутительна, и не только с ним.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Мы спрашиваем себя: в чем дело? Чем провинились против советской власти Эрмлер, Ромм, Козинцев, Трауберг и многие другие, имена которых я не упоминаю только потому, что они не беседовали со мной лично или не писали мне, но положение и настроение которых я отлично знаю. Среди нас нет ни одного, кто не просился бы многократно в Москву и на фронт. Но мы продолжаем сидеть в тылу, оторванные от центральных органов партии³, получая от Комитета вместо руководства приказы, бюрократические окрики и потоки непонятных и недоброжелательных распоряжений. Мрачная атмосфера клеветы, аппаратной таинственности и бюрократизма, исчезнувшая было за последние четыре-пять лет, — начинает возрождаться в новых формах, со всеми типичными «прелестями»: подхалимажем, любимчиками, таинственными перемещениями, зазнайством, самодурством и мстительностью. Мы с завистью смотрим на работников других областей, которые живут полной жизнью и, несмотря на все лишения военного времени, радостно отдают свой полноценный труд родине⁴.

Как Вам известно, за месяц до войны в ЦК ВКП(б) состоялось совещание по вопросам кино⁵, которое проводили тт. Андреев, Жданов, Маленков и Щербаков. В выступлениях секретарей ЦК был дан ряд руководящих указа-

ний: об усилении художественного руководства и укреплении этого института, об устранении ряда бюрократических рога⁶, мешающих работе кинематографии, об упрощении финансовой системы, об усилении работы с молодежью, выдвижении новых режиссеров и т.д. Ряд указаний был облечен в форму практических предложений. Ни одно из этих указаний не выполнено⁷. Мало того, практика Комитета по делам кинематографии прямо противоречит всему направлению, данному на этом совещании. Это не может объясняться войной, так как война должна была бы подтолкнуть Комитет на быстрое осуществление указаний секретарей ЦК, ибо совещание происходило в атмосфере предвоенной обстановки.

Я не позволяю себе затруднять Ваше внимание перечислением множества фактов, иллюстрирующих бюрократизм, организационную неразбериху, формальное решение вопросов и т.д. Люди гибнут. Крупнейшие режиссеры, имена которых известны не только любому пионеру в нашей стране, но известны и в Америке, и в Англии, и во всем мире, — эти режиссеры находятся в таком состоянии, что если ничего не изменится буквально в ближайшее время, то страна может навсегда потерять этих мастеров. Поднять их снова на ноги будет, быть может, уже невозможно. Что до нашей молодежи, то здесь помогать, пожалуй, уже поздно. Наша немногочисленная смена наполовину не существует.

Я прошу Вас, Иосиф Виссарионович, вызвать в Москву в ЦК партии художественных руководителей крупнейших студий: Эрмлера, Юткевича, Чиатурели, Александрова, а также меня и режиссеров Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга. Украинскую кинематографию на таком совещании мог бы представлять находящийся в Москве Довженко.

Я убежден, что такое совещание внесет ясность во все вопросы и даст нам надолго политическую и творческую ориентировку.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Я дважды в моей жизни обращался к Вам в тяжелую для меня минуту. Если я теперь в чем-то неправ, чего-то не понимаю, то прошу Вас разъяснить мне как члену партии и режиссеру, допущенную мною ошибку.

Извините, что своим письмом я отнял у Вас время, такое ценное для всего передового человечества.

Лауреат Сталинской премии МИХАИЛ РОММ

8 января 1943, гор. Ташкент

Михаил Ильич Ромм, Ташкент, ул. 9 января, 16, кв. 36, тел. 32-337

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 1—3.

В деле сохранилась записка Г.Ф. Александрова от 24 мая 1943 года в секретариат А.С. Щербакова: «Кинорежиссер М.И. Ромм вызывался в Управление пропаганды. В настоящее время т. Ромм М.И. снимает картину «Человек номер 217». Кроме того, постановлением СНК СССР от 20 мая с.г. № 577 «О производстве киножурналов и документальных фильмов» предложено Комитету по делам кинематографии привлечь т. Ромм в числе других кинорежиссеров к созданию киножурналов» (Там же. Л. 4). Сам М.И. Ромм красочно описал это свидание в своей книге «Устные рассказы»: см. док. № 256.

¹ Сталина подобный вопрос вряд ли мог заставить врасплох, поскольку вождь хорошо знал, что Эйзенштейн по его личному заданию снимает «Ивана Грозного». Знал Иосиф Виссарионович, что Козинцев и Трауберг могли бы снимать взлеленную ими

эпопею о Карле Марксе, но не снимают ее, поскольку лично ему же эта затея не пришла по вкусу. Известно было также обитателю главного кремлевского кабинета, что у Эрмлера на подходе картина «Партизаны» («Она защищает Родину»), а у Марка Донского — «Радуга». Известно Сталину было и то, что на самом деле и другие «ведущие мастера» отнюдь не сидят без дела.

² По инициативе И.Г. Большакова М.И. Ромм в октябре 1941 года был назначен заместителем начальника Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

³ Имеется в виду совещание кинематографистов в ЦК ВКП(б), проходившее в мае 1941 года. См. вступление к подразделу «...Комитет по делам кинематографии и киностудии работают неудовлетворительно» («Киносовещание-41»), а также док. № 10—12.

⁴ Буквально за несколько месяцев до того, как М.И. Ромм обратился с письмом к И.В. Сталину о чудовищном положении в советском кино, он же в письме к И.Г. Большакову с гордостью сообщил о прекрасной работе советской кинематографии, которая, в отличие от других муз, блестяще справляется со всеми своими проблемами. При этом и все последующие месяцы он продолжал работать в статусе художественного руководителя Главного управления по производству художественных фильмов. См. док. № 140.

⁵ Эта жалоба на оторванность от родного ЦК ВКП(б) как-то плохо сочетается с предшествующей фразой о неутоленном желании вырваться на фронт.

⁶ По-видимому, эта прекрасная греза привиделась М.И. Ромму во сне. См. стенограмму выступления А.А. Жданова на указанном совещании (док. № 12).

⁷ Автор послания Сталину прекрасно знал, что постановление ЦК, которое готовилось по итогам майского совещания 1941 года, на самом деле не было принято. Работа над проектом этого постановления оказалась не завершена — ее прервала война. Говорить о невыполнении каких-то партийных решений, которых не было и в помине — по меньшей мере, странно.

К тому же, говоря о саботаже партийных указаний руководством Кинокомитета и рисуя столь катастрофическую картину гибели советской кинематографии, автор письма Сталину повествует обо всем так, будто он в этот период был всего лишь сторонним наблюдателем, а не вторым по рангу лицом в Кинокомитете.

№ 253

ПИСЬМО М. И. РОММА НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г. Ф. АЛЕКСАНДРОВУ О КРИЗИСНОЙ СИТУАЦИИ В СОВЕТСКОМ КИНО И ПРОЯВЛЕНИЯХ АНТИСЕМИТИЗМА

18 января 1943 г.

Уважаемый Георгий Федорович!

Я давно хотел поговорить с Вами по существенным и больным вопросам кинематографии. В начале сентября я был в Москве, говорил с тов. Зуевой¹ и она обещала мне организовать беседу с Вами. К сожалению, завтра после разговора с ней я заболел тяжелым брюшным и выбыл из жизни надолго.

Сейчас я счел вынужденным написать письмо товарищу Сталину и одновременно обратиться с письмом к Вам. Не скрою, что это решение было ускорено разговором с приехавшим в Ташкент тов. Григорьяном², который беседовал со мною о работе Управления и Ташкентской студии. Все местные и

частные вопросы настолько упираются в вопросы, общие для кинематографии, что, по существу, все время приходится говорить об общекинематографическом руководстве.

Дела художественной кинематографии очень плохи. Крупнейшие мастера или не делают ничего, или делают не то и вполсилы³. Положение со сценариями тяжелое. Хороших сценариев нет, идет серый стандарт. По существу, кинематография плетется по следам театра и литературы с большим опозданием («Фронт», «Радуга», «Русские люди», «Петр Крымов» и т.д., и т.п.). Состояние кадров тяжелое и неблагополучное. С технической базой, со снабжением, с материальным обеспечением — очень плохо. Картины делаются медленно, с перебоями, тянутся бесконечно. Что говорить о темпах, если в Сталинабаде сейчас заканчиваются три маленькие картины, начатые в первые дни войны! И так почти повсюду, за исключением единичных «показных» картин.

1943 год, по-моему, будет очень плохим годом⁴, — не вижу пока больших полотен, да и количественно план будет выполнен очень небольшой. Кончается январь, а студии все еще возятся с картинами, которые недоделаны в 1942 году. Но дело идет не только об этом годе. Сейчас, по существу, должны закладываться основания для плана 1944 года, а состояние кинематографии такое, что если оно не изменится, то и 44-й год окажется не лучше.

В чем же дело? По-моему, все беды кинематографии объясняются тем, что руководство Комитета по делам кинематографии не выполняет совершенно ясных и недвусмысленных указаний ЦК партии⁵. Незадолго до войны произошли два события, которые должны были надолго определить курс работы кинематографии и стиль руководства. Это, во-первых, введение по инициативе ЦК института художественных руководителей, во-вторых, совещание в ЦК по вопросам кинематографии, состоявшееся за месяц до войны. В выступлениях секретарей ЦК на этом совещании, в материалах к постановлению, подготовлявшихся под Вашим руководством, содержался ряд директивных указаний. Ни одно из них не выполняется, наоборот, вся практика Комитета прямо противоречит им. Привожу доказательства:

1. Институт художественных руководителей практически ликвидирован⁶. Началось это с меня. Вот уже больше полугода, как началась политика отстранения меня от решения сколько-нибудь важных вопросов художественной кинематографии. Эта политика привела постепенно к тому, что сейчас мое участие в руководстве практически свелось к нулю. Параллельно изменился и характер отношений с художественными руководителями студий в том же направлении. С художественными руководителями совершенно не считаются, не спрашивают их мнения по основным вопросам, подлежащим их компетенции (например, по сценариям), их меняют как перчатки⁷, смещают, закатывают им выговора по пустякам. Художественный руководитель превратился в ширму, в козла отпущения. Это основное и главное.

2. На совещании в ЦК говорилось об упрощении организационной системы, об устранении ряда бюрократических рогадок, вплоть до отмены утверждения режиссерских сценариев в Комитете. По этой линии не сделано ничего. Наоборот, бюрократизм расцвел пышным цветом, а при нынешних средствах связи он стал просто бичом производства. Вот, к примеру, вчера ко мне в Ташкент приехали товарищи из Еревана и Тбилиси. Они приехали по вопросам, которые при правильной организации дела легко можно было решить на месте, в местных организациях, на самой студии. Но наша система

такова, что и я не могу решить их вопросов, придется посылать или этих людей с бумагами, или одни бумаги в Москву. Представьте себе путешествие короткометражного сценария или ерундовой сметы из Тбилиси, через Краснодарск в Ташкент и далее в Москву. Затем возвращение обратно. Ведь это просто чудовищно! А месяц назад было еще хуже: существовала еще одна инстанция — Новосибирск. В Новосибирске решались все вопросы финансовые, плановые и по труду, в Ташкенте — производственные, а общие решения принимались только в Москве. Какое-то щедринское управление «по развязыванию и завязыванию узлов».

3. На совещании говорилось об упрощении и улучшении финансовой системы. Не сделано ничего⁸.

4. На совещании особо подчеркивалась необходимость работы с молодежью, выдвижения новых режиссеров, даже ассигнование на это особых сумм. Не сделано ничего. Наоборот, даже та немногочисленная молодежь, которая была у нас, подавала надежды, — наполовину уничтожена: уволена, разбронирована и т. д. Кое-кого уже нет. Вот вопиющий пример: молодой режиссер П. Арманд, сорежиссер по фильму «Человек с ружьем», очень одаренный парень, причем одаренный во всех областях, не только в режиссуре, но и в области музыки и поэзии (он автор слов и музыки популярнейшей песни «Тучи над городом стали»), — этот Арманд служит столболазом в полку связи в глубоком тылу. Если бы он был просто эстрадником, автором этой песни, — он работал бы по специальности. Политика невнимания к молодежи, даже не невнимания, а просто хамского к ней отношения со стороны Комитета, естественно, действует и на студиях, которые в свою очередь делают все, что могут, чтобы избавиться от «лишних». Молодой режиссер В. Кадочников, поставивший в прошлом году свою первую картину «Волшебное озеро»⁹ — сказку, в которой проявился его недюжинный талант, вкус и техническая изобретательность, — этот Кадочников умер на лесозаготовках после неоднократных просьб вернуть его по состоянию здоровья.

5. На совещании был поддержан секретарями ЦК вопрос о необходимости более тесной связи режиссеров с жизнью, необходимости творческих командировок, поездок на места и т. д. Казалось, сейчас, во время великой войны, необходимость эта стала особенно ясна. Не сделано ничего. Несмотря на многочисленные наши просьбы, ходатайства о поездках на фронт, такие поездки не организуются. Единичные режиссеры-счастливчики командировались на несколько дней, что, разумеется, не давало ничего. Все мы сидим в тылу, великая война проходит мимо нас. Это будет иметь губительные последствия для нашего искусства.

И так по всем разделам совещания.

Состояние кадров очень тяжелое, такого я не помню. Об этом я подробно пишу товарищу Сталину и прошу Вас ознакомиться с этим письмом. Частично этого вопроса я касаюсь и в стенограмме, которую диктовал для тов. Григорьяна, по вопросам, которые он мне задал. Очевидно, стенограмма эта также будет у Вас.

Ко всему тому, что я написал, я должен прибавить еще два вопроса, которые ставлю именно в порядке вопросов:

Первое. Я считаю, что мы составляем неправильный тематический план, сплошь состоящий из военных картин¹⁰. Совершенно нет тематики для отдыха. Нужно учесть, что то, что мы планируем сейчас, в основном выйдет на эк-

ран в 44-м году, то есть после нашей победы. Нельзя будет усталой стране, в значительной части только что освободившейся от чудовищного немецкого ига, показывать сплошные ужасы. Это будет просто неверно. Немедленно нужно, как мне кажется, значительнейшую часть темплана отвести под комедии, под музыкальные картины, а самое простое — под экранизацию классики, ибо здесь можно очень быстро сделать сценарии.

Второе. Я считаю, что Комитет в течение ряда лет ведет абсолютно неправильную политику в области национальной кинематографии. Политика эта состоит в том, что все вопросы национальной кинематографии решаются в Москве, в Малом Гнездиновском переулке, а не в ЦК и совнаркомх нацреспублик¹¹. Местные ЦК и совнаркомы руководят своей литературой, музыкой, изобразительными искусствами, театрами, заботятся о них, но только не о кинематографии. В результате национальная кинематография чахнет от года к году. В Грузии, в Армении, в других республиках существует отличная литература, музыка, театр, изобразительные искусства, а кинематографии нет, ибо кинематография искусственно оторвана в республиках от смежных искусств и от руководства. Руководство же Комитета, и вообще-то бюрократическое и мертвенное, по отношению к национальным кинематографиям просто губительно и не может быть иным: ведь все эти национальные студии не больше чем пасынки для Гнездиновского переулка. Жалкое прозябание национальной кинематографии особенно губительно сказалось на наших делах именно во время войны, когда все «общесоюзные» студии пришлось эвакуировать.

Наконец, последний вопрос. По этому вопросу я не решился писать товарищу Сталину¹² и пишу Вам только после долгих колебаний, настолько это выглядит чудовищным и просто невероятным. Дело вот в чем: за последнее время Комитет провел ряд перемещений и снятия крупных работников (художественных руководителей, зам. директоров, гл. инженеров, начальников сценарных отделов, членов редколлегии Сценарной студии, редакторов и т.д.)¹³.

Все эти перемещения не вызываются никакими деловыми соображениями. А так как все снятые работники оказались евреями, а все вновь назначенные не евреями, то пошли разговоры об антиеврейских тенденциях в руководстве Кинокомитета. Как это ни чудовищно звучит, но новые и новые распоряжения Комитета все время прибавляют пищу для таких разговоров, оспаривать которые стало просто трудно, это стало притчей во языцах. В самые последние дни пошли разговоры, что «Комитет получил специальные указания» откуда-то по этому поводу. Получается прямая контрреволюция. Я лично стараюсь держаться убеждения, что все эти разговоры не более чем досужий, тыловой бред, но и в этом случае они доказывают, как минимум, непонятность для кинорботников произошедших перемещений и их неверность. Подробнее по этому вопросу можно говорить только при личном свидании.

В письме товарищу Сталину я прошу вызвать в Москву, в ЦК, меня, художественных руководителей крупнейших студий — Эрлера, Юткевича, Чиаурели, Александрова, а также Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга. Очень, очень прошу Вас поддержать эту мою просьбу. Мне просто необходим разговор с ЦК, да и не только мне. Прошу, кроме того, поспособствовать тому, чтобы мое письмо было передано товарищу Сталину.

Я много сил и времени отдал работе художественного руководителя. Все, чего я добивался, чего добивались мои товарищи, — все это летит прахом.

Кинематографии грозит катастрофа, а у меня просто болит сердце день и ночь. Никогда еще так плохо мне не жилось в кинематографии. И я это говорю в такие великие дни! Мне просто стыдно и больно.

Простите за не совсем аккуратную перепечатку письма: я все печатаю сам, у меня нет машинистки, которой можно доверить такое письмо.

Крепко жму Вам руку, с волнением жду ответа и вызова в Москву для разговора.

*Ваш МИХАИЛ РОММ
18 января 1943, Ташкент*

Ромм Михаил. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 168—172.

¹ *Зуева Т.М.* (р. 1905) — с 21 января 1941 г. зав. отделом культурно-просветительных учреждений Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б); с 13 февраля 1945 г. председатель Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при СНК РСФСР, с 15 апреля 1949 г. зам. председателя СМ РСФСР, с 31 марта 1953 по 2 мая 1958 г. министр культуры РСФСР; с 26 июня 1958 по 11 августа 1962 г. зам. председателя Президиума Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами.

В 1946 году была включена в состав Художественного совета новообразованного Министерства кинематографии СССР.

² *Григорьян* — сотрудник УпИА.

³ По-видимому, Сергей Эйзенштейн, снимавший «Ивана Грозного», Фридрих Эрмлер, готовившийся к съемкам фильма «Она защищает Родину», Лев Кулешов, снимавший «Клятву Тимура», Марк Донской, приступивший к работе над «Радугой», Сергей Юткевич, снимавший «Новые похождения Швейка», работавшие изо всех сил Иван Пырьев («Секретарь райкома»), Борис Барнет, Михаил Чиаурели («Георгий Саакадзе»), Леонид Луков («Два бойца») на титул «крупнейших мастеров» не тянули...

⁴ Предсказание Ромма не сбылось: год оказался как раз весьма урожайным. См. предыдущий комм.

⁵ Если это не прямой донос, то все равно как-то странно, что художественный руководитель Комитета по делам кинематографии, сам находившийся в эвакуации и непосредственно наблюдавший, в каких условиях, вызванных прежде всего войной, приходится работать кинематографистам, усмотрел причину «всех бед» в игнорировании партийных инструкций...

⁶ Эпитафия пропета преждевременно. Институт художественных руководителей сохранился и далее. В следующем году он даже получит весомое подкрепление в виде Художественного совета Комитета по делам кинематографии. См. док. № 196.

⁷ И тут явное передергивание фактов. В большинстве случаев замена худруков студий и их замов была вынужденной и диктовалась исключительно производственной необходимостью. Когда те или иные художественные руководители по собственной воле переключались на собственную режиссерскую работу, то совмещение двух обязанностей было просто невозможным. Никто не делал из этого трагедию, кроме М. Ромма. Скорее наоборот — работа на съемочной площадке воспринималась как избавление от казенщины и канцелярщины...

⁸ Здесь и далее Ромм предъявляет обвинения сугубо демагогического рода. См. комментарии к предыдущему документу.

⁹ Здесь ошибка: фильм назывался «Волшебное зерно».

¹⁰ И тут передергивание: в 1944 году были выпущены фильмы «Свадьба», «Черевички», «Сильва», закончена 1-я серия «Ивана Грозного»; Яков Протазанов поставил «Насреддин в Бухаре», Пырьев снял музыкальную комедию «В шесть часов вечера после войны». В прокате с триумфом шли «Сердца четырех», снятые, наконец, с полки...

¹¹ На майском совещании 1941 года именно Большаков первым заговорил о необходимости подключения партийного руководства и совнаркомов союзных республик к проблемам развития своих национальных кинематографий. См. также док. № 11.

¹² В своих «Устных рассказах» М.И. Ромм повествует об этом иначе: «...перед этим еще написал громадное письмо Сталину, жаловался на эти обстоятельства, говорил, что вот, можно подумать, что у нас в стране имеются явления антисемитизма. «Дорогой Иосиф Виссарионович, обратите на это внимание и прочее, дорогой Иосиф Виссарионович, помогите...» (См. полностью ниже, док. № 256).

В варианте этого письма, опубликованном в книге «Устные рассказы», действительно есть фрагмент текста, в котором говорится о проявлениях антисемитизма в кино: «Но есть еще один вопрос, с которым я не могу обратиться ни к кому, кроме Вас. За последние месяцы в кинематографии произошло 15—20 перемещений и снятий крупных работников (художественных руководителей, членов редколлегии Сценарной студии, заместителей директоров киностудий, начальников сценарных отделов и т.д.). Все эти перемещения и снятия не объяснимы никакими политическими и деловыми соображениями. А так как все снятые работники оказались евреями, а заменившие их — не евреями, то кое-кто после первого периода недоумения стал объяснять эти перемещения антиеврейскими тенденциями в руководстве Комитета по делам кинематографии. Как это ни чудовишно звучит, но новые и новые распоряжения Комитета ежедневно прибавляют пищу для этих разговоров, оспаривать которые стало просто трудно.

Проверяя себя, я убедился, что за последние месяцы мне очень часто приходится вспоминать о своем еврейском происхождении, хотя до сих пор я за 25 лет Советской власти никогда не думал об этом, ибо родился в Иркутске, вырос в Москве, говорю только по-русски и чувствовал себя всегда русским, полноценным советским человеком. Если даже у меня появляются такие мысли, то значит, в кинематографии очень неблагоприятно, особенно если вспомнить, что мы ведем войну с фашизмом, начертавшим антисемитизм на своем знамени» (Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 167).

В варианте того же письма на имя Сталина, хранящемся в РГАСПИ, этот фрагмент загадочно отсутствует. Возможно, М.И. Ромм, оправляя письмо вождю, в последнюю минуту передумал информировать его об «антиеврейских тенденциях» напрямую и исключил данный фрагмент.

¹³ По документам Отдела кадров Комитета по делам кинематографии за указанный период столь широких кадровых перемещений, а тем более увольнений не зафиксировано. См.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4.

В своем исследовании «Красная звезда, желтая звезда» М.М. Черненко, скрупулезно выявлявший кривую присутствия «этнографического и этнологического описания жизни еврейства на советском экране», именно об этом периоде писал: «Правда, не убывает еврейских фамилий в титрах большинства игровых и документальных лент, выпущенных на экраны в эти годы, а список фронтовых операторов, снимавших свои сюжеты на переднем крае всех фронтов Второй мировой войны мог бы составить основу какой-нибудь отдельной работы, посвященной типичным еврейским фамилиям» (Черненко Мирон. Красная звезда, желтая звезда: Кинематографическая история еврейства в России: 1919—1999. Винница: Глобус-Пресс, 2001. С. 164).

№ 254

Е.С. ЛЕВИН

КРАТКИЙ КУРС ИСТОРИИ «РУСЬФИЛЬМА»

<...> С 14 по 16 июля 1943 года шло совещание кинодраматургов, писателей, кинорежиссеров и актеров, созванное Комитетом. Сохранилась стенограмма этого совещания (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 839). Оно было весьма представительным — собрались 87 человек, среди писателей были А. Фадеев, Н. Эрдман, М. Вольпин, В. Шкловский, П. Нилин, О. Берггольц, Б. Горбатов, Н. Вирта, О. Брик, М. Светлов, А. Штейн, М. Зощенко, А. Барто, С. Михалков, кинематографистов представляли Л. Леонидов, А. Довженко, С. Герасимов, К. Виноградская, Л. Арнштам, И. Пырьев, Ю. Солнцева, Э. Гарин, В. Петров, В. Строева, М. Жаров, Л. Целиковская и многие другие. В зале сидели представители ЦК ВЛКСМ, руководители «Мосфильма», Главреперткома, журналисты.

Совещанию явно придавалось особое значение. Большаков сделал обширный доклад о состоянии советской кинематографии. Критерии оценки этого состояния были прежними: идейность, партийность, народность и производное от них — высокохудожественность, но что касается народности, то содержание этого понятия претерпело явные изменения: народность приобрела национальность. Осмотрительно и ненавязчиво Большаков выдвигал на первый план тематику, связанную с русским народом, с его историей и культурой. И если не знать подоплеку этой тенденции, то она не может вызвать никаких возражений. Но подоплека была: в поисках духовной опоры сталинизм после долгого периода денационализации стал паразитировать на традиционных национальных ценностях, исподволь шовинистически их искажая и включая в свою идеологическую систему. Возвеличивание русского народа сопровождалось отделением от него других народов СССР как вторых по значению — с неперенными реверансами в их сторону, разумеется.

«Мы также должны, — указал Большаков, — продолжать работу и над созданием исторических фильмов, и прежде всего фильмов, которые поднимают национальное самосознание русского народа, которые раскрывают патриотизм русского народа в его борьбе с чужеземцами за свободу и независимость своей Родины.

Русский народ является первым из равноправных народов нашего многонационального Советского Союза. Его история — история величественной борьбы за свою национальную культуру, за свою государственность, за свободу и независимость.

Русский народ выдвинул из своей среды величайших людей, которые вписали блестящие страницы не только в историю русского народа, но и всего передового, прогрессивного человечества. Биографиям этих великих людей и их благородным патриотическим делам должны быть посвящены наши будущие сценарии и фильмы. <...>

Вместе с тем мы должны подумать и о национальных фильмах на материале народов Советского Союза».

Сказанное Большаковым было воспринято как изложение партийной линии и как сигнал к началу очередной идеологической кампании. Каждый, кто этого хотел или кто загодя получил соответствующее предписание, разрабатывал свой мотив единой для всех партитуры. Она была составлена так, что

все неподдельно жизненные темы вскоре начинали звучать фальшиво. Характерный пример — выступление И. Пырьева. Иван Александрович искренне был озабочен судьбой русской советской кинематографии. Правда, при этом ее единственным полномочным представителем он считал самого себя, свои фильмы — в этом смысле эталонными¹. Выступая на совещании, Пырьев среди прочего сказал:

«Мне кажется, что, как ни странно, но в нашей кинематографии очень мало русского, национального. <...> Есть, конечно, и русская кинематография, но ее очень мало».

Казалось бы, Пырьев говорит дельные вещи, с ним можно спорить по частностям, но кто станет утверждать, что не нужна русская кинематография или что она не заслуживает внимания и поддержки? Однако почему же Иван Александрович иногда вроде бы запинаясь и ходит вокруг да около? Да потому, что есть у него задняя мысль: русское кино должны делать русские люди² (знал ли он, что у С. Герасимова мать была еврейкой, если уж считать пятый пункт первым и единственным?), только высказывать ее открыто на совещании было, видимо, признано нецелесообразным. Похоже, что июльское совещание 1943 года должно было подготовить общественное мнение, избегая четких формулировок, из которых следовало делать административно-кадровые выводы. Надо было изложить, не педалируя кадровую проблему, новую установку в трактовке основополагающего принципа дружбы народов. А уж программу практических действий легко представит себе каждый.

Пырьев был не одинок. На трибуну выходили и другие ораторы, работавшие ту же тему в своей аранжировке. Например, драматург Александр Штейн говорил о том, что сегодня каждый советский человек, независимо от национальности, чувствует себя государственным человеком, творящим «великие исторические дела России», и именно искусство обязано способствовать развитию его гражданского, патриотического самосознания, ибо «алгебраическая формула», как он выразился, здесь недостаточна.

«Теперь в связи с этим, — развивал свою мысль драматург, — один чрезвычайно важный вопрос, о котором здесь говорил Пырьев совершенно правильно, об американской и русской школе кино. Когда читают наши товарищи американский сценарий или смотрят картину и говорят: «Ах, здорово, мы этого никогда не сможем сделать!» — конечно, не можем, потому что мы русские, а не американцы, потому что другие задачи у нас, другая школа, другие традиции и история. (*Аплодисменты.*) Мы можем сделать так же хорошо, но по-русски. (Герасимов: «Молодец!» *Аплодисменты.*) Ведь, товарищи, наша русская литература — самая великая и первая литература мира, она тем и велика, что она русская, а не какая-нибудь другая. Никакого космополитизма здесь не может быть, он вреден и губителен для искусства. Видите ли, до сих пор я думаю, что мы были в некотором периоде исканий. Война подводит итоги всему, во всех областях жизни, а также в литературе и искусстве. До сих пор, если можно так сказать, в литературе занимались обслуживанием, пора заниматься служением. (*Аплодисменты.*) Между словами большая дистанция, если мы хотим быть идеологами. И вот, когда Пырьев говорил о необходимости нашей русской кинематографии... (*С места: «Почему только русской?»*) Потому что он говорил, что украинская кинематография имеет лицо совершенно определенное — Довженко. Грузинская, ар-

мянская тоже. И он говорил о том, что русская, несмотря на то, что удельный вес ее огромен, меньше всех в этом смысле проявлена. Я считаю, что он прав. Кроме того, я считаю, что русский народ, объединивший вокруг себя весь [советский] народ, имеет право на примат» (С. Герасимов: «Правильно!») (Л. 237—238).

«Право на примат», утверждаемое — под аплодисменты — в статусе государственного закона, подоплекой имело далеко идущие политические цели, для достижения которых была составлена обширная программа действий, одним из элементов коих была и киностудия «Русьфильм».

На июльском совещании Ромм не присутствовал — ставил фильм в Ташкенте. Приехал он в Москву в начале 1944 года и узнал, что подготовка к созданию новой студии идет полным ходом¹. Большаков, верный проверенному методу, снова собирает актив кинематографистов, чтобы на нем узаконить уже и кадровую сторону проблемы русской национальной кинематографии. Рупором киноруководства был директор Сценарной студии Астахов, по словам Ромма, ужасающий черносотенец. Он и заявил с высокой трибуны, что русское кино должны делать русские кинорежиссеры. На этом активе Михаил Ильич не только присутствовал. Много лет спустя он так пересказал свое выступление <...>.

Речь смельчака⁴ была выслушана в глубоком молчании и награждена овацией и «ревом восторгов». Это была поддержка, полная и безусловная. Начальство, видимо, вплоть до самого высшего, попало впросак. Оно упустило из виду, что в годы войны изменилась общественная психология — конечно, не коренным образом, но заметно. И прежде всего ослабел страх. Общая опасность сплотила людей и пробудила во многих гражданское самосознание. Каждого кинематографиста в отдельности, как и встарь, легко было запугать. А собранные вместе, они повели себя независимо. Ибо лишь немногие приветствовали гонения на своих коллег и все до одного понимали, что создателю студии, на которой работали бы только русские кинематографисты, — дело не только сомнительное и просто дурно пахнущее под гордым знаменем дружбы народов, но и невыполнимое, абсурдное с практической точки зрения.

На следующий день на заседание актива приехали руководящие работники Центрального Комитета партии. И ораторы, горячо ратуя за развитие всех национальных кинематографий, в том числе русской, уже не говорили о ее примате и не касались кадровой проблемы. Окончательно спустить ее на тормозах было поручено многоопытному и умеющему убеждать Герасимову. Это был верный выбор. Сергей Аполлинариевич подбадривал Александра Штейна в нужных местах его угодливого выступления и назывался первым в числе истинно русских режиссеров. Кому же, как не ему, объяснить взволнованным и не на шутку встревоженным товарищам по работе, что никто не собирался смешивать национальное искусство с национальным составом его создателей, что это разные вопросы, а товарищ Астахов имел в виду национальный характер искусства и русский национальный характер на экране, во все не этническую принадлежность кинематографистов. Больше к этой теме не возвращались, конфликтная ситуация разрешилась мирно. Киностудия «Русьфильм» создана не была. Однако грязная волна не спадала. Кинематографисты-евреи продолжали работать, но отношение к ним руководства на всех уровнях резко изменилось⁵. <...>

Статья публикуется с некоторыми сокращениями. Опущены цитируемые Е. Левиным фрагменты документов, которые ниже воспроизводятся в полном объеме.

¹ Трудно сказать, из каких источников почерпнуто Е. Левиным такое представление о Пырьеве.

² Из какого именно места извлечена Е. Левиным сия «задняя мысль», тоже не указывается.

³ Ни одного документа, хотя бы косвенно свидетельствующего о попытках создания «Русьфильма», обнаружить не удалось ни в одном из доступных на сегодняшний день архивов. Единственным «источником», на котором строит свою сенсационную публикацию Е. Левин, является один из «устных рассказов» М.И. Ромма.

⁴ Рассказ «смелчака» о своем выступлении публикуется ниже.

⁵ К каким кинематографистам-неевреям отношение кремлевского начальства в послевоенные времена было более благосклонным, чем к кинематографистам-евреям? В поисках ответа отсылаю читателя к произведению Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», а заодно настоятельно рекомендую обратить внимание на список кинематографистов, облащенных сталинскими премиями.

№ 255

«В НАШЕЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ОЧЕНЬ МАЛО РУССКОГО». ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ И.А. ПЫРЬЕВА НА СОВЕЩАНИИ ПИСАТЕЛЕЙ, КИНОДРАМАТУРГОВ И КИНОРЕЖИССЕРОВ

14—16 июля 1943 г.

<...> Еще одно, чего страшно мало и о чем хотелось бы мне сказать по таким соображениям, которые меня волнуют и влекут к этому делу и я должен об этом высказаться.

Мне кажется, что, как ни странно, в нашей кинематографии очень мало русского национального. Вот есть украинская кинематография, она имеется, настоящая такая украинская кинематография. Я ведь не расцениваю кинематографию так, что там работают, например, десять украинских режиссеров. Украинская кинематография — прекрасная, национальная, великолепная, достойная своего прекрасного народа, есть и Александр Петрович Довженко. Он является настоящим певцом, художником своего народа. Это прекрасная кинематография, которая имеет своего достойного мастера.

Есть кинематография грузинская. Там имеется Чиаурели, был покойник Шенгелая, у которого был прекрасный национальный фильм «Элисо». Есть армянская кинематография — Бек-Назаров. Есть, конечно, и русская кинематография, но ее очень мало. И представители отдельные этой кинематографии есть, конечно, но самобытного, настоящего национального русского художника-кинематографиста, по-моему, у нас нет. Есть какие-то ростки у Сергея Аполлинариевича Герасимова в его последних произведениях, особенно в «Учителе» и «Большой земле». Но до сих пор к этому делу все-таки относились не совсем внимательно, и не совсем пристально и правильно. У нас в немом кинематографе была такая картина «Генеральная линия». Вы все помните тот идиотизм русского села, когда пилили избу напополам и когда русская прекрасная женщина была олицетворена в облике Марфы Лапкиной. И я бы сказал, что также у нас настоящая природа выпала из наших произведений. И по этой причине происходил спор в «Кутузове». Мы всяче-

ски стремились, чтобы режиссер снял его в какой-то степени на натуре, он же упорно лезет в павильон, а мы говорим, что воздух необходим в этой картине, что без воздуха ее не создашь. То же самое и в «Лермонтове», и почти в каждой нашей картине. Этот вопрос не встал еще достаточно ясно перед какой-то определенной группой наших работников и перед киносценаристами, а он должен встать раз и навсегда. Я не говорю, что русская кинематография должна выразиться в показе села или избы, — вопрос стоит гораздо глубже. Пора об этом достаточно ясно и четко говорить и это понять.

Живые голоса кино. М., 1999. С. 271—272.

№ 256

МИХАИЛ РОММ: « К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ ВОПРОСЕ, ИЛИ ИСТИННО РУССКИЙ АКТИВ СОРОК ТРЕТЬЕГО ГОДА»

Как известно, не было у нас, товарищи, антисемитизма. Как-то обходилось без него.

Ну, то есть, вероятно, антисемиты были, но скрывали это, так как-то незаметно это было.

А вот с сорок третьего года начались кое-какие явления. Сначала незаметные. Например, стали менять фамилии военным корреспондентам: Канторовича — на Кузнецова, Рабиновича — на Королева, а какого-нибудь Абрамовича — на Александрова. Вот, вроде этого.

Потом вообще стали менять фамилии.

И потом еще появились признаки. Появились ростки. Стал антисемитизм расти. Вот уже какие-то и официальные нотки стали проскальзывать.

Ну вот. Примерно в это время послал я редактора в Алма-Ату на студию объединенную — там «Ленфильм» и «Мосфильм» объединились.

Художественным руководителем студии был Эрмлер, его заместителями — Трауберг и Райзман. Ну, очевидно, не очень это тактично было сделано с точки зрения этого вопроса.

А я был тогда художественным руководителем Главка. Послал я туда редактора. Он возвращается, показывает мне отчет.

А в отчете — все про Пырьева: заместитель художественного руководителя Иван Александрович Пырьев распорядился, Иван Александрович отменил, Иван Александрович дал указание, товарищ Пырьев начал, товарищ Пырьев кончил, товарищ Пырьев сделал замечание и так далее, и все в том же роде.

Я говорю:

— Причем тут Пырьев? И когда это он стал заместителем художественного руководителя?

Тот глядит мне в глаза спокойно так и говорит:

— А разве вы не знаете, он назначен...

Я говорю: — Официально?

— Да пока как будто бы не официально. Только я приказа не видел, но это факт.

Я говорю:

— Ну, пока я не получу приказа, извольте считать художественным руководителем Эрмлера, а заместителями — Райзмана и Трауберга, и в этом стиле переделайте. Перепишите и покажите мне.

Тот глядит на меня таким спокойным небесно-голубым взглядом и говорит:

— Это ваш приказ, Михаил Ильич?

Я говорю:

— Да, приказ.

— Хорошо, переделаю.

Назавтра вызываю я его:

— Переделали отчет?

— Нет, не успел. Работаю, — говорит.

И опять глядит на меня таким каким-то загадочным небесным взглядом.

— Ну ладно, даю вам срок последний до завтра.

Назавтра прихожу, вызываю его:

— Где отчет?

Он говорит:

— А вы почту сегодняшнюю, Михаил Ильич, читали?

И показывает мне приказ: назначить художественным руководителем Алма-атинской объединенной студии Пырьева.

А заодно в том же приказе мне письмишко от Ивана Григорьевича Большакова, где он сообщает мне, что вот, значит, вы, Михаил Ильич, много раз просили освободить, тяготились вы руководящей работой... Так вот, мы решили вас освободить, вернуть на творческую работу и предлагаем вам вместе с Ивановским делать оперу «Садко», используя остатки костюмов и декораций от «Ивана Грозного».

Ну, «Садко» я, естественно, ставить не стал, а дела сдал.

К тому времени ростки уже сильно взошли — садовник у нас, как известно, был образцовый, — так что все, что росло, — выросло.

Я поехал в Москву объясняться с Иваном Григорьевичем, а перед этим еще написал громадное письмо Сталину, жаловался на эти обстоятельства, говорил, что вот, можно подумать, что у нас в стране имеются явления антисемитизма. «Дорогой Иосиф Виссарионович, обратите на это внимание и прочее, дорогой Иосиф Виссарионович, помогите...»

Приехал я в Москву, а в Москве уже застал совсем другую обстановку. Большаков разговаривает со мной уже более чем строго.

Ну, тут пришлось мне выбирать тему для работы, неважно, а главное, предложено мне работать в Ташкенте, а не в Москве, — кончить картину только разрешено было в Москве.

И узнаю я, что в Москве организуется «Русьфильм», — сообщил мне это один директор группы:

— Михаил Ильич, у нас тут организуется «Русьфильм». На «Мосфильме» будут работать только русские режиссеры.

Иду я опять к Большакову. Говорю:

— Кто будет работать на «Мосфильме»?

Он мне говорит:

— Ну что ж, будут работать товарищи Васильевы, Александров, Иван Александрович Пырьев, Пудовкин, нуте-с, Бабочкин, Довженко, — ну еще там кто-то, — их перечисляет.

Я говорю:

— А по какому вы признаку отбираете на «Мосфильм» людей? Интересно знать.

Он говорит:

— Х-м, вот по какому. Вот судите сами, по какому признаку. Я пошел к Александрову, в Центральный Комитет партии. Георгий Федорович Александров был тогда завотделом агитации и пропаганды.

И говорю ему:

— Вот я посылал письмо.

Он говорит:

— А вот оно у меня лежит.

Письмо все исчеркано синим карандашом, вопросительные и восклицательные знаки поставлены, и внизу резолюция: «РАЗЪЯСНИТЬ».

Ну, стал мне Александров разъяснять.

Я взбесился, встал.

Александров был человек вежливый, тоже встал.

Я сел. Он сел.

Я встал. Он встал.

Я говорю:

— Вы меня извините, Георгий Федорович, я не могу сидеть, я нервный человек. А вы можете ведь сидеть.

Он говорит:

— Нет, я не могу сидеть, когда гость стоит.

Ну, так вот полтора часа мы и простояли друг против друга.

Я кричу, а он мне очень спокойно разъясняет. Что он мне разъяснял — уж не помню. Ну, во всяком случае, обещал, что вернет на «Мосфильм» меня, Эйзенштейна, еще там кое-кого.

С этим уехал я в Ташкент.

Ну, не буду уж рассказывать остальных историй — как меня Юсупов в Москву отправлял, очень интересный разговор с Юсуповым, разные другие дела.

Через год приехал я в Москву уже с полкартиной «Человек № 217», а тут это уже все цветет пышным цветом таким, и, действительно, есть проект делать на студии «Мосфильм» — «Русьфильм».

И в это время собирается актив.

Актив собрался, председательствовал Большаков, кто-то сделал доклад, уж не помню.

Центральным было выступление такого Астахова, имя-отчество я не помню. Хромой он был, уродливый, злой и ужасающий черносотенец. Был он директором Сценарной студии.

Вот тут вышел он, хромая, на трибуну и произнес великое выступление.

— Есть-де, мол, украинская кинематография, есть грузинская, есть армянская, есть казахская. А русской до сих пор не было. Только отдельные явления были. И теперь нужно создавать русскую кинематографию. И в русской будут работать русские кинорежиссеры! Вот, например, Сергей Аполлинарьевич Герасимов. Это чисто русский режиссер.

Не знал бедный Астахов, что у Герасимова-то мама еврейка. Шкловский у нас считался евреем, потому что отец у него был раввином, а мать поповна, а Герасимов русский, потому что Аполлинарьевич. А что мама — еврейка, это как-то скрывалось.

— Вот Сергей Аполлинарьевич Герасимов. Посмотрите, как актеры работают, как все это по-русски. Или, например, братья Васильевы, Пудовкин (и

так далее, и так далее). Это русские режиссеры, и от них Русью пахнет, — говорит Астахов, — Русью пахнет. И мы должны собрать эти русские силы и создать русскую кинематографию.

Вслед за ним выступил Анатолий Головня. Тот тоже оторвал речугу, так сказать, — главным образом на меня кидался.

Вот есть, мол, режиссеры и операторы, которые делают русские картины, но они не русские. Вот ведь и березка может быть русская, а может быть не русской, — скажем, немецкой. И человек должен обладать русской душой, чтобы отличить русскую березку от немецкой. И этой души у Ромма и Волчека нету. Правда, в «Ленине в Октябре» им удалось как-то подделаться под русский дух, а остальные картины у них, так сказать, французским духом пахнут.

Он «жидовским» не сказал, сказал «французским». А я сижу, и у меня прямо от злости зубы скрипят.

Правда, после Головни выступил Игорь Савченко — прекрасный парень, правда, заикается, белобрысый такой был, чудесный человек. И стал он говорить по поводу национального искусства и, в частности отбрил Головню так:

— К-о-о-гда я, — сказал он, — э... сде-е-лал пе-ервую картину «Га-ар-монь», пришел один человек и ска-азал мне: «Зачем ты возишься со своим этим дерьмом? С березками и прочей чепухой? Нужно подражать немецким экспрессионистам». Этот человек был Го-Го-Головня, — сказал Савченко под общий хохот.

Ну, конечно, ему сейчас же кто-то ответил, Савченке. Так все это шло, нарастая, вокруг режиссеров, которые русским духом пахнут.

Наконец, дали слово мне. Я вышел и сказал:

— Ну что ж, раз организуется такая русская кинематография, в которой должны работать русские режиссеры, которые русским духом пахнут, мне, конечно, нужно искать где-нибудь место. Вот я и спрашиваю себя: а где же будут работать автор «Броненосца «Потемкин», режиссеры, которые поставили «Члена правительства» и «Депутата Балтики», — Зархи и Хейфиц, режиссер «Последней ночи» Райзман, люди, которые поставили «Великого гражданина», Козинцев и Трауберг, которые сделали трилогию о Максиме, Луков, который поставил «Большую жизнь»? Где же мы все будем работать? Очевидно, мы будем работать в советской кинематографии. Я с радостью буду работать с этими товарищами. Не знаю, каким духом от них пахнет, я их не нюхал. А вот товарищ Астахов нюхал и утверждает, что от Бабочкина, и от братьев Васильевых, и от Пырьева, и от Герасимова пахнет, а от нас не пахнет. Ну, что ж, мы, так сказать, непахнувшие, будем продолжать делать советскую кинематографию. А вы, пахнувшие, делайте русскую кинематографию.

Вы знаете, когда я говорил, в зале было молчание мертвое, а когда кончил, — раздался такой рев восторгов, такая овация, я уж и не упомяну такого. Сошел я с трибуны — сидят все перепуганные. А вечером позвонил мне Луков и говорит:

— Миша, мы все тебе жмем руку, все-все тебя обнимаем.

Назавтра на актив уже понасыпало все ЦК. Стали давать какой-то осторожный задний ход. Не очень, правда, крутой, но все-таки задний ход. И окончательное смягчение в дело внес Герасимов. Он произнес обтекаемую, мягкую речь, что, мол-де, товарищи, Астахов, разумеется, имел в виду не национальную принадлежность, а национальный характер искусства. И, так

сказать, национальный характер искусства, ну, есть... Он имеет право на существование. И я понимаю волнение Михаила Ильича, понятное волнение, ну, тут вопрос гораздо сложнее, гораздо глубже и сложнее тут вопрос — национального характера, — чем вопрос национального искусства. И так далее и в том же духе.

Закончился актив. Мне говорят: «Ну, теперь тебя, Миша, с кашей съедят!»

Дня через три мне звонок. Звонит Григорий Васильевич Александров, не Григорий Федорович, а Григорий Васильевич, и говорит: «Михаил Ильич, я вас поздравляю. Вам присвоена персональная ставка. Я говорю: «Кем и как?» — «А вот мы были с Иван Григорьевичем в ЦК, докладывали товарищу Маленкову список режиссеров, которым присваивается персональная ставка, это, значит, Эйзенштейн, Пудовкин, Чиаурели и еще несколько фамилий. А дальше Маленков говорит: «А где же Ромм? Имейте в виду, товарищи, что он не только хороший режиссер, но еще и очень умный человек». А Иван Григорьевич говорит: «Да мы его хотели во вторую очередь». Тут Маленков не выдержал и резко так: «Нет. В первую надо». И получил я неожиданно за это выступление персональную ставку.

Вот как это вдруг обернулось. Но от этого с этим вопросом легче не стало.

Ромм Михаил. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 75—81.

¹ Сохранилась стенограмма совещания, о котором рассказывает М.И. Ромм. Ничего подобного Астахов на этом совещании не говорил. Вопрос о создании «Русьфильма» никто не ставил. Здесь и далее М.М. Ромм грубо и тенденциозно искажает смысл и весь характер совещания. См. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 946.

СОЮЗНИКИ?

ДРУЖБА ЗАКЛЯТЫХ ВРАГОВ

Как это не покажется удивительным, советское кино в годы войны, особенно в самый трудный, начальный ее период, значительно укрепило свои позиции на международной арене.

Тут отличились, безусловно, и сами кинематографисты, особенно документалисты-фронтовики, дорогой ценой, под пулями добывавшие кадры, которые с неподдельным интересом тогда ждали и смотрели в самых разных странах. Но в какой-то степени помог тогда расширить сферу представительства советских фильмов на прежде почти недоступном зарубежном экране попутный международный ветерок. Политическое и военное сближение, а потом и сотрудничество СССР, США, Англии, еще совсем недавно пребывавших в статусе самых заклятых врагов, безусловно, предоставило советскому кино кое-какие новые возможности более широкого продвижения советских фильмов на Запад.

Но надо отдать должное и тогдашнему руководству советской кинематографии, которое не прозевало эту редчайшую возможность проскользнуть лишь в слегка приоткрытую на какое-то мгновение дверь.

Судя по обширной и хорошо сохранившейся документации¹, сам Большаков уделял этому направлению своей работы самое пристальное внимание, вникая и в самые мелкие, казалось бы, вопросы и детали. Уже в ходе войны ему пришлось основательно почистить кадровый состав «союзинторговцев», трудившихся и в центральном аппарате самого ведомства, и в аппарате его представительств за рубежом едва ли не со времен Шумяцкого и Дукельского.

Решительно меняя кадровый состав «Союзинторгкино», Большаков в основном выдвигал на работу за рубежом не знатоков торговых операций и дипломатии с чекистскими погонями, а в основном людей из чисто кинематографической среды. И прежде всего из среды творческих работников. Так, работу «Союзинторгкино» возглавил режиссер и специалист по стереокино А.Н. Андриевский. А в ответственной роли представителя кинокомитета в Штатах оказался М.К. Калатозов. К «засылке» во вражеский, то бишь «союзнический», стан готовили тогда даже и самого А.И. Медведкина, но, видимо, руководители «операции» в последний момент углядели, что у этого человека поразительной честности и прямоты напроць

отсутствует талант изворотливости, столь необходимой для дипломатически-торговых и иных специфических трудов.

Возможно, и у новых выдвиженцев были какие-то специфические дела и поручения, связанные с Лубянкой и политической разведкой. Мой давний коллега по работе в издательстве «Искусство», а позднее трудившийся на «Голосе Америки» Валерий Головской, недавно поведал мне, что существует большущее досье на М.К. Калатозова, собранное на него агентами ФБР. Американские лубянщики самым тщательным образом фиксировали все отклонения «нашего человека» от официального русла разрешенной деятельности и в результате насобирали чуть ли не целую Бондиану-Калатозовиану. Кто знает, может быть, мы и узнаем о каких-то новых гранях таланта великого советского режиссера. Но, как бы там ни было, и сам Михаил Константинович, и другие большековские выдвиженцы-союзинторговцы на новом и непривычном для них поприще были прежде всего кинематографистами. По крайней мере их высочайшая компетенция по этой части им весьма пригодилась на новой работе.

Публикуемые в этом разделе документы, надеюсь, достаточно ярко и выпукло показывают, сколь сложна была работа по продвижению советских фильмов на экран даже в недолгую пору «союзнчества» и некоторого потепления. На самом деле в сфере идеологической, а кино было «прописано» по этой части, никакого «союзнчества», никакой «дружбы» вовсе и не было, да и не могло быть. Все происходившее на данном поприще скорее напоминало сближение двух волкодавов, которые поначалу тщательно обнюхивают друг друга и тихо рычат, перед тем, как броситься друг на друга и вцепиться в глотку.

Так оно и вышло в сфере международных связей советской кинематографии военных лет. Сначала (1941—1942 гг.) воследовало обманчивое недолгое сближение, потом (1943 г.) — резкий и мгновенный перелом. А еще до победного окончания войны (в 1944 г.) началась уже и самая настоящая схватка за приближающийся передел зрительской киноаудитории в странах Европы, освобождаемых от фашистского ига.

Железный занавес в сфере кино, по сути дела, начал воздвигаться задолго до того, как прогремели салютные залпы Победы².

Публикуемые ниже документы, как представляется, вполне убедительно показывают, что пресловутый металлический занавес спроектировали и первыми начали воздвигать отнюдь не в Советском Союзе, а по ту сторону океана. Как, впрочем, и печально знаменитые «суды чести» и громкие процессы над «безродными космополитами», о которых у нас так любят говорить как о самом большом и самом страшном преступлении советского режима. На самом деле с опережением на 6—7 лет, все эти изощрения были изобретены и с огромным успехом опробованы на земле самой хваленной в мире демократии.

¹ Интересующихся отсылаю к фондам РГАЛИ, в первую очередь к фонду 2456, опись 4. Прежде дела этой описи, числившиеся за Особым отделом Кинокомитета, были строго засекречены. Ныне они, за некоторыми исключениями, открыты для всех.

² Подобную точку зрения высказал и С.К. Каптерев в своей обширной публикации о работе М.К. Калатозова в США: «Глубокие структурные различия между двумя киносистемами и различные политические установки их руководителей должны были неминуемо привести к возникновению серьезных препятствий на пути переговорного процесса — препятствиям, которые в конце концов оказались непреодолимыми. Состоявшиеся в 1944 году в Нью-Йорке решающие переговоры о создании советско-американской киноорганизации по вопросу проката советских картин в США и американских — в СССР зашли в тупик. Политика в области кино опередила «большую» политику, по-своему показав фундаментальные разногласия, вскоре приведшие две державы к «холодной войне» («Секс... выдохся и вконец состарился»: Михаил Калатозов: письма из Америки / Публикация, предисловие и комментарии С.К. Каптерева // Киноведческие записки. № 65 (2003). С. 196—216).

№ 257

**СПРАВКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ
ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВУ
«ОБ ОТПРАВКЕ ЗА ГРАНИЦУ СОВЕТСКИХ КИНОФИЛЬМОВ»**

Не позднее 18 марта 1942 г.

*Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.*

**СПРАВКА
ОБ ОТПРАВКЕ ЗА ГРАНИЦУ СОВЕТСКИХ КИНОФИЛЬМОВ
С 22 ИЮНЯ 1941 г. ПО 22 ФЕВРАЛЯ 1942 г.**

| Послано: | Художественных | Хроника и короткометражн. |
|--|----------------|---------------------------|
| В США | 8 | 46 |
| В Англию | 27 | 65 |
| В Иран | 19 | 98 |
| В Турцию | 8 | 23 |
| В Афганистан | 2 | 19 |
| В Индию | 1 | 13 |
| В Чунцин | 16 | 103 |
| В Шанхай | 6 | 29 |
| В Гонконг | 6 | 19 |
| В Монголию, Кашгар, Урумчи, Туву | 71 | 299 |
| В другие страны (Ирак, Австралия, Нов. Зеландия, Палестина, Сирия, Египет) | 12 | 126 |
| Всего: | 176 | 840 |

За время войны с 22 июня 1941 г. по 22 февраля 1942 г. было отправлено за границу 1 016 кинофильмов, из них художественных полнометражных 176 и хроникальных и короткометражных 840.

Кинофильм «Разгром немецких войск под Москвой» послан за границу в количестве 20 экземпляров, из них в США, Англию и Иран по 2 экземпляра, во все остальные вышеперечисленные страны по 1 экземпляру, часть кинофильмов была отправлена за границу до войны («Волга-Волга» и др.).

| | | | |
|-----------|---|---------------------|--------|
| Кинофильм | «Романтики» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Александр Невский» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Профессор Мамлок» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Семья Оппенгейм» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «В тылу у врага» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Антон Иванович сердится» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Всадники» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Боевые будни» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Киноконцерт» | Послан в количестве | 8 экз. |
| Кинофильм | «Шорс» | Послан в количестве | 6 экз. |
| Кинофильм | «Танкисты» | Послан в количестве | 5 экз. |
| Кинофильм | «Болотные солдаты» | Послан в количестве | 5 экз. |
| Кинофильм | «Шел солдат с фронта» | Послан в количестве | 5 экз. |
| Кинофильм | «Сокровища Ценского уезда» ¹ | Послан в количестве | 4 экз. |
| Кинофильм | «Если завтра война» | Послан в количестве | 4 экз. |
| Кинофильм | «Боксеры» | Послан в количестве | 4 экз. |
| Кинофильм | «Суворов» | Послан в количестве | 3 экз. |
| Кинофильм | «Валерий Чкалов» | Послан в количестве | 3 экз. |
| Кинофильм | «Фронтовые подруги» | Послан в количестве | 2 экз. |
| Кинофильм | «Богдан Хмельницкий» | Послан в количестве | 2 экз. |
| Кинофильм | «День нового мира» | Послан в количестве | 2 экз. |
| Кинофильм | «Волга-Волга» | Послан в количестве | 2 экз. |

Такие фильмы, как «Последний табор», «Бесприданница», «Гобсек», «Маскарад» и другие посланы по 1 экз.

Хроникальные и короткометражные фильмы:

| | | |
|---|---------------------|------------|
| «На защиту родной Москвы» | Послан в количестве | 13—15 экз. |
| «Парад наших войск 7 ноября 1941 года» | Послан в количестве | 13 экз. |
| «Пребывание Сикорского в Москве» | Послан в количестве | 15 экз. |
| «Выступление по радио товарища Сталина» | Послан в количестве | 11 экз. |
| «Соглашение между СССР и Великобританией» | Послан в количестве | 16 экз. |

Такие хроникальные фильмы, как «Советское искусство», «СКЖ» и другие посылаются за границу от 1 до 18 экземпляров.

Порядок отправки за границу советских кинофильмов следующий: Комитет по делам кинематографии при СНК СССР высылает на имя фирм, с которыми у него имеется связь, как правило, один экземпляр лавандовой или обычной копии кинофильма, с которого на местах делаются копии фильмов, распространяемых в данной стране. В некоторых случаях за границей демонстрируются копии, посланные из СССР, в таких случаях Комитет по делам кинематографии высылает 2, иногда 3 или 4 копии.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 9—11.

¹ На самом деле фильм называется «Сокровища Ценского ущелья».

**№ 258
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПОСОЛЬСТВА СССР В ТУРЦИИ
О НЕПРАВИЛЬНОМ ОТБОРЕ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ
ДЛЯ ПОКАЗА ЗА ГРАНИЦЕЙ**

13 мая 1942 г.

*Секретно
Посольство СССР в Турции*

13 мая 1942 года
СОВ. ИНФОРМБЮРО
Тов. ЛОЗОВСКОМУ

Уважаемый т. Лозовский!

Полагая, что для Вас представят некоторый интерес замечания о наших кинофильмах, направляемых в последние месяцы за границу, я решил написать Вам свои впечатления о некоторых из них, возникшие у меня в связи с личными наблюдениями и разговорами с иностранцами, присутствовавшими на просмотре этих фильмов у нас, в посольстве.

1. «Музыкальная история» — фильм плохо снятый и плохо освещен, чем очень невыгодно отличается от подобных музыкальных фильмов иностранного происхождения, демонстрирующихся в большом количестве на турецких экранах.

Кроме того, в «М.И.» имеется ряд кадров, по-настоящему вредных для демонстрации за границей, тенденциозно и неправильно освещающих жизнь рядового советского гражданина. Например, авторы фильма не нашли ничего лучшего, видимо, в целях получения комических эпизодов, утрированно показать кухню в коммунальной квартире с десятью семьями. Очень красочно показаны домохозяйки у своих керосинок, грязная кухня, очередь около уборной, наконец, шофер, который, уходя от своей машины, снимает с радиатора пробку, чтобы ее не украли и т.п.

Вы прекрасно поймете, что эти псевдокомические кадры на иностранного зрителя производят обратное впечатление и только льют воду на мельницу антисоветской пропаганды о некультурности нашей жизни, о тесноте и грязи.

2. «Мои университеты» — является для иностранного зрителя очень динамичным фильмом и во многом непонятным. Самое плохое в фильме — это звук. Он настолько плохо озвучен, что даже русский зритель ничего не понимает.

3. «Оборона Царицына» — фильм также во многом непонятен для иностранца, и некоторые сцены с казаками вызовут невыгодные для нас (особенно сейчас, когда фронт у границ Дона) толки о прошлой роли казачества, их настроениях и т.п.

4. Наконец, о хроникальных фильмах с фронта. Эти фильмы лучше и вызывают большой интерес у иностранного зрителя. Желательно больше сцен, снятых непосредственно в бою, и меньше инсценировок. Последние здесь особенно заметны ввиду наличия квалифицированного зрителя (многочисленные члены аппаратов военных атташе и инкоры¹).

Пишу очень кратко, ибо полагаю, что подмеченные мною недостатки будут и без подробных доказательств понятны товарищам, от которых зависит посылка фильмов за границу.

Прошу принять мой искренний привет и лучшие пожелания².

*2-й секретарь Посольства СССР в Турции ТАРАСОВ
13 мая 1942 г.*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 68—75.

¹ *Инкоры* — иностранные корреспонденты.

² По указанию Лозовского письмо Тарасова было направлено И.Г. Большакову.

№ 259

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР
А.Я. ВЫШИНСКОМУ ОБ ОКАЗАНИИ ПОМОЩИ А. КОРДЕ
В ПОСТАНОВКЕ ФИЛЬМА «ВОЙНА И МИР»**

13 апреля 1942 г.

Секретно

*Заместителю председателя Совнаркома СССР
тов. Вышинскому*

Для постановки режиссером Александром Корда в Соединенных Штатах «Войны и мира» мною запрошены у режиссеров Эйзенштейна и Пудовкина соображения об общих линиях переделки романа Толстого для экранизации. Тов. Эйзенштейн и Пудовкин находятся в Алма-Ате и, естественно, получение от них ответа можно ждать не ранее чем через 20—25 дней.

Иконографический материал, рисунки костюмов и т.п. для режиссера Корда нами подбираются в Москве. Фотокопии этих материалов, вместе с письмами Эйзенштейна и Пудовкина, будут направлены в НКВД.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 34.

№ 260
ПИСЬМО ЛЭСИ БАГГАЛЕЯ ЗАМ. НАРКОМА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ
С.А. ЛОЗОВСКОМУ О ПРОГРАММЕ АНГЛИЙСКИХ ФИЛЬМОВ,
ПРЕДОСТАВЛЕННЫХ ДЛЯ ВОЗМОЖНОГО ПОКАЗА В СССР

26 мая 1942 г.

Перевод с английского
Куйбышев, 26 мая 1942 года

*Его Превосходительству Г-ну С.А. ЛОЗОВСКОМУ
Народный Комиссариат Иностранных Дел*

Дорогой г-н Лозовский,
в своем письме от 13 мая я спрашивал, не сможете ли Вы организовать для одного или двух специально выделенных по поручению Посла сотрудников Посольства просмотр всех тех 31 британского фильма, которые были мной присланы вместе с моим письмом, до того, как они будут подготовлены к показу.

Вы были столь любезны, что организовали это, и я теперь прилагаю к нему копию заметок и пожеланий, сделанных вышеуказанными сотрудниками относительно просмотренных ими фильмов.

Я хотел бы пояснить, что мы просили разрешения для представителей Посольства посмотреть эти фильмы и сообщить свои замечания, главным образом, с той целью, чтобы быть в состоянии сообщить Министерству Информации, соответствуют ли в общем и целом посылаемые им фильмы своему назначению. Но, поскольку эти замечания были сделаны, я посылаю их Вам, так как они, возможно, смогут представить интерес для советских организаций, которые, конечно, располагают полной свободой в отношении выбора или приспособления этих фильмов к своему собственному зрителю, любым удобным для них путем.

Я хотел бы тем не менее добавить, что я обсудил эти замечания с лицами, составившими их, и пришел к выводу, что эти замечания, поскольку они касаются показа этих фильмов, действительно соответствуют общим интересам Великобритании и Союза Советских Социалистических Республик.

Я был бы очень благодарен, если бы Вы поставили меня в известность о том, соглашаются ли советские организации с оценкой, данной представителями Посольства относительно пригодности или непригодности отдельных фильмов, а также о том, будут ли и, если да, то каким образом, будут использованы эти фильмы, особенно если они будут показаны публично, так как Вы знаете, что Министерство Информации заинтересованно в этих вопросах.

Искренне Ваш ЛЭСИ БАГГАЛЕЙ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 40—46.

Судя по отметкам на письме, с ним были ознакомлены В. Молотов, А. Щербаков, А. Вышинский, В. Деканозов, Генсекретариат и Ф. Гусев. На первой странице имеется резолюция А. Щербакова: «Т. Александрову. Ознакомить т. Большакова. [Подпись]».

№ 261

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И. Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А. С. ЩЕРБАКОВУ
О ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ПОЕЗДКИ ГРУППЫ СОВЕТСКИХ
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ В США**

16 сентября 1942 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЩЕРБАКОВУ А. С.

Секретно

Председатель Амторга тов. ГУСЕВ обратился в Кинокомитет с предложением о посылке в Соединенные Штаты Америки небольшой группы наших известных киноработников.

Свое предложение тов. Гусев мотивирует тем, что, несмотря на большой интерес, проявляемый в Америке к советским фильмам, голливудские кинопрокатные фирмы саботируют предложения Амторга о прокате ими наших фильмов. Поэтому наши фильмы прокатываются советско-американской кинофирмой «АРТКИНО», которая не в состоянии конкурировать с голливудскими кинопрокатными фирмами, обслуживающими 16 тыс. кинотеатров с десятками миллионов зрителей в неделю.

Тов. Гусев считает, что приезд наших крупных киноработников помог бы установить прочные отношения с американскими культурными и правительственными кругами, а также с руководителями американской кинематографии, и, тем самым, способствовал продвижению наших фильмов на широкие экраны.

Кроме того, тов. Гусев сообщает, что сейчас в Голливуде находится помощник английского министра пропаганды, а в Буэнос-Айресе — представитель китайского правительства, которые проводят большую работу в части ориентировки общественности, в интересах своих правительств.

По моему мнению — предложение тов. Гусева заслуживает внимания и я прошу Вас рассмотреть этот вопрос и принять необходимое решение.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 65.

№ 262

**ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С Г. Л. ИРСКИМ, РУКОВОДИТЕЛЕМ
КОМАНДИРОВАННОЙ В США ГРУППЫ СОВЕТСКИХ КИНОИНЖЕНЕРОВ**

10 февраля 1943 г.

**БЕСЕДА С РУКОВОДИТЕЛЕМ ДЕЛЕГАЦИИ КИНОИНЖЕНЕРОВ
В ГОЛЛИВУДЕ Т. ИРСКИМ 10-ГО ФЕВРАЛЯ 1943 г.**

<...>

Тов. Ирский подробно ознакомил ВОКС с возможностями пропаганды советской культуры в США, в частности в Голливуде, средствам и кинематографии и с реальным положением дел в этой области. Тов. Ирский привел ряд примеров огромного интереса к СССР (успех даже второстепенных советских фильмов «В

тылу врага», «Танкисты») изменение отношения к СССР под влиянием событий даже наиболее реакционных студий Голливуда (Метро Голдвин Майер). Однако отсутствие в США творческих работников советской кинематографии и чрезвычайная слабость работников Советских консульств в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе мешают использовать изменившееся отношение к СССР. Этим объясняется то, что в Лос-Анджелесе до сих пор не создан Американско-Русский Институт Культурных Связей с СССР; попытки в этом направлении были сделаны, однако, до момента отъезда т. Ирского (декабрь 1942 г.) без всякого успеха.

Учитывая огромную пропагандистскую силу американского кино (10 миллионов зрителей ежедневно), все страны, кроме СССР, имеют своих представителей в Голливуде. Английский представитель проводит громадную работу, а Голливуд уже выпустил ряд английских фильмов. А когда на экраны США вышел фильм «Это превыше всего», содержащий критику английской демократии, представители сумели добиться того, что он прошел лишь на второстепенных экранах.

Даже представитель Франко не без успеха подвизается в Голливуде — в частности, он добился того, что задержал выпуск фильма о борьбе испанского народа по роману Хемингуэя «По ком звонит колокол».

Интерес к Советскому Союзу проявляется в двух направлениях:

- 1) демонстрация советских фильмов в США;
- 2) создание в Голливуде фильмов на советские темы.

Тов. Ирский говорил о большом интересе к советским фильмам, который удовлетворяется недопустимо слабо. Советская кинохроника приходит в США с огромным опозданием. Характерна в этом отношении история с фильмом «Разгром немецких войск под Москвой». В январе фильм был выпущен на советский экран, и в США было передано сообщение, напечатанное в «Правде» и «Известиях», что копия фильма отправлена в Америку. Сообщение вызвало громадный интерес. Крупнейшая кинокомпания «Колумбия» решила прокатывать фильм в лучших кинотеатрах. Фирма брала на себя все расходы и шла на любые условия, выставив со своей стороны только одно: получение фильма не позже февраля. Картина, однако, не была получена ни в феврале, ни в марте, после чего интерес к ней понизился (преьера состоялась 15 августа). Зимний фильм пришел летом и вследствие этого прошел на второстепенных экранах, потеряв, таким образом, миллионы возможных зрителей.

Представитель Амкино, занимающийся распространением советских фильмов в США, некто Наполи — мелкий делец, совершенно не пользующийся авторитетом. Его мелкая коммерция (и в чисто финансовом смысле мало выгодная) приносит ущерб пропаганде. Так, например, по его вине фильм «Разгром немцев под Москвой» начал демонстрироваться широким экраном только через 4 месяца после прибытия фильма в США и потерял миллионную аудиторию.

Голливуд готовит ряд фильмов на советские темы. Съемки начаты только по экранизации книги Дейвиса «Моя миссия в Москве» — это будет первый фильм об СССР, выпущенный на экраны Голливуда. Фильм снимается в студии «Уорнер Бразерс», причем т. Ирскому не удалось ни проникнуть в студию, ни поговорить с постановщиками фильма. Не удалось это также и т. Литвиновой во время ее пребывания в Голливуде. Сам Дейвис не выходит из студии, руководя съемками. Дошли косвенные сведения о том, что в фильме возможны антисоветские выпады, о чем было сообщено т. Литвинову для возможного дипломатического вмешательства. Однако т. Литвинов отказался

это сделать и дал указание советским работникам держаться подальше от всех дел, с этим фильмом связанных. Тов. Ирский привез один из первых вариантов первой половины сценария, знакомство с которым показывает, что отсутствие контроля со стороны советских людей может повести к появлению в фильме ряда сцен, искажающих историческую действительность.

Предполагаются к постановке также фильмы «Россия» (сценарий Хелман¹), «Русская девушка» (по мотивам советского фильма «Фронтовые подруги»), «Сожженная земля», «Партизаны» и т.д.). Знакомство со сценариями этих фильмов показывает настоятельную необходимость советских консультантов для того, чтобы эти фильмы были нам пропагандистки полезны. Консультация необходима во всем, — в сценариях есть исковерканный русский язык, а многочисленные элементы «клюквы» (самовары, бороды и т.п.) и искажение советской действительности (в одном из сценариев председатель сельсовета перед приходом в деревню немцев делит население на 2 части — одним приказано идти в партизаны, а другим оставаться «под немцами»), и преувеличение роли Америки и симпатий к Америке в советской жизни (Калинин в фильме «Миссия в Москве» курит только американские папиросы, главный герой фильма о девушках — американский летчик, затмевающий своими подвигами советских воинов; героиня фильма «Русская земля», трактористка и талантливая музыкантша, влюбляется в американского дирижера, гастролирующего в СССР, и уезжает с ним в Америку и т.д.).

<...>

Тов. Ирский привел пример того, как может помочь своевременное вмешательство советского человека: ему стало известно, что студия М.Г.М. готовит к выпуску фильм «Русские люди» (режиссер Фитцпатрик), составленный из материалов хроник, заснятых одним из кинооператоров, бывших в Москве в 1932 г. Тов. Ирский посмотрел этот фильм и увидел, что это — пасквиль: извозчики, деревянные дома, пивные и т.д. он принес режиссерам альбомы новой Москвы, советскую кинохронику и уговорил их выпуск фильма задержать. В результате был создан совершенно новый документальный фильм, в который кусочки прежнего вошли лишь как контрастирующие кадры.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 4—4 об.

¹ В документе «Хельмана».

№ 263

**ИНИЦИАТИВНАЯ ЗАПИСКА ВОКС НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЯ
ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВУ
О ПОДГОТОВКЕ СОВЕТСКИМИ АВТОРАМИ СЦЕНАРИЕВ
ДЛЯ СЪЕМОК В ГОЛЛИВУДЕ ФИЛЬМОВ ОБ СССР**

13 марта 1943 г.

Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)
тов. АЛЕКСАНДРОВУ Г.Ф.

Секретно

Во исполнение плана работы ВОКС на 1943 год выносим на Ваше рассмотрение следующее предложение:

В Голливуде наблюдается большой интерес к советской тематике. По сообщению уполномоченного ВОКС в США т. Базыкина на 1943 г. запланировано 8—10 фильмов об СССР. Ряд фильмов (экранизация книги Дейвиса «Миссия в Москве» и др.) находятся уже в производстве.

Учитывая огромную пропагандистскую силу американского кино (если фильм идет большим экраном, его смотрят 30—40 млн. зрителей), созданные в Голливуде фильмы об СССР могли бы стать одним из наиболее мощных средств нашей пропаганды в США.

Однако эти фильмы могут быть полезной для нас пропагандой только при условии советского контроля над сценариями и производством фильмов. В этом убеждают и просмотренные ВОКС сценарии некоторых фильмов (рецензии которых вместе с переводом статей о советских фильмах прилагаем).

Вопрос о работе в Голливуде назрел и практически, так как Литагентство при ВОКС продолжает получать ряд запросов на всемирные киноправа таких произведений, как «Падение Парижа» Эренбурга, «Машенька» Афиногенова, «Рузовский лес» Финна, «Белые мамонты» Полякова.

Принимая вышеизложенное во внимание, считаем необходимым созвать в ЦК ВКП(б) (совместно с Комитетом по делам кинематографии и ССП) совещание писателей и сценаристов, на котором поставить информацию об интересе в Голливуде к Советскому Союзу и обсудить практические возможности по написанию специальных сценариев для Голливуда.

В случае Вашего принципиального согласия ВОКС подготовят для этого совещания все необходимые информационные материалы и разработает темы сценариев.

Прошу Ваших указаний

И.О. председателя правления ВОКС (Л. КИСЛОВА)

ПРИЛОЖЕНИЕ: рецензии, перевода статей (на 13 листах)¹
РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 5.

¹ В приложение была включена подборка информационных материалов «Фильмы о Советском Союзе в Голливуде», подготовленная уполномоченным ВОКС в США Базыкиным. В ней, в частности, говорилось:

«Кино в Америке является самым сильным средством пропаганды и поэтому мы должны стремиться к тому, чтобы как можно шире использовать это средство в наших интересах.

Англичане еще в мае послали в США киноконсультанта английского Министерства Бернштейна, задачей которого является содействие не только широкому показу английских фильмов в США, но и оказание влияния на Голливуд в части производства проанглийских фильмов.

Сейчас в Голливуде производятся несколько кинокартин об СССР. Люди, связанные с производством картин об СССР, испытывают большие трудности, так как они не знают советских людей, их быта, привычек, психологии и т.д. Сценаристы, пишущие сценарии, также нуждаются в советах компетентного советского человека, который мог бы не только подметить неправильности в сценариях, но и помог бы подсказать, как нужно правдиво отразить то или иное явление советской жизни. Голливуд в прошлом производил только антисоветские фильмы и сейчас, когда студии хотят производить лояльные по отношению к СССР кинокартины, нам нужно

всемирно помочь им в осуществлении этого. Следует учитывать, что какие бы прекрасные фильмы мы ни производили в СССР, как бы энергично мы ни добивались широкого их показа в США, мы никогда не сможем нашими фильмами охватить столько американских кинозрителей, сколько могут охватить фильмы, сделанные в Голливуде. Почему это так?

1. Американцы выпускают так много своей продукции, что все кинотеатры США могут снабжаться ею бесперебойно. Поэтому всякий иностранный фильм «вытесняет» с экрана американский, что противоречит финансовым интересам американской кинопромышленности.

2. Большие кинотеатры не хотят принимать для показа фильмы с английскими надписями, так как эти надписи портят внешний вид кадров и вынуждают зрителя отвлекаться от игры актера для их чтения.

3. Многие американцы идут в кино не только потому, чтобы увидеть новую картину, но чтобы увидеть своих любимых «звезд» и в зависимости от состава «звезд» у них пробуждается и интерес к картине.

4. Картины, сделанные в Голливуде, имеют много sentimentalного индивидуального-любовного. Это импонирует вкусам американцев, поэтому театры предпочитают брать для показа не наши, а американские фильмы.

Картины об СССР, сделанные в Голливуде, найдут широкий отклик» (Там же. Л. 6—17).

№ 264

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И. Г. БОЛЬШАКОВА НАРКОМУ ВНЕШНЕЙ ТОРГОВЛИ СССР А. И. МИКОЯНУ
О НЕОБХОДИМОСТИ ЗАКУПКИ АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМОВ**

15 мая 1943 г.

*Народному комиссару внешней торговли
тов. МИКОЯНУ А. И.*

Ввиду того, что за весь 1942 год и за первые 4 месяца 1943 года Кинокомитет не проводил ни одного американского и английского фильма, что отражается неблагоприятно на расширении наших деловых связей с англо-американской кинематографией и не способствует широкому продвижению наших фильмов в США в британских владениях, прошу Вашего разрешения на импорт в СССР в 1943 году 6—9 фильмов американского производства и 3—4 фильма английского производства на общую сумму 300 тысяч американских долларов с примерным распределением этой суммы:

200—220 тысяч амдолл. для фильмов американского производства и 80—100 тысяч амдолл. для фильмов английского производства, при средней стоимости каждого фильма в 25 тысяч амдолларов.

В настоящее время Комитет по делам кинематографии при СНК СССР уже отобрал для покупки в США и в Англии несколько фильмов высокого художественного качества, выпуск которых на наши экраны одобрен ЦК ВКП(б). В дальнейшем каждый фильм, предназначенный для импорта в СССР, в счет указанного выше количества импортных фильмов, будет также предварительно [отправляться] для одобрения в ЦК ВКП(б).

Одновременно сообщая для Вашего сведения, что реализация наших фильмов за границей в 1942 году составила 1 799 400 рублей золотом с превышением доходов в инвалюте над расходами на 1 343 100 рублей.

За первые 4 месяца 1943 года реализация наших фильмов за границей уже достигла суммы около одного миллиона рублей золотом.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 2. Д. 960. Л. 81.

На письме имеется резолюция А.И. Микояна: «Т. Молотову. Я за то, чтобы Комитету разрешить в пределах суммы чистой прибыли от продажи советских фильмов за границей закупить иностранные фильмы. [Подпись]. 17/V».

**№ 265
ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ О ПОРЯДКЕ
ВЫПУСКА НА ЭКРАН АМЕРИКАНСКОГО ФИЛЬМА «МИССИЯ В МОСКВУ»**

26 мая 1943 г.

Тов. МОЛОТОВУ В.М.

Согласно Вашему заданию, я продумал план выпуска на наши экраны фильма «Моя миссия».

Для того чтобы фильм сделать более понятным для нашего зрителя, считаю необходимым имеющийся в фильме дикторский текст от автора — озвучить русским диктором, а на всех игровых сценах — дать надписи (субтитры).

Кроме того, я вношу на Ваше рассмотрение и утверждение следующие предложения:

1. *Просить г-на Дейвиса выступить с специальным вступлением к русскому варианту фильма, заменив его вступление, сделанное им сейчас для американцев. В случае согласия г-на Дейвиса мы снимем его выступление на одной из наших студий в Москве¹.*

2. *Сократить фильм на 450 метров, это уменьшит время демонстрирования на 15 минут (сейчас он идет 2 часа 10 минут). Это сокращение будет проведено, главным образом, за счет подрезок внутри отдельных особо затянутых кадров.*

Вся работа по подготовке к выпуску фильма в русском варианте будет проделана в течение 1/2 месяцев².

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 960. Л. 82.

¹ Этот абзац вычеркнут карандашом.

² «В течение 1/2 месяцев» обведено карандашом.

№ 266
ПИСЬМО Л.А. АНТОНОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О ПЛАНАХ ПРОНИКНОВЕНИЯ ГОЛЛИВУДА НА СОВЕТСКИЙ КИНОРЫНОК

25 июня 1943 г.

Секретно

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Уважаемый Иван Григорьевич!

В связи с отправкой внеочередной почты с самолетом считаю необходимым информировать Вас о нижеследующем не по телеграфу, а письмом.

Сейчас сюда, в США, прибыл помощник посла в Москве мистер Янг¹.

После приезда, он провел секретное совещание с Президентами всех крупнейших компаний, на котором он сделал доклад о Советском Союзе и советской кинематографии.

Через наших американских друзей мне удалось узнать содержание его «доклада».

На этом совещании он заявил следующее:

1) Рынок в России свободен, и мы сейчас должны приложить все усилия для того, чтобы завоевать его.

2) В связи с тем, что Англия начинает проникать на советский рынок со своими картинами раньше нас, мы должны качеством своих картин парализовать ее попытки в самом начале.

3) В Союзе американские фильмы народ очень любит, и поэтому нам будет не трудно бороться с советской кинематографией, т.к. она (советская кинематография) представляет собою примитивное производство, стоящее на очень низком уровне развития и техники.

4) Давайте больше картин мне, а я с мистером Стэндли обеспечу их широкое проникновение на советский рынок.

В настоящее время между США и Москвой будет курсировать специальный самолет, который будет находиться в моем распоряжении.

5) Антонову картины не показывайте и не теряйте с ним напрасно времени, так как Россия, страна диктатуры и поэтому с мнением Антонова там никто не считается. Картины необходимо показывать только непосредственно Большакову, что я и буду делать. Уверю Вас, что в ближайшее время наши (американские) картины займут господствующее место на советском рынке.

6) Мы имеем (американцы) в Москве прекрасный контроль за всем, что там делается над нашими фильмами. Мне поручено заявить Вам от имени Стэндли, что мы не позволим, не допустим, и Вы сами убедитесь в том, что ни одна наша картина не закричит в конце стандартного большевистского лозунга — «Да здравствует Сталин!»

7) Дальше произошло следующее: Президент компании «Юниверсал» заявил, что почему же они сейчас не защищают права компаний в Москве. И привел пример, что, несмотря на окончание срока договора по фильму (я думаю, что это может быть «Сто мужчин и одна девушка») советский Кинокомитет продолжает прокатывать этот фильм.

Янг обещал заняться этим делом после возвращения в Москву.

8) Дальше Янг сделал политический обзор, в котором обрисовал Советский Союз как страну диктатуры, муштры и страха.

По секрету он даже сообщил президентам компаний, что в настоящее время Молотов дал негласное распоряжение особенно не вмешиваться в настоящее время в личную жизнь граждан.

9) В заключении он остановился на выступлении Стэндли в Москве в марте месяце сего года и заявил, что, мол, видите, стоило только немного поднять голос, как русские во весь голос заговорили о помощи со стороны США, которую последние оказывают Союзу.

Вот кратко все, о чем этот «франт в форме офицера» докладывал здесь на собрании президентов.

Он также посетил меня, и сообщил мне, что в ближайшее время он вылетает обратно и берет с собою 35—40 американских картин для показа и продажи их Кинокомитету.

Несмотря на то, что я не проявил по этому поводу никакого беспокойства, он пытался заверить меня, что это ни в какой мере не подорвет моего авторитета здесь в Америке, и что он будет счастлив, думать, что это поможет моей работе здесь в США.

Я, конечно, пожелал ему успеха, но однако должен сообщить Вам, что, если я буду исключен из операции покупки фильмов в США, это значительно затруднит мою работу с крупными фирмами, т.к. до сегодняшнего дня базировалась на авансах, которые я им сулил.

В частности, я несколько удивлен такому продолжительному молчанию «Союзинторгкино» на мои запросы относительно условий приобретения американских картин.

Фирмы ежедневно интересуются этим вопросом, т.к. в свое время я сам сильно надоедал им с этим вопросом, однако ничего положительного я им сообщить не могу.

«Сталинград»

Этот фильм Парамоунт выпускает 15—20 июля под названием «Город, который остановил Гитлера» («Героический Сталинград»).

Однако должен Вам сообщить, что работать с крупной компанией для выпуска через нее нашей картины оказалось очень трудным. Началось с того, что м-р Фриман (вице-президент — отъявленный Ку-клукс-клановец) заявил: «Мы не хотим, чтобы кто-нибудь подумал, что мы агенты Москвы по распространению пропаганды. Поэтому диктор в картине должен говорить на английском языке с русским акцентом. В картине не должно быть слов: Красная Армия, Советский Союз и т.д., и т.п.

Орсон Уэллс — замечательный актер, который изъявил согласие бесплатно комментировать фильм, оказался чересчур «левым» и поэтому Парамоунт от него отказался — боясь обвинения со стороны католиков в пропаганде.

Затем придрались к тому, что аналогия здесь ни к чему, и поэтому хотели выбросить всю историческую часть ЦАРИЦЫН — СТАЛИНГРАД.

Наконец удалось в целом ряде бесед непосредственно с президентом Балабаном и после целого ряда споров с поставщиками и начальником иностранного отдела Парамоунт мистером Хикс добиться того, что картину калечить мы не позволили.

Но тут встал вопрос о сроках...

Парамоунт заявил, что быстро он делать не умеет (мы большая компания) и не будет, и что если нам не угодно, то можете быстро делать через Арткино.

Сейчас, наконец, после всех нажимов работа идет к концу и 15—20 июля картина будет готова.

Постановщик, работающий над фильмом, большой мастер Парамоунта мр. Блюменталь.

Писатель, работающий над текстом, друг Советского Союза — мр. Вексли.

Комментатор — актер Брайан Донливи — известная голливудская звезда.

Думаю, что фильм будет хороший, т.к. все сведения, которые я получаю от друзей, говорят об этом.

На этом заканчиваю свою короткую информацию.

После 1-го июля 1943 г. высылаю очередной отчет со всеми приложениями.

С приветом *АНТОНОВ Л.*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 80. Л. 48—50.

¹ В документе повсюду было «Ионг».

№ 267

**ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА НА ЗАСЕДАНИИ КОМИТЕТА
ПО ОБСУЖДЕНИЮ ИТОГОВ РАБОТЫ «СОЮЗИНТОРГКИНО» ЗА 1942 г.**

26 июня 1943 г.

<...> Если говорить о работе Инторгкино за последнее время, с момента прихода тов. Андриевского, следует отметить оживление этой работы.

От чисто коммерческого характера деятельности работа Инторгкино стала развиваться в направлении политической пропаганды наших фильмов. Это, несомненно, является достижением Инторгкино, что она стала организацией, продающей идеологическую продукцию, а не просто коммерческим предприятием. Но есть другая опасность, которая проскользнула, например, в Предложениях, представленных сегодня Инторгкино — о переименовании Инторгкино во «Всесоюзную ассоциацию производственно-творческих и деловых связей с зарубежной кинематографией» с сокращенным наименованием «Совинформфильм».

Это уже перегиб. Вы должны понять, что вы остаетесь организацией торгующей. Когда я в беседе с вами подчеркнул, что вы — организация политическая, — это значило, что вы торгуете не гвоздями, не нефтью и т.д., а идеологической продукцией, с этой точки зрения вы политическая организация. Вот почему скатываться вам на одну коммерческую позицию было бы неправильно, так же, как, например, «Международной книге».

Но все же вы коммерческая организация и судить о вашей работе мы будем в конечном итоге по вырученным вами деньгам. А вы даже как-то стыдливо говорите о доходах вашей организации, что вот, мол, может быть, это и нехорошо, но мы получили столько-то дохода. Вы хотите превратиться в ка-

кой-то кинематографический Наркоминдел, иметь своих представителей во всех странах мира и т.д. Это чепуха. Вы должны торговать, но не только торговать, но помнить, что вы продаете идеологическую продукцию. Вот почему мы вам сказали, что вы должны повернуть весь аппарат.

Надо условиться, что вы остаетесь в «Союзинторгкино», продаете фильмы, культурно продаете, что это организация, которая представляет лицо советской кинематографии за границей, в смысле ее творческой продукции.

Второе — это в отношении информации. Информация у вас страдает, очень незначительно улучшилась. Мы до сих пор не знаем точно, что делается за границей. Ваши референты, консультанты в этом отношении ничего не делают. Вот, например, сидит тов. Бельский, а он знает, сколько фильмов выпускается, какие фильмы, кто ставит, в Америке, в Англии, какие фильмы выходят на экран, ставят ли фильмы на русские темы, и т.д., и т.п.? Мы узнаем обо всем этом урывками, случайно в других организаций, как ВОКС и др. Ваши консультанты обязаны точно знать все это, получать сведения всякими путями, через ваших постоянных работников за границей — Бригаднова, Антонова.

У вас все еще силен деляческий дух в аппарате. Мы укрепляем ваш аппарат новыми работниками; тех, кто не понял стоящих перед Инторгкино задач, мы будем заменять. Есть люди, имеющие широкий горизонт, широкий кругозор, который можно использовать на работе в Инторгкино, а вы держитесь за закостенелых людей.

Вы наладили часть работы идеологической, политической, просмотры, связи с атташе установили, разворачиваете таким путем пропаганду наших фильмов, а в материально-технических вопросах отстали, получилась явная диспропорция. У вас просто позорно получается: два месяца лежит невывезенная продукция. Мне звонил тов. Микоян, говорит: неужели вы не можете достать бензина для своих машин, неужели это проблема и из-за этого фильмы 2 месяца лежат. Конечно, это нелепость. Неужели мы такие бедные, что не могли бы достать бензина, чтобы перевезти фильмы? В свое время, зимой тов. Пономарев не делал из этого проблемы, положение было хуже, но он брал санкции и сам вез на вокзал фильмы, чтобы не простаивали они лишнее время. А вы своим письмом к тов. Микояну расписались в собственном бессилии, беспомощности. Мы должны добиваться, чтобы фильмы отправлялись не через 10 дней, а на следующий день — самолетами на Иран и Америку. А у вас какое-то прохладное отношение к этим вопросам первостепенной важности.

Получился перекосяк в этом деле в другую сторону. Вы принимаете послов, атташе, сами к ним ходите, это может быть хорошо, но это далеко не главное. Что до того, что у вас хорошие отношения со Стэндли и Янгом, если фильмы наши не будут идти на заграничных экранах? Надо по-настоящему взяться за это дело. Мы вам дали Петренко в заместители, и каждый должен отвечать за порученное дело.

О ваших представителях за границей. Я уже говорил, что ваши представители отбились от рук, они чувствуют себя за границей очень уж независимо, делают, что хотят. Бригаднов, Антонов, Беляев вместо отчетов присылают какие-то филькины грамоты, ничего не дающие. А вы либеральничаете. Надо строго поставить вопрос о них. Отъезжающим товарищам вы дали инструкции, надо такую же послать находящимся за границей товарищам. Бригаднову надо просто послать предупреждение, что если он будет впредь допускать промахи, подобные тем, о которых хотя бы сегодня вы говорили, мы его от-

зовем. И это не просто промахи, а такие, которые говорят о недостаточной культуре, а это уже никуда не годится. Держать за границей такого человека незачем, и его придется отозвать. Предупредим его телеграммой об этом.

Тов. Кузнецова говорила о том, что посылаются неграмотные представители. Это не совсем так. Например, Бобров, которого вы направили, вы с человеком занимались, они здесь по три месяца у вас сидят. Он пришел ко мне поговорить, я спрашиваю его о фильмах, взял ли он, а он как-то беспомощно мне отвечал, я пожалел, что мы его посылаем. Нам трудно судить, мы берем материал — человек кончил ВГИК, оператор, был на фронте, о нем дают очень хорошие отзывы — а на деле он оказался мало подходящим, нерасторопным. Сейчас у вас сидят Альцев, Калатозов, Медведкин. Вы три месяца с ними занимаетесь, можете определить, что это за товарищи, и если вы видите, что человек не подходит — не посылайте. Мы сигнализировали вам, что это малоподходящий человек, а вы все же послали. Надо людей инструктировать, учить, но если он мало подходит, посылать его нечего. Надо, чтобы ваши люди чувствовали, что за ними есть наблюдение, контроль.

Белый, например, не успел приехать, уже начались злоупотребления денежными и т.д. А вы либерально к этому относитесь. Надо было сразу предупредить, что он будет снят за это с работы. За границей много соблазнов, люди нестойкие быстро портятся. А если они будут знать, что за ними есть строгий контроль, если их предупредить, что в случае чего они не только будут отозваны из-за границы, но и уволены из кинематографии вообще — они лучше будут себя держать.

Что касается представленных вами предложений, надо сказать, что они сыроваты. Есть бесспорные пункты, но есть сыроватые, которые нужно подработать, есть и много лишнего. Надо переговорить по отдельным вопросам с начальниками главков и еще раз представить.

Насчет журналов — правильно, надо будет их посылать за границу. Не нужно выдумывать новые сюжеты, выбирайте из СКЖ и если у вас по вопросам об отборе сюжетов и т.д. будут разногласия — приходите ко мне, разберемся. Тов. Васильченко лучше понимает, что надо посылать.

Тов. Андриевский поставил вопрос о ряде новых сюжетов. Надо быть в работе напористым человеком, у вас слишком много интеллигентности — в дурном смысле этого слова. В этом ваш недостаток, вы слишком пассивны и слишком большое значение придаете бумажкам: напишем письмо, напишем бумажку... А ведь бумажка сама не двигается, она может попасть на стол и пролежать там, ее надо проталкивать, продвигать. А для этого надо быть расторопным, оперативным. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 830. Л. 15—17.

№ 268

**ПРОЕКТ ПРИКАЗА КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
ПО ОТЧЕТУ «СОЮЗИНТОРГКИНО» ЗА 1942 г.**

26 июня 1943 г.

Заслушав отчетный доклад управляющего «Союзинторгкино» тов. Андриевского А.Н. об итогах работы Всесоюзной конторы по экспорту и импорту кинофильмов «Союзинторгкино» за 1942 г. и пять месяцев 1943 года, Кино-

комитет отмечает, что за отчетный период в работе «Союзинторгкино» определен ощутимый сдвиг в сторону расширения экспорта советских кинокартин за границу и охвата ими миллионных масс зрителей во многих странах мира.

Положительные результаты работы 1942 года закреплены и развиты в течение первых пяти месяцев 1943 года, когда «Союзинторгкино» сделало серьезные шаги по перестройке своей работы в направлении расширения своей деятельности по продвижению и популяризации советских кинокартин и стало постепенно изживать инерцию предшествующего периода, когда основное внимание было обращено на узко коммерческие цели.

I. Основные итоги работы «Союзинторгкино» за 1942 год характеризуются следующими данными:

а) реализация советских фильмов за границей достигла суммы в 1 789,2 тыс. руб. против 1 230,6 тыс. руб. в 1941 г. и 1 043,8 тыс. руб. в 1940 г., что составило 171,4% по отношению к 1940 году и 145,4% по отношению к 1941 г. Наряду с этим убытки от реализации снизились до 31% по отношению к 1940 г. и до 27,9% по отношению к 1941 г., если принимать соответственно убытки от реализации за эти годы за 100%. В 1942 году общие убытки по «Союзинторгкино» составили 418 тыс. руб. против запланированного убытка в 2 169 тыс. руб. При этом доход в иностранной валюте составил 1 799,4 тыс. руб. золотом при расходе в 456,3 тыс. руб. золотом, т.е. «Союзинторгкино» вышло с превышением доходов над расходами в инвалюте в 1 343,1 тыс. руб. золотом;

б) сопоставительные данные по странам, с которыми «Союзинторгкино» имело деловые отношения в 1940-м довоенном году, и в 1942 году, свидетельствует об еще более крупном росте реализации советских кинокартин за границей за отчетный период по сравнению с довоенным временем. Из общей суммы в 1 043,8 тыс. руб. золотом, реализованных в 1940 году, — 580,3 тыс. руб. падают на страны, находящиеся в состоянии войны с Советским Союзом или оккупированные вражескими войсками, и только 463,5 тыс. руб. приходится на страны, с которыми «Союзинторгкино» продолжает вести торговые отношения в 1942 г. Таким образом, реализация на основе сопоставимых данных составляет в 1942 г. — 1 789,2 тыс. руб. по отношению к 463,5 тыс. руб. в 1940 г., что характеризует рост по той же самой группе стран почти в четыре раза (386%).

II. Итоги работы «Союзинторгкино» за первые пять месяцев 1943 года характеризуются следующими показателями:

а) реализация советских фильмов за границей на 1 июня 1943 года составила, по данным оперативного учета, 1 149,7 тыс. руб. против 224,8 тыс. руб. за те же пять месяцев в 1942 г., что дает рост на 511,43%. Таким образом, реализация советских фильмов за границей за первые пять месяцев 1943 г. превысила реализацию по всем странам мира за весь 1940 год. В равной мере реализация советских фильмов за пять месяцев почти достигла суммы реализации за весь 1941 год;

б) по данным бухгалтерского учета, проведенного за первый квартал, реализация за этот квартал составила 99,4 тыс. руб. против 43,8 тыс. руб. в 1942 г., т.е. дала рост на 227,17 тыс. руб. При этом убытки от реализации в первом квартале снизились до 161,7 тыс. руб. против 219,6 тыс. руб. за первый квартал 1942 г. На 1 июня 1943 г. «Союзинторгкино», по данным оперативного учета, впервые за все годы вышло с прибылью в 492,7 тыс. руб. против убытка в 395,7 тыс. руб. за тот же период 1942 года.

III. За отчетный период общие итоги работы «Союзинторгкино» за границей характеризуются также значительным повышением охвата зрителей, смотревших советские фильмы и боевую кинохронику в различных странах мира. По отчетным данным за 1942 г. советские фильмы демонстрировались в США в 1 247 городах и 3 145 кинотеатрах, с охватом 10 890 тыс. зрителей, а сюжеты советской кинохроники, включенные в американские киножурналы, демонстрировались в 14 тысячах кинотеатров, с охватом около 80 миллионов зрителей в неделю.

В Англии основные советские кинокартины печатались в количестве 50 позитивных копий и демонстрировались в 1 000 кинотеатров, с охватом около 32 миллионов зрителей. Сюжеты советской кинохроники, включенные в английские киножурналы, демонстрировались еженедельно в 4 000 кинотеатров и просматривались 24 миллионами зрителей. Количество зрителей, просматривавших советские кинофильмы и боевую кинохронику, в странах Ближнего Востока увеличилось в 1942 году более чем в два раза.

IV. За отчетный период «Союзинторгкино» проделало большую работу по популяризации советских фильмов и, в частности, по установлению связи с иностранными корреспондентами и представителями иностранных посольств и миссий. Только за последние несколько месяцев «Союзинторгкино» провело 32 просмотра в Москве для иностранных корреспондентов, на которых присутствовало 693 человека. За это же время было сделано несколько радиопрограмм о советских фильмах для заграницы и организован ряд радиовыступлений пространых корреспондентов о советских кинокартинах.

V. В период 1942 года и первые пять месяцев 1943 года «Союзинторгкино» провело большую работу по организации 12 представительств за границей, оформив и укомплектовав на 1 июня работниками одиннадцать представительств.

VI. К числу достижений «Союзинторгкино» относится также помощь в организации экспортной группы Центральной студии Союзкинохроники и участие в работе по выпуску иностранных вариантов «Союзкиножурналов» и документальных фильмов на трех языках (английском, иранском, китайском). С момента организации Экспортного отдела озвучены на эти языки 15 номеров «СКЖ» и документальный фильм «Сталинград».

Наряду с этими положительными моментами в работе «Союзинторгкино» за отчетный период имели место следующие серьезные недостатки:

1) «Союзинторгкино» не добилось обеспечения рекламным материалом советских фильмов, направляемых за границу, что создавало невыгодные условия для продвижения кинокартин к широким массам зрителей. Особенно плохо была поставлена работа по фоторекламе, которая либо вовсе отсутствовала, либо находилась на очень низком качественном уровне. Печатание художественных либретто на иностранных языках прекращено с октября 1942 года и до сих пор не возобновлено, несмотря на острую необходимость в такого рода либретто для наших представителей за границей.

2) На протяжении всего отчетного периода имели место многочисленные случаи отправки фильмов за границу без монтажных листов, сертификатов, либретто и рекламных материалов, а также случаи разновременной отправки

этих материалов и кинокартин, что нередко лишало возможности контрагентов за границей использовать эти материалы.

3) Руководство «Союзинторгкино» не справилось с разрешением транспортно-проблемы, имевшей первостепенное значение для обеспечения нормальной работы предприятия, в результате чего за последний период образовались большие залежи копий кинофильмов на складе, в том числе боевой кинохроники, предназначенной для экспорта.

4) После утверждения нового штата «Союзинторгкино», этот штат комплектовался чрезвычайно медленно и до сих пор еще не заполнен, что особенно отражается на работе информационного и производственного отделов.

5) Несмотря на то, что за последние девять месяцев работники «Союзинторгкино» достигли положительных результатов в деле перестройки работы для выполнения новых задач, вытекающих из необходимости превращения «Союзинторгкино» из организации, преследовавшей узко коммерческие цели, в организацию для установления широких производственно-творческих связей советской кинематографии с зарубежной кинематографией, до сих пор информация зарубежных представителей не поставлена еще на должную высоту и носит в большинстве случаев узко ведомственный характер. Присылаемые отчеты не освещают положение кинематографии в США и Англии, они лишены оценочных моментов и анализа деятельности зарубежных киноорганизаций, а поэтому не дают возможности судить о действительном положении на месте.

6) Начатый в октябре 1942 года выпуск информационных бюллетеней «Советские фильмы за рубежом» и «Новости зарубежного кино» осуществляется крайне нерегулярно, а по своему содержанию бюллетени оставляют желать много лучшего и в большей своей части заполнены устаревшим информационным материалом, представляющим собой перепечатку из иностранной прессы.

7) «Союзинторгкино» не удалось существенно улучшить транспортировку фильмов в англо-американские страны, страны Ближнего Востока и в Китай.

8) Печатание копий для экспорта по заказам «Союзинторгкино» осуществлялось кинофабриками и студиями с большими перебоями и выполнение их стояло на недостаточно высоком качественном уровне. «Союзинторгкино» со своей стороны не обеспечило контроля за выпуском продукции для экспорта.

В целях дальнейшего улучшения работы «Союзинторгкино» Комитет постановляет:

1. Обязать управляющего «Союзинторгкино» тов. Андриевского разгрузить к 15 июля весь склад конторы, отправить к этому сроку все имеющиеся в наличии копии кинофильмов за границу и впредь не допускать хранения экспортных копий на складе свыше 10 дней.

2. Обязать управляющего т. Андриевского и «Союзинторгкино» отправлять за границу копии фильмов на русском языке одновременно с выпуском этих фильмов на московских экранах, для чего обязать Главкинопрокат печатать шесть копий каждого нового фильма для экспорта одновременно с печатанием первых копий этих фильмов для московских экранов.

3. Приступить с 1 июля 1943 г. к изготовлению иностранных вариантов «Союзкиножурналов» и документальных фильмов на шести языках вместо трех языков, добавив иноварианты на французском, испанском и арабском языках.

4. Выпускать вместо шести номеров «Союзкиножурнала» — три экспортных номера, объединяя в каждом выпуске два очередных номера путем изъятия местного материала, малоинтересного для заграницы. Дикторский текст для иновариантов готовить специально с учетом условий заграничного проката.

5. Приступить во второй половине 1943 года к субтитрованию художественных фильмов на шести иностранных языках (английский, китайский, иранский, французский, испанский и арабский), для чего укомплектовать к 1 июля штат монтажно-производственной мастерской «Союзинторгкино» и организовать работу по субтитрованию субтитровочной мастерской Главкинопроката.

6. В целях упорядочения печатания копий на экспорт, поручить нач. Главкинопроката организовать экспортный цех на Московской копирфабрике, выделив для печати копий фильмов на экспорт отдельную копировальную машину и штат обслуживающего персонала, с вызовом в Москву в случае необходимости соответствующих специалистов высокой квалификации из других городов. Впредь печатание копий всех фильмов на экспорт, в том числе копий иновариантов «Союзкиножурнала» и документальных фильмов производить только в экспортном цехе, а до организации этого цеха — на Московской копирфабрике под наблюдением квалифицированного специалиста, который должен быть назначен непосредственно начальником Главного управления Кинокомитета.

7. Предложить управляющему «Союзинторгкино» тов. Андриевскому принять необходимые меры к обеспечению регулярного выпуска информационных бюллетеней и повышения качества информационных материалов, для чего привлечь в информационный отдел высококвалифицированных литературных работников и редакторов и добиться регулярного получения информации об иностранной кинематографии от представителей «Союзинторгкино» за границей, и в первую очередь в США и Англии.

8. Продолжить работу по составлению систематизированных справочников по советской и иностранной кинематографии и выделить специального работника, изучающего систематически англо-американскую кинематографию.

9. Предложить управляющему «Союзинторгкино» тов. Андриевскому укомплектовать штат «Союзинторгкино» полностью к 1 августа и в первую очередь укомплектовать штат информационного отдела.

10. Закончить в III квартале формирование заграничных агентств во всех пунктах за границей в соответствии с постановлением СНК СССР.

11. Учитывая отрицательные результаты, вызванные переводом «Союзинторгкино» в помещение кинотеатра «Коллизей» и, в частности, отрыв руководителя предприятия от оперативных работников конторы, тормозящий работу, перевести весь аппарат «Союзинторгкино» обратно в здание Кинокомитета, разместив его в помещениях, занимаемых в настоящее время Главкинополкой.

12. Поручить управляющему «Союзинторгкино» тов. Андриевскому к 1.7 с.г. подготовить необходимые материалы для правительственных ре-

шений по вопросу о внеочередности транспортировки кинофильмов на воздушных линиях: Москва — Чуньцин, Москва — Тегеран, Москва — США.

13. Исходя из того, что утвержденный в свое время устав о работе «Союзинторгкино», как и само наименование этой организации, не отвечают действительному объему и содержанию работы предприятия в последние годы, поручить тов. Андриевскому подготовить к 15.7 с.г. мотивированное ходатайство перед Правительством о реорганизации «Союзинторгкино» из конторы во Всесоюзную ассоциацию производственно-творческих и деловых связей с заграничной кинематографией с сокращенным наименованием «Совинтерфильм» и разработать проект Положения об этой организации.

А. АНДРИЕВСКИЙ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп.1. Д. 830. Л. 4—10.

№ 269

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА УПРАВЛЯЮЩЕГО «СОЮЗИНТОРГКИНО»
А.Н. АНДРИЕВСКОГО ЗАВЕДУЮЩЕМУ ОТДЕЛОМ КИНО С.М. КОВАЛЕВУ
О ЦЕНЗУРНЫХ ИЗЪЯТИЯХ В ФИЛЬМЕ
«РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКВОЙ»**

6 июля 1943 г.

Зав. отделом кино ЦК ВКП(б)
тов. Ковалеву

Секретно

В связи с письмом от Управления по контролю за кинорепертуаром по поводу изъятия некоторых кадров в кинокартине «Разгром немецких войск под Москвой» сообщаю, что этот фильм в настоящее время в большинстве стран находится в распоряжении частных торговых фирм и на основных экранах уже был показан. К этим странам принадлежат следующие: США, Канада, Латино-Американские страны, Англия, Австралия, Новая Зеландия, Южная Африка, Палестина, Египет, Ирак, Сирия, Индия, Иран и Китай.

Принимая во внимание, что этот фильм демонстрируется теперь, главным образом, на второстепенных экранах, прошу Ваших указаний о целесообразности принятия каких-либо мер для воздействия на частные фирмы в целях изъятия указанных кадров, т.к. такие меры могли бы только обратить внимание заграничные на материал, который в настоящее время не является актуальным.

Что касается копий этого фильма, посланных нами в свое время Посольствам СССР в ряде стран для показа их советским колониям и на отдельных просмотрах, то нами даны соответствующие указания об изъятии указанных в письме кадров.

Управляющий А. АНДРИЕВСКИЙ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 43.

№ 270
ЗАПИСКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ НАРКОМА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ
В.Г. ДЕКАНОЗОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О СОВМЕСТНЫХ КИНОСЪЕМКАХ С АМЕРИКАНЦАМИ В ИРАНЕ

4 августа 1943 г.

Председателю
Всесоюзного Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ

Наш поверенный в делах в Иране т. Максимов сообщил, что, основываясь на общем распоряжении Рузвельта о документальной фиксации всех военных, мероприятий США, американцы предполагают послать в Иран киноэкспедицию для съемки всех процессов доставки вооружения в СССР. Работа экспедиции должна начаться в ближайшее время под общим руководством Стивенса. Американцы обратились к нашему Посольству с просьбой привлечь к участию в данных съемках на севере Ирана наших кинооператоров с соответствующим оборудованием и материалами. Тов. Максимов предлагает возможным согласиться с предложением американцев и принять участие в киносъемках на севере Ирана.

Доводя об этом до Вашего сведения, НКВД просит сообщить, считаете ли Вы возможным принять участие в киносъемках, намечаемых американцами и вообще Ваше отношение к этому вопросу.

Заместитель Народного Комиссара иностранных дел СССР (В. ДЕКАНОЗОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 81. Л. 7.

№ 271
ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА УПОЛНОМОЧЕННОГО «СОЮЗИНТОРГИНО»
В АНГЛИИ П.Г. БРИГАДНОВА О ЦЕНЗУРНЫХ И РЕДАКЦИОННЫХ
ПОПРАВКАХ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ,
ВЫПУЩЕННЫХ НА АНГЛИЙСКИЙ ЭКРАН

20 августа 1943 г.

Лондон, 20-го августа 1943 г.

Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.

Ваше письмо от 29-го июня 1943 г. относительно некоторых замечаний о работе Совкиноагентства в Англии получил. Разрешите остановиться на каждом пункте в отдельности.

I. Фильм «Кино-Концерт на экране» был переделан и изменен в названии «Русский салат» до моего приезда в Лондон. При приеме дел от бывшего директора Агентства Фильмовых Новостей Мистера Монтегю это было замечено вместе со вторым секретарем Посольства тов. Зоновым, и был поставлен вопрос перед фирмой, что такое название вульгаризирует советское искусство.

во, но фирма Англо-Америкэн данный фильм выпустила в прокат и изменять это название отказалась, мотивируя, что название является коммерческим и кроме этого было подписано ряд договоров с киносетью. В моем первом отчете за 1-й квартал 1943 г. на стр. 12 я указывал, что, учитывая специфику данной страны, где название картины имеет большое коммерческое и рекламное значение, в частности изменены следующие фильмы:

1. «Валерий Чкалов» — («Красный летчик»).
2. «Фронтовые подруги» — («Наташа» или «Девушка из Ленинграда»).
3. «По щучьему велению» — («Магическая рыбка»).
4. «Шорс» — («Поход немцев на Украину в 1918 г.»).
5. «Линия Маннергейма» — («50 градусов ниже нуля»).
6. «Кино-Концерт» — («Русский салат»).

Если бы тогда «Союзинторгкино» поставило так вопрос, что мы самостоятельно не имеем права менять, можно было бы с некоторыми финансовыми потерями поставить вопрос перед Англо-Америкэн о замене названия «Русский салат». Однако я получил указание относительно этого через полтора года, когда фильм почти сошел с экрана. Это слишком поздно.

Кинофильм «Антон Иванович сердится» также перемонтировался в тот момент, когда я прибыл в Лондон. Монтегю это делал потому, что фирма Англо-Америкэн и другие совершенно отказались выпустить данный фильм в полной версии, и фирма поставила вопрос о сокращении до 3-х частей. Перед Монтегю встал вопрос или фильм выпустить сокращенный или вообще фильм не выпускать, он решил сократить, но фильм выпустить на экран. Я в своем отчете за 1-й квартал 1942 г. писал на стр. 14, что Англо-Америкэн приняла в сокращенном виде фильм «Антон Иванович сердится» и мы предполагаем изменить название («Любовь композитора»), затем присвоили ему название «Рождение звезды». С тех пор, как я сообщал об этом, прошло более чем полтора года. К Вашему сведению, что и при этом сокращении фильм не получил широкого распространения в Англии, а поэтому сам вопрос является чисто теоретическим. В условиях Англии вообще не мыслится выпуск кинофильмов без тех или иных сокращений. Это объясняется следующими факторами.

1. Как Вам известно, из моих отчетов; что советские фильмы демонстрируются вместе с американскими или английскими фильмами в качестве второй программы.

Американские или английские фильмы с кинозвездой ставятся первой программой на полтора часа и фирмы получают за прокат проценты. Второй программой ставится наш фильм и если фильм художественный, то последний должен быть не длиннее 1 ч. 15 мин и кинотеатры плотят фиксированную сумму; предположим, в 50—100 ф. ст. в неделю. Если фильм документальный, он должен быть не длиннее от 1 ч. до 1 ч. 5 мин. Но так как английские кинокомпании наши фильмы принимают на условиях второй программы, то у Совкиноагентства остается выбор: или сокращать художественные фильмы до 1 ч. 15 мин, а документальное до 1 ч. 5 мин и демонстрировать или не сокращать и держать на полке. Я стоял на точке зрения сокращать фильмы не в ущерб содержанию, а все-таки демонстрировать наши фильмы в Англии.

Второе обстоятельство, которое имеет весьма существенное значение, это то, что английские и особенно американские фильмы в огромном своем большинстве очень динамичны, чего нельзя сказать о большинстве наших фильмов, поэтому кинокомпания при заключении договора первым услови-

ем ставят о переделке наших фильмов под американский стандарт и если с этим пунктом не согласится, то вообще ставится под угрозу продвижение наших фильмов в Англии.

Третье обстоятельство сокращения фильмов это чисто политическое, что диктуется местными условиями. Вместе со вторым секретарем Посольства тов. Зоновым мы удалили кадры в фильме «Щорс» — взгляды на старых военных специалистов. В фильме «Светлый путь» удалили кадры увольнения няни (Орловой) с выброской чемодана. В фильме «Музыкальная история» удалили кадры общей кухни. Наш зритель принимает эту кухню как комизм, а в Англии наши враги могут толковать по-всякому. Все изменения подобного рода мы производили сообразно местным условиям, поскольку на месте мы обстановку знаем лучше, чем работники «Союзинторгкино»; поэтому делали это самостоятельно, и, если бы мы по каждому вопросу телеграфировали «Союзинторгкино», это только усложнило бы нашу оперативную работу. Полагаю, что Вы с этим согласитесь.

Недавно я запросил тов. Андриевского о сокращении фильма «Секретарь райкома» на 16 мин. Для того, чтобы продвинуть этот фильм в качестве второй программы на 1 ч. 16 мин, получил ответ «Разрешается сократить фильм на 16 мин. по нашему усмотрению». На это согласование ушло около 2-х недель. Спрашивается, если мы бы сделали это самостоятельно, мы имели бы выгоду во времени, а время, особенно в войну, является главным фактором. Если бы я по каждому изменению обращался в «Союзинторгкино» то, с одной стороны, отрывал от работы работников «Союзинторгкино», а с другой стороны, страдала наша оперативная работа. Поэтому, я считаю, что право решать ряд мелких производственных вопросов могу самостоятельно. Если же Вы считаете, что уполномоченный должен обращаться по всем вопросам, то необходимо было выработать специальную инструкцию, какие вопросы входят в мою компетенцию, а этого сделано не было. Поэтому писать почти через 2 года моей работы, что «имеется ряд случаев, характеризующих непонимание Вами объема Ваших полномочий и характера поставленных перед Вами задач» — это как нельзя лучше характеризует работу и руководство «Союзинторгкино».

Четвертое обстоятельство, которое заставляет менять текст монтажных листов художественных фильмов при дубляже.

Английский язык является богатым по своему словарю и выражениям, однако русский язык является более богатым и сочным в своем художественном построении фраз, поэтому иногда специалистам трудно перевести с русского на английский, потому часто при переводе теряется художественная ценность отдельных тонкостей языка. Поэтому переводчик часто не придерживается дословного выражения, а вкладывает живую мысль.

Касаясь переделки документальных фильмов, как Вам уже я сообщал, что английский кинозритель любит, когда диктор от начала до конца объясняет события документального фильма. наших комментариев не хватает по своему объему, вследствие этого на основе нашего монтажного листа мы делаем ряд добавочных разъяснений, в которых нуждается английский зритель. В Англии все документальные фильмы, как правило, сопровождаются картами, мы так же это делаем. Без перемонтажа вообще не мыслится выпуск наших фильмов в условиях английского кинорынка. Делается все, чтобы привить любовь к советским фильмам. Если же пойти по линии механической переделки наших

фильмов, мы бы не могли придать широкий размах демонстрации наших фильмов в Англии. В Англии успех документального фильма зависит во многом от диктора, поэтому мы, как правило, приглашаем лучших дикторов Британской радиостанции. Фильмы, которые были сделаны в Москве Центральной студией, здесь абсолютно неприменимы.

Заканчивая ответ на Ваш первый пункт, ставлю Вас в известность, что ни одно принципиальное изменение в фильмах или изменение фильмов я сам не делал, а получал советы от работников посольства, так как, согласно телеграммы, которая была за подписью тов. Молотова, тов. Микояна и Вас, право политического контроля за работой Совкиноагентства остается за посольством. За весь период моей работы в качестве уполномоченного Совкиноагентства мною не было допущено в переделанных фильмах на английский язык ни одной политической ошибки.

II. Касается подарков кинооператорам-фронтовикам.

В связи с 25-летием Октябрьской социалистической революции профсоюз лондонских киноработников совместно с Совкиноагентством организовали просмотр кинофильма «Ленинград в борьбе». После просмотра комитет профсоюза произвел добровольные сборы на покупку подарков для кинооператоров-фронтовиков. Результаты проведенного мною митинга были сообщены тов. Андриевскому 11/XI-42 г. и от него не получил каких-либо возражений. В письме Вы пишете; что, якобы по Вашему указанию тов. Андриевский обращал мое внимание, что сбор в пользу кинооператоров является бестактностью. Я, к сожалению, никаких указаний по этому вопросу от тов. Андриевского не получал.

Данный просмотр был организован с санкции посла тов. Майского и речь, которую я произнес на этом собрании, была также санкционирована послом. На просмотре присутствовало около 1 000 чел. Это был первый большой просмотр сов. фильма работниками лондонской кинематографии и мы придаем ему особое значение. Желание помочь своим коллегам, в общей борьбе я не рассматриваю сбор средств как подачки, а рассматриваю это с политической точки зрения, как акт дружбы между кино работниками Лондона и кинооператорами-фронтовиками. Что касается упаковки, якобы, она была небрежная, сообщаю, что упаковка делалась хорошей фирмой и во внутрь была мною положена опись вещей и препроводилка, копию которой при сем прилагаю.

III. Касается короткометражки «Красная кавалерия».

Королевское общество по охране животных обратилось к тов. Майскому с желанием помочь советской кавалерии методом сбора средств среди членов общества, для покупки ветеринарных инструментов и медикаментов. Для этого просили сделать короткий фильм, который бы показывал борьбу сов. кавалерии на полях сражений против фашистской Германии. По поручению посла, со вторым секретарем тов. Зоновым подобрали материал из СКЖ. Наша студия озвучила этот фильм на английский язык, и фильм был передан указанному обществу. Согласно отчета Общества, в Англии просмотрело этот фильм 210 000 человек и 22 508 человек просмотрело на частных просмотрах. Сборы пожертвований достигли 38 000 ф. ст. и средства продолжают поступать. При сем прилагаю вырезку из газеты. Выполняя указание посла, я считал, что мы сделали полезное дело.

IV. Предложение ряда фирм на переделку наших фильмов, как-то «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «Волга-Волга» родились вследствие то-

го, что фильмы с субтитрами в Англии не идут. Дублированные фильмы фирмы принимают в качестве второй программы, и доход составляет максимум 15 000 ф. ст., из которых дубляж стоит 5 000 ф. ст., печать копий 2 500 ф. ст., реклама, таможня, расходы по размещению 1 000 ф. ст., что составляет 85 000 ф. ст., остаток 6 500 ф. ст., согласно договору чистый доход составляет 50% 3 250 ф.ст. При таком небольшом доходе фирмы не заинтересованы заниматься продвижением наших фильмов.

Если же 2—3 фильма в год переделать с английскими артистами, такой фильм, как «Свинарка и пастух», имел бы валовый доход до 150 000 ф. ст. при затрате на переделку 25 000 ф. ст. Таким образом, доход 50% составляет в пользу фирмы 62 500 ф. ст. Это уже представляет интерес для фирмы.

С нашей точки зрения, художественная ценность безусловно будет понижена, с английской точки, такой фильм не будет уступать любому американскому или английскому фильму, а распространение такого фильма будет по всей киносети.

Фильм «Mission to Moscow»¹ был сделан американцами с американскими артистами на сов. тематику, в Америке пользуется огромным успехом, а если бы этот фильм был сделан нами, я уверен, он был бы выше качеством, но не мог бы так пользоваться успехом, т.к. в нашем фильме не было бы голливудских звезд. Вот это необходимо понять. Поэтому, если мы хотим укрепиться на кинорынке Англии и Америки, переделку некоторых фильмов придется допустить. При создании солидной финансовой базы можно будет наши документальные фильмы предложить фирмам за низкую плату или даже бесплатно, получив лишь гарантию, что фильм будет широко показан английскому зрителю.

«Союзинторгкино» не доказало мне, что переделка некоторых фильмов с английскими звездами в деле укрепления на кинорынке в Америке и Англии не является шагом вперед, а ссылаясь на то, что, мол, мы удивлены таким предложением своего уполномоченного и расцениваем это как отрыв от советской действительности — это сказать легче всего. Мне кажется, что руководство «Союзинторгкино» не понимает всей сложности работы по размещению наших фильмов в зарубежных условиях.

Далее предположим, что то или иное мое предложение не является приемлемым, я полагаю, что задача руководства «Союзинторгкино» разъяснить несостоятельность моего предложения, а «Союзинторгкино» немедленно подвергло под сомнение деятельность Совкиноагентства в Лондоне. Касаясь Вашего заключения, я был крайне удивлен, т.к. почти за 2 года работы мною сделана такая работа, что еще не было до сих пор проделано ни в одной стране. Вместо справедливой благодарности за проделанную работу, Вы, не проверив детально данные «Союзинторгкино», подписали такое письмо. При всем уважении к Вам, как к руководителю советской кинематографии, я крайне удивлен, чем был вызван такой тон Вашего письма².

Уполномоченный Совкиноагентства в Великобритании (П. БРИГАДНОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 80. Л. 70—75.

¹ Фильм «Миссия в Москву».

² На заседании Комитета по делам кинематографии, на котором обсуждалась деятельность «Союзинторгкино», работа П.Г. Бригаднова была подвергнута очень жесткой критике. См. док. № 267.

№ 272
СПРАВКА УПРАВЛЯЮЩЕГО «СОЮЗИНТОРГКИНО» А. Н. АНДРИЕВСКОГО
О ЗАКЛЮЧЕННОМ СОГЛАШЕНИИ С ПОСОЛЬСТВОМ США
ОБ ОБМЕНЕ ФИЛЬМАМИ

2 сентября 1943 г.

Секретно

СПРАВКА ПО ВОПРОСУ О ЗАКЛЮЧЕНИИ СОГЛАШЕНИЯ МЕЖДУ
АМЕРИКАНСКИМ ПОСОЛЬСТВОМ И «СОЮЗИНТОРГКИНО» ОБ ОБМЕНЕ
ХРОНИКАЛЬНЫМИ, НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИМИ И УЧЕБНЫМИ ФИЛЬМАМИ

1. 27 января 1943 года за № 72/с Комитет по делам кинематографии при СНК СССР обратился в Наркоминдел с письмом на имя тов. МОЛОТОВА, в котором сообщалось о том, что американский посол адмирал СТЭНДЛИ сделал предложение Комитету заключить соглашение о бесплатном обмене хроникальными и научно-техническими фильмами.

Сообщая о предложении посла, Кинокомитет просил дать указания по этому вопросу.

2. 24 февраля 1943 года за № 137/США был получен ответ из Наркоминдела за подписью тов. ЛОЗОВСКОГО, в котором сообщалось, что Наркоминдел разрешает «Союзинторгкино» заключить соглашение с американским посольством о бесплатном обмене хроникальными, учебными и научно-техническими фильмами.

3. В соответствии с этим письмом Наркоминдела соглашение было заключено, копия текста соглашения направлена тов. ЛОЗОВСКОМУ.

4. Параллельно и независимо от данного соглашения: тельственной закупочной комиссии в США генерал имени советского правительства аналогичное соглашение Кинокомитет узнал значительно позднее.

5. В порядке осуществления обоих этих соглаш. направляло в адрес американского посольства все без ис. ные журналы «СКЖ», а также отправило непосредственно в США .. еднических фильмов. Кроме того, было передано с разрешения Наркомата Обороны 2 военно-инструктивных фильма, в том числе фильм «Вожделение танка по пересеченной местности», который был отправлен в США с разрешения тов. СТАЛИНА.

6. Американское посольство в свою очередь передавало Кинокомитету выпуски американской хроники по мере их поступления из США в Посольство, часть этого материала была использована в советских киножурналах.

В распоряжение Главного управления научно-технических фильмов поступило через Наркомвнешторг 77 научно-технических картин, присланных на основе соглашения, подписанного генералом БЕЛЯЕВЫМ. Эти 77 фильмов были доставлены водным путем.

Управляющий «Союзинторгкино»
 (АНДРИЕВСКИЙ)

№ 273
ИНФОРМАЦИОННАЯ ЗАПИСКА НКВД ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О БОЙКОТЕ АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМОВ В ШВЕЦИИ

10 сентября 1943 г.

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ

Из Стокгольма нам сообщают, что американские фирмы «Парамоунд», «Голливуд» и др. затребовали от шведских фирм уплаты за прокат новых американских фильмов 60% выручки против 40%. Шведы не согласились на это и объявили американцам негласный бойкот. На экран в Швеции выпускаются теперь старые американские фильмы и немецкие комедии, число которых увеличилось. Советская миссия высказывает пожелание, чтобы «Союзинторгкино» воспользовался данной обстановкой в Швеции и начал сильнее продвигать советские игровые фильмы вроде «Маскарад», «Иудушка Головлев» и др. Прошу сообщить Ваше мнение по данному вопросу.

*Заместитель Народного Комиссара
иностраннх дел Союза ССР
(С.А. ЛОЗОВСКИЙ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 81. Л. 20.

№ 274
ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ НАРКОМА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ
С.А. ЛОЗОВСКОМУ

13 сентября 1943 г.

Заместителю Народного Комиссара
иностраннх дел Союза ССР
тов. ЛОЗОВСКОМУ С.А.

На Ваше письмо от 10/IX — № 32/1-евр по поводу снабжения Швеции советскими фильмами сообщаю, что в течение 1943 года «Союзинторгкино» были отправлены в Стокгольм следующие фильмы:

1. «69 параллель»
 2. «Сталинград»
 3. «Украина в 1941 году»
 4. «Актриса»
 5. «Она защищает Родину»
 6. «Непобедимые»
 7. «Богдан Хмельницкий»
 8. «Парень из нашего города»
 9. «Сын Таджикистана»
 10. «Неуловимый Ян»
- и около 50 хроникальных киножурналов.

Ввиду отсутствия непосредственной связи, фильмы отправляются в Швецию через Лондон, откуда они посылаются в Стокгольм на самолетах.

Что касается Вашего пожелания о посылке в Швецию фильмов производства прежних лет, то, принимая во внимание, что большинство негативов старых фильмов находятся вне Москвы, изготовление копий этих фильмов вызывает большие трудности, однако мною дано указание «Союзинторгкино» учесть это и при первой возможности выслать ряд старых, подходящих для Швеции фильмов.

О высылке копии кинофильма «Маскарад» мною даются указания «Совкиноагентству» в Лондоне.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР (БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 81. Л. 21.

МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ: «ОБСТАНОВКА СЕЙЧАС ХАРАКТЕРИЗУЕТСЯ ПОДЪЕМОМ РЕАКЦИОННОЙ ВОЛНЫ...»

ПИСЬМА ИЗ ГОЛЛИВУДА

В июле 1943 года кинорежиссер М.К. Калатозов неожиданно был направлен на работу в Соединенные Штаты в должности уполномоченного Комитета по делам кинематографии. Безусловно, этот незаурядный художник наверняка бы весьма пригодился советской кинематографии, останься он в Советском Союзе и продолжай работать по своей главной профессии. Но и переброшенный на совершенно иной участок, он, как показало время, тоже оказался на месте и проявил себя с самой лучшей стороны.

Пробыв недолгое время в Нью-Йорке и основательно разобравшись с деятельностью представительства «Союзинторгкино», Калатозов отбыл в Голливуд, где непосредственно занялся работой по наведению советско-американских киномостов. В Голливуде посланец Кинокомитета проработал вплоть до 1945 года.

Калатозов оказался в Голливуде в сложное переломное время. С одной стороны, американская действительность еще посылает кое-какие обнадеживающие сигналы о намерениях сближения и сотрудничества. С другой, в атмосфере времени уже вполне явственно началось ощущаться быстро надвигающееся похолодание и откровенная враждебность по отношению к СССР. Поэтому даже талантливая и инициативная работа Калатозова на поприще кинодипломатии, по сути дела, не принесла, да по объективным причинам и не могла принести те результаты, на которые еще можно было рассчитывать в самом начале этой миссии. Буквально ни одно из его самых крупных и перспективных начинаний реализовать не удалось.

Тем не менее продолжительное пребывание в Голливуде для самого Калатозова не оказалось пустой тратой времени. В зеркале Голливуда он со всей отчетливостью увидел как достоинства, так и очевиднейшие слабости советской кинематографии. И наоборот. Основательное знакомство с организацией работы на голливудском киноконвейере

очень пригодилось Калатозову, когда он по возвращении на родину был назначен заместителем председателя Комитета по делам кинематографии и был уполномочен разработать программу организационно-экономического реформирования киноотрасли.

К величайшему сожалению, особые обстоятельства общественно-политической жизни СССР послевоенных лет не позволили реализовать эти очень важные и необходимые преобразования.

В следующий раз наше кино обратится к «американскому багажу» Калатозова уже только на исходе следующего десятилетия, в годы оттепели. В конце 50-х в Оргкомитете Союза работников кинематографии, только что созданном по инициативе И.А. Пырьева, Калатозову будет доверена разработка главного раздела общей программы СРК, связанного с организационно-экономической реформой советской кинематографии, все еще работавшей по правилам и нормам сталинского времени. Специальной комиссией СРК, возглавляемой Калатозовым, такой план будет досконально разработан. Однако предложения Калатозова и на этот раз опять опередили время, и программа радикальной реформы была спрятана под сукно. Лишь в виде утешительного пряника тогдашние власти дозволили из всего большого и комплексного плана провести локальный опыт в виде создания Экспериментальной студии под руководством Григория Чухрая. По настоящему же калатозовские идеи «голливудизации» советского кинопроизводства были пущены в дело уже только в перестроечную эпоху. Именно тогда давным-давно разработанные им предложения и были положены в основу так называемой базовой модели кинопроизводства, утвержденной Союзом кинематографистов СССР, а затем и советским правительством.

Работая в США, М.К. Калатозов вел интенсивную деловую переписку с председателем Комитета И.Г. Большаковым и управляющим «Союзинторгкино», своим непосредственным начальником А.Н. Андриевским. Ниже публикуется небольшая подборка писем, отчетов и справок, подготовленных Калатозовым в годы его работы за границей.

№ 275

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОЗОВА И.Г. БОЛЬШАКОВУ

Август 1943 г.

Совершенно секретно

Председателю

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР тов. БОЛЬШАКОВУ

Уважаемый Иван Григорьевич!

Первое письмо было написано наспех в связи с неожиданной оказией, и потому подробно остановиться на впечатлениях, сложившихся от пребывания в Нью-Йорке, не было возможности.

Обстановка сейчас характеризуется подъемом реакционной волны, выражающейся в массовых избиениях негров во многих штатах Америки. Борьба за президентское место начинает уже сейчас ощущаться.

В нашей области примером может служить кампания против «Миссии в Москву». Картина эта оценивается многими газетами как открытая попытка импортирования большевизма. Католики, пользующиеся значительным влиянием на широкие массы, рьяно призывают запретить картину, и в большинстве штатов эта кампания имеет успех. Так, в Бостоне картина запрещена. В Вашингтоне сделано все, чтобы она не имела успеха. То же самое — в Чикаго и Калифорнии.

Недавно в ряде центральных газет появилось провокационное «официальное» сообщение, говорящее весьма в пасквильных тонах, что картина «Миссия в Москву» в СССР запрещена к демонстрации и пусть это послужит уроком голливудским кампаниям, снимающим картины о Советском Союзе и «пляшущим под дудку» Москвы.

Тот факт, что вслед за этим «сенсационным» сообщением этим же газетам пришлось сквозь зубы процедить об успехе демонстрации картины в Москве, был весьма радостно встречен голливудскими компаниями, ставящими картины о нас. Из всех этих картин наибольший интерес представляет «Северная звезда».

Факт интереса голливудских компаний, ставящих картины о Советском Союзе, конечно, не может служить показателем сочувствия последних советской тематике. Ставить заставляет широкий зритель, жадно стремящийся узнать что-либо о Советском Союзе, и этот вопрос определяет «либерализм» голливудских фирм. Для характеристики подлинного лица этих фирм приведу пример:

Компания, у которой мы сейчас покупаем «Эдисона», требует, чтобы в контракте было указано следующее: «Последующая демонстрация картины в СССР разрешается в пределах границ до 1939 года», ибо с границами 1940 года они не согласны!

ПАРАМУНТ, купив «Сталинград», хотел выпустить ее в довольно реакционной редакции, но, предчувствуя, что картина может провалиться, принужден был позвать сочувствующих нам писателя, диктора и теперь выпустил картину с хорошим, волнующим поэтическим текстом, с довольно интересными новыми кусками, прекрасно смонтированную и кричащую за здравие Советского Союза.

Все компании, производящие и прокатывающие картины, а это абсолютно одно и то же, за исключением некоторых немногих, чрезвычайно интересуются, будет ли открыт кинорынок в СССР для американских картин и особенно — каковы будут формы послевоенного сотрудничества между советской и американской кинематографией. Последний вопрос для них является чрезвычайно волнующим. По этому вопросу масса провокационных слухов и толков.

В связи с этим чрезвычайно симптоматична деятельность известного Вам мистера Янга. Как я Вам уже писал, это «официальное» лицо выступило месяц тому назад на секретном совещании всех президентов крупнейших кинокомпаний с докладом, характеризующим нашу киноиндустрию, и о возможных формах сотрудничества с нами сейчас и после войны. В общих чертах его пасквильное выступление свелось к следующему: советская киноиндустрия — кустарное предприятие, не представляющее никакой конкурентной опасности для Америки. Русский народ американские картины любит больше своих, но руководители всячески препятствуют этому. Только имея личные связи, можно пробить брешь советского кинорынка. И такие связи имеются, как утверждает Янг, у него. При условии полного доверия со стороны президентов

всех кампаний он обещал открыть новый Клондайк. Он говорил, что в условиях «большевистского режима» все решают 2—3 лица, а все остальное — фикция. Убедил президентов, что знает все ходы, которыми можно протолкнуть картину в Москве, и для этого у него есть «свои люди». Всех остальных руководителей кинематографии называл пешками, в том числе и американских представителей.

В результате таких «аргументов» Янг сделался доверенным лицом и получил несколько десятков картин, которые везет с собой в Москву.

Для успешного продвижения наших картин в Америке и других форм сотрудничества с голливудскими фирмами обстановку с Янгом следует использовать.

Мне думается, первое, что следовало бы сделать — это просмотреть в Москве все картины, которые привезет Янг, и выбрать те, которые Вы найдете необходимым купить, конечно, ничего не говоря об этом Янгу. Далее объявить ему, что вопросами покупки картин занимается представитель в США, и одновременно телеграфировать мне, какие картины покупать. Здесь перед владельцами этих картин мы поставим условие, чтобы за каждую купленную у них картину они покупали бы или лучше прокатывали бы на проценты наши картины. Англичане, после долгих попыток пробить прокатный барьер, сейчас заключили с американцами аналогичный паритетный договор. Поездку Янга с картинами обязательно следует использовать, чтобы заставить крупные фирмы считаться с нами. Этого возможно достичь, ибо они сейчас очень интересуются нашим кинорынком. Прошу ничем не дать почувствовать Янгу, что нам известно о его деятельности и выступлении в США.

В связи с продвижением наших картин в США изложу в общих чертах, что представляет из себя представительство «Союзинторгкино» в Нью-Йорке. Такого представительства формально не существует. Тов. Антонов со своим секретарем числится в штатах Амторга и всю свою финансовую отчетность ведет через бухгалтерию Амторга. Деятельность его заключается в консультациях и неофициальном руководстве «Арткино»¹. Все операции по прокату, продаже и покупке картин протекают через Арткино. Юридического лица т. Антонов до сего дня не имеет.

По вопросу легализации т. Антонова я консультировался с президентом Амторга тов. Гусевым, с тов. Громыко — заместителем посла в Вашингтоне, с тов. Базыкиным — первым секретарем посольства, с тов. Киселевым — генконсулом в Нью-Йорке и другими. Вопрос этот они считают сложным:

1. Если т. Антонов будет объявлен представителем «Союзинторгкино», т.е. коммерческим представителем, распространяющим картины, — такого рода представителям Государственный департамент США выдает карточку со званием «агента по пропаганде в пользу иностранного государства», и американское правительство, весьма вероятно, потребует открытия взамен аналогичного представительства в Москве.

Тов. Громыко считает, что по этому поводу он должен запросить Москву, и, в зависимости от ответа, решим, в какой форме официально представить т. Антонова перед Государственным департаментом.

В положении «агента пропаганды» находятся и представители Англии, Испании и Франции.

Товарищи считают, что общая обстановка благоприятствует открытию представительства «Союзинторгкино» и будет способствовать продвижению наших картин.

Тов. Громыко просил меня официально изложить ему все доводы, характеризующие необходимость открытия представительства Инторгкино в Нью-Йорке, на основе чего он запросит Москву. Такого рода докладную записку я написал.

До решения считаю целесообразным организовать представительство Инторгкино без официального права продавать наши картины. Это не потребует регистрации как «агента по пропаганде». Такова анекдотическая действительность Америки.

Обстановка требует скорейшего открытия представительства Инторгкино, хотя бы официально и урезанного в правах.

Право покупать картины американских фирм даст т. Антонову возможность на полноправное существование, а прокат и продажа будут совершаться, как и было до сих пор, через «Арткино».

Я ознакомился также с деятельностью «Арткино». Считаю, что в сложных политических условиях Америки такая форма организации является для нас необходимой даже при условии осуществления оптимального плана деятельности Инторгкино. Вышеуказанные товарищи также стоят на такой точке зрения.

Главной ошибкой в деятельности «Арткино» было увлечение производством картин. Плачевным результатом этого являются картины «Русская повесть», и тем более — «Сын Потемкина»².

Вопрос организации дубляжной мастерской является основным фактором, определяющим успех продвижения наших картин в Америке.

Считаю необходимым немедленно приступить к организации такого рода производственной базы. Формально, по целому ряду причин, таковую пока целесообразно организовать при «Арткино», но непосредственное руководство будет наше.

Трудность представляет набор сотрудников. Сейчас приступили к дубляжу «Она защищает Родину». Этой картиной намерены открыть осенний сезон в нашем кинотеатре в центре Бродвея, который, вероятно, будет называться «Виктория». Если хозяин этого театра не окажется прохвостом и не нарушит подписанного контракта, каковой он подписал сроком до окончания войны, то это будет первый случай, когда наши художественные картины появятся на Бродвее, и смотреть их будет не только контингент зрителей, так или иначе связанных с СССР, но и рядовой американский зритель.

Наполи я предложил успокоить свою воспаленную фантазию манией «производства новых картин» и всецело заняться прокатом. Отныне он все время будет уделять расширению прокатной сети вне Нью-Йорка, в связи с чем в ближайшие дни выедет в провинцию. До сего дня он только два раза выезжал по этим делам.

Вопрос с Канадой и Южной Америкой является очень существенным. По этому поводу я также совещался с т. Гусевым, т. Громыко и другими. Положение дел представляется в следующем виде:

В Канаде, как Вам известно, продвижение наших картин осуществляется через контрагента «Арткино» — «Космополитен-фильм»³. Деятельность этой организации протекает удовлетворительно. В основном до всех возможных точек в Канаде доходят наши картины. Эта работа должна быть, конечно, улучшена, для чего сейчас туда поедут т.т. Антонов и Наполи. Но существенных изменений, даже при организации самостоятельного представительства «Сою-

зинторгкино» в Канаде, не произойдет, и потому с задачей продвижения наших картин в Канаде с успехом можно справиться из США. Совершенно обратное в Южной Америке. «Арткино» не смогло там организовать своей агенты, а то, что сделано, — очень незначительно, хотя возможности большие.

В Южной Америке около 3 500 кинотеатров, принадлежащих «независимым» и южноамериканским прокатным кампаниям. ПАРАМУНТ, МЕТРО-ГОЛДВИН и другие там находятся в рядовом положении и успеха в своей деятельности не имеют. Южноамериканская киносеть охватывает 80 с лишним миллионов человек, в то время как в Канаде — около 10 миллионов.

Политическая ситуация в странах Южной Америки, кроме Аргентины, чрезвычайно благоприятная. В Аргентине политическая температура меняется довольно часто, и потому вопрос продвижения наших картин — вопрос времени.

В результате совещания с нашими товарищами мы пришли к заключению, что целесообразнее всего представительство «Союзинторгкино», подчеркиваю, именно «Союзинторгкино», а не «Арткино», открыть в Уругвае, в гор. Монтевидео. По причинам географическим и транспортным оттуда легче всего связаться с Бразилией, Боливией, Колумбией, Чили, Эквадором, Перу, Парагваем, Венесуэлой, а также и с Аргентиной.

Далее, с Уругваем у нас восстановлены дипломатические отношения, и эта страна, конечно, не потребует взаимно своего представительства в Москве. Монтевидео — это такая точка, которая даст возможность наикратчайшим путем проникнуть во все интересующие нас южноамериканские страны.

Вопрос Центральной Америки, как-то: Мексика, Куба, Панама и других стран, имеющих около 1 000 театров, с населением около 28 миллионов, должен быть отнесен к сфере деятельности нью-йоркской конторы по транспортным сообщениям, ибо Центральная Америка имеет наикратчайшую связь с Нью-Йорком и никакой связи — с Южной Америкой.

Основным вопросом как для Южной Америки, так и для Центральной Америки является вопрос языка картины. Господствующими во всех этих странах являются испанский и французский языки. Американские картины там идут с французскими или испанскими субтитрами или же просто на непонятном для туземцев английском языке. Монополистов проката на этих рынках не имеется, так что со стороны американских киномагнатов крупной конкуренции не встретим.

Организация продвижения наших картин в этих странах мне представляется в следующем виде: в Нью-Йорке наше представительство, пока за маркой «Арткино», будет осуществлять продвижение наших картин по США, Канаде и Центральной Америке. В Монтевидео будет самостоятельное представительство «Союзинторгкино».

Все дубляжные работы будут проводиться в Нью-Йорке как на английском, так и на испанском языках для Центральной Америки и Южной Америки.

Открытие дубляжной мастерской в Южной Америке бессмысленно, ибо там нет необходимых производственных возможностей, квалифицированных сил и, кроме того, дубляжная работа будет требовать тщательного контроля, какой там осуществить, безусловно, невозможно.

Такого рода схему организации деятельности Инторгкино весьма одобряют вышеуказанные товарищи.

Если Вы считаете изложенное приемлемым, прошу Вашего скорейшего распоряжения о перебазировании т. Альцева из Канады в Уругвай. Все формальные процедуры будут произведены в Вашингтоне при помощи посольства.

Также прошу Вашего решения по следующим вопросам:

В Америке сейчас создана общественная организация, куда вошли все наиболее видные прогрессивные деятели. Называется эта организация NATIONAL COUNCIL OF AMERICAN-SOVIET FRIENDSHIP, INC., в переводе — «Комитет американско-советской дружбы»⁴. В задачу этого комитета входит взаимознакомление с культурными достижениями и установление дружеских отношений между СССР и Америкой. Уже созданы музыкальная и медицинская секции этого комитета. Музыкальная секция сейчас провела большую кампанию среди выдающихся певцов и музыкантов Америки, лучшие из них записались на пластинках для Красной Армии. Медицинская секция, в которой от СССР представлен профессор Лебеденко, провела большую кампанию по сбору средств на создание для нашей армии госпиталей и другого рода медицинской помощи. В результате собранных средств сейчас приобретает полное оборудование для нескольких госпиталей.

Посоветовавшись с т. Базыкиным, мы решили подать мысль руководителям этого комитета о создании киносекции Комитета дружбы. Во главе этого комитета стоит мистер Ламонт — сын преемника Моргана — знаменитого банкира. Ламонт чрезвычайно благожелательно относится к Советскому Союзу.

Я имел встречу с президентом этого общества, мистером Смитом, и в разговоре, между прочим, спросил, почему такая ведущая отрасль, как киноиндустрия, выпала из орбиты внимания Комитета американско-советской дружбы и почему бы не создать киносекции Комитета американско-советской дружбы? Ему понравилась эта идея. Буквально на второй день после нашего разговора он приступил к будированию этого вопроса.

Деятельность такой организации даст возможность широко поднять интерес к советскому кино. Они намереваются создать широкий совет киносекции, куда войдут выдающиеся деятели американской культуры. В ответ: нечто аналогичное нужно будет создать у нас. Какова же должна быть наша конечная практическая цель?

Через этот Комитет мы сможем поднять кампанию по помощи пострадавшим от фашизма и войны студиям, в первую очередь «Ленфильму», организовать кампанию помощи лучшей студии героического города, собрать средства, на которые американские кинодеятели могли бы купить и подарить полное оборудование киностудии, городу Ленина. Как вы знаете, оборудование студии стоит не одну сотню тысяч долларов. Кампания эта возможна и имеет практические перспективы.

Жду Вашего скорого решения также по этому вопросу.

Следующим весьма важным вопросом, непосредственно связанным с нашей успешной деятельностью в Америке, является вопрос, о котором мы с Вами говорили в Москве. Все здешние руководящие товарищи считают, что приезд Шостаковича явится весьма важным политическим фак-

тором, способствующим значительному увеличению круга лиц, благожелательно относящихся к СССР. Уже ряд кинокомпаний, в том числе и Варнер, обратились с предложением, чтобы Шостакович написал музыку для картин, есть даже чудаческое предложение снимать картины с его участием и т.д.

Наиболее целесообразным явится приезд Шостаковича через Комитет американско-советской дружбы в связи с организацией киносекции.

Вопрос с финансами будет легко урегулирован и, видимо, его приезд даст не один десяток тысяч долларов.

Примером колоссального морально-политического резонанса может служить поездка по Америке Михоэлса и Фефера.

Личное согласие Шостаковича на поездку в Америку для написания музыки к картинам у меня имеется.

Прошу скорейшего ответа также и по этому вопросу.

Пока в Нью-Йорке я познакомился с президентами ПАРАМУНТА, РКО и другими.

За время моего пребывания успел посмотреть около 15 картин. Ни одна из них не представляет мало-мальского интереса, даже Хемингуэйская «По ком звонят колокола», хотя на нее затрачено несколько миллионов долларов.

О кинематографических новостях и моем положении подробно напишу уже из Голливуда, куда выезжаю через 3—4 дня.

Сегодня, после 70-дневного путешествия, в Нью-Йорк прибыл т. Бобров. Мы решили его снабдить здесь дублированными копиями наших картин на английском языке, а то он едет с картинами на русском языке, с которыми в Австралии нечего делать.

Прошу с этим письмом ознакомить т. Андриевского, передать ему мой привет, а также привет т.т. Хрипунову, Лукашеву и наилучшие пожелания в успешной творческой деятельности т.т. Герасимову, Пырьеву, Довженко, Макаровой и всем хорошим людям советской кинематографии.

Жму Вашу руку *М. КАЛАТОВ*

1. Прошу ознакомление с получаемыми от меня материалами предельно ограничить, ибо по выступлению Янга стало очевидным, что он знает о деятельности Комитета больше, чем ему положено, и при этом в провокационной форме.

2. Сейчас только узнал о лихорадочной подготовке всех крупнейших кинокомпаний к захвату кинорынков в очищенных от фашизма территориях.

У ПАРАМУНТА, МАЙЕРА, УОРНЕРА уже готовы картины, дублированные на итальянский, французский и др. языки.

Все эти фирмы, объединившись на европейском континенте, будут представлены через агентов бюро военной информации, которое отныне займется и чисто коммерческо-прокатной деятельностью. На днях выезжают в Европу их представители с картинами.

Очищенные от фашизма страны, думаю, что представляют и для наших картин достаточный интерес. Точнее, наши картины там будут смотреться с чрезвычайным интересом и поскольку там пока еще нет никакой прокатной

монополии, следовало бы уже сейчас предпринять необходимые шаги, чтобы потом не опоздать.

*Письмо № 2
<...> августа 1943 г.
Нью-Йорк*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 80. Л. 77–89.

На первой странице письма имеются виза и резолюция И. Большакова: «Ознакомил т. Андриевского. 16/IX [Подпись]» и «Т. Андриевскому. Подготовить ответ. [Подпись] 16/IX». Кроме того, 17 сентября А. Андриевский расписался на этой же странице в знак того, что ознакомлен с письмом. И наконец, справа от штампа «исполнено 23/IX» неустановленным лицом вписано «Ответ пошел по линии «Союзинторкино».

¹ Компания «Арткино пикчерз» в 1940 – 80 гг. (до начала закупки советских картин непосредственно американскими коммерческими прокатными фирмами) являлась официальным прокатчиком советских художественных и документальных фильмов, а также кинохроники в Северной и Южной Америке. (В 1927 – феврале 1940 гг. функции «Арткино» в США осуществляла компания «Амкино корпорейшн».)

² Этот фильм в одном из других писем И. Большакову М. Калатозов определил как «вольную звуковую интерпретацию «Броненосца «Потемкина». Попытка размножить 16 немых кадров на 24 звуковых дала чрезвычайно неудовлетворительные результаты. Пришлось прокат приостановить» (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 80. Л. 61).

³ Вероятно, мелкая компания-контрагент.

⁴ Национальный совет советско-американской дружбы, основанный в 1943 году, первоначально назывался Национальным советом по вопросам отношений с Советским Союзом (создан в 1941 году). Совет был общественной организацией, целью которой являлось улучшение взаимоотношений между США и СССР; была ли создана в его составе киносекция, неизвестно, но отдел по искусству в нем существовал.

№ 276 ПИСЬМО М.К. КАЛАТОЗОВА И.Г. БОЛЬШАКОВУ

3 сентября 1943 г.

Уважаемый Иван Григорьевич!

Голливуд меня встретил довольно дружелюбно. Комитет советско-американской дружбы устроил прием, на котором присутствовал почти весь Голливуд. Чаплин представил меня своим американским коллегам. В последнее время он не выступал, так как реакционная херстовская пресса и фашистски настроенные круги, которых здесь немало, недавно устроили ему страшную газетную травлю, придравшись к его семейным неурядицам. Здесь Чаплин слышит за «красного». Этим объясняется его молчаливость, но в связи с приездом представителя советской кинематографии он решил выступить.

Привожу выдержку из его речи: «Приезд этих гостей, прежде всего, является дружественным жестом Советского Союза, который должен послужить нам примером, и мне тотчас же приходит мысль в голову, что хорошо было бы послать делегацию киноработников из Голливуда в Москву. Я надеюсь, что в этом зале не присутствуют члены Комитета Дайеса»¹ («Комитет Дайеса» — это своего рода американская инквизиция), а то они сразу же скажут, что я

коммунист. Я не коммунист, пусть они думают, что я клоун. В коммунизме есть очень много хорошего, есть и такое, что можно отделить. Я рад тому, что я также не балетный танцор, а то если бы меня считали еще и таковым, то, наверное, выслали бы из страны. Конечно, и тот факт, что я играю в теннис, также может быть обвинением против меня».

Далее он перешел к представлению приехавших, и в конце остановился на мысли о том, что нашим приездом кладется начало дружбы между работниками искусства Советского Союза и Америки не только в настоящий момент, но это должно послужить хорошим залогом к дружбе и в послевоенный период.

С 5 по 10.09 устраиваю при участии Академии, гильдии писателей, режиссеров, актеров и других вечера советских картин, на которых будут все выдающиеся творческие работники. Надеюсь, показ наших фильмов встретит широкий отклик среди этого круга зрителей и также послужит рекламой картинам. Чем больше шума будет вокруг наших картин, тем быстрее будет пробиваться брешь в «блокаде».

Отношения к нашей кинематографии меняются всецело в зависимости от политической конъюнктуры и ежедневной военной сводки. В зависимости от этих факторов проявляется больший или меньший интерес к нашим картинам.

В последние дни поднялась страшная свистопляска в связи с отозванием Литвинова. Немедленно же произошло падение интереса и к нашей кинематографии, в частности, к моим делам. Теперь успехи наших войск на фронтах, о которых принужден громко говорить и Херст, опять облегчают работу.

Комитет советско-американской дружбы приступил к организации Кинокомитета советско-американской дружбы. О моих намерениях по поводу этого комитета я Вам уже писал.

Иван Григорьевич, одним из решающих шагов в вопросе завоевания дружественных чувств американцев будет приезд сюда Шостаковича. Он самый популярный советский человек, его любят и хотят видеть. Его приезд принесет колоссальную политическую пользу нашей стране, не говоря уже о материальной стороне.

Приезд Михозлса² был решающим фактором, расположившим к нам еврейские круги и давшим значительный материальный результат. Приезд Шостаковича будет иметь несравненно больший резонанс, это будет всеамериканское событие. Шостакович мне перед отъездом говорил: единственное, что смущает его в поездке в Америку, — это отсутствие конкретного повода, т.е. он не может дирижировать, концерттировать, а ехать представлять во фраке он не хочет.

Сейчас имеется ряд конкретных предложений Шостаковичу написать музыку для картин, «сниматься» и т.д. Надеюсь, это его устроит. Гарантирую Вам, в результате приезда Шостаковича, кроме завоевания симпатии миллионов американцев, мы приобретем полностью хорошо оборудованную студию.

Иван Григорьевич, поездку Шостаковича необходимо организовать скорейшим образом. Такова точка зрения и тов. Громыки.

Сегодня Дисней показывал две чудесные короткометражки: одна о малярии, другая о воспитании детей, как в сознании ребенка борется «злое» и «доброе» начало и каково формирование сознания у юного фашиста. Обе чрез-

вычайно интересные картины. Постараюсь Вам выслать их в ближайшее время.

С нетерпением жду Вашего письма.
Жму Вашу руку. *М. КАЛАТОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 80. Л. 54—57.

¹ В 1938 году Конгресс США учредил Комитет по вопросам антиамериканской деятельности, основной задачей которого стало расследование фактов проникновения коммунистической идеологии и пропаганды в США. Работу Комитета возглавлял конгрессмен-демократ от штата Техас Мартин Дайес.

² Председатель Еврейского антифашистского комитета (ЕАК) С.М. Михозлс вместе с еврейским поэтом, членом президиума ЕАК И.С. Фефером прибыли в США через Тегеран в мае 1943 года. Поездка была санкционирована властями с целью просоветской агитации и сбора средств в пользу Красной Армии. Во время продолжительной семимесячной поездки Михозлс и Фефер побывали во многих городах США, Мексики, Канады и Англии, выступали на многотысячных митингах, проводимых под эгидой влиятельных сионистских организаций. И с пропагандистской, и экономической точек зрения широкоэшелонная кампания оказалась результативной. Г.М. Костырченко в книге «Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм» пишет о том, что евреями всего мира было пожертвовано в пользу СССР 45 млн. долларов (С. 231).

№ 277

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОВОЙ И Г. БОЛЬШАКОВУ

1 ноября 1943 г.

Дорогой Иван Григорьевич!

Чувствую, что Вы выражаете недовольство нерегулярностью моей информации. Причина этому простая — дикторы сюда также редко заезжают, как почтари в Заполярный круг. Почту мне приходится самому отвозить в Сан-Франциско.

Что наиболее характерно для Голливуда сегодняшнего дня? — это активизация реакции. Реакция возглавляет компанию против военной тематики, она проповедует развлекательность и только сексуальные проблемы, и если даже снимаются военные картины, то в связи с половой проблемой и т.д. <...>

Несмотря на разгул реакции, в Голливуде начинается брожение. Прошедший Конгресс писателей сыграл положительную роль в консолидации прогрессивных сил. До сих пор здесь даже человек, близкий нам по мировоззрению, не осмеливался об этом говорить даже своим друзьям, ибо завтра же он останется без работы, будь даже виднейшим сценаристом или режиссером.

«Аполитичность» в Голливуде считалась признаком приличного тона. Но война, ведомая Советским Союзом, заставила многих проснуться. <...>

Недавно я встретился с Дэвидом Гриффитом. Когда он услышал, как его ценят у нас, и что пишут о нем книги и проч., старик обнял меня, стал целовать, рассказал следующую историю. После того, как он поставил знаменитую «Нетерпимость», к нему пришел «настоящий русский» и сказал, что Ленин приглашает его помочь создать молодую советскую кинематографию. Гриффит тогда был молод, в расцвете сил, много снимал и думал, что всю

жизнь будет молод. Он работал в кинематографии, пока ему не стукнуло 60 лет. Тогда его, создавшего американскую кинематографию, вышибли из нее как человека, уже неспособного делать картины с сексом. «И уже почти десять лет меня не впускают в тот дом, который я выстроил», — сказал Гриффит.

К сожалению, американские кинодеятели имеют весьма смутное понятие о Советском Союзе и о нашей кинематографии. Даже Эйзенштейна многие не знают и не слышали. До сих пор нами интересовался только круг наиболее прогрессивной интеллигенции. Широкие массы киноработников имели примерно такое же представление, как о китайской кинематографии. Стараясь всяческими путями популяризовать нашу кинематографию, и когда советская кинематография станет популярным фактором в Голливуде, то это весьма поможет продвижению наших картин.

Голливуду во всем подражает вся страна. Процесс обработки взбесившихся от благополучия мешан, управляющих Голливудом, — процесс сложный и требующий времени.

Трудный он потому, что все исходящее от советского человека, рассматривается как пропаганда, а слово «пропаганда» здесь синонимы заразы, которая «лишит американца всей его собственности и он останется голодным».

Вы даже не представляете, до какой гигантской тупости доходит эта болезнь «пропаганды». Здесь уже появилась статья, что «советский кино-посол» развернул такую деятельность, в результате которой американская кинематография будет вытесняться не только с мирового рынка, но советские картины также начинают угрожать американцам «пропагандой». Потому приходится осторожно изыскивать действенные пути действительной пропаганды нашей кинематографии. В США труднее, чем где бы то ни было.

Известно ли Вам, что Антонов не имел возможности регистрироваться как представитель советской кинематографии, так как тогда он обязан был бы регистрироваться как «агент по пропаганде в пользу иностранного государства». А это значит ежемесячно регистрироваться в полиции и, под угрозой ареста, что очень просто здесь делается, давать все сведения о своей деятельности, получаемых и расходуемых средствах.

Мне при помощи долгих хлопот посольства только на четвертый месяц выдали регистрационную карточку как «государственного лица».

Далее, здесь все делается «личной симпатией», на встречах, на ланчах, вечерах и т.д. Голливудцы — народ «чрезвычайно трудный» на такое проявление дружбы к Советскому Союзу, чтобы это приносило нам непосредственный результат. Нужно начинать издали.

Организованный Кинокомитет советско-американской дружбы, где у меня «свои» люди, является общеизвестным рупором нашей кинематографии. Членами комитета являются самые видные актеры, режиссеры и др.

Сейчас для популяризации нашего кино устраиваем радиокинопереключку Москва—Голливуд. Это должно иметь очень положительный результат, ибо в Америке ничто так не авторитетно, как выступление звезд, даже более чем выступление президента, его слушают далеко не все, но когда выступает Бетти Грейбл, Америка, замирая, слушает и умиляется.

Наша задача, несмотря на противодействие «Майеров», сделать голливудцев нашими друзьями, нашим рупором. Если этого достигнем, лучшей «рекламы» не может быть для нашей кинематографии.

Одним из главных мероприятий по установлению «дружбы» и обмена творческим, техническим и практическим опытом должна быть организация кинофестиваля.

Сейчас в связи с политической ситуацией и результатами октябрьского Конгресса писателей созрела подходящая обстановка.

Инициатива созыва этого фестиваля исходит от нас, и это определит достаточное наше влияние в фестивале. Официально организаторами этого фестиваля будут кинокомитет советско-американской дружбы, гильдия писателей и организационный комитет конгресса писателей, гильдия режиссеров и продюсеров, гильдия актеров и Академия кино.

Гильдии здесь — это своего рода творческие союзы, чрезвычайно авторитетные, ибо, не состоя в гильдии, трудно получить работу каким бы ты знаменитым не был. Также примут участие все студии. Сегодня по этому вопросу встречаюсь с Джеком и Гарри Уорнерами и Фриманом.

Я предложил план и структуру организации всего фестиваля, приняли с энтузиазмом.

По этому плану «верховным судьей» международного фестиваля будут авторитетные государственные лица Америки, Союза и Англии. Вся работа фестиваля будет проходить в комиссиях, состоящих из писателей, критиков, режиссеров, актеров и т.д., которые будут просматривать, дискутировать картины и, вынося свое решение, представлять их на окончательное решение «верховному суду».

Каждая студия может представить не больше трех картин. Критерием оценки является «чем эта картина помогла разгрому фашизма». Роль кино в войне — это тема фестиваля.

Вам, Иван Григорьевич, придется быть одним из трех «верховных судей» и возглавить советскую делегацию, каковая будет членами комиссии.

Нужно подготовить шесть хороших художественных картин, несколько военно-тренировочных, что здесь в большом фаворе, далее медицинские, хронике и т.д.

Иван Григорьевич, этот фестиваль, если не задушит его реакция, будет самым значительным всемирным фестивалем, и при этом негласно организованные вожжи будут в ваших руках.

Намечается фестиваль в мае. Подробно еще неоднократно буду вас информировать.

Еще о нравах кинодельцов. В период, когда шел с успехом «Сталинград», в Нью-Йорке появилась информация «Парамаунта», где они, желая обезопасить себя от нападков реакционной прессы, весьма в похабных тонах «заявили, что они от картины ничего не получают и [что] прокат этой картины — альтруистический жест, и деньги отдали «советскому правительству».

Прочтя это, я немедленно позвонил и потребовал объяснения по поводу такой лжи. Вице-президент извинялся, мотивируя, что произошла ошибка. Я потребовал в трехдневный срок дать в прессу опровержение, они согласились, через три дня ничего не появилось, тогда я заявил, что принужден довести до сведения посла тов. Громыко, чтобы он сделал представление в Госдепартамент.

Испугавшись скандала, через три дня после этого явился ко мне вице-президент [Уэйнджер] и заявил, что весь доход от «Сталинграда» они решили отдать в пользу Красной Армии.

Не буду больше утруждать Вас.
Посылаю с этой почтой много материала для бюллетеня комитета, где много интересного.

Привет *М. КАЛАТОВОВ.*
1 ноября 1943 г.
Лос-Анджелес

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 35-43.

Опубликовано полностью: Киноведческие записки. № 65 (2003). С. 202—206.

№ 278

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОВОВА А.Н. АНДРИЕВСКОМУ

1 ноября 1943 г.

К сожалению, свой отчет я принужден начать с жалоб. Первое, это до сегодняшнего дня не удалось получить план и название картин, которыми мы можем располагать в 1944 году в Америке. Заполучить кинотеатр «Виктория» в Нью-Йорке нам удалось, но удержать, боюсь, что не удастся. Так будет с кинотеатрами в Чикаго и в других городах, где таковые мы сейчас стараемся открыть.

Если мы намереваемся всерьез показывать советские картины в «своих» театрах, то нужно всерьез обеспечить эти театры картинами, а это значит иметь возможность планировать эти картины, иначе, не имея перспективы, мы не сможем удержать театры. Примером является «Виктория». Шесть недель в сентябре и октябре с успехом шел «Сталинград». Следующей программой мы пустили «Секретаря райкома», и картина, несмотря на все положительные данные для американской публики, провалилась, и за две недели хозяин театра потерял 8 тысяч долларов. Причиной являются субтитры. Американцы не хотят смотреть картин с субтитрами, тем более на Бродвее.

Театр «Виктория» всячески хочет отнять у нас «МГМ». Они ведут сложную интригу. Если мы дадим возможность в «Виктории» пойти американской картине хотя бы даже неделю, то, во-первых, поднимется вой в газетах, что советские картины не хочет смотреть американская публика и, во-вторых, для того, чтобы отбить у нас театр, туда дадут такую картину, которая будет идти много недель, а потом — прощай, кинотеатр.

Демонстрация наших картин в хороших театрах — это биржевая игра, а чтоб играть, нужно иметь, чем играть. Положение сейчас таково, что нет картины, которую можно было бы с успехом показывать, ибо «Она защищает Родину» будет готова только 15 ноября. Озвучание получилось неплохое, но картину нужно еще шлифовать. Это первая дублированная картина, нужно ее в хорошем виде выпустить.

Чтобы избежать краха, мы договорились с Голдвином помочь нам и дать «Норд Стар»¹ на премьеру в «Викторию» одновременно с театром «Радио Сити». Голдвин согласился при условии, что картина будет идти у нас 8 недель. Правда, это рискованный договор, но, во-первых, то, что в «Виктории» пойдет премьера наравне с «Радио Сити» — это очень важно для престижа «Виктории», а во-вторых, к тому времени будет готова и «Она защищает Родину».

Следующая картина в прокате будет «Свинарка и пастух», которая пользуется большим [успехом] у всех американцев, кто ее видел. Но если не найти ключа и пустить ее с субтитрами, то она также провалится.

Ключ после долгих дебатов, даже с участием Чаплина, мы нашли такой: картина начинается с того, что у грандиозного кинотеатра, где рекламируется «Свинарка и пастух» и другая американская картина с герлсами, стоят два американских моряка и девушка. Они спорят — на какую картину им пойти: на советскую или американскую. Один из моряков — фермер по происхождению — не хочет идти и говорит неодобрительно о наших картинах. Он говорит примерно то, что говорит американский мещанин о наших картинах, и вдобавок аргументирует тем, что он не понимает русского языка. Другой моряк, плававший до войны в Ленинград, теперь в Мурманск, доказывает обратное и берется перевести картину, так как он знает сто русских слов. Они идут посмотреть картину, и высокий моряк переводит им всю картину. Попутно он объясняет, что такое сельскохозяйственная выставка, что такое колхозный строй и т.д. К концу картины, когда они выходят из театра, маленький моряк в восторге кричит, что лучшие «фермы» в Советском Союзе, а также и лучшие девушки, и он поет на английском языке основную песню картины.

Я знаю, что к этому вы можете отнестись боязливо, но дилемма такова: или субтитры, а это значит — гробить картину, или же изложенный вариант.

Чтобы обеспечить качество исполнения, я привлек таких мастеров, как Мамулян, Ингл (это отличный комедийный сценарист). Кстати, практика со «Сталинградом» доказала, как американцам нравится комментарий, сделанный хорошим народным языком.

Вариант, который я изложил, сохраняет в целом все достоинство фольклора, которым богата картина, и в то же самое время окажется близк[им] для американцев. Майлстоун, Мамулян, Чаплин и др. считают это решение весьма удачным.

«Свинарка» пойдет вслед за «Она защищает Родину», но что делать потом, я просто не представляю, так как не знаю до сих пор, какие картины вы пришлете; и, кроме того, их надо дублировать — и когда все это делать?

Прокат советских картин, под этим я подразумеваю широкий прокат, который мы сейчас хотим здесь осуществить, дело чрезвычайно трудное и рискованное. Первое, что необходимо — это иметь не менее двадцати картин в год, годных для американского зрителя.

Кстати, сейчас, когда мы начали налаживать южно-американскую сеть, первое, что потребовали от нас и южно-американские прокатчики, это программы на десять месяцев вперед. Но об Южной Америке речь пойдет позже.

Выяснилась еще одна подробность. Оказывается, большинство агентов «Арткино» — это пустое место. Выяснил я это после поездки в Чикаго, Сан-Франциско и Вашингтон. Это были люди, которыми никто не интересовался и не контролировал. Так, например, на западном побережье, т.е. в Сан-Франциско, Сиэтле, Сан-Диего, Портленде и в окрестностях наши картины показывали максимум два раза в год и то по нескольку дней.

Голдстейн, который работает одновременно у «Арткино» и в «Техниколоре», и при этом живет в Голливуде, совершенно не занимается нашими картинами, мотивируя созданной им теорией, что «американцы не любят советских картин».

Сейчас в Сан-Франциско я договорился с опытными прокатчиками, рекомендованными Консульством, и там организуем большое агентство на все западное побережье, которое сейчас стало грандиозным военно-промышленным районом.

У вас может встать вопрос — для чего вся эта затея по поводу получения кинотеатров, когда важнее договориться с крупными компаниями, чтобы они прокатывали наши картины?

Договориться с крупными компаниями чрезвычайно трудно, ибо, как заявил мне Луи Майер, они нас рассматривают, во-первых, как людей, стремящихся через кино «привить американцам коммунистическую пропаганду» и, во-вторых, просто как конкурентов.

Прокат «Сталинграда» также не дал «Парамаунту» ожидаемого успеха. Я объясняю это тем, что после успеха в Нью-Йорке, где они дали большую рекламу, они решили, что не стоит популяризовать Советский Союз, и сейчас в остальных городах прокатывают почти без рекламы.

Нам необходимо, чтобы американская широкая масса, я подчеркиваю, широкая, ходила в наши театры и смотрела советские картины, так как до сих пор наши картины шли только в третьестепенных кино и на окраинах, и смотрели их русские, евреи и все те, кто так или иначе связан с Россией. Это я установил точно, и если вы захотите, в подтверждение могу выслать статистический материал.

Широкая же американская публика крупных городов ходит в хорошие театры, оборудованные с комфортом. В этих кино определяется успех и марка картины, и, в зависимости от этого, определяется судьба в провинциальных кино, а таковых тысячи. Здесь все решает популярность, реклама и т.д.

Вы даже не представляете, какую рвань выпускают голливудские студии, и все это сдобривается колоссальной рекламой, «звездами» и пр., и публика глотает все. Но когда дело доходит до советских картин, то все настораживаются, ибо американцам Херст глубоко привил боязнь к «пропаганде». Это слово здесь синоним — «смотри, американец, тебя разденут и отнимут всю твою собственность».

Так вот, чтобы пробить эту брешь, стараюсь устраивать различного рода «мероприятия» с привлечением голливудских звезд вроде радиопереклички Москва — Голливуд и т.д.

Вся эта шумиха нужна для того, чтобы популяризовать наше кино, чтоб пробить брешь, и, если нам удастся заполучить приличные кино в 8—10 городах и мы сможем так показывать наши картины, чтобы американцы приняли их, тогда и крупные компании, почуяв бизнес, пойдут с нами на сделку.

Есть также и другой путь, но боюсь, что он мало осуществим. Это о чем я неоднократно писал вам: покупать у американцев их картины на условиях с обязательством широко прокатывать наши в Америке. Но, судя по тому, что вы даже не отвечаете на это, я понимаю, что не стоит строить иллюзии.

Помните одно: американцы — зазнавшиеся шовинисты, они никого знать не хотят, знают так только ради приличия «демократического государства», не более. Они никого не хотят пускать на свои экраны. Англичане здесь льют крокодиловы слезы и завидуют нам.

Основной успех советски[е] картин[ы] ожидает в Латинской Америке и в освобожденной Европе.

Представительские мои должны быть значительно увеличены: вы должны помнить, здесь все делается за «завтраком», «обедом» и на «ответных вечерах». Поддерживать знакомство с видными деятелями Голливуда — вещь весьма дорогая, но, к сожалению, это здесь неизбежная вещь.

Если Мамулян или кто-либо другой соглашается даром работать по картине, это «даром» стоит дорого, и с этим надо считаться. Без «оказания внимания» здесь не делается ничего.

Прошу Вас, шлите скорее картины и ответы на мои запросы.
Желаю Вам успеха.

Ваш *М. КАЛАТОЗОВ*

В связи с дублированием «Лица фюрера» в Голливуде собрали довольно приличный коллектив дубляжников, так что ряд картин на русский язык, возможно, будет дублироваться здесь.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 87. Л. 4—15

Опубликовано полностью: Киноведческие записки. № 65 (2003). С. 207—210.

¹ В 1944 году фильм Льюиса Майлстоуна «Северная звезда» был приобретен для проката в СССР. См. док. № 293.

№ 279

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОЗОВА И.Г. БОЛЬШАКОВУ

12 декабря 1943 г.

Нью-Йорк, США

Дорогой Иван Григорьевич!

Весьма благодарен за Ваше письмо, которое придало новую энергию моей работе.

В ряде полученных телеграмм Вы указываете на необходимость проката наших картин через крупные компании. Иван Григорьевич, я всячески стараюсь это делать и связи, которые удалось завязать, казалось бы, должны были этому содействовать, но дело это чрезвычайно трудное. Вот ряд фактов, препятствующих этому:

1. Американский абсолютно монополистический прокат не допускает никого из иностранцев. Они заинтересованы прокатывать свою продукцию, но не чужую.

2. Американская широкая публика не хочет смотреть чужих картин. Американцы смотрят картины по «звездам», а не по достоинствам картин. Они также не хотят больше смотреть картин о войне.

3. *Наши картины смотрят русские, выходцы из России, и небольшой круг американцев симпатизирующих Союзу.*

4. Для американского кинорынка в настоящее время произошло перенасыщение картинами о Советском Союзе. В данный момент по всей Америке идут — «Норд Стар», «Сталинград» и «Битва за Россию» и в ограниченных кино наши картины. *Выпускать сейчас «Битву за Украину» в США нецелесообразно, провалится.* Мы выпустили ее сейчас в Южной Америке и Мексике на

испанском языке. Кроме того, в США пока эту замечательную картину не разрешает цензура, требует вырезать все трупы и «ужасы»! Таковы факты, с которыми приходится считаться!

Не буду дальше утомлять Вас доводами карантина против наших картин. Темы путями и средствами, которыми мы располагаем, добиться широкого проката невозможно. Я решил прощупать другие пути и после долгих рекогносцировок, кажется, нащупал пути, которые могут кардинально изменить вопрос с нашими картинами.

Я пришел к выводу, что если нам идти на решительные шаги с прокатом наших картин, то таковые могут быть только с двумя организациями — с Ворнерами и РКО. Эти компании достаточно лояльны к нам. Результат переговоров с РКО я Вам посылаю. РКО в этом году вышло на одно из первых мест по прокату. Сейчас за их спиной крупнейший, банк Моргана. Проект новых будущих отношений с РКО написан лично президентом РКО, Ратвоном, и двумя вице-президентами, Дипине и Рейзманом, в проекте договора одним из условий является прокат американских картин в СССР на процентных началах, причем этот доход делится пополам с нами. Я им говорил, что вопрос о процентах, вероятно, решится Вами отрицательно. РКО настаивает на этом, причем они согласны ждать пока вопрос, о валютном стандарте будет решен между США и СССР. Я думаю, они также согласятся, если им предложить не проценты с проката их картин, а определенную стоимость за каждую картину, но стоимость, конечно, гораздо высшую, чем сейчас платим, они захотят иметь гарантию за все свои картины, примерно более полумиллиона долларов в год. Я думаю, что можно будет на это пойти, учитывая, что прибыль от Советских картин будет не меньшей. Иван Григорьевич, учтите, что такого рода переговоры с крупными компаниями, за которыми стоят крупнейшие банки, происходят впервые и прокатный аппарат, который предоставляет РКО, действительно грандиозен. Они абсолютно убеждены в успехе и потому готовы пойти на многие изменения, уступки и уточнение договора. Учтите также, что в таких масштабах прокатывать наши картины в Америке и даже в Европе представится не скоро! Вопрос паритета картин 8:8 взят условно, они согласятся за одну американскую в СССР прокатывать три наших в США и по всему миру. Они также не настаивают на мировой монополии. Предлагают, если мы хотим, пока только американский континент. Договор написан и переведен на русский ими же. Они также дали список отделений и число служащих, каковые будут в распоряжении «Х корпорации». Все это посылаю Вам. Переговоры эти чрезвычайно важны для нашего делового престижа. РКО настаивает на скорейшем ответе. Моя точка зрения на предложение РКО такова; если в принципе наше правительство может допустить прокат американских картин в СССР на проценты началах, даже очень ограниченных, или же разрешит гарантировать указанную выше денежную сумму, то нам следует согласиться на такого рода организацию, ибо ни при каких других условиях действительно широко показывать наши картины в Америке мы не сможем. Также мы получим техническую помощь их студии за даром.

Конечно, вопрос организации, совместной корпорации весьма сложный и принципиальный. Вам сверху виднее. Жду Вашего телеграфного указания. Днями посылаю пять картин:

1. «Гражданин Кейн» — одна из лучших американских картин. Эта скрытая биография Херста¹.
2. «Информер» — Джона Форда, картина 1937 г.², но по сей день считается «классической».
3. «Салюдос Амигос»³ — Дисней и две музыкальные. Через Амторг посылаем 5 французских картин, какие по существу получил даром. Все 5 обошлись — \$170.00. Их можно показывать только на закрытых просмотрах. Эти копии подарены разными лицами советской кинематографии.

Жду Вашего скорейшего ответа. *М.К. КАЛАТОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 87. Л. 1—2.

¹ Слева на полях от подчеркнутого поставлен вопросительный знак.

² На самом деле фильм «Осведомитель» («The Informer») вышел на экран в 1935 году.

³ Речь идет о фильме «Привет, друзья!» («Saludes Amigos!»).

№ 280

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОВО А.Н. АНДРИЕВСКОМУ

14 декабря 1943 г.

Дорогой Александр Николаевич!

Наконец, получил первые письма от Вас и Ивана Григорьевича.

Вы даже не представляете, какая здесь радость получать письма с большой родной земли. Понятие Родины здесь ощущается в совершенно новом качестве, это болезненная тоска по родным людям, городам, земле.

Здесь, в Америке, все настолько чуждо природе советского человека, что даже представить это трудно! Это примерно так же трудно, как представить Вам в Москве, до чего тяжело в США продвигать наши картины.

Здесь уважение и снисхождение может снискать себе любой гангстер, любой жулик и громила, но человек, занимающийся «пропагандой» в пользу Советского Союза, даже в пользу дружбы США и СССР, считается человеком, достойным линчевания. Развитие дружественных чувств к СССР у американского обывателя протекает весьма туго. К сожалению, у этого обывателя, который является господином Америки, нет никаких познавательных интересов. Мещанство и обывательщина достигли в Америке кульминации.

Решающим фактором воспитания американцев является голливудский кинематограф. «Звезды» для большинства американцев — обожествленные символы. Они им поклоняются и подражают во всем. В свою очередь, «Звезды» потрафляют всем пошлейшим вкусам обывателя. К этому вели американскую кинематографию Майеры, Скурасы, Балабаны, они теперь начинают пожирать плоды!

Никогда Америка не выпускала столько плохих и пошлых картин, как в этом году.

Нет ни одной картины, свежей по замыслу, режиссуре и актерскому исполнению. Секс, который был ключом «занимательности» большинства картин, выдохся и вконец состарился. МГМ сейчас пытается влить «новую твор-

ческую» струю и вместо двух звезд снимать десять звезд в одной картине. Сейчас повсюду услышите жалобы на творческий упадок голливудской кинематографии. Основным злом опошления являются продюсеры. Это, по существу, «свои люди» хозяев студии, их глаза и уши.

Продюсеры — в подавляющем большинстве дельцы, не имеющие никакого отношения к искусству, просто спекулянты, помещающие свои деньги в выгодный бизнес или получающие проценты от хозяев за экономический и «творческий» контроль. Мнение всех лучших деятелей Голливуда таково, что результат, который имеет сегодня американская кинематография, колоссальные прибыли и полнейшее творческое убожество, результат продюсерской системы. Сейчас передовые студии, как Ворнеров, Колумбии и РКО, становятся на путь упразднения дельцов-продюсеров, и режиссер одновременно является продюсером.

Так начинают работать почти все виднейшие режиссеры, сценаристы и даже иногда актеры!

Кстати, творческой интересной студией становится Колумбия. Там собираются наиболее прогрессивные силы, там во главе Букман — человек прогрессивный и близкий к нам.

Очень рад, что приезжает Иванов¹, теперь больше смогу заниматься Голливудом и писать Вам всякие новости.

Вы, наверное, уже читали мое письмо Ивану Григорьевичу по поводу РКО². Отнеситесь к этому вопросу осторожно и не отрицайте сразу, ибо более широких и реальных путей мы не получим.

Александр Николаевич, опять принужден ставить вопрос относительно безобразного состояния лаванды, шумов и музыки, присылаемых сюда. Нельзя, мы не имеем права так дискредитировать наши фильмы. Присылаемые сюда копии — сплошной брак, только умышленно их могут сюда посылать. Я уже писал Вам, что нужно организовать при Инторгкино специальный ОТК для посылаемых за границу копий, тем более лавандных копий.

Также нет никакого рекламного материала. Теперь относительно стереокино. Понимаете, получается извечная история, мы здесь попадаем в глупое положение. Я поднял шум по поводу стереокино, нашел честных американцев — крупных дельцов, которые в состоянии развернуть стереоскопическое дело и только на Ваш и Иванова приезд со стереоаппаратурой дают пятьдесят тысяч долларов.

Проходит два месяца, пока я получаю ответ, который ничего не решает. Я ведь телеграфировал, что вопрос по поводу американского патента решится по получению от Вас всех материалов. Все эти вопросы я консультировал со специалистами и юристами.

Прошу Вас телеграфно сообщить, намерен ли комитет продвигать это изобретение в США, ибо, как Вы видите, в договоре с РКО также стоит этот вопрос.

Старик Голдвин так обижен на нас за некупленные картины, что не хочет разговаривать с нами. За «Харикейн» он хочет сто тысяч, и ни копейки меньше.

Жду Ваших писем. Привет друзьям.
М. КАЛАТОВ

¹ Речь идет о Семене Павловиче Иванове.

² О проекте договора с голливудской студией РКО («Радио-Кит-Орфеум») М.К. Калатозов подробно сообщал И.Г. Большакову в письме от 12.12.1943 г. См. док. № 279.

№ 281

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОЗОВА И.Г. БОЛЬШАКОВУ

12 января 1944 г.

Секретно

Уважаемый Иван Григорьевич!

Особых новостей сообщить Вам пока не могу. Жду от Вас указаний по поводу проекта договора с РКО... Президент РКО Ратвон уже дважды справлялся — не могу ли я ему дать ответа. <...>

На днях Чаплин был у меня на обеде и выяснился ряд обстоятельств, почему он не давал нам своих картин даже для просмотров. Первое — он имел ложную информацию о просмотренных в Москве его картинах. Я с трудом убедил его, что «Золотая лихорадка» не была на наших экранах, и вообще ее не видали в Москве. Он неприязненно вспоминает Шумяцкого и почему-то очень холоден к Эрлеру¹, несмотря на то, что ему очень понравилась «Она защищает Родину».

Также какую-то неактичность допустил в отношении Чаплина Ирский², в связи с чем он потребовал возвращения «Диктатора».

Иван Григорьевич, Чаплин человек, в высшей степени хорошо относящийся к Союзу, его в Америке считают «красным», за что он подвергается значительной травле.

Я считаю, что с таким нашим другом, как с Чаплином, можно иногда «цапкаться» и потому не грешно оказывать иногда внимание такому человеку. Сейчас установились у нас очень дружеские и теплые отношения и все, что он считал «обидой» от наших кинематографистов, — забыто. Я ему сказал, что если он даст свои картины для закрытых просмотров, то Кинокомитет в Москве организует фестиваль Чаплинского творчества. Он был очень польщен, и сейчас мы с ним отбираем его картины для посылки в Москву. Он хотел подарить «Золотую лихорадку», но права на эту картину принадлежат не ему. Позавчера он сказал мне, что намерен подарить нам «Диктатора», и через месяца два хочет приступить к дубляжу этой картины на русский язык, просил меня помочь ему.

Иван Григорьевич, хорошо было бы, если Вы ему прислали бы письмо и какой-нибудь подарок. Здесь это неизбежный атрибут дружбы. Я ему подарил коньяк, икру и т.д. Но если Вы ему пришлете что-либо подобное из Москвы, он будет в восторге.

Также прошу Вашего указания по поводу Чаплинского желания поехать на месяца два в Москву и по Союзу. Он об этом говорит при каждой встрече.

Иван Григорьевич, до сего дня я ничего не знаю о Вашем отношении к международному кинофестивалю, о котором я Вам писал. Мне необходимо знать как вести себя по этому вопросу. <...>

Я Вам уже писал, насколько сложна политическая обстановка и как в Америке особенно безответственна пресса. До сего времени я старался не освещать

щать широко вопросов советской кинематографии. Теперь, более или менее освоившись, предприму ряд шагов. Я договорился с отделом «Паблिसити» Конгресса писателей, куда входит ряд прогрессивных журналистов, о дружественном освещении в ряде журналов вопросов нашей кинематографии. Так, например, я уже получил предложение от редактора «Дейли фильм» поместить большую статью без изменений.

Интересной в Голливуде является работа среди творческой молодежи. Наиболее прогрессивной является режиссерская группа, пришедшая в Голливуд главным образом из нью-йоркских театров. Путь прохождения их таков: они начинают работать в роли «режиссеров по диалогу». Это специалисты, которые работают с актерами по изучению роли и диалога. Режиссер по диалогу также сидит на съемке и внимательно следит за текстом сценария. Он помогает режиссеру и актерам в работе над словесным материалом, делает изменения в тексте во время съемок, что очень часто практикуется на голливудских съемках. Такой по существу ассистент режиссера работает несколько лет и после, если он проявил способности, его постепенно вовлекают в режиссуру.

Вот в Голливуде есть такая режиссерская молодежь, правда, каждый из них сделал уже по десятку картин, но все они молоды годами, примерно 28—30 лет, и горячие патриоты Советского Союза, каждый из них старается чем-либо помочь мне в работе. Здесь уже дважды устраивали собрание режиссеров и сценаристов, где я им рассказывал о творческих течениях у нас, о литературе, о мастерах искусства. Беседы эти протекали очень оживленно, и есть уже результат. Так, например, молодому режиссеру Чарли Видору поручили делать картину о Шопене. Но вопрос о Шопене был связан с историческими русско-польскими отношениями, и в сценарии русский народ выглядел узурпатором. Ч. Видор сообщил об этом втихомолку и просил помочь ему, как выйти из этого положения, ибо он считает себя другом Союза. Совместными усилиями мы исправили эти сцены, и, если хозяева студии не повернут сейчас носа по ветру, так как сейчас снова начинается в прессе анти-советская компания по поводу польского вопроса, картина получится вполне приемлемой для нас.

Таким же образом делится своими творческими трудностями и остальная молодежь.

Иван Григорьевич, есть у меня к Вам одна личная просьба. Здесь, в Америке, можно очень дешево, примерно за тысячу с лишним долларов, снять очень интересную документальную картину. Это об индейцах, живущих в совершенно оторванных от цивилизации местах, сохранивших свою культуру и натуральное хозяйство.

*В Америке
риканцев, счит
вища. Таким об
жественно насл
сделать цветную кор*

Мне обещали, что преост

*в в Вашингтоне при Американском
правительстве окажет всяческое содействие.*

Живут они в штатах Техас и Нью-Мексико.

Расходы по картине сможет взять «Артикино», которое и будет прокатывать эту еще невиданную на американском экране картину.

Времени займет съемка этой картины 2—3 недели. Снимать буду на 16 мм и аппаратуру достану напрокат.

Жду Ваших указаний.
Привет всем друзьям.
Лос-Анджелес

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 76—83.

Опубликовано полностью: Киноведческие записки. № 65 (2003). С. 213—216.

На первой странице письма имеются резолюция И. Большакова: «Ознакомить моих заместителей и гг. Андриевского и Бригаднова. [Подпись] 29/V-44 г.», а также подписи лиц, ознакомленных с письмом. В штампе в графе «получено» проставлено 30 мая, в графе «исполнено» 15 июля; кроме того, неустановленным лицом написано: «и ответ по линии «С[оюз]и[нторгкино]».

¹ В 1935 году делегация советских кинематографистов во главе с начальником Главного управления кинематографии Б.З. Шумяцким побывала в США. В составе делегации находился режиссер Ф.М. Эрлер.

² Г.Л. Ирский — начальник Технического управления Министерства кинематографии СССР (1939—1949 гг.). Во время кампании борьбы с «безродными космополитами» был уволен со своего поста.

№ 282

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОВОА А.Н. АНДРИЕВСКОМУ

15 марта 1944 г.

Уважаемый Александр Николаевич!

Сейчас вышла картина «Нет сильнее любви» («Она защищает Родину»). Очень хорошие рецензии. Рекламу готовили долго, но финансовый успех посредственный. Почти все отмечают достоинства дубляжа на английский язык, но, несмотря на это, на картину идут мало. Объясняется это тем, что рядом с театром «Виктория» с успехом идет «Песнь о России» — картина, сделанная по всем правилам голливудской клюквы, и «Три русских девушки». За последние 7 месяцев на Бродвее все время идут какие-либо «прорусские» картины, сделанные на американский вкус, с которыми нам конкурировать трудно, ибо все эти картины построены на «звездах». Вторая причина, о которой я уже неоднократно писал, это желание смотреть только развлекательные картины.

Сейчас, в Нью-Йорке, картина пойдет вторым кругом через прокат РКО, кот[орый] предоставил 16 кинотеатров. В Кливленде картина идет с успехом.

Положение с картинами тяжелое, т.к. хороших художественных картин нет. После долгих мытарств «Свинарку и пастуха» пришлось выпустить с субтитрами, т.к. у «Арткино» не хватило денег на досъемку комбинированного комментария и дубляжа, как это хотел сделать Мамулян. Эта досъемка требовала 50 000 дол., каковые едва ли окупались бы. Несмотря на субтитры, картина должна иметь успех. С дубляжом «Воздушного извозчика» до сих пор все стоит замороженным, ибо не получили лаванды.

Сейчас выпустили в прокат «Как закалялась сталь». На очереди к выпуску «Украина»¹ Довженко, «Народные мстители» — комментарий к ней сделал известнейший радиокомментатор, писатель Норман Корвин, «Два бойца», на

успех которой мало шансов, ибо «героиня» так выглядит, что вызывает смех у американцев. «Жди меня» только что получили и еще не видели. «Подводная лодка» едва ли пойдет, ввиду низкого технического качества съемок, а также низкого творческого уровня. На совершенно аналогичную тему здесь сделаны десятки картин с хорошими трюковыми съемками и «развлекательными» сюжетами.

Вопрос с Лоуренсом принял анекдотический характер из-за волокиты с нашим ответом.

Александр Николаевич, нельзя с американцами так работать, более пяти месяцев не можем сказать ни да, ни нет. Это подрывает наш авторитет на корню. Иванов около трех недель пробыл в Голливуде. Теперь осваивается в Нью-Йорке. Там придется ему попотеть, во время моего отсутствия. Наполи успел нарубить дров и со всеми перессорился. С Ивановым мы выработали конкретный план работы. Сейчас Наполи все свое внимание и время будет уделять разездам по прокатным точкам, а Иванов будет подготавливать картины к выпуску и заниматься Нью-Йорком. К сожалению, массу нервов и времени у меня отняла подготовка радиопереклички, которая осуществилась только наполовину, ибо Москва не ответила. Сейчас я всецело занят изучением и сбором материалов по технологии производства картин.

Вы запрашивали меня, почему «не переводятся деньги из «Арткино». Этот вопрос требует коренного решения.

Если мы сейчас будем переводить деньги, то не может быть и речи о расширении деятельности «Арткино», ибо таковая требует значительных затрат.

Я Вам телеграфировал смету расходов «Арткино» на 44-й г., но ответа никакого не получил. Откуда взять деньги на дубляж картин? Вы же не будете их присылать, а мы намеревались озвучить не менее пяти картин — это составит тысяч 80, которых, кстати, пока нет.

«Арткино» сейчас располагает суммой около 80 000, но это же пойдет на текущую работу. Нам нужно собрать деньги для озвучания «Ивана Грозного», «Кутузова» и еще какой-либо хорошей картины, которую, надеемся, Вы пришлете.

Для того, чтоб расширить наш прокат, нужны затраты, или же нужно выколачивать 100 000—150 000 и работать в старых условиях «Арткино», переводя по-старому в Москву эти суммы.

Вопрос с кинотеатром «Виктория» в Нью-Йорке стоит на острие ножа. Хозяева требуют от нас непрерывной подачи хороших картин на английском языке, от субтитров отказываются. Если мы не сможем дать таковые, они откажутся от проката советских картин.

Сейчас у нас есть «Народные мстители» для «Виктории», далее полная неизвестность, ибо картина, которую стоило бы дублировать, пока еще не получена.

Сейчас в Лос-Анджелесе договорились с владельцем одного приличного кино, где будут прокатываться только советские картины, но хозяин требует обеспечить его хорошими картинами, хотя бы на полгода.

Мы обещали в надежде, что Вы пришлете.

Теперь я еще раз принужден категорически настаивать на коренной реорганизации информационного отдела Инторгкино. За 8 месяцев я не получил даже одного слова о том, что делается в советской кинематографии.

Я Вам писал, как важна здесь реклама и что она решает 30% успеха картины.

Александр Николаевич, нельзя работать, не имея ничего для картин, не говоря уж о *страшном качестве* присылаемой лаванды, звуковых фонограмм и пр.

В Голливуде все студии открыли специальные отделы по дубляжу и субтитровке картин для Европы. Здесь настала пора Европейской лихорадки. Подготавливают картины на всех языках, *даже на русском*. Вытаскивая картины с давностью 10—15 лет, и срочно готовят к европейскому прокату.

В бюллетенях, посылаемых Вам, Вы найдете многое по этому вопросу.

На студиях Голливуда стало совсем тихо, т.к. у Ворнера снимаются сейчас 4 картины.

Объясняется это падение производства картин, как я Вам уже писал, увеличившейся жизнью картин.

В связи с войной американцы часто стали ходить в кино. В неделю кинематографы США посещают *130 миллионов человек*, т.к. многие ходят даже по несколько раз на одну и ту же картину. Картина в 2—3 раза держится дольше на экране, чем до войны. Голливудские студии имеют 70 картин в запасе. Они разрешили себе «роскошь» отказаться от 40 готовых к постановке сценариев по причине того, что сценарии эти были на военную тему, а сейчас нужны развлекательные картины, ибо народ устал от войны.

Не делая новых картин, прибыли студий растут из месяца в месяц.

Посылаю Вам материалы по этому вопросу. С этим письмом посылаю переводы из журналов, рецензии на «Нет сильнее любви», кстати, передайте Эрмлеру, что у кинематографистов картина проходит с успехом. Так же посылаю материалы по присуждению призов Академией и журналы. Жду от Вас известий. Привет нашим кинематографистам.

Голливуд, М. КАЛАТОЗОВ

P.S. Посылаю с этим письмом отчет за январь, февраль.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 87. Л. 36—38.

¹ Речь идет о фильме «Битва за нашу советскую Украину».

№ 283

ПИСЬМО М.К. КАЛАТОВОЗА И.Г. БОЛЬШАКОВУ

15 марта 1944 г.

Секретно

Уважаемый Иван Григорьевич.

Теперь, в связи с приездом Иванова, основное мое внимание направлено на изучение процесса производства картин. Я разработал, довольно подробный вопросник по главным звеньям производства картин. **Студии РКО и Бр. Ворнер предоставили мне полную возможность для детального ознакомления с работой и системой организации главных звеньев студии. Все наблюдаемое записываю, систематизирую и вышлю Вам.** Кроме того, удастся получить в документах всю историю производства картины, от сценария, первоначальной

сметы, эскизов, монтажных листов плана съемки и прочих документов, включая окончательную стоимость картины. Таким образом, вся система технологии и экономики американской картины станет нам ясна.

Главное, что я пока могу сказать об организационно-экономическом процессе производства картин в Голливуде, — это простота. Наши производственники и экономисты значительно усложняют этот вопрос. Правда, такая простота возможна при той высокой квалификации, какую имеют все без исключения работники студии, каждый работает на своем месте годами, даже десятилетиями. Так, например, ассистент режиссера в Голливуде — важная и ответственная специальность. Можно часто встретить ассистентов в возрасте 40—50 лет. Обязанность ассистента — спланировать сценарий в съемочной процесс и практически реализовать. В этом главная его ответственность. Мечта лучших ассистентов — попасть в производственный отдел студии, который является сердцем студии, где работают лучшие знатоки производства. Ассистент, мечтающий стать режиссером, здесь редкость. Режиссер — это профессия творческая, ассистент — организаторская. Вообще организатор — это особая и очень важная профессия в американской кинематографии. Она имеется во всех звеньях кинопромышленности.

На эту работу берут людей с организаторскими способностями, это качество является главным критерием в работе. Стараюсь собрать все данные о профиле работы основных работников студии.

Недавно у меня дома было организовано небольшое сценарное совещание, на котором присутствовало двенадцать виднейших писателей-сценаристов и руководителей сценарных отделов студий. Мною был предварительно разработан вопросник, касающийся наиболее важных творчески-организационных вопросов, связанных со сценариями. Обработав материалы, вышлю вам. Такое же совещание, на будущей неделе, проводится с виднейшими режиссерами, каждый из них расскажет о своей системе работы над сценарием о работе с актером, художником, оператором и т.д. Хочу провести аналогичные совещания с кинокомпозиторами и операторами. Думаю, если удастся все это осуществить, а половина уже осуществлена, то мы будем иметь интересный материал, дающий ясную картину методов американского производства, и, с другой стороны, выводы для наших студий.

На днях было совещание по организации комитета помощи реставрации «Ленфильма». Сейчас довольно трудно поднимать такую компанию, в связи с деятельностью антикоммунистического комитета. В данное время этот комитет направляет всю свою деятельность на провал Рузвельтовской кандидатуры на президентских выборах. На днях произошла интересная история, характеризующая деятельность этих молодчиков. Они собрали свое второе совещание и из кожи лезли, чтоб заполучить наиболее крупные имена американской кинематографии. Им удалось заполучить Сэлзника.

Дэвид Сэлзник является лучшим, независимым продюсером Америки. Он делает в год одну, максимум две картины. Иногда снимает одну картину по два года. Картины Сэлзника всегда являются событием. Еще он знаменит тем, что создает звезд. Он открыл Вивьен Ли, Розалинд Рассел, Спенсер Трэйси, Джоан Фонтейн, Дженнифер Джоунс (получившую приз Академии, в этом году, «Песню о Бернадет») и др. Его также считают лучшим знатоком производства и особенно режиссуры.

Сэлзник — шурин Луи Майера, и естественно, у него была репутация, достойная Майеровского шурина. Когда антикоммунистический комитет получил согласие Сэлзника прийти на заседание, то они ликовали и трубили об этом по всему Голливуду. Сэлзник пришел и выступил на этом заседании. Он обращался по имени к каждому из организаторов и активистов комитета, называя их жуликами и прохвостами, помогающими фашистам в темной деятельности. Обложив таким образом всех присутствующих, он ушел с собрания. После этого случая из комитета стали уходить видные деятели. Ушел Гарри Купер, кажется, так же ушел Кинг Видор² и др.

Одно из главных обвинений этого комитета к голливудской кинематографии, это — почему снимаются картины о Советском Союзе. Комитет этот насчитывает сейчас около двухсот человек из видных кинематографических деятелей.

Естественно, наш комитет по помощи «Ленфильму» встретит активную реакцию со стороны этих господ, но бояться нечего, и надеюсь, что-либо сделаем. Сейчас «вербуем» людей для нашего комитета. Заполучить авторитетных людей нелегко. Здесь принято с каждым встретиться, поговорить о посторонних вещах, а потом уже в домашней обстановке предложить принять участие.

Мы хотим, чтоб комитет возглавили Голдвин и братья Уорнер. Сейчас предстоит провести эту «психологическую» кампанию. В ближайшее время в Голливуде развернется довольно большая кампания против антикоммунистического комитета, возглавленная «мобилизацией писателей»³. Это наиболее прогрессивная общественная организация Голливуда. Она руководит всей интеллектуальной жизнью передовых интеллигентов. Думаю, инициативу писателей поддержат Бр. Уорнер и Сэлзник. Очень многие режиссеры, актеры и кинодеятели также активно поддерживают кампанию против фашистской группы.

В общем, Голливуд все резче становится ареной борьбы передовой интеллигенции с реакцией.

Это также отразилось на деятельности Кино-Академии. История этой академии следующая: Кино-Академия была организована в 1927 г. Как гласила официальная декларация, «основным толчком к организации послужила необходимость создания такого центра, где разрозненные работники кино могли бы собираться для обмена творческими идеями и для коллективной защиты экономических прав людей, работающих в кинопромышленности».

По существу, вся деятельность Академии свелась к изданию периодических информационных бюллетеней и ежегодному присуждению премий, где один раз в год на большом банкете собирались члены Академии и «обменивались творческими идеями».

Фактическими «хозяевами» Академии были главы студий.

В последние годы в Академии началось прогрессивное течение. Проявлялся интерес к советской кинематографии, собирался материал, устраивались просмотры, и результатом было присуждение приза картине «Разгром немцев под Москвой». Все это течение возглавлял Дональд Глэдхил, человек очень нам сочувствующий и близкий. Год тому назад за левизну своих взглядов ему пришлось уйти в армию. Секретарем Академии осталась его жена. Президент Академии Уолтер Уэйнджер, видный режиссер и продюсер, по существу хозяин «Универсал-Студии», был виной ухода Глэдхила. Уэйнджер большой ан-

глофил и человек реакционных убеждений. Дипломат и честолюбивый человек. Недавно он и его единомышленники решили организовать новую, свою «Академию» — называемую киноинститутом, где и следа не будет никакой прогрессивности. Их декларация гласит:

«Основными идеями института является следующее: 1) Продвигать изучение вопросов важности кинопромышленности в общественной жизни народов. 2) Развивать лучшее понимание между нациями и народами всего мира через посредство кинокартин. 3) Образовать центральную киноисследовательскую библиотеку, где книги, брошюры, сценарии и картины будут доступны студентам, изучающим художественное кино и технику. Под этими «благородными» идеями кроются следующие: еще месяца за три до организации этого института Уэйнджер расспрашивал меня, как у нас поставлено обучение режиссеров, сценаристов, операторов. Он тогда высказал мысль, что «они хотят воспитать свои творческие кадры подлинных американцев, у которых голова не будет загрязнена идеями других народов. Вопрос ясен. Реакционеры, стоявшие во главе студии, хотят воспитывать кадры по своему образу и подобию. В то же время существующую Академию обрекли на смерть без излишнего шума. Официально старая Академия будет заниматься только раздачей призов. Присуждение и раздача призов в этом году прошли довольно торжественно, но картины, которым присуждены премии за различные виды достижений, не стоят на высоком уровне. Лучшие картины 43-го года своими достижениями в области актерской, режиссерской и операторской стоят гораздо ниже картин предыдущих лет. Так, напр., «Касабланка», получившая первый приз, далеко не является вершиной кинематографического искусства.

Это авантюрная история французских эмигрантов в Каире, удирающих от немцев. В этой картине хорошо играет Хэмфри Богарт, кстати, не получивший премии. Режиссер Майкл Кертиц, известный Вам по постановке «Миссия в Москву», интересно сделал картину, но выдающегося ничего нет. Далее, наибольшее количество призов получила за отдельные виды достижений «Песнь о Бернадет». Картина о мистической истории одной девушки, которой приходило видение святой. Она рассказала об этом своим односельчанам, те не поверили в реальность святого явления и в результате затравили девушку. Она умерла за преданность к религии. Дженнифер Джоунс, получившая приз за эту картину, вообще впервые снималась в кино. В этой картине приз получили также художники и оператор. Из картин, представленных к премиям, по-моему, лучшей является «Те, кому мы служим».

Картина, сделанная по роману Хемингуэя «О ком звонят колокола», получилась профашистской. Делал ее Вуд, председатель антикоммунистического комитета, этим письмом посылаю подробный список, кому и за что были выданы призы.

Сейчас популярными становятся картины с мистическим содержанием. Этот новый вид развлекательных картин снимают все студии.

На голливудских студиях в данное время затишье. Снимается 36 картин. Объясняется это большой посещаемостью кинотеатров — 130 миллионов человек в неделю, в связи с этим каждая картина долго живет на экранах.

70 готовых, еще не пущенных в прокат, картин осталось от 43-го г. Главное занятие студий — это субтитровка и дубляж картин, подготовляемых для европейского рынка. Картины делаются на различных языках, включая и русский.

Из снимаемых в 44-м г. одна из самых интересных картин должна быть «Контратака». Последний вариант сценария получился очень интересным. Я Вам уже писал, что в основу этого сценария положена советская пьеса, правда, от нее ничего не осталось. Авторы этой картины Джон Лоусон и Золтан Корда делают все, чтобы получилась лучшая просоветская картина, послал Вам картину с Лоусоновским сценарием «Норд-Атлантик». Золтан Корда сделал в этом году одну из лучших картин «Сахара», в основе которой был сюжет нашей картины «13» М. Ромма.

Кстати, «Контратаку» уже атакует реакция, и чуть было не сорвали ее подготовку.

С этим письмом посылаю также материалы о деятельности антикоммунистического комитета, м.б., они представляют интерес и для руководящих органов.

С нетерпением жду Вашего письма.

Привет всем друзьям, от которых ждем хороших картин.

Голливуд.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 47—50.

Судя по надписям на первой странице письма, И. Большаков и его заместители ознакомились с письмом 26 мая. В штампе в графе «получено» значится также 26 мая, а в графе «исполнено» — 8 июня.

¹ Речь идет об Альянсе кинодеятелей по защите американских идеалов, созданном в 1944 году как антикоммунистическая и антифашистская организация.

² Гэри Купер и Кинг Видор входили в число основателей Альянса кинодеятелей.

³ Имеется в виду организация «Мобилизация голливудских писателей», созданная в 1941 году сразу после нападения Японии на Перл-Харбор с целью подчинения творческих работников делу мобилизации.

№ 284

ПРИЛОЖЕНИЕ-СПРАВКА К ПИСЬМУ М.К. КАЛАТОВОЗА И Г. БОЛЬШАКОВУ

10 апреля 1944 г.

Сегодня американская киноиндустрия, так же, как и вся американская промышленность, как никогда обеспокоена вопросами послевоенных перспектив. Все крупнейшие кинофирмы, кинематографическая пресса, ряд конгрессменов, связанных с киноиндустрией, вплоть до министерства иностранных дел, заняты вопросами, гарантирующими восстановление довоенной монополии на международном кинорынке. Из всех моих встреч с главами американской киноиндустрии, как-то: Гарри и Джек Уорнер, с Луи Майер (Метро Голдвин Майер), с Ратвон (президент РКО, Парамаунт), с Сэмюэль Голдвин, со Скурас (президент Фокс), с Фриман и Хикс (вице-президенты Парамаунт), Симоненко (старший Вице-президент первого национального банка в Бостоне. Они сейчас контролируют большинство студий), с Хейс (президент ассоциации поставщиков, он же главный киноцензор США), с Ротшильдом (Европейский мультимиллионер) и с целым рядом других финансистов и руководителей кинопромышленности, — у всех у них тема послевоенных перспектив была главной. Каждый из них задавал вопрос, намерен ли СССР открыть свой рынок для американских картин, будет ли СССР

создавать большую кинематографию с целью коммерческого международного проекта. Они интересуются, будут ли они в нашем лице иметь еще одного конкурента.

А Луи Майер, глава крупнейшей в мире студии «МГМ» и глава антисоветской и антикоммунистической деятельности в Голливуде, открыто заявил мне, что ООН не расположен помогать большевикам в изучении американской кинематографии, ибо, если большевики, непонятно как, за два года смогли всю страну перестроить для войны так, что сейчас бьют немцев, то для войны с американским кинематографом им понадобится меньше времени.

До войны американская кинематография являлась доминирующей на международном рынке, исключая СССР и частично Германию, в которой прокат иностранных картин был ограничен. Американская кинематография в этот период выпускала до 700 художественных картин, не считая сотни разноязычных вариантов.

С войной, естественно, положение американского прокатного рынка изменилось. По этим же причинам снизилось производство картин до 397 в 1943 г. Несмотря на это, прибыли всех без исключения кинопрокатных и производящих фирм самые высокие за всю историю американского кино. Прибыли далеко превосходят довоенные. Причиной является «удлинение жизни картины», т.е. *если раньше картина на первых экранах прокатывалась две, три недели, сейчас картина «живет» месяцами*. Посещаемость кино в Америке никогда не была такой высокой. По отчетам прокатных организаций, на 20—30 миллионов увеличился зритель в США. Американские прокатчики объясняют это повышением зарплаток в стране, отсутствием безработицы в связи с войной и т.д.

В силу этих причин голливудские студии не загружены производством. Так, например, на такой большой студии, как Бр. Уорнер, в январе снималось 4 картины. В январе 1944 года на студиях Голливуда «залежалось» 77 готовых картин, которые дождутся проката не раньше, чем через 3—4 месяца. Студии это положение не беспокоит. Финансовая газета «Уолл Стрит Журнал» оценивает настоящее положение дел американской киноиндустрии как самое блестящее и дела после окончания войны пойдут еще лучше, если произойдет: а) понижение налогов, б) возможность использования фонда покрытия долгов и других нужд, и в) расширение иностранного рынка — последнее является центральным пунктом кинематографической политики сегодняшнего дня.

Туманность в перспективах международного рынка является вопросом, омрачающим сегодняшнее «просперити» у американских дельцов. Более того, ряд признаков, появившихся «на рынках дружественных соседей», лихорадят деятельность хозяев Голливуда. Так, например, до войны США были абсолютными монополистами проката в Южной Америке и Мексике. Но за время войны в Мексике и частично в Аргентине выросла своя национальная кинематография, которая начинает вытеснять американские картины. *Новая мексиканская кинематография к 44 г. вложила 20 миллионов долларов и намерена в этом году выпустить до 100 картин*. Аргентина пытается выпустить до 40 картин. Также создаются небольшие студии в Бразилии и Чили. *Главное преимущество латиноамериканских картин в языке, в национальных актерах, в родной тематике, тогда как американские картины не всегда понятны тематически и на непонятном для них языке прокатываются с надписями*. Видя угрозу поте-

ри влияния на таком важном рынке, как Латинская Америка, американцы пытаются прибрать к рукам наибольшее количество акций мексиканских кинокомпаний. Так, РКО в январе этого года вложило 2 500 000 песо в новые мексиканские студии «Черубуско», «Юнайтед Артист», под видом «дружеской помощи» скупает акции других студий и ряд кинотеатров. Кроме мер такого характера, «Метро Голдвин», «ПарамOUNT», «Ворнерс и другие дублируют сейчас десятки картин на испанский язык. Весь арсенал способов завоевывания рынка пущен в ход. Небезызвестный «Комитет дружеских отношений между Республиками Америки»¹, руководимый Нельсоном Рокфеллером, потратил на 43 год до 3-х миллионов долларов, каковые за последние два года кино студии Голливуда потратили на «короткометражные и развлекательные картины» для Латинской Америки. В этой борьбе Голливуду помогают и дипломаты США, так, в декабре 43-го года, по сообщению «Голливуд Репортер», американский посол в Аргентине Норман Армор выразил протест аргентинскому правительству против «предубеждения» по отношению к голливудским картинам.

Но главные «сражения» за кинематографическую гегемонию развертываются не в Южной Америке. *Сегодня самым опасным противником американской киномонополии становится Англия.* Американцы до войны и в Англии были фактическими хозяевами проката и производства картин. Хотя Англия и имеет свою «отечественную» кинематографию, лучший продюсер Англии, Александр Корда, получивший от английского правительства звание «сэра» за выдающиеся заслуги перед «отечественной» английской кинематографией, является представителем коренного американского капитала. Наиболее крупные картины в Англии ставились американскими компаниями. В отношении проката также безраздельно преобладающими являются американские картины. Английские же картины в Америке прокатывались в чрезвычайно ограниченном масштабе.

По заявлению в ноябре 43-го года Артура Рэнка, крупнейшего английского кинематографического дельца, которого называют «хозяином английской киноиндустрии», «за последние четыре года американские картины на английском рынке принесли 50 миллионов долларов, в то время как английские картины на американском рынке принесли только один миллион».

В начале войны английские поставщики с помощью своего Министерства Информации добились расширения проката английских картин в США. Было заключено «дружеское соглашение», по которому американцы обязывались на каждые 100 американских картин, прокатываемых в Англии, показывать в США не менее 20-ти английских.

Результат проката в США в 1942—1943 гг. был следующий:

В 1942 году все американские компании прокатывали в США 488 картин своего производства и 45 иностранного, из них 21 английского происхождения.

В 1943 г. 397 — американского происхождения и 30 иностранного, из них 14 английских.

Между тем в Англии и ее доминионах была показана почти вся продукция американских студий. Интересно отметить недавно выяснившееся обстоятельство: большинство английских картин, показанных в Америке за время войны, оказались принадлежавшими американским крупным компаниям, которые и купили их в Англии, т.к., согласно законам военного времени Анг-

лии, все иностранные фирмы, чьи капиталы вложены в промышленность Англии, не могут до окончания войны вывозить свои прибыли из Англии.

В ответ на это американские дельцы купили английские картины, чем они, во-первых, частично «выполнили договор» о прокате английских картин, а во-вторых, приумножили свои прибыли. Естественно, что английский капитал, который сам является «достаточно зубастым», не намерен мириться с таким положением. Ассоциация английских постановщиков начала борьбу с американской экспансией. Была организована крупная английская прокатная организация «Бритиш Коммонвел Фильм Корпорейшн», в задачи которой входит и защита интересов английского проката за границей. Во главе этой организации стал Артур Рэнк. К концу 43-го года представитель Рэнка в США, Келли, открыл контору в Нью-Йорке под маркой «Игл Лайан Фильмс»². Они развивают энергичную деятельность и начинают скупать акции ряда американских кинофирм: например, Юнайтед Артист, Парамаунта и др. Далее, в январе, в Голливуд приезжает другой представитель Рэнка, английский продюсер Пол Соскин, и ведет переговоры с крупнейшими «независимыми продюсерами», как Дэвид Сэлзник, Голдвин и др., стараясь вовлечь их в организацию Рэнка. Соскин ведет переговоры также с рядом виднейших мастеров, как Хичкок и др.

Небезынтересен метод вербовки режиссеров, актеров, писателей у представителей Рэнка, как мне рассказывали некоторые из творческих работников. Им предлагают «полную творческую свободу» ставить, что им нравится, играть, как им нравится, писать, о чем нравится... На все это дается неограниченное количество времени и денег. После того жесткого режима, который существует на голливудских студиях, конечно, Рэнк завоевывает известность широкого хозяина и мецената. 8 картин Рэнка в ближайшее время уже вступает в производство на голливудских студиях. Рэнк также договорился с хозяином Фокса, со Спиром Скурасом на: а) совместную экспансию южно-американского рынка, б) о совместном производстве картин в Голливуде и в Лондоне, в) о представлении английским картинам Рэнка прокатной сети Фокса в США.

Взамен Рэнк предоставляет подконтрольную ему сеть театров компании «Гомон» и «Одеон» в Англии. Так при помощи Рэнка, о котором говорят «самая незначительная для него проблема — достать любое количество денег», англичане пробивают брешь американской монополистической кинематографии.

Естественно, что американцы не намерены мириться с активностью англичан, тем более что англичане не только преследуют цели проникновения на американские кино рынки, но также намерены установить свой контроль по всему европейскому кинорынку. Американские кинокомпании через Вильяма Хейса штурмуют кабинеты своих конгрессменов и коридоры Министерства иностранных дел. Гарольд Гаппер, бывший директор отдела кинематографии при Департаменте Военного производства, заявил в феврале 44 года, что «Министерство иностранных дел уже предприняло кое-какие меры для достижения свободного проката американских фильмов, но сейчас существует необходимость постоянного хорошо организованного комитета киноиндустрии, который мог бы заняться вопросами национального и интернационального характера, в особенности в отношении конференции по заключению мира на основании условий после окончания войны.

Американское правительство помогает американскому прокату в борьбе за международные рынки. Вот некоторые данные, которыми мы располагаем: Министерство Юстиции представило на одобрение конгресса ряд мероприятий, предотвращающих организацию международных кинокартелей, мешающих американской монополии. Главной идеей этой программы, в выработке которой генеральный прокурор Френсис Бидл принял личное участие, является требование опубликования всех частных договоров, включая договоры индустрий США и иностранные, имеющие отношение к иностранной торговле.

Насколько правительство заинтересовано в этих вопросах, указывает следующее сообщение, появившееся в феврале 44 года в газете «Мошюан Пикчер Дэйли»: «Комитет по установлению бюджета утвердил бюджет Министерства иностранных дел на 1944—45 гг. в сумме 44 234 500 долларов, из которых 500 000 долларов даны Министерству на организацию нового отдела кинематографии».

Далее в январе 44-го г. появляется сообщение в «Голливуд репортер»: «Чтобы оказать помощь американской киноиндустрии в период после окончания войны, Министерство Иностранных дел организовало специальное бюро кинематографии, которое будет работать под руководством помощника министра иностранных дел — Брекинриджа Лонга».

Сообщения о правительственной помощи кинематографии все чаще появляются в прессе. «Ввиду того, что в настоящий момент Министерство Иностранных дел считает вопрос о кинематографии необходимым вопросом для обсуждения во время заключения мира, некоторые государственные представители поощряют представителей киноиндустрии представить перед Министерством Иностранных дел и Министерством Торговли сейчас, а не позже, свои проблемы и запросы. Из достоверных источников известно, что Министерством Иностранных дел предполагается при заключении мира требовать, чтобы постановщики США, Англии и России получили равные права на мировом рынке» — под «равными правами» они подразумевают, конечно, проникновение в первую очередь на советский рынок, ибо английский достаточно ими контролируем. Продолжением политики «экономического тарана» является также сообщение, появившееся в ряде кинематографических газет: «Министерство ин. дел обсуждает план о назначении атташе кинематографии во все посольства США во всех странах»...

В конце марта состоялось объединенное совещание всех руководителей крупных фирм, где глава ассоциации постановщиков Вильям Хейс сделал доклад о настоящих и послевоенных задачах киноиндустрии. Доклад этот не публиковался, но из того, что «просочилось», явствует, что первой задачей они ставят обуздание английских намерений, в связи с чем форсируются мероприятия, гарантирующие европейский рынок — американцам. Одним из главных вопросов был также пункт об СССР, к которому вернемся ниже.

Это кинематографическое наступление американских компаний практически претворяется в следующих мероприятиях. На всех студиях организованы специальные отделы, дублирующие и делающие надписи на все европейские языки. Так, например, только на студии Ворнеров в январе 44 года были в работе 25 картин, подготавливаемых для Европы. Американская индустрия подготовила уже сотни картин к европейскому вторжению. Большинство из этих картин переправ-

лены в Англию и Северную Африку. Далее рекламные отделы подготовили грандиозную рекламу на 31 языке. Все значительные компании готовят подходящих людей для своих заграничных отделов в освобожденных странах. Пармаунт и Ворнеры специально тренируют людей на эту работу. Ввиду того, что в освобожденных странах многие кинематографы разрушены, отдел телекоммуникации при Министерстве Иностранных дел занялся обеспечением этих театров нужным оборудованием.

Американцы также активно стремятся расширить свои интересы в Англии в области производства. Так, Александр Корда уже является руководителем производства картин МГМ в Англии. Гарри Уорнер сказал мне, что они готовы в ближайшее время начать строить в Англии студию специально для европейского рынка, по объему равную их голливудской студии. Аналогичные мероприятия предпринимают и Пармаунт, и другие.

<...>

...Держать свой рынок под замком? Почему вы хотите почти даром, т.е. за 20—30 тысяч покупать американские картины? Каждый из таких руководителей знает, сколько в СССР кинотеатров, сколько платных, и какая плата. Каждый из них надеется, что после войны «русский» рынок откроется, и в связи с этим они высчитывают барыши.

С прокатом наших картин в США произошел некоторый сдвиг в сторону увеличения зрителей. Впервые в этом году выпустили озвученную картину на английском языке «No greater love». Сейчас приступаем к озвучанию следующих картин. Мы расширили прокатную агентуру «Арткино». Так сейчас имеются постоянные агенты в Детройте, Чикаго и Калифорнии. В Лос-Анджелесе впервые в трех больших театрах одновременно пойдет наша картина «No greater love».

В Нью-Йорке в мае-июне эта картина пойдет в 16 кинотеатрах.

Но конечно, это еще далеко от задач, которые стоят перед нами. Реальная действительность американского монополистического проката показала нам невозможность пробиться до широкого зрителя средствами, которыми мы располагаем. Наши картины смотрит узкий круг живущих в Америке русских, евреев и других выходцев из России и сочувствующих нам. Чтоб дать возможность американскому народу смотреть наши картины, нас не могут устроить те 100—150 второстепенных театров, в которые с трудом удастся протолкнуть наши картины.

В Америке зритель привык к своим картинам и к той манере, с которой эти картины подаются. Здесь уже сложились своя «традиция» показа и восприятия картин. Чтоб заставить прокатчиков показывать, зрителей смотреть, необходимо в корне изменить существующую систему показа наших картин. По приезде в Америку, ознакомившись с условиями и положением проката наших картин, стало совершенно очевидным, что необходимы другие пути продвижения наших картин, т.е. прокат советских картин через прокатную сеть больших компаний. Обо всем этом информирован председатель кино комитета товарищ Большаков, который дал санкцию повести переговоры с РКО. В результате переговоров с РКО они предложили нам проект соглашения, где предусматривается радикальное изменение существующего положения наших картин. Согласно с этим проектом, должна быть организована совместная советско-американская компания по продвижению советских картин в Америке и американских картин в Советском Со-

юзе. Для деятельности этой компании РКО предоставляет свою существующую прокатную систему, которая является по своему масштабу третьей в Америке. Проект этот был послан товарищу Большакову, и в начале апреля я получил извещение, что проект договора приемлем и в ближайшее время «Союзторгкино», с которым будет заключено это соглашение, пришлет уточнения и дополнения к этому договору. МГМ, видимо, узнало, что мы ведем переговоры с РКО, и попыталось также начать переговоры об аналогичной организации.

Мы считали, во-первых, нецелесообразным вести переговоры с МГМ в период, когда договаривались с РКО. Во-вторых, МГМ явно антисоветская организация, именующая себя «Ассоциацией кинематографистов для сохранения американских идеалов в их борьбе против коммунистов, фашистов и других вредных элементов в киноиндустрии». С организацией такого сорта мы считаем невозможным вести переговоры.

В связи с тем, что вопросы кинематографии все больше входят в орбиту дипломатической деятельности, может встать вопрос о кинематографическом атташе и при наших посольствах. Мне думается, что в условиях США введение такого института было бы нецелесообразно. Из моих наблюдений и встреч в Голливуде мне стало ясно, что большинство кинематографических деятелей, несмотря на «дружественное отношение» и «свободу демократических принципов» американской республики, довольно боязливо встречается с советскими представителями, особенно после организации упомянутого профашистского комитета и «суда» над Чаплиным, который здесь расценивается всеми как результат Чаплинских выступлений за второй фронт и его симпатий к Советскому Союзу.

Существующее положение представителя Кинокомитета дает большую свободу действий и отношений, особенно в связи с тем, что в нашу задачу главным образом входит продвижение наших картин, изучение процесса производства картин на голливудских студиях, установление дружеских отношений с наиболее интересными кинодеятелями и т.д.

Считаю целесообразным оставить настоящее положение представителя кинокомитета, но если это возможно, дать дипломатический паспорт, т.к. это оградит от ряда неприятных придинок, каковые уже намеревается предпринять Министерство Юстиции, с требованием мне зарегистрироваться, как иностранному агенту. Последнее даст им право вмешиваться во все мои дела и требовать полного отчета в моей деятельности.

М. КАЛАТОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 87. Л. 62—72.

¹ Скорее всего, имеется в виду Отдел межамериканских отношений Госдепартамента, которым в 1940—1944 гг. руководил политик Нельсон Рокфеллер-младший, или Комиссия по межамериканскому развитию, которой руководил он же в 1940—1947 гг.

² Компания «Igl-Layon Films» была создана английским киномагнатом Артуром Рэнком для проката английских фильмов во всем мире. В 1946 году это название получила американская компания по производству фильмов.

³ «Нет сильнее любви» — американское прокатное название фильма «Она защищает Родину».

НОВЫЕ ДРУЗЬЯ — НОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ

№ 285

**ЗАПИСКА И.О. НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ Р.Г. КАЦМАНА
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ПОДГОТОВКЕ К ВЫПУСКУ НА ЭКРАНЫ ПОЛЬШИ
СОВЕТСКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ***Не позднее 11 февраля 1944 г.**Секретно**Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Считаю своевременным поставить на Ваше решение следующий вопрос:
Необходимо уже сейчас подготовить новый ряд наших ранее выпущенных документальных фильмов («Сталинград», «Народные мстители» и др.) на польском языке.

Потребность в этих фильмах, озвученных на польском языке, очевидно, возникает, и мне думается, надо быть к этому готовым.

Считаю также, что следовало бы одновременно подготовить ряд фильмов и на немецком языке.

Само собою разумеется, что немецкие варианты документальных фильмов должны будут подвергнуться некоторому перередактированию.

Если Вы сочтете это целесообразным, прошу Ваших указаний «Союзинторгкино» о соответствующем оформлении задания Центральной студии кинохроники.

И.О. начальника Главкинохроники (КАЦМАН)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 90. Л. 14.

На письме сохранилась резолюция И.Г. Большакова: «Т. Андриевскому. Это правильно. Нужно подумать и дать свои предложения, в первую очередь о польских. [Подпись]. 11/II».

№ 286

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ОТВЕТСТВЕННОГО СЕКРЕТАРЯ ВСЕСЛАВЯНСКОГО
КОМИТЕТА В.В. МОЧАЛОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ О ПОЛИТИЧЕСКИХ ОШИБКАХ
В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ «СЫНЫ ЮГОСЛАВИИ»***16 июня 1944 г.**Комитет по делам кинематографии*

Уважаемый тов. Большаков,
сообщаю Вам замечания, сделанные Главой югославской военной миссии генералом Терзичем после просмотра короткометражного фильма «Сыны Югославии»¹ (о югославской военной части в СССР).

В дикторском тексте, в начале фильма, где дается описание Югославии, говорится, что «Югославию населяют сербы, хорваты и словены». Здесь допущена грубая политическая ошибка. В Югославии есть пять основных на-

циональностей: сербы, хорваты, словенцы (а не словены), черногорцы и македонцы. Генерал Терзич убедительно просит исправить эту грубейшую ошибку и обязательно назвать и два остальных народа.

В конце фильма, когда показывается присяга, музыка играет старый югославский гимн. В действительности на присяге ничего подобного не было. Гимн этот в воинской части точно — так же, как и на освобожденной территории Югославии — никогда не играют. Генерал Терзич категорически требует, чтобы эта музыка была убрана из фильма и заменена, например, музыкой марша «Гей, славяне».

Этот гимн на присяге Югославской воинской части звучит примерно так же, как звучал бы русский царский гимн на присяге какой-либо воинской части Красной Армии.

Во избежание подобных ошибок в дальнейшем я убедительно прошу Вас в дальнейшем при создании славянских фильмов, консультироваться с членами Всеславянского Комитета — по Югославии с Божидаром Масларич, по Чехословакии — Зденеком Неедлы, что касается консультации по Польше — рекомендую обращаться в Союз Польских патриотов.

Одновременно прошу Вас разрешить посмотреть фильмы, снятые Вами в Чехословацкой воинской части. Было бы хорошо просмотр их устроить во вторник — 20 июня 1944 года.

Ответственный секретарь Всеславянского комитета В. МОЧАЛОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 91. Л. 84.

На документе имеется резолюция И.Г. Большакова: «Васильеву. Нужно исправить. [Подпись] 17.VI».

¹ Видимо, фильм не был выпущен на экран или вышел под другим названием.

№ 287
ОТЗЫВ ОТВЕТСТВЕННОГО СЕКРЕТАРЯ ВСЕСЛАВЯНСКОГО КОМИТЕТА
В.В. МОЧАЛОВА О СЦЕНАРИИ Б. БАЛАША,
ПОСВЯЩЕННОМ ЮГОСЛАВИИ

4 августа 1944 г.

Комитет по делам кинематографии
при Совнаркомом СССР

Сов. секретно

Уважаемый тов. Большаков!

Сценарий Балаша о борьбе югославского народа страдает рядом крупных политических ошибок. Показывать советскому зрителю фильм о героической борьбе народов Югославии, сделав героем фильма предателя — по меньшей мере неудобно. Не предательство, а мужество, верность родине, горячая любовь к своему народу — вот что характерно для людей этой страны.

Я не буду говорить о деталях, их достаточно подробно изложил в своей рецензии тов. Масларич. В свое время эти же замечания сделал автору сценария и тов. Влахович. Но тов. Балаш не учел и не исправил их в своей дальнейшей работе над сценарием.

Поручать ему переделывать сценарий, по моему мнению, нецелесообразно, и больше того — не совсем удобно, чтобы он был автором сценария о Югославии.

Тов. Балаш в 1914 году сражался против сербов, попал в плен. Провел несколько месяцев в Сербии. Страны он за это время не узнал, это отчетливо видно по его работе. Таким образом, единственно, что могло бы говорить в его пользу — знания страны, у него нет.

Зачем же тогда поручать человеку, который когда-то являлся врагом этой страны, писать о ней? Мне кажется, это неудобно и не целесообразно.

Нами принимаются меры, чтобы сценарий был непосредственно из Югославии. Но это, конечно, не исключает возможности работать над сценарием и здесь. И мы с удовольствием поможем автору, которого Вы выделите для этой работы.

*Ответственный секретарь Всеславянского комитета,
гвардии полковник В. МОЧАЛОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 91. Л. 122.

На документе имеется резолюция И.Г. Большакова: «По-моему, тов. Мочалов прав. [Подпись] 4/VIII».

№ 288

**ПИСЬМО Н.А. БУЛГАНИНА И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О СОЗДАНИИ ФИЛЬМОВ НА ПОЛЬСКУЮ ТЕМУ**

17 августа 1944 г.

*Председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
товарищу БОЛЬШАКОВУ*

*Копия: Зам. наркома иностранных дел СССР
товарищу ВЫШИНСКОМУ А.Я.*

Учитывая то обстоятельство, что в Польше никогда не было развернутого производства художественных фильмов, что сейчас, тем не менее, нет возможностей организовать такое производство, Польский Комитет Национального освобождения обратился в Советское Представительство с просьбой включить в план производства художественных фильмов 1—2 фильма на польские темы — исторические или современные. К составлению сценария и консультациям необходимо привлечь поляков, которых выделит Отдел искусств Национального комитета и Польский Союз Писателей.

О Вашем согласии прошу меня уведомить.

Генерал-полковник (БУЛГАНИН)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 91. Л. 130.

На письме имеется резолюция И. Большакова: «Г. Кузнецову. Подготовить ответ. 19/VIII [Подпись]».

№ 289

ОТВЕТ И.Г. БОЛЬШАКОВА НА ПИСЬМО Н.А. БУЛГАНИНА

23 августа 1944 г.

Секретно

*Представителю правительства Союза ССР
при Польском Комитете Национального освобождения
тов. БУЛГАНИНУ Н.А.*

На Ваше письмо относительно производства кинокартин на польские или современные темы — Комитет по делам кинематографии при СНК СССР сообщает:

В настоящее время Киевская киностудия художественных фильмов ставит кинокартину «Истребитель швабов» — о борьбе польских партизан с немецкими захватчиками — режиссеры ДМОХОВСКИЙ Б. и НАВРОЦКИЙ С., с окончанием этой картины в начале 1945 года. Эта картина будет выпущена на польском языке.

Одновременно киностудией «Мосфильм» принят к постановке исторический фильм о борьбе польских и других славянских народов за свою независимость: «Битва при Грюнвальде»¹ — режиссер В. ПЕТРОВ.

Кроме этих фильмов согласен включить в план 1945 года еще один польский фильм на современную тему. Сценарий для этого фильма желательно поручить написать польскому писателю.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 91. Л. 131.

¹ Проект не был реализован.

№ 290

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА НАРКОМУ ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ
В.М. МОЛОТОВУ ОБ ОТКРЫТИИ В РУМЫНИИ И ПОЛЬШЕ
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВ «СОЮЗИНТОРГКИНО»**

9 сентября 1944 г.

Секретно

*Заместителю председателя
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
товарищу МОЛОТОВУ В.М.*

Для более организованного продвижения наших фильмов в Польше и Румынии прошу Вашего разрешения на открытие представительств «Союзинторгкино» в Польше и Румынии в следующем составе: для Румынии — уполномоченного, финансового работника и секретаря; для Польши — уполномоченного, режиссера по дублированию фильмов на польский язык, финансового работника и секретаря.

В настоящее время в Люблине находятся наши представители, которые были посланы мною по просьбе т. Булганина для налаживания там проката наших фильмов.

Проект распоряжения СНК СССР прилагается.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК ССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 958. Л. 75.

На документе имеется резолюция В.М. Молотова «Надо начать. Вероятно, придется усилить эти меры. В. М.».

№ 291

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ПРЕДСТАВИТЕЛЮ СОВЕТСКОГО
ПРАВИТЕЛЬСТВА В ПОЛЬШЕ Н.А. БУЛГАНИНУ
ОБ УСЛОВИЯХ ПРОКАТА ТРОФЕЙНЫХ ФИЛЬМОВ**

22 сентября 1944 г.

*Представителю Советского Союза в Польше
товарищу БУЛГАНИНУ Н.А.*

Секретно

Тов. Бритиков, командированный ранее для проведения первоначальных организационных мероприятий в области кинематографии, в настоящее время командирован Кинокомитетом на постоянную работу в освобожденную Польшу в качестве заведующего Совкиноагентством «Союзинторгино».

Совнарком СССР утвердил штат Совкиноагентства в Польше в количестве 5-ти штатных единиц.

Наряду с советскими фильмами польских и русских вариантов тов. Бритиков везет с собой на этот раз американские и английские фильмы с польскими субтитрами. Демонстрация этих иностранных фильмов на территории освобожденной Польши должна быть связана с соблюдением некоторых формальностей и ни при каких условиях не должна производиться от имени Совкиноагентства.

Существо вопроса заключается в том, что все эти фильмы выделены из трофейного фонда, находившегося в распоряжении Кинокомитета с осени 1939 года, после освобождения Западной Белоруссии и Западной Украины. По ряду причин Кинокомитет был вынужден отрицать наличие этих фильмов в нашем фонде при запросах работников американского и английского посольства. Формально Кинокомитет не имеет прав на коммерческую эксплуатацию названных фильмов не только потому, что все эти фильмы принадлежат частным американским и английским фирмам и до 1939 года прокатывались этими фирмами в Польше непосредственно через своих представителей или на основании договоров с польскими прокатными фирмами. По этим причинам американцы и англичане указывали, что названные фильмы не могут рассматриваться нами как трофейный фонд, т.к. они либо принадлежат, либо проданы польским фирмам для проката на определенный срок и на определенной территории.

При этих условиях демонстрация иностранных фильмов, которые везет с собой тов. Бритиков, может производиться на территории освобожденной Польши никак не от имени Совкиноагентства, а только от имени Фильмового отдела Польского Министерства Информации. Самую передачу названных

фильмов Польскому Министерству Информации надо мотивировать, примерно, следующей формулой:

«В период наступления немецко-фашистских войск на территорию Западной Украины и Западной Белоруссии Кинокомитет эвакуировал весь находившийся там фильмный фонд как советских, так и иностранных картин и вывез этот фонд в глубь страны для сохранения. После освобождения оккупированной территории Советского Союза, в ряде районов были обнаружены также иностранные фильмы с польскими субтитрами, завезенные в оккупированные районы немцами. Эти фильмы Кинокомитет взял также в свой фонд для сохранения.

В настоящее время Кинокомитет возвращает имевшийся у него фонд польских, американских и английских картин с польскими субтитрами Фильмовому Отделу Польского Министерства Информации по принадлежности.

Если Совкиноагентству на территории освобожденной Польши удастся не только наладить прокат советских фильмов по сети частных кинотеатров, принадлежащих польским кинофирмам, но и организовать свою собственную сеть кинотеатров, то демонстрация американских, английских и польских кинофильмов по этой собственной сети Совкиноагентством может производиться не иначе, как путем получения названных фильмов от Польского Министерства Информации на прокат на договорных условиях. Всякая иная форма проката иностранных фильмов старого фонда через нашу сеть может вызвать серьезные осложнения во взаимоотношениях между Кинокомитетом и посольствами Союзных государств.

Ставя Вас об этом в известность, я прошу Вас уточнить детали взаимоотношений между нами и Польским Министерством Информации через посредство тов. Бритикова, а также оказать содействие последнему в проводимой им работе.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 97. Л. 171—171 об.

№ 292

**ОТЧЕТ ЗАМЕСТИТЕЛЯ УПРАВЛЯЮЩЕГО «СОЮЗИНТОРГКИНО»
П.Г. БРИГАДНОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
И.Г. БОЛЬШАКОВУ О РАБОТЕ В РУМЫНИИ**

3 октября 1944 г.

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.
и управляющему «Союзинторгкино»
тов. АНДРИЕВСКОМУ А.Н.*

Согласно Ваших указаний мною в Румынии были разрешены три основных задачи:

1. Выпуск советских фильмов на экраны Румынии;
2. Организация кинокампании по распространению советских фильмов в Румынии;

3. Организация Представительства «Союзинторгкино».

В гор. Бухарест я прибыл 15.9.44 года. Имея в наличии кинофильмы, изготовленные в Москве с субтитрами и комментариями на румынском языке, немедленно связался с владельцами кинотеатров в Бухаресте и в свою очередь разместил в двух кинотеатрах кинофильмы «Сталинград», «Секретарь райкома» («Русские партизаны»), которые начали демонстрироваться с 17.9.44 года.

Причина предоставления экранов со стороны кино-владельцев заключается в следующем. До прихода Красной Армии все кинотеатры Румынии получали исключительно фильмы немецкого происхождения через известную фирму «Уфа». После освобождения Кр. Армией в первых числах сентября значительной части Румынии владельцы американских и английских фильмов пустили в прокат старые названия, но несмотря на некоторый успех американских и английских фильмов, все же это были повторные программы. В этом свете наши фильмы явились первоэкранами.

Кинофильм «Сталинград» был размещен в лучшем кинотеатре Бухареста в центре города, «Аро», на 1 000 мест. За два дня до выпуска было опубликовано о дне выпуска фильма на экран во всех газетах. Также оповестили по радио. В день демонстрации — в воскресенье с 12 час. были с самолета сброшены листовки о начале демонстрации фильма «Сталинград». Был выставлен художественный фронтальный плакат, изображающий борьбу за Сталинград. Министру юстиции Патрошкану с видными деятелями Министерства Иностранных Дел и работниками печати был сделан специальный просмотр фильма «Сталинград». Все это придало фильму политический характер, и фильм успешно демонстрировался с аншлагом.

В настоящее время кинокампания расписала фильм «Сталинград» только в одном Бухаресте в разных кинотеатрах сроком на 3 месяца.

При демонстрации фильма «Сталинград» наблюдались непрерывные аплодисменты. Местные кинодеятели говорили, что в истории демонстрации звуковых фильмов никогда публика не аплодировала фильмам, за исключением чаплинских фильмов.

Такой прием советского фильма «Сталинград» объясняется следующим:

Во-первых — имя города «Сталинград» не сходило в течение длительного времени с ежедневной прессы Румынии.

Во-вторых — поражение немцев под Сталинградом было предвестником к полному поражению их.

Во время борьбы в Сталинграде мне сообщили, что прогрессивные круги насмешливо рассказывали друг другу, что сегодня в немецкой сводке говорится: «Немцы взяли один дом, два чердака с черной лестницей и две квартиры». После такого юмора в глазах прогрессивной части немцы не выглядели победителями целых Европейских стран.

И в-третьих — причину аплодисментов в пользу фильма «Сталинград» можно объяснить тем, что трудовая часть румынского населения не хотела воевать с Советским Союзом, так как между трудовым населением и буржуазией лежала в правах и материальных условиях непреодолимая пропасть.

Наряду с шикарными особняками в Бухаресте можно видеть нищету подобную царской России.

Для распределения наших фильмов в Румынии может быть два решения вопроса:

1. Организация собственного проката;
2. Организация кинокомпаний из местных кинопрокатчиков.

Организация собственного проката — это весьма заманчивая вещь, учитывая, что обстановка сложилась в пользу советских фильмов и коммерческий эффект был бы также выше на 100%.

Однако, для непосредственного проката необходим — большой аппарат, транспортные средства, знание местной киносети, и, кроме того, с открытием американских и английских контор конкуренция и борьба за кинотеатры будет возрастать. Поэтому мое личное мнение — в целях быстрого и широкого охвата кинотеатров в Румынии, целесообразней на данном этапе передать дело продвижения наших фильмов местным кинопрокатчикам, установив политический и финансовый контроль со стороны Уполномоченного «Союзинторгкино».

В данный момент по размещению привезенных мною 13 копий я заключил договор с местными кинопрокатчиками, которые объединились в количестве трех человек в кинокомпанию по распределению советских фильмов в Румынии. В состав этой кинокомпания вошли следующие лица:

1. Главный директор и директор проката по Бухаресту (один из опытных прокатчиков в Румынии) г-н Буи;
2. Коммерческий директор г-н Донской;
3. Директор проката по провинции г-н Маркович (см. приложенные фото и краткие автобиографии).

Вопрос о включении г-на Марковича в эту кампанию обсуждался и в наших кругах и с Министром Юстиции Патрошкану.

Общее мнение о г-не Марковиче невысокое, он способен на обман в погоне за прибылью. Но, учитывая, что г-н Маркович в сложных политических условиях, особенно в период правительства Антонеску, продвигал советские фильмы, я счел возможным включить его в кинокомпанию на третью роль.

Старый фильмофонд у Марковича был реквизирован старыми румынскими властями. После переворота он весь фильмофонд нашел и пытался переправить в Бухарест, но по дороге советские военные власти взяли фильмофонд в свое распоряжение. Установить местонахождение фильмофонда не удалось.

С г-ном Марковичем достиг письменного соглашения, что все права по старому фильмовому фонду передаются новой кинокомпанию безвозмездно на условиях эксплуатации согласно заключенного договора от 17.9.44 года.

Основной договор на 8 названий мною заключен на следующих условиях (с окончательным утверждением в Москве).

С валового дохода кинокомпания снимается стоимость позитивной фильмокопии, стоимость субтитрирования или комментариев на румынском языке (по румынским ценам), стоимость предварительной рекламы, стоимость цензуры, стоимость пошлины, стоимость транспортных расходов от советской границы до Бухареста. Чистая прибыль делится между кинокомпанией и «Союзинторгкино» 50% на 50% при гарантийном минимуме после демонстрации на первом экране, за полнометражный художественный фильм — 750 тыс. лей и за полнометражный документальный фильм — 500 тыс. лей. Хроника пере-

дается кинокомпаниям безвозмездно, на тех же условиях последние передают кинотеатрам.

В целях широкой кинопропаганды в рабочих клубах, Армии, через общество культурной связи, через Кр. Крест, кинокомпания письменно согласилась снабжать советскими кинофильмами вышеперечисленные организации безвозмездно.

Для ускорения выпуска художественных фильмов с румынскими субтитрами организовал совместно с кинокомпанией субтитрование в городе Бухаресте. Весь процесс субтитрования фильма «Свинарка и пастух» с предварительной подготовкой занял 40 часов. Качество субтитрования методом горячей прессовки значительно выше, чем это делается фотографическим методом.

Для окончательного разрешения проблемы субтитрования методом горячей прессовки в Москве мною куплена, согласно Вашего подтверждения, машина венгерского производства на полном ходу за 3 тысячи рублей в румынской валюте.

Если наши техники не смогут освоить эксплуатацию этой машины, предварительно договорился с мастером о приезде в Москву для освоения машины, но полагаю, что в конструктивном отношении машина не так уже сложна и по образцу нетрудно будет освоить массовое производство таких машин в Союзе. В дальнейшем Кинокомитет может снабдить такими машинами наши республиканские прокатные конторы, которые на месте в позитив будут прессовать субтитры на родном языке, что, бесспорно, повысит доход по эксплуатации фильмов в национальных республиках, не говоря уже о быстром выпуске на экраны как импортной, так и экспортной продукции.

Для представительства «Союзинторгкино» подобрал особняк в 2 этажа с гаражом и мебелью стоимостью 3 500 рублей в год (в румынских леях). Особняк находится в районе посольства, что удобно для работы. Заключение договора отложил до приезда уполномоченного, но хозяин особняка дал обязательство до 15.10. с.г. никому помещение не сдавать.

В настоящее время действующая киносеть по всей Румынии насчитывает 130 кинотеатров с 48 850 мест. Киносеть в Румынии сократилась по сравнению с довоенным временем, по меньшей мере, в два раза. Часть кинотеатров в Бухаресте и Плоешти были разрушены бомбардировкой.

Кинотеатры в Румынии расположены в крупных городах и преимущественно в центре города в богатых кварталах. Напр., только в одном Бухаресте с пригородом имеется 53 кинотеатра, что составляет порядка 40% всей киносети в стране.

Румыния по своему характеру является страной аграрной, но, тем не менее, сельская местность кинофицирована слабо. <...>

За 15 дней советские фильмы только в Бухаресте просмотрело около ста тысяч кинозрителей и за этот период на тек. счет «Союзинторгкино» поступило 2,5 миллиона леи в счет наших 50%.

Для того, чтобы закрепиться на экранах Румынии, так как мне известно, что англичане и американцы намерены в ближайшее время привезти свой фильмофонд, необходимо срочно дать указание Главкинопрокату о печати не менее 20 позитивных копий разных названий и особенно фильмов, отражающих Октябрьскую социалистическую революцию, роль

т.т. Ленина и Сталина и фильмов о советском быте, так как в последнем особенно большая неразбериха, посеянная фашистами среди румынского населения.

В связи с продвижением советских фильмов столкнулся со следующим фактом.

Представитель Политуправления Кр. Армии тов. Штейнберг в принудительном порядке передавал киновладельцам советские фильмы, которые предназначены для демонстрации в Армии и населению прифронтовой полосы бесплатно. Однако майор Штейнберг передавал кинотеатрам свой фильмофонд на коммерческих условиях — 25% от валового сбора оставлял владельцам, а остальное взимал, якобы, в распоряжение Политуправления, причем имеются факты, когда эти деньги получались наличными непосредственно в кинотеатрах. По моим данным, только в одном Бухаресте собрано не менее 5 миллионов лей.

Поэтому считаю необходимым поставить вопрос перед Политуправлением в Москве о передаче валютных поступлений в распоряжение «Союзинторгкино», с передачей в Московский Инобанк, и в дальнейшем необходимо дать указание Политуправлению, что выпуск фильмов, предназначенных для Армии без предварительной рекламы, на коммерческие экраны тормозит дело планомерного продвижения через организованную кинокампанию в Румынии. Кроме того, метод принуждения киновладельцев к показу фильмов, находящихся в распоряжении Политуправления, со стороны тов. Штейнберга считаю прямой компрометацией советских органов.

Политическая обстановка в стране чрезвычайно сложная.

Несмотря на симпатию к Кр. Армии со стороны трудового населения и бедняцкого крестьянства, имеется большое количество железнодорожников (румынские фашисты) и немецких агентов, которые своей подрывной деятельностью (убийство советских офицеров, распространение ложных слухов, распространение паники) будут тормозить советскую пропаганду, в частности кинопропаганду, которая в настоящее время в Румынии наиболее сильная и действенная.

В настоящее время еще государственный аппарат и киновладельцы остались старые, которые только месяц тому назад демонстрировали фильмы немецкого производства, и поэтому роль уполномоченного «Союзинторгкино» чрезвычайно ответственна в деле продвижения советских фильмов.

Исходя из вышеизложенного, уполномоченный «Союзинторгкино» должен быть достаточно подготовлен с политической и деловой стороны и с неперменным условием элементарного знания французского языка, на котором говорят все деловые круги Румынии.

<...>

Зам. управляющего (БРИГАДНОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 201—206.

На документе имеется резолюция И. Большакова: «1. Ознакомить тт. Хрипунова, Лукашева, Дегтярь и Герасимова с отчетом. 2. Работу, сделанную Вами, одобряю. Подготовить письмо в Главк по поводу т. Штейнберга. [Подпись] З/Х».

КТО КОГО?

№ 293

**ЗАПИСКА И. Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) В. М. МОЛОТОВУ
О ПОКУПКЕ ФИЛЬМА «СЕВЕРНАЯ ЗВЕЗДА»**

26 января 1944 г.

Товарищу **МОЛОТОВУ В. М.**

За фильм «Северная звезда» фирма Голдвин просит 200 тысяч долларов. Цена необычайно высокая, но, принимая во внимание политическое значение этого фильма, а также большие затраты по постановке его, мне кажется, что можно согласиться на 100—150 тыс. долларов (цена тоже очень высокая).

За фильм «Миссия в Москву» фирма братьев Уорнер взяла 25 тыс. долларов.

И. БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 960. Л. 83.

На письме сохранилась резолюция В. М. Молотова: «т. Большакову сообщить: 50 тыс. долл., не больше. В. Мол. 30/1».

№ 294

**ЗАПИСКА НАРОДНОГО КОМИССАРА ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ
СССР В. Н. МЕРКУЛОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) А. С. ЩЕРБАКОВУ
О БРИТАНСКОЙ КИНОПРОПАГАНДЕ В МУРМАНСКЕ**

12 февраля 1944 г.

ЦК ВКП(б) тов. **ЩЕРБАКОВУ**

Английская миссия в Мурманске за последнее время стала предоставлять советским организациям для демонстрирования большое количество иностранных, преимущественно английских кинофильмов.

Указанные выше фильмы с разрешения руководителей местных организаций широко используются для демонстрации перед массовым зрителем. За последнее время без санкции соответствующих органов Управления кинофикации при СНК СССР в кинозалах Мурманска (в бывшей школе № 10, центральном городском убежище и в офицерском клубе Северного Военного Флота) были показаны иностранные фильмы — «Ночь в Рио», «Кровь и песок», «Луна над Майами» и др.

В интернациональном клубе моряков эти фильмы фактически вытеснили картины советского производства, что наносит большой ущерб массово-политической работе среди ино моряков.

Мурманскому обкому ВКП(б) эти факты известны, однако никаких мер к ограничению британской кинопропаганды не принимается.

НКГБ СССР сообщает об изложенном на Ваше распоряжение.

Народный комиссар государственной безопасности СССР (МЕРКУЛОВ)

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 7.

Интересно дополняют этот документ воспоминания студентки сценарного факультета ВГИКа:

«В Алма-Ату был перевезен фильмофонд, который после советской оккупации половины Польши сильно пополнился голливудскими фильмами.

Профессор истории западного кино — Сергей Васильевич Комаров — как раз заведовал фильмофондом и знакомил нас с американскими фильмами, иллюстрируя свои лекции.

Часы просмотров были неожиданными, — когда копия оказывалась в институте. (В другое время просмотры шли на «Мосфильме», часто для высокого казахского начальства — они были разменной монетой за киношные и всяческие иные нужды.)

Фильмы были озвучены английским языком. Его знали только Фриды. Вот почему институт оглашался воплями:

— Фриды! Где Фриды?! Просмотр! <...>

Крик: «Где Фриды?! Просмотр!» — мог прозвучать среди ночи, и не было такой сонной головы, которая не сорвалась бы с подушки. Он оглашал и берег Алмаатинки, куда спасались от клопов самые предприимчивые. Побросав свои матрацы, они тоже мчались в просмотровый зал.

И оказывались вдруг... в Гибралтаре, где с таинственной неизбежностью гибнут английские корабли, где на подмостках кабаре испанская танцовщица выстукивает кастаньетами азбуку Морзе, передавая немцам местонахождение судов; где над головой английского офицера преломляется шпага, и его бросают в тюрьму, как изменника, а потом выясняется, что он играл эту роль, чтобы разведать тайну врага, а бедная танцовщица из любви к нему стала передавать неверные сведения; в конце концов она погибает, сраженная немецкой пулей.

Загорается свет в зале, и вы с удивлением смотрите на растрепанных, полуодетых соседей и понимаете, что и у вас вид не лучше.

Но какое это имеет значение, если вы охвачены путешествием в дилижансе — маленькой коробочке, одиноко перемещающейся по бескрайним просторам, где за каждым бугром могут притаиться индейцы. Волею авторов в дилижансе сведены столь несовместимые персонажи: благородная леди, циничный игрок, добродушный доктор, проститутка, изгнанная из города, пьянчужка-коммивояжер и отважный ковбой.

Лаконичные характеристики, неожиданные столкновения, крутые повороты сюжета, блестящие диалоги (без запинки переводимые Фридами) и нагнетание опасности, которая проявляет лучшее и худшее в человеке.

Каким откровением было это мастерство! А просмотры — спасением. Почему они? Ведь у нас были интересные лекции, уроки мастерства, которые вели замечательные мастера кино. Режиссуру преподавали Эйзенштейн, Козинцев, Рошаль, сценарное мастерство — Трауберг, Коварский; актеров учили Бибиков, Пыжова, Бабочкин. <...>

Так почему же просмотры иностранных фильмов были спасением? Да потому, что лекции и особенно уроки мастерства захватывали, но требовали большой отдачи, интеллектуальных усилий, которые с трудом давались голодному мозгу. А голодали мы отчаянно» (*Морозова Н.А.* По обе стороны экрана // Служили два товарища: Книга о жизни кинодраматургов Дунского и Фрида. М., 2003. С. 101—121).

№ 295

**ИЗ СПРАВКИ К ЗАСЕДАНИЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О ВЫПОЛНЕНИИ ПЛАНА ПО КИНОХРОНИКЕ»**

30 марта 1944 г.

<...>

ЭКСПОРТ

План 1943 года предусматривал выпуск продукции на экспорт на сумму 54 т. р. Имелась в виду отправка в США и Англию обычных звуковых лавандовых копий СКЖ и некоторых фильмов без озвучания их на английском языке. Однако уже в начале 1943 г. выявилась необходимость значительно расширить распространение советских киножурналов и документальных фильмов за рубежом.

В этих целях в апреле 1943 года на Центральной студии кинохроники был создан цех экспортной продукции, который и приступил к выпуску иностранных вариантов киножурналов и фильмов. Этот цех вырос по объему продукции в экспортную студию.

В течение 9-ти месяцев 1943 г. против утвержденного годового плана в 54 т. р. выпущено продукции на экспорт на сумму в 2 546 300 рублей.

Следует иметь в виду, что продукция озвучивалась в 1943 году в общей сложности на 9-ти языках:

1. английском
2. французском
3. испанском
4. китайском
5. арабском
6. персидском
7. монгольском
8. тувинском
9. американском

Все крупнейшие полнометражные документальные фильмы, вышедшие на отечественные экраны в 1943 году, были озвучены на иностранные языки и отправлены за границу.

Массовая печать журналов и фильмов в иностранных вариантах в течение 1943 года сдавалась Инторгкино и отправлялась им в 16 различных точек за границу.

Следует учесть, что, кроме этого, 114 400 мтр. составляет печать контрольных копий. Итого, таким образом произведено массовой печати для экспорта 550 000 метров.

Из числа выпусков, изготовленных специально для экспорта, следует отметить:

1. Короткометражный обзорный фильм «От Баренцева до Черного моря» в 3-х частях, озвученный на английском, французском и испанском языках.
2. «Пребывание Нельсона в Москве», озвученный на английском языке.
3. «Пасхальные дни в Москве».

Следует упомянуть также, что в 1943 году студией силами цеха экспортной продукции велась работа и над импортной продукцией.

Выпущены на отечественные экраны русские варианты: «Победа в пустыне», «Миссия в Москву», «Повесть об одном корабле».

Крупнейшим и основным недостатком в работе для экспорта в течение 1943 года являлся слишком большой разрыв во времени со дня выпуска хроникально-документальной продукции на отечественные экраны и до момента сдачи массовой печати всех иновариантов в «Союзинторгкино».

Особенно недопустим этот разрыв для «Союзкиножурналов», ибо актуальность материалов пропадает.

<...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 921. Л. 5—9.

№ 296

**ЗАПИСКА И. Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) В. М. МОЛОТОВУ
О ПОДГОТОВКЕ США И ВЕЛИКОБРИТАНИЕЙ
МАССИРОВАННОГО ПРОДВИЖЕНИЯ СВОИХ ФИЛЬМОВ
НА ОСВОБОЖДЕННЫЕ ТЕРРИТОРИИ ЕВРОПЫ**

20 мая 1944 г.

*Народному комиссару иностранных дел Союза ССР
тов. МОЛОТОВУ В. М.*

Секретно

По сообщениям наших представителей из Нью-Йорка и Лондона, американцы и англичане развернули большую работу по подготовке американских и английских фильмов в иностранных вариантах на европейских языках с тем, чтобы по мере освобождения территории Европы от немецкой оккупации демонстрировать эти фильмы в отдельных европейских странах.

В последнее время при главнокомандующем союзными войсками вторжения генерале Эйзенхауэре организована специальная «Психологическая военная дивизия», во главе которой поставлен известный английский кинематографический деятель г. Бернстайн.

В функции «Психологической военной дивизии» входит распространение кинофильмов союзных государств на освобождаемой европейской территории.

Г. Бернстайн обратился к представителю Кинокомитета в Лондоне с предложением передавать советские фильмы Британскому Министерству Информации по договору для распределения их в Европе, по мере очищения европейской территории, через Министерство Информации.

Независимо от этого обращения, Кинокомитет уже предпринял некоторые меры для подготовки советских фильмов в иностранных вариантах на отдельных европейских языках. На французском языке в Москве уже изготовлены 3 фильма.

Кроме того, в соответствии с распоряжением Совнаркома СССР от 27.III с.г. № 6828-рс о выделении для этой цели 15 000 англофунтов, Кинокомитет дал указания Совкиноагентству в Лондоне озвучить 10 документальных и художественных фильмов от одного до четырех иностранных вариантов на итальянском, норвежском, французском и чешском языках, а

также изготовить 8 художественных фильмов с французскими субтитрами по заказам алжирских фирм, которые уже прокатывают наши фильмы в Северной Африке.

Помимо этого, по особому заданию Кинокомитет изготавливает в настоящее время 16 документальных и художественных фильмов на польском, сербском, румынском, чешском и венгерском языках.

В связи с предложением Британского Министерства Информации, переданным через г. Бернштейна, прошу Ваших указаний по существу этого предложения, а также следует ли уже теперь приступить к изготовлению наших фильмов на немецком языке.

Приложение: Справка на 2-х листах¹.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 31.

¹ Справка не публикуется.

№ 297

**ИНФОРМАЦИЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА
О ПРЕДЛОЖЕНИИ ПОДАРИТЬ У. ЧЕРЧИЛЛЮ ФИЛЬМ «РАДУГА»**

25 мая 1944 г.

*Секретарю Центрального Комитета ВКП(б)
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.*

Секретно

По согласованию с Западным отделом Наркоминдела на днях в Кинокомитете был устроен для заведующего Русским отделом Британского Министерства Информации г-на СМОЛЛЕТА просмотр советского кинофильма «Радуга» и последних номеров «Союзкиножурналов». На просмотре со стороны англичан, кроме г-на Смоллита, присутствовали 1-й секретарь британского посольства г-н ЛОУРЕНС, 2-й секретарь г-н РИВИ и пресс-атташе г-н БАРФОРД.

После просмотра г-н СМОЛЛЕТ заявил управляющему «Союзинторгкино» тов. АНДРИЕВСКОМУ, который принимал его на данном просмотре, что фильм «Радуга», по его мнению и мнению его коллег, является выдающимся событием советской кинематографии и не только лучшим советским фильмом из всех, которые он видел, но и лучшим военным фильмом из числа созданных в какой-либо стране за время войны.

Далее г-н СМОЛЛЕТ высказал тов. АНДРИЕВСКОМУ мнение, что было бы крайне желательно, чтобы копия фильма «Радуга» была бы послана от имени тов. СТАЛИНА в подарок Британскому Премьеру г-ну ЧЕРЧИЛЛЮ, так как он не сомневается, что г-н ЧЕРЧИЛЛЬ придаст бы большое значение такому подарку, со своей стороны обеспечил бы повсеместное распространение этого фильма в Англии. При этом г-н СМОЛЛЕТ заявил, что для ускорения отправки копии этого фильма в Англию Британское Посольство обеспечило бы его отсылку на дипломатическом самолете.

В связи с изложенным прошу Вашего указания по данному вопросу.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 38.

№ 298

**ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И. Г. БОЛЬШАКОВА С ЗАВ. РУССКИМ ОТДЕЛОМ
БРИТАНСКОГО МИНИСТЕРСТВА ИНФОРМАЦИИ П. СМОЛЛЕТОМ**

31 мая 1944 г.

Секретно

При беседе присутствовали: со стороны Кинокомитета — управляющий «Союзинторгкино» Андриевский, заместитель управляющего «Союзинторгкино» Бригаднов, переводчица Кинокомитета Черняк, и со стороны английского посольства — 1-й секретарь посольства г-н Лоуренс и Пресс-атташе г-н Барфорд.

Беседа длилась около 3-х часов.

30-го мая в 14 часов я принял заведующего русским отделом Британского министерства информации г-на Смоллета вместе с представителями Британского посольства г-ном Лоуренсом и г-ном Барфордом.

В начале беседы г-н Смоллет поставил передо мной четыре вопроса:

1. Об открытии в Москве специального театра для демонстрации английских и американских фильмов.
2. Об осуществлении совместной постановки какого-либо фильма на военную тему силами английских и советских кинематографистов с диалогом на двух языках, в зависимости от места действия.
3. О расширении связи между представителем английской кинематографии в Москве и советскими киноработниками.
4. О продвижении английских художественных и документальных фильмов в СССР и распространении советских фильмов в Англии.

Обсуждение началось с четвертого вопроса.

В ответ на высказанное г-ном Смоллетом сожаление по поводу того, что Британские фильмы, в особенности фильмы, посвященные военным темам, демонстрируются в СССР крайне недостаточно, сообщил г-ну Смоллету, что за последние пять месяцев, начиная с 1-го января 1944 года, имеет место как раз обратное положение. В то время как в СССР за этот период демонстрировались по широкой сети три английских фильма: «Повесть об одном корабле», «Багдадский вор» и «Книга джунглей», в Англии по коммерческой сети был показан только один советский фильм «Орловская битва». При этом существенно важным является то обстоятельство, что английские фильмы в СССР за указанный период просматривали по 5—6 млн. кинозрителей, не считая Красной Армии, в то время как в Англии единственный советский фильм «Орловская битва» просматривался в лучшем случае десятками тысяч зрителей.

Г-н Смоллет в ответ на это разъяснение заявил, что нельзя ограничивать рассмотрение этого вопроса только периодом последних пяти месяцев, т.к. в 1942 — 43 году положение было существенно иным, и за эти годы в Англии было показано значительно больше советских фильмов, чем в СССР английских. Кроме того, г-н Смоллет подчеркнул, что три выпущенных в СССР английских фильма, кроме «Повести об одном корабле», являются либо сказками и легендами («Багдадский вор» и «Книга джунглей»), либо относятся к категории исторических фильмов на материале давно прошедшего времени («Леди Гамильтон») и ни в какой степени не отражают усилий Англии в борьбе с общим врагом в настоящее время. По заявлению г-на Смоллета, ни один из этих фильмов не был предложен и рекомендован нам ни британским посольством, ни Министерством Информации, а все эти три фильма были подарены Кинокомитету английским режиссером и продюсером Александром Корда. Британское Министерство Информации считало бы более желательным демонстрировать в СССР такие фильмы, которые отражают участие Англии в войне и жизнь английского населения в наши дни.

Затем мы приступили к обсуждению конкретных мероприятий по изменению существующего положения в дальнейшем.

Я заявил г-ну Смоллету, что считаю наиболее правильным положить в основу наших взаимоотношений в этом вопросе, как и в других, принцип полной взаимности, и полагаю, что вопрос может быть урегулирован правильно только в том случае, если англичане будут демонстрировать по широкой сети кинотеатров такое же количество советских художественных фильмов, какое мы будем демонстрировать их английских фильмов в СССР. Я подчеркнул, что и в этом случае баланс будет все же не в вашу пользу, т.к. сеть кинотеатров в СССР значительно превышает сеть кинотеатров в Англии.

Что касается документальных фильмов, то я считаю справедливым установить коэффициент 1:2 в пользу советских фильмов, принимая во внимание размах военных операций на советско-германском фронте, который во много раз превосходит масштабы военных действий против Германии со стороны англичан, с одной стороны, и с другой стороны, принимая во внимание, что в Англии фактически производится гораздо меньше документальных фильмов о войне, чем в СССР.

На это г-н Смоллет заявил мне, что новая фаза ведения войны, накануне которой мы стоим, должна снять и снимет эти соображения и что, кроме того, он считает возможным вести обсуждение вопроса о документальных фильмах не иначе, как по принципу, предложенному мною в отношении художественных фильмов. Что касается этих последних художественных фильмов, то, как заявил г-н Смоллет, система кинематографического производства в Англии совершенно иная, чем в СССР, и поэтому Британское Министерство Информации не может гарантировать покупку советских фильмов частными кинофирмами и дать в этом отношении твердые заверения. Все, что может сделать Британское Министерство Информации — это рекомендовать крупным частным прокатным фирмам покупать больше советских картин, но для этого необходимо, чтобы Британское Министерство Информации могло хотя бы заверить предпринимателей, что британские фильмы будут прокатываться в СССР.

Г-н Смоллет обещал немедленно по прибытии в Лондон поставить этот вопрос перед крупнейшими английскими фирмами, в частности перед г-ном Рэнком, и в зависимости от этих переговоров дать Кинокомитету окончательный ответ на поставленные ему вопросы. В принципе г-н Смоллет согласился с целесообразностью приобретения равного количества английских и советских фильмов.

Для облегчения переговоров с предпринимателями г-н Смоллет высказал пожелание, чтобы Кинокомитет сделал уже сейчас символический жест в этом направлении и купил бы три английских фильма из числа ранее предлагавшихся и тех, которые в ближайшие дни представит Кинокомитету на выбор дополнительно английское посольство.

Я ответил г-ну Смоллету, что не возражаю в принципе против покупки того или иного количества английских фильмов, но что конкретно этот вопрос может быть решен только в отдельности по каждому фильму, в зависимости от его содержания. Вместе с тем я повторил, что до того, как решать этот вопрос, было бы целесообразно, чтобы англичане со своей стороны восстановили нарушенное равновесие за последние пять месяцев и выпустили бы по широкой сети два советских кинофильма, в частности, было бы желательно, чтобы англичане приобрели фильм «Битва за Советскую Украину», отражающий грандиозные события, происходившие на территории второй по величине союзной республики, и художественный фильм «Радуга». При этом я подчеркнул, что реализация в Англии фильма «Битва за Советскую Украину» встретила большие трудности со стороны цензуры, которая настаивала на изъятии так называемых «ужасов», т.е. правды о чудовищных преступлениях немцев на Украине, что в значительной мере лишало фильм его ценности. Однако и после того, как Кинокомитет дал согласие на изъятие ряда эпизодов из фильма «За Советскую Украину», все же он не был выпущен в Англии ни одной фирмой.

Г-н Смоллет обещал содействовать в разрешении этого вопроса в положительном смысле.

В итоге обсуждения всех деталей, связанных с обменом фильмами между Англией и СССР, была достигнута общая договоренность о том, что как Кинокомитет, так и Британское Министерство Информации соглашаются в принципе демонстрировать в обеих странах равное количество художественных и документальных фильмов, причем в случае недостатка в предложении документальных фильмов со стороны англичан Кинокомитет согласен засчитывать советские документальные фильмы за художественные.

Что касается вопроса о покупке трех английских фильмов в ближайшее время, то на этот вопрос ответ будет дан после просмотра всех новых фильмов, которые предполагает предложить нам Британское Посольство.

Затем, мы перешли к обсуждению вопроса о специальном кинотеатре в Москве для показа английских и американских фильмов. Я заявил г-ну Смоллету, что выделить для этой цели специальный кинотеатр в Москве не представляется возможным, так как количество кинотеатров в столице, в особенности во время войны, крайне ограничено и выделение хотя бы одного кинотеатра означало бы лишение возможности смотреть советские

фильмы для населения целого района. При этом я сослался на то, что английские представители в Москве могли воочию убедиться, как ограничена киносеть в столице и какие очереди возникают иногда у наших кинотеатров.

Далее я сказал, что не вижу в этом и практической надобности, так как английские фильмы в СССР вмазываются достаточно широко, по очень большой сети кинотеатров, чего нельзя сказать о советских фильмах в Англии. Только по этой причине мы вынуждены были арендовать в Лондоне кинотеатр «Татлер», так как иначе английские зрители совсем не видели бы советских фильмов. Если бы положение коренным образом изменилось, и советские фильмы стали бы показываться в Англии по широкой киносети, то мы отнюдь бы не настаивали на сохранении кинотеатра.

Г-н Смоллет высказал свое несогласие с этим заявлением и несколько раз настойчиво подчеркнул, что английское правительство придает совершенно особое и исключительно важное значение вопросу открытия специального кинотеатра в Москве для показа английских и американских фильмов, при этом г-н Смоллет заявил, что, по его мнению, вопрос о специальном кинотеатре в Москве не стоит ни в какой связи с общим вопросом о демонстрации английских фильмов в СССР и советских фильмов в Англии, так как в данном случае речь идет о показе английских и американских фильмов для очень узкого круга высококвалифицированных зрителей — творческих работников советской кинематографии, работников смежных искусств и вообще для верхушки советской интеллигенции, а не для широких масс населения СССР. Для такого круга лиц Кинокомитет мог бы отобрать гораздо большее количество английских и американских фильмов, чем для массового показа, ибо работники кинематографии и других искусств, естественно, заинтересованы в обмене творческим опытом и в более глубоком ознакомлении с различными направлениями и тенденциями в английской и американской кинематографии. Такое ознакомление способствовало бы взаимному обмену творческим опытом. При этом г-н Смоллет сослался на то, что со времени Тегеранской Конференции было достигнуто соглашение о росте культурного общения и культурной связи во всех областях духовной жизни и что в соответствии с заявлением на этот счет главы Советского Правительства маршала СТАЛИНА, действительно наблюдается развитие этого общения во многих областях, за исключением кинематографии, которая сохраняет свою замкнутость.

Я повторил г-ну Смоллету, что выделение специального кинотеатра для демонстрации английских и американских фильмов не представляется возможным. Тогда г-н Смоллет стал просить меня, в качестве компромиссного решения этого вопроса, выделить какой-либо клуб или иную некоммерческую киноустановку с тем, чтобы там демонстрировались английские и американские фильмы хотя бы два раза в неделю (к примеру — две недели подряд английские фильмы и две недели подряд американские) для аудитории, которая бы наполовину приглашалась по спискам, составленным Кинокомитетом, а наполовину путем продажи билетов. При этом г-н Смоллет еще раз подчеркнул, что британское правительство придает чрезвычайно большое значение этому вопросу.

Я ответил, что клубы принадлежат в СССР общественным организациям и Кинокомитет не располагает возможностью распоряжаться этими клубами. Г-н Смоллет возразил, что он не может поверить, что я, как руководитель правительственного органа, не имел бы возможности как-либо повлиять на этот вопрос. Я еще раз подтвердил, что клубная сеть не подчинена Кинокомитету. Тогда г-н Смоллет назвал Дом кино. На это я ответил, что Дом кино также является общественной организацией, действующей на основании специального устава. Г-н Смоллет еще раз повторил, что, по его мнению, я все же мог бы оказать содействие в этом направлении.

В заключение, не давая каких либо заверений г-ну Смоллету в этом отношении, я сообщил ему, что постараюсь выяснить — есть ли какая-либо возможность договориться с той или иной общественной организацией о выделении кинозала — для названной цели и сообщу ему ответ через несколько дней по телефону или через управляющего «Союзинторгкино» тов. Андриевского.

Третий вопрос, который поставил передо мной г-н Смоллет, относился к усилению связи между представителем английской кинематографии в Москве и советской кинопромышленностью. Г-н Смоллет заявил, что с огорчением должен констатировать, что специальный работник Посольства г-н Барфорд, являющийся киноспециалистом-производителем, которому до его поездки в Москву предлагали большую постановку в Англии, не встретил должного внимания к себе со стороны Кинокомитета в Москве. Г-н Смоллет несколько раз применил термин «карантин», характеризуя этим словом положение, в котором очутился г-н Барфорд в Москве.

В качестве примеров г-н Смоллет указал на то, что за год пребывания в Москве г-н Барфорд не смог посмотреть ни одной киносъемки и не был допущен ни на одну киностудию, ни разу не был приглашен на обсуждение какого-либо не только советского, но хотя бы английского фильма, и ни разу не мог встретиться с интересующими его творческими работниками. В то же самое время, по заявлению г-на Смоллета, наш представитель в Англии Антонов и бывший до него представитель Бригаднов были допущены во все киностудии, приглашались на все творческие диспуты и обсуждения новых кинокартин и т.п.

Г-н Смоллет заявил, что такая замкнутость советской кинематографии и такой «карантин», которому подвергается представитель английского посольства, специально посланный в СССР для установления содружества между британской и советской кинематографией, вряд ли способствует установлению взаимного понимания и общения между союзными странами в области культуры.

В ответ на это заявление г-на Смоллета я объяснил, что Комитет по делам кинематографии и «Союзинторгкино» не являются организациями, которые могли бы осуществлять функции культурного общения с границей. Для этой цели в Москве существует специальная организация — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), которая и занимается этими вопросами. Г-н Смоллет, а также его коллеги ответили, что ВОКС не ведет этой работы, и в качестве примера указали на такой факт, что даже на вечер, посвященный творчеству Чаплина, никто из них

не получил приглашения. На этот вечер не был послан билет даже Английскому послу.

По утверждению г-на Смоллета и г-на Барфорда, все их попытки наладить какую-либо связь с советской кинематографией через ВОКС не привели ни к каким результатам.

Я еще раз отвел этот вопрос, разъяснив им, что он не лежит в сфере компетенции Кинокомитета, но обещал снестись по этому поводу с ВОКСом и довести до сведения руководителей ВОКСа о высказанных англичанами претензиях.

Последний вопрос касался осуществления совместной постановки английскими и советскими кинематографистами. По этому вопросу я высказался в том смысле, что предложение г-на Смоллета на данном этапе слишком общо и неконкретно и в той форме, как оно сделано, представляется нецелесообразным, так как сюжет для такого рода постановки был бы слишком искусственным и проблема языка не была бы устранена. Я предложил вместо этого усилить работу по дублированию английских фильмов на русский язык и советских фильмов на английский язык.

В заключение беседы г-н Смоллет высказал пожелание об организации недели советского кино в Англии и английского кино в СССР. По заявлению г-на Смоллета, для этой цели в Англии был бы выделен один из крупнейших кинотеатров, где в течение этой недели по вечерам демонстрировались бы лучшие советские художественные фильмы, а в утреннее время осуществлялся бы показ научных и технических советских фильмов, которые привлекают к себе большой интерес в Англии.

Аналогичное мероприятие г-н Смоллет предлагал провести в отношении английских фильмов в Москве. При этом он высказал пожелание, чтобы это мероприятие было бы приурочено к 50-тилетию возникновения кинематографии.

Данное предложение было решено обсудить более детально в дальнейшем.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(И. БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 43—50.

В сопроводительной записке к этому документу, направленной на имя А.А. Жданова, И.Г. Большаков сообщал:

«Направляю Вам запись моей беседы с г-ном Смоллетом.

Как вы увидите из записки (стр. 4), одним из самых важных для англичан вопросов является вопрос об открытии специального кинотеатра в г. Москве для показа в нем английских фильмов. Поскольку я решительно этот вопрос отвел, Смоллет просил меня оказать содействие в организации показа английских фильмов два раза в неделю в каком-либо клубе нашей интеллигенции и просил дать ему ответ через 2—3 дня.

Я считаю возможным как компромиссное решение предложить ему следующее: все английские фильмы поступают в Кинокомитет, а он организует их просмотры в закрытом порядке в клубах Союза писателей, архитекторов, композиторов, а также в Доме работников искусства, Доме актера и Доме кино.

Прошу Вашей санкции на это. И. Большаков» (Там же. Л. 42).

№ 299
ЗАПИСКА ЗАМ. НАРКОМА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ СССР А.Я. ВЫШИНСКОГО
А.С. ЩЕРБАКОВУ О ПРЕДЛОЖЕНИИ БРИТАНСКОГО МИНИСТЕРСТВА
ИНФОРМАЦИИ ВКЛЮЧИТЬ СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ПРОГРАММУ
КИНОПОКАЗА НА ОСВОБОЖДЕННЫХ ТЕРРИТОРИЯХ ЕВРОПЫ

3 июня 1944 г.

Тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

Секретно

По вопросам, поставленным в письме т. Большакова на имя тов. Молотова В.М. от 20 мая за № 132с, считаю целесообразным:

1. Принять предложение Британского Министерства Информации о передаче советских фильмов для демонстрации на освобожденных от врага территориях Европы.
 2. Одобрить предложенный Кинокомитетом список фильмов, оформляемых на иностранных языках, для показа на территориях, освобожденных от врага, и на территориях врага после их оккупации.
 3. Рекомендовать Кинокомитету озвучить в Лондоне фильм «Сталинград» также на итальянском, французском и норвежском языках и снабдить фильм «Свинарка и пастух» надписями не только на итальянском, но и на других языках.
 4. Рекомендовать Кинокомитету приступить к изготовлению советских фильмов на немецком языке.
- В случае Вашего согласия тов. Большакову будет дан ответ с учетом вышеуказанных предложений.

А. ВЫШИНСКИЙ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 33.

На письме имеется резолюция А.С. Щербакова: «Т. Большакову. Я согласен с т. Вышинским. Можно проводить. А. Щербаков. 5/VI». Пункт 4 Щербаков отчеркнул слева на полях и приписал: «Субтитры».

№ 300
ИЗ ОТЧЕТА П.Г. БРИГАДНОВА
О РАБОТЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА «СОЮЗИНТОРГИНО» В АНГЛИИ

1944 г.

Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.
Управляющему «Союзинторгкино»
тов. АНДРИЕВСКОМУ А.Н.

Секретно

Разрешите Вас проинформировать о работе Совкиноагентства в Великобритании, где я проработал в качестве уполномоченного Совкиноагентства в течение двух лет. До моего приезда участок по продвижению наших фильмов находился в запущенном состоянии. По линии Торгпредства работа по продвижению фильмов поручалась случайным людям, которые на данную рабо-

ту смотрели как на дополнительную нагрузку, и поэтому этот важный в политическом отношении участок находился в запущенном состоянии. Кроме того, сами люди не имели элементарной подготовки в деле проката фильмов и вообще не имели представления о кинематографии. Примерно месяцев шесть этой работой занимался инж. Соловьев, а затем он передал дела уполномоченному Нефтеэкспортом тов. Улановскому, у которого я принял дела в ноябре месяце 1941 года.

<...>.

В начале войны с Германией сама жизнь поставила вопрос о перестройке отдела продвижения сов. фильмов. Тем более что с заключением договора с Великобританией о совместной борьбе против фашистской Германии интерес со стороны Англии к нашей стране и к борьбе Красной Армии возрастал. Необходимо отметить, что в Великобритании кинематография является сильным рычагом в деле пропаганды, можно уверенно сказать, что кинематография является порой более действенной пропагандой, чем пресса, ибо кинолента оставляет большее впечатление, чем прочитанная статья о событиях на фронте на озвучивание нашей кинохроники на английский язык. К моему приезду г-н Монтегю израсходовал около 5 000 фунтов. Продвижение художественных фильмов оставалось за Торгпредством. 22/XI-41 г. я приступил к исполнению своих обязанностей. Ознакомившись с обстановкой, я нашел, что не может быть двух организаций с одной стороны Агентство фильмовых новостей и киноотдел в Торгпредстве, занимающиеся продвижением наших фильмов, ибо кинохроника, документальные и художественные фильмы являются одним целым, и вообще в практике не было случая отрыва документальных фильмов от художественных, т.к. ни одна кинокомпания не возьмет в прокат художественные фильмы без документальных и боевой кинохроники, т.к. в военное время наибольший интерес возникал у кинозрителя именно к документальным и хроникальным материалам. Поэтому мною было организовано Совкиноагентство как самостоятельная единица в хозяйственном отношении, в политическом отношении подчиненное Посольству. Временная организация Совкиноагентства при Посольстве диктовалась исключительно военной обстановкой. Из опыта прошлых лет совершенно очевидно, что основная ошибка «Союзинторгкино» заключалась в том, чтоб кинофильмы были приравнены к обычным экспортным товарам, как-то: лес, нефть, марганец, руда, поэтому вся работа строилась на коммерческих расчетах. Однако практика показала, что такой поход к делу сужал даже те небольшие возможности продвижения совфильмов за границей. Необходимо понять, что кинофильмы — это товар не коммерческого порядка, а сугубо идеологического порядка, ибо в наших фильмах отражается борьба за социалистическое переустройство нашей страны, на совершенно отличных основах, методах по отношению к капиталистическим странам. Поэтому капиталистические страны не заинтересованы, чтобы сов. фильмы демонстрировались в массовом масштабе, ибо наши фильмы революционизируют трудовое население. Исходя из вышеизложенного, мною были отвергнуты старые методы торговли фильмами как обычным экспортным товаром, а на первый план встал политический вопрос: всеми возможными путями продвинуть наши фильмы на английские экраны.

В связи с установлением дружественных взаимоотношений между нашей страной и Великобританией, политическая обстановка складывалась так, что

представилась возможность продвинуть ряд кинофильмов, особенно военную кинохронику и полнометражные документальные фильмы. Эта обстановка мною была использована. Первый шаг нами был сделан в организации распределения боевой кинохроники. Связавшись по этому вопросу с фильмовым Отделом Министерства Информации, было установлено, что и английская сторона стремится в свою очередь показать кинохронику на территории СССР. Вследствии такого обоюдного желания Совкиноагентство в 1941 году обменялось письмами с Фильмовым Отделом Министерства Информации об обмене советской кинохроники на английскую кинохронику. В связи с нашими победами под Москвой в 1941—1942 г. и разгромам немцев под Сталинградом у английской общественности проявился огромный интерес к событиям на вашем фронте, и за 1942 год в Великобритании было показано по всей киносети (4 000 кинотеатр.) 40 000 футов полезной совкинохроники. В 1943 году в связи с наступлением Союзных войск в Северной Африке и Сицилии стала поступать в огромном количестве английская и американская кинохроника, и нашу хронику Министерство Информации отодвинуло на второе место. С другой стороны, в связи с успешным наступлением по всем фронтам Красной Армии на запад мы почувствовали, что фильмовый отдел М.И. всячески старается задержать выпуск на экраны нашей боевой кинохроники, мотивируя подчас нелепыми аргументами, как, например, кинохронику, снятую в марте при снеге, не хотели демонстрировать в мае, ссылаясь на то, что английскому зрителю будет якобы странно смотреть летом хронику зимнего периода. В 1943 году было использовано уже около 50 000 футов совкинохроники, т.е. падение по оснащению 1942 г. на 25%.

Полнометражные художественные фильмы и документальные полнометражные нами продвигались в 1942 году через кинокомпанию Англо-Америкэн, а в 1943 году через ряд кинокомпаний. Для того чтобы начать работу по продвижению полнометражных фильмов, перед нами и встал вопрос, какими методами преподнести наши полнометражные фильмы.

В части переделки документальных фильмов вопрос был ясен. Это снабжение комментариями на английском языке. В части же переделки художественных фильмов перед нами встали некоторые трудности. Художественные полнометражные фильмы, выпускаемые с субтитрами, не получили успеха. Субтитрированный фильм мог демонстрироваться не больше чем в 20 кинотеатрах второго экрана, что составляет 0,5% по отношению ко всей сети. Такое положение не могло нас удовлетворять. Киноспециалисты в лице г.г. Маршалла и Монтегю предложили снабжать художественные фильмы комментариями, но опыт со снабжением комментариями кинофильма «Секретарь райкома» показал, что заглушенный русский диалог и положенные [на него] английские комментарии нарушили художественную целостность фильма, в русский диалог врывались английские фразы и вводили нервоз в слуховой аппарат кинозрителя. Этот метод был отвергнут как практически негодный.

Оставался испытанный метод синхронизации (дубляжа). Данный метод был принят за основу переделки наших художественных фильмов. Тщательный подбор голосов и характеров из среды английских артистов дал возможность сохранить художественную ценность наших фильмов. Кроме того, абсолютная синхронность диалога дополнила и сохранила целостность фильма. Однако этот метод связан с огромной потерей времени и средств. На полнометражный художественный фильм требуется от 5—6 месяцев. Стоимость дубляжа каждого фильма составляла от 5 000 фунтов до 6 000 фунтов, в зави-

симости от полноты диалога. На пятом фильме нам удалось сократить сроки дубляжа до 4 месяцев, и стоимость понизили на 1 000 фунтов.

В дальнейшем можно будет сократить срок дубляжа до 8-х месяцев при условии, если «Союзинторгкино» будет высылать лаванду отдельно, изображение, шумы и музыкальную фонограмму без русского диалога, но пока данное требование непонятно почему «Союзинторгкино» выполнить не может.

Ряд кинокомпаний в Лондоне предлагали переделать с английскими звездами кинофильмы «Секретарь райкома» и «Свинарка и пастух». Вначале я полагал, что это одна из возможностей, которая поможет учредиться на заграничном экране, но после просмотра нескольких английских и американских фильмов, сделанных в этих странах на советскую тематику, я убедился, что на это предложение идти нельзя, т.к. в фильмах выхолащивается советская атмосфера, и фильм получается не русским, а иностранным. Мне кажется, можно пойти на реализацию хорошего сценария, поставив фильм с американскими артистами, но при непосредственном участии советского режиссера. Такой фильм может в условиях за границей быть хорошим пропагандным средством и одновременно укрепит финансовое положение «Союзинторгкино», и на вырученные средства можно будет создать дополнительные студии по дубляжу совфильмов.

Данные фильмы получили хороший отзыв в ежедневной английской прессе. За два года совфильмы сделали 40 330 экрано-дней. За этот период некоторые фильмы, как-то: «В тылу врага», демонстрировались в 1 200 кинотеатрах. Количество кинозрителей, просмотревших этот фильм, следующее: в среднем в каждом театре фильм демонстрировался в течение 2-х недель. Таким образом, общее количество недель составляет $1\ 200 \times 2 = 2\ 400$ недель или $1\ 400 \times 7 = 9\ 800$ дн. Если считать в среднем, что фильм демонстрировался 3 сеанса в день, то общее количество сеансов составляет $3\ 800 \times 3 = 29\ 400$ к/сеансов. При среднем объеме каждого кинотеатра в 500 мест и при загрузке 75% зала в один сеанс посмотрят фильм 375 человек. Умножив число сеансов на полезную загрузку, будем иметь количество кинозрителей, просмотревших данный фильм; $29\ 400 \times 375 = 1\ 1025\ 000$ человек.

Фильм «Валерий Чкалов» был продемонстрирован в 600 кинотеатрах. Количество зрителей, просмотревших этот фильм, — 5 500 000 чел.

Кинофильм «Один день войны» демонстрировался в 500 кинотеатрах. Количество зрителей просмотрело порядка 4 500 000 чел.

Кинофильм «Разгром немцев под Москвой» демонстрировался в 1 000 кинотеатрах. Количество зрителей просмотрело порядка — 9 000 000 человек.

Кинофильм «Сталинград» должен покрыть не меньше, чем 2 000 к/театров. При пропускной способности до 18 000 000 человек.

Кроме того, эти фильмы демонстрировались в клубах, в армии на узкоплечных аппаратах.

На печать всех советских фильмов израсходовано за 2 года приблизительно 1 500 000 метров позитивной пленки.

В средней каждый фильм печатался от 25 до 50 копий.

Финансовые результаты

За 1942 год сумма реализации в Англии составляет 677,9 тыс. руб.

За 1942 год сумма реализации в США составляет 500,9 тыс. руб.

За 1943 год сумма реализации в Англии составляет 324,6 тыс. руб.

За 1943 год сумма реализации в США составляет 600 тыс. руб.

Как видите, в 1942 году в Англии реализация превышала на 100 тыс. рублей, в 1943 году — на 324 тыс. руб., при киносети в Англии — 4 000 кинотеатров, при киносети в США — 18 000 кинотеатр[ов]. Таким образом, киносеть в Англии меньше в 4 1/2 раза, чем в Америке, а доходы в 1942 г. больше на 100 тыс. руб., а в 1943 г. на 324 тыс. руб.

Можно сделать вывод, что наша реализация грубо была в 4 1/2 раза больше, чем в США, только в зависимости от киносети.

К общему доходу «Союзинторгкино» реализация Совкиноагентства составляет в 1943 г. 40% дохода по отношению всех стран, если грубо считать доход «Союзинторгкино» в два с полов[иной] миллиона, валют. рублей в 1943 году.

О работе кинотеатра «Татлер»

Художественные кинофильмы с субтитрами не получили признания у кинозрителя Великобритании. Это относится не только к нашим фильмам, но и ко всем заграничным фильмам с субтитрами. Я беседовал по этому вопросу с рядом ведущих кинорботников, и все как один выставили основную причину, заключающуюся в том, что английский кинозритель воспитан на американской продукции. До войны примерно 75% демонстрировалось американских фильмов, 20% английских фильмов и 5% советских, французских, немецких, итальянских др. Вследствие этого английский зритель смотрел в течение длительного периода 95% кинофильмов на своем родном языке.

В беседе с директором кинотеатра «Татлер» по вопросу: доходит ли сюжет нашего кинофильма при демонстрации с субтитрами, последний заявил, что большинство зрителей отвечает, что при субтитрах рассеивается внимание, если зритель начинает следить за надписями, то он неизбежно теряет изображение, а если зритель начинает следить за сюжетом, то, естественно, теряет надписи. По-моему, это основная причина, почему наши фильмы с субтитрами не получили должного распространения. Поэтому нами были предприняты шаги в деле организации специального кинотеатра, где Совкиноагентство могло бы демонстрировать художественные фильмы с надписями.

За месяц до моего приезда в Лондон г-н Монтегю связался по данному вопросу с кинокомпанией «Гомонт-Бритиш», последняя предложила кинотеатр «Татлер», расположенный на улице Чаринг-Кросс в сторону от «Пикадилли». Вместимость кинотеатра — 500 мест. Даже такой фильм, как «Речь тов. Сталина 7-го ноября 1941 года» Русский отдел и Фильмовый отдел не приняли к широкой демонстрации, потому что в речи было место об открытии второго фронта. После длительных обсуждений монтажного листа к этому фильму было предложено выпустить этот фильм с удалением места о втором фронте. Посоветовавшись по этому вопросу с посланником Посольства тов. Соболевым, было решено отвергнуть предложение Фильмового отдела и «Речь тов. Сталина» была выпущена целиком только в кинотеатре «Татлер». Я мог бы привести ряд случаев, когда Фильмовый Отдел сдерживал продвижение наших фильмов. Например, когда нам удалось ряд художественных фильмов, продублированных на английский язык, и документальных фильмов продвинуть через кинокомпанию на коммерческих условиях, то нам известно, что Министерство Информации по-

слало своего уполномоченного г-на Вальфорда обследовать к фирме Англо-Америкэн с целью выяснить, как организован дубляж ваших фильмов, после чего незамедля г-н Жаксон¹ отказался финансировать дубляжную студию. Фильмовый Отдел предполагал, что в дальнейшем Совкиноагентство не в состоянии дублировать свои фильмы на англ. язык. Была попытка переманить кадры, но верные работники в лице г-на Маршалла остались работать в Совкиноагентстве и, организовав дубляжную студию в доме Совкиноагентства, успешно продолжали дубляж наших фильмов. Попытка срыва этого важного участка у Минист. Информации не увенчалась успехом. Было бы наивно думать, что Министерство Информации заинтересовано в помощи продвижения наших фильмов. При этой обстановке все же необходимо было внешне соблюдать форму, посещать г-на Смоллета и Беддингтона, приглашать на обеды, просмотры и хотя бы сдерживать в какой-то степени их противодействие в деле продвижения наших фильмов. Правда, у Министерства Информации были свои задачи, и в частности, продвижения английских фильмов на территории Союза, и часто обращались с просьбой, чтобы я просматривал весь материал и рекомендовал, что является наиболее приемлемым для нашего экрана. И, как правило, заявлял г-ну Смоллету, что я не уполномочен «Союзинторгкино» и Комитетом заниматься отбором киноматериалов для нашего экрана, и рекомендовал отгружать всю хронику в лавандовых копиях в адрес Кинокомитета, где только могут решить, что возможно выпустить на широкий экран. По-видимому, по сообщениям Посольства, вдруг Министерство Информации выдвигает вопрос озвучивания своей кинохроники на русский язык в Англии. Это решение было продиктовано тем, что если лаванду Кинокомитет может резать по своему усмотрению, то сюжет, озвученный уже в Лондоне на русский язык, должен выйти на экраны Союза полностью. В связи с озвучиванием своих фильмов на русский язык неоднократно обращались к нам за помощью, так как первые номера журналов были сделаны безграмотно. Отказаться от всякой помощи мы не могли, т.к. и без того было достаточно упреков по нашему адресу, что, мол, хроника и совфильмы идут на экранах Англии, в то же время, как в Союзе Кинокомитет пропускает незначительную часть хроники, не говоря уже о художественных фильмах, поэтому я иногда давал им несущественные, чисто технические советы для того, чтобы сохранить хотя бы внешние отношения с работниками Министерства Информации, используя эти отношения в своей работе.

Отношение английской цензуры к советским фильмам

Цензура в Англии формально является самостоятельным органом, но по иностранным фильмам цензор самостоятельно дать разрешение на выпуск фильма на экраны не может, поэтому на цензуру иностранного фильма приглашаются лица из Министерства Иностранных дел, Министерства Информации, Министерства Внутренних дел, и если фильм военный, то приглашают специалиста из Военного Министерства.

За период двух лет не было случая, чтобы цензура целиком задержала фильм, но отдельные вырезки производились по тем или иным политическим соображениям.

В начале 1942 года цензура пыталась удалять из боевой кинохроники и документальных кинофильмов кадры о творимых зверствах во временно ок-

купированных областях. Например, в фильме «Разгром немцев под Москвой» цензор пытался удалить все кадры, в которых показывались убитые мирные жители, — мужчины, женщины, дети, виселица, мотивируя тем, что население Англии несколько сот лет не воюет на своей территории, и показ зверств якобы внесет нервоз в среду кинозрителей. Это объявление не выдерживает критики, т.к. убитые женщины и дети от немецких бомбардировок показывались широко на английских экранах. Поэтому у нас сложилось определенное мнение, что все препятствия показать зверства английскому зрителю имеют под собой более серьезные политические причины документальных фильмов, главным образом, под руководством Министерства Информации.

Британская армия также создала свою группу для производства фильмов для тренировок. Их примеру последовали Адмиралтейство и Воздушный Флот. <...>

Упомянутые пятиминутные фильмы были контролированы Министерством Информации и были показаны буквально в каждом кинотеатре Англии. Они также были показаны по нетеатральному продвижению. Эти фильмы показывали разные стороны военного производства, и они рассчитаны возбудить интерес по разным вопросам, как, например, агрикультура, сбор отбросов, женщины в армии и т.д.

Производство коротких фильмов оказалось очень успешным, и, хотя более ста фильмов были сделаны, много сюжетов еще не было использовано. Цель Министерства Информации в настоящее время — увеличить производство 15-тиминутных фильмов для театрального продвижения и, главным образом, на сюжеты, которые увеличат военное производство.

Рекламное продвижение наших творческих работников за границей

В настоящее время одна из важных работ, которая стоит перед уполномоченными «Союзинторгкино» за границей — это популяризация наших режиссеров и особенно киноактеров. Практика показала, что успех демонстрации того или иного фильма зависит от того, насколько популяризована звезда данного фильма. В Англии широкие круги очень плохо знают наших киноактеров и киноактрис, это обстоятельство объясняется тем, что, с одной стороны, совфильмы только впервые за 26 лет Советской власти получили возможность в 1942 и 1943 г. демонстрироваться в 25% английской киносети. С другой стороны, «Союзинторгкино» не занималось рекламированием наших ведущих режиссеров и киноактеров. Какие пути к этому: во-первых, необходимо больше в ежедневной прессе, а также в кинематографических журналах помещать статьи с фото и с описанием, в каких фильмах участвует тот или иной ведущий актер, актриса; во-вторых, необходимо с выпуском большого фильма командировать ведущих актеров за границу. Это мероприятие в значительной степени обеспечит успех демонстрации наших фильмов.

В Англии хорошо оценили игру Зои Федоровой за ее неподдельную простоту характера русской девушки. Особенно хорошо был принят зрителем дублированный кинофильм «Фронтовые подруги» (Наташа), Любовь Орлова получила известность в связи с фильмом «Цирк», который демонстрировался еще до войны, правда, этот фильм не мог получить широкого проката вследствие того, что в фильме поставлена неразрешенная еще

негритянская проблема. Совкиноагентством были дублированы на английский язык кинофильмы «Светлый путь» и «Волга-Волга». Крючков пользуется большим авторитетом, с ним познакомились по дублированному «В тылу врага», по киносборникам, и теперь готовится к выпуску фильм «Свинарка и пастух», который пойдет под названием «Они встретились в Москве». Наши ведущие кинорежиссеры, как-то: Эйзенштейн, Пудовкин, Александров, Пырьев и др. хорошо известны, главным образом, в кинематографических кругах. Поэтому необходимо все время освещать в ежедневной прессе и кинематографической литературе то, над чем работает тот или иной кинорежиссер.

За время войны большим авторитетом пользуются наши документальные фильмы, но режиссеров и кинооператоров знают в Англии плохо. Известны такие имена, как Кармен, Беляев В., Вихирев (по воздушным съемкам) и пр., Микоша (по к/ф «Черноморцы»).

Документальная кинематография сыграла большую роль в деле показа за границей борьбы Красной Армии с фашистскими захватчиками. Такие фильмы, как «Разгром немцев под Москвой», «Один день войны», «Сталинград», «Народные мстители» — являются лучшими фильмами мира, об этом заявляют кинематографические специалисты Англии и Америки, ибо наши кинооператоры стремятся заснять наиболее интересные сюжеты, несмотря на то, что это иногда связано с большим риском для жизни, поэтому английские кинооператоры широко практикуют заранее организованные съемки.

Заключение

1. За два года демонстрации советских фильмов в Англии последние сыграли очень важную политическую роль. Вся пропаганда до войны: пресса, радио, кино, — которая пыталась в искаженном виде представить Советский Союз. Героическая борьба Красной Армии, широко показанная через наши фильмы английскому зрителю, во многом помогла изменить свое отношение к нашей стране.

2. Несмотря на трудности в деле продвижения советских фильмов в Англии, необходимо сохранить организацию Совкиноагентства в Англии с ее производством документальных фильмов, если даже 1944 г. не даст прибыли в валюте.

3. Поскольку трудовое население Англии желает смотреть советские фильмы, необходимо документальные фильмы показывать в рабочих клубах через Общество «Россия сегодня» и Общество культурной связи с заграницей. Не следует в этом случае гнаться за прибылью.

4. Необходимо в дальнейшем работать над тем, чтобы привлечь одну из ведущих кинокомпаний для монопольного проката советских фильмов в Англии. Первая наметка заключения договора с «РКО» в Америке представляет большой интерес для Кинокомитета. Необходимо приложить все усилия найти общую формулу в данном вопросе.

5. Необходимо всячески приветствовать и оказывать помощь со стороны Посольств. Английским и американским кинорежиссерам и сценаристам в деле создания кинофильмов с английскими и американскими актерами, т.к. такие фильмы, как «Миссия в Москву», «Северная звезда», имеют огромное политическое значение для нас с точки зрения пропаганды в нашу пользу.

Фильмы, сделанные самими американцами, являются с точки зрения американцев объективными. <...>

Управляющий «Союзинторгкино» П. БРИГАДНОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 3—31.

¹ Так в тексте; видимо, правильно все же Джексон.

№ 301

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОММИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
Г.М. МАЛЕНКОВУ О КАДРОВЫХ ПЕРЕМЕЩЕНИЯХ
В ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВЕ «СОЮЗИНТОРГКИНО» В США**

12 июня 1944 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

Секретно

В соответствии с постановлением СНК Союза ССР об открытии Совкиноагентства в Соединенных Штатах Америки, с местом пребывания в городе Нью-Йорке, Кинокомитет направил туда, в качестве уполномоченного «Союзинторгкино» тов. АНТОНОВА, который впоследствии был заменен тов. ИВАНОВЫМ. И тот, и другой — представители «Союзинторгкино», работали в Нью-Йорке в течение долгого времени. Однако, по совету руководителей «Амторга» и Посольства СССР в США, эти представители не были легализованы в США как руководители Совкиноагентства, и само Совкиноагентство не было юридически оформлено.

Как тов. Антонов, так впоследствии и тов. Иванов работали неофициально, используя аппарат Амторга и частную американскую прокатную фирму «Арткино», которая, по существу, является нашей советской организацией, но руководится американским гражданином НАПОЛИ, который и выступает в качестве главного акционера и владельца этой фирмы.

По закону США от 28 июня 1942 г. лица, и организации, действующие в качестве агентов «иностранного принципала», равно как и сами иностранные принципалы, осуществляющие через своих представителей те или иные торговые функции в США, обязаны зарегистрироваться в Департаменте Юстиции США.

Распространение кинофильмов в США рассматривается как пропаганда, и все лица, связанные с этим делом, регистрируются на основе упомянутого закона как агенты по пропаганде.

До последнего времени Департамент Юстиции США не обращал внимания на работу наших представителей по распространению советских кинофильмов и не требовал от них регистрации. Однако недавно этот Департамент предложил нашему уполномоченному тов. ИВАНОВУ зарегистрироваться как агенту по пропаганде. Поскольку такая регистрация тов. Иванова была бы связана и с необходимостью зарегистрировать в США «Союзинторгкино», а тем самым показать официально весь коммерческий оборот «Союзинторгкино» в СССР и во всех странах, с которыми «Союзинторгкино» осуществляет тор-

говлю, Наркомвнешторг специально обсуждал этот вопрос с участием представителей Кинокомитета и Наркоминдела и признал регистрацию тов. Иванова нежелательной.

Было решено избежать регистрации «Союзинторгкино» и его уполномоченного в США путем включения этого уполномоченного в штат работников Советского консульства в Нью-Йорке.

Однако, ввиду того, что тов. Иванов был направлен в США не с дипломатическим или служебным, а с общегражданским паспортом, и уже известен Департаменту Юстиции как представитель коммерческой организации «Союзинторгкино», включение тов. Иванова в настоящее время в состав аппарата Советского Консульства было бы неудобно. Поэтому было принято решение отозвать тов. Иванова из США и направить на его место другого работника.

В связи с данным решением Кинокомитет намечает перебросить тов. Иванова в качестве уполномоченного «Союзинторгкино» в Мексику с местопребыванием в гор. Мексико Сити, а находящегося в данное время в Мексике в качестве уполномоченного «Союзинторгкино» тов. Болтянского направить для работы в состав Советского консульства в Нью-Йорк.

Сообщая об изложенном, прошу Вашего разрешения произвести намеченное преобразование т.т. Иванова и Болтянского.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 51—51 об.

№ 302

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ НАРКОМА ФИНАНСОВ П.А. МАЛЕТИНУ О НЕОБХОДИМОСТИ ИЗМЕНЕНИЯ СХЕМЫ ФИНАНСИРОВАНИЯ И ОТЧЕТНОСТИ «СОЮЗИНТОРГКИНО»

25 мая 1944 г.

*Заместителю народного комиссара финансов Союза ССР
тов. МАЛЕТИНУ П.А.*

Секретно

До 1938 года хозяйственная организация при Кинокомитете «Союзинторгкино», занимающаяся экспортом и импортом кинофильмов, получала 65% прокатных отчислений от всех импортированных из-за границы кинофильмов. При этих условиях «Союзинторгкино» давало ежегодно крупный доход в государственный бюджет. В 1938 году указанный порядок был отменен, и «Союзинторгкино» стало получать за импортные кинофильмы фиксированные суммы по себестоимости в переводе на советские рубли, т.е. от 100 до 200 тысяч рублей за каждый импортный кинофильм, в то время как валовый сбор с этих фильмов по Главкинопрокату колебался от 15 до 30 миллионов рублей за каждый из этих фильмов.

В результате этого изменения «Союзинторгкино» превратилось в убыточную организацию, ежегодно получающую крупные суммы дотации от Наркомфина. Убыточность хозяйственной деятельности «Союзинторгкино» вызвана тем обстоятельством, что в большинстве стран мира экспорт кинофильмов яв-

ляется убыточным, как в силу разрыва между себестоимостью фильмокопий и экспортными отпускными ценами на них, так и рублям, которые не покрываются поступлениями от проката советских фильмов за границей.

За время войны в результате соглашений, заключенных советским правительством о бесплатной посылке всех хроникальных фильмов в крупнейшие страны мира, а также в связи с необходимостью изготавливать хроникальные и документальные фильмы на шести и более иностранных языках, убытки от деятельности «Союзинторгкино» ежегодно возрастали, и по представленному «Союзинторгкино» финансовому плану на 1944 год достигают крупной суммы в 6 533,6 тыс. рублей. Из этой суммы — 4 587,2 тыс. рублей падает на бесплатный отпуск за границу кинофильмов, сделанных на шести-семи иностранных языках.

Считая необходимым оздоровить баланс Союзинторгкино и привести его в соответствие с действительными результатами хозяйственной деятельности этой организации, Кинокомитет находит необходимым изменить системы оплаты импортных фильмов Главкинопроката, для чего предлагает установить следующий порядок:

1. «Союзинторгкино» передает Главкинопрокату импортные фильмы не по импортной себестоимости, а по лицензу, соответствующему стоимости производства кинофильмов в студиях СССР, для чего импортные кинофильмы, приобретенные «Союзинторгкино», разбираются на три категории по цене от двух до четырех миллионов рублей.

Отнесение фильма к той или иной категории устанавливается двухсторонними актами «Союзинторгкино» и Главкинопроката и утверждается Кинокомитетом.

Получаемый таким образом доход от импортных кинофильмов тратится на покрытие расходов по коммерческой деятельности «Союзинторгкино», а излишки вносятся в общесоюзный бюджет по Валютному _____ Наркомфина СССР.

2. Убытки по бесплатным отпускам киновариантов и по другим платным отпускам советских кинофильмов за границу кредитуются комитетом по финансовому плану Кинокомитета за счет общей _____ от проката по Главкинопрокату.

Зам. председателя

Комитета по делам кинематографии при СНК СССР (ХРИПУНОВ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 91. Л. 76—76 об.

№ 303

**ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ УПРАВЛЯЮЩЕГО «СОЮЗИНТОРГКИНО»
А.Н. АНДРИЕВСКОГО С ТРЕТЬИМ СЕКРЕТАРЕМ ПОСОЛЬСТВА США Д. МЕЛБИ**

19 июня 1944 г.

При беседе присутствовали: со стороны «Союзинторгкино» —
Заместитель управляющего тов. БРИГАДНОВ П.Г.
и старший консультант по Англо-Американским странам
тов. БЕЛЬСКИЙ П.Б.

В соответствии с предложением председателя Комитета по делам кинематографии тов. Большакова сообщить американцам ответ по вопросу о выделении специального кинотеатра или просмотрового зала для демонстрации

американских кинофильмов, я принял 19-го июня господина Мелби и сообщил ему, что Кинокомитет внимательно изучил предложение американцев по вопросу о специальном кинотеатре и выяснил, что в данной ситуации выделение крайне ограниченного количества кинотеатров в нашей столице, не удовлетворяющего спрос населения, не представляется возможным ввиду крайне ограниченного количества кинотеатров в нашей столице, не удовлетворяющего спрос населения. Что касается известного г. Мелби предложения англичан о выделении для этой цели какого-либо клуба, например, Дома кино, с тем чтобы в нем два раза в неделю демонстрировались американские и английские фильмы для высококвалифицированных представителей советской интеллигенции — киноработников, писателей, композиторов, артистов, художников и т.п. — то это предложение, по мнению Кинокомитета, не может разрешить удовлетворительно поставленную задачу, так как демонстрация американских фильмов в одном клубе слишком ограничивала бы круг зрителей этих фильмов. Поэтому Кинокомитет снесся с различными клубами и в результате переговоров с руководителями этих клубов, признал возможным следующее решение вопроса:

Все американские фильмы, которые американцы считали бы желательным предложить для просмотра названному кругу советской интеллигенции (сверх тех фильмов, которые приобретаются нами для массовой демонстрации по широкой сети кинотеатров Советского Союза) — передаются господином Мелби или другим лицом, которого выделит для этой цели американское посольство, в кинокомитет. Руководство кинокомитета отбирает из числа этих кинофильмов те, которые оно признает необходимым демонстрировать для советской интеллигенции и распределяет их для показа в следующих шести клубах: Дом кино, Клуб Союза Советских писателей, Дом архитектора, Дом актера, Клуб советских композиторов и Дом ученых. Каждый из отобранных фильмов демонстрируется в каждом из этих клубов один раз, после чего возвращается обратно американскому посольству.

При таком положении круг зрителей американских фильмов значительно расширяется и устраняется односторонность подбора аудитории по профессиональному признаку, которая бы неизбежно возникла, если бы демонстрация американских фильмов производилась только в одном специализированном клубе.

Поскольку названное мероприятие направлено на обмен творческим опытом между американской и советской кинематографией, с одной стороны, и на расширение культурных связей между советской и американской интеллигенцией, с другой стороны, — было бы желательно, чтобы такое же мероприятие было осуществлено на основе взаимности в США, т.е. чтобы там был организован просмотр советских фильмов в клубах или иных общественных организациях, охватывающих собой примерно те же слои интеллигенции, что и в шести названных московских клубах.

Выслушав это сообщение, господин Мелби выразил свое удовлетворение по поводу предложенного разрешения вопроса и сказал, что он поставит об этом в известность Вашингтон и полагает, что ответ должен получиться не позднее чем через две недели.

Что касается ответного мероприятия со стороны американцев в отношении показа советских фильмов в американских клубах, то господин Мелби заявил, что в настоящий момент он ничего не может сказать по этому пово-

ду, т.к. ему самому неясно, какая организация в США могла бы взять на себя организацию этого мероприятия, принимая во внимание, что прокат фильмов в США производится отдельными частными фирмами. Г. Мелби обещал и на этот вопрос ответить в течение двух недель.

Вслед за тем мы перешли к обсуждению технических вопросов, связанных с демонстрацией американских фильмов в советских клубах.

Я спросил г. Мелби, как он считал бы желательным решить вопросы, связанные с языком, т.е. считает ли он целесообразным изготовлять субтитры для американских фильмов или печатать в каждом случае подробные либретто каждого американского фильма устным переводом через репродукторы, установленные в просмотровых залах.

В результате обсуждения было признано целесообразным решать вопрос в каждом отдельном случае. Например, для музыкальных фильмов — печатать только либретто, для наиболее выдающихся фильмов, построенных на диалоге — изготовлять субтитры в Америке, а все остальные — демонстрировать с помощью переводчиков через репродукторы.

В этой связи стал вопрос о взимании платы в клубах со зрителей, просматривающих американские фильмы. Я заявил, что хотя в принципе мы считаем необходимым осуществлять данное мероприятие не на коммерческих началах, но мы не возражаем и против взимания платы за билеты, которые будут рассылаться клубами своим членам, поскольку транспортировка американских фильмов, печатание копий, а в некоторых случаях и изготовление субтитров будут неизбежно связаны с теми или иными расходами, которые необходимо покрывать.

Было условлено, что господин Мелби сообщит мне примерную сумму расходов в среднем по каждому фильму, после чего будут обсуждены детали, связанные с установлением цен на билеты.

На этом беседа закончилась.

Управляющий «Союзинторгкино» (АНДРИЕВСКИЙ)

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 89. Л. 18—20.

№ 304

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.О. УПРАВЛЯЮЩЕГО «СОЮЗИНТОРГКИНО»
П.Г. БРИГАДНОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ ОБ ЭКСПОРТЕ СОВЕТСКИХ
КИНОФИЛЬМОВ ЗА 20 ЛЕТ (1924—1944 гг.)**

11 октября 1944 г.

*Председателю
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.*

Секретно

**КРАТКАЯ ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА
ОБ ЭКСПОРТЕ СОВЕТСКИХ КИНОФИЛЬМОВ ЗА 20 ЛЕТ (1924—1944 гг.)**

1.

Впервые советские кинофильмы демонстрировались на зарубежных экранах в 1921—1922 гг. «Межрабпом» в те годы широко использовал кинофиль-

мы в ряде кампаний, проводимых им. Были показаны документальные фильмы «Красная Армия», «Пять лет Советской России» и др., а также художественные: «Поликушка», «Комбриг Иванов» и др.

Первые шаги в области киноэкспорта были сделаны в 1924 году, когда был продан (в порядке обмена) кинофильм «Дворец и крепость» на Францию, Прибалтику, Скандинавию и Германию.

Годом позже была совершена первая крупная киноделка на 13 кинофильмов.

В течение последних четырех лет т.н. «немного периода» — 1926—1929 гг. — советские организации, занимавшиеся киноэкспортом, значительно расширили и контингент экспортируемого фильмофонда, и сумму запродажи.

Так, в 1925—26 гг. экспорт составлял 65 фильмо-стран, а в следующем 1926—27 году — он возрос до 417 фильмо-стран. Соответственно, сумма сделок увеличилась с 42,7 тысяч амдолларов (1926) до 154 тысяч (1929).

Экспорт советских кинофильмов к концу немного периода охватил 53 страны.

Из немых советских фильмов наибольшим успехом пользовались «Броненосец «Потемкин», «Турксиб», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Крылья холопа».

Демонстрация «Броненосца «Потемкина» на зарубежных экранах была этапом в развитии советского киноэкспорта.

Параллельно с увеличением экспорта советской кинопродукции резко уменьшилось число импортируемых иностранных фильмов. В 1922 году (первый год импорта) было выпущено на советские экраны 98 иностранных фильмов. В 1925 году — было выпущено максимальное количество кинофильмов — 263. Начиная с 1926 года, эта цифра быстро уменьшается. В 1926 году было выпущено всего 82 кинофильма, в 1928 — 55, в 1930 — 18 и в 1931 г. — всего 8.

В годы немного кино экспорт советской кинопродукции был сопряжен с большими трудностями. Помимо цензурных ограничений, препятствовавших в ряде стран продвижению наших фильмов — мешало присутствие конкурирующих зарубежных организаций.

2.

Экспорт советских звуковых кинофильмов закрепил имевшиеся уже достижения в смысле освоения зарубежного рынка.

Велик и плодотворен был политический эффект демонстрации советских фильмов. Достаточно указать на роль, сыгранную фильмами «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» в годы борьбы республиканской Испании за независимость, на успех фильма «Профессор Мамлок», обошедшего экраны всех демократических стран мира.

Советские кинофильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» дали возможность широком массам населения зарубежных стран увидеть на экране величественные образы т.т. Ленина и Сталина.

Массовость и общедоступность кинозрелища — обеспечивали и обеспечивают широким массам населения возможность ознакомиться с советскими фильмами, а через них и со страной социализма.

В 1938 году за 5 месяцев фильм «Мы из Кронштадта» в одной только республиканской Испании просмотрело 756 000 человек, а «Чапаева» за тот же

срок 418 000. За годы Отечественной войны в США фильм «Разгром немцев под Москвой» посмотрело 4 500 000 зрителей, фильм «Наш русский фронт» — 2 500 000 зрителей, «Фронтовые подруги» — свыше 1 000 000, «День войны» — 16 000 000.

На 01.09.1944 г. на территории США демонстрируется 55 советских фильмов, в Великобритании — 50, в Иране — 185 и в Китае — 120. Действующий фильмофонд на 01.09 составляет около 190 названий.

За годы Отечественной войны в 24 страны продано свыше 650 фильмокопий, причем количество продаж и сумма сделок растет из года в год. В 1941 году сумма сделок составила 232,1 тысяч амдолларов, в 1942 — 337,5, в 1943 — 480,4.

Советское кино стало очень популярно за рубежом. Имена Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Александра, Эрмлера, бр. Васильевых, Роома, Орловой, Федоровой, Лемешева — широко известны кинозрителям, не говоря уже о киноработниках.

В книгах Бардеша — Бразильяка — «Сорок лет кино»¹ и Рота «Кино до наших дней»² — большие разделы были посвящены советскому кино. Советские фильмы неоднократно премировались на конкурсах в США. Так, например, фильм «Разгром немцев под Москвой» был признан лучшим документальным фильмом года голливудский Кино-Академией.

Очень высоко расценивается зарубежными специалистами советская кинолитература. Книги Пудовкина и статьи Эйзенштейна переведены на многие языки. В 1943 году вышла на английском языке книга Эйзенштейна «Чувство кино».

Из числа советских звуковых кинофильмов, демонстрировавшихся за рубежом, наибольшим успехом пользовались «Путевка в жизнь», «Сын Монголии», «Мы из Кронштадта», «Ленин в 1918 году», «Тринадцать», «Профессор Мамлок», «Депутат Балтики», «Чапаев», «Петр Первый» и «Фронтовые подруги».

(По мотивам фильма «Тринадцать» в 1943 году в США был поставлен фильм «Сахара»³, по сюжету фильма «Фронтовые подруги» в 1944 году в США выпущен фильм «Три русские девушки».)

Заново озвученный немой фильм «Броненосец «Потемкин» выпущен в США под названием «Семена свободы».)

Неизменным успехом пользуется за рубежом, особенно в США и Англии, советская кинохроника и хроникально-документальные фильмы, которые снабжаются специальными комментариями и выпускаются, как правило, в перемонтаже.

Высоко расцениваются (особенно в восточных странах) — киносказки «Василиса Прекрасная», «Новый Гулливер», «По щучьему велению» и «Конек-Горбунок».

Значительно меньшим успехом пользовались за рубежом фильмы «Оборона Царицына» и «Маскарад».

По сравнению с объемом экспорта звуковых советских кинофильмов — импорт звуковой зарубежной продукции крайне незначителен.

За последние 14 лет (1931—1944) было закуплено: 21 американский фильм (в том числе 4 короткометражки), 7 английских фильмов, 3 венгерских и 5 французских (из коих 2 в прокат не поступили), а всего 36 названий.

3.

Организация сети специальных представительств и института уполномоченных «Союзинторгкино» в ряде стран — значительно облегчила продвижение советских кинофильмов на зарубежные экраны. На 1/09-44 г. «Союзинторгкино» имеет специальных представителей в 14 странах.

В ряде стран, в первую очередь в США и Англии — за годы Отечественной войны — советские кинофильмы завоевали прочное положение, для чего пришлось преодолеть немало трудностей.

Чтобы звуковые советские кинофильмы могли полностью выполнить свою общественно-политическую функцию — необходимо было сделать их понятными и доходчивыми до зарубежного зрителя. Необходимо было перевести их на язык страны, где фильм демонстрируется.

Как показала практика — субтитрование фильмов является в данном отношении лишь полумерой. Значительно лучшие результаты дает дикторский текст, еще лучшие — синхронный дубляж фильма.

На 1/09-44 г. «Союзинторгкино» располагает прокатным фондом в 190 названий, в том числе 55 с английскими субтитрами и 15 с французскими, 8 синхронно дублированных на английский язык и 14 дублированных на турецкий. Кроме того, имеется 12 документальных фильмов с дикторским текстом на английском, французском, итальянском, чешском, румынском, польском и др.

На территории освобожденной Польши, а также в Румынии и Болгарии с успехом демонстрируются новые советские фильмы.

И.О. управляющего «Союзинторгкино» (БРИГАДНОВ)

Справка об экспорте кинофильмов (в тыс. ам. долларов)

| | |
|----------------------|-------|
| 1926 г. | 42,7 |
| 1927 г. | 183,7 |
| 1928 г. | 310,0 |
| 1929 г. | 154,0 |
| 1930 г. | 178,8 |
| 1931 г. | 135,9 |
| 1932 г. | 236,6 |
| 1933 г. | 170,6 |
| 1934 г. | 229,3 |
| 1935 г. | 203,0 |
| 1936 г. | 197,8 |
| 1937 г. | 145,8 |
| 1938 г. | 120,3 |
| 1939 г. | 118,0 |
| 1940 г. | 196,9 |
| 1941 г. | 232,1 |
| 1942 г. | 337,5 |
| 1943 г. | 480,4 |
| 1944 г. за 7 месяцев | 218,7 |

3 893,1 тысяч ам. долларов

11/10-44 г.

Приложение 3.

Таблица проката советских фильмов за рубежом с начала войны по 1/09-1944 г.

| Страна | Художеств. фильмы | Полнометр. докум. | Коротко-метражные | 16 мм | Хроника |
|---------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------|--------------------|
| США | 55 | 21 | 50 | 50 | Вся выход. хроника |
| Канада | 24 | 11 | — | 10 | Вся выход. хроника |
| Мексика | 16 | 6 | 2 | — | 2 |
| Аргентина | 9 | 4 | 4 | — | — |
| Бразилия | 8 | 3 | 2 | — | — |
| Уругвай | 13 | 3 | 3 | — | 2 |
| Венесуэла | 18 | 4 | 3 | — | 3 |
| Колумбия | 18 | 6 | 4 | — | 2 |
| Куба | 16 | 5 | 9 | — | 3 |
| Индия | 7 | 10 | 1 | — | Вся выход. хроника |
| Австралия и Н. Зеландия | 13 | 4 | 5 | 3 | Вся выход. хроника |
| Египет | 3 | 5 | 1 | — | Вся выход. хроника |
| Северная Африка | — | 5 | — | — | Вся выход. хроника |
| Южная Африка | 12 | 5 | 1 | 13 | Вся выход. хроника |
| Англия | 48 | 21 | 81 | 30 | 55 |
| Швеция | 8 | 5 | — | — | — |
| Швейцария | 7 | 1 | 4 | — | — |
| Иран | 130 | 33 | 2 | — | Вся выход. хроника |
| Китай | 73 | 21 | — | — | Вся выход. хроника |
| Монголия | 104 | 21 | — | — | Вся выход. хроника |
| Тува | 103 | 24 | — | — | Вся выход. хроника |
| Сирия и Ливан | 8 | 8 | — | — | Вся выход. хроника |
| Ирак | 11 | 6 | — | — | Вся выход. хроника |
| Палестина и Трансиордания | 33 | 8 | — | — | Вся выход. хроника |

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 89. Л. 24-30.

¹ Имеется в виду книга Р. Бразильяка и М. Бардеша «История кино», вышедшая в 1935 году (дополненное издание — в 1943-м).

² Книга П. Рота «Кино до наших дней» была издана в 1930 году.

³ Вообще-то фильм «Тринадцать» сам являлся ремейком американской картины «Потерянный патруль».

№ 305

**ЗАПИСКА НКВД ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ
О ПРИГЛАШЕНИИ ЧАРЛИ ЧАПЛИНА В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ**

26 февраля 1945 г.

*Председателю Кинокомитета при СНК СССР
товарищу БОЛЬШАКОВУ*

Секретно

Вице-консул СССР в Лос-Анджелесе тов. Вавилов сообщает, о том, что 15 февраля с.г. республиканец Лангер, сенатор от штата Северная Дакота, потребовал от Генерального Прокурора США расследования дела Чарли Чаплина и депортации его как нежелательного иностранца с антиморальным поведением.

В ответ на это Чаплин опубликовал в местной прессе заявление о том, что действие Лангера является звеном политического преследования, начатого реакционерами и профашистскими элементами в 1940 году после того, как Чаплин выпустил на экран известную картину «Великий диктатор». По заявлению Чаплина, из-за этой картины он был вызван для допроса в Вашингтон как подстрекатель к войне. «Преследования, однако, увеличились, — говорится в заявлении Чаплина, — после того, как я «осмелился» выступить в пользу России, требуя от союзников открытия второго фронта. За это я подвергся ожесточенным клеветническим нападкам со стороны реакционных журналистов для дискредитации меня в глазах общественного мнения. Меня называли «коммунистом» и «неблагодарным»... В этом заявлении также говорится о том, что судебное дело об отцовстве является также частью плана политического преследования.

Тов. Вавилов указывает, что последние встречи с Чаплином подтверждают его просоветскую и прогрессивную, в частности, резко антикатолическую, позицию. В условиях создавшейся обстановки вокруг Чаплина, тов. Вавилов считает, что было бы целесообразным послать от имени ВОКСа Чаплину приглашение посетить Советский Союз. Такое приглашение, по мнению тов. Вавилова, произвело бы большое впечатление на Чаплина и значительно укрепило бы наши связи с ним. Кроме того, поездка Чаплина в Советский Союз, как указывает т. Вавилов, произвела бы большое и весьма выгодное для нас впечатление среди определенных кругов американской интеллигенции. В случае положительного решения этого вопроса, было бы целесообразнее приглашение Чаплину послать через ВОКС за подписью видных наших кинодеятелей, имена которых широко известны в США. В заключении т. Вавилов указывает, что в настоящее время Чаплин работает над своей новой картиной «Синяя борода»¹ и до окончания работы над этой

картиной вряд ли сможет приехать в СССР, если даже он и примет наше предложение.

Прошу сообщить Ваше мнение по существу поставленного в этом письме вопроса.

Зав. отделом США С. ЦАРАПКИН

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 97. Л. 24.

¹ Речь идет о фильме «Мсье Верду».

ВОЗВРАЩЕНИЕ

РЕЭВАКУАЦИЯ

В гостях хорошо, а дома лучше...

И надо ли говорить, что возвращения в родные места эвакуированные кинематографисты ждали нетерпеливо, с нескрываемой тоской по оставленным родным очагам? Но вернуться можно было только с разрешения очень высоких правительственных инстанций. А таковые выдавались лишь в случае крайней производственной необходимости. Приходилось терпеть и ждать, ждать, ждать...

Тем не менее, начиная с весны 1942 года, И.Г. Большаков начал потихоньку беспокоить московское начальство просьбами хотя бы о частичной реэвакуации своих главных сотрудников в Москву.

Круг тех, за возвращение кого он хлопотал, все время расширялся. Но массовое, хотя далеко еще не всеобщее возвращение пришлось уже на 1943 год.

Возвращение оказалось и радостным и горьким. Те, кому довелось прожить годы в эвакуации в вынужденной разлуке, встречаясь, подчас с трудом узнавали друг друга. Беды войны, тяготы эвакуации на всех оставляли свои беспощадные отметины. Кто-то из вернувшихся остался без крыши — разбомбили, или прежнее жилье было кем-либо захвачено. Многих по возвращении ждали очень тяжелые вести.

Но особенно тяжело пришлось тем, кто возвращался на освобожденные от оккупантов земли. Там всех ждали в основном одни руины домов, разграбленные студии, сожженные кинотеатры и фабрики. Начинать жизнь и работу в родных местах пришлось практически с нуля.

Законсервированные на время эвакуации «Мосфильм», «Ленфильм» и другие студии за время отсутствия своих хозяев сильно обветшали. Старенькое, изношенное оборудование, которое еще по дороге в эвакуацию осенью 41-го сильно измолотилось, «утратило комплектность» (то бишь оказалось разворованным), теперь при возвращении из эвакуации совсем поистрепалось, стало рассыпаться в прах.

Для восстановления и начала работы всего было позарез мало — света, отопления, лесоматериала для декораций, решительно всего.

Первый вывод, к которому пришли кинематографисты и руководители Кинокомитета, осматривая обветшалые, жалкие помещения киностудий, — просто восстанавливать их в прежнем, довоенном виде — пустое дело. Ясно было как божий день — позарез необходима коренная, капитальнейшая их реконструкция.

С большим воодушевлением, не мешкая, стали разрабатывать планы восстановления центральных киностудий. Потом размечтались и далее — до планов восстановления и развития всей отрасли.

Среди всех этих светлых, кружащих голову упований на перемены к лучшему, затеплилась надежда и на организационно-экономическую реформу отрасли. Вспомнились прежние, еще предвоенный поры дерзкие наметки по этой части. А тут как раз подоспел из Америки М.К. Калатозов. За два года своей работы в Штатах детально изучил принципы работы слаженного голливудского конвейера и по возвращении на родину был назначен начальником Главного управления по производству художественных фильмов со статусом зама Большакова, а заодно — куратором «Мосфильма».

При первом же посещении главной студии страны волосы у Михаила Константиновича встали дыбом. Боюсь, что даже крепкое русское слова «Бардак!» ему показалось тогда явно слабватым. Получив благословение Большакова, он решительно засел за разработку коренной реформы организации труда на киностудии. На заседании Комитета, где он вскоре докладывал, как да где именно нужно все круто поменять, его речь слушали как пение соловья.

«Остановись мгновение. Ты прекрасно!..»

К сожалению, все обернулось совсем не так, как грезилось в конце 44-го — начале 45-го, когда казалось, что с приближением долгожданной и выстраданной победы у всех в стране и у кинематографистов в частности начнется новая, счастливая, разумная — какая-то совсем другая жизнь.

Не началась...

№ 306
ТЕЗИСЫ К ДОКЛАДУ В.Н. ГОЛОВНИ НА ЗАСЕДАНИИ КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ «О ХОДЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРИКАЗА
КОМИТЕТА «О ВОССТАНОВЛЕНИИ КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

3 марта 1943 г.

Как показала работа по съемке фильма «Концерт к 25-летию РККА» и анализ предыдущей работы «Мосфильма» до войны, восстановление киностудии «Мосфильм» необходимо проводить не только в плане монтажа и установки оборудования, как это было до эвакуации, а коренной реконструкции и реорганизации ряда цехов и отделов студии. В частности, подлежит полному переоборудованию энергетическое хозяйство «Мосфильма». Имевшиеся на студии ртутные выпрямители для преобразования постоянного тока не давали возможности качественно производить звукозапись в павильонах.

В настоящее время запроектировано оборудовать электроподстанцию мотор-генераторами, получаемыми из Ленинграда (студии «Ленфильм») и из Алматы (Киевской студии). То же относится и к технологии звукозаписи, в которой намечается существенная реконструкция, как и в др. цехах и отделах студии.

Основными трудностями в проведении работ по восстановлению студии были и остаются: недостаток рабочей силы и транспорт. Отсутствие транспорта не дает возможности завозить топливо и проводить строительные рабо-

ты по восстановлению павильонов. В частности, небольшой объем работы, намеченный по проведению строительных работ во втором павильоне, до сих пор не осуществлен, ввиду исключительно низкой температуры в павильоне. Проводить штукатурные и отделочные работы при 5—8 градусах невозможно, поэтому до окончания работ по восстановлению отопления выполнение строительных работ мы вынуждены отодвинуть.

К моменту издания приказа Комитета на студии были лишь работники, необходимые для сохранения консервированных цехов и оставшегося оборудования. Комплектование работниками намечалось провести частично за счет вызова из Алма-атинской и других студий специалистов и квалифицированных рабочих и частично за счет перевода и приглашения из московских предприятий работников, ранее работавших на «Мосфильме».

Положение с обеспечением кадрами студии продолжает быть чрезвычайно напряженным. Из вызванных 34 из Алма-Аты прибыло 11 и ожидается в ближайшие дни приезд еще 3-х работников. Поступление работников из московских предприятий, несмотря на помощь МГК ВКП(б), также затянулось. Нужна решительная помощь отдела кадров Комитета. Необходимо также на ближайшее время дополнительно вызвать на работу в Москву ряд работников по прилагаемому списку.

Постановление Правительства о мероприятиях по улучшению работы художественной кинематографии создает большие возможности в быстрейшем проведении работ по восстановлению технической базы «Мосфильм». Нет сомнения в том, что сейчас будет значительно легче комплектовать штат студии рабочей силой, а также привлечь на работу по восстановлению студии подрядные организации, ибо переговоры по привлечению подрядных организаций исключались, ввиду невозможности предоставлять рабочим питание на студии.

Нужна решительная помощь со стороны главных управлений и отделов Комитета в быстрейшей доставке оборудования на площадку «МОСФИЛЬМ».

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 828. Л. 5.

№ 307

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ
ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О МЕРАХ ПО ЭВАКУАЦИИ
В МОСКВУ КИНОСТУДИЙ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА**

24 апреля 1943 г.

*Заместителю председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР
тов. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.*

1. Московская киностудия художественных фильмов «СОЮЗДЕТФИЛЬМ» в конце 1941 г. была временно переведена в гор. Сталинабад, с временным объединением ее со Сталинабадской студией.

Работа киностудии «Союздетфильм» в г. Сталинабаде в настоящее время лимитируется крайне ограниченной технической базой, явно недостаточной для обеспечения программы этой киностудии, и отсутствием достаточной возможности выбора необходимых мест для натурной съемки.

На работе студии «Союздетфильм» в г. Сталинабаде отрицательно сказывается также отдаленность ее от Москвы, что лишает возможности своевременно согласовывать с ЦК ВЛКСМ вопросы производства картин для молодежи.

Исходя из указанного, в настоящее время, в целях улучшения работы киностудии «Союздетфильм», выявилась необходимость возвратить студию в Москву, с размещением ее в принадлежащем Комитету помещении в Росткино.

Комитет по делам кинематографии просит Совнарком Союза ССР разрешить:

1) Возобновить работу киностудии «Союздетфильм» в гор. Москве, с возвращением всего вывезенного в г. Сталинабад оборудования, а также основного персонала студии.

2) Обязать НКО СССР освободить помещение киностудии в Росткино, принадлежащее Комитету по делам кинематографии и частично занятое в настоящее время военными счетно-финансовыми курсами.

3) Обязать НКПС предоставить 12 товарных вагонов для перевозки оборудования студии из гор. Сталинабада в г. Москву.

4) Разрешить Комитету по делам кинематографии перевести в г. Москву 250 человек основных работников студии «Союздетфильм» и 650 человек членов их семей.

II. Московская киностудия художественных мультипликационных фильмов «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ» в конце 1941 г. была временно переведена в г. Самарканд.

Работа киностудии «Союзмультифильм» в г. Самарканде лимитируется крайне непригодным помещением (бывший польский костел), а также невозможностью производства цветных картин, поскольку цветная база и все оборудование для цветных съемок сосредоточены в Москве.

Исходя из указанного, в целях улучшения работы киностудии «Союзмультифильм» и обеспечения освоения производства и выпуска цветных кинокартин, выявилась необходимость перевода студии в Москву, в ранее принадлежавшее ей помещение, находящееся в настоящее время в распоряжении Комитета по делам кинематографии.

Комитет по делам кинематографии просит Совнарком Союза ССР разрешить:

1) Возобновить работу киностудии художественной мультипликации «Союзмультифильм» в г. Москве, с возвращением всего вывезенного в г. Самарканд оборудования, а также основного персонала студии.

2) Обязать НКПС предоставить 2 товарных вагона для перевозки оборудования студии из г. Самарканда в г. Москву.

3) Разрешить Комитету по делам кинематографии перевести в Москву 94 человека основных работников киностудии «Союзмультифильм» и 89 человек членов их семей.

III. Симфонический оркестр Комитета по делам кинематографии, производящий озвучание кинокартин, в настоящее время находится в гор. Ташкенте.

В связи с развертыванием производства кинокартин в гор. Москве, в частности в связи с возобновлением деятельности киностудии «МОСФИЛЬМ», выявилась необходимость наличия этого оркестра в гор. Москве.

Комитет по делам кинематографии просит Совнарком Союза ССР разрешить перевести симфонический оркестр в составе 45 человек основных работников и 78 человек членов их семейств в гор. Москву.

Проект распоряжения Совета Народных Комиссаров Союза ССР — прилагается.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР: БОЛЬШАКОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 835. Л. 157—157 об.

**№ 308
РАСПОРЯЖЕНИЕ СНК СССР
О ВОЗВРАЩЕНИИ В МОСКВУ РАБОТНИКОВ КИНОСТУДИЙ**

28 мая 1943 г.

**СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР
РАСПОРЯЖЕНИЕ № 10 609р
От 28 мая 1943 года. Москва. Кремль.**

Разрешить Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР перевести в мае-июне текущего года из Сталинабада в Москву 250 работников киностудии «Союздетфильм», из Самарканда в Москву — 94 работника киностудии «Союзмультфильм», из Ташкента в Москву — 45 работников симфонического оркестра Комитета, а также вернуть в Москву эвакуированное оборудование указанных киностудий.

Зам. председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР В. МОЛОТОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 118.

**№ 309
СПРАВКА О РЕЭВАКУАЦИИ И ВОССТАНОВЛЕНИИ
КИНОСТУДИИ «СОЮЗДЕТФИЛЬМ» В РОСТОКИНО**

6 августа 1943 г.

**О РЕЭВАКУАЦИИ И ВОССТАНОВЛЕНИИ
КИНОСТУДИИ «СОЮЗДЕТФИЛЬМ» В РОСТОКИНО**

Распоряжением СНК СССР от 28 мая за № 10 609, предложено реэвакуировать киностудию «Союздетфильм» из г. Сталинабада в г. Москву, в помещение, ранее принадлежавшее кинохронике в Ростокينو.

Вторым распоряжением СНК СССР предложено высшим счетно-финансовым курсам РККА освободить это помещение к 14 июля 1943 года.

Несмотря на Постановления СНК СССР, помещение студии до сих пор не освобождено, что не дает возможности развернуть работу по оборудованию цехов и отделов студии под производственные помещения. Программа студии на 1943—1944 гг. складывается из картин, находящихся в производстве в г. Сталинабаде и запускаемых в производство на московской студии «Союздетфильм».

В 1943 году студия должна закончить в Сталинабаде: «Март — апрель», срок — 9 ноября; «Мы с Урала» — срок 16 октября; «Таджикский концерт» — срок 4-й квартал; «Кашей Бессмертный» — переходящий на март 1944 г. На Московской студии запущены в подготовительный период «Кто она» реж. Арнштама и «Жила-была девочка» реж. Журавлева¹.

Таким образом, при эвакуации студии необходимо планомерно вывозить оборудование и основных работников студии, чтобы не сорвать окончания картин по Сталинабадской киностудии, одновременно ведя работы по основному производству в Москве — восстановить киностудию «Союздетфильм» на территории Ростokino.

Основными объектами строительства и оборудования в Ростokino являются: электростанция с установкой мотор-генератора и трансформаторов, т.к. существующая мощность электростанции в Ростokino в 200 кВт. не дает возможности приступить к съемкам. Кинолаборатория, предполагаемая к размещению в основном корпусе студии, должна быть смонтирована в текущем году. Постройка столовой с расчетом питания работников «Союздетфильма», Москинапа и ВГИКа. Просмотровый зал, а также помещение звукоаппаратных и павильонов <пропуск в документе>.

Все вышеперечисленные помещения, предназначенные под цеха, в настоящее время заняты курсами.

За прошедшее время проведены следующие работы:

1. Распланировано помещение для размещения цехов и отделов.
2. Расчет и изыскание основного оборудования для монтажа электростанции.
3. Отправка оборудования в первой очереди из Сталинабада 15 июля и 25 июля, рассчитанное на начало производственных работ по запускаемым картинам.
4. Вызвана первая группа работников из Сталинабада и подбираются работники в Москве для обеспечения основного производства по запуску картин.

Всего в настоящее время находится в Москве 60 работников съемочных групп и работников цехов, преимущественно руководящего состава. До настоящего времени, вне зависимости от сроков освобождения помещения необходимо проведение работ по переброске оборудования, имущества и стройматериала с территории старой студии в Ростokino. Но и эти работы задерживаются из-за полного отсутствия на студии транспорта. Необходимо немедленно решить вопрос о выделении к/ст «Союздетфильм» хотя бы минимального количества грузового транспорта.

Одной из основных причин, которая может задержать как строительство студии «Союздетфильм», так и дальнейший разворот производственной работы по картинам, является полное отсутствие леса и фанеры. Для обеспечения строительства декораций необходимо немедленно приступить к изготовлению фундамента и дать оборудование постановочного цеха, для чего следует выделить 3 вагона леса, в августе месяце и 5 — в сентябре, что даст возможность провести основные работы как по строительству объектов, так и по картинам.

Срочно выделить в первую очередь материалов на строительство: цемента, мануфактуры для глушения, а также пополнить оборудование студии в связи с передачей целого ряда оборудования студии кинохроники.

Немедленно по освобождении помещения курсами, ввести оборудование, согласно графику и очередности пуска каждого цеха в эксплуатацию, с учетом и ра-

бот по основному производству. Одновременно необходимо зарезервировать два павильона кинохроники в Меховом переулке для начала работ по картине «Кто она».

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 830. Л. 93—94.

¹ Фильм был поставлен В. Эйсымонтом.

№ 310

**ТЕЛЕГРАММА ДИРЕКТОРА КИНОТЕХНИКУМА А.А. ЖУКА СЕКРЕТАРЮ
ЦК ВКП(б) Г.М. МАЛЕНКОВУ О ЗАХВАТЕ ПОМЕЩЕНИЯ ТЕХНИКУМА**

Не позднее 5 октября 1943 г.

Телеграмма

Из Алма-Аты

Москва, ЦК ВКП(б) — тов. МАЛЕНКОВУ

Здание кинотехникума, в котором размещался институт кинематографии, предложено передать институту торговли Кинотехникум с учетом освобожденного здания произвел набор студентов, курсантов киномехаников для подготовки освобожденным районам в количестве 500 человек. Изъятие нашего общежития сорвет подготовку установленного контингента киномехаников и кинотехников.

Прошу Вашего содействия.

Директор кинотехникума ЖУК

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 121.

На документе сохранилась резолюция Г.М. Маленкова:

«Т.т. Александрову, Большакову. Разберитесь и решите этот вопрос.

Маленков.

5/Х-43 г.».

№ 311

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ
ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР М.З. САБУРОВУ
О СОЗДАНИИ ТЕАТРА КИНОАКТЕРА**

3 декабря 1943 г.

Заместителю председателя

Совета Народных Комиссаров Союза СССР

тов. САБУРОВУ М.З.

В связи с возобновлением в Москве работы киностудий «Мосфильм» и «Союздетфильм» вопрос укомплектования штатов актерских трупп этих студий и повышения квалификации штатных киноактеров приобретает очень большое значение.

Для того, чтобы обеспечить кинокартины, выпускаемые московскими и другими студиями, участием квалифицированных киноактеров, а также для дальнейшего расширения и укрепления актерских трупп киностудий «Мосфильм» и

«Союздетфильм» Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит Совет Народных Комиссаров Союза ССР разрешить организовать на базе актерских трупп киностудий «Мосфильм» и «Союздетфильм» Театр киноактера.

Деятельность театра киноактера предполагается проводить на основе хозяйственного расчета, с самостоятельным расчетным счетом.

Руководство Театром киноактера Комитет намечает возложить на заслуженного деятеля искусств, режиссера Александрова Г.В. (директор театра) и на заслуженного деятеля искусств режиссера Юткевича С.И. (художественный руководитель театра).

Проект распоряжения Совета Народных Комиссаров Союза СССР при этом прилагаю. Комитет по делам искусств при СНК СССР (тов. Храпченко) с этим предложением согласен.

Председатель Комитета по делам кинематографии БОЛЬШАКОВ

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 155.

Идея создания Театра киноактера родилась еще в Ташкенте. Инициаторами ее стали театральные режиссер И.С. Вульф и киноактриса Е.А. Кузьмина. Поводом к созданию необычного коллектива, объединяющего актеров театра и кино, стало то обстоятельство, что у многих актеров, эвакуированных в Ташкент, не оказалось работы. Местный театр был обеспечен своими кадрами, а Ташкентская студия являлась слишком маломощной, чтобы обеспечить работой всех эвакуированных актеров. И тогда у И.С. Вульфа родилась идея создать при киностудии новую труппу, в которой бездействовавшим актерам нашлось бы достойное применение. Поначалу возникший театр существовал на птичьих правах — как коллектив художественной самодеятельности. У него не было своей постоянной площадки, и выступал он в основном в госпиталях перед ранеными. С труппой, по настоянию Кузьминой, начал репетировать М.И. Ромм. Ему же удалось убедить местное руководство выделить труппе постоянную площадку. Были подготовлены два спектакля: «Без вины виноватые» и «Жди меня».

«Наконец, — писала Е. Кузьмина, — приехал Иван Григорьевич Большаков. Видно, Ромм как следует его подготовил к тому, что на него будет актерское нападение, и он охотно пришел смотреть «Без вины виноватые».

Большаков оказался сентиментальным человеком, весь спектакль не расставался с носовым платком. Да еще Бугова, игравшая Кручинину, была в ударе.

«Жди меня» покорило Ивана Григорьевича окончательно. И труппа превратилась в Театр киноактера. Мы много и плодотворно работали всю эвакуацию» (Кузьмина Е. О том, что помню. М., 1979. С. 139—140).

№ 312

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАРКОМА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
В.П. ПОТЕМКИНА К ПРОЕКТУ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б)
«ОБ ОБСЛУЖИВАНИИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ ТЕАТРАМИ И КИНО»**

16 декабря 1943 г.

ОБ ОБСЛУЖИВАНИИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ ТЕАТРАМИ И КИНО

Обслуживание детей и подростков театрами, кино и другими зрелищными предприятиями до последнего времени остается неупорядоченным. Отсутст-

вие каких-либо ограничительных мер позволяет детям в любое время — днем и вечером посещать кино и театры.

Проверка, произведенная Наркомпросом и его органами на местах, показала, что кинотеатры в гор. Москве и других крупных городах и рабочих поселках являются местом постоянного массового сборища детей и подростков даже в часы школьных занятий. Многие учащиеся, в силу ослабления надзора со стороны семьи, вместо выполнения домашних заданий часто целыми группами направляются в кино и театры, толпятся на улице и в вестибюлях, грубо нарушают правила общественного поведения, а подчас позволяют себе недопустимые хулиганские выходки. Нередки случаи, когда взрослые используют в преступных целях скопление детей и подростков, подбивая их на воровство. При входе и в вестибюлях кино и театров из толпы детей слышится нецензурная брань. Нередки и такие факты, как появление подростков в кино и театрах в нетрезвом состоянии.

Чрезвычайно распространенным явлением стала спекуляция детей и подростков билетами в театре и кино, причем эта спекуляция проводится открыто и никем не пресекается. Значительная часть взрослого населения не только равнодушно относится к спекуляции билетами, но прямо способствует ее развитию, покупая у детей билеты по повышенным ценам.

Администрация кино и театров и органы милиции не принимают сколько-нибудь действенных мер для пресечения хулиганства и спекуляции детей и для установления должного порядка в деле обслуживания их зрелищами.

Народный Комиссариат Просвещения РСФСР еще в июне т.г. поставил перед Совнаркомом СССР вопрос о принятии ряда мер по упорядочению обслуживания детей кино и театрами. <...>

Народный Комиссар Просвещения РСФСР В. ПОТЕМКИН

РГАСПИ. Ф. 7. Оп. 125. Д. 214. Л. 166—173.

Приложение к документу (проект постановления ЦК ВКП(б) см. ниже.

№ 313

ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б) «ОБ ОБСЛУЖИВАНИИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ ТЕАТРАМИ И КИНО»

Ранее 16 декабря 1943 г.

ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б) ОБ ОБСЛУЖИВАНИИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ ТЕАТРАМИ И КИНО

ЦК ВКП(б) устанавливает, что обслуживание детей и подростков кино и театрами организовано совершенно неудовлетворительно. Дети фактически лишены возможности посещать театры. В театрах и кино, как правило, отсутствует детский репертуар. Во время пребывания в кино и театрах дети и подростки остаются без надзора, нередко хулиганят, занимаются воровством, спекуляцией билетами, многие дети пропускают занятия в школе.

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Обязать Комитет по делам кинематографии при СНК СССР:

а) во всех кинотеатрах в воскресенье и праздничные дни проводить не менее двух детских киносеансов;

б) в сельских школах и ремесленных училищах, расположенных далеко от кинотеатров, организовать систематическое обслуживание учащихся кинопередвижками;

в) организовать выпуск копий документальных, художественных и научно-технических фильмов для школьных узкоплечных киноаппаратов.

2. Обязать Комитет по делам искусств при СНК СССР (т. Храпченко):

а) восстановить детские театры: в I полугодии 1944 г. — в Москве (ТЮЗ), в Ворошиловграде, Ростове на Дону, Рязани, Сталинабаде; во II полугодии 1944 г. — в Киеве, Харькове, Днепропетровске, Самарканде, Алма-Ата, Архангельске, Иваново, Кирове, Молотове; в I половине 1945 г. — в Сталинске и Калининске;

б) ввести в репертуар всех театров и концертных организаций специальные постановки и программы для детей;

в) организовать во всех театрах, концертных залах и др. зрелищных предприятиях детские утренники в воскресные и праздничные дни и не менее 2—3 утренников в месяц в учебные дни;

г) выделить в каждом театре 1—2 вечерних спектакля в месяц для учащихся 8—10 классов средних школ, ремесленных училищ и подростков с производства;

д) в Москве, республиканских и областных центрах создать городские школьные кассы, выделяя для них 70% билетов детских утренников и специальных вечерних спектаклей для школьников в целях организованного распределения их по школам и предприятиям.

3. Предложить ВЦСПС установить соответствующий настоящему постановлению порядок обслуживания детей и подростков рабочими клубами, предусмотрев в их работе специальные киносеансы, спектакли, концерты для детей и подростков.

4. Запретить во все дни недели, за исключением воскресений и праздников, индивидуальную продажу билетов в кино, театры и другие зрелищные предприятия учащимся школ и ремесленных училищ в возрасте до 15 лет.

В дни учебных занятий допускать посещение учащимися школ и ремесленных училищ кино и театров только в организованном порядке в сопровождении педагога или пионервожатого.

5. Запретить учащимся школ и ремесленных училищ в возрасте до 15 лет посещение кино и театров, за исключением театров «Юного зрителя» и детских кинотеатров, после 18 часов.

Вечерние постановки театров «Юного зрителя», сеансы в детских кинотеатрах, вечера в детских и внешкольных учреждениях заканчивать не позднее 21 часа.

6. Обязать органы милиции принять меры к установлению должного порядка в зрелищных предприятиях, решительно пресекать хулиганство, спекуляцию детей и подростков театральными билетами.

7. Обязать местные советские органы усилить контроль за работой зрелищных предприятий и организовать общественный надзор за детьми в кино и театрах.

Проект постановления был представлен наркомом просвещения РСФСР В.П. Потемкиным 16 декабря 1943 года.

В этом деле отложилась также справка начальника УПиА ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова на имя Г.М. Маленкова и А.С. Щербакова по результатам обсуждения данного проекта:

«По Вашему поручению вопрос об упорядочении обслуживания школьников зрелищными предприятиями обсуждался Управлением пропаганды, с работниками Наркомпроса, Комитета по делам кинематографии, Комитета по делам искусств, ЦК комсомола, органов милиции, директорами школ, театров и кинотеатров, с заведующими РайОНО Москвы и др. работниками.

Предложения, включенные в прилагаемом проекте постановления ЦК ВКП(б), поддержаны представителями всех организаций. Г. Александров 18/1-44 г.» (Там же. Л. 173).

№ 314

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ОБОРОНЫ СССР «О МЕРОПРИЯТИЯХ ПО ОБЕСПЕЧЕНИЮ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОКАРТИН В 1944 ГОДУ»

20 марта 1944 г.

Государственного комитета обороны
Постановление № 5 429
от 20 марта 1944 г. Москва, Кремль

О МЕРОПРИЯТИЯХ ПО ОБЕСПЕЧЕНИЮ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОКАРТИН В 1944 ГОДУ

В целях обеспечения производства художественных кинокартин в 1944 году и укрепления технической базы киностудий Государственный комитет обороны постановляет:

1. Установить на 1944 год объем капитальных затрат по киностудиям художественных фильмов в сумме 9,7 млн. рублей, в том числе:

- по киностудии «Мосфильм» — 3,6 млн. руб.
- по Свердловской киностудии — 1,4 —»—
- по Ташкентской киностудии — 1,0 —»—
- по Киевской киностудии — 0,75 —»—
- по киностудии «Союздетфильм» — 1,2 —»—

2. Обязать Наркомвооружения организовать в 1944 году на своих предприятиях производство киносъёмочной аппаратуры с поставкой ее Комитету по делам кинематографии при Совнаркомех СССР в III квартале 100 штук и в IV квартале 300 штук.

3. Обязать Главснаблес при Совнаркомех СССР (т. Лопухова), Наркомчермет (т. Тевосяна), Наркомцветмет (т. Ломако), Наркомэлектропром (т. Кабанова), Наркомхимпром (т. Первухина), Наркомместпром РСФСР (т. Смиряева), Наркомпищепром СССР (т. Зотова), Наркомрезинпром (т. Митрохина), Наркомминвооружения (т. Паршина), Наркомлегпром (т. Лукина), Наркомстанкостроения (т. Ефремов) поставить в 1944 году Комитету по делам кинематографии при Совнаркомех СССР целевым назначением для производства художественных кинофильмов материалы и оборудование в количествах и сроки, согласно приложению.

Поручить Госплану СССР предусматривать в квартальных планах на 1944 год выделение Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР перечисленные в прилагаемом приложении материалы и оборудование, распределяемые в централизованном порядке, а также соответствующее количество вагонов для их перевозки. <...>¹

6. Обязать Главное управление трудовых резервов при Совнаркоме СССР выделить во II квартале 1944 г. Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР для киностудий художественных фильмов из школ ФЗО и ремесленных училищ 450 человек.

7. Обязать Наркомэлектростанций исключить из графиков ограничения отпуска электроэнергии и запретить отключение от электросети киностудии художественных фильмов.

8. Обязать Наркомсредмаш поставить во II квартале 1944 г. Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР целевым назначением для киностудий художественных фильмов 15² грузовых автомашин, а Госплану СССР предусмотреть это в плане II квартала 1944 г.

9. Обязать Наркомстройматериалов СССР (т. Соснина) изготовить в 1944 году для киностудий художественных фильмов 5 000 линз Френеля.

10. Обязать Наркомторг СССР (т. Любимова):

а) выделять Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР ежедневно второе горячее питание на 300 человек, занятых на киносъемках, но не состоящих в штате киностудий художественных фильмов;

б) выделить Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР во II квартале 1944 г. промтоваров на сумму 310 тыс. рублей для продажи их работникам киностудий через ОРСы, в том числе: швейных товаров на 200 тыс. рублей, обуви кожаной на 100 тыс. рублей и обуви резиновой на 10 тыс. рублей;

в) выделять дополнительно с 1 апреля 1944 г. Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР 50 литературных обедов для руководящего состава восстанавливаемых Киевской и Ленинградской киностудий³.

11. Для стимулирования киностудий художественных фильмов, а также творческих, руководящих и административно-технических работников к дальнейшему повышению качества кинокартин установить в распоряжении председателя Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР фонд премирования из отчислений 1% от суммы прокатных поступлений за кинокартины.

12. Установить, что средства, образуемые в соответствии с п. 11 настоящего постановления, расходуются в размере 50% на индивидуальное премирование работников киностудий и в размере 50% на осуществление учебно-экспериментальных мероприятий киностудий в целях повышения квалификации творческих работников.

Поручить Комитету по делам кинематографии при Совнаркоме СССР по согласованию с ВЦСПС и Наркомфином СССР утвердить положение о порядке поощрения киностудий художественных фильмов и премирования их работников за высокое качество кинокартин⁴.

Зам. председателя Государственного комитета обороны В. МОЛОТОВ

РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 2. Д. 296. Л. 141—144.

¹ При публикации опущены пункты постановления № 4, 5 о выделении Комитету по делам кинематографии разнообразных материалов и технических приборов.

² В проекте постановления было 20 (исправлено В.М. Молотовым).

³ Далее в проекте был снятый Молотовым при утверждении и подписании постановления пункт: «Разрешить на период войны председателю Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР — т. Большакову И.Г., в отдельных случаях за выдающиеся киносценарии и музыкальные произведения увеличивать на 50% размер дополнительного авторского гонорара, установленного постановлением Совнаркома СССР от 23 декабря 1938 г. № 1349 «О порядке оплаты литературных киносценариев и музыкальных произведений».

⁴ Далее следовал пункт, также вычеркнутый Молотовым: «Обязать Управление строительства Дворца Советов (т. Прокофьева) принять и обеспечить выполнение в 1944 году работы по окончании строительства кинолаборатории и тонателле киностудии «Мосфильм» с общей стоимостью работ 2,3 млн. рублей».

№ 315

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ «О ВНЕДРЕНИИ НА КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» НОВОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ПРОИЗВОДСТВА ФИЛЬМОВ»

4 августа 1944 г.

Тов. АЛЕКСАНДРОВ. То отсутствие системы творческой организации труда на киностудиях, и административной системы, и технологического процесса, и финансовой системы, — все это представляет из себя кучу не разобранного материала, и к этой куче подходят с разных сторон по каждой картине, и кто за что ухватится, считает это самым главным.

Надо сказать, что вопросы организации этого дела еще не созрели в такой степени, чтобы в них были разработаны все проблемы, которые стоят перед производственниками. Я прочитал 53 страницы Левинсона, прослушал доклад т. Головни, выступление Толмачева и считаю, что выбрать одну из систем и вынести на обсуждение еще нельзя. Но ждать, когда эта система сформируется, тоже нельзя. Но надо начинать, так как дальше так жить нельзя. Я считаю, что надо начинать с практики и сочетать исследовательскую работу вместе с практическим ходом. Тов. Головня и предлагает начинать этот новый технологический процесс как будто с самых простых ступенек, по которой нужно подниматься к более сложным. Может быть, Комитет не должен разбирать это как принцип. Может быть, это надо было разобрать на студии. Мне кажется, что нельзя упустить при обсуждении и решении этих вопросов того коренного вопроса о новой технологии, который требует полного перелома того положения, на котором мы сейчас существуем и работаем. Если взглянуть на опыт всей нашей работы, то ни одна студия не выполняла установленных обязательств. Ни одна съемочная группа не справлялась с планом. Были, конечно, такие случаи, что справлялись, это относится к картине «Кутузов», «Ленин в Октябре», но тут срывались планы по другим картинам. Здесь, должно быть, система не годится, или мы ставим перед собой невыполнимый план, или так работаем, что эта система не позволяет выполнить плана.

Я думаю, что система не годится.

Наша задача состоит в том, чтобы в смену снимать не 30 метров, а хотя бы 50 метров. 50 метров в смену, это 50 съемочных дней для полнометраж-

ного фильма. Значит мы должны принципиально решить вопрос — как сделать это дело нормальным. Этот вопрос нельзя решить так, чтобы обязательно каждая картина и каждый день снимала 50 метров. Это — в среднем. Будут случаи, когда будут сниматься 100 метров, будут случаи, когда будут сниматься 15 метров. Это зависит от системы кадра, панорамы и др.

Когда сейчас идет разговор о том, что «Мосфильм» может снимать при новом методе 12 картин, то я считаю, что овчинка выделки не стоит. Мы это сделаем и без нового технологического процесса. Если говорить о новом методе, то нужно найти такой метод, который даст, по крайней мере, 15 картин. А разговаривать о 12 картинах не стоит. Это немножко больше фанеры, рабочих, и можно сделать 12 картин. Тут речь идет о том, чтобы, начав с 15 картин, делать больше, чтобы этот метод дал возможность снимать еще больше картин. Надо говорить о таком новом технологическом процессе крупнее, принципиальнее, потому что надо найти и выработать такой способ, который позволил бы по этому методу развивать, совершенствовать и улучшать качество во всех отраслях наших картин.

Как надо к этому подходить. Эти разговоры о разделении подготовительного периода, студийного и производственно-фабричного — они должны быть испытаны. Можем ли мы теоретически на бумаге разговаривать и делать так, чтобы все картины перешли на такой метод? К этому методу нужно подготовить и режиссеров, и операторов, и актеров, и цеха. Всего труднее будет режиссеру. У нас большинство режиссеров не знают, что делать на репетиции. А за месяц до съемок решить, что будут делать на съемке, они не могут. Тут должно быть перевоспитание. Этот новый метод без перевоспитания большинства режиссеров не привьется. Нужно найти таких режиссеров, которые этому делу верят, которые умеют работать с актерами на репетиции и с ними экспериментальным путем прийти к этому методу. Нужно, чтобы 2—3 картины пошли не по обычному пути, а протащить эти картины по новому пути. Тогда выплывет вопрос практически, и тогда можно будет подойти к принципиальному решению этого очень важного вопроса.

Вот почему я считаю, что основные предложения, которые сделаны по улучшению производства, нужно принять, но не принимать пункта о том, где установлено 250 метров в неделю. Половина режиссеров студии не сможет в эту систему включиться, а половина может, кряхтя, за это дело взяться. Например, Ромм, Петров, Райзман, я.

К чему нужно стремиться? Тут будет вопрос о том — нужно ли делать три вида — подготовительный период, предсъемочный и съемочный периоды? Нужно. Может быть, они не так будут называться. Подготовительный называется правильно, а второй период можно назвать заготовительный.

Что такое подготовительный период? Мне кажется, что любой сценарий, написанный писателем, требует некоторого перевода на производственный язык. И надо сказать, что в Сценарной студии он не дозреет до такого состояния, чтобы спокойно войти в производство. Если возьмете практику театра, то увидите, что драматург созревает в театре в процессе репетиции (например, «Кремлевские куранты»). Нельзя, сидя за столом, все сделать.

Мне кажется, что смысл нового подготовительного периода в том и будет заключаться, чтобы сценарий дозревал в этом подготовительном периоде и тогда шел бы в съемочный период. Автор должен в подготовительном периоде работать с режиссером, композитором, актерами, присутствовать на репе-

тициях. Поэтому надо выработать такую систему, когда автор не бросает своего дитя у ворот студии, а доводит до выхода на сцену, т.е. когда открывается занавес и начинается съемка. Раньше было так, что автор, получая поправки, уезжал на месяц и исправлял сценарий, а потом у художника появлялось более интересное решение. И не было случая, чтобы картина в съемочном периоде не разбухла, и ее не надо было резать.

Чтобы этого не происходило, все это разбухание, все это резание должно делаться до съемок. Когда такой режиссерский сценарий будет сделан всеми участвующими в коллективе, тогда он не будет видоизменяться в процессе производства. Когда он созреет, тогда в подготовительном периоде можно записывать фонограммы, высчитать время и какой-то процент оставить на поправки, потому что съемка остается импровизацией. Такая система принесет картинам огромную пользу.

Вот почему я считаю, что в подготовительном периоде нужно предусмотреть участие всех основных участников. И вот почему я считаю, что сценарий должен утверждаться перед периодом освоения.

Несколько слов о Художественном Совете. Тут говорили, что трижды собирались по сценарию «Нахимов». А Головня сказал, что до конца года нужно еще просмотреть 12 сценариев. Значит, до конца года нужно еще собираться 36 раз. Первый раз должны обсудить сценарий как литературный, второй раз как режиссерский, а третий раз, перед запуском в съемку, обсудить как рабочий. Минимум три раза каждый сценарий должны обсудить, а будут сценарии, которые не войдут в производство. Значит, примерно, 40 сценариев за оставшиеся 5 месяцев нужно обсудить. Но это немыслимо, потому что мы должны снимать. Вот почему я согласен с возвращением¹ Помещикова, но не с его предложением. При художественном руководителе студии должен быть художественный отдел, который должен готовить эти материалы.

Мы с Головной утверждаем эскизы «Нахимова», «Грюнвальдской битвы»². Но у нас нет времени, чтобы поехать в Ленинскую библиотеку и узнать — правильны ли декорации, правильно ли вообще все трактуется. У нас должен быть аппарат, который должен обозрение эпохе дать. Нам нужен такой Художественный отдел, который обязательно должен готовить материал, и мы должны получать краткие сведения, чтобы как-то ответственно фиксировать эти вещи.

Вот почему не только Сценарное Бюро должно быть, но и Художественный отдел, в котором должны быть люди, которые будут подготавливать эти вопросы, чтобы мы решали их ответственно и подготовленно. <...>

Тов. ГЕРАСИМОВ. Раньше меня выступил Александров и многие тезисы, которые я наметил, он осветил.

Речь идет не только об улучшении производственного процесса. Мне кажется, что генеральный вопрос, стоящий на повестке, — это улучшение самих картин. Если считать, что картины настолько хороши, что надо только ускорять их производство, тогда, может быть, всех этих мероприятий достаточно. Если поставить вопрос глубже, что картины могут улучшаться дальше, то многое упущено.

Что мне кажется самым важным? Прежде всего, актерское дело. Это важнейшее дело из всех дел. Если посмотреть на то, как складывается картина, как складываются показатели, то видно, что складываются в основном из актерских простоев. Это бесспорный факт. И пока не будет решен вопрос ки-

ноактеров в достаточной мере, пока не будут обслужены фильмы актерами с самого начала, никакой логический процесс сделать нельзя. Но этот вопрос в ближайшее время не разрешится, его как бы нет, а он генеральный.

Мне кажется, что в решениях ничего не сказано об операторской технике.

Из чего складывается съемочный день? Первое — из ожидания актера и второе — из освоения операторами, неумелой расстановки техники, а потом из недостаточно хорошего качества и неумения оператора использовать эту технику.

Мне кажется, что оператору, при наличии установки съемочной аппаратуры на штативах, требуется огромное время на перестановку света.

О внедрении нового. Меня огорчает то обстоятельство, что маленькие элементы нового, которые пытались вводить, сейчас как-то в загоне. Мне пришлось делать картину «Большая земля», пользуясь кранами. Краны — настолько культурное мероприятие в кинематографии, что к нему приходят все режиссеры. Когда кран нельзя было достать, его делали из фанеры. В Ташкенте делали такие краны. Это становилось предметом обсуждения, создавались сметы, комиссии. Наконец, на «Мосфильме» сделали настоящий, удовлетворительный стандарт американского технического крана. Сейчас кран стоит в неряшливом состоянии. Стоит культурное механическое устройство, которое совершенно не используется. Между тем, если хотим умело пользоваться операторскими приемами, то такой технический процесс даст большие результаты. Это очень украшает картину.

Когда дело касается элементарных вещей — сделать шторку наплыв, то этого тоже хорошо сделать не могут. Заплыв не проходит как нужно, а проходит с мучениями. Это касается также и надписей картин. Все элементы, которые делают картины красивее, они не делаются.

Я бы предложил создать на «Мосфильме» отдел выпуска картин. Чтобы можно было спрашивать с кого-то. У нас за это дело никто практически не отвечает.

Мне кажется, что проект приказа неестественно раздулся в сторону декораций. Впечатление такое, что декорации абсолютно все решают. Они очень многое решают, но помимо декораций есть еще очень много вопросов, связанных с движением потока.

Свою к тому, что помимо некоторых вопросов я согласен с данными решением. Нужно было конкретнее развить некоторые этапы. Тогда дело, может быть, еще прогрессивнее сдвинется.

Тов. БОЛЬШАКОВ. Мне кажется, что вопрос об организации производства картин является важным вопросом. Если мы посмотрим на состояние нашей кинематографии, то можем заметить следующее — что мы очень много внимания за последние десять лет уделяли качеству картин, их идеологическому содержанию, и в этом направлении кое-чего добились и совершенно не уделяли внимания организации производства.

Мне кажется, что за последние 10 лет совершенно ничего не изменилось в области организации производства картин. Это наиболее консервативная отрасль, которую имеем в народном хозяйстве. В области машиностроительной там процесс технической мысли в процесс технологии изменяется не только раз в 5 лет, а каждый год. Этот процесс идет по линии усовершенствования. Каждый год новые элементы вносятся по линии усовершенствования. А мы 10 лет на одном месте топчемся. Это объясняется тем, что органи-

зация производства поставлена на сугубо эмпирическом основании, характеризуется тем, что люди малообразованные. Если взять лучших директоров картин, то это в большинстве дельцы, которые очень узко, эмпирически относятся к своему делу — вырвать, достать. А того, чтобы они сказали, что на основании накопленного опыта нужно провести новое движение вперед — мы от них не слышали.

При ВГИКе раньше был факультет, которой готовил специалистов по организации производства. А потом его закрыли. И до сегодняшнего дня мы не готовили людей, которые научно, грамотно подходили к организации производства. Организация производства очень запущена. Те проблески, которые мы имели в этом отношении до войны, за время войны все распались. Сейчас наступило время, когда нужно серьезно этим делом заняться. Сейчас стабилизировался состав групп, и это дело можно преодолеть.

Сегодняшнее наше заседание надо рассматривать как начало, как подступ к решению этой большой проблемы. Может быть, предложения тов. Головни не так совершенны, как нам хотелось бы, может быть, они не отвечают на все вопросы, которые мы хотели бы [спасти], сделать сейчас целый технический переворот в области производства кинокартин — такое требование сейчас трудно предъявлять к тов. Головне. В области технологии это не делается путем приказа, а путем подготовки. А нам нужно переворот сделать. Мы стоим перед необходимостью сделать техническую революцию в нашем производстве. Если этого не сделаем, то будем отсталыми в этом производстве. Война показала необходимость быстрее переворота в области техники. Большие усовершенствования сделаны в области вооружения танков, самолетостроения. Многие усовершенствования находятся еще в секрете, о них мы узнаем по окончании войны. Какие колоссальные перевороты были сделаны в области боеприпасов, вооружения. А у нас ничего не сделано. Поэтому мы должны воспользоваться тем, что складываются более или менее благоприятные условия, и сделать переворот. И начать дело нужно с незначительных, на первый взгляд, но прогрессивных предложений, которые развивает т. Головня.

Опыт кинопроизводства показывает, что у нас до сего времени был неправильно построен процесс съемок картин, а именно — разбит на две периода — подготовительный период и съемочный. И во времени эти периоды складывались неправильно. Подготовительный период был короткий, а съемочный период был длительный. Тогда как практика показала, что нужно делать наоборот, а именно, чтобы подготовительный период был длительный, а съемочный период короткий — то, что и делается в американской кинематографии.

У нас многие любят оперировать американской практикой, зная ее понаслышке. Например, приводят такие данные, что «Большой вальс» снимался два месяца. Я поинтересовался этим вопросом и при помощи Инторгкино узнал, что снимался «Большой вальс» полтора года. Был длительный подготовительный период, а съемочный процесс длился 5—6 месяцев. Или, например, «Багдадский вор» снимался два года. Часто оперируют американской практикой, не зная ее. Скоро должен приехать т. Калатозов, который расскажет последние новинки.

Несколько я знаю — преимущество американской кинематографии состоит в том, что долго готовятся, но быстро снимают. Мы неправильно соизме-

ряем: картина «Иван Грозный» стоит десятка легких картин, которые можно сделать в 3—4 месяца. «Юбилей» за месяц сделали. Если подойти с производственной стороны, то мы делаем не 30 картин, а делаем картин 80 средних с точки зрения производственной сложности, а уже не говоря об идеологическом уровне. Нельзя сейчас картину «Близнецы» и «Иван Грозный» ставить на одном уровне. Или картину «Нахимов» и «Близнецы». «Нахимов» будет стоить пять таких картин, как «Близнецы», с точки зрения постановочной сложности и затраты времени.

У нас это дело поставлено примитивно, у нас этим делом никто не занимается, а все идет на очень низком эмпирическом уровне.

Нам нужно это дело довести до конца и начать переворот именно с того, чтобы правильно поставить процесс съемок картин.

То, что намечает студия «Мосфильм» (т. Головня), а именно — разбить производство фильма на три периода — правильно. Мы устанавливаем, что весь съемочный процесс имеет три периода:

Первый — подготовительный период, который должен длиться от 3—4 месяцев.

Второй период — предсъемочный или репетиционный период, который должен длиться, скажем, месяца 3.

И третий период — съемочный, который должен занимать 3—4 месяца.

Это будет правильной организацией всего съемочного процесса.

Хорошо добиться такого положения, чтобы режиссер снимал фильм хорошо отрепетированный. А не так, как сейчас делается, что режиссер во время съемок начинает репетировать картину. Актерская проблема от этого усложняется. Вот пример с актером Михайловым из Большого театра. Актер Михайлов поехал в Алма-Ату на съемки. Когда встал вопрос, чтобы отпустить актера Михайлова на один месяц, нам пошли навстречу. Но в месяц мы не уложились, нам дали еще один месяц. А мы и в этот срок не уложимся. Если бы нам был нужен актер на 2—3 месяца, то мы могли бы договориться с любым театром. А мы договариваемся на три, и в конце концов обманываем театр, так как задерживаем актера на 6, 7, 9 месяцев. Завадский к нам хорошо относится, но он говорит — как же я могу вам дать актера, когда вы говорите, что он нужен на 3 месяца, а держите вы его 6 месяцев? И т.д. Он говорит, что этим ломается вся его театральная программа.

А если бы съемочный период был установлен на 3—4 месяца, то не стояла бы так остро актерская проблема. И дешевле стоили бы картины.

Поэтому нужно установить, что на студии «Мосфильм» вводится новый технологический процесс, который состоит из следующих трех этапов: подготовительный период, репетиционный период и съемочный период.

Нужно установить, что в первом периоде ведутся такие-то и такие-то работы. Во втором периоде такие-то и такие-то работы. А третий съемочный период должен укладываться в 3—4 месяца. Причем надо прямо сказать, что многие режиссеры привыкли работать бессистемно. И на «Мосфильме» этот новый технологический процесс нужно начать с передовых групп. Дать Александрову, Петрову — в такой-то срок уложиться, и эти группы сделать образцовыми. И если уложитесь, то можно сказать, что дадим премию в 250 тыс. рублей.

Нужно создать такие условия, чтобы декорации в первую очередь строились, заготовить все материалы. И с этого нужно начать.

Тут нужно тов. Бахтиарову материально обеспечить студию, нужно обеспечить студию материальными ресурсами.

Начало нужно положить. Практика покажет, как дальше вести дело. Ту большую записку, которую разработал НИКФИ¹, мы проверим на практике. Труднее всего начать. Всякая ломка коренного процесса не делается сразу, а путем накопления предварительных этапов, чтобы скопилась большая количество, которое перейдет в качество. Через полгода нужно собраться на Комитете и еще раз прослушать этот вопрос. Когда мы накопим большой опыт, то мы его будем и другим студиям рекомендовать. И другие студии могут сейчас применять этот опыт.

Предложения, внесенные тов. Головной, нужно принять за основу⁴. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 923. Л. 165—177.

¹ Вероятно, при расшифровке стенографической записки произошла ошибка и следует читать: «Возражением».

² Замысел не реализован.

³ К заседанию Комитета свою программу новой системы кинопроизводства представил НИКФИ.

⁴ В деле сохранилась резолюция И.Г. Большакова: «В тезисах нет конкретных предложений». Видимо, не случайно Большаков позднее поручил разработку этой проблемы М.К. Калатозову.

№ 316

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А.А. ЖДАНОВУ И А.С. ЩЕРБАКОВУ «О РАСШИРЕНИИ ПРОИЗВОДСТВЕННО- ТЕХНИЧЕСКОЙ БАЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ»

18 августа 1944 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)
товарищу ЖДАНОВУ А.А.
товарищу ЩЕРБАКОВУ А.С.

«О РАСШИРЕНИИ ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОЙ БАЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ»

За время Отечественной войны техническая база художественной кинематографии претерпела существенные изменения. Из 13 киностудий оказались в зоне военных действий 8 крупнейших киностудий («Мосфильм», «Союздетфильм», «Союзмультфильм», «Ленфильм», Киевская, Одесская, Минская и Рижская киностудии), которые в год выпускали около 80% всех художественных кинокартин. В 1941 году все эти студии были эвакуированы на Восток.

За время войны (1941—42 гг.) были вновь созданы Алма-атинская и Свердловская киностудии художественных фильмов, а также расширены, технически дооснащены Ташкентская, Ашхабадская и Тбилисская киностудии.

В силу резкого сокращения производственной базы, художественная кинематография в годы войны имела возможность на оставшейся и вновь образованной производственно-технической базе выпускать в год не более 20—25 картин средней постановочной сложности.

По мере освобождения временно оккупированной территории Кинокомитет приступил к последовательной реэвакуации и восстановлению в г. Москве киностудий «Мосфильм» и «Союздетфильм».

Ведутся работы по восстановлению сильно пострадавших за время войны Ленинградской, Киевской, Одесской и Минской киностудий. Восстановление всех этих студий проводится за счет реэвакуации основных кадров и оборудования из Средней Азии и сокращения там объема производства кинокартин. Восстановление киностудий протекает в очень трудных условиях из-за острого недостатка рабочей силы и оборудования.

Если за время войны удалось сохранить почти полностью художественно-творческие кадры, то количество инженерно-технических и квалифицированных рабочих резко сократилось. До войны на всех киностудиях работало 3 500 человек рабочих, в настоящее время работает только 2 100 человек рабочих, в том числе взрослых 1 300 человек и подростков 800 человек. Инженерно-технических работников к началу войны было 1 042 человека, в настоящее время — 735 человек.

В связи с тем, что основное и весьма сложное оборудование дважды перевозились за время войны на тысячи километров (первый раз в порядке эвакуации из центральных районов на Восток, а второй раз обратно в порядке реэвакуации), естественно, многое из этого оборудования пришло в негодность. Новое оборудование за время войны не производилось. Для ускорения работ по восстановлению указанных киностудий и в первую очередь киностудии «Ленфильм», необходима серьезная помощь в обеспечении их рабочей силой. Вместе с тем, Комитет по делам кинематографии при СНК СССР считает необходимым сейчас поставить вопрос о расширении производственной базы киностудий «Мосфильм» и «Союздетфильм». Это диктуется следующими соображениями: производство русских картин на национальных киностудиях (в г. Алма-Ате, Ташкенте, Тбилиси, Ашхабаде) сейчас совершенно невозможно, из-за отсутствия квалифицированных русских актеров, поэтому эти студии должны будут в дальнейшем делать картины исключительно на местном национальном материале. В то же время московские студии «Мосфильм» и «Союздетфильм», а также «Ленфильм» располагают в настоящее время крайне ограниченной павильонной площадью, позволяющей выпускать в год не более 20 картин средней постановочной сложности. Тогда как наличие режиссерских и актерских кадров в этих городах дает возможность выпускать в год 30—35 картин. Для этого необходимо построить на студиях «Мосфильм» и «Союздетфильм» 5 новых павильонов облегченного типа (по американскому образцу), земельные участки для этого на студиях имеются. Кроме этого, необходимо закончить начатое еще до войны строительство тональель на «Мосфильме» и лабораторию массовой печати цветных фильмов на «Союздетфильме». Причем это строительство необходимо провести силами Наркомата строительства, так как Кинокомитет сам не в состоянии его осуществить. Для оборудования как восстанавливаемых киностудий, так вновь намеченных строительством павильонов необходимо ускорить реализацию разрешенного нам ГКО¹ в начале этого года импорте кинооборудования из США на сумму свыше 5 млн. амдолларов. По сообщению наших представителей, американцы всячески тормозят размещение нашего заказа на кинооборудование из-за боязни конкуренции в Европе в последние годы нашей кинематографии с американской.

Также нужно помочь Кинокомитету в скорейшем восстановлении Ленинградского и Одесского заводов «КИНАП», на которых до войны производи-

лось кинооборудование для студий. Здания обоих заводов в основном сохранились, но нет оборудования. Нужно 1 200 станков. Помимо этого, следовало бы сейчас предпринять вопрос о строительстве в гг. Москве и Ленинграде новых киностудий с учетом последних достижений кинотехники, так как теперешние здания «Мосфильма» и «Ленфильма» были построены в период немого кино и они не отвечают новым требованиям звуковых, синхронных киносъемок.

Прошу Вас рассмотреть эти предложения.

Приложение: Проект постановления ГКО

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
И. БОЛЬШАКОВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 292. Л. 58—61.

¹ Постановление Государственного комитета обороны СССР «О мероприятиях по обеспечению производства художественных кинокартин в 1944 году» от 20 марта 1944 года, по-видимому, не решало основных задач восстановления советской кинематографии. Поэтому И. Г. Большаков, не опасаясь показаться слишком назойливым, счел необходимым безотлагательно вновь обратиться к партийному руководству с просьбой о мерах дополнительной поддержки.

№ 317

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И. Г. БОЛЬШАКОВА В. М. МОЛОТОВУ
О ВОЗВРАЩЕНИИ КИНООБОРУДОВАНИЯ, УКРАДЕННОГО РУМЫНАМИ
ВО ВРЕМЯ ОККУПАЦИИ ОДЕССЫ**

5 сентября 1944 г.

Заместителю председателя
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
товарищу МОЛОТОВУ В. М.

Секретно

Во время эвакуации г. Одессы Кинокомитет не смог вывезти значительной части оборудования и имущества Одесской киностудии. По сообщению работников Одесской киностудии, все оставшееся на студии оборудование и имущество было вывезено румынами в г. Бухарест. На базе этого оборудования румыны организовали в г. Бухаресте свою киностудию.

Прошу Вашего разрешения командировать в г. Бухарест директора Черноморской кинофабрики в г. Одессе тов. ФРОЛОВА К. П. — для изъятия в установленном порядке и отправки в гор. Одессу принадлежащего Одесской киностудии художественных фильмов оборудования и имущества.

*Председатель
Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР
(БОЛЬШАКОВ)*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 167.

На документе сохранилась резолюция В. М. Молотова: «За. Но надо послать крепкого человека, и не одного. 6/IX-44 г. В. МОЛОТОВ».

№ 318

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАВ. ОТДЕЛОМ КУЛЬТПРОСВЕТА УЧРЕЖДЕНИЙ
Т.М. ЗУЕВОЙ И ЗАВ. ОТДЕЛОМ КИНО УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ
И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) С.М. КОВАЛЕВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)
А.С. ЩЕРБАКОВУ «О ТЕАТРЕ КИНОАКТЕРА»**

18 октября 1944 г.

Секретарю ЦК ВКП(б)
тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

О ТЕАТРЕ КИНОАКТЕРА

Вопрос о повышении творческой квалификации актеров кино является важной проблемой, от решения которой в значительной степени зависит художественный уровень кинофильмов.

В нашей кинематографии до настоящего времени в этом отношении ничего не делается. Работа с актерами над сценарием проводится прямо в киностудии, в совершенно ненормальных условиях, в спешке, на ходу, часто в процессе съемки картины. Актеры по праву жалуются, что они лишены возможности творчески работать в кино.

Кроме того, у киноактеров бывают длительные перерывы в работе между съемками в картинах (месяцы, а иногда и годы), когда они прекращают всякую творческую работу и деквалифицируются. Это время никак не используется для совершенствования мастерства актеров.

Театр киноактера, создаваемый по распоряжению СНК СССР, призван выполнять эту функцию воспитания актеров. В театре должна проходить вся подготовительная работа к съемкам фильма — отбор и пробы актеров, репетиционная работа по сценарию с тем, чтобы постановочный коллектив приходил в киностудию на съемки вполне подготовленным (при этом сроки съемки картин значительно сократятся).

Вместе с тем актеры, не занятые в съемках, будут иметь серьезную репетиционную тренировку, участвуя в подготовке спектаклей в театре.

Хорошо подготовленные по сценариям и пьесам спектакли будут демонстрироваться в театре, что также будет иметь большое значение в деле совершенствования актерского мастерства (в кино актеры лишены возможности общаться со зрителем).

Тов. Попов в записке на имя тов. Молотова правильно отмечает, что Комитет по делам кино и дирекция театра увлеклись разработкой множества функций театра, совершенно ему несвойственных, и проявили медлительность в организации театра.

На совещании в Управлении пропаганды с участием т. Большакова и директора театра т. Александрова уточнены функции театра, в соответствии с этим переработан устав театра (устав прилагается).

Развертывание работы театра задерживалось также в связи с необходимостью проведения капитального ремонта здания театра. Помещение театра крайне запущено (сгнили перекрытия, были обвалы потолков, испорчены отопительная система, сцена и т.п.). Большая часть ремонтных работ уже выполнена. Значительная часть помещения театра до сих пор занята студией «Мультфильм». Только 16.X с.г. состоялось решение СНК о переводе ее в здание бывшего антирелигиозного музея.

В настоящее время в театре идут репетиции по сценарию фильма «Адмирал Нахимов» и по сценарию кинокомедии «Звезда экрана».

Комитет утвердил репертуарный план театра (см. приложение) и обязался начать в ноябре-декабре с.г. нормальную работу театра.

*Зав. отделом культпросветучреждений Управления пропаганды Т. ЗУЕВА
Зав. отделом кино Управления пропаганды С. КОВАЛЕВ*

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 214. Л. 156—157.

№ 319

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВА В.М. МОЛОТОВУ
О ПОИСКАХ ВЫВЕЗЕННОГО НЕМЦАМИ КИНООБОРУДОВАНИЯ**

15 февраля 1945 г.

Секретно

*Заместителю председателя
Совета Народных Комиссаров Союза ССР
товарищу МОЛОТОВУ В.М.*

За время оккупации территорий БССР и Прибалтики немцами было вывезено в Германию оборудование Минской, Рижской и Таллинской киностудий.

В настоящее время, в соответствии с решением Правительства, Комитет по делам кинематографии поступил к восстановлению указанных студий и возобновлению их деятельности, которая в сильной степени лимитируется из-за недостатка оборудования.

Немцами также за время оккупации разрушено или вывезено в Германию около 8 000 кинопроекторных аппаратов и 11 000 копий фильмов.

Для выявления местонахождения вывезенного немцами оборудования, находящегося в различных городах Германии, и обеспечения его сохранности до возвращения в СССР, прошу Вашего разрешения командировать в занятые Красной Армией области Германии группу специалистов в составе 15 человек¹.

*Зам. председателя
Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР
ХРИПУНОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 93. Л. 51.

¹ На документе сохранилась резолюция: «По сообщению т. Карасева, сейчас послать никого не будут».

№ 320

**МАТЕРИАЛЫ К ДОКЛАДУ М.К. КАЛАТОВОЗА НА ЗАСЕДАНИИ КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ «О МЕРОПРИЯТИЯХ ПО УЛУЧШЕНИЮ
ОРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ»**

28 февраля 1945 г.

Производство художественных фильмов требует в настоящее время проведения ряда серьезных мероприятий, направленных к улучшению и значительному расширению производства.

Основные недостатки в работе в области создания художественных кинокартин заключаются в крайне недостаточном количестве выпускаемых фильмов, непомерно длительных сроках производства и больших издержках производства, связанных с постановкой каждой кинокартины.

Неудовлетворительное состояние производства определяется следующими существенными причинами:

а) Неудовлетворительной организацией сценарного дела, в результате чего количество сценариев, поступивших в производство, невелико, а профессиональное качество их находится на низком уровне.

б) Неупорядоченностью вопросов организации производства, недостаточной профессиональной культурой на киностудиях, а также отсталостью технических баз этих студий от возросших требований производства звуковых фильмов.

в) Несоответствием в известной своей части существующей системы финансирования производства, которое нуждается во внесении ряда изменений, позволяющих более эффективно осуществлять производство фильмов.

г) Отсутствием необходимой четкости в работе Главного управления по производству художественных фильмов.

В связи с этим основные мероприятия по улучшению организации производства и пути дальнейшего развития художественной кинематографии должны быть направлены:

а) В первую очередь на устранение указанных выше причин и создание условий, значительно увеличивающих производства кинокартин на киностудиях «Мосфильм», «Союздетфильм» и «Ленфильм», с доведением к концу 1945 года выпуска:

по «Мосфильму» — до 15 кинокартин

по «Союздетфильму» — до 10 кинокартин

по «Ленфильму» — до 5 кинокартин.

б) На проведение в ближайшее время ряда серьезных реконструктивных мероприятий, с расчетом завершения их в ближайшие 1—2 года, которые обеспечили бы увеличение выпуска кинокартин на всех киностудиях к 1947 году до 60 фильмов в год.

Реконструктивные мероприятия должны быть проведены с таким расчетом, чтобы добиться не только увеличения выпуска картин в ближайшие 2 года, но и создать предпосылки дальнейшего расширения и строительства большой советской кинематографии, рассчитанной на выпуск 100 и более кинокартин в год.

Решение этих основных задач требует проведения не паллиативных мер, а кардинальных мероприятий.

I. В области улучшения сценарного дела.

Неудовлетворительная организация сценарного дела является одной из главных причин, лимитирующих производство художественных фильмов. Крайне недостаточное количество сценариев, поступивших в производство, их недоработанность и профессионально низкое качество сценариев, запускаемых в производство, по существу тормозили увеличение производства кинокартин.

Неравномерность поступления сценариев в производство, длительность срока заготовки каждого сценария, лишают возможности правильно планировать производство художественных фильмов, рационально загружать технические базы и основные творческие кадры художественной кинематографии.

Недоработанность киносценариев и их низкий профессиональный уровень создают невероятные осложнения в процессе производства фильмов, приводят к бесконечным переделкам, что, в свою очередь, удлиняет срок подготовительного периода и самого периода производства.

Сценарная студия Комитета, сыгравшая в свое время весьма серьезную роль в деле обеспечения киностудий сценариями, особенно в период работы киностудий в эвакуации, — в настоящее время явно не справляется с возложенными на нее задачами.

Начиная с 1942 года Сценарная студия заготовила за три года 90 киносценариев, из которых в производство запущено 43 сценария, в том числе: в 1942 г. заготовлено 20 сценариев — запущено в производство 14 сценариев, в 1943 г. — заготовлено 35, запущено 22, в 1944 г. — заготовлено 35 сценариев, выпущено — 7.

Из числа сценариев, запущенных в производство, в результате их недоработанности, почти все они подвергались многократным переделкам и исправлениям, что приводило и приводит к большой затяжке подготовительного периода. Так, например, каждая из 14 картин, запущенных в производство по сценариям Сценарной студии в 1942 г. находилась, в среднем, в подготовительном периоде около 4-х месяцев. В 1943 г. по 22 картинам, запущенным по сценариям Сценарной студии, подготовительный период продолжался в среднем 4—5 месяцев. В 1944 г. длительность подготовительного периода в среднем составила около 5 месяцев. За последнее время в подготовительном периоде подверглись существенным сценарным изменениям «Освобожденная земля» — 2 раза, сценарий «Непокоренные» переделан, вернее, переписан заново, сценарий «Невесты» переделывался 2 раза.

Переделывались сценарии и в производственном периоде: «Истребитель швабов», «Малахов курган», «Морской батальон». В 1944 г. сценарий «Фатали-хан Кубинский»¹ подвергался переработкам 4 раза в течение 10 месяцев и в настоящее время передан на доработку диалога. Сценарий «Весна» переделывался 3 раза и еще не завершен, «Веребочка» переработан в студии режиссерской разработки; «Синегория» и др.

В общем, труднее назвать сценарии, которые не подверглись бы существенным изменениям.

Все это привело, в частности, к тому, что по 16 картинам, которые находятся в настоящее время в подготовительном периоде, последний нарушен почти по всем названиям. Практически по всем этим картинам с момента их запуска в подготовку и по настоящее время продолжается сценарная работа вместо работы по подготовке фильмов к производству.

Причины, породившие такое положение, заключаются в оторванности Сценарной студии от интересов производства, отсутствии достаточной материальной заинтересованности авторов, пишущих сценарии и необходимости стимулов к написанию и сдаче киностудиям профессионально законченных и годных к запуску сценариев.

В качестве основных мероприятий, направленных к улучшению всего дела заготовки сценариев, Главное управление предлагает:

1. Подчинить Сценарную студию Комитета Главному управлению, возложить на эту студию не только осуществление заказов авторам, но и профессиональную доработку сценариев, с максимальным приближением их к постановочно-режиссерскому сценарию.

2. Возложить на Сценарную студию также и дело руководства заготовки сценариев сценарными отделами киностудий художественных фильмов.

3. Ликвидировать на московских киностудиях сценарные отделы, передав функции обеспечения производства фильмов на этих студиях сценариями непосредственно Сценарной студии.

4. Передать Сценарной студии функции Сценарного отдела Главного управления.

5. Установить: Сценарная студия подавляющее число сценариев должна заготавливать на определенные режиссерские кандидатуры, которые должны находиться, через посредство Сценарной студии, в постоянном контакте с автором сценария еще в процессе его написания.

6. Исходя из указанных задач Сценарной студии, работу и структуру ее построить по следующему принципу: основным ядром, осуществляющим повседневную работу с авторами должна быть группа штатных редакторов, каждый из которых ведет, в среднем, работу по 2—3 сценариям. При этом редактор, работающий с автором постоянно, связан с одним из членов редакционной коллегии Сценарной студии, получает от него необходимую консультацию, а также обеспечивает автору соответствующую консультацию со стороны одного из членов Редколлегии и постоянный контакт с режиссером, для которого пишется сценарий.

Сценарная студия должна иметь постоянный контингент профессиональных киносценаристов, которые за особую плату должны доводить сценарии до необходимого производственного и профессионального уровня. С такими постоянными сценаристами-доработчиками на каждую отдельную работу будет заключаться специальный договор. В частности, предлагается:

1. Сохранить дифференцированную оплату авторам за написание киносценариев — до 60 тысяч рублей, которая определяется в зависимости от:

- а) сложности и ответственности темы;
- б) квалификации сценариста;
- в) срочности заказа.

По сценариям, принятым к производству, при условии, если они сделаны автором на высоком производственно-профессиональном уровне, автор, сверх основного гонорара, получает дополнительное авторское вознаграждение до 50% от суммы основного договора.

Дополнительная выплата производится после выпуска картины, поставленной по этому сценарию, на экран.

II. О хозрасчете на киностудиях.

В целях повышения ответственности как съемочных групп, так и производственных цехов студии, считать целесообразным разработать и внедрить внутрицеховой, а также внутрестудийный хозрасчет.

В основу этого хозрасчета должны быть положены следующие основные принципы:

1. Наиболее рациональное использование павильонных площадей съемочными группами.

2. Максимальное ускорение сроков постройки и разборки декораций в павильонах, при высоком качестве этих декораций.

Предоставление лучших условий съемочным группам, которые выполняют и перевыполняют свои календарные планы

3. Максимального повышения производительности труда как в цехах, так и в самих съемочных группах на съемочной площадке.

4. Наиболее рациональное использование постановочных средств и декорационных сооружений, ранее использованных другими съемочными группами.

5. Применение материальных санкций как в отношении съемочных групп, так и производственных цехов, нарушающих свои взаимные обязательства.

6. Снижение себестоимости картин и услуг цехов.

Увеличение выпуска художественных картин, для чего и предлагаются все перечисленные мероприятия, является задачей не только Главного управления по производству художественных фильмов, но и всего Комитета и, в первую очередь, Главного управления кинопленочной промышленности, Главкиномехпрома, Главкиноснаба, Управления капитального строительства и др.

Успешное решение этих вопросов будет зависеть от того, насколько все мы проникнемся серьезностью стоящих перед нами задач и по деловому безотлагательно возьмемся за их осуществление.

*Нач. Главного управления по производству художественных фильмов
М. КАЛАТОЗОВ*

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1025. Л. 16—18.

¹ По всей вероятности, речь идет о сценарии фильма «Фатали-хан», постановку которого в 1947 году осуществил Е. Дзиган.

№ 321

**ИЗ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ О РАБОТЕ КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»**

2 марта 1945 г.

Тов. ЗАБЕЛЛО. На 1945 год Управление предлагает по «Мосфильму» увеличить программу до 15 картин. Мне кажется, что в этом отношении допущена некоторая, с моей точки зрения, неточность. Если исходить из пропускной способности павильонов, то такая возможность была у студии и раньше. Количество павильонов неизменно в течение многих лет. Решение зависит от целого комплекса вопросов. Если взять двадцать павильонов, то для 15 картин нужно 300 единиц. Значит, в день нужно выпускать одну декорацию. Сейчас мы строим ее в восемь дней. Значит, нужно поднять организацию труда или в пять-шесть раз увеличить количество рабочих. Особенно нужно будет увеличить контингент квалифицированных рабочих. Наличие рабочих сейчас — факт один из главных. Рабочих, не говоря уж о высококвалифицированных, недостаточно, их просто нет.

Мне кажется, что, решая вопрос о резком увеличении плана выпуска картин, нужно этот вопрос — вопрос увеличения количества рабочих — поставить как один из важнейших. Увеличение мощности киностудии определяется суммой порядка 104—105 миллионов рублей. Для того, чтобы освоить такое капиталовложение в течение полутора лет, нужна грандиозная организация, т.е., по меньшей мере, на площадке в ближайшее же время было 5—6 тысяч строительных рабочих.

Вопрос о расширении плана на 1945 год и ближайшем развитии киностудии «Мосфильм» должен стоять обязательно. Если в этом году мы не

приступим хотя бы к проектированию, то это оттянет нашу работу на много лет.

Мне кажется, что в этом году «Мосфильм» должен поставить конкретные задачи, и нужно ему в этом помочь. Мы должны добиться окончания строительства тонстудии, нужно во что бы то ни стало добиться того, чтобы на киностудии было тепло, нужно привести студию в такой вид, чтобы можно было работать в зимних условиях. Должна быть закончена акустическая обработка одного из павильонов. Если не будет оказана помощь, то трудно будет выполнить эту большую работу.

О новой базе (Одесской). Это хорошая база, на которой можно снимать фильмы. В ближайшее время киностудия будет иметь электроэнергию. Сейчас павильоны в основном подготовлены и в них можно работать. Студия нуждается в завозе туда материалов, так как все материалы во время оккупации были вывезены.

Коллектив студии сейчас состоит из 50—60 квалифицированных рабочих, а общий коллектив — около 200 человек, которые хорошо работают, чтобы восстановить разрушенное хозяйство. Может быть, в этом году можно будет отснять в Одессе один фильм. Натурные съемки «Нахимова» тоже можно произвести там.

Тов. АРКАДЬЕВ. Еще в 1943—1944 годах, по предложению товарища Хрипунова и требованию Госплана, «Главхудожфильм» вместе с Госпланом разработал мероприятия по расширению студии художественных фильмов и определил сумму капиталовложений в 80 миллионов рублей по всем студиям. Исходя из этих затрат, мощность студий определялась в 80 фильмов, причем «Мосфильм» в этих мероприятиях предусматривал проведение работ по звукоизоляции, по акустической обработке существующих павильонов и т.п., при этом на «Мосфильме» должны были делать пятнадцать фильмов в год, не увеличивая объема павильонов.

Конечно, особенно в Москве мы должны иметь крупную базу кинематографии. Вопрос о производстве сорока фильмов в пяти павильонах стоял у нас еще в 1936—1939 годах в наших проектах. Но, по ряду причин, эти проекты тогда не были осуществлены. Наряду с этим, сами проекты были порочны и каждый раз перерабатывались. Были и такие проекты, которые не зависели от основного проекта. Для расширения «Мосфильма» потребуется, быть может, и не 105 миллионов рублей, как говорит товарищ Забелло, но не более 70—80 миллионов рублей. Нет окончательного решения о реконструкции Юго-Западного района Москвы. Этот вопрос вообще должен быть подвергнут обсуждению с Моссоветом.

Среди причин, которые мешали осуществлению предложения о расширении «Мосфильма», в прошлом было то, что этому вопросу не уделялось достаточное внимание. Эти вопросы были подчинены ранее директору студии. Мне кажется, что тут нужно создать специальное управление по реконструкции при Комитете, при Главке, управление по реконструкции «Мосфильма».

Расширение «Мосфильма» требует громадного количества материалов (9—10 тыс. куб. м леса, свыше 1,5 тонн цемента, свыше 5 миллионов кирпича, около 80 вагонов стекла и т.д.). Это возможно, если будет специальная строительная организация при Наркомстрое для этих работ.

Вряд ли «Мосфильм» в этом году сумеет получить тепло от Фрунзенской ТЭЦ, т.к. до сих пор не начато строительство этой магистрали. Нужно думать

об окончании строительства своей собственной котельной и об обеспечении ее топливом. Неправильно сейчас определять заранее количество павильонов и их размеры. Каждый выступающий на совещаниях предлагает другие размеры, и определенных размеров нет. Если Комитет определит мощность этой студии, проектант определит и количество, и их размеры.

Вопрос о необходимости расширения «Мосфильма» в первую очередь, а потом и о расширении всей художественной кинематографии — поставлен правильно и нужно будет его осуществить.

Тов. КОНОПЛЕВ. Главное, что нужно отметить — это вопрос об улучшении организации производства фильмов. Нужно навести порядок в этом деле. У нас на студии есть три павильона и, тем не менее, мы все-таки умудряемся иметь по ним большое количество простоев ежедневно, потому что качество производства стоит на недостаточном уровне (тут и сценарии, и распределение функций между отдельными работниками, и т.д.). В последние два месяца эта павильонная площадь у нас простаивала. Нужно улучшить организацию производства на самих студиях, и поэтому предложенная структура и те изменения, которые намечаются, и те предложения, которые внесены, являются наиболее рациональными.

Наша студия имеет возможность улучшить работу, и не только увеличить количество фильмов за счет лучшей организации производства, но и за счет проведения капитальных работ в 1945 году. В 1945 году нужно поставить вопрос, чтобы закончить строительство павильона в 500 куб. м, который мы начали. Нужно обязательно начать строительство одного павильона на нашей территории. Необходимо закончить подстанцию и заняться восстановлением Ялтинской студии. При этом мощность нашей студии будет увеличена. Мы должны увеличить снабжение лесом, цементом и местными материалами. Лес нужен нам не только для того, чтобы дооснастить студию, но и для основного производства. Об этом нужно подумать параллельно с тем, что будет стоять вопрос о соответственных лесозаготовках. Нужно просить Главк в одном из лесных районов поставить производство фундаса. Нужно где-то, на одном из лесных заводов, наладить производство фундаса и привозить его в Москву.

Тов. ПЫРЬЕВ. Предложение тов. Калатозова очень интересное, и мы с большими надеждами смотрим на новую организацию производства и улучшение ее. Без этого трудно работать. Мы должны навести порядок и организовать студию как следует. Нужно улучшить организацию этих студий. А сейчас они в хаотичном, неприглядном состоянии. Нужно заниматься одновременно расширением и строительством базы, павильонов, подстанций и т.д. Тут многое упирается в подвижность и оперативность строительных организаций, которые ведают строительством. Проект строительства новой студии может проходить от полутора до двух лет. У нас еще в 1942—43 годах говорилось об окончании тонателье, но оно и сейчас еще не построено, а наоборот, сейчас все оттуда изымается. Вместо того чтобы выполнить Постановление Комитета и закончить строительство тонстудии — все это постепенно разрушается. Мы вынуждены озвучивать на хронике, но они тоже ведь связаны определенным планом. Мы вынуждены обращаться и в другие организации за этим делом, а своей тонстудии не имеем до сих пор.

У нас есть хорошие предложения, но они могут упереться в какие-то ОКСы¹ и УКСы², потому что люди сидят не очень творческие и оперативные. Нужно

над этим подумать. Т. Аркадьев сейчас запугал нас перечислением огромных цифр потребных нам материалов, но ведь без этого мы не можем работать, без этого нам не жить! Тонстудия до сих пор не работает, и это один из примеров того, как плохо и не оперативно работает капитальное строительство нашей кинематографии.

Мы мечтаем о расширении нашей площадки, но надо подумать и над тем, чтобы привести в порядок существующую студию. Можно снимать 14 картин только при условии, если все привести в полный порядок. А сейчас даже 2—4 картины снимать очень трудно. Даже прошлой зимой шла работа более оперативно, чем сейчас. Потому что все разрушенное и неотремонтированное — с каждым годом ухудшается. Нужно самое серьезное внимание обратить на немедленное построение тонстудии, которая необходима нам крайне, потому что богат записывать музыкальные куски по чужим местам мы не можем больше. Все у нас должно быть рядом. И оркестр должен быть рядом, а то мы вынуждены богат за ним, зависеть от часов его работы (Блок занят в разное время, и иногда это задерживает нас на целые дни). Если будет своя тонстудия, то мы сможем планировать свою работу иначе, мы сами будем знать сроки ее окончания и т.д.

Нужно переорганизовать всю систему нашего производства, и та структура, которая предлагается, очень положительная и интересная, нужно ее одобрить. Тут не обязательно это слово «директор», но важно привлечь к этому делу таких людей, чтобы на ответственных участках были серьезные, творческие работники. Да, творческие работники — в смысле энергии и т.п. — могут быть даже в отделе снабжения! Должны быть инициативные люди, интересные, большие люди, и нужно таких людей привлекать в кинематографию. В этом отношении нужно эту структуру пустить скорее в жизнь, потому что сейчас неизвестно, кто и за что отвечает, полная хаотичность.

Относительно сценарной студии. Важно подумать, как привлечь авторов к написанию сценариев, как привлечь их в огромном большинстве и заставить их писать хорошие, профессиональные сценарии, и нужно будет им хорошо платить. А то они за сценарии получают меньше, чем за пьесу, и поэтому им неинтересно писать сценарии. Нужно поставить вопрос об увеличении потиражных, потому что мало у нас людей идет на это дело, а нам это необходимо, потому что ведь ставить надо! Далее надо, чтобы сценарист был спаян с режиссером, чтобы он опирался на определенную кандидатуру. Важно, чтобы был творческий контакт с режиссером, со съемочной группой, с актерами и т.д. Вопрос материальной оплаты не надо обходить.

О подготовке кадров. Нам нужны кадры самые различные: нам нужны технические специалисты, гримеры, бутафоры, осветители, портнихи и т.п. У нас нет этих кадров, и мало занимаемся их подготовкой и привлечением их в кинематографию. В этом отношении показателен пример Театра киноактера, где Могилевский подобрал великолепную группу людей, прекрасных специалистов этих отраслей. Механик Волчек оказался там, а не у нас. И так — со многими работниками. А у нас на «Мосфильме» нехватка кадров. Тут неправильная линия на «Мосфильме». У нас не концентрируют старейших работников «Мосфильма», и они на студию обратно не возвращаются. Это касается и операторов. А ведь человек, проработавший много лет, это энтузиаст, и нужно его вернуть обратно, а у нас смотрят так: «Зачем нам возвращать старых работников, мы новых воспитаем». Это неправильно. У нас мало внимания уделяют вопросу возвращения прежних работников-специалистов на

студии, а одни сценаристы и режиссеры ведь ничего не сделают. Мало сказано относительно прав директоров съемочных групп. Надо определить эти права, а то они у нас все еще на положении «мальчиков на побегушках», так им работать нельзя. О директорах съемочных групп, о среднем звене людей нужно будет решать вопрос серьезно.

Тов. БОЛЬШАКОВ. Все вопросы, которые были поставлены в докладе тов. Калатозовым и в прениях, нужно разбить на 2 группы. К первой группе нужно отнести все то, что относится непосредственно к текущему году и к улучшению производства фильмов. Ко второй группе нужно отнести вопросы перспективного порядка. Какие нужно решать вопросы, относящиеся к производству и улучшению фильмов в текущем году?

Относительно структуры, которую предложил тов. Калатозов, нужно сказать, что ее нужно одобрить. Нужно будет ввести двух заместителей директора студии: один заместитель по подготовительному периоду картин, другой — по производству. (Тов. КУЗНЕЦОВ: «И зам. по материально-техническому обеспечению».) Да, верно.

Нужно будет, чтобы Главк по каждой студии разработал конкретные мероприятия на 1945 год по обеспечению плана и установил бы конкретный план выпуска картин, договорившись об этом непосредственно с каждой студией. У нас в последнее время наметилась такая тенденция директоров студий, чтобы брать поменьше картин, чтобы ответственности было поменьше. С такой тенденцией нужно будет бороться. Нужно будет наметить экономические рычаги в этом деле: той студии, которая будет делать меньше картин, чем она делала в прошлом году, будет снижено финансирование, она будет переведена с первой категории на вторую категорию (у нас ведь студии разбиваются на категории). А то получается так, что вот, например, вначале тов. Горский говорил, что они в Киеве сумеют выпустить 20 картин. Я говорю: «Да вы 5 картин сделайте, и то будет хорошо!» А он настаивал на выпуске 20 картин! Потом приехал сюда будущий начальник Управления по делам кинематографии и тоже говорил о выпуске в 1945 г. 20-ти кинокартин. Я снова ему сказал, что хорошо было бы, чтобы они хоть 5 картин выпустили бы! А теперь оказывается, что они больше двух картин не сделают! (Смех.) Они у нас числятся во второй категории, причем были на нас за это обижены.

В отношении производства картин. В 1945 г. нужно будет выпустить минимум 40 картин. Для этого есть возможности. Пяти основным киностудиям, наиболее крупным, нужно будет дать большую программу. К этим студиям относятся: «Мосфильм», «Союздетфильм», «Ленфильм», Тбилисская и Киевская киностудии. Главк должен будет подумать над этим.

Насчет хозрасчета. У нас хозрасчет очень запущен. У нас этому вопросу не уделяется должное внимание. Наши съемочные группы очень обезличены, директор съемочной группы не несет должной ответственности. Ведь директор группы является, по существу, распорядителем кредитов, и никакой обезлички в этом деле существовать не может, не должно. Нужно будет ввести внутрицеховой расчет, чтобы каждый знал, за что он отвечает. И наши финансисты упустили этот важный вопрос. Внутрицеховому расчету на заводах всегда уделялось большое внимание, а у нас этого не было. Вопрос хозрасчета должен быть поднят на студиях так же, как вопрос относительно этой внутренней связи между цехами и съемочными группами. Директор группы должен целиком и полностью отвечать за порученную ему картину.

Касаясь вопроса относительно директоров картин, нужно вообще отметить, что как только надо выпускать картину, так начинается разговор о том, что нет директора картины! Мы создали какую-то проблему из этого, какой-то искусственный кризис. Выходит как-то так, что легче найти крупного режиссера, лауреата Сталинской премии, чем директора картины. Мы сами это сделали, создали какой-то искусственный ореол вокруг этих директоров, и они начали задирать нос кверху. Нужно будет навести порядок в этом деле. Тов. Сазонов подал правильную мысль. Нужно будет при Главке организовать специальные шестимесячные курсы: привлечь администраторов, выдвинувшихся людей, инвалидов Отечественной войны и т.д. и в течение 6 месяцев обучить этих людей, из них получатся хорошие директора картин. А то получается, что административных работников у нас нет. Творческие работники есть, режиссеры (которые столько времени должны учиться!) есть, а вот директоров картин подобрать трудно. Главк должен будет этим заняться. Такие курсы нужно будет создать, сделав их или при ВГИКе, или при самом Главке.

Что касается вопросов перспективного порядка, то т. Калатозов должен разработать конкретный план по студиям и составить план обеспечения. По каждой студии нужно будет записать конкретную программу (по каждой студии должно быть установлено, сколько будет выпущено картин, какие названия, точно определить товарный выпуск и т.д.). Не нужно сейчас эти перспективные вопросы отодвигать на задний план. Нужно уже сейчас этим заниматься. Война идет к концу, и мы должны быть готовы к решению всех этих вопросов. Я думаю, что в 1945 г. нужно наметить ряд мероприятий, которые дали бы возможность в будущем году выпустить 50—60 картин. Нужно наметить программу-минимум и программу-максимум. В программу-минимум должны войти такие неотложные задачи, как окончательное строительство тонателье на киностудии «Мосфильм», строительство павильонов на «Союздетфильме». Далее нужно будет подумать, какие мероприятия должны быть намечены на 1946 год. Когда кончится война, будет лучше с рабочей силой. Нужно будет студиям дать целевое задание. Предположим, в 1946 г. «Мосфильм» должен будет выпустить 50 картин, а в 1947 г. — 60—65 картин. Мы должны исходить из того, что и аппаратура появится. На Крымской конференции был разговор относительно репараций с Германии — натурой. Нам нужно быть в готовности, а то придет аппаратура, а у нас ее негде размещать.

Надо будет сейчас, как следует продумать вопрос о структуре. Не надо расплывать основные средства. В Москве нужно иметь, скажем, крупную, солидную студию «Мосфильм». Кроме того, должны быть крупные студии — «Союздетфильм», «Ленфильм», Тбилисская и Киевская киностудии. Остальные студии нужно будет так же расширять. Главк вместе с УКСом должен будет разработать такую структуру. А то пока в УКСе структура очень расплывчатая. В УКСе нужно будет создать специальную группу по реконструкции художественных кинофильмов, которая должна будет разработать перспективный план строительства и т.д. Директор студии не должен заниматься вопросами строительства. На «Мосфильме», наряду с дирекцией студии, нужно создать специальное управление по реконструкции студии. Нужно будет найти и создать специальный штат, который будет заниматься этим вопросом. Это дело нужно будет поручить УКСу. Все это нужно будет изложить в форме приказа. Причем нужно будет, в порядке просьбы, обратиться в Наркомат строительства (в части вопросов, касающихся строительства тонателье),

путем договоренности можно будет многого добиться (пользуясь хорошими отношениями т. Александрова и т. Гинзбурга).

Относительно Сценарной студии. У нас, когда создавалась Сценарная студия, была четкая и правильная установка. Это ведь не организация, производящая сценарии. Такую функцию война стихийно возложила на Сценарную студию (это было связано с эвакуацией студий, режиссеров и т.д.). Только в период войны Сценарная студия начала заниматься производством сценариев, т.е. заключать договоры с авторами и т.д. Сценарная студия должна быть, по идее, творческой организацией, где должны писаться сценарии, в самой Сценарной студии. Она не должна быть посредником между Комитетом и писателем. Это — лаборатория, где должны подготавливаться сценарии. Такую установку нужно оставить. Они должны, скажем, собрать 10 сценариев в год, причем высококачественных сценариев. Может быть коллективный метод работы: один, скажем, разрабатывает диалоги, другой — сюжет, третий — общие экспозиции сценария, и т.д. Сценарная студия должна быть и органом планирующим, то есть она должна предполагать, какие проблемы могут стоять перед кинематографией, собирать соответствующий материал и т.д. И не надо превращать ее, по существу, в сценарный отдел. Надо ее подчинить Главку, но функции ее должны быть такие, что там должны писаться сценарии, писатели должны быть объединены вокруг этой студии, причем нужно привлекать не только крупных писателей, но и молодежь. Пусть студия будет подчинена Главку, но профиль ее должен оставаться прежним, то есть это должна быть Сценарная студия, а не какой-то сценарный отдел.

Вопросы структуры и основные предложения, представленные Калатозовым, нужно одобрить и составить по ним практические предложения.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1025. Л. 1—15.

¹ Отдел капитального строительства.

² Управление капитального строительства.

№ 322

ИЗ ДОКЛАДА ДИРЕКТОРА КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ» И.А. ГЛОВОТА НА ЗАСЕДАНИИ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ О ХОДЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ПЛАНА В 1945 г.

1945 г.

<...>¹ Кроме перечисленных тем, студия считала бы целесообразным просить у Комитета разрешения на включение в тематический план следующие экранизации:

1. «Барышня-крестьянка»² — А.С. Пушкина, для реж. А. Ивановского.

2. «Братья Карамазовы»³ — Ф.М. Достоевского, для реж. Козинцева и Трауберга.

3. «Попрыгунья»⁴ — А.П. Чехова, для реж. Файнцимера.

Студия ведет в настоящее время работу со следующими ленинградскими писателями: О. Форш, Н. Никитин, М. Козаковым, В. Кетлинской, О. Берггольц и Г. Макагоненко, С. Хмельницким, И. Краттом, Л. Рахмановым, С. Розенфельдом, В. Воеводиным, М. Янковским, Гором, Метгером, А.В. Грином.

За счет встречных предложений со стороны этих писателей и за счет предложений, которые должны поступить в результате тематических совещаний, созываемых студией совместно с горкомом комсомола и президиумом Ленинградского отделения Союза советских писателей, тематический план должен быть расширен и уточнен.

IV. Кадры. Решая вопрос о развитии производства, необходимо со всей серьезностью решить вопрос о творческих кадрах.

С наличным режиссерским составом расширение производственной работы студии ограничено, поэтому мы просим о возвращении в Ленинград режиссеров Бабочкина, Арнштама и Эйсымонта, сценаристов Блеймана, Полоцкого и Исаева. Мы молчаливо соглашались с отсутствием Герасимова, Петрова, Калатозова. Возвращение указанных режиссеров необходимо еще и для активизации творческой жизни студии. Студия настолько бедна сейчас режиссерами высокой квалификации, что в период выезда групп в экспедиции Художественный совет вынужден прекращать свою деятельность. В течение, например, ближайших 4-х месяцев студия останется фактически без Художественного совета. Отсутствуют Эрмлер, Козинцев, Трауберг, бр. Васильевы. Это положение усугублено отсутствием в течение 5-ти месяцев художественного руководителя студии Васильева С.Д., особенно в момент становления студии и определения ее творческого лица. <...>

Что же касается остальных категорий работников студии, также имеется недобор рабочей силы, что не может безболезненно не отразиться на выполнении плана.

V. Техническое оснащение студии.

Приказ председателя Комитета от 3.10.44 г. студией полностью выполнен. Для дальнейшего развития технической базы еще в декабре 1944 г. студия разработала план организационно-технических мероприятий, предусматривающих техническое обеспечение производственного плана 1945 г. Учитывая, что техническое развитие студии должно опережать производственное развитие на некоторый отрезок времени, в достаточный для приобретения монтажа и установки оборудования, в этом плане ряд технических вопросов затрагивает и 1945 год.

В порядке реализации этого плана студия заканчивает подготовку 4-х экспедиций. Заблаговременно был составлен график подготовки основного технологического оборудования для экспедиций. Все цеха и отделы по строгому календарному плану подготавливают и восстанавливают необходимое оборудование для съемочных групп, выезжающих в экспедицию. Следует сказать, что основным технологическим оборудованием съемочные коллективы картин «Буря», «Генерал армии», «Сыновья» и «У-2» будут обеспечены.

Нами подготовлен проект решения Ленинградского городского комитета партии по вопросу о дальнейшем оснащении студии «Ленфильм». В проекте решения предусматривается размещение ряда больших заказов на изготовление для студии технологического оборудования. Это решение находится в процессе подготовки в аппарате горкома.

План организационно-технических мероприятий предусматривает ряд больших работ по восстановлению всех павильонов студии и технического их усовершенствования. В этом году будет также полностью разрешена проблема водоснабжения и восстановления отопительной системы всей студии. Однако выполнение плана 1945—46 гг. лимитируется следующим:

1. Привлечение промышленности к оснащению студии требует наличия квалифицированного конструкторского бюро, т.к. без чертежей ни один завод заказ не принимает. В Ленинграде исключена всякая возможность найти такого рода специалиста, ибо все ленинградские заводы заняты комплектованием своих конструкторских бюро. В связи с этим вынужден еще раз вернуться к вопросу о главном конструкторе «Ленфильма» т. Голод, которого прошу откомандировать на «Ленфильм».

2. Очень слабым местом является цех комбинированных съемок. Из всех работников «Ленфильма» удалось вернуть лишь одного оператора Шуркина и одного художника Кроткина. Ясно, что, имея такие постановки, как «Буря», где большой объем комбинированных съемок, «У-2» со значительным объемом комбинированных съемок, «Генерал армии», не говоря уже о будущих постановках — «Каменный гость»¹ и «Золушка» — мы находимся под реальной угрозой срыва этих работ. Необходимо помочь студии укрепить этот цех за счет возвращения на «Ленфильм» ранее работавших там специалистов — Головатинского, Хренникова, а может быть, прикомандировать кое-кого из других студий.

3. Ряд специальных агрегатов и целая группа специального оборудования должна планироваться по линии Кинокомитета, т.к. ни студии, ни ленинградские предприятия пока что в этом вопросе реального сделать ничего не могут. Самым слабым местом является отсутствие машины перезаписи (выезд съемочных групп в Москву на перезапись ставит под реальную угрозу выполнение срока сдачи картин). Второе узкое место — отсутствие съемочных камер. Наличие 4 камеры отправляются в экспедицию. На студии нет ни одной камеры даже для синхронных проб актеров.

VI. Материально-техническое обеспечение.

В целях усиления материально-технического обеспечения производства необходимо осуществить в 1945 году частично, в ближайшие месяцы, следующие мероприятия:

1. Ввести в эксплуатацию 2-й, 5-й павильоны. Таким образом, весь довоенный фонд павильона студии будет восстановлен. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1026. Л. 13—14.

¹ Опушен фрагмент доклада, в котором давалось перечисление фильмов, находившихся на тот момент в производстве.

²⁻⁴ Эти замыслы не были осуществлены.

⁵ Съемки этого фильма, начатые Г. Казанским, вскоре были остановлены.

№ 323

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ПО ВОПРОСУ О ХОДЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ПЛАНА ПО ПРОИЗВОДСТВУ КИНОКАРТИН В 1945 г. НА КИНОСТУДИЯХ «ЛЕНФИЛЬМ» И «МОСФИЛЬМ»

4 мая 1945 г.

<...> Я хочу сделать несколько замечаний. Мы сегодня поставили этот вопрос на Комитете, так как положение на «Мосфильме» в первом квартале было настолько тяжелым и тревожным, что вызывало опасения за дальнейшее состояние. За все годы войны не было такого позорного положения на сту-

дии — в 1942, 1943, какое имеется в первом квартале 1945 года — 1290 метров, т.е. полкартины отснято. Значит, в год две картины снимете?

Это не только объективные причины. Прошлый квартал с электроэнергией плохо было и с отоплением плохо было: на «Ленфильме» тоже тяжелые условия — были перебои с электроэнергией, с топливом хуже было. Мы вам, дрова, уголь дали. И все же «Ленфильм» выполнил программу на 94%. У них коллектив маленький. И поэтому причины кроются не только в объективных условиях, но тут имеют место более глубокие причины, и мы должны их проанализировать, чтобы устранить.

Основные причины кроются в двух моментах:

1. Производственно-творческая дисциплина упала. Это бесспорно. Творческие работники почувствовали свободу, что хотят, то и делают, говорят — когда хотим, тогда и приходим на работу. Это происходит благодаря тому, что не было четкой организации работы, контроля не было.

2. Распушенность самой дирекции. Дирекция так распустилась, что не реагирует на это. На все сквозь пальцы смотрит. Или у т. Головни помощник плохой, но такое положение создалось. Как можно допустить такое положение, когда машина, долженствующая отвезти актера на студию, запаздывает на два часа.

Здесь тов. Юдин рассказал о разных мелочах, которые влияют на работу группы. Например, транспорт. Сколько мы вам даем машин. Машины бездействуют. И директор студии в первом квартале оказался не на высоте положения. Тут вина т. Головни, что он не подкрепил себя хорошими работниками. Взять Забелло. Забелло на все руки мастер. А характер у Забелло такой, что он за все берется и до конца не доводит. Если на него нажать, то сегодня он может согласиться с одним, завтра с другим. И ни за что не хочет отвечать. Он начальник производства. В результате получается нетерпимое положение.

Я думаю, что сегодня мы должны серьезно Головню предупредить, что он должен наладить у себя дело. Мы дали двух солидных заместителей — Преображенского, Саврасова. Забелло нужно поставить на технику, пусть будет Главным инженером. Пусть поднимает хоть этот участок. И посмотреть за ним нужно. Мы не раз Забелло говорили. Он энергичный человек, преданный делу, но никогда дело не доводит до конца.

Правильно сегодня говорили насчет творческого коллектива. Невозможно все дело тянуть на отрыве от творческого коллектива. Немыслимо, что бы административные работники работали сами по себе, а творческие — сами по себе. Нужно добиться, чтобы был контакт. Нужно, чтобы творческий коллектив «Мосфильма» чувствовал ответственность за всю студию. Как на «Ленфильме». Там всегда чувствуется сплоченность, там идет борьба за честь студии. Это должна сделать дирекция студии.

Есть со стороны некоторых товарищей снобизм. Есть наплевательское отношение к студии. Таких людей нужно освободить. У нас сейчас немало людей, творческих людей, режиссеров, и все тянутся к «Мосфильму». У нас сейчас такие режиссеры, как Пырьев, Райзман, Столпер, не ставят картины. Те, кто не занимается картиной, мы их освободим или на другую студию переведем. Нужно ставить вопрос, чтобы люди занимались делом, чтобы относились к делу страстно, а не так, что государство отпускает миллион рублей, а они, ставя картины, делают как бы государству одолжение. Не может быть так у

нас в государстве. Если человек не занимается работой — освободить его, пусть пойдет в театр, на другую студию, или на хронику, или совсем пусть уходит. Этим снобов нужно в работу взять. Поставить о них перед Комитетом вопрос. Таких людей есть единицы. В основном коллектив работников на «Мосфильме» преданный делу и хорошо работает. И этот коллектив нужно объединить. Тогда это дело вытащить.

По-моему, одно из мероприятий — собрать коллектив после заседания Комитета, поговорить. Нигде нет такого положения, чтобы люди не любили свое дело.

<...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1026. Л. 38—39.

«ВСЕ ЭТИ КАРТИНЫ МЕЖДУ СОБОЙ БОРЮТСЯ...»

ДИСКУССИИ ВОЕННЫХ ЛЕТ

Советская кинематография рождалась в отчаянных спорах о природе и специфике молодого экранного искусства, о работах самых известных своих мастеров и, конечно же — о путях развития.

При всем при том, что дискуссии эти до конца 20-х — начала 30-х годов еще более или менее адекватно могли выплескиваться и на страницы тогдашней прессы, все же основной площадкой, на которой сталкивались разные взгляды и разные суждения о фильмах, проблемных явлениях, тенденциях развития, была площадка АРРКа — и московского, и ленинградского.

После насильственного роспуска этой общественной организации, объединявшей кинематографистов долгие годы, они не раз и не два пытались получить у властей соизволение на создание своего нового творческого союза, тем более что некоторым музам создание подобных союзов было дозволено. Однако Сталин, особо благоволивший «важнейшему из искусств» в 30-е годы, поощрявший развитие советской кинопромышленности и не раз преподносивший щедрые подарки особо отличившимся мастерам экрана, по вопросу учреждения творческого союза служителей киномузы держал долгую и загадочную паузу.

В условиях такой неопределенности эпицентром общественной кинематографической жизни стал Московский дом кино, торжественно открытый 30 мая 1934 года.

Первое время это заведение, находившееся тогда в прямом ведении ГУКФа, славилось в основном вечерами танцев и прочими чисто развлекательными мероприятиями и недаром было поименовано остро словами Домом Танго. Однако очень скоро в стенах дома по адресу Васильевская, 13 стали происходить и вполне серьезные и едва ли не все самые значимые события кинематографической жизни — и радостные, победные и печальные и поистине трагические.

Наверное, мало кто знает, что Первый Московский Международный кинофестиваль состоялся совсем не в либерально-оттепельном 1959 году, а в еще сурово-сталинском... 1935-м. Причем его главной и единственной площадкой стал Дом кино на Васильевской, гостеприимно принявший тогда киноделегации из США, Италии, Франции, Англии, Чехословакии, Швеции, Персии, Китая и прочих самых продвинутых кинематографических держав.

Здесь же, на Васильевской, стали проходить знаменитые Всесоюзные производственно-тематические совещания, на которых утверждались ежегодные планы советской кинематографии. А заодно рушились или, наоборот, счастливо завязывались судьбы прославленных кинотворцов, ибо кто-то попадал в план, а кого-то публично и громогласно отлучали от любимой работы.

Здесь, на экране Дома кино состоялись и первые, так много значившие показы самых знаменитых отечественных фильмов.

И здесь же с самого рождения Дома кино проходили такие бурные и откровенные обсуждения проблем кинематографической жизни, что они то и дело далеко выплескивались за тесные рамки советской благопристойности и строжайшего кинопочитания.

Самый громкий кинематографический бунт вспыхнул в стенах Дома кино в ноябре 1936 года. В острейшей дискуссии, полыхавшей тогда целых два дня, все ведущие кинематографисты, начиная с Александра Довженко, в самой резкой форме выразили свое недоверие не только тогдашнему главному киноначальнику Борису Шумяцкому, но и самой системе руководства важнейшим из искусств.

Взбешенный Шумяцкий немедленно отдал приказ директору Дома кино, небывало строгий даже по тем суровым временам:

«Надо немедленно прекратить дискуссию в нашем Московском доме кино якобы по поводу статей в прессе, а на самом деле порочно используемую разными элементами для иных целей.

Дом кино — наш ГУК. Впредь все дискуссии организовывать только по плану, утвержденному, и при условии, если они полезны для руководства кино и если к тому же не стихия, а мы — ГУК, ими руководим.

Затем — Совет Дома только совещательный орган, решения которого вступают в силу после утверждения их ГУК.

Примите его к исполнению»¹.

Однако скандал в стенах Дома кино замять не удалось. Эхо его аукнулось на страницах «Правды», громко отозвалось в кремлевских кабинетах. Стихийный и яростный бунт кинематографистов, потребовавших было ослабить беспощадную цензурную и бюрократическую удавку, вышел боком буквально всем. Через год после случившегося Шумяцкий был расстрелян, а руководить кинематографом было поручено чекисту Дукельскому.

Свою «награду» получили и бунтовщики: скорее всего, именно праздник непослушания на Васильевской показал Сталину, что кинематографистам ни под каким соусом нельзя позволять создание их творческого союза, чего они так настойчиво и упорно добивались в те и последующие годы.

Словно в насмешку и в поучение их тогда насильно запихнули в общий профсоюз кинороботников, где актеры, сценаристы и режиссеры оказались искусственно объединены и уравнинены с неисчислимой ратью киномехаников, служащих прокатных контор и пролетариев заводов киноаппаратуры и киноплёнки. Какие уж тут обсуждения творческих проблем в составе профсоюза, ведающего распределением санаторных путевок и раздачей красных знамен передовикам социалистического соревнования!

Вот почему в эти трудные, бескислородные годы отдушиной, пускай и весьма относительной для кинематографического сообщества продолжал оставаться Дом кино. Как-никак именно здесь впервые в СССР тайком, из-под полы увидели свет подлинные шедевры мировой кинематографии. В стенах Дома кино всегда помимо официальных, тщательно планируемых и подготавливаемых мероприятий царил своя неофициальная, бурная и разнообразная киношная жизнь — встречались, выпивали, вели непозволительные кулуарные разговоры, заводили романы, выясняли отношения, а заодно строили планы, договаривались о совместной работе. И кто знает, кто учел, сколько и каких именно потрясающих проектов и замыслов зародилось в здешнем ресторане или у буфетных стоек...

Нужно иметь в виду, что помимо всего этого неописуемого многообразия киношной жизни, всегда кипевшей в стенах Дома кино, у него долгое время была еще и своя глубоко неофициальная, неафишируемая, почти тайная миссия. Пока Союз кинематографистов не был разрешен, Дом кино был, по сути дела, его зачаточной формой существования. И не случайно Иван Александрович Пырьев — основоположник Союза кинематографистов СССР — был и самым неофициозным руководителем, и активным художественным руководителем Дома кино.

Приняв от Г.В. Александрова бразды правления в 1944 году, он так раскошегарил работу, развил такую бешеную деятельность, что Дом кино под его руководством неузнаваемо преобразился в считанные месяцы. Были созданы и с ходу заработали творческие секции по всем главным кинематографическим профессиям. Актеры, сценаристы, режиссеры, операторы, игровики и документалисты все более откровенно стали обсуждать свои профессиональные проблемы. Вновь стали закипать совсем было забытые публичные дискуссии. В рамках строго дозированного штатного расписания Пырьев умудрился создать первичные ячейки подлинно научного изучения опыта мирового и отечественного кино, замечательно организовал информационную работу, помог быстро собрать богатейшую библиотеку из редчайших книг и изданий, наладить регулярный и даже массивный показ иностранных фильмов. В Доме кино сразу заработало множество самых разнообразных кружков и объединений по интересам. Только детских кружков (война еще не кончилась!) насчитывалось тогда с добрый десяток.

Пырьеву и правлению тогдашнего Дома кино удалось не только наладить серьезную и многообразную творческую работу. Чопорность и мертвящая официозность были потеснены буквально во всем. Стали проводиться яркие, веселые вечера отдыха — с капустниками, необычными концертами. Дом кино прямо на глазах превращался в самое популярное и престижное в Москве место, куда любой ценой стремились попасть едва ли не все московские знаменитости. Заявок и просьб выдать заветный пропуск со всех сторон было столько, что приходилось отказывать даже таким звездам, как Клавдия Шульженко, знаменитым писателям, светилам науки, крупным чинам из госбезопасности и даже директорам (в голоднейшие времена!) крупнейших московских мясокомбинатов.

По сути дела, под прикрытием и под вывеской Дома кино, изначально числившимся подразделением Кинокомитета, т.е. сугубо государственным учреждением, «конторой», Пырьев, шаг за шагом, и очень быстро продвигался к созданию общественной организации, настоящего творческого союза. Венцом этой деятельности стала попытка учредить свои, сугубо общественные премии самого кинематографического общества. Незадолго до окончания войны, в январе 1945 года в Доме кино прошло самое дерзкое, самое масштабное и продолжительное мероприятие. На протяжении целой недели кинематографисты дружно отсматривали всю без исключения отечественную кинопродукцию минувшего 1944 года, потом еще несколько, не оглядываясь на чины и регламент, с зубодробительной истовостью и откровенностью обсуждали увиденное, пытались определить лучшие работы по всем основным кинематографическим профессиям. Потом это страстное, не обошедшееся без обид и обмена ударами многодневное обсуждение завершилось голосованием. Членам Дома кино были розданы анкеты для тайного голосования, в которых каждый волен был сам определить лучший фильм, лучшего сценариста, лучшую режиссерскую работу и т.д.

В результате более чем представительного голосования фавориты были определены, однако в последнюю минуту огласить их имена не было позволено (по крайней мере, ни в официальных документах, ни в личных свидетельствах имена триумфаторов выявить не удалось).

Произошло то, что и должно было неминуемо произойти. Пырьевская инициатива учредить премии самой кинообщественности была признана не только самоуправной, но и глубоко ошибочной. В стране уже функционировал институт Сталинских премий. И если бы имена лауреатов премий Дома кино совпали со списком увенчанных сталинскими премиями, то какой тогда смысл дополнительно награждать киноработы, и без того уже признанные лучшими самим вождем?

А если списки не совпадут или хотя бы не совсем совпадут (что было бы вероятнее всего), то что это тогда могло бы означать? То, что у отца народов неважнецкий вкус, что он не совсем разбирается в тонкостях кинематографического искусства?

Допустить этого было нельзя!

И не допустили.

А Пырьева за его огромную, талантливейшую и изобретательную работу художественного руководителя Дома кино вскоре сняли с треском и грохотом, предъявив ему целый букет грозных и весьма чреватых по тем временам обвинений: недостаточное внимание к изучению марксистско-ленинско-сталинского вероучения, пресмыкательство перед кинематографам Запада (просмотров западных фильмов было вдвое больше, чем премьер советских лент!), недопустимую легкомысленность развлекательных вечеров и пр., пр., пр.

Жизнь в Доме кино сразу поутихла, потускнела, заофициозилась, хотя и не совсем до такой степени и маразма, как о том мечталось тогдашнему киноначальству.

Однако этот погром общественной инициативы случился уже в послевоенные годы, а тогда, в 44-м и в начале 45-го, в преддверии конца войны в ожидании уже совсем близкой Победы в кинематографи-

ческой среде царила совсем иная атмосфера. И, конечно, в первую очередь благодаря ей, а не только благодаря кипучей деятельности Пырьева могла произойти такая яркая вспышка общественной жизни кинообщества. В годы войны советская кинематография, пройдя через эвакуацию и тяжелейший духовно-творческий кризис, связанный с тотальным крушением своего довоенного мировосприятия, по сути дела, пережила если и не второе свое рождение, то по крайней мере мощнейшее и впечатляющее ВОЗРОЖДЕНИЕ. Недаром некоторые историки кино в последнее время стали склонны говорить об этом времени как о времени первой кинематографической оттепели.

Одним из самых ярких симптомов мощного творческого всплеска советского кино в годы войны стали не только отдельные особо яркие фильмы-удачи, но в первую очередь интенсивность и разнонаправленность творческих поисков. Эвакуированной в Среднюю Азию киномузе удалось вырваться из того тесного, душного и безнадежно угрюмого коридора однообразия, в который ее умело и неустанно загонял Агитпроп в последние предвоенные годы. Такие фильмы, как «Радуга», «Она защищает Родину», «Новые похождения Швейка», «Иван Грозный», «Два бойца», «В шесть часов вечера после войны», да и многие другие выражали самые разные, подчас полярные и даже взаимоисключающие художественные тенденции. Столь широкого и впечатляющего многоцветия на своей художественной палитре советская кинематография не видывала, пожалуй, со времен киновольницы 20-х годов.

Но столь впечатляющее расширение проблемно-тематического диапазона и жанрово-стилевой палитры было не только счастливым даром судьбы и несомненным благом, но одновременно и испытанием, трудным выбором дальнейшего пути и выстраиванием новой иерархии ценностей. Уже сам факт рождения новых подходов, новых драматургических структур, жанровых и стиливых моделей невольно побуждал задаваться непростыми вопросами: а хорошо это или плохо? А какие тенденции предпочтительнее? Что важнее и что нужнее?

Вовсю стучались уже и совсем новые вопросы. Война приближалась к своему победному для нас финалу. И было уже ясней ясного, что начнется какая-то иная полоса и в советской, и в общемировой истории. Какая? Какие свои прописи она неумолимо продиктует художнику?

Каким быть кино? О чем и как снимать, имея за плечами столь трагический опыт собственной национальной истории и общемировой бойни?

Подумать и поспорить было о чем. И это обстоятельство достаточно ярко запечатлелось в пожелтевших страницах стенограмм многочисленных обсуждений и дискуссионных баталий тех далеких лет...

Кстати сказать, острые дискуссии и споры разгорались не только в стенах «либерального» в ту пору Дома кино, но и в самом Комитете по делам кинематографии. На его заседаниях и на заседаниях Художественного совета откровенно обсуждались реальные проблемы кинематографической жизни, а дискуссии носили нетривиальный, подчас даже непредсказуемый характер. Достаточно хотя бы вспомнить обсуждение первой серии «Ивана Грозного» на заседании Художественного совета. Как известно, позднее картина была обласкана Сталинской премией

Первой степени. Но тогда, в декабре 1944-го, на заседании Художественного совета сами кинематографисты более чем прохладно отнеслись к фильму Эйзенштейна и предъявили ему целый ряд серьезных претензий, исходя отнюдь не из перестраховочных соображений.

«Когда смотришь картину, — сказал, например, К. Симонов, — то все это интересно, живописно, местами просто потрясает, все это очень возбуждает большое зрительское любопытство, но не возбуждает никаких других чувств. Картина возбуждает удивление тем, как все это сделано, как это величественно и приподнято, но других человеческих чувств она не возбуждает, а мне показалось, что Иван Грозный — фигура такая, которая после столетий лжи требует — если говорить о реабилитации его — требует реабилитации не только с точки зрения его государственных замыслов, но и с точки зрения чисто человеческой.

Я бы хотел увидеть Грозного, который бы... (С места: «Был добрым?»), нет, который бы мне был понятен, чтобы я смотрел на него как на человека, на которого бы я где-то сердился, а где-то даже бы любил его. Но этой задачи Эйзенштейн и не ставил перед собой, и остается такое чувство, что о картине в плане даже малейших упреков, мне лично сказать нечего, потому что это до конца сделано так, как хотел художник, по-своему, бескомпромиссно, но по чувствам и по ощущению просто человека, занимающегося искусством недавно и, во всяком случае, свои ощущения имеющего, мне это несколько враждебно, причем не своей жестокостью, а именно какой-то бесчеловечностью в смысле отсутствия людей и в смысле отсутствия любви к людям. В смысле отсутствия какой-то любви к людям, заинтересованности в их судьбе. Эта картина напоминает очень хорошие шахматы, которые там стоят. Эти фигуры двигаются красивым, хорошим ходом по этой шахматной доске. Но все это шахматы, прекрасно выполненные.

Я прошу прощения за резкость, но хуже говорить неправду»².

Тот же Константин Симонов, так активно работавший в кино в годы войны, сформулировал в своем выступлении очень важный тезис, который десятилетие спустя станет главным лозунгом кинематографа оттепельной эпохи: «Хочется верить, что придет время, когда <...> можно будет приняться за человеческое освоение истории».

Такие слова не могли вырваться случайно...

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 349. Л. 46.

² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 956. Л. 1—51.

№ 324

«ТАК МНОГО ГОРЯ...»

14—16 июля 1943 г.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ А.П. ДОВЖЕНКО НА СОВЕЩАНИИ ПИСАТЕЛЕЙ, КИНОДРАМАТУРГОВ И КИНОРЕЖИССЕРОВ

Я воспринял оба доклада — доклад товарища Большакова, и доклад товарища Большинцова, каждый в отдельности и вместе взятые, как доклады хо-

рошие и правильные. Я вижу в них совершенно безоговорочное, честное стремление сделать так, чтобы следующий год дал нам возможно большее количество хороших сценариев и хороших картин. По-видимому и несомненно, что и тот, и другой докладчики, каждый в своей деятельности, приложил немало трудов, чтобы свои мысли и производственные планы изложить реально, с максимальной ясностью и точной целенаправленностью.

Единственное, пожалуй, в чем мне хочется не то чтобы критиковать эти доклады, а дополнить: они оба носят несколько, так сказать, бытового характер планирования, построенного на задаче грядущего года. Вот это и есть уязвимое место докладов, по поводу которого я и хочу высказаться.

Мне кажется, никогда, как сегодня, нужно подойти к планированию тематических планов советской кинематографии с другой меркой, с другим прицелом. Нужно не год видеть перед собой, а нужно видеть перед собой послевоенный период, период после крупнейшей мировой катастрофы, мировой трагедии, в которой наш советский народ является главным положительным действующим лицом. И сообразно этому, так сказать, планированию, этому аспекту, говорить и о следующем наступающем годе. Все правильно: и разделы, указанные товарищами, правильные, и названия картин, которые будут написаны и поставлены, — все верно, ни против чего возражать не приходится. Но подумать о новом качестве хочется. Я думаю, что для многих из вас не секрет, какое огромное множество безруких, безногих, слепых, безруко-безногих и прочих пораненных и покалеченных наших молодых и старших людей живет в городах Сибири, Азии, Поволжья. Это — живые остатки крупнейших жертв, понесенных нашими народами.

Какое невероятное количество сирот!

Вы читали недавно, что в Новограде-Волынском продаются дети: по 5 марок — мальчик и по 3 марки — девочка. Родители убиты, а детей эти мерзавцы продают.

Какое количество разлук, безвозвратных потерь на всю жизнь.

Какое количество крупнейших драм уже произошло и будет происходить еще!

Не секрет, что 70 миллионов наших граждан находятся под пятой самых изысканных, самых отвратительных мерзавцев-гитлеровцев, — как бы они ни ненавидели неволю, как бы жестоко они ни презирали Гитлера, — их сознание отравляется фашистской агитацией, направленной на разъединение человечества, а не на объединение его, как учили и учат этому великие вожди.

Имеются явления, когда в освобожденных местах, занятых в настоящее время уже нами, мы видим, как между людьми существует уже какая-то разница. Одни чувствуют себя какими-то виноватыми — вольно или невольно, другие чувствуют свое превосходство, как защитники отечества.

Так много горя, так много страданий выпало нашему советскому народу, а некоторым народам почти целиком (белорусы, украинцы, молдаване и другие), что нужно подумать, сколько же добра, сколько любви, ласки, прощения, солидарности, внимания к человеку, нужно найти творческой кинематографии — сценаристам, режиссерам и другим, — чтобы хоть немного помочь стране залечить свои невиданные и неслыханные доселе раны.

Это одна из основных задач, которые должны стоять сейчас перед нами. В плане этих задач нам и нужно мыслить нашу работу.

Хочу высказать и несколько своих личных соображений.

Если представить себе будущий мир, будущее мирное бытие, то, с моей точки зрения, как я представляю себе, в моем миропонимании и мироощущении, мир и человечество вообще должны будут совершенно измениться.

Если у человека есть совесть, то она буквально содрогнется от того, что пришлось переживать нашим народам.

Мне кажется, что отдельные человеческие группы, отдельные правительства или коалиции тех или иных правительств вынуждены будут, в силу своих личных интересов и в силу новых идей, перестроить все свое миропонимание.

И вот, мне кажется, что советские художники — хотя они и не являются политиками в обычном, прямом смысле этого слова, но, будучи ими, — все вместе взятые должны не допустить, чтобы пропала даром хотя бы одна слеза. Они должны всю свою деятельность, все свои мысли и чувства направить к тому, чтобы послать сигналы в далекое будущее, сигналы, которые бы точно во всей их глубине запечатлели великую трагедию и великие подвиги советских народов.

С такой точки зрения мне и хочется рассматривать нашу необычную в этом периоде деятельность. В этом аспекте мне хочется вклиниться в нашу беседу и убедить вас в том, что она является верной. На фоне ее и другие проблемы получают свое верное обоснование.

О чем же разговор? Какая основная тема является общей для всех нас? Это — победа, тема победы советского народа, причем, по-видимому, мы государств не завоеуем, и земель чужих не приобретем, и капитала в виде контрибуций и аннексий не получим. По-видимому, многим миллионам борцов и защитников родины, победителям, вернувшимся после войны, может быть, даже и головы негде будет положить на ночь, — а все-таки это будет победа, самая величайшая победа, какую только знал мир. Это будет огромная моральная победа советских народов. Прославление и утверждение именно моральной победы. Сочетание общегосударственной победы с суммой личных побед — вот все это и нужно будет отразить нашим советским художникам.

Между тем в силу ли разобщенности нашей предвоенной, в силу ли групповых интересов, в силу ли того, что общественная жизнь была развита недостаточно, — в силу ли, как я говорю, «благополучизма», — но у нас до сих пор не хватило страсти, которая бы доравнивалась к тому, о чем я говорил выше и буду еще говорить.

Хочу привести один пример. На заседании Комитета по Сталинским премиям зашел спор о художниках Ленинграда.

Многие товарищи по Комитету утверждали, что выставка ленинградских художников была хорошей, я лично был чрезвычайно плохого мнения, она меня огорчила. Я шел на выставку с целью увидеть, как современники великой человеческой трагедии — сыны великого города Ленинграда, потерявшего более миллиона человек своих граждан, в труднейших условиях беспримерного случая в истории современности, да и в истории человечества вообще, как они отразили это в своих произведениях. Я думал увидеть, может быть, недостаточно четко нарисованные замерзающей рукой, с точки зрения анатомической, мазки, которые изучались бы через четыреста лет Академией художеств, как гневная рука советского художника изображала действительность, в то время как враг окружил его город. Я этого не нашел. Я увидел серенькие квелые пейзажики, какие-то портреты, все серое. И это меня потрясло. Когда я говорил об этом художникам, то мне некоторые люди сделали возражения — не бывает, чтобы в переживаемую эпоху авторы изображали эту страсть и гнев. Мы переживаем события, а творче-

скую страсть будут переживать наши потомки. Это неправильно. Меня удивило такое немощное желание оправдать свое бессилие. Мне сказали, что художник Верейский съел свою кошку, так нужно было показать, что он съел свою кошку. Пусть народ увидел бы, как художник съел кошку, в то время как американцы зализывались в своих консервах. Он нарисовал два партикулярных портрета, ничего не говорящих. Что это — скромность? Нет, это не скромность, это непонимание действительности, и я думаю, что его в какой-то мере непонимание своей эпохи, своего народа и той роли, которую он играет в истории человечества.

Был такой ученый Кювье, который по одному позвонку определял характер скелета ископаемого. Я думаю, что есть разница в методах познания художника и ученого. Вот для чего привожу я пример. Есть у нас такой человек, который когда-то написал проект национализации советской кинематографии, проект, подписанный товарищем Лениным, потом этот человек был одним из основоположников института кинематографии. Фамилия его Ильин. Он преподавал в институтах и очень много сделал для советской кинематографии. Сегодня он — нищий, в буквальном смысле слова, оборванный, он совершенно страшный, а он — профессор и наш товарищ. Для меня это есть один позвончик. Мы плохи, как мы могли это допустить. Я спрашиваю Комитет: как может быть, чтобы один из основателей теоретической мысли кинематографии был сегодня нищим? А мы говорим великие слова и верим словам. А получается, что слова отдельно, а человек отдельно. А потом ругаем американцев, что они обыватели, и у них картины плохие.

Что нужно делать? Если принять во внимание, что три четверти картин из намеченного плана выйдут после войны, и то, что сценарная студия, которую я приветствую от всего сердца и желаю ей дальнейшего роста, — пусть превращается в фабрику, дело не в названии, пусть она создает кинематографию, — нужно поставить перед собою задачи воспитательные в самом глубоком, всеобъемлющем смысле этого слова. Это то, о чем я говорил, о положительных примерах, об отношениях к товарищам, к женщинам, к девушкам, к детям, детей к детям, детей к учителям, о проблемах воспитания, которые поставлены перед учителями еще не в полную широту, но которые поставлены как вопрос перестройки сознания, вопрос очищения нашего общества от целого ряда погрешностей воспитания и т.п.

Все это должно отмечаться через кинематографию. И я думаю, товарищи, что не только примером тематики бичевания пороков, недостатков, не это хочу сказать, а другими способами, а именно способами положительного примера. Ничего более мудрого, тонкого мы не можем придумать, как способом положительного примера воспитывать наше общество, учителями которого мы государством призваны быть. Я думаю, что вот эти воспитательные облагораживающие идеи должны являться необходимой принадлежностью каждой картины, независимо от жанра, темы и материала.

Разрешите мне для примера привести следующее. Симонов знает войну в большей мере, чем каждый здесь присутствующий. Он совершенно правильно говорил об отличии и специфике. Имеется большое количество необычайных людей — украинских, русских, всяких советских людей, которым уже при жизни можно ставить золотые памятники, которые находятся в неблагоприятном положении только потому, что мы, художники, не можем поднять их на надлежащую им высоту.

Такая тематическая категория, как наша, одетая в военное, советская многонациональная девушка, — это явление глубочайшей красоты и исключительного мирового невиданного значения. Я не знаю, как вы, я не могу без умиления на

них смотреть. Как они носят свою службу, как они аккуратны, как они подбраны, дисциплинированы, как честно они относятся к исполнению своих обязанностей. Им бы, может быть, не грубую гимнастерку носить, а изящную кофточку, им бы, может быть, не грубые сапоги носить, а шелковые туфельки, им бы, может быть, спать на девичьей красивой постели, а не под грохот артиллерийской стрельбы. Но эти девушки, как и юноши, приняли это. Мерзкие разговоры о развороте — все это гнусное бормотание врагов. Наоборот, проблема нравственности обстоит так, что может позавидовать любое общество. И вот она, такая девушка, ждет своего воплощения в картинах, в десятках картин, не только потому, что убили ее папу или маму, и она мстит. У нее и папа хороший, и мама дома, но она говорит — я пойду туда, где лучшие люди государства. Вот мне представляется картина, перед которой должен преклоняться мир, если он не потерял совесть. А мы все-таки оптимисты и считаем, что добро существовать должно.

Позволю себе привести один пример. К сожалению, на нем мне не очень хотелось бы останавливаться. Потому что он касается неудачи одного автора. Но так как мы условились говорить правду, то я его все-таки приведу. Я хочу сказать о сценарии «Март — апрель» Кожевникова. Самой повести я не читал. Я читал режиссерский сценарий Пронина, меня удивляет, как это может ставиться. Мне кажется, что сценарий «Март — апрель» показывает, как не поняли мы во всем происходящем самого главного.

Чего хочет по праву наш защитник отечества. Первая фигура современности: защитник советского государства, защитник мирового нормального правопорядка. Он требует своего нормального, достойного, красивого портрета, каковым он является в жизни. Поэтому не нужно его выдумывать, снабжать его оригинальными качествами в кавычках, а наблюдать жизнь, как-то делать отбор и создавать образы.

Почему мечта о благородном человеке должна оставаться мечтой, а сам человек, как только мы его даем на экране, обязательно обрастает такой чепухой, что смотреть на него неприятно.

Жаворонков, летящий в тыл врага, говорит: вот тот город, где я не был и не буду никогда, а то, что я буду драться за этот город, — это мое большое счастье. Мысль правильная, но оформление литературной мысли делает ее немного несурзадной.

Выводится в сценарии некий Сердюк. Фигура очень интересная. Но в нашем искусстве, как только дело касается украинца, украинского юмора, получается дикая несурзадица.

Я не хочу обвинять писателей, будучи сыном украинского народа, как сын украинского народа. Когда автор хочет вставить французскую или английскую реплику, то он всегда спрашивает, а как это пишется. Так вот получилось и с Сердюком.

Я счастлив, что украинский народ имеет сорок тысяч боевых орденов. Это второй народ после русского в этой героической борьбе. И мне хочется и Сердюка видеть на этом поле в нормальном виде. Как Сердюк говорит о девушке, которая взорвалась перед взрывом моста. Судя по всему, он сам должен был это сделать. Понимаете, тол мог взорваться, а у Кати большие лыжи, вот она и кинулась вниз... Дайте, ребята, закурить. Это даже немного дефективно. Это не тот строй. Если же походить по типичным примерам, поискать их по Украине, то можно найти такие вещи, до которых великий писатель Гоголь учился долго, чтобы притронуться к ним. Вот и вся Катя.

Я думаю, что это ненужная вещь. Портрет современного человека — героя нужно писателю написать, не залезая в его шкуру и не косноязыча часто его косноязычным языком, а сформулировать его мысли так, как он сам, может быть, их сформулировать не может, потому что просто недостаточно культурен, но так, как он несет их в своем сердце. Задача художника — поднять чистый художественный образ героя сегодняшнего дня, а не давать его путем бытовой натуралистики со всеми отвратительными подробностями, которые нам нужно скорее изживать.

Почему я говорю о положительном примере? Потому что народ учится жить у картин. И если это в меньшей мере относится к москвичам, ленинградцам и другим столичным жителям, то в огромной степени относится к периферии. Все здесь говорят, что американская кинематография определила общий моральный, вкусовой и всякий другой уровень американского человека. Мне приходится в течение многих лет слышать о плохой американской кинематографии. Эти глупые люди, мешане не умеют делать картины, и поэтому ничего другого благородным юношам высокого просвещения не остается, как легонько их презирать. Я лично не слышал почти хорошего мнения об американских картинах, и даже иной раз наши похвалы не что иное, как скрытое к ним пренебрежение. Эта фальшь особенно ярко проявилась, когда здесь была высококачественная режиссерская комиссия, занимавшаяся в Кинокомитете просмотром трофейных американских картин, которая рассуждала после захлебывания от восторга при просмотре этих картин, вынося им отрицательные оценки. И меня рассматривали тогда чуть ли не как контрреволюционера, когда я имел смелость выражать похвалы тем или иным картинам, хвалящего чужое, имея в виду здесь их идеологическую сторону. Вот и тут товарищ Недоборов насчет джентльменства, проповедываемого в американских картинах, что-то говорил. А почему же мы должны быть против джентльменства? Нам нужно и джентльменство. Все лучшее, что есть в человечестве, мы должны иметь сами. Почему мы должны отдавать это нашим друзьям-союзникам, а себе оставлять такую косность и бедность? Я считаю, что это неправильное суждение. Если мы, плюс к своим идеям и благородным целям, сможем еще правильно понимать своих людей, правильно выражать любовь к своим людям, как-то твердо оформить эти тенденции, то поверьте, что тогда мы побьем американскую кинематографию. *(Продолжительные аплодисменты.)*

Америка создала чудовишную промышленность, и Америка создала кинематографию. Я считаю, что американская кинематография — это ее основной козырь и основа для моральной силы и процветания всех ее дел. Надо всегда помнить, что выпускать в год восемьсот картин и распространять их по всему миру, по всем материкам в качестве гомеопатических доз своей идеологии, одетой в очень привлекательные формы, — это огромное оружие. Огромное. И недостатком всей нашей деятельности, руководства советского и партийного на протяжении целого ряда лет, о чем я говорил и в ЦК партии, является какая-то странная недооценка этой роли кинематографии, несмотря на то, что великий Ленин и товарищ Сталин неоднократно об этом говорили — где-то в аппарате, где-то в ведомстве это начинает снижаться, уменьшаться, и мы — многонациональная кинематография стосемидесятимиллионного народа, живем в количестве сорока картин в год.

Я не могу обойти здесь этого вопроса. Я был рыцарем многокартинной политики, им, очевидно, и помру перед вами. Я утверждаю, что тот относительный упадок, который мы сейчас переживаем, идет не только от сумм каких-то

причин и от специфики нашего искусства, но главным образом оттого, что мы имели картин мало. Надо помнить, что разница между производством ста картин и двадцати — это не только количественная разница, потому что надо помнить, что сто картин — это сто осуществленных идей, выраженных тематически, это во много раз больше, потому что это выражение человеческой жизни. Сто картин — это во много раз большее количество людей, втянутых в орбиту самого напряженного, активного и всестороннего народного искусства, это то, что придает хороший тонус столице в самом общем понимании этого слова.

В связи с этим я хочу высказать еще одну мысль, дорогие товарищи. Я считаю, что состояние советского государства в смысле его культурной мощи на сегодня позволяет мне думать, что еще лет через десять-пятнадцать кинематография русская (я говорю о русской кинематографии) должна была бы и должна будет помещаться в одном городе. На разных окраинах города нужно построить несколько фабрик, но обязательно в одном городе, и я вам объясню почему. Это относится и к сценариям, и к режиссерам, и к актерам.

Почему? Потому что в большой воде — большая рыба. Возьмите большой пруд, где даже водятся сомы, и разделите его гатью пополам. Большие сомы повымрут. Еще раз разделите — сазаны пропадут, еще раз... (Смех, аплодисменты.) Разделим на двенадцать частей — остались одна плотва да карасики, больше ничего нет. Это относится к мастерам, которым воздуха не хватает. Нет такой хорошей диффузии, миграции по фабрикам, нет того мощного коллектива, где хорошо живет соревнование, где растут таланты, где меньше случайностей, где бьется свободно молодая советская мысль.

Сегодня я этот вопрос только ставлю, а отдельно об этом мы еще поговорим.

Теперь о сценарном деле. Я хочу, чтобы двумстам советским интеллигентам-писателям, той полуроте людей, одаренных в большей или меньшей мере, которые будут приходить в кинематографию писать сценарии, чтобы им было приятно приходить. Им должно быть приятно в кинематографии, потому что это приятное дело, радостное и высокое. Почему сейчас неприятно? Какой смысл людям делать, когда это невыгодно, просто невыгодно, в самом прямом, материальном смысле этого слова. Я допускаю, что в результате увеличения ассигнований на заказы, на поощрения сценаристов может быть затрачено ежегодно впустую, я подчеркиваю, впустую, скажем, три миллиона рублей, а во всяком деле не бывает идеально: кто-то тянет большую нагрузку, кто-то меньшую, а кто-то и никакой. Поверьте, не в трех миллионах дело, а в том, что суммарно вся творческая работа будет выгодна и приятна людям. Когда мы достигнем стопятидесятикартинного состояния в республике, тогда мы сможем расстаться с кем-то, набрать новых, мне кажется, что это так.

Вопрос о расширении количества заказов на сценарии, об увеличении ассигнований, об увеличении аппарата сценарной студии — творческого аппарата, — это вопрос, не терпящий никакого отлагательства.

Я думал бы, — Иван Григорьевич¹, это обращение к Вам, — что в ближайшее время, в течение этого полугодия следовало бы провести ряд небольших совещаний, посвященных вопросам тематической проблематики, например, совещание по вопросам морально-этического стержня наших картин, во всех подробностях и частностях, и тогда, может быть, мы получим одну-две картины, как эталоны, и много вынесем из этого для роста и чистоты наших достижений.

Наконец, скажу несколько слов об общественной мысли нашей. Я как-то говорил на заседании, что последнее время стало у нас ужасно с прессой. Вы посмотрите, был всесоюзный журнал «Кино», был украинский журнал «Кіно», были газеты русская, украинская и в Ленинграде газета была. А сейчас? Пропали журналы, пропали газеты. Это плохо. Может быть, это, так сказать, спорадически получилось, а, может быть, по злой воле. Я считаю, что это по злой воле Шумяцкого произошло², который подавил общественную мысль, но это как-то незаметно пошло и пошло, и мы дошли до общелитературной газеты. Со свойственным нам юмором мы смеемся, что и в этой общей газете мы не используем нашего места. Но это и понятно, нет стимула. Во всяком случае, общественную мысль нам нужно поднять, может быть, восстановить свою прессу — газету, журнал. В общей прессе появляются удивительные рецензии по нашим картинам, все очень хорошие рецензии. А ведь есть и плохие картины. Но нам говорят, что политически на данном этапе надо давать только хорошие рецензии. Но я считаю, что какой бы то ни был этап, а нельзя плохое называть хорошим. Если картина «Партизаны в степях Украины» — плохая картина, так прямо и надо об этом сказать. Человеку, который для себя кинематографию мыслит как деятельность, — это не страшно, это не собьет его с толка, но для других, которые мыслят себе кинематографию как выполнение сценария, это может привести к неправильным выводам: для чего я буду делать хорошие сценарии, если и плохие хорошо проходят. Здесь нет страха творческого страха, а такой страх должен быть, там, где есть священный страх, только там есть подлинное искусство.

Опубликовано: Живые голоса кино. М., 1999. С. 227—239.

¹ Довженко обращается к И.Г. Большакову.

² На протяжении всего своего правления Б.З. Шумяцкий крайне болезненно реагировал на критические выступления прессы в свой адрес. Осенью 1936 года в Доме кино развернулась острая дискуссия, инициатором которой стал А.П. Довженко. В ходе этой дискуссии, продолжавшейся два дня, ведущие советские режиссеры подвергли руководителя советской кинематографии жесточайшей критике. После этого случая Шумяцкий своим приказом запретил все дискуссии в Доме кино. (См.: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 349. Л. 46).

№ 325

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ТВОРЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ДОМА КИНО «ИТОГИ РАБОТЫ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ЗА 1944 г.»¹

13—15 февраля 1945 г.

Тов. ПЫРЬЕВ И.А. Товарищи, открывая дискуссию по итогам советской художественной кинематографии 1944 г., я хочу сказать несколько вступительных слов. <...>

Я воздержусь от оценки той или иной картины, хочу сначала послушать выступления товарищей и выступлю где-нибудь в середине дискуссии. Но одно несомненно, что 1944 год, как в количестве, так и в качестве своем является годом больших успехов нашей кинематографии по сравнению с другими военными годами.

Надо сказать, что на 20 картин почти половина весьма и весьма удачны и художественно полноценны. Остальные возможно, менее удачны, но все они

показали движение нашего киноискусства вперед. Все они полны поисков новых жанров. Все они своеобразны по режиссерской манере, а самое главное, большинство из них картины современные, сделаны о людях и днях той великой эпохи, в которой мы с вами живем, что еще более усугубляет достижения 1944 года. Не случайно, например, что в театре нашем нет художественных произведений на те темы, о тех людях, о которых рассказывает большинство наших картин 1944 года: «Большая земля», «Зоя», «Жила-была девочка», «В 6 часов вечера после войны», «Родные поля», «Иван Никулин — русский матрос», «Дни и ночи», «Малахов курган». Ни в театре, ни в литературе таких произведений нет. И даже те произведения, которые одновременно были поставлены в театре и в кино, как, например, «Иван Грозный» и «Нашествие», у нас в кинематографии они получились более удачными и полноценными.

Отсюда вывод, что даже при всех трудностях военного времени и при всем несовершенстве нашего производства, а также и тех недостатках, на которых я остановлюсь позже, наше киноискусство продолжает идти впереди всех искусств Советского Союза.

Несколько слов о конкретных удачах и достижениях 1944 года.

Весьма приятно, что за 1944 год произошло рождение новых режиссеров. Мы имеем двух новых режиссеров, т.т. Бабочкина и Босулаева, которые дебютировали с очень интересной картиной «Родные поля» («Быковцы»), а также Кошеверову и Шапиро, которые поставили хорошую картину оперно-музыкального жанра «Черевички».

Мы имеем также второе рождение опытного и талантливого режиссера, терпевшего последние годы много неудач. Я говорю об А.М. Рооме, который поставил весьма хорошую картину «Нашествие». (*Аплодисменты.*)

О музыке. В 1944 году очень много интересных работ наших композиторов. Лучшие из этих работ — это работы Хачатуряна, С. Прокофьева, Н. Крюкова, Т. Хренникова.

Работа операторов этого года менее удачна. Но необходимо обратить внимание на великолепную работу Волчка в картине «Человек № 217», отличную работу Тиссэ и Москвина в «Иване Грозном» и Павлова в «В 6 часов вечера после войны».

О звукооператорах. У нас очень часто о них забывают, а они, мне думается, являются важным компонентом в наших картинах. В 1944 г. очень хорошо показали себя звукооператоры: Волк, который написал «Черевички» (картина вся в одной музыке, что облегчило его работу), а также В. Лещев и С. Минервин — это лучшие работы 1944 года.

1944 год весьма удачен по актерской работе. Это относится, в первую очередь, к Б. Бабочкину, который создал великолепный образ председателя колхоза в картине «Родные поля» — образ очень своеобразный и отличный от того, что делал Бабочкин до сих пор.

Необычайно интересно в плане перевоплощения и создания противоположных характеров показал себя весьма талантливый актер В. Ванин. Он ранее играл в картинах М. Ромма «Ленин в 18 году» и «Ленин в Октябре» и у меня в картине «Секретарь райкома». В этом году он создал образ Фаюнина в «Нашествии» и в картине «Родные поля» образ деда Мошкина. Это большое достижение в работе этого актера, показавшего свои огромные возможности.

Актер Жаков, которого мы знали до сих пор как талантливого и интересного актера, но в Федоре Таланове в «Нашествии» он раскрыл еще полнее

свой талант, и мы увидели его большой актерский диапазон, который до сих пор был недостаточно выявлен. Вот актер поистине огромных возможностей. Его надо снимать и снимать в хороших ролях.

Актер Зайчиков весьма интересно сыграл в картине «Человек № 217». Этот актер уже давно снимается, но по-настоящему он проявил и показал себя только в этой картине, где он создал один из интереснейших образов советского человека в 1944 году.

Э. Гарин во второй роли в картине «Иван Никулин» и в «Свадьбе» ярко блеснул своим великолепным дарованием.

Н. Черкасов создал очень большой интересный образ Ивана Грозного.

Н. Дорохин, которого мы видели в картине «Малахов курган» в роли бивалого солдата и в «Морском батальоне» в роли пехотинца, в этих маленьких ролях он выступил чрезвычайно интересно, талантливо и создал живые запоминающиеся характеры русских воинов нашего времени.

Артист Шпигель хорошо сыграл небольшую роль Кокорышкина в картине «Нашествие». Мы видели этого артиста в «Воздушном извозчике», в роли, которая, очевидно, не подходила для его способностей и мало раскрыла его дарование. И вдруг в 1944 году Шпигель в роли Кокорышкина показывает себя интересным, характерным актером.

Молодая артистка Водяницкая удачно дебютировала в фильме «Зоя» и создала великолепный образ героической советской девушки.

Хорошо себя показали в 1944 году опытные артистки Е. Кузьмина, О. Жизнева, Т. Макарова и артистка Шабалина в роли Аниски. Эта актриса после своего талантливого появления в фильме «Учитель» лет пять снималась в таких ролях, которые не давали ей блеснуть своим талантом, и вдруг маленькая роль этой чистой, прекрасной девушки — Аниски, всего несколько слов, которые она великолепно сыграла.

Мне думается, что самыми большими актерскими удачами этого года изобилует фильм «Нашествие». Это не случайно, а закономерно. Сценарий Б. Чирскова по пьесе Леонида Леонова давал актерам и режиссеру больше для этого творческих возможностей, чем какой-либо другой сценарий 1944 года.

В сценарии «Нашествие» хорошая, своеобразная драматургия, оригинальный сюжет, глубина характеров, сочный язык. Все это дало режиссеру А.М. Роому, который всегда умел интересно и вдумчиво работать с актерами, создать в своей картине ряд глубоко характерных и оригинальных образов.

Хороший сценарий помог в данном случае и актерам, и режиссеру. Совсем обратное произошло с рядом других картин, где посредственный сценарий, плохая драматургия, отсутствие конфликта, трафаретность языка и поверхностное изображение характеров не дали актерам и режиссеру этих возможностей, не помогли им сделать их картины более интересными, полноценно-художественными, чем они получились сейчас.

И вообще, надо сказать, что слабость драматургии нашей кинематографии — основной творческий недостаток картин 1944 г., поэтому я позволю себе остановиться на этом более подробно.

Большинство сценариев в 1944 г. страдает той хронической болезнью, которая в течение ряда лет разъедает наши фильмы. Эта болезнь — непоследовательность, бессюжетность, плохая занимательность, очерковость. Во многих наших сценариях явления жизни берутся поверхностно, неглубоко. Образы в них не развиваются, не растут, не видоизменяются, что является не-

обходимым качеством всякой драматургии, а существуют готовыми с самого начала, так что зрителю уже заранее все известно про данный образ, он знает, чем он закончит, что с ним будет.

Таков, например, сценарий картины «Дни и ночи», сделанный просто по «записной книжке» или «блокноту писателя», которому бы нужно, на основе своих очерков, наблюдений, записей и хорошего знания материала потрудиться, посидеть да и написать настоящий сценарий, а не давать в съемку необработанные записки, как бы хороши и правдивы они ни были.

Таков сценарий и «Родные поля» («Быковцы»). Весьма способному сценаристу М. Папаве удалось в форме киноочерка создать правдивый, интересный, глубоко патриотический образ русской колхозной деревни трудного периода Отечественной войны.

В этом сценарии автором сделаны ряд характерных для нашей деревни образов, и, в первую очередь, особо удавшийся основной образ председателя колхоза Выборнова. Но все образы существуют без достаточной взаимосвязи друг с другом, не объединены общим сюжетом, не конфликтуют, не развиваются и не видоизменяются по ходу действия. Картина, благодаря некоторым достоинствам сценария, а в особенности прекрасной актерской работе Б. Бабочкина и В. Ванина, получилась хорошая, но у зрителя, вследствие своей малой занимательности и отсутствию единого сюжета, успеха не имеет. А если бы сценарист в своем хорошем знании материала и своеобразном глазе художника, еще проработал бы над своим сценарием по линии более крепкой драматургии, то фильм был бы неизмеримо выше по своим художественным качествам и имел бы больший успех у зрителя.

Печать повествовательности, очерковости и фрагментарности лежит также и на картинах: «Жила-была девочка» — Недоброво, «Малахов курган» — Б. Войтехова, «Морской батальон» — Штейна. В этих сценариях даже нет и тех положительных качеств, которые в какой-то мере помогали актерам в фильмах «Родные поля» и «Дни и ночи». Язык их весьма невыразителен, плох и штампован. Характеры чрезвычайно обыденны, лобовы и неинтересны.

Кроме всего этого, почти во всех сценариях 1944 года тенденция не скрыта в глубины человеческих образов, не завуалирована занимательным сюжетом, а обнажена до предела. В прошлом году на дискуссии по американской кинематографии, по картине «Человеческая комедия» интересно выступал тов. Заславский, который, к удивлению многих из нас, обнаружил глубоко скрытую тенденцию этого «прекрасного» фильма, тенденцию, весьма враждебную всему передовому человечеству, борющемуся с фашизмом. Как я уже сказал, тенденция эта была настолько искусно скрыта за великолепной драматургической формой, глубоко интересными характерами человеческих образов, что даже нам, весьма опытным в этом деле людям, она не бросилась сразу в глаза, а понадобилась разъяснение более мудрого товарища Заславского. А мы же в наших картинах тенденцию всегда заставляем плавать на поверхности, не умея ее укрыть в ткани человеческих образов и интересный занимательный сюжет. Всякому зрителю неприятно, когда ему с экрана читают проповеди, когда его с экрана поучают, наставляют, морализируют. Он не для этого приходит за свои 5—7 рублей в кино. Не для этого.

Поражает также бедность фантазии наших сценаристов, узость масштаба событий, малый — ограниченный предел горизонта, в разработке сцен спешка, а в отделке деталей небрежность. Диалог сценариев беден, шаблонен. Все образы, несмотря на свою противоречивость в характерах, говорят одним ав-

торским языком, а не языком своего характера. Все это происходит от поверхностного знания глубин человеческих характеров нашего народа, таков, например, сценарий «Малахов курган».

Драматурги наши не пытаются в своих произведениях заглядывать вперед, зато многие из них предпочитают смотреть назад в наше далекое прошлое. Мало думают о будущем. Мало мечтают, не ставят перед собой и перед зрителем новых животрепещущих проблем — проблем послевоенного периода, проблем морали, семьи, любви, брака. Они только констатируют явления нашей жизни, наших людей, отсюда повествовательность, хроникальность и бесперспективность в наших фильмах, отсюда и долгое топтание на месте. Мы в наших сценариях и фильмах все еще отстаем, эвакуируемся, а войска нашей доблестной Красной Армии уже стоят под Берлином.

Драматургия наша должна быть смелой, перспективной, не ожидать откуда-то сверху «социального заказа» по проблемам и темам. Социальный заказ наших сценаристов должен быть в их сердцах, в их понимании запросов нашего народа. Они должны рисковать постановкой той или иной проблемы, и если они ошибутся — их поправят.

Недостатки драматургии, естественно, не могли не отразиться на качестве работы всех компонентов фильма, особенно на режиссерской работе. Это не значит, что в работах самих режиссеров нет их собственных недостатков — их много, и о них здесь будут говорить подробно другие. Я же хотел бы подчеркнуть один общий недостаток режиссерских работ — это то, что выявление глубин характеров героев фильма еще не стало главным и основным режиссерской работы с актером. Некоторые режиссеры еще до сих пор заменяют это необходимое качество их работы над образом чисто внешними монтажными, пиротехническо-музыкальными эффектами.

То же самое относится и к большинству наших операторов. Умея хорошо снимать натуру и средние общие планы в павильоне, они мало и невыразительно работают над подчеркиванием характера образов, т.е. над передним и крупным планом. Это, мне думается, основной недостаток многих наших операторов.

Бедна и маловыразительна изобразительно-декоративная часть фильмов 1944 года — за исключением «Ивана Грозного», имеющего в этой части свои особые недостатки.

Технически фильмы 1944 года также еще далеко несовершенны, даже в своих лучших работах.

Не повезло нам в 1944 году с классикой — кроме «Свадьбы» и «Юбилея», сделанных специально к чеховским дням, похвастаться нам нечем. Думается, что год 1945-й в этом отношении будет более удачный.

Необычайно плохо в 1944 году и с комедиями, жанром, наиболее нужным и желаемым нашим народом. Фильм «В 6 часов вечера после войны» не комедия и не претендует на это. Поэтому единственной комедией 1944 года нужно считать фильм «Сердца четырех», законченный производством еще в 1940 году. Успех этого фильма весьма большой, и по сборам с проката перекрывает все фильмы 1944 года. Это еще раз доказывает, что комедийный жанр сейчас нужен более чем какой-либо другой.

Тов. Коварский на дискуссии в 1943 году пугал, говоря, что «комедийно-утешительные сценарии будут сыпаться как из рога изобилия», и нам, дескать, нужно больше думать о фильмах сурового реализма». Хотел бы я его послушать, что он скажет теперь.

Не было в 1944 году и картин наших национальных студий. «Свадьбу» нельзя считать грузинской национальной комедией, хотя она производства Тбилисской студии, так же как и «Черевички» нельзя считать казахской национальной оперой, хотя производства она Алма-атинской киностудии.

Товарищи, сегодняшняя декларация трех держав² ясно говорит, что борьба с нацизмом подходит к концу. 1945 год будет годом окончательной победы над врагом. Он войдет в историю как величайший праздник всего человечества, а для народов нашей страны это будет особый праздник, более радостный, чем для кого-либо другого.

Вот почему этой дискуссии Правление Дома кино придает большое значение. На этой дискуссии, говоря о достоинствах и достижениях, говоря о недостатках и неудачах 1944 г., мы должны одновременно говорить, думать вслух, мечтать о ближайших творческих перспективах художественной кинематографии. <...>

После этой дискуссии впервые в нашей советской кинематографии будет проведено тайное голосование членов Дома кино на три лучших фильма сезона 1944 года, на лучшие режиссерские, актерские, операторские, композиторские работы 1944 года, а также на лучшие сценарии, на лучшую работу художника и звукорежиссера.

Разрешите, товарищи, дискуссию, посвященную итогам работы кинематографии за 1944 г., считать открытой. Слово предоставляется композитору Николаю Крюкову.

Тов. КРЮКОВ Н.Н. Я согласен с тов. Пырьевым, что 1944 год — год польема советской кинематографии. У нас очень много серьезных и больших достижений во всех областях кинотворчества. Много их и в работе композиторов в нашей киномузыке 1944 года.

Мне хочется остановиться на некоторых вопросах советской киномузыки, поделиться своими впечатлениями о музыке в картинках 1944 г. И сделать некоторые общие выводы.

Что нужно для того, чтобы в фильме в полный голос звучала яркая и полноценная музыка? Прежде всего, нужно, чтобы это была талантливая, яркая и мастерски написанная музыка, чтобы ее кинематографическая функция была ясно направлена. Но, к сожалению, этого мало. Я часто привожу пример, как песенка Чаплина в «Новых временах» звучит, как глубочайший художественный образ. Песенка Чаплина по своим музыкальным качествам, разумеется, уступает гениальным полотнам Чайковского. Однако звукозрительный образ Чаплина намного сильнее компилятивных сопровождений музыкой Чайковского ряда наших художественных картин. Следовательно, не одни самодовлеющие музыкальные качества нужны для киномузыки. Наш композитор работает, как в сказке. Обычно это классический сказочный богатырь, который пробивается к намеченной цели через ряд препятствий, отрубая головы драконам и чудовищам. После того, как композитор создает хорошую музыку, он сталкивается со сценарием. Если нет сценария, в котором были бы настоящие задачи и место для музыки, то музыка в этом фильме не будет звучать, хотя бы ее писал Чайковский.

Второй дракон, который стоит перед композитором, — это режиссер. Если режиссер не чувствует музыки, не умеет применить ее в картине, то в этой картине музыка не будет звучать.

Далее — запись, которую надо понимать, как технический прогресс. Композитор создает тему, обрабатывает ее, находит фактуру, гармонию инструментует. Композитор тщательно продумывает тембры — флейта ли это или гобой. Он создает свою партитуру. В концерте она звучит в живом исполнении оркестра. В кино — в творческий прогресс исполнения включается запись. Если работа звучит хорошо и ярко на пленке, значит, звукооператор подлинно творческий сотрудник композитора. Если звукооператор не осмыслил это творчество и не воспринял всего существа данной партитуры, то музыки в этом фильме нет. Музыка воспринимается только эмоционально. Если музыка хрипит и сипит, то она никаких эмоций не вызывает. Дальше идет дракон — монтаж и перезапись, ибо если музыка не лежит на своем месте, закрыта шумами и речью, не выявлена полностью, то в такой картине тоже музыка убедительно звучать не будет.

Мне хочется остановиться на некоторых наиболее показательных работах 1944 года. Большой интерес представляет яркий фильм музыкального жанра «В 6 часов вечера после войны». Я являюсь сторонником этого фильма, и поэтому особенно ответственной становится работа композитора. Этот фильм богат по своим приемам и музыкальной выразительности. В нем много песен различного жанра, музыки различных жанров и форм. Как справился с этим композитор? Это, безусловно, талантливая и яркая работа.

Я мог бы подробнее проанализировать отдельные приемы и эпизоды, но у меня нет достаточного количества времени, поэтому прошу прощения за некоторую схематичность.

Что мне хотелось пожелать Хренникову в его замечательной работе в сотрудничестве с Пырьевым. Возьмем симфонию: в симфонии большое количество тем и настроений, но каждая симфония всегда едина по своему стилю. Нашим композиторам надо понять, что требования к симфонии и к киномузыке одинаковы. А в наших музыкальных фильмах не всегда есть такой единый стиль, единое дыхание всего музыкального комплекса. Если мы возьмем, скажем, песню «А мы с девочками» и симфоническую музыку боя, то увидим, что это разная музыка, лежащая в разных стилевых сферах.

Мне хочется пожелать Хренникову, чтобы в дальнейших работах он глубже охватывал общее. Он очень ярко разрешает эпизоды, но не всегда достигает стилового единства общего.

«В 6 часов вечера после войны» — это великолепная режиссерская работа в отношении музыки. Режиссерская музыкальная экспликация Пырьева — тончайший расчет не только метража, производственных условий, но и творческих приемов, воздействия музыки. И это нашло осуществление в картине, в которой музыка работает с ударной силой.

Я желаю режиссеру Пырьеву в дальнейшей работе над музыкальными жанрами еще больше предвидеть архитектуру, конструкцию музыки фильма, ибо в картине «В 6 часов вечера после войны» иногда ослабляется ударная сила музыки тем, что кульминационные музыкальные эпизоды следуют один за другим, и воздействие эпизодов ослабевает. Нужно так строить и располагать музыкальную конструкцию фильма, чтобы были спады и нарастания, ведущие к кульминациям. Это мои чисто профессиональные пожелания авторам этого великолепного музыкального фильма.

Хочу остановиться на другом замечательном содружестве огромных мастеров современного искусства — Прокофьева и Эйзенштейна в фильме «Иван

Грозный». И тот, и другой являются наиболее крупными советскими художниками, которые стоят в первых рядах искусства нашей эпохи. Я не хочу говорить о церковных песнопениях в «Иване Грозном», — они великолепны сами по себе, они прекрасно применены в фильме, хорошо исполнены.

Мне хочется сказать о творческой стороне работы Прокофьева и Эйзенштейна. Как всегда, работа Прокофьева великолепна по своему мастерству и необычайной самобытности. Нет другого композитора современности, который был бы до такой степени индивидуален и ярок. Прокофьева никогда не спутаешь ни с кем. Эта его индивидуальность находит свое выражение в великопейной, ясной, насыщенной и глубокой музыке в фильме «Иван Грозный». Особенно замечательной чертой его музыки к этому фильму я считаю необычайное совершенство инструментовки. Особенно ценна ее кристальная прозрачность. Интересно сравнить инструментовку Прокофьева с инструментовкой Хачатуряна в «Человек № 217», где совершенно противоположный принцип весьма многосложной оркестровой фактуры. В «Иване Грозном» доведены до минимума оркестровые средства, и тем сильнее они воздействуют. Партитура Прокофьева необычайно кинематографична и звукогенична. Это дает возможность донести на пленке все детали его партитуры.

Что касается режиссерской функции музыки в картине, здесь я во многом испытываю неудовлетворенность. На протяжении всего фильма музыка звучит идущим «около» фильма сопровождением, фоном второго плана. Например, в эпизоде «Больной Иван и бояре», где музыка могла бы подняться до большой силы выражения внутреннего состояния Ивана, до большого обобщения, но и здесь музыка продолжает звучать вторым планом, почти не вмешиваясь в происходящие события. На протяжении всего фильма остается только аккомпанементом. Мне очень жаль, что в этом великолепном фильме музыка звучит ниже своих возможностей, воздействует меньше, чем могла бы воздействовать. Вот, если сравнить с «Невским», я считаю, что эта работа, несмотря на замечательную музыку Прокофьева, холоднее, равнодушнее и причины этого — ослабление ее драматургических функций в этом фильме.

Записан этот фильм, по-моему, хорошо, но не блестяще, ибо полной кристальной ясности всей партитуры, а для этого Прокофьев дал все возможности, — все-таки нет.

Большой удачей считают музыку Хачатуряна в содружестве с М.И. Роммом в картине «Человек № 217». Здесь язык композитора полностью разрушает привычные представления о том, что музыка в кино должна быть проще. Говорят: «знаете, массы не поймут», «в кино нельзя делать сложных вещей» и т.д. Хачатурян дал предельно сложную музыку в этом фильме. Интонации, мелодии, гармония — это очень сложно. Тембры инструментов использованы совершенно неожиданно. Джазовый инструмент виброфон звучит в «смерти Клавы», как погребальный колокол. Саксофон, к которому привыкли, как к эстраднему инструменту, звучит, как человеческий голос, говорящий о больших чувствах и мыслях. Великолепно использование арфы. Но в целом фактура музыки Хачатуряна все же немножко усложнена. Несмотря на великолепную запись Минервина, не все детали доходят.

Режиссерскую работу с музыкой в человеке «Человек № 217» я считаю великолепной. Вообще это большая удача Хачатуряна не только потому, что это талантливая, яркая, мастерски написанная музыка, но и потому, что у него вместо драконов оказалась, в лице режиссера, помогающая ему добрая фея.

Музыке в «Человеке № 217» отведено большое и серьезное место, сценарий давал возможность для этого, ибо музыка возникает в местах кульминаций, в местах большого драматургического, сюжетного напряжения. Музыка не звучит аккомпанирующим фоном, она решает большие и серьезные проблемы, ей найдено соответствующее место. О ней есть умная и квалифицированная забота и в итоге музыка звучит в фильме во всю свою силу.

Я хочу остановиться на фильмах «Нашествие» и «Иван Никулин — русский матрос».

«Нашествие» я считаю великолепной работой А. Роома, но я ее считаю дефектной по линии музыки. Музыка там добротная, выразительная, но все же недостаточно яркая. Музыка не найдено места в фильме. Музыки много, но нет ни одного эпизода, где музыка вышла бы на простор, нет ни одного эпизода, где музыка говорила бы в полную мощь. Единственная задача, которая была перед ней поставлена, — аккомпанировать действию, иллюстрировать его. Это жаль, так как этот фильм сделан мастерски во всех деталях, кроме работы режиссера над музыкой.

Фильм «Иван Никулин — русский матрос» заслуживает специального разбора. Музыка звучит от начала до конца, звучит вторым планом и моментами выходит с большой ударной силой. Председатель Пырьев И.А. в своем вступительном слове отвел этому вопросу весьма скромное место, а высказанная им оценка, на мой взгляд, была не только чрезвычайно скромной, но неточной, а потому и неверной <...>.

Тов. АСТАХОВ Б.И. Подводя итоги 1944 года, мы должны отнестись несравненно более строго и объективно к оценке работы режиссеров, актеров, сценаристов и других работников кинематографии.

Прежде всего, я считаю, что в сравнении с соседними родами искусства, как, например, театр, советская кинематография за истекший год сделала, несомненно, крупный шаг вперед. В этом успехе заметную роль сыграли те хорошие и отличные сценарии, которые и определили во всех случаях успех тех или иных фильмов.

Если согласиться с выступлением тов. Пырьева, можно подумать, что хорошие картины поставлены не по хорошим сценариям и что сценарии никакой роли не сыграли в успехе, выпавшем на долю некоторых фильмов.

В первую очередь я хочу сказать о сценарии Арнштама и Чирскова «Зоя», который замечателен прежде всего тем, что в нем найдено правильное и интересное в идейно-художественном отношении решение образа героини. Фильм «Зоя» приблизил нашего зрителя к тому образу, который был создан народом. В этом его большая заслуга. Было бы неверно утверждать, что великолепный образ Зои Космодемьянской создан сценаристами. Говоря это, я ни в какой мере не хочу умалить актерскую и режиссерскую работу, тем более что режиссер и сценарист — одно и то же лицо.

Сценарий картины «Человек № 217» — так же, как и сценарий «Зоя» — произведение вполне оригинальное, замечателен тем, что в нем есть настоящие образы наших героев, живые образы наших врагов. И мне думается, что если бы в самом сценарии не было полноценной идейно-художественной основы, фильм не мог бы быть таким прекрасным, каким он получился.

То, что Пырьев И.А. сказал относительно сценария М. Папавы «Быковцы» — «Родные поля», не только неточно, но и глубоко неверно. Пырьев И.А. в последующем как бы сам отменил то, что сказал раньше, заявив, что в этом про-

изведении есть замечательные характеры, Пырьев И.А. как бы забыл, что если в произведении есть замечательные характеры, значит, это действительно замечательное произведение. В сценарии Папавы есть характеры, есть великолепный язык, есть не менее великолепное знание деревни. Это произведение вполне оригинальное. Главная заслуга Папавы М.Г. состоит в том, что им создан великолепный образ колхозного вожака, каким является председатель Быковского колхоза Иван Выборнов. Именно о таком герое давно у нас мечтали, но такого героя в нашей кинематографии не было. Теперь мы с гордостью говорим: эта мечта осуществилась. Образ Выборнова, созданный Папавой, актером и режиссером Бабочкиным, войдет в галерею лучших образов, созданных советской художественной кинематографией.

Далее я почитаю своим долгом сказать, что блестящая работа Роома А.М. «Нашествие» тоже в очень значительной степени predetermined (и тут я вполне согласен с Пырьевым И.А.) великолепной идейно-художественной основой, заключенной в сценарии Б. Чирскова по пьесе Леонова. И сценарий, и пьеса, и фильм достойны самой высокой похвалы. В этом произведении есть живые характеры, есть великолепный язык. Здесь есть, что играть актерам. Большая заслуга Роома А.М. в том, что он сумел замечательные качества литературного произведения воплотить на экране.

Я также считаю необходимым сказать, что ряд картин неудачных, слабых был также predetermined неудачными, слабыми сценариями, на основе которых эти картины были созданы.

К числу таких слабых и малоудачных сценариев я отношу и сценарии «Дни и ночи», «Малахов курган» и «Свадьба» по Чехову.

«Дни и ночи» — это не только очерк, как говорил Пырьев И.А., — это репортаж, это сырой, полуфабрикатного свойства, материал, названный сценарием. Это далеко на лучшее произведение Симонова и одно из слабейших произведений Столпера. Столпер, которого мы знаем по другим картинам, мог бы сделать произведение несравненно более серьезное и интересное, чем «Дни и ночи». В данном случае ни режиссер, ни актеры не могли, не в состоянии были преодолеть недостатки, органически присущие сценарию.

(С МЕСТА: Почему сценарий поступил в производство?)

Спрашивайте не у меня, я был против этого.

«Малахов курган» поставлен талантливыми режиссерами Хейфицем и Зархи. Талантливость этих режиссеров в данном случае потерпела роковую неудачу. И это не случайно. Слабый в идейно-художественном отношении сценарий не могли превратить в полноценное произведение искусства ни актеры, ни режиссеры. Правда, Войтехов писал свой сценарий «Малахов курган» в содружестве с режиссерами, но главную авторскую роль играл, конечно, Войтехов. Сценарий на ходу переделывался, из него выбрасывались целые вагоны мусора, грубых, вульгарных, невкусных, кинематографически «несъедобных» вещей. Но такие переделки на ходу не в состоянии были сделать из слабого произведения полноценное в идейном и художественном отношении.

Я сейчас перехожу к сценарию «Свадьба» по Чехову. Этот сценарий плох потому, что он искажает, примитивизирует великолепную чеховскую новеллу. Эти качества, естественно, не могли не сказаться на самой картине.

Я считаю долгом сказать, что в талантливой, хорошей работе, сделанной Савченко, «Иван Никулин — русский матрос», есть один недостаток, кото-

рый зависит не только от актера, но главным образом от режиссера. Суть этого недостатка состоит в том, что центральная фигура этого сценария — русский матрос Иван Никулин — оказалась размытой, обедненной и в силу этого утратившей свою ведущую роль в авторском замысле. Ее место занял Захар Фомичев — фигура второго плана. Героем фильма оказался, таким образом, не Иван Никулин, а Захар Фомичев. Такое перемещение центра на второй план, а второго плана на первый явилось весьма существенным недостатком этой картины, для которой прежнее название — «Иван Никулин — русский матрос» — утратило свой смысл.

Считаю также необходимым сказать, что сценарий «Большая земля» был лучше картины, хотя и сценарий, и картину сделал Герасимов С.А. В этой картине роковым образом выпала, в значительной степени, основная фигура этого произведения — директор эвакуированного завода, которая и выражала собой главную, основную тенденцию произведения. Эта фигура оказалась перемещенной с первого плана на второй, актерски сыграна в высшей степени слабо. В результате образ Анны стал центральным. Это большая погрешность против сценарного замысла. Если бы подобный грех был совершен в художественной живописной композиции, он считался бы тягчайшим из грехов, а в кинематографии такой грех почему-то тягчайшим не считается.

Что касается сценария «Я — черноморец!», то он безнадежно испорчен Мачеретом. Это был неплохой сценарий, по которому Мачерет сделал очень плохую, очень серую картину.

«В шесть часов вечера после войны» — интересное и оригинально явление. Покойному Гусеву и режиссеру Пырьеву удалось, несмотря на всевозможные остроумные предостережения критиков, создать новый жанр в кинематографии. Правда, этому жанру еще не найдено точное название, но от этого суть дела не меняется. Фильм этот оказался интересным и оригинальным, и в этом огромная заслуга Гусева и Пырьева, приуменьшить которую никому не удастся, несмотря на самые блестящие аргументы.

Я считаю необходимым сказать, что Эйзенштейну С.М., прежде всего как сценаристу, а затем как режиссеру удалось создать великолепный образ Ивана Грозного. Этого не удалось сделать театру.

Говоря об «Иване Грозном», я прежде всего голосую за Эйзенштейна как сценариста и за Черкасова как исполнителя главной роли Грозного.

В заключение не могу не заметить, что сценарий «Вперед, Балтика» или «Морской батальон», который отличался средними, может быть, чуть-чуть выше средних, достоинствами, в процессе постановки свои некоторые, притом весьма существенные, качества утратил. Из этого камерного произведения режиссеры попытались сделать эпический фильм. Сценарий Штейна не был рассчитан на такое громадное давление и, естественно, подвергся всяческому искажениям. Фильм оказался ниже сценария.

Все это я сказал не для того, чтобы создать впечатление, что со сценариями у нас хорошо, но для того, чтобы товарищи кинематографисты и, в первую очередь, режиссеры не забывали тех заслуг сценаристов и достоинств сценариев, которые обеспечили успех ряду замечательных фильмов 1944 г. Вот почему, когда будет решаться вопрос хорошей, лучшей, достойной пальмы первенства работы режиссера, актера, оператора, должно быть отведено достойное место и сценаристу.

Тов. АРНШТАМ Л.О. <...> Первое, что хочется отметить — это то, что, пожалуй, за долгие годы советской кинематографии и не только военные годы, не появлялось столь разнообразных по авторскому голосу картин. Это не только мое мнение. Я разговаривал по этому поводу с разными людьми. Когда смотришь картины этого года, то радостно замечаешь, что нивелированность художественного языка наших фильмов, нивелированность, которой так отличалась так называемая довоенная кинематография, в сильной мере преодолена. Картины говорят с экрана полными и разными голосами.

Эйзенштейн ставит трагедию медленную, как расиновский стих. Можно спорить с ним о свойствах данного исторического материала в такой интерпретации, можно утверждать, что интонация, избранная Эйзенштейном, не соответствует этому материалу, но налицо — ясно поставленные самому себе и твердо выполненные свои, только себе присущие задачи.

Может нравиться или не нравится картина Пырьева. Но опять же художник поставил перед собой задачи неожиданные и огромной трудности. На материале войны, всегда трагическом, Пырьев поставил лирический музыкальный фильм в особом, только ему присущем жанре. И отклик народа на этот фильм — лучшее доказательство тому, что смелость побеждает не только в бою, но и в искусстве.

Михаил Ромм писал с Габриловичем свой сценарий в трудные дни войны. Победа в те дни не была так осязаемо близка, как ныне. Но Ромм в своей работе предвидел многое, чему сегодня стали мы живыми свидетелями. И для того, чтобы рассказать об этом многом, он нашел в фильме жесткий, суровый и ядовито-умный язык, свойственный именно Ромму, как художнику. Так получился превосходный фильм совершенно своеобразного звучания.

Савченко, преодолевая трудности цветного младенчества нашего кино, также сделал картину в своем и тоже своеобразном жанре.

Герасимов, взявши трудную и не очень благодарную тему, рассказал о человечности и доброте, рассказал о добрых, прекрасных людях, доброта которых лишь расцветает от тяжести испытаний, выпавших им на долю. При всех недостатках в этой картине есть необыкновенные достоинства — в ней есть главное: добрый человек, это рассказ о добрых людях, об этом я буду говорить. Герасимов рассказал о верности человеческой, о мужестве тоже своим, лишь ему, Герасимову, свойственным голосом.

Итак, 1944 год — год очень «разнообразных» картин. Появились, наконец, разные голоса и дай бог, чтобы так было и впредь.

Теперь несколько слов об одном из тезисов выступления т. Пырьева. Тов. Пырьев сказал, что основным недостатком фильмов 1944 года является отсутствие драматического сюжета, хроникальность, очерковость и т.д. Это старый спор, вечный спор о драме или повести в кино, спор о повествовательном кинематографе. Я считаю, что пора, наконец, понять, что молодое искусство кинематографа лишь нащупывает пути своего языка. Мне лично кажется, что именно кино дало возможность в образах зримых рассказывать о людях самыми разными способами. Рамки экрана могут вместить и драму театрального типа, и повесть, и новеллу, и, возможно, даже роман и уже наверняка очерк в разных его ракурсах. Возможно сочетание художественного языка с языком хроники, возможна музыкальная комедия и драма, оперетта и фарс. В общем, я не вижу, почему надобно один из этих способов считать за единственный. Все они закономерны в свое время и на своем месте. Я считаю, что

все-таки основное заключается в том, что мы должны дать в наших кинематографических работах понять, что кино — это не драма, не повесть, не роман, но что это та же самая область работы в искусстве, которая может и должна решить все это способом рассказа в искусстве. Мне говорят: «Вы за драму или за повесть?» Я за драму, за повесть, за попытку дать роман, за оперетту, за оперу — если можно.

Кстати, я уверен в том, что основные удачи как советского, так и американско-английского кино последних лет лежат именно в развитии повествовательных жанров. И это явление не случайное, а тоже закономерное. Дело в том, что современный материал — катастрофические сдвиги истории, трагедии целых народов, движения огромных масс — не укладываются в рамки традиционного сюжетосложения. Слишком много и иногда слишком скоро обязан художник рассказать зрителю и читателю о происходящем в мире. Сюжет — это почти всегда нарушение сложившегося бытового ряда. Но как же быть со временем, когда вся жизнь, уклад ее рушатся, сметаемые трагической и величественной поступью истории? Конечно, в будущем, возможно даже недалеком, появятся новые формы сюжетосложения. Но сейчас, когда каждый день рождает события, удивительные события небывалого исторического размаха, мы часто должны не бояться того, казалось бы, полухроникального и, во всяком случае, повествовательного характера, в коем сделаны, повторяю, лучшие фильмы и наши и американские. И разве не характерно, что в наших картинах более всего волнуют куски внешне хроникальные, повествовательные. Таковы сцены эвакуации в «Непобедимых» Герасимова — Калатозова, в «Большой земле» Герасимова, в «Малаховом кургане» Хейфица и Зархи, сцены, связанные с хроникой в «Зое» и т.д. Мое личное творческое направление всегда было и будет направлением, разрабатывающим жанр повествования.

Мне более всего интересно рассказывать о человеческой жизни, о всем ее протяжении, но об этом надо говорить не здесь. Во всяком случае, еще раз подчеркиваю: не надо бояться поисков самого разнообразного изложения материала в кино. Надо только, чтобы любой способ находил путь к сердцу зрителя, волновал зрителя, надо только помнить всегда о первейшей задаче советского художника, задаче высокой идейной значимости всего им производимого. В поисках же изложения материала пусть будут достижения и неудачи, ошибки и находки. Главное, не останавливаться в этих поисках. А вот недоверие к возможному закономерному языку и приводит к ошибкам типа тех, кои присутствуют в картинах «Малахов курган» и «Бастион на Балтике». И тот, и другой фильм построены как художественный очерк. И все, что относится к очерковой манере, смотрится в этих картинах с наибольшим интересом, но авторы были людьми боязливыми <...>, и они решили спасать так называемую «кинодраматургию». Для одного спасения они втянули в фильм очередных «подруг жизни», втянули любовно-ухажерские перипетии. Так случилось, что при героическом подвиге моряков, бросающихся под танки, присутствует женщина, с которой авторы не знают, что им, в сущности, надлежит сделать. И так случилось с картиной «Бастион на Балтике», где война волею авторов превращена в сильной степени в место любовных встреч и свиданий. Все это неправда, а неправдой не перешибешь отсутствие сюжета. Верьте больше материалу. Верьте его сегодняшней силе, повторяю, сегодняшней, ибо завтра, возможно, мы сможем еще глубже и значительнее пройти

плугом этот же материал. И помните — зритель ждет от нас правды, хотя и не очень внешне ловко составленной, и зритель, как никогда, чувствует сейчас ложь и фальшь.

Несколько слов о картине Столпера. Я читал роман Симонова, и мне кажется, что сценарий можно было бы сделать лучше, но обязательно именно в том очерково-повествовательном характере, как это сделал Симонов. Столпер — способный человек, и он сделал картину, которая имеет полное право на существование. В этой картине гораздо больше правды о войне, чем во многих других картинах, упомянутых мною выше. И жаль, что Столпер тоже не доверился характеру сценария и в целом ряде мест пытался снимать, как снимается обычная наша «полудраматическая» лента. А надо было побиться над приемом изложения, поискать характер рассказа, и фильм был бы гораздо сильнее, чем сейчас.

Наши люди ведут кровавые и героические бои с черными силами зла. В муках и пламени, в тяжелых ратных трудах выковываются характеры, — это не значит, что эти характеры рождаются заново. Нет, в большинстве случаев вся система советского воспитания подготовила наших людей к подвигу, но пламя войны дало им окончательную закалку. Давайте же говорить об этих людях хоть и не ярко выраженную нами, но обязательно правду.

Последнее, о чем я хотел рассказать, — я хотел бы увидеть на экране как можно больше рассказов о наших добрых и хороших людях, — рассказов о человеческой доброте. Мы живем во времена трудные, — несмотря на то, что это время радостных побед. Война — тяжелый труд. Как часто надо во время войны оковывать свои сердца броней. И как тянутся эти же сердца к доброму и человечному. Одна из удач, больших актерских удач этого года — гаринский образ в картине Савченко¹. Вот герой, который, сохраняя чистоту и постоянную сердечную доброту, становится воином и знает, что враг существует для того, чтобы его обязательно уничтожить, знает это, ни на секунду не теряя великой обаятельности своей доброты. Большая удача этот образ. У Ромма есть маленький эпизод — старик-столяр. Это маленький эпизод, — но какое удивительное ощущение доброты и чистоты остается от этого эпизода.

Кузьмина великолепно сыграла образ чистой советской девушки, образ сложный и тоже необыкновенно добрый, но режиссер, по-моему, сделал ошибку в кадре, где Таня режет кухонным ножом немца, как курицу. И от того, что режиссер утерял здесь художественный такт, уже перестает действовать даже сознание, что Таня мстит этому немцу за страшные злодеяния, им совершаемые и совершенные, а просто проявляет чувство обиды за эту прекрасную русскую девушку.

(Голос: А Майданек вас не обижает?)

Вопрос ваш глупый. Я думаю, что я говорю то, что имеет под собой простое обоснование. Дело в том, что у нас имеются великолепные героини-девушки, которые сражаются и безжалостно убивают врагов, понимая, что это целесообразно, необходимость, но так, как это сделал Ромм в данном кадре — это неправда. Кадр снят так, что вызывает ощущение, будто Таня испытывает сладостное удовольствие от самого процесса убийства. Это не русское. Так сладостно убивают немцы. Основное чувство наше — это чувство необходимости и целесообразности убийства, и еще чувство огромного презрения к врагу, который не человек, а дикий зверь, презрение человека к злему и опасному зверю, которого человек все равно победит, ибо разум на стороне человека.

Впрочем, то, что я говорил о добром герое, не имеет отношения к теме, сейчас затронутой. Всем должно быть понятно, что не о доброте и снисхождении к немцам идет речь, а о высокой человечности, о принципиальной доброте, которая знает, что такое борьба со злом, которая умеет бороться со злом, не боялась отдать свою жизнь в этой борьбе. (*Аплодисменты.*)

Тов. РОММ М.И. Я буду выступать очень кратко, тем более что не собирався сегодня выступать. Я хотел подготовиться, чтобы говорить более широко о творческих успехах этого года. И поэтому я просил председателя дискуссии дать мне возможность выступить еще раз, если вы не будете возражать против этого.

Сегодня я коснусь только двух вопросов, которые меня волнуют. Второй вопрос я скажу вперед — это вопрос о доброте, который затронул Арнштам. Я не могу не ответить ему.

Первый вопрос иного сорта. На меня несколько странное впечатление производит необычайная дискуссия этого года. Обычно у меня вкусовые ощущения в отношении качества картин совпадали с тем резонансом, который эти картины имели.

«Депутат Балтики» был оценен высоко, и картина мне нравилась. «Чапаев» — блестящая картина, и она мне нравилась.

В этом году у меня странное положение, из-за которого я несколько раз попадал не то впросак, не то в тяжелое положение. Мне не нравятся картины, резко не нравятся, а про них говорят: «хорошо» и даже «очень хорошо». Картины, которые здесь упоминаются, как очень хорошие, мне лично чрезвычайно не нравятся по целому ряду причин.

Я бы хотел понять, почему это происходит. Может быть, это свидетельствует о том, что кинематография стала разнообразнее, а, может быть, мой вкус остыл, стал узким. Я должен остаться на своих позициях, иначе я перестану быть режиссером и стану эклектиком, однако мне все труднее становится некоторые картины понимать и признавать, что они хорошие.

Я считаю, что одним из основных качеств режиссера и, пожалуй, в ближайшее время, главным качеством, основным, решающим — является работа с актером. Есть работа со сценарием — это очень важная часть работы режиссера, работа с композитором тоже очень важна — тут т. Крюков был прав — нужно уметь работать с музыкой, чтобы она помогала картине. Работа с оператором очень важна, работа с художником тоже и т.д., но главное — это работа с актером.

Я считаю, что режиссер, который плохо работает с актерами, в ближайшее время уже не будет режиссером или не должен быть режиссером. Вот моя точка зрения.

(Голоса: «Правильно». *Аплодисменты.*)

В работе с актером у кинематографического режиссера есть, с моей точки зрения, некоторый дополнительный ограничивающий принцип. Я говорю о правде, силе и простоте. Театр обладает своими условностями. Перед вами открывается занавес, стоит выкрашенная в семь цветов радуги декорация, и вот на отделенной от вас рампой сцене появляется актер. Он появляется, и должен сказать, что иногда, когда я прихожу даже в хороший театр, меня в первом акте берет оторопь от того, что происходит на сцене. Мне хочется смеяться, а люди кругом плачут, сосед взволнован, а меня разбирает смех. Ну хотя бы в «Анне Карениной» — Тарасова прекрасная актриса, и в следующих

своих работах она хорошо играет (в «Трех сестрах», в «Последней жертве»), но в «Анне Карениной» — сплошная ложь, а публика принимает это как правду.

Что же это, гигантская порция лжи, гигантская порция яда, которая вливается в души публики, или же я кретин?

Мне хочется считать, что я прав, что это — гигантская порция яда. Вы получаете эту отраву ежедневно через радио с утра до вечера. Мы постепенно теряем ухо, нам медведь на ухо наступил. То, что мы несколько лет тому назад сочли бы ужасным актерским штампом и ложью, безвкусицей, то сегодня считается нормальной и даже хорошей актерской работой.

С этой точки зрения я хотел бы поспорить с т. Пырьевым, который столько комплиментов сказал в отношении картины «Нашествие». Язык этой пьесы, может быть, годится еще для театра, но для кино он не годится совершенно.

(Голоса: «Правильно». *Аплодисменты.*)

И поэтому актеры не могут играть, они «рубают» материал пьесы по всем канонам театральной лжи. В театре тоже можно создать яркий образ, но средства, которые органичны для кино, совершенно другие.

То же самое относится, в какой-то мере, к картине «Иван Грозный». Кажется, Виктор Шкловский сказал, что лучше всех там сыграл татарский посол, который сказал: «Казань — большой, Москва — маленький». (*Смех. Аплодисменты.*) Актер произнес эту реплику правдиво. Картина великолепная. Эйзенштейн великолепный постановщик, я его очень люблю и отношусь к нему с большим уважением. Он очень много работал над зарисовками, он великолепно работал с художниками, операторами, композитором, он написал великолепный сценарий, но он не работал с актерами.

Если мы говорим, что нам предстоит большой тур, так давайте говорить об этом большом туре настоящим, жестким профессиональным языком, не расточая общих похвал, а дерясь каждый на своих позициях. Я намерен их отстаивать и выступать о вопросе работы с актерами. Я не говорю, что я хорошо сработал «Человек № 217», но там есть принцип, за который я готов драться, ибо я считаю этот принцип для себя правильным.

То же самое относится и к работе операторов. Сегодня у нас появился ряд операторских течений, и эти течения должны когда-то столкнуться между собой и когда-то поспорить. Посмотрите работу Волчка в фильме «Человек № 217». Посмотрите работу Тиссэ и Москвина в «Иване Грозном». Даже Тиссэ и Москвин работают по-разному. Тиссэ работает в плане очень острого композиционного рисунка, в то время как Москвин работает светом и остался импрессионистом. Они очень разные операторы. Вот пример, когда в одной картине столкнулись два оператора разных стилей. А мы говорим, что работа операторов в картине «Иван Грозный» замечательная. Кого же из них: Москвина или Тиссэ. В этом нужно научиться разбираться. Точно так же как совершенно особняком состоит работа Волчка. То же самое относится к музыке.

Мне хочется, чтобы эта дискуссия не сбивалась на предвыборное перечисление успехов и недостатков. Если человек выступает и говорит, что он хочет отдать пальму первенства такому-то актеру, такому-то режиссеру или такому-то сценаристу, то чтобы доказывал, нападал и защищал профессионально, потому что интересно жить в борьбе, а все эти картины, которые мы посмотрели, между собой борются.

На этом я хотел бы закончить первую часть. Я предупредил, что я хочу выступить отдельно и подготовиться.

Что меня сегодня заставило выступить — это выступление Арнштама относительно доброты. Сценарий «Человек № 217» писался тогда, когда о доброте в нашей стране не могло быть и речи. Немцы были недалеко от Москвы. В это время всюду работали душегубки, Майданек и прочее. И в это время уже были сигналы о «доброте». Рассказывали, что в Сталинграде пленных немцев угощают папироской, похлопывают по плечу, очень быстро к ним привыкают и начинают с ними якшаться. Впоследствии это подтвердилось. После того, как немцев провели по Москве, моя знакомая, у которой муж на войне, которая детей не видела два года, у которой на фронте погиб брат и много друзей, сказала мне: «Этих немцев жалко. Может быть, они играют Бетховена, Баха. Я видела интеллигентные лица». Я был счастлив, что, посмотрев картину, она сказала мне, что раскаивается в этой жалости. Думали ли мы пять лет назад, что одна нация вырежет 1/4 другой нации. Арнштаму неприятно, что наша девушка режет ножом двух немцев, которые до этого убили сотни людей. Эта интеллигентщина у меня не укладывается в голове, я этого физически не понимаю. *(Аплодисменты.)*

Делая «Человек № 217», мы подчас думали: «А что, если война кончится раньше?» Я решил, что я лягу под поезд, но добьюсь, чтобы и в этом случае выпустили картину. Мы не имеем права забывать о том, что с нами сделали немцы. Мы переживаем одну из страшнейших эпох в истории человечества. Как мы можем говорить о доброте? Почему мы должны воспитывать в духе всепрощения? И так через неделю, через месяц после конца войны наш слишком добрый народ позабудет, что было с нашей страной?

На меня произвело страшное впечатление следующее зрелище: шла женщина, украинка с Северного Кавказа. У нее на руках был грудной ребенок без ручек, и за ручку она вела пятилетнего ребенка — мальчика без ушей. Обыкновенный немецкий солдат, не эсэсовец, не из карательной команды, а обыкновенный пулеметчик, остановился в избе у этой женщины и, когда заплакал мальчик в люльке, он пихнул его ногой. К нему подскочил пятилетний мальчик и стал кричать. Тогда он грудному ребенку отрубил руки, а пятилетнему — отрезал уши. Я этого не забуду, сколько буду жить. То, что я видел и читал в связи с постановкой картины, ничего, кроме страшной ненависти к немцам, у меня не вызывает.

Рано говорить о доброте!

Можно говорить, плохо или хорошо поставлена картина, но осуждать то, что русская девушка убила двух эсэсовцев, не следует. Слава Богу, что убила, побольше бы убила! *(Аплодисменты.)*

Тов. ШКЛОВСКИЙ В.Б. Я видел картины, как и вы, все подряд.

Что я прежде всего увидел? Картины не похожи друг на друга. Это очень приятно, что в таком трудном искусстве, как кинематография, в котором столько сценариев, столько художников, все было бы доиграно, и люди выражают именно себя. Это очень разные художники. Для нас несомненно, что картины за год-полтора стали лучше. Это кинематография, которая сильна. Мы приходим к концу войны с хорошей и разнообразной кинематографией, выдающейся кинематографией. Но говорить об этих 17 лентах и обо всех лентах почти невозможно.

Я попробую говорить, начиная с вопроса о доброте. Дело не в доброте, а дело в том, как обучить людей видеть зло и добро.

Есть чудесная книга «Симплициссимус», там немец рассказывает о немцах прошлых лет. Он их не всех любит, но книги, которая вызвала бы большее опасение и презрение, я не знаю. Там рассказывается, как солдат истязает крестьянина и, намазав ему подошвы медом, заставляет слизать мед. Человек умирает. Солдат перепиливает его веревкой. Это производит такое страшное впечатление, что половины он не замечает. Затем вещь начинается с рассказа о том, как его хотят сделать идиотом, заключают в подвал и колют пиками, но сумасшедшим не сделали потому, что слишком напились. Это круглота людей.

Я голосую против ленты «Человек № 217» не потому, что я иначе отношусь к немцам, а я говорю о художественном методе показа этого отрицательного немца. Вы будете рассказывать, а мы будем его видеть потом все время. Он придет к нам достраивать. Мы в ближайшее время с ним расквитаемся. Он будет мягкий, как тряпочный. Те немцы, которых я видел у Ромма и Габриловича, для меня нарисованы, и реальный немец будет от них отличаться. Немцев «Симплициссимуса» — я их понимаю и люблю не больше. Это не мягкость ленты, а жестянность ее у хорошего режиссера с некоторыми ограничениями. О чем я хочу сказать?

У него этого мяса, осязания человечности мало.

Я буду голосовать против картины «В 6 часов вечера после войны», потому что я не вижу этих людей круглыми. В этой картине я понимаю и удивляюсь умению, но тому, что человек начинает петь, я не удивляюсь. Я не ощутил толчка, эти люди мне кажутся недодуманными. Я видел хорошо и по-настоящему снятое Подмосковье, работают женщины, им очень трудно, а рядом поют эстрадные певцы, и они не видят, что происходит с ними рядом. Как будто [никого] рядом не существует, и они склеены. Это горе — нет ноги. Хотя он оставлен в армии и сражается, но думает, что женщины от него откажутся. Это неудачно.

Я прочитал одну книгу, в которой сказано: утешайтесь тем, что у вас есть дети, если не можете родить, то утешайтесь славой. Я не хочу, чтобы меня утешали тем, что у меня нет ран. Война, которую народ выносит, гораздо больше и серьезнее, чем то, что здесь показали. Хотя это очень профессиональная работа, но мне она кажется душной. Все здесь нарисовано — и Москва, и салют, поэтому я буду голосовать против этой картины.

Я буду голосовать против сценаристов. Я понимаю, в каком положении был Роом, когда он получил пьесу Леонова. Все написано на одну и ту же тему — репрессированные возвращаются на родину. Самая удачная эта пьеса. Один из замечательных моментов — «добро пожаловать», но люди говорят не по-настоящему. В сценарии больше перипетий и торможений, чем человечности. Но что делать, когда пьеса должна продолжаться. Роом, которого я поздравляю с тем, что он вернулся в кинематографию, с трудом выручил неполноценную пьесу.

Теперь — за кого я буду голосовать.

За актера Гарина. (*Аплодисменты.*)

И вот Соловьев Леонид, человек с недостатками, несколько лубочный писатель, но человек по-настоящему лубочный.

Когда возьмете книгу «Битва русских с кабардинцами» или «Прекрасную магометанку, умирающую на груди своего возлюбленного», выдержавшую

60 изданий, она начинается с прекрасного описания, как пластуны сражаются с кубанцами. Эта книга с настоящими человеческими чувствами. Лев Николаевич Толстой возил с собой в карете книгу, выдержавшую 100 изданий, стараясь понять, почему она выдержала 100 изданий, почему она живет. И вот этой народности, сказочности у Соловьева нет. Это настоящий писатель, но еще себя не нашедший. У него это есть, а у Габриловича нет. У Эйзенштейна никогда не было. У него есть язык — язык как способ строить человека. Вот когда я услышал, как Гарин говорит, что в пустыне они жили под пирамидами, я поверил в трагедию этого человека. Иногда он мне говорил, что лучше спрашивать, чем отвечать, так я внутренне думал, что надо сделать, чтобы спрашивать. Я почувствовал движение совести, и тут сценарий неверно написан. Повесть была взята правильно, но надо было сделать сценарий, потому что когда вышел настоящий актер, мы поверили. Причем в первый раз Гарин показал положительного героя, и оказалось, что он у нас пропал, всю жизнь ему надо было положительных героев искать. Надо было перестроить сценарий. Я не хочу, чтобы он умирал, он такой хороший, я не согласен с тем, что он умирает, и не верил в матросскую душу. Но для меня — штатского человека — он такой хороший, что зритель не будет отдавать его режиссеру и сценаристу и после того, как умер — жалко. Я помню, когда уходил со сцены Варламов, зрители в зале вздыхали. И тут, конечно, такая же история.

Произошла катастрофа — Гарин и Чирсков задавили основного актера потому, что у него нет сценарного положения. У него прекрасные синие глаза, может быть, потому, что кино цветное, но, кроме того — это искусство, а он голубой. Он, может быть, хороший актер, но нельзя в такой самой сложной роли пускать его невооруженным. Но это замечательная актерская работа и замечательный второго плана матрос, чего нельзя сказать про Зою Федорову. Я за Гарина голосую.

Теперь про «Ивана Грозного». Мне когда-то мой умерший друг Юрий Тынянов сказал: «Если бы мы любили тех самых женщин, которые нам нравятся». Нам нравится одно, а любим мы другое. Это правильно. Капица когда-то говорил, что надо уважать людей не тех, которые принесли яблоко, а тех, которые вырастили это яблоко. И вот у «Ивана Грозного» при всех очень легко перечисляемых недостатках есть механизм нового художественного видения.

Но, прежде всего, кроме пожарных команд, на кинофабриках надо иметь людей, которые просматривали бы литературную сторону фильма, потому что невозможно, чтобы «Иван Грозный» разговаривал по-русски таким языком, который не так отличается от нашего. Когда Басманов говорит «передаю своего единоутробного сына», я знаю, что может быть единоутробный брат, но не знаю единоутробного сына. У Чехова одна женщина говорит: «Мой единоутробный супруг» — это все-таки грамотнее. Или когда Иван Грозный произносит тронную речь, к которой он готовился, и говорит: «Россия — тело отрубленное». Если отрубить палец, то про палец можно сказать, что он отрубленный, а рука обрубленная. Это очень серьезная вещь, и режиссер недооценивает слово. Когда, например, Старицкая говорит, что она что-то берет на себя — так не говорят. Текст чудаческий.

Если говорить об исторической верности, можно выдвинуть сколько угодно возражений, начиная с того, что сам Старицкий был неглупым человеком,

командовал войском под Казанью, был средним генералом, и тогда мы начинаем понимать, что нельзя делать врага ничтожным. Если враг ничтожен, нет трагизма. В этой вещи есть чудачества, но есть и замечательная изобретательность, есть необычайное упорство С.М. Эйзенштейна, который стремится все более и более остро к одному и тому же — к смысловому кино. Но здесь на эту тему нужно было бы очень длинно разговаривать. Мы удивляемся американскому диалогу, но есть и другой способ диалога. Современник Чехова Неведомский и американцы говорят, что у него нет разговоров, что у него люди не замечают друг друга. В церкви есть вещи, называемые антифонами — когда начинает петь один полухор, потом другой, и получается, что у Вас внутренне связанная картина. Иконы обращены к Вам, картинная плоскость, лик на иконе обращен к Вам, он выдерживает свое символическое положение, но [это] символ, обращенный к Вам. И вот надо показать смысл этой замечательной мысли.

Плохо, что в вещи есть религиозный характер. Например, разговор у гроба — это моление о чаше, это Гефсиманский сад.

Плохо, что за Черкасовым, за Иваном Грозным есть Христос, потому что искусство не идет на прямую аналогию. Но когда я вижу в казни у Тиссэ эти движущиеся линии на разных высотах, когда я вижу это, введенное в мировой кинематографии совершенно другое движение массовок, которые восходят, может быть, к греческому искусству, и способ организации, новый для европейского искусства, т.е. в этом беспорядке, когда в квартиру Царицы, которая жила не в одной комнате, приходит гонец Малюта Скуратов, сидящий к хозяйке дома спиной, а она лежит в кровати в той же шляпке, в которой была на свадьбе — это высокое изобразительное недозершение. С. Эйзенштейн остался в пути.

Мы переживаем 25 лет существования нашего кино. Товарищи, поговорим о нашей гордости. Вы подумайте, какая нам досталась замечательная и трудная жизнь. Мы начали, и при нас окончилось немое кино. В истории искусства не было поколения, которое начало бы и окончило бы какое-нибудь искусство. Все было найдено, и пришел непоборимый звук, надо было начинать сначала. Такой могучий человек, как С.М. Эйзенштейн, не пошел в театр, а начал сначала, по-новому работать, разделяя работу постановщика и режиссера.

Я голосую за Эйзенштейна, который находится в пути и не сдался, хотя использует иногда в своем сценарии манеру французской мелодрамы. У него есть и «Риголетто», когда убивают сына Старицкой, есть и моменты из «Трех мушкетеров» и т.д.

Об операторе, режиссере и музыканте. Я за Тиссэ и Москвина. Москвин показал вещи, которых мы не видели раньше. У него такие черные тона, которые оказываются краской.

Я против музыки, хотя я в этом мало понимаю, потому, потому что это музыка не XVI, а XIX века. Музыка XVI века — это локальный Грозный, который был принят народом, а эта коронация — совершенно другое понимание царской власти. Я идеологически не принимаю этой музыки. Я не за работу художника в этой картине потому, что, например, в реквизите она мне кажется ошибочной.

Какие бы ленты я хотел упомянуть. Мне бы хотелось упомянуть работу Папавы и работу режиссера Бабочкина. Бабочкин мне нравится как актер ко-

лючий, умный — это тип русского. Там я вижу другой пейзаж, и лента мне кажется заново снятой. Я против лент законченных, которые снимают трудности. Дело не в том, чтобы скроить картину, а в том, чтобы продолжить искусство.

Я лично считаю И.А. Пырьева сильным человеком, хорошим художником, но считаю также, что картина его не его напряжения, и она слабее его прежних картин. На этом я кончаю.

Тов. ПЫРЬЕВ И.А. Слово для реплики имеет тов. Арнштам.

Тов. АРНШТАМ. Я вынужден взять слово, чтобы разъяснить кое-что в том недоразумении, которое здесь произошло.

Прежде всего, не нужно и глупо делать из меня защитника Майданека и защитника немцев.

(РОММ: Я этого не делал.)

Ты именно так сделал. Когда я говорил о доброте, я не говорил о снисхождении к немцам. Когда я делал картину «Зоя», я сделал обвинительный акт против немцев, и «Зоя» обвиняет немцев в полный голос. Я не хочу хвастаться письмами, которые я получаю, рассказывающими мне о том, как они, просмотрев картину, идут в атаку. Адрес моей картины был ясен. Кстати, в картине Зоя убивает немца и остается доброй. И в этом вся сила Зоина. Я не защищаю немцев от русских, я защищаю русских от немцев. Я не хочу, чтобы мы были равны им в какой-то мере. Этого не случится с нашим народом. Бойцы, которые проходят по немецким городам и с презрением смотрят на мирных жителей, они все-таки не отрезают им рук и не убивают детей. Мы — символ добра. Мы вышли на борьбу с добрым сердцем, поэтому мы победили. Мы боролись со злом, будучи людьми добрыми, мы боролись со злом оружием, бесстрашием, силой ненависти добрых к злым.

Ромм сказал: «Пускай немцы говорят о добре, нам говорить о добре незачем», — я думаю, что Ромм чудовищно оговорился, и эту оговорку прошаю.

Мы должны говорить о доброте, а не немцы! Мы должны говорить о человеческом сердце, а не немцы! Когда они говорят о доброте, я им не верю, а когда мы говорим — я верю. Вот почему мне особенно драгоценен такой, например, образ, как образ, сыгранной Макаровой в «Большой земле». В разгар войны Герасимов и Макарова правильно рассказали о женщине с душой кристальной чистоты, о женщине бесконечно чистой душевно, знающей цену верности человеческой. Вот об этой доброте я говорил. Неужели это не понятно?

Что касается Ромма, мне жаль, что вышел спор, мне очень нравится твоя картина, я голосую за нее, хотя голосование тайное.

Последнее замечание — художник обязан не только регистрировать, указывая пальцем: вот это зло. Он обязан помочь разобраться, как и откуда появилось зло. Как, например, могло случиться: восьмидесятимиллионный немецкий народ превратился в народ насильников, убийц, садистов и грабителей? Борьба с фашизмом решится не только оружием, но и полным идейно-политическим разгромом фашизма, развратившего души людей не только в Германии. Вот почему я желаю Ромму, чтобы в следующей своей работе «Шестая колонна»⁴ он бы рассказал глубже о характере происхождения зла, о том, почему зло так заразило души, чем это он сделал в своей превосходной на сегодняшний день ленте «Человек № 217».

Тов. ЛУКОВСКИЙ И.В., писатель. <...> Теперь о фильме «Иван Грозный». Здесь я нахожусь в затруднении. Я выступил в прессе, но после редакционной хирургии, весьма волшебной, я вдруг, неожиданно для себя прочитал свою статью, как сплошную апологию этого фильма. Апологии я не писал.

Отдавая искреннюю дань живописно-изобразительной стороне этого фильма, я должен выразить мысль, быть может — весьма дискуссионную, что основные творческие принципы этого произведения Эйзенштейна представляются мне глубоко неверными. Мне думается, что Эйзенштейн, которого мы привыкли в немом и позднее в звуковом кино ценить, как левого мастера нашего искусства, находясь в пути в состоянии искания, совершил, быть может, незаметно для себя, такой переход, что стал самым правым мастером нашей кинематографии. Все, что было самым ценным для нас в творчестве Эйзенштейна, во многих его фильмах («Октябрь», «Генеральная линия» и другие), все что было всегда ново и пленительно для нас, и мы все это знаем — искусство киноmontажа, принцип использования жизненного типажа — все это в большой мере исчезло в предыдущем фильме Эйзенштейна «Александр Невский», и всех этих оригинальных признаков творческого почерка Эйзенштейна теперь в фильме «Иван Грозный» мы совершенно не находим. Их нет. Так с левого крыла нашего искусства Эйзенштейн сделал всего, казалось бы, один шаг и оказался на крыле правом. Вообразите себе кинорежиссера Гардина с приумноженной во много раз культурной эрудицией, профессиональным мастерством и... вы получите сегодняшнего Эйзенштейна, ибо глубочайших, принципиальных различий между историческими постановками Гардина и «Иваном Грозным» нет. Когда «Иван Грозный» снаряжает за шахматной доской своего посла к королеве Елизавете, в этом эпизоде, с изобразительно-живописной стороны построенном, как и весь фильм, очень интересно, мне кажется, есть формальный ключ всего фильма. Грозный переставляет шахматные фигуры. Весь фильм представляется мне большой шахматной доской, на которой разыгрывается точными, а иногда и далеко не точными ходами, грандиозная шахматная партия — бесстрастная и холодная.

В самом деле, разве княгиня Ефросинья Старицкая — это не только мертвенная трагическая маска. Ведь это не человеческий характер и не актерское раскрытие. Да, это маска на искусно выточенной шахматной костяной фигуре. Жест, когда она ставит кубок с отравой — что это? Это, в сущности, шах королю — не больше.

Вероятно, поэтому самые бурные сцены, самые страшные сцены в «Иване Грозном» и не волнуют многих зрителей, потому что это искусство шахматное, математическое, искусство холодное.

Мне думается, что и в живописно-изобразительной стороне своего фильма Эйзенштейн допустил некоторые крупные ошибки, появление которых мне лично до сих пор кажется совершенно непонятным. Мне кажутся непонятными, бесполезно придуманные — каменные плиты дворца — такие, которых никогда не было на Москве XVI века.

Если кто-нибудь помнит немой фильм в семи сериях «Женщина с миллиардами» — он шел на экранах в 24—25-х годах, то там вот в середине этого фильма действие происходило в волшебной фантастической стране Офир, находящейся где-то в сердце неисследованной Африки. Там были такие же каменные громадные залы, лестницы, стены и полы циклопической

кладки, храмы с каменными орнаментами, которые, в сущности, как и в фильме Эйзенштейна, должны быть по законам материальной культуры, орнаментами нынешних украшений здания, а не внутренний бытовой его отделкой.

Все это мне представляется весьма странным, так как в подлинной материальной культуре московской Руси XVI века гораздо больше красоты, монументальности и тепла, чем в этих фантастических каменных палатах, которые могут быть с успехом перенесены в XV век, в замок любой из стран Западной Европы.

Теперь о фильме Пырьева И.А. «В 6 часов вечера после войны». Вот уж, если о ком говорить, кто постоянно находится «в пути», так это, конечно, как режиссер, как мастер, Иван Пырьев.

В самом деле, каждый его фильм является продолжением избранного им пути и в то же время является принципиально новым явлением в его творческом движении вперед. Несомненно, что фильм Пырьева — это новый жанр. Назвать ли его музыкально-поэтическим фильмом, как он назван в титре, или назвать его как-либо иначе, но это новое явление в нашей кинематографии. Это фильм, где поют и говорят стихами, фильм, в котором есть глубокая лирика, есть и элементы настоящей драмы, фильм в основе своей музыкальный. Он необычен, оригинален, принципиально отличен от всех фильмов, которых в прошлом году вышло не так много, но почти все разные.

Я буду голосовать за фильм Пырьева потому, что это явление новое и народное.

Здесь Шкловский говорил, что в разных измерениях в фильме Пырьева существуют женщины, которые строят противотанковые рвы, и чересчур чистые и шеголеватые, по его мнению, командиры. Мне думается, что фильм Пырьева и критика Шкловского также находятся в разных измерениях понимания нашей эстетики. Есть измерение народное, жизнетворческое, и есть измерение — снобистского восприятия, отвлеченного созерцательства. Кто в таком измерении существует, и почему Шкловский не соприкасается с Пырьевым, предоставляю решить аудитории. <...>

Тов. САВЧЕНКО И.А. <...> Есть хорошая поговорка: «На вкус и на цвет товарищей нет». Что касается цвета, то после экземпляра «Иван Никулин — русский матрос», который был здесь на экране, у меня долго не будет товарищей. (Смех.)

Но дело не в этом, я думаю, что более интересная часть этой пословицы — это «о вкусе». Вкусы у нас разные, работаем мы по-разному, и давайте условимся — не будем делать вида, что мы страшно объективные.

Я очень люблю Эйзенштейна, не меньше, чем Шкловского, но убейте меня, чтобы я делал так, как он. Здесь вопрос не уровня мастерства, а вопрос принципа. Разница между «Иваном Грозным» и «Богданом Хмельницким» допустима не в том, что нам здесь приходится верить Шкловскому, что это сделано исходя из русской жизни, а то — из чего-то другого, а в разном отношении к материализму, и, я бы сказал, к своим задачам. Разные задачи у этих двух лент, потому что у них совершенно разное отношение к зрителю. Мне хотелось бы вспомнить на этой дискуссии то, что было, и что я считаю для себя абсолютно непреложным и святым, это то, о чем мы часто забываем — я хочу вспомнить о зрителе.

Я работаю в искусстве больше 20 лет, работал в «Живой голове»³, потом в ТРАМе. В то далекое время мы говорили, что мы не артисты, а пропагандисты, работающие средствами искусства. Искусство далеко не аполитично, лозунг этот наивен, он устарел. Слово «артист» стало очень хорошим и почетным словом, но именно потому, что наше искусство служит нашей Родине, мы никогда не должны забывать, что сказали Ленин и Сталин о нашем искусстве. Это на стенах нашего Дома⁴, и это у нас в сердцах. Они подняли наше искусство, потому что нас любят миллионы зрителей, и когда мы разговариваем о специфике кино, надо в первую очередь говорить о его главном признаке — о массовости. Это основное в нашем искусстве.

Я не верю, что могут быть законы в кино, но что законно в кинолентах для немногих... Хорошо, что Шкловский знает, что в «Иване Грозном» композиция из древних русских икон, а если зритель этого не знает, — что ему делать? (Смех.)

Я, как и все, преклоняюсь перед высотами изобретательности искусства, которое есть в «Иване Грозном». Я преклоняюсь, подписываюсь и кланяюсь Эйзенштейну за то, что он взял фигуру «Грозного», оболганного буржуазной историей и показал его таким, каким он был на самом деле.

(С места: Если он показал его таким, каким он был на самом деле, значит, хорошо. Но трудно доказать, каким он был на самом деле.)

Я сужу о ленте по основным признакам. Основными признаками считаю массовость кино и его доходчивость.

Вы знаете об одном изумительном человеке, вы не пугайтесь, я не буду приводить примеров из истории, этот человек, слава Богу, жив, и мы часто его видим среди нас. Однажды он мне сказал: «Игорь, какие счастливые художники — они возьмут и напишут какую-нибудь картину, повесят ее на стенку и отойдут, — придут люди, снимут шапки, снимут галоши, молча на цыпочках подойдут к произведению художника, посмотрят и молча уйдут, а у нас: придут, и га-га, начинается. (Хлопает в ладоши.) (Смех.) Я ценю в нашем искусстве это самое (хлопает в ладоши). Я ценю реакцию зала — шумную, трогательную и требовательную.

Я утверждаю, что в «Иване Грозном» есть большая ошибка по этой линии. Глубокая ошибка, что улыбается в гробу Анастасия, почему это не вырезали. Я слышал, что в том месте, где по наущению Старицкой врывается толпа, чтобы убить Грозного, в зале аплодируют. Естественно, раз идут убивать царя, значит, надо аплодировать. Лента сделана без адреса. В сценарии этого, кстати сказать, не было. Там была экспозиция феодализма. Да, если это было до Грозного, Грозный-то верная фигура.

(С места: Аплодировал Жаров.)

Ничего подобного, неправда, я его спрашивал. Этого не было. Серьезная и великая идея, которую мы взяли и вложили в произведение, должна быть ясна, доходчива.

Это первое и обязательное условие. И поэтому я, при всей своей любви и уважении в Эйзенштейну С.М., против «Ивана Грозного», я за «Человека № 217» и я за «В 6 часов вечера после войны». Почему? С адресом сделанные ленты и понятные всем. Это массовое искусство, это кино, это массовое кино, а не камерное.

А мне скажут: «А «Сердца четырех»? Тогда это и есть самая главная лента?» Нет, она не главная лента, потому что мы — пропагандисты, работаю-

щие средствами искусства — пропагандируем. Если вещь безыдейна — это точно так же не настоящее произведение искусства.

Я думаю, что мы должны требовать две вещи в первую очередь от наших произведений, чтобы это была правда, и чтобы это было интересно. Обязательно интересно, потому что если у нас не умеет автор сделать сценарий, чтобы это было интересно, тогда он говорит: это повесть, это не обыкновенный сценарий — это повесть, это киноплохот, или очерк, или записная книжка.

(С места: Может быть интересная и киноповесть, и киноплохот.)

Это не интересно.

(С места: Это ваше личное мнение.)

Я и высказываю не вашу точку зрения, а свою точку зрения.

(Голоса: «Правильно». *Аплодисменты.*)

Но не надо забывать о специфике кино, мы смотрим много лент и видим тенденцию, и надо ее бить жестко, несмотря на то, кто бы это ни сделал. Кино должно оставаться самым массовым и самым необходимым из искусств.

Когда Папава (почему-то мы всегда спорим с авторами) уверял нас вчера, что успех или неуспех, вообще говоря — это сценарий и отводил нам роль исполнителей, «точек», как он сказал.

(ПАПАВА: Я так не говорил.)

Вы так говорили, прочтите стенограмму. Первое, что я обнаружил там, — вы плохо знаете наше искусство, а так как вы окончили Киноакадемию, я даже не удивляюсь этому. (*Смех. Аплодисменты.*)

Нельзя сводить такие решающие вещи, как идейная трактовка произведения в целом. А работа над созданием актерских образов, темп, ритм, ясность, когда вы доносите до зрителя ваши образы, верно поставленная задача перед актером и, наконец, то самое чуть-чуть так или чуть-чуть этак, из которых и выходит искусство.

Я думаю, что основной автор фильма «Свадьба» вне всяких подозрений, хотя он академии не кончал. Я думаю, что актеры, игравшие даже самые мелкие эпизоды в этой ленте, — они очень хорошие актеры, очень хорошо сыграно, даже Свердлин и «точки» есть. И мучительно стыдно, когда смотришь эту ленту. Я не понимаю, как Марецкая, мой друг Гарин, как они приняли участие в этом страшном происшествии.

Сводить все наше искусство только к получению хорошего литературного материала, — это значит очень упрощать наши сложные и трудные вопросы и стимулировать появление «Свадьбы». Если это так просто, так снимите с полки любую замечательную вещь из нашей классики или иностранной, и вы будете иметь изумительный фильм. Однако классики стоят на полке, ожидая мастера, пока он сделает их так, как они этого заслуживают, или молча гибнут в безнадежных руках Анненского.

Эти четыре компонента, без которых невысказано наше искусство — это автор, режиссер, актер и зритель, но первое место — автор. Но мы не выбираем «точек», мы носители такие же и создатели идейной концепции вещи, как и автор, такие же.

Сегодня я понял, что я неудачник. Я дал себе слово в этой дискуссии не трогать сценарии, даже если будет выступать Луковский. Я этого не выдержал.

Астахов упрекал меня, что в «Иване Никулине» смещены центры, и я не справился со своей задачей. Товарищ Астахов, откуда известно, что центром

ленты должен быть Иван Никулин? Там написано: «Иван Никулин — русский матрос», так счастье мое, что я не ставил «Ревизора» Гоголя, а то я обязательно бы сместил центр.

Это не мелодрама, это не лента об одном человеке, в этой ленте 25 краснофлотцев, и позвольте мне из них выбрать двух или трех и одного больше любить, а другого меньше. Это мое право. И когда Астахов разговаривает об этом, то он говорит о названии, почему не названо «Двадцать пять»? Но тогда Астахов был бы безработным. Ему не о чем было бы говорить. Я этого не сделал. Он был командиром. Командир распоряжается и посылает людей выполнять приказ, а он сам исполняет. Или поступает так в крайних случаях, как сделал это Иван Никулин. Он мастер, взял на себя эти обязанности и нес их. И я вскрыл ситуацию в любимом образе — Захаре Фомичеве.

Л. Соловьев написал хорошую повесть «Иван Никулин — русский матрос». Не дополнив ни одного слова, я мог сделать сентиментальнейший роман между душой матросов и девушкой — и это была бы не картина.

Я не сделал этого. Я мог бы, не дописав ни одного слова, сделать всю фабулу Зои Космодемьянской. Я этого не сделал.

Я мог бы взять и сделать таких трепачей и братишек, что не только Файнциммеру, Хейфицу и Зархи, но и Всеволоду Вишневскому не снилось бы. И все-таки я этого не сделал. Я выбросил и Жукова, и Селезнева, и всю Марусю. Я оставил только то основное, что я считаю, является главной идеей вещи.

Я бываю очень часто глубоко оскорбленным, и у меня сжимаются кулаки, когда из-за неуважения к народу или из-за незнания народа, или от малого мастерства, или от других сложных причин, образы людей из народа в фильме выходят бледными, неинтересными, штампованными или, что еще хуже, оболганными. Например, в одном из эпизодов фильма, который мы смотрели, офицер подходит к рабочему, там среди них есть лодыри, и говорит: «Почему ты не работаешь?» «У меня, — говорит, — горло болит». Он говорит: «Ну-ка, иди сюда». Рабочий подходит: «Скажи — Ааа...» Рабочий открывает рот и говорит «Ааа...», и тот стреляет ему в рот из пистолета. Это — русский? Это типичный немец.

А не цитировалась ли в фильме «Вперед, Балтика» в устах русского солдата идея Бисмарка? Мы эти слова выбросили, но это грубая ошибка — это сразу выкидывают. А вот сколько есть таких ошибок, когда для того, чтобы взять и сохранить т.н. национальный колорит, берут и нашим людям приписывают суеверие, обычаи дедов и бабушек, давным-давно забытые? Они еще существуют где-нибудь очень глубоко, может быть, там, в далеких, оторванных от железной дороги деревнях, и еще среди нашей художественной интеллигенции.

В самом деле, очень весело, оригинально и интересно не сдавать ленту 13-го числа: я-де, суеверный, или кошка дорогу перебежала. Многие наши товарищи этим шеголяют. Но этого нет у народа.

Кстати сказать, я Ромму только один упрек могу сделать по его ленте. Это то, что у него Клава разговаривает очень нехорошим языком. У Тани — лучше. У Клавы вульгарный язык, несвойственный нашей молодежи. У нас этим языком разговаривают дамочки, когда они хотят сделать вид, что они очень острые. А у Тани этого языка нет.

Еще хуже, когда делают комплименты нашему народу. Этого тоже не надо делать. Это очень обидно. Он и так хорош и в реверансах не нуждается. У нас делают так: сначала гопанем гопака, а потом читаем «Онегина».

Мне очень нравится лента «Быковцы» в работе Бабочкина. Я голосую за эту ленту именно потому, что он настолько знает народ и настолько любит его, что он не боится, чтобы Выборнов не мог понять скрипичного концерта.

Но основное, что он делает, — это истинный, самый настоящий, новый советский человек. Мне очень нравится этот образ и то, как он сделан в литературе и как он выполнен. Я за этот образ поднимаю обе руки.

У меня была очень трудная задача в «Иване Никулине». Дело в том, что эту историю о 25 черноморцах все очень здорово знают. Есть много плакатов и книг, написанных на эту тему. Мне выпала честь сделать фильм. Я могу похвалиться, когда я показывал эту ленту во флоте, и моряки увидели конец фильма, когда идут катера после смерти матросов с их именами, то нарком флота сказал: «У нас есть такие суда?» Я говорю: «Нет, я выдумал». И тогда и нарком велел это сделать.

Здесь была масса оснований взять и начать их делать сразу из бронзы. Ведь, в самом деле, есть образ Фомичева, это — будущий катер, то какой у него образ, какие глаза должны быть, сколько фунтов он весил при рождении? Мы его сделали самым обыкновенным, обычным человеком. Мы сделали его таким, чтобы зритель узнал себя, чтобы он не был недосыгаем.

Наш народ вышел из этой войны победителем не потому, что когда в школе учился, то получал всегда пять с плюсом. Я хочу сказать, что я против ленты «Зоя», она слишком уже связана, она слишком Жанна д'Арк. Где же дотянуться обыкновенной девочке из VIII класса, когда она смотрит и думает: «А ведь у меня двойки были, не буду я такой». Это глубоко неверно.

(С места: «Искусство».)

Искусство — это правда!

Мне кажется, что лента «Зоя» — лента хорошая, особенно в частях истории нашей страны. Конечно, очень волнующе смотреть и стратостат, и смонтировано очень хорошо и великолепно, если даже она была такая. Я знаком с девушкой, которая вместе с Зоей была на фронте, шла с Зоей через линию фронта. Она была в этом же отряде и осталась жива, жива и теперь. И я спрашивал ее: «Вы никогда в жизни двойки не получали?». Она говорит: «Ой, получала!»

Мне кажется, это не мужское искусство, это не искусство беспощадной правды, а мы имеем право ее говорить и обязаны ее говорить.

Конечно, мне хотелось бы взять и поспорить с Арнштамом, потому что он обозвал Гарина добрым. Гарин не добрый. Он убивает немца винтовкой и гранатой только потому, что они у него есть под руками. Если бы был нож, он бы зарезал или задушил бы руками. Он не добрый, а он штатский. У него в военном билете написано то же самое, что у нас с вами: «Годен, не обучен». И приятно нам, что у него выходит что-то на войне. А тем, кто обучен, приятно, потому что они ведь тоже были не обучены. И когда я делал ленту, я думал, что военные будут любить в Гарине свою молодость, а мы будем надеяться, что, может быть, из нас, если к этому придет время и необходимость, сможет выйти в какой-то мере толк.

Доброта — это, конечно, оговорка. Правильней говорить: справедливость.

Кстати, Шкловскому Виктору Борисовичу: это не литературная, а кинематографическая редакция — весь образ Гарина в целом.

Мне очень жалко, что у меня не хватило времени. Я путано говорил.

Что мне хочется основное сказать и попросить товарищей и самому себе сказать, о чем нужно, думать с моей точки зрения. Многие из нас забыли о

зрителе, мы забыли то, за что нас подняли, а оправдать это надо обязательно и во что бы то ни стало.

Тов. ЮТКЕВИЧ С.И. <...> Стендаль, когда начинал «Красное и белое», долго мучался, прежде чем нашел газетную заметку, т.е. сюжет, который позволил ему развернуть на своей основе философию и взгляды на мир.

Мы же начинаем часто, не имея жизненного факта, волнующего самого по себе и заложенного в драматургической основе, и из-за этого путаемся потом сильно.

Я вижу большой силы режиссера Пырьева. Я поздно видел картину «В 6 часов вечера после войны», но до этого я читал панегирики, я слышал страшную ругань. Большинство моих товарищей резко ругали эту картину. Когда я посмотрел картину, я не нашел места ни для панегириков, ни для огульной ругани, ругани во что бы то ни стало. Я нашел трудное положение Пырьева и особо трудное, прежде всего, в драматургии.

Я должен говорить о Гусеве, который подвел в данном случае Пырьева, и вот почему. Сделал это он не по собственной вине, а по собственной беде, свойственной всем нам. Что получается с гусевской вещью «Москвичка»? Пьеса эта не удержалась, потому что каждый художник должен знать, каким он обладает голосом. Если в опере тенор не позволит себе петь басом, то в драматургии драматург этим занимается. У Гусева замечательный, я бы сказал, домашний голос по интонации, по чувству, по тембру, — диккенсовский голос. Ему удается передача чувств близких и родных нам и в то же время общественных. Но его интонации нельзя сравнивать с интонацией Маяковского. Когда Охлопков потянул Гусева в «Сыновьях трех рек»², где нужен стих Маяковского, потому что там задумана большая площадь, большая «Мистерия Буфф», а рассказывает ее Гусев комнатным голосом, то и режиссерские приемы начинают висеть в воздухе.

То же самое и в картине «В 6 часов вечера после войны», где Гусеву несвойственно рассказывать трагедию или драму, которая во второй половине вещи существует и которая более интересна в первых четырех частях, которые мне не нравятся. А когда начинаются человеческие чувства, чувства человеческой драмы, столкновение человека с трагедией войны, то это меньше написано у Гусева, это снято у Пырьева, потому что лучшие куски — это фронт, это куски, где есть большое человеческое чувство и большая драма, которая рассказана не тем языком. Здесь должен был быть не тот поэт. Гусев взялся не за свое дело. В «Свинарке и пастух», которую я считаю лучшей картиной, голос у Гусева оказался лучше. Он поэт счастья, он больше этого почерка писатель — и этот писатель в «В 6 часах вечера после войны» и в «Сыновьях трех рек» вступил не на свою дорогу и запел не своим голосом, он вступил в дуэль с режиссером, и эта дуэль не в пользу режиссера и не в пользу зрителя.

Такие примеры можно найти в каждой картине. Я не знаю ни одной картины, которую я видел бы и которая меня с этой точки зрения удовлетворила бы. Мы не умеем дифференцировать труд автора от труда режиссера и спутываем все в одно.

Я заканчиваю вот на чем. Я буду голосовать в числе трех картин за картину «Человек № 217», потому что я считаю ее одной из лучших наших картин, хотя и там сценарий представляется, с моей точки зрения, наиболее уязвимым местом.

Я понял Арнштама, когда он говорил об убийстве, не с той позиции, как это понял Ромм. И это правильно, что драматургический ход приводит девушку к убийству. Нужно убивать, но нужно убивать интереснее и изобретательнее, потому что много там придумано. Есть гораздо более интересные и сложные куски в этой картине, чем этот кусок. Если говорить о ее драматургическом построении, то нужно сказать, что в «Человеке № 217» сценарий хуже, чем в «Мечте». Это тоже картина Ромма, где есть незабываемая победа. Я жалею, что нет этой картины на конкурсе, потому, что свой голос за лучшего актера я отдал бы Раневской — это замечательно написанный и стройный образ.

Когда Шкловский упрекал картину «Человек № 217» в «жестяности», он был не прав, потому что в этой картине самая высокая работа всех компонентов, о которых можно говорить в фильме, кроме «жестяности» в самом сценарии, который оставляет чувство неудовлетворенности. Это великолепная картина, и вот почему. Существует ли такая проблема, которая волновала бы меня как режиссера, проблема всех средств воздействия, монтаж кадров, тональность, так называемая, актерская кинематография? У нас существовало такое понятие, что если мы строим картину на человеке, на актерской игре, то все остальное — цацки, ляльки, весь кинематографический соус не нужен. В аргументации мы опирались на Чаплина. Сейчас так делает Бабочкин, у которого все компоненты картины нужны. Мне не нравится Сигаев, не нравится, как смонтировано, не нравится, как играют. Настало время, когда эта практика стала снова нужна. Можно ли упрекнуть картины «Человек № 217» и «Мечта» — для меня эти картины нераздельны — что эти картины бесчеловечны, что режиссер действует с актерами, как с марионетками и т.д.? Это очень человеческая вещь, это использование арсенала человеческих средств.

Для меня лучшим оператором этого года является Волчек. Я не принимаю упрека, что это зализано, и это не нравится. Это неверно. Я считаю это великолепным по всей монтажной фразе. Страдания Кузьминой стоят на величайшем классе их понимания. Разве плохо, если кадры отточены, если они эмоциональны по свету, если все продумано от начала до конца. Работа Волчка великолепна, она неотделима от творческого почерка Ромма. Это единство видения мастеров, а не приемы композиции того или иного оператора или режиссера. И вот это мне нравится, я считаю это прогрессивным явлением вообще и в советской, и в мировой кинематографии, потому что в этой картине — «Человек № 217» — мне очень нравится, как играет Кузьмина.

Я считаю, что это лучшая роль в этом году. И эта трибуна создана для того, чтобы мы откровенно с нее говорили, за кого мы будем голосовать. Мне очень нравятся два образа, и оба образа женские, оба они созданы кинематографическими актрисами, которые на моих и на ваших глазах прошли актерский путь — Тamarой Макаровой и Еленой Кузьминой. Мне кажется, Макарова и Кузьмина — лучшие актрисы, и если бы было два первых места, я бы оба дал этим двум актрисам. Они прошли путь, который не прошли остальные актрисы, они были хорошими актрисами, особенно Леля Кузьмина, немного кинематографа. Кто видел «Новый Вавилон», его можно посмотреть, как сыграла там свою роль Кузьмина. Затем Кузьминой пришлось заговорить, мы помним, это был трудный процесс, помним лепет ее в «Окраине», в «Тринадцати» и т.д. И, наконец, сегодня она говорит, она думает, она чувствует, она выражает то острое, строгое и своеобразное, что не всегда удается и луч-

шим актерам мировой кинематографии. Каждая хорошенькая мордашка, каждая хорошенькая девушка в американском кино, если смотреть спокойно, то надо начать с Бэтт Дэвис и дальше можно пересчитать по пальцам, а остальные — это более или менее организованные натурщицы, у которых нет ни стиля, ни актерского мастерства.

Кузьмина в «Человеке № 217» играет роль мастерски в полном смысле этого слова.

Что мне не нравится? Мне не нравится работа художников. Я не знаю, кого я подчеркну в списке. Мне кажется, что тут показано культурно-изобразительное оформление картины, что видно в «Человеке № 217», где тюрьма сделана художником блестяще, а в павильоне немецкая семья сделана очень плохо. И это чрезвычайно помешало Ромму, потому что вместо образной линии, которая подсказывалась стилем картины, есть линия натуралистическая, чрезвычайно неинтересная. И я просто не знаю, кому здесь пальму вручать, потому что все здесь не очень хорошо.

Можно говорить о Шпинеле, но там «рисовал» Эйзенштейн. Во многом я слишком узнаю Эйзенштейна, подавившего в данном случае индивидуальность художника. Мне кажется, индивидуальность художника должна быть гораздо более раскрыта.

Вот я раскрыл, за что я буду голосовать. Единственное, чем я буду мучиться, не знаю, за какой сценарий голосовать? Хотелось бы за Папаву, но червь точит.

Мне бы хотелось, чтобы в будущем голосование прошло без страха в области драматургии, и последние остатки духа успокоенности, самодовольства, зазнайства, которые существовали, были бы искоренены раз навсегда. (*Аплодисменты.*)

Тов. РООМ А.М. Друзья и товарищи, мне очень хочется поговорить с вами. Я очень важным считаю то дело, которое делает Дом кино, подводя итоги прошлого года, и я также считаю очень важным, что когда делается подведение итогов, думают и о завтрашнем дне. Это сторона чрезвычайно важна в наше, особенно редкое во всей истории, время.

Здесь мне хочется сочетать тему войны и мира, отнюдь не ставя это в аналогию с Толстым Л.Н.

Война, военный разгром Германии не уничтожит фашизма до конца. Одними только военными усилиями мы не искореним навсегда фашизм. Необходимо еще морально-политический разгром фашизма.

Кто это сделает? Очень может быть и наверняка, что передовые, прогрессивные, крупные люди мировой литературы, искусства, кинематографии помогут в этом, но я хочу верить, что ведущую роль в этом деле будет играть советская культура и, в особенности, мы, мы — кинематографисты, именно потому, что наше искусство, по еще очень авторитетным отзывам Ленина, является «самым важным из искусств». Мы должны будем принять самое горячее, жаркое участие в этом моральном, политическом разгроме фашизма.

Очень может быть, что после войны появятся новые идеологии, которые будут иметь новые названия, но по существу похожие на то, чем является сейчас фашизм. Опять-таки, кто будет заниматься этим делом, чтобы раскрыть, разоблачить, стереть с лица земли эти идеологии? Я думаю, что прогрессивная культура, театры, кинематография мира будут принимать в этом

активное участие — но самое активное участие все-таки будет принимать наше советское киноискусство, мы, мы с вами, здесь присутствующие.

Поэтому, подводя итоги в этот чрезвычайно ответственный момент нашей жизни и труда, мне кажется, необходимо, чтобы в ближайшее время мы собирались за каким-либо круглым столом, где-нибудь на подмосковной даче, где будет издано коммюнике о важнейших задачах завтрашней кинематографии, чтобы туда пришли люди, которые обсудят все вопросы скорого будущего, ибо от нас страна, руководители страны скоро потребуют картин, которые в этих жестяных коробках поездом или воздухом будут перемещаться в другие страны для того, чтобы завершить дело уничтожения чрезвычайно страшного явления, как фашизм, гибель и изничтожение которого, повторяю, совсем не совпадает с моментом военного разгрома Германии.

Я знаю, что есть и некоторые новые интересные сценарии по этому вопросу. Это очень радующий факт. Об этом мы думаем, ибо с нас будет спросено. Мы достигли более совершеннолетнего возраста. Мы все возмужали и по паспорту, и по качеству наших картин. Мы преодолеваем ряд серьезных философских проблем, а не просто клеим кадрики. Мы даже попробовали отдельные трагедийные куски в наших картинах. Мы имеем очень хорошую дорогу для выхода на мировой рынок. Очень часто нам придется конкурировать с Голливудом и другими иностранными фирмами, работающими в этой области. Мне, например, очень хочется попасть в Кенигсберг. Там есть архив гевтонского ордена. Мне кажется, что в этом архиве нашим драматургам, людям мысли и ума надо перелистать эти страницы. Если вспомнить о том, что делали фашисты в области воспитания детей, молодежи, то это очень страшные факты. Нам нужно это атакующе разоблачить, без агитационного приема, а высокохудожественным образом.

Теперь второе. О мире. Я говорю о картинах начала мирного времени. Вернутся с фронта 20 миллионов человек. Они уже выгнали врага с нашей территории и находятся сейчас во многих странах Европы. Они познакомились с Польшей, Румынией, Болгарией, Чехословакией, Германией и др. Это очень интересный народ. Они привыкли к чрезвычайным ощущениям. Они много видели, пережили, поняли. Они будут требовать чрезвычайно разностороннего, сильного духовного материала. Подготовлены ли мы к этому? И тут я должен сказать нечто неприятное для всех нас. Я считаю, что мы не имеем права в своей собственной среде перед лицом той серьезной ответственности, которая на нас возложена, забыть о необходимости критически относиться к нашим недочетам.

Кинематограф — очень оперативное, очень маневренное и быстро переносимое искусство, которое быстро попадает на экраны других стран. Если мы такие ответственные люди, то мы должны всячески вскрыть все болезни, которые у нас появляются и делать это даже с некоторым полемическим перегибом, чтобы полярностью своих взглядов острее отточить наше оружие, и [чтобы] легче было жить дальше.

Какой же недочет я замечаю в нашем деле? Я считаю, что мы очень мало отдаем дань и уважение тому, что мы являемся художественной кинематографией. Если нам предстоит сделать 60—80 картин, а вскоре, может быть, и больше, и может, у нас будет свой наркомат художественной кинематографии, потому что это слишком большая задача — организовать, подготовить, сделать такое большое количество картин. Причем каждая картина должна

быть значительной. Каждая в отдельности важной. С этой точки зрения, мне кажется, недооценка нашей художественной кинематографии может нам сильно навредить.

В истории нашего кинематографа очень часто появлялись болезни — это была «фактография», «жизнь, как она есть», потом была «типажность». Сейчас об открытых высказываниях по этому поводу смешно даже говорить. Но эта прежняя болезнь стала более тонкой и опасной. Появилась этакая «хроникальность», т.е. введение в наши киноленты в довольно больших дозах жизненных явлений, взятых без отбора, без подчеркивания, наиболее характерных отличительных деталей. Хроникальность — я понимаю как термин условный, когда явление воспроизводится только «физически-фактически» без внутреннего его осмысления, без образного раскрытия человеческих фигур.

Во время этой войны очерковая литература, публицистика сыграли огромную роль. Мы переносим в наш художественный кинематограф приемы и методы этой, совершенно законной в своей сфере, области литературы, и это перенесение есть дело неверное.

Тов. Арнштам, выступая здесь, не только хвалил метод соединения хроники с художественной кинематографией в своей картине «Зоя», но он даже сказал, что есть в его картине отдельные хроникальные куски, которые перебивают актерские сцены. Вот это уже не годится.

Мне кажется, что членский билет, который по уставу выдается лицам, работающим в художественной кинематографии, обязывает их быть целомудренными, соблюдать определенную законность, стержневую цельность того цеха и сферы, в которой они присутствуют и работают, и не делать из художественной кинематографии филиал фабрики кинохроники (у которой свои большие задачи). А это не только в прямом виде сделано в «Зое», т.е. внесены элементы хроники (что в общем дало интересный результат), но когда Арнштам предлагает это узаконить, то я скажу, что это крайне опасно.

Очень жаль, что Дом кино, выставив докладчиков по вопросам драматургии и музыки, не выставил докладчиков по вопросам теории, т.е. теоретического обоснования опыта наших фильмов. Это привело бы к определенным итогам. И если бы такой теоретический доклад был бы прочитан, — он не мог бы не отметить этой опасности, бессюжетности и хроникальности, которая у нас начала появляться в нашей драматургии, в первую очередь. Даже была брошена реплика во время речи т. Арнштама относительно того, что законы драматургии у нас стали шаблонными.

В драматургии, как было 2 000 лет тому назад, останется такой костяк и та же основа, которая дала нам величайшие имена в области драмы и комедии. Мы не имеем права признавать шаблоном эти законы, а если все это развенчают, то можно, как здесь уже предлагали, заменить драматургию записной книжкой. Такая же хроникальность появилась и в вопросе языка, когда начинают погашаться все прелести и особенности нашей языковой культуры, культуры русской речи. Наконец, я считаю, что опасность хроникальности может привести в области актерской к возвращению к типу.

В фильме «Дни и ночи» заснята актриса Лисянская. Увидя ее на экране, я, человек привыкший и терпимый ко всяким отступлениям, в данном случае обиделся на авторов фильма, когда увидел эту актрису, хотя в картине Ромма она была на месте. Это вызвало во мне глубокий протест, т.к. здесь я увидел проявление на экране все той же теории жизненной фото-

графии. Я хочу, чтобы в наших женских образах было проявлено наше умение отбора. Мне не нужно, чтобы выдвигали обычное лицо, которое я могу видеть в трамвае, ординарное лицо, [которое] ничего в себе не заключает. Эта ординарность у нас почему-то начинает входить в моду — и опять-таки из-за увеличения теорией «хроникальности». Я хочу, чтобы на экране был персонаж, который зритель должен примерить на себя, а не наоборот, когда на экран попадают лица и персонажи серые и будничные, которые стоят ниже зрителя.

Если мы внимательнее и критичнее выясним, чем болеют наши картины, и увидим, что есть опасность снижения художественной кинематографии, и если мы все это ясно для себя установим, то сможем в дальнейшем многого избежать. Если мы это теоретически разберем и обсудим, то я уверен, что в настоящую эпоху, когда нужны яркие образы и яркая драматургия, мы легко сможем преодолеть все стоящие на нашем ответственном пути трудности и опасения.

Тов. ПЫРЬЕВ И.А. Я думаю, товарищи, что наша дискуссия подходит к концу.

Мне хочется, как я уже говорил в своем вступительном слове, сказать по поводу некоторых высказываний своих оценок в отношении тех фильмов, которые мы видели и которые мы сегодня обсуждаем.

Лучшим фильмом, с моей точки зрения, является фильм «Быковцы», потому что этот фильм является интересной, своеобразной и новой картиной. Несмотря на имеющиеся в нем недостатки, с чем я согласен, я считаю, что «Быковцы» — любопытнейшая и оригинальнейшая работа 1944 года. Прежде всего, он любопытен по своей теме и драматургическому замыслу. Находясь в одном селе и бывая в колхозе, Папава мог увидеть прекрасные качества советских людей — колхозников и крестьян, работавших в дни обороны нашей Родины. Он увидел своими прекрасными глазами, и это помогло и режиссеру, и актерам создать интересный фильм.

Бабочкин создал великолепнейший образ председателя колхоза, который у нас в кинематографии никогда не удавался. Бабочкин сыграл этот образ настолько интересно, что мы все, в частности и я, считаем, что это лучшая актерская работа 1944 года.

Я считаю, что интереснейшей работой 1944 года является и картина «Человек № 217». Я говорил об этом в своем вступительном слове. Мне нравится работа актера Зайчикова, которого я считаю для кинематографии огромной находкой. Если его будут в дальнейшем снимать, то он может создать свой интересный подход к образу, сможет создать еще много прекрасных образов.

Я уже говорил о картине «Нашествие», которая мне очень нравится. Я считаю, что она по праву займет свое место в числе первых трех картин.

Не могу обойти молчанием и такой фильм, как «Иван Никулин», который считаю очень трудным и интересным еще и потому, что он является экспериментальным фильмом. Сделать экспериментальный цветной фильм, на той базе, которую мы имеем, в трудные дни войны, когда обыкновенный фильм делается с огромным трудом, снять такой фильм, который сделал т. Савченко, — это огромная заслуга. Ограниченный цветовыми возможностями, он не смог интересно развернуть этот фильм, как мог бы сделать этот талантливый мастер, но то, что сделано им, заслуживает всяческой похвалы.

Не могу согласиться с оценкой товарищами фильма «Иван Грозный», и вот почему. Эйзенштейн С.М. — наш учитель, работал над фильмом около четырех лет, и мы от него должны требовать если не больше, то хотя бы столько же, сколько от среднего и молодого режиссера. Имя Эйзенштейна ко многому обязывает, и того ли мы ожидали от Эйзенштейна? Почему это произошло? Потому, что Эйзенштейн С.М., которого здесь старался оправдать, хотя никто его особенно не обвинял, т. Шкловский, все еще находится в плену формализма времен немой кинематографии. Для него изобразительные монтажные формы произведения выше актерских образов и, мне кажется, в этом его основная ошибка. Мне кажется, что без актера, без человеческого образа на экране, без каких-то внутренних переживаний, которые должны быть проявлены и выявлены на экране актерами, кинематография наша дальше двигаться вперед не будет. Ведь дело в том, что актера и хорошую актерскую работу, правильно выявленные на экране образы, интересные характеры, ничто не может заменить, никакие монтажные фильмы, никакое изобразительное искусство, как бы прекрасно оно ни было. Тут уже говорили о том, что американцы так же считают, что самым лучшим передатчиком идей, мыслей, чувств, страстей — всего того, что должно быть в искусстве, должен быть человек. А вот человеческих образов и характеров в фильме «Иван Грозный» нет. И если Юткевич С.И., защищая картину, говорит о ней как о большой удаче, то с нашей точки зрения, с точки зрения людей, которые занимаются этим искусством, если бы мы признали и сказали, что это большая удача, мне кажется, было бы несправедливым и нечестным и по отношению к себе, и по отношению к большому мастеру и учителю нашему. Разве можно согласиться с Юткевичем С.И., с его рецензией, в которой он писал, что Бирман создала великолепный образ? Ведь никакого образа у Бирман нет, есть только знак, сухой знак. Кстати, великолепная театральная артистка Бирман играет очень плохо. Играют плохо многие другие актеры. И величайший актер нашего времени, лучший актер, который вообще есть в нашем Союзе, Н. Черкасов играет не в меру своих сил и возможностей, которые в нем заложены и которые он мог бы выявить при правильной хорошей режиссерской работе с актерами, если бы режиссер не забыл актера, не понадеялся на свои монтажные знаки, на изобразительную часть в картине.

Я так же, как и Савченко, за массовость нашего искусства, а не за камерность, не за камерность, не за искусство для немногих, для Шкловского, для десятка еще таких людей.

Такая тема, такие неограниченные прекрасные возможности, такие великолепнейшие образы, как образ Ивана Грозного и его окружающих, правильно ли, интересно ли, полноценно ли они выявлены во всей картине? Нет! Поэтому я считаю картину «Иван Грозный» не такой, какую мы ждали.

Я так же, как и Ромм М.И., за актерскую работу, за большую правильную актерскую работу, за человеческие образы и характеры.

Все мы констатировали, что наша художественная кинематография в 1944 г., по сравнению с другими годами, пошла вперед. Это правильно. Фильмы наши, которые мы смотрели здесь, по своим жанрам, по своим поискам, по своим наметкам, иногда незаконченным, иногда не совсем найденным, разнообразны, и в этом их прекрасное качество, и в этом залог того, что дальше наша кинематография будет двигаться по хорошему, правильному, интересному пути.

В фильмах 1944 г. много актерской, режиссерской, композиторской удачи. Большинство ораторов останавливалось на слабости нашей драматургии, и это правильно.

Вопрос о повествовательности. Что бы ни говорили, как бы себя ни защищал талантливый человек, написавший хороший сценарий, т. Папава, и режиссер Арнштам, как бы ни утверждали, что повествовательная форма не только не должна иметь места, но имеет, и пока на сегодняшний день лучше вульгарного сюжета. Зачем говорить о вульгарном сюжете? Сюжет должен быть потому, что та размазня, которая имеется в наших фильмах, очерковая, повествовательная, она нам надоела, мы хотим сюжета, мы хотим страстную романтическую драматургию, мы хотим острый напряженный сюжет, который помог бы нашим актерам создать образы, характеры, столкновения характеров. Характеры рождаются в столкновении, а не просто в описательстве. Если этого нет, то какие бы мы усилия не прилагали, как бы мы ни выкручивались, чего бы ни придумывали, ничего это дать не может. Я сам в этом убедился на своем опыте. <...>

В чем недостаток нашей дискуссии, которая прошла не совсем на той высоте, на которой хотелось бы. Никто, за исключением Роома А.М., полностью не остановился на специфике нашей художественной кинематографии и наших задачах в послевоенный период. Очевидно, к этому чрезвычайно важному и интересному вопросу, необходимому для нас всех, придется вернуться и собрать специальную конференцию, на которой об этом поговорить, потому что поговорить есть о чем, весьма важном и интересном. Без этого разговора очень трудно будет нашей кинематографии двигаться вперед.

Тов. ЖАРОВ. Я выгляжу сейчас так, как после того, как я отдохнул от работы с т. Эйзенштейном. До этого я был значительно худее, тем не менее я должен сказать об Эйзенштейне следующее: несмотря на то, что из всех актеров я потерпел самые большие неприятности, — меня обругали в газете...

(С места: «Правильно обругали».)

Правильно и хорошо сделали, что обругали, но в картине меня очень мало, тоже, очевидно, правильно, но меня волнует другой вопрос — говорят, что Эйзенштейн не умеет работать с актерами. Казалось бы, мне надо было сказать: да, он не умеет работать с актерами, меня там мало, в других картинах я играл больше, — тем не менее, абсолютно неверно. Я поражаюсь, когда это говорят режиссеры, которые были свидетелями этого огромного произведения, которые делали на Алма-атинской фабрике. Вероятно, это в эту дискуссию не входит. Надо устроить вечер об Эйзенштейне, потому что действительно здесь происходит очень интересное явление, о котором надо говорить.

Если бы мы собрали весь материал, снятый по этой картине и не смонтированный, и показали бы вам, то я смею вас заверить, что актеры играют великолепно, целый ряд актеров в кусках играют великолепно, а в фильме это выглядит не совсем так. Об этом могли бы судить простые зрители, которые не знают, сколько метров осталось на фабрике неиспользованных. Зритель пришел и сказал: что-то тут не так... Но люди, которые знают эти куски, — режиссеры — не имеют права так говорить. Надо говорить о чем-то другом, что случилось с Эйзенштейном, почему он монтирует так, что актер будто бы не играет. Этот вопрос и надо рассматривать, а вы не с того конца начинаете — это дело ваше. Если бы вы взяли все коробки с пленками и посмотрели все их, может быть, вы не сказали бы, что Эйзенштейн не умеет работать

с актерами. Это абсолютно неверно. Он не любит навязывать своих интонаций и жестов, по которым мы часто узнаем, что играет не актер, а режиссер. Эйзенштейн великолепно рассказывает всю композицию роли, и если актер умный и понимает, он может сыграть по этой канве великолепно. Эйзенштейн очень чуток во время съемки, он подскажет великолепные нюансы, а когда он склеивает, здесь получается не то. А что получается, разобраться надо вам. (*Аплодисменты.*)

Тов. ЮТКЕВИЧ С.И. Я кратко информирую товарищей о процедуре голосования, выработанной Советом Правления Дома Кино.

Голосование будет производиться 21 и 22 февраля. Вам будет роздано три бюллетеня: в одном бюллетене будут упомянуты названия 17 картин. Вам нужно подчеркнуть три картины, которые вы считаете лучшими¹⁰.

Во втором бюллетене будут по каждой картине указаны все художники, съемочная группа, и в каждой графе надо подчеркнуть одну фамилию.

В третьем бюллетене будут фамилия актеров, расположенные по следующим признакам: главная мужская роль, главная женская роль, вторая мужская роль, вторая женская роль, в каждой графе надо подчеркнуть одну фамилию.

По выработанному нами положению, картины, которые получают не меньше двух третей общего количества голосов членов Дома Кино, будут считаться картинами этого года.

Для того чтобы получить второе место, картина должна собрать не менее 50% голосов голосующих товарищей. Если почему-либо какая-нибудь картина не получит этого количества голосов, происходит переголосование по следующему признаку: из списка исключаются картины, не получившие 15% голосов при первом туре. Картина, которая получит большинство во втором туре, и получит второе место.

Что касается голосования персонально режиссеров, операторов, актеров и т.д., тут будет установлено прямое большинство голосов. Никакой процентной нормы мы здесь не предлагаем. Таким образом будет происходить голосование.

РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Д. 140.

¹ Публикуется с большими сокращениями (полный текст стенограммы занимает более ста страниц).

² Речь идет о соглашениях, принятых на Ялтинской конференции И.В. Сталиным. У. Черчиллем и Ф.Д. Рузвельтом.

³ Эраст Гарин сыграл в фильме «Иван Никулин — русский матрос» роль Тихона Спиридоновича.

⁴ Фильм по этому сценарию, написанному Е. Габриловичем и М. Роммом, был поставлен в 1956 году и назывался «Убийство на улице Данте».

⁵ Видимо, Савченко имеет в виду театр «живгазетного» типа, в котором работал в середине 1920-х гг. См.: Игорь Андреевич Савченко (1906–1950): Материалы к ретроспективе фильмов: Октябрь 1996. — М.: Музей кино, 1996. С. 7.

⁶ И. Савченко имеет в виду известный лозунг «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

⁷ Фильм К. Юдина «Сердца четырех» был подвергнут жестокой критике и запрещен постановлением ЦК ВКП(б) в мае 1941 года. Вопрос о его выпуске на экран уже в годы войны, по всей вероятности, был вызван острым дефицитом в прокате новых советских фильмов.

⁸ Спектакль по этой комедии (1942) был поставлен в Московском театре драмы в 1943 году.

⁹ Речь идет о спектакле Н. Охлопкова, поставленном в Московском театре драмы по символической драме В. Гусева «Сыновья трех рек» (1944).

¹⁰ Документом, хотя бы косвенно раскрывающим итоги голосования за лучший фильм, может служить письмо киноактрисы Е.А. Кузьминой И.В. Сталину от 1 апреля 1945 г.

«Дорогой, хороший и любимый Иосиф Виссарионович!

Обращаюсь к Вам в такое трудное время только потому, что жизнь моя стала невыносима. Иногда приходит желание послать все в тартарары и наложить на себя руки. Если я не нужна своей стране, так зачем же жить? А все зависит от Вас одного лично.

Я киноактриса, работаю в кино 18 лет. Но у меня такое невезение, что Вы, вероятно, не видели ни одной моей картины. А говорят, что я одна из лучших актрис советской кинематографии. Вот и сейчас: режиссер Ромм пять месяцев назад закончил картину «Человек № 217», в которой я играю основную роль. Картина в кругах искусства наделала много шума. Художественный совет Кинокомитета ей единственной аплодировал стоя. Кинематографисты — режиссеры, актеры, писатели — считают ее лучшей картиной за войну. В московском Доме кино было проведено тайное голосование на лучшую картину года, и картина «Человек № 217» заняла первое место. Люди говорят мне лично высокие и большие слова. Я считаюсь единственной трагической актрисой. Но все это ни к чему: пять месяцев картину, такую нужную, не выпускают на экран. И все это оттого, что Вы, Иосиф Виссарионович, ее не посмотрели. Я могла бы думать, что у Вас нет времени, но пока картина лежит, Вы посмотрели уже восемь или девять картин, самых разных, сделанных позже нашей, вовсе не таких хороших, вовсе не таких нужных. Так говорят все. А без Вас картину не выпускают на экран, якобы потому, что она острая и актуальная. Это вторая картина Ромма из трилогии о Европе. Первая, «Мечта», которую тоже люди искусства считали чуть ли не лучшей из всего сделанного, имела бесконечно жалкую судьбу. Вы ее тоже, вероятно, не видели. Она тоже была закончена во время войны. А теперь вот — «Человек № 217». Картину выдвинули на Сталинскую премию, она прошла в Комитете по Сталинским премиям блестяще, выдвинута на премию и я. А теперь картину снимут с голосования, так как Вами она не просмотрена. Я начинаю думать, что чья-то недобрая рука действует тут и не допускает картину до Вас. И вот — один удар за другим, после «Мечты», «Человек № 217», из-под Ромма выбивают почву, а я делаюсь полным инвалидом. Так прошла жизнь, осталось так мало, а я никому не нужна.

Иосиф Виссарионович, умоляю, посмотрите картину и скажите свое слово! Оно так необходимо! Вы спасете меня от полной катастрофы! Я не могу сейчас приобрести другую профессию, и мне остается очень грустный путь.

Я думаю, Ваши секретари передадут Вам это письмо, так как они поймут, что так тяжело бывает раз в жизни, и не помочь человеку просто невозможно. И это в такие радостные Дни победы!

Дорогой, родной, Иосиф Виссарионович, умоляю Вас всем сердцем: посмотрите нашу картину! Она о духовной красоте наших советских людей, угнанных на фашистскую каторгу в Германию, и о моральном облике современного немца. Умоляю!

Заслуженная артистка РСФСР — Елена Александровна КУЗЬМИНА»

(АП РФ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 65. Л. 18—18 об).

«СНИМАЙТЕ САМОЕ УЖАСНОЕ, САМОЕ ТЯЖЕЛОЕ, НЕ ПРИНОРАВЛИВАЯСЬ К ТРЕБОВАНИЯМ ЭСТЕТИЧНОСТИ...»

ИЗ ИСТОРИИ КИНОЛЕТОПИСИ

В годы войны основной формой показа кинохроники, снятой на фронте, были регулярные выпуски «Союзкиножурнала» (СКЖ), куда фронтовые репортажи, очерки, портретные зарисовки входили в виде отдельных сюжетов. С 1941 по 1944 год было выпущено 400 номеров журнала.

После постановления ЦК ВКП(б) «О производстве киножурналов и документальных фильмов» от 15 мая 1944 года «Союзкиножурнал» прекратил свое существование. Вместо него появились «Новости дня» (до конца войны успело выйти 65 номеров этого нового журнала), а также стали выходить специализированные «Фронтовые киновыпуски» (таковых было произведено 24).

Другой формой реализации материалов фронтовой кинохроники являлись документальные фильмы, чаще всего посвященные каким-то наиболее масштабным сражениям и стратегическим операциям Красной Армии («Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Оборона Ленинграда», «Сталинград», «Черноморцы» и т.д.).

На обоих этих направлениях кинохроника вынуждена была работать в жестком агитационно-пропагандистском режиме. И отнюдь не только по принуждению Агитпропа ЦК ВКП(б), но, как очень тонко подметил Ю.М. Ханютин в своей замечательной книге «Предупреждение из прошлого»¹, — «по голосу собственной совести».

И руководство кинохроники, и сами работники фронтовых групп прекрасно понимали, что в момент отчаянного противоборства с врагом, когда страна напрягала уже последние свои силы, далеко не все, что происходило на фронтах, могло быть показано на экране.

Репортажи, очерки, портретные зарисовки, снятые на передовой, в первую очередь должны были показывать исключительно мужество и героизм советских солдат, мастерство и стратегический гений командования. Кадры фронтовой хроники должны были внушать зрителям веру и надежду в победу, мобилизовать все силы на борьбу с врагом. Эта установка на тотальную агитационность была в тех условиях абсолютно неизбежной, и было бы крайне глупо с позиций нынешних либеральных рассусоливания о сво-

боду творчества упрекать и тем более осуждать советскую фронтовую киножурналистику за то, что она в первую очередь стремилась запечатлеть ярко позитивные, победно-наступательные моменты и явления, а не горы трупов и изувеченных тел, оставшихся на земле после каждого даже небольшого сражения.

Однако к чести наших документалистов, хорошо понимая обязательность и неизбежность агитационно-пропагандистской установки в своей работе, они столь же ясно сознавали, что придет время, когда столь же неизбежно будет востребована более полная, более объемная правда о войне. Причем это понимали не только фронтовые операторы — своими глазами, воочию видевшие все, что происходит на фронтах. Необходимость выхода за жесткие пределы агитационно-пропагандистских установок хорошо осознавали и руководители кинохроники.

Выход из этого, казалось бы, неразрешимого противоречия, был найден в виде официального решения о создании специального фонда кинолетописи Великой Отечественной войны. В октябре 1943 года Комитет по делам кинематографии издал специальный приказ «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи». Значение этого приказа трудно переоценить. Это, возможно, был самый мудрый и конструктивный приказ за всю историю руководящих органов советской кинематографии вообще.

Дело в том, что отдельные съемки для кинолетописи производились и ранее. Но они осуществлялись, во-первых, как-то полуполюгально и бессистемно, со ссылкой на то обстоятельство, что фонд официальной советской кинолетописи начал создаваться еще в предвоенные годы. Во-вторых, эти полуразрешенные съемки велись непланоно, от случая к случаю, и к тому же бессистемно. Нередко в фонд кинолетописи сваливались жалкие, случайные ошметки от материалов, включаемых в СКЖ и документальные фильмы. В безобразном состоянии находилось дело обработки и хранения негативного фонда. Т.е. кинолетопись вроде бы и существовала, но на каких-то полупопулярных, полупартизанских основах.

Приказ Кинокомитета от 22 октября 1943 года разрубал все эти туго затянутые узлы и официально обязывал вести всю дальнейшую работу по созданию фонда Кинолетописи Великой Отечественной войны в более оптимальном, системном и ответственном режиме. Благодаря этому решению удалось не просто создать замечательную коллекцию уникальнейших кинодокументов о войне, но еще и сохранить ее.

Расшифровывая и закрепляя общие установки этого исторического приказа, 2 декабря 1943 года Главкинохроника издала директивное письмо «О съемках кинолетописи», в котором самым подробным образом перечислялись тематические направления специальных съемок для летописи. Примечательно, что раздел «Трудности и жертвы войны» этого директивного документа не только официально разрешал, но и обязывал снимать и трудности войны, и даже поражения.

«Война — не только победы, не только наступление, — предписывал циркуляр. — Война — это жертвы, отдельные поражения, отходы.

Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей. Отходы войск, переход населенных пунктов из рук в руки. В связи с этим — большие потери. Наша атака на том или ином участке может не удался. Потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненых, кровь. Потери в технике.

После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты.

Морской бой и гибель корабля или пожар на корабле...»

Этот документ, столь открыто и безоговорочно манифестирующий установку на настоящую правду о войне, безусловно, делает честь руководству советской кинохроники военных лет. По сути дела, он на свой лад повторяет пророческие слова Александра Довженко, вынесенные нами в качестве эпиграфа этой книги: «Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве. То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое — то просится сегодня на экран».

Менее года спустя после приказа, легализовавшего работу по созданию кинолетописи фронтовых лет, в июле 1944 года Комитет по делам кинематографии вновь вернулся к этой проблеме и основательно рассмотрел, что сделано после издания своего приказа и что еще предстоит сделать. Но к этому времени дело руководство кинохроникой по решению ЦК было передано уже в другие руки. Не буду утверждать, что они оказались менее заботливыми и более трясущими. Но уже сам факт внезапной и никак неподготовленной пересменки руководства столь специфическим и сверхоперативным участком работы, как кинохроника, не пошел на пользу делу. Впрочем, об этом уже чуть ниже.

¹ Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М., 1968.

№ 326

ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКИНОХРОНИКИ Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО НАЧАЛЬНИКАМ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП

8 сентября 1943 г.

Начальникам фронтовых киногрупп

Одна из важнейших задач фронтовых кинооператоров в районах, освобождаемых Красной Армией, — это съемки следов злодеяний и разрушений, совершенных немецко-фашистскими захватчиками. Необходимо разъяснить всему коллективу операторов, что это фиксирование фактов преступлений гитлеровцев — ответственнейшая обязанность кинохроникеров. Этот кинорепортаж является документом государственного значения.

Для того чтобы наиболее полно отснять факты зверств немцев и ущерба, причиненного ими советскому народу, Вам необходимо учитывать указания областных комиссий и инспекторов Чрезвычайной государственной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков.

Объектами съемок должны быть:

разрушенные и взорванные немцами памятники, а также дома, предприятия, общественные здания, мосты и другие сооружения;

внешний и внутренний вид варварски разгромленных жилищ, музеев, школ, библиотек, церквей;

места, где фашисты учиняли расправу над советскими людьми: помещения гестапо, места казней, трупы убитых и замученных граждан, лагеря пленных красноармейцев;

моменты опознания среди убитых своих родных и друзей; люди, вырвавшиеся из фашистского плена, убежавшие из Германии; дети, у которых немцы убили родителей; матери, потерявшие в дни оккупации детей;

вещественные свидетельства немецких издевательств над жителями советских городов и сел; надписи разного рода: объявления, плакаты с угрозами, запрещениями, приказами гитлеровского командования; бирки, повязки, которые надевались немецкими рабовладельцами на наших людей; все другие следы злодеяний и разрушений, совершенных оккупантами.

Снимать нужно и панорамы и крупные планы с уточнением наиболее выразительных деталей. Укажите кинооператорам на необходимость составления подробных монтажных листов с исчерпывающей документацией всего, что связано со съемками этих сюжетов.

Начальник Главкинохроники ВАСИЛЬЧЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 112. Л. 8—9.

№ 327

**ИЗ ДОКЛАДА Ф.М. ВАСИЛЬЧЕНКО
НА ЗАСЕДАНИИ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О СОСТОЯНИИ КИНОЛЕТОПИСИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ»**

14 сентября 1943 г.

СОСТОЯНИЕ И ЗАДАЧИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНОЛЕТОПИСИ

Кинолетопись, как особый фонд исторически ценных материалов документальных съемок, была организована в 1936 году. С тех пор в фонд летописи отобраны несколько сот тысяч метров материала.

С этого периода (помимо исторических кинодокументов, ранее переданных в киноархив НКВД¹) количество накопленного материала определяется следующими цифрами: довоенная кинолетопись составляет 5 000 коробок — 555 000 мтр.; военной кинолетописи имеется 2 400 коробок — 265 000 метров. Всего, таким образом, фонд кинолетописи состоит из 7 400 коробок материала, оцененного по балансу на первое августа в 6 253 630 руб.

Накопленный кинолетописный материал как довоенного, так и военного периода представляет собой большую общественно-политическую ценность.

Он складывается из ценнейших исторических документов, освещающих различные этапы жизни и борьбы нашей страны, посвященных политическим деятелям СССР и т.д. Для характеристики довоенной кинолетописи приведем как пример следующие примеры кинодокументов:

а) строительство пятилеток: Магнитострой, Кузнецк, Днепрогрэс, ХТЗ², ЧТЗ³ и т.д.;

- б) социалистическая реконструкция Москвы (все этапы);
- в) коллективизация сельского хозяйства (борьба с кулачеством, первые колхозы и совхозы, 25-тысячные и т.д.);
- г) биографические кинодокументы о М. Горьком, В. Куйбышеве, Анри Барбюсе, М. Шолохове, Джамбуле и т.д. Специальная звуковая съемка народовольца [Николая] Морозова;
- д) хозяйственное и культурное строительство в национальных республиках (Ферганский канал и т.д.);
- е) неиспользованные в фильмах материалы партийных съездов, съездов Советов, сессий Верховного Совета СССР и РСФСР, конференций стахановцев и т.д.

Кинология военного периода — это в основном материалы фронтовых съемок, а также съемок жизни тыла и общественно-политических и дипломатических фактов и событий, имевших место за время войны. Для характеристики материала этого периода приведем как пример следующие разделы кинодокументов (значительная часть которых не могла быть опубликована в период съемок и не вошла в уже известные документальные фильмы):

- а) Балтийский флот в боях в июне-августе 1941 года;
- б) жизнь города Ленина в период зимней блокады;
- в) партизанская борьба в тылу врага;
- г) оборона и эвакуация Одессы;
- д) бои за Новороссийск; отход из Севастополя, перебазировка Черноморского флота и т.д.;
- е) эвакуация предприятий в тыл страны;
- ж) пребывание в Москве представителей союзных стран: Черчилля, Дейвиса, Идена и т.д.;
- з) жизнь и восстановление районов, освобожденных от немецко-фашистских оккупантов (восстановление Сталинграда, Ростова и т.д.).

Кинология, в т.ч. о периоде Великой Отечественной войны, пополняется из следующих источников:

а) завершенные события и эпизоды войны, которые по характеру материала и обстановке не могли быть сразу использованы в текущих изданиях (напр: наши войска во время десантных операций в Керчи и Феодосии; противовоздушная оборона тыловых городов; работа оборонных предприятий и т.д. Эпизоды, отражающие историю отдельных частей и соединений Красной Армии и боевую деятельность военачальников);

б) специальные съемки для кинологии (напр., конференция немецких военнопленных и общественных деятелей Германии, находящихся в СССР; празднование пасхи в Елоховском соборе; порты и дороги, по которым идет вооружение из союзных стран СССР и т.д.);

в) исторически ценные остатки материалов, вошедших в фильмы, отражающие отдельные этапы нашей борьбы, как, напр., «Разгром немецких войск под Москвой», «Ленинград в борьбе», «Сталинград» и т.д.

Кинология, заснятая до войны в количестве 500 000 метров, была эвакуирована в октябре 1941 г. в Новосибирск, где хранится сейчас в фильмохранилище «Сибтехфильма» и находится в ведении Новосибирской студии кинохроники как филиал кинологии Центральной студии кинохроники. Туда же эвакуировано и 60 000 метров летописи военного периода. Эвакуированные в Новосибирск материалы были систематизированы, и на них составлена

инвентаризационная опись, что позволило цеху кинолетописи выполнить ряд серьезных заданий по подбору летописного материала для фильмов Э. Шуб «Страна родная», Ю. Солнцевой «Украина»⁴, Арнштама «Кто она» и т.д.

Основная часть кинолетописи военного периода в количестве 205 000 метров находится в Москве и хранится на складе Потылихи.

Эта часть кинолетописи также просмотрена и аннотирована.

* * *

В работе по созданию исторической кинолетописи имеются следующие недочеты:

1. Отсутствовал научно выработанный критерий, определяющий характер материала, подлежащего отбору в кинолетопись, в связи с чем в основной фонд кинолетописи подчас относился и материал, не имеющий исторической ценности.

2. Специальные съемки для кинолетописи носили случайный характер. Отсутствовал тематический план этих съемок, в связи с чем ряд фактов и явлений, характеризующих важные моменты в нашей борьбе, не зафиксирован в кинодокументах.

3. Нет установленного единого принципа систематизации кинолетописного материала и его классификации, что вносит беспорядок в обработку материала и затрудняет пользование им.

4. В отношении фонда кинолетописи не создано такое положение, при котором каждый кадр летописи был бы строго неприкосновенен. Для хранения кинолетописи не имеется специально оборудованного помещения. К обработке материала по кинолетописи не были привлечены достаточно квалифицированные кадры специалистов. В результате всего этого на Центральной студии кинохроники отсутствует атмосфера ответственного, бережного отношения к кинолетописи как к ценнейшим неповторимым документам истории.

* * *

В связи с тем, что создание фонда кинолетописи Великой Отечественной войны советского народа с немецко-фашистскими захватчиками является делом большого государственного значения, необходимо резко улучшить всю работу по кинолетописи, придав этой работе должное особое место в системе кинохроники.

Необходимо:

1. Отбирать из текущих съемок в фонд кинолетописи только исторически ценный материал, могущий составить обобщенное представление об отдельных периодах и этапах жизни страны. Для этой цели необходимо разработать постоянно действующий классификатор кинолетописи, разделы которого должны пополняться и видоизменяться в соответствии с текущей обстановкой. При отборе материала следует руководствоваться этим материалом.

2. На основе разработанного классификатора произвести расчистку всего кинолетописного материала периода Отечественной войны, отсеяв случайно попавшие в кинолетопись съемки и дублирующий материал.

3. Начать систематизацию всего кинолетописного материала Великой Отечественной войны, положив во главу угла этой систематизации следующую периодизацию истории Отечественной войны:

1) ход военных действий летом и осенью 1941 г. (период активной обороны страны, в частности обороны Одессы);

2) наступление Красной Армии зимой 1941—42 гг. (удары советских войск по немецко-фашистским ордам под Москвой и в районе Тулы и Калуги, т.е.

все, что относится к обороне Москвы и разгрому немцев под Москвой; бои в районе Ростова, Тихвина и Ленинграда;

3) ход военных действий на советско-германском фронте в летне-осенний период 1942 г. (оборонительные бои на Дону и на Кавказе, героическая оборона Севастополя и Ленинграда);

4) зимнее наступление Красной Армии в 1942—43 гг. (разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом, очищение Кавказа, очищение бассейна Дона и захват Ростова-на-Дону, прорыв блокады Ленинграда, успехи на Центральном фронте нашей Красной Армии, вступление в Донбасс и на Украину);

5) ликвидация летнего наступления немецко-фашистских войск в 1943 г. и наступательные действия Красной Армии (бои на Курском, Орловском и Белгородском направлениях, наступательные действия и успехи Красной Армии на Орловском, Брянском и Харьковском направлениях. Освобождение Донбасса и т.д.).

Основной формой систематизации кинолетописного материала должно явиться создание, в соответствии вышеуказанной периодизацией, исторических фильмороликов. Эти ролики должны в исторической последовательности объединять весь летописный материал, причем съемки военных действий на фронте должны чередоваться со всеми съемками жизни в тылу в этот же период войны.

Таким путем должна быть проведена систематизация всего имеющегося кинолетописного материала в дальнейшем.

1. Ввести в систему специальные съемки кинолетописи, для чего необходимо разработать тематический план, соответственно дополняя и изменяя его в зависимости от обстановки.

2. Передать в кинолетопись отдельные выпуски заграничной хроники, эпизоды, связанные с военными действиями на советско-германском фронте.

3. Организовать специальную редакционную коллегия кинолетописи, с привлечением к ее работе консультантов-историков и военных специалистов.

Редколлегия должна разрабатывать тематические планы съемок, классификацию и порядок систематизации кинолетописного материала.

4. Выделить работу по систематизации кинолетописного материала и созданию исторических фильмороликов в самостоятельный разряд работы кинохроники. Должна быть обеспечена полная сохранность и неприкосновенность негатива летописного материала, объединенного в ролики. К использованию в текущих выпусках могут допускаться только контратипы этого материала.

5. Весь материал, не являющийся уникальным или дублирующий съемки, отобранные для кинолетописи, должен быть сосредоточен в фильмотеке, которая должна явиться основным источником материалов для текущей работы. В связи с этим должна быть поднята на более высокий уровень работа фильмотеки, проведена систематизация библиотечного материала. <...>

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 831. Л. 65—71.

¹ Речь идет о фонофотокиноархиве, который ныне называется РГАКФД (Российский государственный архив кинофотодокументов).

² ХТЗ — Харьковский тракторный завод.

³ ЧТЗ — Челябинский тракторный завод.

⁴ Имеется в виду фильм «Битва за нашу Советскую Украину».

№ 328
ПРИКАЗ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О МЕРОПРИЯТИЯХ ПО УЛУЧШЕНИЮ РАБОТЫ ПО СИСТЕМАТИЗАЦИИ
ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНОЛЕТОПИСИ»

22 октября 1943 г.

ПРИКАЗ ПО КОМИТЕТУ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СНК СССР 22.10.1943 г.

Содержание: О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи

В целях улучшения работы по систематизации документальной кинолетописи Великой Отечественной войны советского народа с немецко-фашистскими захватчиками приказываю:

1. Начальнику Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов тов. Васильченко приступить к систематизации в хронологическом порядке кинолетописного материала, накопленного за время Великой Отечественной войны, обеспечивающей наиболее полное освещение важнейших этапов войны, для чего произвести отдельные досьежки (места исторических сражений, разрушения, герои конкретных операций и т.д.).

2. Организовать специальную съемку кинолетописи, для чего разработать и разослать всем фронтовым киногруппам указания: о характере материала, который должен сниматься для летописи, а также разработать тематический план съемок каждого летописного материала в тылу, дав соответствующие указания местным студиям кинохроники.

3. Произвести отбор материала для летописи из съемок, накопленных местными студиями хроники за период войны и отражающих жизнь и работу тыла и прифронтовой полосы за этот период.

4. Создать при Главном управлении кинохроники отдел кинолетописи в составе 3 человек, на которых возложить работу по руководству и организации хроникально-документального кинолетописного фонда советской кинематографии. Управлению делами Комитета передать Главку хроники соответствующие штатные должности.

5. Утвердить при начальнике Главного управления хроникально-документальных фильмов Редакционную коллегию по кинолетописи в следующем составе: председатель тов. Васильченко. члены коллегии: т.т. Копалин И.П., доктор исторических наук Разгон И.М., Болтянский Г.М., Довженко А.П. К работе в редакционной коллегии летописи, составлению планов съемок и аннотаций накопленного материала широко привлекать специалистов и историков.

6. Утвердить штаты цеха кинолетописи в Центральной студии кинохроники в количестве 10 человек.

Плановому отделу Комитета соответственно увеличить лимит по труду и фонд зарплаты по Центральной студии кинохроники.

7. Расходы, связанные с систематизацией материала кинолетописи, включать в Свод зарплат по производству Центральной студии кинохроники.

Плановому отделу Комитета выделять каждый квартал для специальных съемок для кинолетописи 10 тыс. метров негатива, в том числе 5 т. м импортного негатива для особенно ответственных съемок.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 831. Л. 62—63.

№ 329

**ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО ГЛАВКИНОХРОНИКИ
НАЧАЛЬНИКАМ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП**

2 декабря 1943 г.

О СЪЕМКАХ ДЛЯ КИНОЛЕТОПИСИ

В ходе съемок боевых эпизодов и других значительных фактов на фронтах Отечественной войны кинооператоры часто сталкиваются с явлениями, которые они не снимают либо потому, что эти явления выходят за пределы плана текущих работ номеров СКЖ, либо потому, что съемки этих явлений по тем или иным причинам нецелесообразно сейчас включать в СКЖ и фильмы.

Между тем такие съемки часто представляют исключительную ценность для истории Великой Отечественной войны, для кинолетописи. Эти материалы явятся в будущем кинодокументами исключительной силы, отражающими в правдивой форме все величие борьбы советского народа с немецко-фашистскими захватчиками, со всеми ее трудностями.

К примеру, материал, заснятый в Ленинграде, по особому плану, не связанному только с планами текущих номеров «Ленинградского киножурнала», в период первой зимней блокады, запечатлел ряд исключительно сильных моментов голода, разрушений. Материал этот не опубликовывался, и лишь часть его была позднее включена в фильм «Ленинград в борьбе».

Значительная часть этих съемок может быть опубликована лишь в дальнейшем. В Ленинграде, например, заснято богослужение в соборе, кадры которого не опубликованы. Много съемок, проводимых в партизанских отрядах, тоже пока опубликованы быть не могут.

Но все это необходимо снимать. Снимать это нужно, руководствуясь не только задачами текущего дня, а рассматривать все факты с точки зрения их значения во всей нашей борьбе с немецко-фашистскими захватчиками, с точки зрения «завтрашнего дня». Нужно поэтому все наиболее значительные явления и факты Великой Отечественной войны иметь постоянно в поле зрения.

Нужно операторов ориентировать на съемки для Кинолетописи. Операторы должны проявлять инициативу в фиксировании на пленке значительных и нужных для истории фактов и явлений.

Даем примерный список тем съемок для кинолетописи.

Война — тяжелый труд

Снимать войну как тяжелый физический труд.

Экипировка бойца в походе в условиях зимнего периода. Изнурение в

процессе непрерывных боев и переходов. Трудности рытья траншей, блиндажей, креплений в зимних условиях.

Зимние дороги, трудности коммуникаций, снабжение боеприпасами и пищей.

Перетаскивание орудий на себе в труднопроходимых местах, в лесах, болоте, трясине. Подтаскивание боеприпасов к полю боя.

Тяжелая, напряженная работа санитаров, санитарок и санитарного батальона. Обработка подносимых с поля боя многочисленных раненных и уборка убитых требует напряжения всех сил санбата. Особенно трудно зимой.

Трудна работа по собиранию на поле боя подбитых танков, ремонт их в полевых мастерских и отправка танков и поврежденных самолетов в тыл для ремонта.

Колоссален труд саперов в инженерных частях — особенно при форсировании рек. Строят переправы, вбивают сваи, работают в ледяной воде, сооружают понтоны под огнем, чинят мосты и строят укрепления на болотах, в лесах, которые тут же уничтожаются врагом с воздуха, и вновь возводят.

Трудности и жертвы войны

Война — не только победы, не только наступление. Война — это жертвы, отдельные поражения, отходы. Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей. Отходы войск, переход населенных пунктов из рук в руки. В связи с этим — большие потери.

Наша атака на том или ином участке может не удалиться. Потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненных, кровь. Потери в технике.

После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты.

Морской бой и гибель корабля или пожар на корабле. Обстановка боя на корабле. Работа по спасанию тонущих. Тушение пожара или забивка пробоины в судне в ходе боя.

Герои последних боев

Обязательно нужно снимать всех героев наиболее значительных, решающих операций — командиров и бойцов. Начальники киногрупп и операторы должны чувствовать себя ответственными перед завтрашним днем за съемку героев войны на своем фронте.

В тылу врага

Помимо обычных съемок партизан, сделанных уже хроникой для кинолетописи, необходимо подробнее снять:

А) Партизанский край, характер управления, деятельность советских и партийных учреждений, партизанская милиция, партизанский госпиталь, военная жизнь партизанского отряда, смотр отрядов, деятели партизанского края.

Б) Жизнь населения в оккупированных районах, ямы и подвалы, в которых скрывается население, посещение их партизанами, помощь партизан

В) Деятельность партизанских отрядов в период наступления Красной Армии и изгнание немцев с Советской земли, поступление сведений к партизанам о движении Красной Армии, поступления разведки, организация операций, захват трофеев, захват обозов и раздача населению, немецкие пленные у партизан.

Объединенные действия партизан и частей Красной Армии, налаживание связи, встречи партизан и Красной Армии на поле боя.

Зверства и разрушения немцев

Этот раздел требует особенного внимания.

Сейчас киноматериалы о зверствах и разрушениях немцев систематизируются и обрабатываются для Чрезвычайной Государственной Комиссии и по ее заданию.

Снимайте зверства и разрушения немцев, самые ужасные, самые тяжелые, не приноравливаясь к требованиям эстетичности.

Никакое другое отношение не должно руководить оператором при съемке этих материалов, кроме долга запечатлеть гнусности и разбой немцев на нашей земле, за что они должны будут расплатиться.

Для кинолетописи также важно запечатлеть следы экономического хозяйничанья немцев, показать так называемый «новый порядок», установленный при немцах. Следы немецких хозяев на наших заводах, помещичьи поместья в селах, следы барщины, склады награбленного у населения продовольствия и вещей, приказы и распоряжения немецких властей, нищенское состояние населения.

Необходимо снимать следы морального угнетения и унижения при «новом порядке», надписи «Только для немцев», бирки на шее и все другие документы, характеризующие унижительное положение советских людей при фашистских захватчиках.

Это переченъ тем далеко не исчерпывает фактов и явлений, с которыми могут столкнуться кинооператоры. При остром глазе кинооператора и его правильной ориентации жизнь натолкнет его на ряд новых и лучших тем.

<...> Материал для кинолетописи присылается отдельно с надписью «Для кинолетописи», и обращаем особое внимание на то, что монтажные листы должны быть наиболее полными, с детальными пояснениями, точным указанием фамилий и по возможности с дополнительными сведениями о том или ином событии.

Начальник

Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов
ВАСИЛЬЧЕНКО

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 186. Л. 15—16 об.

№ 330

**СПРАВКА К ЗАСЕДАНИЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О СОСТОЯНИИ КИНОЛЕТОПИСИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ».**

18 июля 1944 г.

**СПРАВКА К ЗАСЕДАНИЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ
«О СОСТОЯНИИ КИНОЛЕТОПИСИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ».**

I. Характеристика летописного фонда

Появление летописи как особого (специального) фонда в системе производства кинохроники относится к 1936 году (приказ по тресту Союзкинохроника за № 55 от 3 мая 1936 г.). С тех пор в Фонды летописи отобраны и накоплены многие десятки тысяч метров в негативе и частью в позитиве. Достаточно сказать, что сейчас в летописном Фонде имеется около 600 тысяч метров, относящихся к периодам до начала Отечественной войны и 200 тысяч метров материалов об Отечественной войне.

Четкого научно обоснованного определения, что должен представлять собой летописный Фонд, каковы задачи кинолетописи, в каком виде должен быть очищенный, окончательный оформленный материал летописи, каков должен быть критерий в отборе материалов для летописи и т.д. — не было. Такой углубленной и совершенно необходимой серьезной предварительной работы (методологической и методической) проделано не было. Поэтому в кинолетописи можно встретить спорный, сомнительный или весьма третьестепенный материал, благодаря отсутствию точно установленного критерия отбора и неизбежному вследствие этого субъективному подходу.

Главным же недостатком кинолетописного Фонда является то, что по сложившейся традиции — в летописный Фонд по сегодняшний день отбираются материалы, имеющие историческую ценность, только из числа негативных остатков от выпущенных фильмов и журналов. Этот материал не только уже производственно неполноценный, но и исторически неполноценный, а иногда и малоценный. Ибо в этих отобранных летописью негативных остатках из фильмотеки отсутствуют самые яркие, убедительные и главное, существенные кадры, темы и события, поскольку они взяты, использованы и находятся в негативе соответственного фильма или журнала. Негативные же остатки, сданные в летопись, представляют собой либо разрозненные куски или кусочки, между которыми по теме имеются существенные провалы, либо кусочки не монтирующиеся, либо дубли, отсеянные по своему короткому метражу, либо дубли, отсеянные по техническим недостаткам, либо, наконец, просто технический брак.

Лишь в отдельных случаях в нынешнем летописном Фонде встречаются полноценные материалы. Это не вышедшие на экраны по тем или иным причинам целые фильмы, либо крупные по метражу ценные остатки, представляющие собой эпизоды, не вошедшие в фильм.

Во всяком случае, значительное количество нынешнего летописного Фонда из негативных остатков представляет собой сомнительный и весьма неясный материал в смысле историческом.

Кроме того, хранящийся в нынешних Фондах летописи материал лежит в коробках почти так, как он был взят — в совершенно разрозненных остатках. Он не отжат, в нем не произведено отсева негодных кусков, он никак не проработан и не оформлен в виде монтажа кусков в последовательном по теме или сюжету порядке. Иначе говоря, это пока лишь хранящийся сырой материал, имеющий потенциальное летописное значение. Со строго научной точки зрения такой материал в вышеописанном состоянии может быть назван только кинохроникальным архивом или, точнее, летописным сырьем.

II. Правильная постановка кинолетописи

Можно было бы сказать, что кинолетописью страны в широком смысле этого слова является по существу кинохроника в целом, все ее съемки. Однако с точки зрения отражения истории нашей страны на киноплёнке в собственном смысле этого слова — не все эти события и факты равноценны. Одни из этих съемок злободневны, но с течением времени теряют свое историческое значение, другие отражают частные, нехарактерные моменты, третьи (съемки для фильмов) берут слишком широко как основные явления, так и, в особенности, явления второстепенного порядка, либо дублируют неоднократно уже снятые и имеющиеся киносъемки, но лишь в иных вариан-

тах. Наконец, многие съемки, произведенные с установкой на выпуск фильма или сюжетов журнала, имеют значительное количество ненужных для летописи кадров технико-производственного и художественно-творческого значения в целях создания произведения киноискусства. (Монтажи, перебивки, монтажно-ритмические кадры, пейзажные, лирические и др. кадры и общие планы для эмоционального воздействия на зрителя.)

Из всех засъемок хроники и материалов внутри отдельных засъемок хроники подлинно историческими являются лишь те, которые ярко, правдиво (отбрасывая творческие приемы и инсценировки) и по существу изображают важные этапы, а также отдельные события всей жизни СССР — ее борьбы, достижений, трудностей и их преодоления в их характерных чертах, либо изображают типические явления социалистического строительства страны. Это события, факты и явления, которые переживают свое временное злободневное значение, приобретают длительное, устойчивое, постоянное значение.

Данное выше определение — что такое кинолетопись — должно явиться основным научным критерием при отборе снятых материалов в кинолетописный Фонд.

Отобранные по вышеуказанному признаку или критерию материалы поступают в летописный Фонд. Однако и в таком виде, пока они не отработаны окончательно редакторами кинолетописи, эти материалы являются, как уже сказано, еще летописным сырьем. Окончательно отжатые, с отсевом дублей, технического брака, длиннот, ненужных деталей, смонтированные затем в последовательном порядке развертывания данной темы в отдельный ролик (или ролики), и, наконец, снабженные соответственным историко-политическим аннотационным текстом внутри данного ролика — эти материалы в таком виде явятся уже оформленной первичной единицей кинолетописи.

В такой вид, по существу, и должны быть превращены путем тщательной проработки все материалы летописного Фонда. Это освободит летопись от значительной части летописного материала, от ее большого по количеству метражного балласта.

Указанные ролики или коробки летописи по темам и подтемам названы первичной единицей кинолетописи, так как для дальнейших необходимых задач — составления кинолетописи по большой исторической теме, по целому этапу жизни страны — эти ролики явятся, в свою очередь, подсобным материалом (но полноценным), т.е. частью развертываемой и прорабатываемой большой исторической темы по целому периоду истории СССР.

III. Какие материалы должны входить в летописный Фонд

До сих пор в летописный Фонд поступали негативные остатки от выпущенных фильмов и журналов, или целиком редкие фильмы или сюжеты, почему-либо не использованные в производстве.

Между тем наиболее ценные и яркие фактические материалы, нужные для кинолетописи, как уже было указано, находятся большей частью в фильмах и сюжетах журналов. Поэтому для каждой единицы кинолетописи по определенной теме — материалы должны отбираться как из выпущенных фильмов, так и из сюжетов журналов и из их остатков. Забирать целиком негативы выпущенных кинофильмов или журналов в том случае, если в них встречается то или иное количество ценных исторических материалов для кинолетописи (как это пытались уже проводить на практике), является абсурдом. Тем более

что, согласно правительственного постановления, мы обязаны сдавать негативы фильмов и журналов в киноархив НКВД. Поэтому необходимо просматривать выпущенные фильмы и сюжеты журналов, отмечать и отбирать в них строго и сжато подлинно историко-летописные материалы (в сочетании с негативными остатками по той же теме) — и эту часть фильмов и сюжетов лавандировать и контратипировать для летописи. Технически это выдвигает на очередь уже назревший вопрос о том, что негативы киносъемок хроники, по крайней мере киносъемок Отечественной войны, должны стать, наконец, неприкосновенными, как это уже принято у нас в художественной кинематографии. С оригинала негатива делается лаванда и затем контратип, откуда уже печатаются и фильмы, и сюжеты журналов, и материалы для летописи и для производственных нужд.

Только таким образом и получится максимально возможный ценный исторический материал для кинолетописи по темам из всех наличных съемок на производстве.

IV. О проводимой сейчас и предстоящей работе по кинолетописи Отечественной войны

Основной задачей работников кинолетописи сейчас является создание из всех произведенных съемок систематизированных материалов по киноистории Отечественной войны.

Для создания кинолетописи Отечественной войны в виде оформленных исторических материалов, необходимо было, прежде всего, разрешить принципы систематизации киноматериалов об Отечественной войне.

Совершенно ясно, что в систематизации материалов кинолетописи нужно идти по органическим этапам хода военных действий на фронте и всего, что было связано с войной по всей стране на данном этапе. Поэтому, прежде всего, и во главу угла должна быть положена правильная периодизация истории Отечественной войны.

Такая периодизация, на основе хода войны, указаний и выступлений товарища Сталина — уже имеется. Поэтому и нам тут не приходится ничего выдумывать.

Точно так же выяснен и вопрос о том, параллельно с ходом военных действий в соответственном периоде нужно давать ту большую созидательную работу, которая шла внутри страны, в прифронтовой полосе и в глубоком тылу, по укреплению и помощи Красной Армии, по обеспечению победы над врагом.

Второй задачей по кинолетописи Отечественной войны является непосредственная работа по отбору и систематизации всех имеющихся (снятых) киноматериалов об Отечественной войне. На основе указаний Комитета и решений редколлегии кинолетописи, созданной там же постановлением Кинокомитета от 25.X-43 г., эта работа сейчас и проводится группой реж. Э. Шуб. Закончен отбор и систематизация всех материалов по первому периоду Отечественной войны — до 5.XI-1941 г. Отобрано, систематизировано по темам и в хронологическом порядке, проаннотировано и описано 53 000 метров киноматериалов по этому периоду. Приступлено к отбору и систематизации киноматериалов второго периода Отечественной войны, наличие которого составляет 311 000 метров, из коих уже просмотрено до 100 000 метров. Параллельно производится также расшифровка некоторой части снятых киноматериалов по первому

периоду войны, т.к. вследствие раздокументации их (отсутствие или утеря монтажных листов в период эвакуации) приходится по мере приезда соответственных кинооператоров с фронтов выяснять и уточнять с ними часть съемок, не имеющих монтажных листов.

Сейчас встает перед летописью третья задача — окончательный отбор, правильное размещение и редактирование отобранных в основном и систематизированных материалов первого периода Отечественной войны. По изготовлении лаванд с частей съемок из фильмов и журналов, отобранных в кинолетопись по первому периоду, после изготовления позитивов к отобранным материалам первого периода, имеющим только негатив (13 000 метров), эта задача и должна будет выполняться редколлегией кинолетописи путем просмотра материала на экране при участии консультантов — историков и военных специалистов.

Наконец, четвертой и последней задачей (не считая вопросов хранения и длительного сохранения этих материалов) кинолетописи Отечественной войны явится картотечная классификация всех материалов кинолетописи по первому и следующим периодам войны, исключительно по уже отобранным и систематизированным материалам, вошедшим в историческую кинолетопись войны.

У. О киноархиве НКВД и хранении материалов кинолетописи и фильмов

Вопрос о сдаче негативов и позитивов кинохроникальных фильмов и журналов в киноархив НКВД должен привлечь к себе сейчас особое внимание. До сих пор журналы и фильмы хроники должны были сдаваться через 3 года после выпуска. Зачастую и сам киноархив НКВД забирал их еще позднее. Сейчас, в связи с новым постановлением СНК СССР, которое удалось провести Архивному управлению НКВД в 1941 году¹, киноархив требует сдачи хроники через год после ее выпуска. Между тем задачи и особенности работы Центральной студии кинохроники над материалами Великой Отечественной войны требуют наличия этих материалов на студии за все время войны, то есть даже свыше, чем на три года, со дня выпуска их. Ибо в течение ближайшего года-двух потребуются не раз выпуск обзорных фильмов в разных планах, куда должны будут входить и материалы начального периода войны. Кроме того, киноархив НКВД в лице тов. Жбанкова толкует последнее постановление СНК СССР в смысле сдачи в киноархив и негативов, и позитивов художественных фильмов.

Между тем существующее фильмохранилище киноархива НКВД, как это хорошо известно ряду работников кинематографии, далеко не совершенно и не удовлетворяет требованиям долговременного сохранения фильмов². Кроме того, оно и недостаточно по емкости. Неизвестно также, в каком состоянии находятся в киноархиве все ранее сданные негативы и позитивы хроники, после их недавнего возврата из эвакуации в гор. Чкалов³. Кроме всего прочего, киноархив НКВД требует сдачи ему также и материалов кинолетописи. Все это приводит к необходимости заняться этим вопросом вплотную и немедленно.

Мне представляется, что на основе всего изложенного Кинокомитет, после внимательного изучения вопроса и подготовки соответственных материалов, должен будет прийти к необходимости поставить перед правительством вопрос об изменении вышеуказанного постановления либо в направлении уд-

линения сроков сдачи материалов хроники в Киноархив НКВД от 5 до 10 лет, либо в направлении коренного изменения дела и оставления кинохроникальных материалов вообще на сохранении с системе Кинокомитета.

Последнее вполне логично. Так как в Кинокомитете имеется научное учреждение (НИКФИ), химики и другие специалисты, ведется работа по профилактике и реставрации фильмов, изучаются вопросы старения снятой пленки и проблемы долговременного хранения. Кроме того, люди, знающие каждый метр этого материала, т.е. кинопроизводственники, находятся у нас, в нашей системе. Для нужд производства постоянно требуются те или иные куски, иногда 10-летней и более давности.

Между тем, в киноархиве никаких специалистов по этим вопросам нет, никакой работы по режиму длительного хранения пленки не ведется. Хранение носит пассивный характер: фильмохранилище — это просто кладовая на замке. Получение из киноархива тех или иных фильмов или кусков, если они нужны нашему производству, наталкивается на затруднения и разные недоразумения, ненахождение нужного материала вследствие некомпетентности, неверного типа хранения и его паспортизации и каталогизации.

Правда, и наше хранилище на Белых Столбах находится в неудовлетворительном состоянии, но там есть люди, знающие это дело, есть приборы для правильного режима, хранения, кондиционирование воздуха и т.д. При некоторых работах, возможных даже сейчас, часть помещения, ячеек и сейфов может быть быстро приведена в состояние, удовлетворяющее научным требованиям долговременного хранения. Во всяком случае, не так трудно привести в нужное состояние часть помещения, где могли бы храниться материалы кинолетописи и ценнейшие художественные фильмы, пока не наступит время, когда можно будет иметь фильмохранилище достаточной емкости для государственного хранения фильмов и построенное по новейшим правилам и требованиям науки и техники.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 923. Л. 135-140.

¹ Видимо, имеется в виду «Положение о Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов», утвержденное приказом НКВД СССР 14 мая 1941 года.

² Состояние хранилищ фонофотокиноархива действительно вызывало серьезные опасения: помещения изначально не были приспособлены к долговременному хранению документов, а, кроме того, были переполнены еще с середины 1930-х гг.

³ В годы войны погибла половина фондов бумажных архивов страны. Было утрачено множество фильмов из фильмотеки ВГИКа, которая перевозилась в Новосибирск. Тем удивительнее, что фонофотокиноархив при эвакуации потерял всего 30—40 роликов, и то по причине их плохого технического состояния (гидролиз и т.п.).

№ 331

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ «О СОСТОЯНИИ КИНОЛЕТОПИСИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ»

18 июля 1944 г.

Т. ШУБ: Всего имеется снятым около одного миллиона метров пленки за время Отечественной войны. Из этого материала сделаны СКЖ, картины хроникальные, часть съемок специально для летописи. То, что снималось

специально для летописи, можно даже не принимать в расчет, это было неполноценно, случайно и невыразительно. Студия просто отдавала в летопись неиспользованные, ненужные сюжеты и кадры. В основном — это не использованный в СКЖ материал, остатки от картин и летописный материал первого периода войны, составлявший 175 тыс. метров, снятых с июля по декабрь, т.е. до разгрома немцев под Москвой. 40 тыс. метров составляют материалы СКЖ, больших картин, целевых выпусков битв за Москву, неиспользованные сюжеты Ленинграда. Из всех этих материалов для первого периода войны взято в летопись (просмотрено 170 500 метров), отобрано 37 тыс. метров, 16 тыс. метров негатива отобрано, который еще не был напечатан ни разу. Эти 16 тыс. метров в первую очередь необходимо отпечатать, т.к. там имеется очень ценный и интересный материал. Эти 37 тыс. метров описаны — частично покрупно, частично посюжетно, систематизированы и классифицированы по карточкам. Каждая коробочка пронумерована, и то, что написано в монтажных листах — это действительно находится в коробках в тематическом подборе.

Второй период войны — отобрано 2 600 сюжетов, 311 тыс. позитива и около 60 тыс. остатков по картинкам и СКЖ, в общем 380 тыс. Я просмотрела 640 сюжетов. Этот материал тоже описан, систематизирован. Наиболее важный материал описан покрупно, менее важный — посюжетно, описывается общее содержание сюжета, весь материал классифицирован.

С 16-го марта я систематически присутствую на всех просмотрах новых материалов, чтобы знать текущий материал, это позволяет в дальнейшем не возвращаться к просмотренному уже материалу. Такого материала мною просмотрено около 115 сюжетов, примерно 50 тыс. метров.

Остается просмотреть около 600 тыс. метров и обработать их. Но я считаю, что самая трудоемкая работа — это отбор материала, который затем предстоит обработать.

Наиболее ценные сюжеты по первому периоду, отобранные мною в кинолетопись, это Одесса, Харьков, Ельня, Ростов, Севастополь, остров Ханка, Тула, Сталиногорск, Солнечногорск, Волоколамск, Москва, Днепр, Орша, Смоленск, Борисов, Прибалтика, небольшой, но очень интересный материал — поджог электростанции под Мелитополем.

По второму периоду есть в негативе и представляют большой интерес материалы: доваторцы¹, катуковцы², майор Гальченко, взятие Можайска, Волоколамск, взятие города Кондрово, ленинградский материал и исключительно интересный синхронный материал о Рохоссовском. Есть материалы работы штаба, когда принимаются решения, даются указания, работа телефона и телеграфа в штабе, разговоры танкистов у танков, выступления Толстого, Лозовского, митинг славян, митинг писателей и пр.

Работа по описи кадров составляет сейчас уже сейчас по первому периоду 2,5 печатных листа. Я думаю, что в законченном виде это даст 6—7 печатных листов.

Мною проведена работа по опросу операторов, по первому периоду. Но они не могут дать ряда расшифровок — в отношении дивизий, полков и т.д. Там нужно будет поработать с военными консультантами, и, поскольку материал приведен в порядок, я могу показать его военным консультантам — отдельно по Западному, Юго-Западному и т.д. фронтам. Я говорила с историком <имя пропущено>, и он говорит, что по первому периоду можно уже

пригласить военных консультантов и давать расшифровки. Это длительная и серьезная работа.

Товарищи, которые ознакомились с записями по кадрам и по сюжетам, видели, что это довольно образный материал, который дает представление о том, что из себя представляет летописный материал в целом. Мне кажется, что если серьезно обработать весь этот материал, может получиться очень интересная картина, своего рода литературный труд по накоплению кинодокументов Отечественной войны.

О редколлегии.

(БОЛЬШАКОВ: Это должен быть ученый совет.)

Может быть, это даже правильнее, должен быть ученый совет, который вплотную и серьезно занялся бы вопросами кинолетописи.

Второй, наиболее ответственный вопрос — это вопрос о дальнейших съемках. Съемки должны вестись по указанию, на основании опыта просмотренного материала. На основании этого опыта уже выявились любопытные биографии целого ряда исторических лиц. И это можно довести до большого выразительного материала, если доснять его до конца. У нас в этом отношении есть ряд серьезных недочетов. Так, очень мало снят товарищ Сталин, я бы сказала — совсем не снят. Причем снимал его все время только один оператор — тов. Беляков, я считала бы нужным ввести еще одного оператора. Но и то немногое, что снято, представляет большой интерес. Мало снят товарищ Молотов, совершенно не снят генералитет, Герои Советского Союза сняты очень мало. Сейчас, когда идет наступление, надо дать нашим операторам целый ряд заданий, снимать для летописи. Особенно мне кажется, важно зафиксировать свидетельские показания. Те свидетельские показания, которые имеются у нас в синхронной записи, представляют большой интерес.

Сейчас по второму периоду я завела специальный раздел свидетельских показаний, и это может быть грандиозной темой, наиболее обличительным материалом для фашистов, если правильно организовать это дело.

Сейчас у меня работает еще очень мало народу — всего три человека. Мне нужно обязательно еще трех человек, из них одну негативщицу, одного ассистента и заведующего складом.

Надо отметить, что очень неблагоприятно по первому периоду с негативным материалом, который куда-то утонул. В этом отношении по второму периоду дело обстоит лучше, и, я думаю, в третьем периоде здесь никаких неполадок не будет.

(Т. БОЛТЯНСКИЙ: Сейчас продолжает поступать новый материал, и, чтобы не образовалось залежей материалов, нужно посадить одного человека, который сразу же просматривал (бы) этот новый материал и решал, что из этого материала надо лавандировать. Самое лучшее было бы не допускать резать материал, а сразу весь его лавандировать, но это сложно.)

БОЛЬШАКОВ: Сейчас с пленкой у нас неплохо, можно и весь материал будет лавандировать.)

Относительно Ученого совета. Когда мы сейчас просматриваем материал первого периода, материал отступления, то получаем впечатление, что наши войска наступали. Все мы знаем, что наши пограничники и другие наши части стояли насмерть, сражались упорно с врагом, и, если наши историки скажут, что надо показывать в этот первый период стойкость наших войск, их беспримерное мужество, нашу активную оборону — как ха-

рактирует этот период товарищ Сталин — тогда этот материал может заговорить.

Интересно создавать биографии отдельных полков, дивизий; сейчас, например, накапливается очень интересный биографический материал одной из наших армий — армии генерала Еременко, в которой есть корпус стрелковый, добровольческий полк имени Матросова — по нему имеется очень интересный полный биографический материал.

Я хочу сказать, что сейчас перед нами стоят три основных вопроса в работе по летописи. Это — отбор и систематизация материала, вопросы хранения и вопросы долговечности сохранности материала. Все эти вопросы чрезвычайно важны. Но они упираются в один вопрос. Сейчас по закону СНК СССР мы обязаны передавать весь материал трехлетней давности в НКВД. В марте 44 года этот закон получил подтверждение. Я считаю, что негативы должны храниться у нас, и НКВД склоняется к тому, чтобы нас сделать хранителями этих материалов. Но раз это дело будет передано нам, возникает вопрос о долговременном его сохранении. Сейчас мы еще не можем передавать эти материалы в течение одного-двух лет потому, что он подлежит обработке, сделать лаванды и проч.

У нас имеются такие предложения.

Поручить НИКФИ — его Ученому совету — разработать вопрос о долговечном хранении материалов летописи.

Надо сказать, что лучшими условиями долговечного хранения пленки — являются нормальные условия жилого помещения. Люмьер дал когда-то Голдовскому кусок пленки, который хранился у него с 1895 года в письменном столе, и пленка была в полной сохранности. Таких условий в наших хранилищах еще нет. В Белых Столбах надо еще привести в порядок, выделить в хранилище 2—3 комнаты, которые оборудовать так, чтобы создать нормальные условия в отношении влажности и температуры.

Следующий важный вопрос. В течение первого периода войны наши лаборатории работали на заменителях. И мы еще должны определить, насколько меняются сроки сохранения пленки из-за обработки ее заменителями. И принять профилактические меры, т.к. иначе через три года мы можем оказаться перед фактом, что пленка испортится. Надо разработать вопрос, чем и как компенсировать неполноценность обработки пленки, чтобы обеспечить долговечность пленки.

(ХРИПУНОВ: Имеются ли случаи преждевременного старения фильмов?)

Пока таких случаев не было выявлено. Тов. Фридман (НИКФИ) говорил, что в НКВД хранилище хуже, чем у нас в Белых Столбах. И нужно обязательно принять меры к переводу хранения пленки к нам.

Затем надо заняться вопросами упорядочения условий хранения. Хранилища можно разбить на три вида: первое — это элементарные хранилища пленки на студиях, где можно создать обычные комнатные условия. Второе — где хранятся большие количества материалов, такого типа хранилища, как в Белых Столбах, — для них нужно выработать условия и режимы хранения. И, наконец, третий вид — это особые условия для сравнительно меньшего количества материалов, который относится к золотому фонду и для которого нужно создать особые условия. Самое важное — сохранить в помещении постоянные режимы температуры и влажности.

Нужно поручить Ученому совету НИКФИ разработать материалы по хранению фильмов и представить ряд предложений по этому вопросу Комитету.

Мне кажется, что полезно было бы включить в состав Ученого совета хроники работников — не только историков и др., а также инженеров, технологов.

Долгосрочное хранение. У нас была в свое время комиссия, занимавшаяся этими вопросами. На основании работ этой комиссии мы разработали ряд мероприятий — по сохранению звука на металле и пр. Сейчас, впрочем, этот вопрос такого актуального значения не имеет. В перспективе на 45 год нужно включить в работы НИКФИ вопрос о долговечном хранении фильмов.

КОЗЛОВ: По поводу хранения фильмов. Надо принять решение о хранении этих важнейших документов. Сейчас положение, по-моему, с хранением фильмов у нас хуже, чем в НКВД. В НКВД (Главном архивном его управлении) имеется Ученый совет, куда входят профессора, историки, академики и др. лица. Там положение такое, что строить специальные хранилища они не будут. Поэтому правильно предположение об изъятии от НКВД этих материалов. Но для этого нужно сейчас ряд срочных мер. Материал у нас разншерстный, обрабатывалась пленка различными заменителями. В первую очередь надо весь отобранный в летопись материал пропустить через промывку, вымыть соли, очистить его, подготовить для хранения.

Относительно случаев преждевременного старения материала. На основе целлулоидной таких случаев нет, но по эмульсионному слою есть испорченные материалы.

Наши предложения: в первую очередь нужно отобрать летописный материал и профилактически обработать его. В НИКФИ было проведено специальное совещание и разработан ряд мероприятий по режиму хранения пленки в Белых Столбах.

БОЛЬШАКОВ: С приходом тов. Шуб надо отметить положительный сдвиг в работе. Сейчас уже определилось определенное направление в улучшении и наведении порядка в этой области. Эту работу надо продолжить и помочь тов. Шуб, дать ей еще трех человек, отвести нужное помещение.

Важная часть работы — разработка материала, систематизация его и т.д. — уже начата.

Вторая часть, не менее важная, состоит в том, чтобы иметь перспективу дальнейшей работы. Нам надо установить, что съемки для летописи должны вестись не только на фронте, но и в тылу. Нельзя упускать такие вещи, как большие стройки, такие, как Алтайский тракторный завод и другие, процесс восстановления промышленности на Донбассе, провод немцев по Москве и др. Надо все эти вещи снимать систематически. Через 10—15 лет этот материал будет представлять уникальную ценность.

(ГЕРАСИМОВ: Ученый совет должен давать определенные заказы студиям.)

Это неправильно. Ученый совет должен разработать порядок систематизации, перспективные планы, а ответственность за летопись должна нести группа летописи, и она же должна являться заказчиком. Увлечаться заказами не следует, так как фронтовые операторы запутаются совсем, что снимать: для СКЖ, для фильмов, для летописи и т.д.

Кадры первого этапа войны сейчас представляют огромную ценность. Я имею в виду, что нужно сейчас направить внимание на то, чтобы не упустить нужного и важного. Может быть, даже многое исключительно важное происходит сейчас в тылу, этого тоже нельзя упустить, так как эти материалы могут в известной части быть важнее ряда фронтовых съемок.

Надо подумать над запечатлением явлений, связанных с международными моментами, как Тегеранская конференция, предстоящая мирная конферен-

ция, вторжение союзных войск в Северную Нормандию, — эти материалы должны быть и у нас, чтобы впоследствии нам не пришлось кланяться и просить у англичан и американцев эти кадры.

Итак: первая часть работы по летописи — это навести порядок, систематизировать материал. Для окончания этой работы надо установить определенный срок, это должно быть 1-е января 1945 года. К этому сроку надо разработать архив, привести материалы в ажур. А с 1945 года начать систематически подбирать материалы кинолетописи, по мере их поступления, причем не следует стесняться размерами — 5—6 печатных листов и т.д., пусть будет столько, сколько нужно.

Практические предложения. Новых предложений принимать не нужно, они были предусмотрены прошлыми решениями. Надо предложения, представленные студией, дополнить следующим: оказать помощь т. Шуб, дать ей еще трех человек, дать помещение, рассмотреть вопрос об оплате, о складочном помещении, изменить систему сдачи материалов в НКВД.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 923. Л. 143—148.

Этот документ ярко свидетельствует об извечной борьбе кинематографистов и архивистов, жертвами которой постоянно становятся фильмы. Кинематографисты прежде всего рассматривают хронику как материальную ценность, как собственность, безусловно, не забывая и о своих авторских правах (или претензиях) и узковедомственных интересах. Поэтому, говоря о плохом хранении фильмов в кинофотофоноархиве, участники этой дискуссии, безусловно, лукавят: можно подумать, что где-то в то время можно было обеспечить идеальные условия хранения фильмов. Даже в США, практически не затронутых пожаром войны, только-только начали вырабатывать правила долговременного хранения кинодокументов (кстати, копии этих разработок незамедлительно были раздобыты для кинофотофоноархива «бойцами невидимого фронта» и тут же стали предметом самого пристального изучения архивистов). С того времени условия хранения фильмов в фильмотеке ЦСДФ улучшились немалого (а что сказать о том, что кадры, нужные для работы, нередко вырезались прямо из оригинальных негативов?). Ну, а та хроника, что оказалась в архиве (теперь он находится в Красногорске), цела до сих пор...

¹ Речь идет о бойцах кавалерийского корпуса Л. Доватора.

² Имеются в виду бойцы бронетанковых соединений, которыми командовал М. Катюков.

СОЮЗКИНОХРОНИКА-1944: РЕОРГАНИЗАЦИЯ ИЛИ ПОГРОМ?

Весной 1944 года кинохроника получила тяжелый и неожиданный удар в спину. ЦК ВКП(б) рассмотрел положение дел с «Союзкиножурналом» и принял жесткое, а по сути дела погромное постановление.

Само партийное постановление было глубоко засекреченным, и пострадавшие узнали о его содержании уже только по строкам постановления СНК СССР, дословно повторившим партийный циркуляр.

Сегодня трудно объяснить причину появления столь жесткого документа. В работе разгромленного Главка кинохроники и самих фронтовых операторов, безусловно, были серьезные недостатки и недоработки. Многие из них руководители Главка видели сами, и в течение всех предшествующих лет достаточно настойчиво пытались преодолеть без всяких нравочений и понуканий сверху.

Как уже говорилось, руководство кинохроники, например, всеми средствами боролось с инсценировками, последовательно ориентировало киногруппы на честное и многостороннее видение войны, настойчиво и инициативно старалось усовершенствовать организационные формы работы. Всячески поощряя работавших на фронте операторов, совсем не по-чиновничьи заботясь об улучшении условий их работы, Главк кинохроники в то же время отнюдь не миндальничал и был крайне строг к тем, кто халтурил, работал спустя рукава, срывал съемку важных операций. Еще до того, как было принято постановление ЦК с грозными обвинениями в адрес фронтовой кинохроники, руководство Главка само жестко отреагировало серией крайне строгих приказов на провалы в работе некоторых фронтовых киногрупп.

Короче говоря, при всех сбоях и недочетах, работа Главка и самой кинохроники в первые три года войны вполне заслуживала позитивной и доброжелательной оценки. Между тем — и это больше всего и ошарашивает — в постановлении полностью отсутствует какая бы то ни было позитивная часть, с каковых обычно начинались все, даже самые грозные партийные эпистолы. Ни одного доброго слова не нашлось у ЦК ВКП(б) не только для руководителей кинохроники, но даже для самих фронтовых операторов, большинство которых все годы войны поистине героически тянули свою тяжелую лямку.

Что касается самих оргмер, вытекавших из партийного приговора, то они существа дела не меняли. Вся затеянная организационная перестройка, по сути дела, сводилась к варианту устройства кинохроники образца 1941 года, когда по причине эвакуации Главка кинохроники в Новосибирск все практическое управление фронтовыми киногруппами пришлось сосредоточить на оставшейся в Москве студии кинохроники. От этого варианта, кстати, вскоре пришлось отказаться, так как такая нагрузка для студии оказалась непосильной.

Что же касается другого важного пункта постановления — массовой перековки режиссеров игрового кино в «документалисты» — то надо прямо сказать, что из этой затеи какого-то особо большого выигрыша тоже не получилось. Довженко и без партийного циркуляра уже работал на фронте. С. Герасимов занял место начальника образуемой Центральной студии документальных фильмов. Добротно, но не более выполнил свою работу на новом поприще Ю. Райзман (фильм «Берлин»). Из других же именитых режиссеров-«игровиков», брошенных на «прорыв» в кинохронике, далее участия в худсоветах в основном тоже мало кто сдвинулся.

В целом же эта кадровая «рокировочка», скорее всего, вышла кинохронике боком, поскольку новоиспеченному руководству понадобилось немалое время для того, чтобы по-настоящему вникнуть в специфику работы документалистики, установить должные контакты и контроль над фронтовыми киногруппами. Когда новые начальники вошли в рабочую форму, война уже практически подошла к концу. Если в этот последний, ухлопанный на перестройку год войны

кинохроника не рухнула и не развалилась полностью, то только благодаря тому, что низовые ее ячейки продолжали делать свое дело.

Еще одним явно негативным последствием (пусть и не совсем прямым) принятого постановления оказалась переориентация на создание больших фильмов о главных стратегических операциях Красной Армии в ущерб собственно самой кинохронике. Монументальные кинофрески о громких победах ощутимо перефокусировали внимание документалистов, оставляя все меньше пространства для сугубо хроникальной фиксации повседневной жизни фронта и тыла. Об этом откровенно и с большой тревогой говорили документалисты на дискуссии, организованной в стенах Московского Дома кино в феврале 1945 года.

Не берусь делать окончательный вывод, но все-таки складывается такое впечатление, что это решение ЦК о работе кинохроники, как, впрочем, и большинство других партийных решений по кино, имело, скорее, негативно-разрушительный характер. Кинематографистов в очередной раз публично-демонстративно выпороли, к тому же и без особого разбора. Короче говоря, все вышло по народной поговорке — «хотели за здоровье, а вышло за упокой...»

В скоропалительности появления погромного постановления, да и в самом его характере, нетрудно угадать тяжелую руку «отца народов». Именно ему — будущему продюсеру «Падения Берлина» и страстному ценителю монументальных «опупей» — хотелось видеть в документальных фильмах «победную стратегию», «масштабность операций», «возросшую мощь непобедимой Красной Армии», а не ту подлинную, окопную войну, да еще с возрастающим интересом к рядовому человеку, которую ему «подсовывали» темные документалисты. Запекшаяся кровь на грязных бинтах, измученные лица солдат, уснувшие прямо на земле бойцы после тяжкого боя, похлебка из котелка... такая война на экране вряд ли могла быть близка сердцу генералиссимуса. И уж тем более ему не хотелось видеть «потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненых, кровь. Потери в технике» — как к тому призывало и даже обязывало директивное письмо начальника Главка кинохроники Ф.М. Васильченко (см. док. № 100).

№ 332

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ОРГБЮРО ЦК ВКП(б) «О ПРОИЗВОДСТВЕ КИНОЖУРНАЛОВ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ»

15 мая 1944 г.

ЦК ВКП(б) устанавливает, что Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (т. Большаков) неудовлетворительно руководит производством киножурналов. Часть киножурналов дает превратное, извращенное представление о наступательных действиях Красной Армии. В киножурналах не отражена действительная сила и размах наступления наших войск, не показаны героизм и боевое мастерство наших воинов, мощь советской военной техники. Крупные операции Красной Армии нередко сводятся к малозначительным эпизодам, а действия артиллерии, танков и авиации упускаются.

В киножурнале о наступлении наших войск в Крыму, который не был выпущен на экран вследствие своего низкого качества, а также в ранее сделанных и также не выпущенных на экран журналах, посвященных освобождению Смоленска и Анапы, совершенно не показаны наступательные бои наших войск, действия артиллерии, танков и авиации. В указанном выше журнале, посвященном боям за Крым, не показан прорыв мощной линии немецкой обороны, умелый и стремительный маневр наших войск в Крыму.

Киножурналы составляются по стандарту, шаблонно, неинтересно. В производстве киножурналов преобладает рутинная, несовместимая с передовым киноискусством.

ЦК ВКП(б) считает, что в организации производства киножурналов имеют место крупные недостатки:

а) производство киножурналов передано второстепенным малоквалифицированным работникам. Крупные режиссеры документальных и художественных фильмов не привлекаются к созданию киножурналов;

б) в производстве киножурналов укоренилась безответственность и обезличка. За создание киножурналов фактически никто не отвечает. Главное управление кинохроники (начальник управления т. Васильченко, заместитель т. Кацман) явилось на деле некомпетентной организацией, тормозящей развитие документальной кинематографии;

в) работа кинооператоров на фронте не направляется должным образом Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР и пущена на самотек. Кинооператоры часто снимают малозначительные эпизоды, упуская съемку важнейших военных событий. Между работой операторов на фронте и работой режиссеров, выпускающих киножурналы, существует вредный разрыв. Операторы и режиссеры работают без всякой связи друг с другом;

г) киножурналы создаются без квалифицированной военной консультации. Тов. Большаков привлечен в качестве главного военного консультанта киножурналов генерал-лейтенанта Хмельницкого, который совершенно не обеспечил киножурналы надлежащей военной консультацией и безответственно относился к своим обязанностям;

д) оплата режиссеров, выпускающих киножурналы, построена на основе уравниловки. За выпуск как хорошего, так и негодного киножурнала режиссер получает одну и ту же оплату.

ЦК ВКП(б) считает важнейшей задачей Комитета по делам кинематографии ликвидацию крупных недостатков в производстве киножурналов и создание документальных фильмов и киножурналов об Отечественной войне на высоком художественном уровне, своевременно и правдиво отображающих боевые действия советских войск, героизм и высокое воинское искусство наших бойцов и офицеров, мощь советской техники и ее умелое применение в боях, всенародную поддержку Красной Армии тружениками советского тыла.

В целях ликвидации крупных недостатков в деле выпуска киножурналов ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Ввиду того, что существующая в Комитете по делам кинематографии при СНК СССР система руководства выпуском киножурналов не оправдала себя, упразднить Главное управление кинохроники, а Центральную студию кинохроники реорганизовать в Центральную студию документальных фильмов, подчинив ее непосредственно Комитету по делам кинематографии при СНК СССР.

Фронтные группы кинооператоров подчинить директору Центральной студии документальных фильмов.

2. Отстранить от работы главного военного консультанта киножурналов генерал-лейтенанта Хмельницкого Р.П., как не справившегося со своими обязанностями.

3. Утвердить директором Центральной студии документальных фильмов и заместителем председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР т. Герасимова С.А.

4. Привлечь к созданию киножурналов режиссеров художественных и документальных фильмов и в первую очередь следующих товарищей: Александрова Г.В., Беляева В.Н., Варламова Л.В., Донского М.С., Копалина И.П., Лукова Л.Д., Петрова В.М., Пудовкина В.И., Посельского И.М., Посельского Я.М., Пырьева И.А., Райзмана Ю.Я., Ромма М.И., Савченко И.А., Юткевича С.И.

5. Утвердить главным военным консультантом военных киножурналов генерал-майора Платонова С.П.

6. Создать при директоре Центральной студии документальных фильмов совет в составе: тт. Александрова Г.В., Ешурина В.С., Пудовкина В.И., Копалина И.П., Беляева В.Н., Варламова Л.В., Трояновского М.А., Платонова С.П., Симонова К.М., Горбатова Б., Агапова Б.Н., возложить на совет разработку тематики киножурналов, просмотр материалов для журналов и предварительный просмотр киножурналов.

7. Установить поощрительную оплату режиссерам за создание киножурналов в размере от 3 000 до 5 000 рублей, в зависимости от художественной ценности созданного журнала. За журналы, не выпущенные на экран вследствие их низкого качества, гонорар режиссерам не выплачивать.

Установить поощрительную оплату военным кинооператорам за съемку интересных и ценных боевых сюжетов на фронте в размере от 3 000 до 10 000 рублей в зависимости от качества сюжета и кинооператорам, производящим съемки о работе советского тыла, в размере от 1 000 до 3 000 рублей.

8. Приравнять работников фронтных киногрупп и их семьи в отношении пенсий и пособий при гибели или потере трудоспособности — к военнослужащим.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 409. Л. 105—107.

Партийное происхождение документа до последнего времени было строго засекречено. До сведения кинематографистов постановление ЦК ВКП(б) было доведено в виде приказа председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова, излагавшего содержание постановления СНК СССР.

№ 333

«МЫ ПОТЕРЯЛИ ХРОНИКУ...»

5 февраля 1945 г.

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ СЕКЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА
МОСКОВСКОГО ДОМА КИНО

ПОПОВ (редактор ЦСДФ): <...>

Что же мы наблюдаем сегодня? Хроника потеряла темпы работы, она в основном перестала оправдывать свое основное назначение, которое имеет в

общей форме понятие «хронос» — время. Недавно я обратил внимание на то, что часы в кабинете дирекции, которые стояли долгое время, — сняты. При разговоре с сотрудниками студии они говорят, что испортился какой-то большой мотор, который регулирует все часы. Не носит ли это символический характер, что хорошие электрические часы спокойно выносят, и остаются висеть два проводка, которые давали импульс точного времени?

Вопрос актуальности и своевременности выхода продукции на экран является сложнейшим и важнейшим вопросом. И когда сопоставишь стиль работы оператора и киногруппы, его движение в боевом порядке, тот риск, с которым связана эта работа, то у меня рождается нехорошее чувство, что здесь мы в студии в Москве потеряли горячность, которая должна быть всегда особенностью работы оператора-хроникера. Эта горячность связана с оценкой того факта, что хроника живет в конкретном времени, она неразрывно связана с другими видами пропаганды и агитации. Она, как самолет, опирается на тот воздух, который связан с подачей фактов и политических событий. Это тот воздух, которым хроника живет, занимает свое место в этом общем потоке оповещения народа обо всем происходящем.

Я сейчас подойду не к критике постановления СНК, а к тому, что мы не совсем верно истолковываем постановление СНК от 20 мая прошлого года. Если мы внимательно прочитаем, то увидим, что основной акцент в постановлении сделан на вопросе полноты освещения событий происходящих на фронте. Здесь сказано в негативном виде, я процитирую эти важнейшие моменты: «В киножурналах не отображены...», т.е. сделан акцент, что к тому моменту, когда издавалось постановление, хроника давала самую скудную картину того, что делала страна, государство, народ. Мы по существу старались дать материал, который, с точки зрения серьезной государственной критики, удовлетворял бы поставленной задаче.

Можно назвать «Битва за Витебск», «Битва за Минск», «Люблин» и проч. В некоторых случаях проявлялась горячность. Фильм «[Минск] наш» был сделан в результате однодневной съемки, и тут удалось дать материал, показывающий большое событие.

Думаю, что для большинства работников документального кино не секрет, что, значит, количество материалов, которое приходило с фронтов, мы обрабатывали в очень замедленном темпе. Такой фильм, как вторая серия «Битвы за нашу Советскую Украину», «Белоруссия» и проч. Они фактически выйдут и будут показаны народу к тому моменту, когда народ с горячностью ждет какого-то освещения текущих событий. А мы имели в последнее время «Пруссию», «Померанию», «Бранденбург», «Битву за Берлин», а зрителю мы подаем очень запоздалый итог операций, которые закончились в 1944 г. Мне понятно, что фильм не может так быстро ответить на злобу дня, так быстро поставить и осветить текущие политические вопросы. Фильм не может дышать этим воздухом газеты, радио, информации и т.д. Совершенно ясно, фильм поднимает вопрос во всей широте, претендует на самостоятельность, он может выходить, когда первый интерес к событию, к явлению более или менее угас, он может его возобновить снова.

Но тут возникает вопрос — что же делать с основной задачей хроники — с киножурналом? Киножурнал является основным видом существования документального кино. На сегодня можно констатировать, что мы вообще этот вопрос даже не ставили. Мы демонстрируем полную незаинтересованность в том, чтобы жить сегодняшним днем, а откладываем материал в копилку, мы его не разбазариваем, а показываем зрителю.

С точки зрения международного станка. В вопросе отношения к материалу текущих съемок — они имеют значение мирового стандарта. Мы сегодня должны будем демонстрировать зрителю союзных стран то, что происходит в Варшаве, в Пруссии, мы должны работать в темпе и с точки зрения внутренних наших задач, и с точки зрения задач внешних. Что же происходит в это время с оператором. Мы узнали последний приказ Дирекции, который был издан. Его основная идея заключается в том, что начальник киногруппы несет ответственность за весь комплекс съемок в связи с тем или иным крупным событием. И начальник группы разрешает накапливать материал и регламентировать сроки, в течение которых группа отвечает за всесторонний показ данного события. Практически получается, что оператор снимает, рискует жизнью, зритель ждет текущих событий, начальник группы и режиссер, заинтересованные и в авторском плане, нацелены на производство либо фронтовых выпусков, либо фильмов. Я не говорю о «Будапеште», съемка которого является результатом накопленного материала за известный срок. Мы не показываем широко событий, которые развернулись в Будапеште, на 4-м Украинском фронте, в связи с наступлением на Карпаты, наступление Конева и т.д., по всему фронту мы даже не подошли к этой задаче.

Что же дальше произойдет? Я считаю, что и в творческом плане для кинооператора, и в творческом плане для режиссера — репортаж, т.е. живое и повседневное следование за объектом, которым является армия, за событием, является основной нашей работой. Это не значит, что я делаю такой вывод, что вмешательство режиссера в разработку более широких комплексных интересных, своеобразных планов не нужно. Таких выводов я не делаю. Но тем интереснее материал, который попадает в картину, чем больше людей мы нацеливаем на фактическую, на событийную съемку. Например, группа Медведкина работает по сценарию, причем получается полный разрыв между начальством группы, режиссером Медведкиным и собственно редакцией. Получилось, что та централизация, которая нужна хронике, т.е. тот часовой механизм, который нужен хронике, — он выпал: часы крутятся там по-своему. Это приводит к запаздыванию, к отрыву от армии, к обыгрыванию ряда второстепенных вопросов и тем.

Одним словом, я считаю, что именно объем задачи, стоящей перед хроникой, сегодня требует от нас очень ясного ответа на вопрос о методах работы и съемки на фронте. С моей точки зрения, всякие попытки в тот момент, когда мы имеем дело с такими молниеносными событиями, с такими актами — отснимать события, давать незначительный круг — будут идти в ущерб полноте и качеству показа.

Перехожу к серьезному вопросу, связанному с пониманием комплексности съемок. Если возьмем доклад Герасимова, возьмем ряд споров, которые имели место, на специальных совещаниях, то Герасимов формулирует свою мысль так: «Операторы должны быть расставлены по родам войск. Постановление СНК требует показа действия разного рода войск, их мощи, взламывания обороны, быстроты движения, и проч.». И мне кажется, что это, безусловно, так. Но это не единственная истина. Мне думается, что задача, связанная со съемкой танковых частей и проч., не является единственной задачей оператора. В тот момент, когда события развиваются с такой молниеносной быстротой, — оператор должен руководить и другими событиями, иначе он может выпасть из события по тем или иным причинам.

Я здесь пытаюсь установить одну формулу, которую предъявляю для Вашего критического рассмотрения. Мне кажется, что определяющим реальным фактором в военной фронтовой съемке является пространство и время. Если мы, например, имели такое событие, как Сталинград, которое развивалось в определенном темпе: мы имели возможность отснять и поднять определенные кадры, предполагая там группы приблизительно в 15 человек. Если вы выразите производственную группу конкретной цифрой, то она будет очень велика. Возьмите 120 рабочих дней и помножьте их на 15, то вы получите производственный эквивалент работы вокруг Сталинграда.

Другой момент — это пространство. Есть локальные события, вроде Будапешта. Мы в результате длительных уличных боев в Будапеште имеем возможность длительного накопления материалов, так что, казалось бы, съемка не запоздала. Но мы имеем сегодня, как правило, явления вообще другого порядка, которые протекают на неизмеримо большем пространстве, где оператор вынужден двигаться за армией на протяжении большого пространства. Поэтому нельзя оценивать каждую съемку независимо от масштаба событий, времени разыгрывания событий, т.е., иначе говоря, полнота съемки, а следовательно, эффект съемки является производным от количества операторов, их подвижности, времени и объема явлений, объема событий, массы событий.

Если вы подойдете к этому вопросу так, то вы поймете что в момент, когда развиваются наступления такого типа, как сегодня, мы должны добиваться от операторов максимальной оперативности и максимальной подвижности.

Возникает вопрос относительно оценки съемки. Необходимо установить тот порядок работ, согласно которому оценка съемок дается повседневно, материал идет сплошным потоком, и в соответствии с емкостью задачи и качеством материала на каждый день устанавливается возможность смонтировать то или иное.

Второй выход, который я делаю, что мы совершенно напрасно боимся того, что работа над киножурналами, над периодическими журналами в какой-то мере противоречит созданию больших фильмов. Если мы возьмем фильм «Белоруссия» Садковича и Корша, тут использовано большое количество материалов, фронтовых выпусков. Там есть материал Гомеля, Бобруйска, Минские операции и т.д. Если фильм стал фильмом, то я не боюсь видеть там знакомые кадры, потому что они обновлены, и им придано в результате обработки и нового идейного качества совершенно другое звучание.

Я сталкивался с одним положением, — когда старое замечание тов. Большакова относительно недопустимости вторичного использования кадров переносится на использование кадров из журналов. Мне кажется, что тов. Большаков не считал это большим злом. Он считал злом обезличивание материала, но если кадры появляются вторично обновленными, они вызывают новое звучание. Мне кажется совершенно неоправданным это положение, что если я отдам 150 метров для журналов, то я оскорблю свой материал. На ряде участков мы пришли к тому, что часто авторский интерес мы подменяем какой-то правильной государственной точкой зрения на дело. Нужно вернуться к умению повседневно оценивать и планировать доминантно хронику, т.е. определять возможность дать зрителю максимум того, что мы можем дать. А вместо этого мы очень часто занимаемся перестраховкой.

Поскольку я слишком отвлекся в сторону организационных моментов, я считаю необходимым пояснить один мой тезис, что я понимаю под репортажной съемкой и значит ли это, что я пытаюсь каким-то образом ревизовать

или опровергнуть директивное решение в отношении комплексных съемок. Само понятие комплексной съемки вытекает из правильного понимания работы оператора. Но комплексная съемка может быть итогом работы, который вовсе не устраняет, вовсе не скидывает со счетов репортаж как основную работу оператора-хроникера. Совершенно естественно, что в прошлом году руководство столкнулось с тем, что масштабные кадры артиллерии ли, пехоты ли, или других родов войск, когда они были наиболее дефицитны, — представляли основную трудность. Но когда мы посмотрим, что больше всего в хронике, в наших произведениях является откровением для зрителя, возьмем ли мы выпуск о Витебской переправе, возьмем ли чудесный кадр о девочке, которая первый раз увидела сахар, возьмем ли мы съемку о Люблине, где мы видим, что на улице бьет артиллерия, а рядом с этим есть блестящие образцы репортажа Посельского, — это «У польского флага», где показана радость польских людей, когда они увидели впервые польское войско, т.е. когда я анализирую продукцию, я все время вижу, что съемка, в которой мы можем предрешить, предопределить, нацелив операторов на масштабные кадры — она соседствует с тем новым, что видит репортер, и это новое является для меня более дефицитным, чем те кадры, которые мы научились снимать. Возникает вопрос не о том, чтобы снять такой-то род артиллерии, а чтобы ее по-новому увидеть, возникает вопрос не о танках, а о том, чтобы по-новому их увидеть. Когда вы видите кадры Изаксона, которые он снимал под Ригой, где на переднем плане вы видите ребят, которые лепят пирожки из песка, тут возникает какой-то новый художественный образ.

Если сегодня ставить вопрос о творчестве оператора, то надо было бы ставить вопрос и развязать людям руки в плане их требований к себе как самостоятельным и мыслящим людям. И нам нужно принять все меры, чтобы оригинальность, свежесть, новизна съемок была обеспечена, чтобы возникло новое качество съемок.

Выводы: Практически мне кажется важным в плане наших работ, чтобы правильнее руководить оператором и чтобы он сам каждодневно чувствовал, что его работа нужна; нам нужно установить совершенно новое иное отношение к киножурналу. Нам нужно делать специальные экстренные выпуски. Мне кажется неверным, что материалы «Враги» консервируются для будущего показа, а прекраснейшие съемки Кармена не доведены до зрителя и сегодня. Мне кажется, что это происходит именно потому, что здесь потерял журналистский, газетный стиль работы редактора и режиссера, возможно, и дирекции. Если мы будем выделять какое-то количество кадров-эпизодов для журнала, если мы будем делать экстренные выпуски, то нас не будет так лихорадить, как при этой картине. С моей точки зрения, картина Варламова «Битва на юге» не есть картина, а есть журнал, разбухший до крайности. Таким образом, если мы в отношении периодических журналов установим совершенно новое отношение и если мы сегодня энергичным теплом потребуем от киногорупп, чтобы они сдавали во время сегодняшнего дня, и гарантировать оператору выход его кадров на экран, мы сможем уберечь от консервации его кадры, от омертвления его и более правильно решить вопрос о фронтовых выпусках и кинофильмах.

С моей точки зрения, сегодня, применительно к тем грандиозным событиям, которые происходят на фронте, надо добиваться большей оперативности в работе, и совместно с редакцией и творческими работниками подгото-

виться к возвращению директора Герасимова, чтобы иметь серьезные разговоры о характере нашей работы на самое ближайшее время.

<...>

ВОПРОС: Издан приказ о новой форме работы фронтовых групп. Каким образом, было учтено дирекцией то, что журнал «Новости дня» должен выходить и иметь какие-то сюжеты?

Тов. ПОПОВ: Предполагалось, что центральная редакция даст план каждой группе.

Тов. ПОСЕЛЬСКИЙ: Мне нравится доклад тов. Попова тем, что он сквозит правдой, абсолютнейшей правдой. Вот слушаешь его и жалеешь, — неужели все это останется в наших стенах? Мы можем собираться в стенах студии, приходиться на Васильевскую улицу и там, и здесь говорить, обмениваться мнениями, но здесь он говорит совершенно правильные вещи. Основное, о чем сейчас надо говорить, — это о том, что хроника потеряла свое лицо, нет хроники, есть студия документальных фильмов, и мы потеряли самое ценное, самое дорогое, что было у нас, — это актуальность, за актуальность нам многое прощали. Если мы с вами приходим в просмотровый зал, где идет лаванда из Парижа, нас настолько захватывают события, что мы забываем, в какой форме это подано. Если тов. Попов заостряет на этом внимание, мне уже этим нравится доклад. За что больно, больно за наш киножурнал, за «Новости дня». Выходит он, смотрим мы его редко. Мы бы хотели видеть в этом журнале несколько все в ином плане.

Работа наших кинооператоров в отношении киножурнала распределяется, собственно говоря, на три этапа. Вначале говорили, что сейчас ничего нельзя дать, потому что мы отступаем, второй период, — говорили, что сейчас трудно дать, потому что они стоят на месте, и третий период, начали говорить, что они так быстро идут, что мы не успеваем за ними. Что случилось с нашей редакцией? Страшно напугались решением СНК, напугались до смерти и вместо того, чтобы перестроиться и исправить свои ошибки, они усугубляют их. И я вам скажу, почему — когда нас начали ругать? Тогда, когда мы превратили киножурнал в выпуск, в картинку. Нас начали ругать, когда мы перестали делать «Союзкиножурнал», а начали увлекаться выпусками и приклеивать надпись «Союзкиножурнал». Абсолютно правильно. Мы тогда операцию очень большого порядка и масштаба недостаточно показали, не вскрыли, так как мы это делаем в специальных фронтовых выпусках, и нас правильно ругали. Но мы уже перестроились и начали делать фронтовые выпуски. А что сделали с журналом? Я был невольным свидетелем и был крайне поражен, когда стоял вопрос о Варшаве: можно ее показать? Нет, нельзя. Почему? А как бы не случилось то же самое. Ведь в «Новостях дня» мне не нужно никакой большой военной операции, мне нужно 20 метров — наши войска вступили в Варшаву. Если Вы хотите видеть битву за Варшаву, будет выпуск — подождите. Если бы я знал, что буду выступать, я бы подготовил Вам список важнейших событий, своевременно снятых, своевременно внесенных на студию, но не опубликованных. Вот редчайшая вещь: оператор Хавчин попадает в исключительные условия Арктики и снимает арктический перелет. Он не выходит. 20—30 метров можно дать в «Новости дня»? Можно, и очень интересно.

Оператор Большаков возвращается из Англии, привозит исключительный материал, причем первое время сомнения — можно ли его опубликовать? Выходит, что можно. Какое решение? Большаков начинать мон-

тировать 4-ю часть фильма, потом уезжает за границу, и материал кладется на полку.

Идут бои за Будапешт. Этот материал не показан. Когда я делал «Сталинград» на чрезвычайно скупом материале, я сам пришел и сказал: «Товарищи, через две недели мы лучший материал даем в этот журнал». И кто из вас скажет — смотря эту картину — «Ах, этот материал мне знаком, я его видел в журнале». Я себя не обокрал. Если на сегодня существует такой порядок, что Медведкин себе копит материал для полнометражных фильмов, Посельский будет для себя копить материал, какая же это хроника? Каждый скажет: как же вы не берете актуальнейший материал и не помещаете его в журнал? Вот к чему пришли сейчас «Новости дня», это ведь жалкое существование.

Тов. КИСЕЛЕВ: Я получил пригласительный билет, в котором было написано, что сегодня будет доклад «Кинооператор на фронте». Если говорить с этой точки зрения, то Ваш доклад меня не удовлетворил, ибо по существу никаких вопросов о работе кинооператоров вы не затронули. Ваш доклад был не на тему, а вместе с тем вопросов, связанных с работой кинооператора на фронте, очень много, это те глубочайшие творческие вопросы, о которых, зная вашу любовь и страстность к операторам, вы могли бы нам очень интересно рассказать.

Если подходить к докладу с точки зрения его актуальности, то я бы назвал его «Хроника и оперативность». С этой точки зрения Вы поставили ряд интересных вопросов.

Что у нас получилось? Получилось, что мы действительно снимаем только масштабные вещи, это опять 50 стволов по фронту пуляют, это опять летают самолеты, опять бежит пехота, кричат «Ура», «Ура» и т.д., и я смотрю на съемку наших операторов и не могу сказать, кто же это, в конце концов, снимал, настолько все операторы нивелированы, что никто не имеет своего лица.

У нас имеется такое издание, как «Новости дня». Пора прекратить эту совершенно нетерпимую антигосударственную практику, которая существует на студии, когда издаются «Новости дня», и мы не видим, что происходит на фронте и в стране. По борьбе за Будапешт мы просили дать нам хотя бы 20 метров, а т.т. Копалин и Герасимов сказали, что когда события развернутся, и это будет показано.

Никакой стратегии мы не должны показывать; мы должны информировать зрителя или о каком-то большом военном событии, или о жизни. У нас есть чудесные сюжеты. Возьмите такой сюжет, как артиллеристы отец и сын встречаются. Разве оттого, что начались у нас события большого масштаба, такой сюжет не надо давать? Есть такой сюжет, как лейтенант Ерохин приобрел автоматы и вручает их на фронте бойцам. Это ведь сама жизнь на фронте.

И вот такие вещи о людях, может быть, не о масштабных событиях, а об органической жизни на фронте — нам надо было бы показывать.

Здесь должны были заострить вопрос о лице оператора. Нужно сказать, что оператору стало очень трудно работать. Ведь они, в конце концов, рискуют жизнью, они летят скорее на базу, чтобы эту съемку скорее дать, а в результате они видят, что происходит один номер, другой, и там ничего нет. Ради чего же он рисковал своей жизнью?

Мы часто свой собственный интерес сталкиваем с государственным, и часто это бывает антигосударственным. Оператор рассуждает так: чего же я, в

конце концов, поеду туда, когда все равно моя съемка никуда не пойдет, а если пойдет, то обезличен[ной].

Вопрос о кинооператоре и оперативности нужно перед нашим руководством ставить остро и настойчиво. Нужно, наконец, установить такое положение, что, независимо от того, делается ли выпуск или не делается, делается ли фильм или нет, а в журнале этот материал должен появляться.

<...>

У нас в «Новостях дня» создалось неприятное дело. Я, например, в аскетизм ударился, стал думать о музыке, о красивой шапочке, потому что сюжеты, которые мы ставим, барахло, и приходится думать, как бы красивее это барахольце преподнести. Нет фронтового материала, нам говорят, что вообще его не надо давать. И вот первый номер, вышедший в этом 2-3-хнедельнике вышел без всякого фронтового материала, там и следа его нет. Речь идет о том, что Варшаву нельзя дать, Будапешт нельзя дать, я просто не понимаю, что это за кинохроника, которая не только не имеет у себя актуального материала, но и поступление с фронтов этих материалов очень замедленно. Зритель ждет эти города, он хочет видеть эти города, но мы ни одного не показали, потому что проявляют по 6 000 метров, не заглядывая в монтажные листы. Надо все проявлять и все просматривать.

Спорить об этом излишняя вещь, это аксиома, которая должна быть практически решена. Нужно заглянуть в монтажные листы, узнать, что к нам пришло и дать возможность показать советскому зрителю все то актуальнейшее 30—40 метров, и спасти весьма дурное положение, в которое мы попали. Если у нас будет много материалов, мы можем сделать 4—5 выпусков номеров в месяц.

Тов. ГИКОВ: Сейчас спорить, ругаться, цитировать постановления СНК в подтверждение того, что мы сейчас делаем — неправильно. Мне хочется неожко вернуться и вспомнить, при каких обстоятельствах и в результате чего последовало это самое для хроники очень важное постановление. Тогда, может быть, и спор получит несколько иной характер.

Одной из причин, по поводу чего возникли все разговоры в ЦК, является то, что хроника попробовала отразить колоссальную Крымскую операцию, показать одним сюжетом, что наши войска вошли в Крым, и за этот сюжет мы получили довольно крепкий, авторитетный и серьезный нагоняй.

У нас был сборный «Союзкиножурнал». Выход его совпал с тем временем, когда наши войска начали освобождать Крым. Был сделан быстро сюжет: наши войска перешли через Сиваш и вошли в Крым. Было сказано — раз Красная Армия совершила такую операцию, прорвала немецкую оборону и вошла в Крым, потрудитесь показать эту операцию широко и полно. Речь шла о том, что можно было сохранить весь интерес к актуальному событию, делая те же фронтовые выпуски.

Все эти события: и Варшава, и Краков, и Тильзит, и Лодзь можно показывать выпусками, но почему эти выпуски должны делать по два месяца? Тут потеряны темпы.

О работе оператора на фронте. Тут происходит безобразная вещь с точки зрения направления и руководства оператором. Это то, что в истории принято называть хвостизмом. Нам говорят: Вы показываете операцию бедно. Что же получается? Масштабы, масштабы и масштабы. Но оператор — живой человек. Он хочет, чтобы его ценили, чтобы его работу апробировали. Говорят,

что много показываете техники, мы устали от войны, от техники, надо, наконец, начать показывать другие процессы, другие действия. Мы должны направлять оператора. И вот после того, как мы нагледелись пушек и техники, нам захотелось каких-то других моментов. И вот этот материал не сходится с тем, что нам может быть на сегодня нужно.

Что такое комплексная съемка? Речь идет о полном показе операции. Тильзит — крупное событие? Крупное. Почему нельзя делать выпуска? Почему нельзя сделать выпуска о Кракове? Не присылают материала? Не нужно ломиться в открытую дверь. Материал есть. Но дело в том, что делается все это страшно медленно, студия потеряла темпы работы, перестала работать оперативно. Когда был взят Тильзит, а материал только сейчас прислали. Значит, кроме грехов студии, есть еще грехи группы.

Я неоднократно пытался поднимать вопрос о том, что ни одна работа не может существовать, чтобы она не была теоретически подкреплена. А у нас лаборатории часто задерживают работу. Вот здесь и кроется корень всех болезней. Спросите у любого оператора — а что тебе надо снять? Он скажет — не знаю, за что платят деньги, то и снимаю.

Оператор должен снимать не только «Новости дня», а и события, то, что происходит на фронте, он отвечает за этот материал, который необходимо сохранить для истории, а не только для «Новостей дня», для фильмов и выпусков.

Оператор, в силу того, что им руководят неправильно, — не знает, что ему снимать, он запутан. Он должен снимать события, а из этого уже будет складываться и выбираться материал. Оператор должен разбираться в событиях. И на это мы и должны направить его внимание. В каждом событии есть свое, своеобразное. Оператор, подходя к тому или иному явлению, должен его как-то изучать.

<...>

КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ

В 1995 году редакция журнала «Искусство кино», задумывая номер, посвященный 50-летию Победы в Великой Отечественной войне, обратилась к кинематографистам-участникам войны с просьбой ответить на следующие вопросы анкеты:

«1. Расскажите о себе на войне — где воевали, в каком чине, были ли ранены и т.д. Может быть, вспомните конкретные эпизоды.

2. Какое место в общественном сознании занимает сегодня память о Великой Отечественной войне? Как вы оцениваете по прошествии полувека события военных лет? Можно ли назвать эту войну народной трагедией?

3. Как опыт военных лет соотносится с вашей сегодняшней жизнью? Что вам кажется актуальным, что безвозвратно ушло в прошлое?

4. Доводилось ли вам переоценивать события военных лет — когда и почему? Как вы относитесь к переоценке военной истории — что приемлете, что нет?»

Людмила Донец, инициатор, ответственный редактор и душа этого замечательного юбилейного номера, намеренно не оговаривала форму, в которой кинематографистам-фронтовикам следовало отвечать на вопросы анкеты. Она исходила из представления, что «война — одна на всех, но у каждого свой военный опыт, своя боль, свои ответы», а потому каждый вправе отвечать от своего имени, так как ему запомнились годы великого испытания.

Анкету разослали еще в октябре 94-го. К тому времени многих кинематографистов-солдат Великой Отечественной уже не было в живых. Но даже за это короткое время, с октября по март, пока готовился юбилейный выпуск журнала, не стало еще трех участников войны.

Ушел замечательный драматург Михаил Львовский.

Ушел старейший кинооператор Александр Гальперин, мастер, учитель и воспитатель нескольких поколений лучших наших кинооператоров.

Не успел ответить на анкету Сергей Бондарчук...

И все-таки коллегам из журнала удалось собрать достаточно представительное собрание уникальных и поистине бесценных свидетельств кинематографистов-участников войны. «Кто-то написал коротко, — отмечала в предисловии к их публикации Людмила Донец, — кто-то пространно. Кто-то по-военному четко отвечал на все вопросы, кто-то — выбирал то, что задело, кто-то ответил единым лирическим текстом.

Таким образом, не только по сути, но и по форме ответы проявили замечательную живую разность. Но — удивительно — абсолютно индивидуальные непохожие, подчас противоречащие друг другу голоса создают в итоге мощное единство, трагический унисон. И еще: эти анкеты — волнующий документальный материал, человеческие свидетельства людей искусства, которые «в сорок первом шли в солдаты».

Именно поэтому, целиком воспроизводя на страницах этой книги уже давнюю журнальную публикацию, мы не сочли себя вправе изменить ни единого слова...

№ 334

ГРИГОРИЙ БАКЛАНОВ

Писатель, киносценарист

1. С декабря 1941 года — рядовой гаубичного артиллерийского полка на Северо-Западном фронте. Там три наших армии: 1-я, 27-я и 34-я, в которую входил наш полк, окружали 16-ю немецкую армию. До сих пор в памяти станция Рамушево, фанерный завод. 16-я армия регулярно разрывала окружение. И деревня Белый Бор, станция Лычково, которую мы брали и никак не могли взять. В ноябре 1942 года командир полка майор Миронов направил меня во 2-е Ленинградское артиллерийское училище, которое сам когда-то кончал. А знал он меня потому, что я был самым молодым в полку, к нему я в свое время пришел просить, чтобы взяли меня на фронт.

После училища в звании сначала младшего лейтенанта, потом лейтенанта воевал на 3-м Украинском фронте (ранее он назывался Юго-Западным), был тяжело ранен под Запорожьем 11 октября 1943 года. Шесть месяцев и несколько операций в госпиталях, ограниченно-годным, то есть инвалидом, все же вернулся в свой 1232-й артполк, в нем и с ним прошел весь путь до конца войны: Ясско-Кишиневская операция, Болгария, Венгрия, тяжелейшие бои в районе озера Балатон, где ныне модный европейский курорт, город Секешфехервар, который мы брали и отдавали и снова брали; там, на кладбище, сейчас ряды наших могил. После взятия Вены стояли мы уже после войны некоторое время на берегу Дуная, он действительно голубой.

2. В разное время память о Великой Отечественной войне обществом воспринималась по-разному. В первые послевоенные годы, может быть, в первые десять-пятнадцать лет она давала силы поднять страну из руин. Памятью о тех, кто за нас, живущих, сложил голову, их заветом жили. Но, вернувшись с фронта победителями, мы в своей стране становились побежденными: разгромив гитлеровский фашизм, мы укрепили режим сталинский, который только лозунгами отличался от гитлеровского фашизма. Потерпеть поражение в мирное время мы были обречены, чего тогда, конечно, не понимали. И опять работала сталинская машина уничтожения, опять начались процессы, гонения. «Он мог на целые народы обрушить свой державный гнев», — писал Твардовский. Называется это, правда, не гнев, а геноцид, он и проводился в отношении целых народов. Страна вновь шла к той грани катастрофы, у которой она оказалась в 41-м.

№ 335
ВЛАДИМИР БАСКАКОВ
Кинокритик

1. На фронте многое решает случай. Так было и со мной.

Я попал на войну с третьего курса филфака Ленинградского университета в конце 1942 года. Только что сформированный 1-й Механизированный корпус, где я оказался рядовым солдатом, а потом старшиной. Корпус — мощное соединение: двести танков, артиллерия, минометы, «катюши», мотопехота, тысяча автомашин — вошел в прорыв, с боями углубился на сто километров в тыл противника, занял железнодорожную станцию, но здесь не встретил войск соседнего фронта, как это было предусмотрено планом операции. Более того, противник перебросил в этот район танковые дивизии из резерва и перерезал дороги — коммуникации. Корпус оказался в окружении — вне дорог, зимой, при глубоком снеге, танки и автомашины идти не могли. Начались трудные бои. Вышестоящее начальство обещало поддержку: дескать, держитесь, мы к вам прорвемся. Но проходили дни, кончались боеприпасы, продовольствие, гибли люди, но помощи не было. Возникла страшная перспектива — гибель или плен.

Но судьбу корпуса решил случай. На этом участке фронта проездом на Волховский фронт, где предполагалась в 1944 году операция «Искра» по прорыву блокады Ленинграда, оказался заместитель Верховного главнокомандующего Г.К. Жуков. Ему доложили, что наступление захлебнулось и в окружении оказался мехкорпус. Коммуникации перехвачены немецкими танковыми дивизиями.

Жуков ознакомился с обстановкой и, как всегда, быстро принял самое нестандартное решение: уничтожить матчасть и выводить людей по целине, вне дорог, ночью. На такое мог отважиться только Жуков. Уничтожить танки, машины, орудия, взорвать «катюши»... И еще он приказал поджечь несколько домов в деревне, чтобы выходящие из окружения не сбились с пути и могли идти на пожарище. Вышло более десяти тысяч человек, вынесли всех раненых. Это было смелое и гуманное решение. <...>

Волей случая я стал военным журналистом.

После выхода из окружения наш корпус отправили на Степной фронт для формирования и пополнения. Кто-то посмотрел мои документы и меня, старшину с незаконченным высшим образованием, прикомандировали к штабу корпуса то ли для охраны, то ли для разного рода поручений. Но здесь я был недолг. Корпус двинулся к Днепру, участвовал в освобождении Харькова, Полтавы. Наступление шло на этот раз более чем успешно. Но в редакции корпусной газеты «В бой за Родину» случилось ЧП. Фотокорреспондент получил орден — фотокоры всегда первые получали ордена, их любило начальство, да и ребята они были смелые. Он решил обмыть награду и где-то в деревне купил бутылку самогона, но это оказался древесный спирт. Редактор сразу ослеп и умер. Ответственный секретарь и еще один сотрудник попали с тяжелым отравлением в госпиталь. Сам фотокорреспондент остался жив — он не пил.

Приехали следователи из прокуратуры, контрразведки. Но газету выпускать было некому. И вот заместитель начальника политотдела, увидев меня, дежурящего с автоматом у хат, где располагались штаб и политотдел, спросил: «Ты, кажется, студент?» — «Студент». — «Где учился?» — «В Ленин-

градском университете». — «В газетах работал?» — «Нет, не работал. Писал иногда что-то в студенческой многотиражке». — «Ладно, садись в машину». Он привез меня в редакцию и сказал новому редактору, только что прилетевшему из Москвы, из резерва ЦК, — он до войны редактировал какую-то газету в Белоруссии и его, человека сугубо гражданского, спешно обмундировали, повесили майорские погоны и отправили на фронт: «Вот я привез вам этого парня. Он работал в газетах в Ленинграде. Пусть вам помогает, пока не придут настоящие журналисты». Сказал и уехал.

Корпус находился в движении — в это время шло форсирование Днепра, и танки, артиллерия и мотопехота вели тяжелые бои на правом берегу. Я почувствовал себя старым фронтовиком и сказал редактору: «Может быть, мне съездить на плацдарм и дать материал для газеты». Редактор явно обрадовался этому нахальному предложению. Секретарь сразу отстучал на машинке некую бумагу, где было сказано, что старшина Баскаков является корреспондентом газеты «В бой за Родину». Конечно, с такой липовой бумажкой на передовой могли отправить в «Смерш» для проверок — корреспондент газеты должен быть офицером и иметь удостоверение по форме, но я был рад, что меня заняли чем-то полезным, пошел искать попутную машину и через два часа добрался до плацдарма. Здесь шел тяжелый бой, но к вечеру он затих. Защитники плацдарма сумели отстоять свои позиции от яростных атак противника и теперь могли поесть и отдохнуть. Встретили меня хорошо, на бумагу не обратили внимания. Почти всю ночь я беседовал с танкистами и артиллеристами — они угощали меня пшенкой с консервами, налили водки и охотно рассказывали о том, что пережили за этот горячий день. Так появилась моя первая корреспонденция «Атака отбита» — газета с ней у меня хранится до сих пор.

А потом — бои в правобережной Украине, Белоруссии, Польше, стремительный танковый рывок от Вислы к Одере — в таких темпах наступали только немцы в 1941 году, и, наконец, Берлин. Я был уже штатным военным корреспондентом, мне присвоили офицерское звание, получил первый орден, приобрел опыт заправского газетчика.

...По воле случая — опять по воле случая! — я познакомился с настоящим кинематографистом. Да еще с каким! Конечно, я не думал, что мне когда-нибудь придется работать в кино — мечтал вернуться после войны в университет. Но это знакомство произвело на меня сильное впечатление. Дело в том, что в наш корпус после освобождения Варшавы приехал Роман Кармен. На командном пункте в городе Кутно он без труда узнал в командире корпуса генерал-лейтенанте Семене Моисеевиче Кривошеине «Колонеля Мелле» — такой псевдоним носил в Испании молодой полковник-танкист. Они обнялись. И с тех пор Кармен находился в нашем корпусе — снимал рывок танков к Одере, форсирование этой последней водной преграды на пути в Берлин. Я видел прославленного оператора, но по-настоящему познакомился с ним лишь во время берлинских боев.

Видимо, чем-то я понравился ему, может быть, молодостью — он меня брал в свою машину, и я имел возможность наблюдать, как он работает, как безошибочно находит нужные объекты для съемок. Кое в чем и я ему мог помочь — знакомил с интересными людьми, которых, как ветеран корпуса, хорошо знал, — Кармен ведь был не только кинооператор, но и корреспондент «Известий» и агентства «Ассошиэйтед Пресс» — ему нужен был материал для корреспонденций.

Так складывалась моя военная судьба. Из армии я демобилизовался в звании майора.

2. Конечно, война была и неизбежностью, и трагедией <...>.

Полагаю, что и Андрей Платонов не случайно надел капитанские погоны и пошел работать в военную газету.

Все это объясняет, как понимали это прекрасные и мудрые люди, так много пережившие, люди, которых отнюдь не баловала советская власть, сама суть этой войны.

3. Память о войне для каждого ее участника — священна. Это лучшие годы нашей жизни, несмотря на то, что каждый фронтовик пережил немало тяжелых утрат, видел много страшного, прошел труднейшие, почти невыносимые испытания. Но на войне мы ощущали некую общность, которую сохранить не удалось. Сейчас мы все разъединены. Это — печально.

4. Конечно, меня обогатили фактами некоторые публикации документов войны. Впрочем, я многое знал и раньше — немало повидал на войне, общался с писателями, знающими войну, крупнейшими полководцами, которые в конце своей жизни не остерегались говорить правду. Но я скептически отношусь ко многим «сенсационным» публицистическим выступлениям. Все, что опубликовано в последнее время, не дает основы для того, чтобы выдвигать какую-то сверхновую концепцию войны.

Книга Резуна-Суворова «Ледокол», вызвавшая сперва повышенный интерес, — это миф, который уже испарился под воздействием фактов. О какой превентивной войне против Германии мог думать Сталин в 1941 году, когда совсем недавно он не одолел крохотную Финляндию и Красная Армия, обезглавленная в 37-м, показала свою небоеспособность. Сталина напугали «молниеносные» удары вермахта и в Польше, и во Франции, эффективность танковых сил и авиации. Он снял своего любимца, преданнейшего Клим Ворошилова, заменив его Тимошенко. Тот тоже был конармеец, красочно описанный Бабелем, но учился в Германии, как Уборевич и Якир, да имел солидный военно-административный опыт, будучи заместителем командующего Белорусского военного округа у Уборевича. Он начал спешно перевооружать армию — создавать мехкорпуса, оснащать войска современной авиацией, расформировал большинство кавалерийских частей, сумел добиться освобождения из тюрьмы ряда генералов. Но, конечно, многого он не успел и не сумел сделать.

Сторонники этого «мифа» вряд ли смогут ответить и на такой вопрос. Если Сталин решил начать превентивную войну в 41-м, тогда, выходит, он захотел «услужить» Черчиллю? Ведь именно Черчилль желал участия СССР в войне на стороне союзников и предупреждал Сталина об опасности гитлеровского нашествия на Россию, но его письма оставались без ответа — вождь рассчитывал на прочность союза с другим вождем...

Сама страшная эта война выдвинула командные кадры, способные противостоять сильному и высококвалифицированному противнику. Маршал Конев в беседе с К. Симоновым и автором этих строк говорил, что никто из командующих фронтами специально не готовился к этой роли до войны, их выдвинула сама война. И Жуков, и Конев, и Василевский, и Рокоссовский были молоды, они не были известными героями гражданской войны. Никто из них до войны не был приближенным Сталина. Они имели хорошую теоретическую подготовку — до 1937 года на курсах и в академиях учились у бывших царских офицеров и генералов.

А как же быть с другим суждением, распространившимся в печати, — побеждали лишь численностью, завалили, как утверждает В. Астафьев, противника трупами?

В 41-м Красная Армия имела немалую численность, однако она потерпела страшное поражение. В огненных котлах — Белостокском, Минском, Уманском, Киевском, Вяземском, Брянском только в плен попало почти три миллиона бойцов, а сколько погибло? Это был эффектный разгром огромной по численности армии.

А под Москвой у Жукова сил было меньше, чем у противника, и совсем мало танков, но столицу не сдали и нанесли вермахту первое тяжелое поражение. В Сталинграде было примерное равенство сил, но эта битва явилась началом конца гитлеровского рейха. Курская дуга была разыграна, как шахматная партия, по всем правилам военной науки.

Да и вообще армия, какую бы она численность не имела, без квалифицированного руководства — это вооруженная толпа, и она не способна к победе над искусным противником.

Я уже сказал, что война выдвинула немало талантливых людей, военных профессионалов. Я видел их и в своем корпусе — юных танкистов-комбатов, бесстрашных и умелых, тоже молодых, но уже опытных комбригов. Да и оба командира корпуса были люди весьма талантливые. Первый — генерал Соломатин, из офицеров русской армии, пришел на войну из сталинского застенка, а до 37-го был начальником броневых сил у Блюхера. Второй — генерал Кривошеин — воевал в Испании, преподавал в академии, командовал танковой дивизией, а затем корпусом, шел от западной границы до Берлина, стал Героем Советского Союза.

После тяжелых поражений первого периода войны при выдвижении командных кадров часто не брались в расчет анкетные данные, Сталин понял, что иначе — окончательный провал. Два командующих фронтами, Мерецков и Рокоссовский, прошли ужас застенка. Из тюрьмы на фронт пришло более десятка командующих армиями. Маршал Говоров в гражданскую войну, как офицер старой армии, служил некоторое время у Колчака, а в 41-м беспартийный преподаватель академии командовал армией, а потом Ленинградским фронтом. Маршал Баграмян — тоже из офицеров — командовал частью в дашнакской армии в Армении, а с начала этой войны, будучи беспартийным, возглавлял штаб фронта. Маршал Василевский, сын священника, штабс-капитан, скромный работник Генштаба до войны, стал в годы войны начальником Генштаба, одним из творцов Победы. Рассказ об удивительных биографиях военачальников можно продолжить. Это был поистине естественный отбор и, конечно, одна из причин нашей Победы. Перелом на войне произошел именно тогда, когда был упразднен институт военных комиссаров и к руководству армией пришли высокоодаренные командиры. Война закончилась — и все пошло совсем по-другому, по старому руслу.

№ 336

ПАВЕЛ ВИННИК

Актер

Я убежден, что хороших людей больше, чем плохих, может быть, поэтому мы выиграли Отечественную войну.

Мне было семнадцать лет, и когда я попал на фронт, я выжил благодаря хорошим людям, они мне помогали. А теперь мне семьдесят, и я не забываю урок, который мне преподнесли эти люди.

Вот почему мне так больно и обидно, что мы сейчас так скверно живем.

№ 337

СЕРГЕЙ ВРОНСКИЙ

Кинооператор

Я часто вижу этот сон. В черном небе летят стрелы трассирующих пуль. Наш самолет ЛИ-2 трясет, как в судорогах. Мотор ревет. Над нами — три коршуна, три «мессершмита». «Стреляй! Стреляй же, бя!..» Один из «мессеров» задымился, клюнул вниз и где-то на земле взорвался. Два других пролетели над нами, осыпая градом пуль. Наш самолет вошел в пике. Моторы сошли, замолчали. Ужасный свист, как пытка, как тиски, сжал душу.

— Все! Конец! Мама, прости...

Раздался страшный скрежет.

Я просыпаюсь. Сердце бьется, стучит в висках. Сквозь слезы я вижу мерцающий огонек свечи. Слышу голоса:

— С добрым утром!

— Тише! — сестрица Таня подошла к соседней койке.

— Ну, как вы, Иван Петрович?

— Худо, во сне то рыбу чищу, то кулаком возьмусь за тесто, месить... Просыпаюсь — а руки-то нет. Что делать буду?

— Успокойтесь, это рефлекс. Потом привыкнете, все будет хорошо. Ведь живы!

— Таня! — позвал Коля, наш радист. — Серега всю ночь метался, стонал. Прочти ему смешной стишок, авось и полегчает.

Она подошла ко мне, наклонилась, с участием спросила:

— Больно было?

Я молчал, кружилась голова. Я ее как бы не видел, только ощущал. Бинтом она отерла мне слезы, и я, наконец, увидел ее глаза, как изумруды. Их мягкий блеск согрел меня, и я заговорил:

— Во сне я видел, как командир мой свои кишки запихивал в рану. Подполз к нему, а он не дышит.

— Он был вашим другом? — спросила Таня.

— Да, нет. Душевный человек. Вчера в бою, на сопке второй раз повстречались; но выживет ли он?

Я снова как бы провалился в прошлое, вспоминая, как мы попали в катастрофу. Мы с радистом Колей спали, накрывшись с головой моторными чехлами. Я проснулся от сильного удара о фюзеляж. Корчась от боли, выбрался наружу.

— О, Боже! А где же хвост?

Коля, тоже потрясенный, стоял рядом. Пилотская кабина разлетелась. Весь в крови, на снегу лежал наш командир. Второй пилот, пристегнутый ремнями, держал штурвал. Кресло покосилось, мы еле вытащили из него пилота. Я потащил командира, Коля волок пилота. Снег неглубокий. Мы шли по склону вниз, не зная, куда. Нас вел инстинкт. Последнее, что увидел —

стервятник-«мессер» на бреюшем расстрелял останки нашего ЛИ-2. Взрыв. Я рухнул. Все вырубилось — слух, память. Одна лишь темнота. Обмороженные, раненные, покалеченные, мы лежали на снегу. Надежды на спасение никакой. Как нам потом рассказали, на нас наткнулась ночью дивизионная разведка. Нас спасли. Где вы сейчас, ребята?

Шаги вернули меня в палатку. Танюша пробежала с охапкой грязного белья. Метнула быстрый взгляд, и затеплилось в душе. О, как хотелось ее обнять. Но боль в обмороженных руках охладилась мой пыл.

Через месяц, перед выпиской из госпиталя, мы гуляли. Был сильный снегопад. Мы укрылись у валуна под елью. Таня читала мне стихи. Жизнь казалась ей прекрасной и бесконечной, даже невзирая на войну. Мы не могли знать, что через несколько месяцев ее не станет...

В 1964 году киногруппа приехала на Карельский перешеек, где я лежал в госпитале в декабре 42-го, снимать зимнюю натуру для картины «Метель». Я отыскал и лесопилку, где помещался госпиталь, и валун, и ель. Здесь со мною смерть играла. Здесь видел я и начало, и свой конец, и порох, и свинец, и фугас, и самолет бесхвостый. И Танюшу.

Жив был валун, где мы сидели, не чувствуя мороза и судьбы. Я знаю, что чистая душа ее шлет мне добро и веру оттуда, сверху...

Я часто спрашиваю себя: нужно ли разоблачать все то, что пожилым давно известно, а молодежи «до лампы». Есть другая крайность. Находятся люди, которые пытаются обелить Бандеру, Власова, предателей, убийц.

Кажется, Даллес когда-то высказал мысль, что разрушить Великую Россию можно не оружием, а растлением сознания, умов. Вот как обернулось теперь громкое понятие — «новое мышление».

Для некоторых оно стало синонимом вседозволенности, неуважения закона, отрицанием и разрушением авторитета. Горбачев развенчал имидж Брежнев, Ельцин — Горбачева... Продолжение следует. Люди потеряли веру в своих лидеров.

Диктат сильного — это страшно. Амбиция власти — еще страшнее. А за этой амбицией — равнодушие, безразличие к человеку. И вот постепенно меняется сознание людей. Раньше нас считали самой читающей страной в мире. А что сейчас читает молодежь, смотрит по телевизору? Кто ее кумиры? Любитель бабочек Мавроди — депутат Думы? Как легко сейчас соблазнить людей «бриллиантовой» «Чарой», «Тибетом». Что стало со страной? По всей земле — стрельба. Что стоит жизнь сейчас? Дешевле, чем в 41-м. Где заповеди: «Не укради!», «Не убий!»?

Страна больна. Болит и моя душа. Не за свою судьбу. За людей.

№ 338

АЛЕКСАНДР ГАЛЬПЕРИН

Кинооператор

Формально я не участник войны. Я был подчинен Комитету по кинематографии, как все военные операторы, и у меня была бронь.

Никогда я не был ни пионером, ни комсомольцем, но 22 июня 1941 года я послушал радио, мне это все не понравилось, и 23 июня я подал заявление в партию.

В конце войны были созданы две группы для съемок на фронтах. Я назначался к Пырьеву главным оператором по 1-му Украинскому фронту, а в дальнейшем — по Германии. Так я оказался в Польше, Силезии, Берлине — 24 апреля 1945 года я пришел в Берлин с 1-й Гвардейской армией генерал-полковника Лелюшенко, когда все горело.

Наверное, меня назначили потому, что я знал немецкий язык, как русский, и знал немецкое кинохозяйство. Меня одели в костюм полковника, и так — до 47-го. В Москву не пускали. Связь шла через особый отдел Совета Министров. Жена ко мне добралась с приключениями, о которых возможен отдельный рассказ. Я был одним из тех, кто создавал ДЕФА.

Думаю, что Отечественная война — великий подвиг, совершенный страной и народом. Мне довелось видеть наступление нашей армии от Силезии, и было ощущение, что этой армии и этому народу подвластно все. Наши войска входили в противника, как нож в масло. Мы могли бы кончить войну в Португалии, если бы не политическая ситуация.

Память об этом не должна стираться. Собранность всей страны ради великой цели и привела к Победе. Сегодня я наблюдаю, отсутствие единой национальной воли к новым целям, которые поставило время. Мы размениваемся на мелочи, а ведь наша великая страна должна выйти на великий путь.

Я собрал очень большую военную библиотеку, все книжки, написанные командующими, у меня есть. Понимаю, что там немало лакировки, но за всеми — реальная победа. Однако о стратегических ошибках наших полководцев узнавать страшно. Меня это остро волнует. И все же страна была спасена от самого страшного — от порабощения.

Когда я находился в Германии, мне была доступна вся кинохроника — и наша, и немецкая, и союзников, и французская, и бельгийская. Я читал все комплекты газет. Каждый день смотрел хронику, включая пропагандистские гитлеровские фильмы. Два раза в неделю я проводил просмотры для генералов, в среду и в субботу. Здесь были и Соколовский, и Серов, и Ротмистров, и Жуков. Я получил полное представление о всех точках зрения на войну. Я видел триста тысяч наших пленных в Минском котле. Это было запредельное потрясение — так страшно! А в Берлине немцы жгли наши танки фаустпатронами, и наши жгли целые дома, ибо не могли выковыривать снайперов по одному. Да, война выиграна невероятной кровью и страданиями. Но подвиг каждого солдата и каждого генерала не может быть зачеркнут. И ощущение, что этот подвиг был, меня не оставляет.

№ 339

ПЕТР ГЛЕБОВ

Актер

Когда прозвучало это страшное объявление о начале войны — неожиданной, катастрофической, — я уже был артистом Драматического театра имени Станиславского и вместе со своими коллегами добровольно подал заявление в воинскую часть, в 93-й зенитно-артиллерийский полк, которым командовал полковник Михаил Геронтьевич Кикнадзе. Театр уехал в эвакуацию в Коканд, а мы, артисты, пошли воевать. И сразу попали в боевые действия, потому что это был август 1941 года, непрекращающиеся налеты на Москву,

армады вражеских самолетов над нашими головами. Наш полк стоял в Подмоскowie, в западном секторе — Очаково, Переделкино, аэропорт Внуково.

Попал я в руки старослужащего командира орудия нашей 21-й батареи. Окопы, землянки, осколки снарядов — так вот четыре с половиной года я жил фронтовой жизнью и, к счастью, не был ранен. Выше командира орудия — старшего сержанта — я не дослужился, потому что не хотел быть кадровым военным, и как только театр вернулся из эвакуации мы, бойцы-артисты, смогли ездить в Москву и продолжать работу в театре.

Может быть, потому, что я был молод, может быть, потому, что велик был патриотизм тех лет, но абсолютно верилось в скорую победу. Совершенно не было страха. Доверие к Родине, к главнокомандующему, ответственность каждого бойца и каждого командира были на огромной высоте. Только так бойцы могли сражаться с превосходящими силами противника.

Если поразмышлять о сегодняшнем странном положении в странном государстве — о его нестабильности и непонятности, то, думается, напади на нас какая-нибудь страна с захватническими намерениями, смогут ли наши вооруженные силы собрать духовную и материальную мощь, чтобы это нападение отразить? Сложно в это поверить. Армия стала другой, отношение к военной службе у молодого поколения совершенно иное — многие избегают службы в армии. Коррупция, преступления — то, что когда-то дико было услышать о военных! Дедовщина, какие-то офицерские фракции, отсутствие единоначалия и подчинения, разрушено доверие к солдатам и офицерам, забыто слово «долг»...

О чем бы я мог вспомнить сейчас? Об удивительной вере и сплоченности народа. О честности и патриотизме. О любви к своей Родине и к своему народу, который надо было отстаивать. И отстаивали.

К ветеранам, к сожалению, в наше время тоже относятся не так, как это заслуживают люди, отдававшие свое здоровье и жизни за наше с вами будущее. Они сейчас подзабыты. Может быть, к такому большому юбилею что-то будет сделано для них правительством.

Не могу не сказать, что все мое военное умение — выправка, командный голос, военный билет — помогло мне в творчестве, когда я играл Григория Мелехова в «Тихом Доне» — военного человека. Хотя я был на войне орудийцем, но чувствовал себя на коне и с шашкой заправским кавалеристом. Да и потом фронтовые воспоминания были хорошей почвой для работы, когда я играл майора Лунина в «Балтийском небе» и другие военные роли.

В этом году у меня сразу несколько юбилеев — 100-летие советского кино, 50-летие Победы и мое восьмидесятилетие. И мне очень жаль, что на пороге этих юбилеев остается сказать, что многие вещи ушли безвозвратно — порядок, ответственность, честность, вера и уважение друг к другу.

№ 340

ВЛАДИМИР ДЬЯЧЕНКО

Кинодраматург

1. Я знаю только половину войны, наихудшую ее часть: отступление, а то и драп от мелкой речки Прут до Волги. Сумма впечатлений — соответствующая. Если вами задуман медленный и печальный гимн во славу героических

жертв, отчаянных жертвоприношений, победоносных жертвоприносителей, то мои слова будут вам не в рифму. Моя часть войны — это грязная смесь глупости, невежества, бездарности, доброкачественного неумения, лжи, гнусного недоверия и садистской злобы к своему народу, который не шибко хотел воевать, но привычно покорствовал.

На той войне, где миллионы обесчещенных и преданных своими командирами солдат в первый же месяц войны оказались в плену, а целые армии-неудачницы исчезали с карт генштаба, — отдельные судьбы были величинами исчезающе малыми, о которых неловко и толковать.

Вот я, к примеру. Окончив школу войсковой разведки, получил лейтенанта, начал службу в Северной Буковине 19 июня 1941 года. Пятясь вскачь, служил в разведподразделениях в составе 9-й армии по маршруту Бельцы — Котовск — Николаев — Каховка — Мелитополь. Отсюда 9-я армия брызнула веером по всему Донбассу, а я с одним из осколков попал в 56-ю армию, служил в разведотделе штаба армии, с которой продолжал пятиться: Ростов — Батайск — Сальск — Элиста — Черные земли. Там меня, наконец, разоблачили, и последующие десять лет я провел под приглядом наших смелых и славных чекистов в качестве врага народа.

Боевые эпизоды? Через полвека после войны? С целью выпендриться, покрасоваться? (Других целей, согласитесь, нет.) Совестьливый вояка с первых дней мира силится выкинуть ее, проклятую, из головы вон, чтобы хотя бы кошмарики не давили. Впрочем, вот вам малоизвестный и, как нынче любят говорить, беспрецедентный фактик из тех героических времен: в отместку за идиотский просчет Ставки (Харьков — Ростов, 1941—1942) по приказу командующего Сталина была репрессирована (расформирована, исключена из списков) целая армия-неудачница, 56-я. А вы говорите: «эпизод», «отдельный».

2. Откуда мне знать, какое нынче место занимает в общественном сознании (а что это такое?) память о войне? Осмелюсь предположить — никто не знает. Государственная ложь в три наката, многослойное вранье литераторов и киношников, комплекс комплексов многожды изнасилованного народа, которому бросили в утешение одну на всех победу, — все это смазало, сдвинуло, перекурило и вывернуло память о войне. Но есть неотрицаемые факты — как холодные реперы на кривоколенном пути народа: не все павшие — за вас, за нас, за них — похоронены! Не все мирные договоры подписаны! Живая военная история не расчищена (некому, некогда!) от обломков лживой идеологии! Жив еще милитаризм, ныне обслуживающий шовинизм, национализм, антисемитизм, ксенофобию, зависть и темное невежество. Гражданская война тлеет по всей стране, вокруг атомных электростанций и ракетных баз. Завоеется наше безнадзорное начальство — и вспыхнет, и бабахнет на весь мир. Неизбежность — это недоумие, или злонравие, или оба вместе.

А трагедия начинается тогда, когда победителю нечем детей кормить. Как это было в 1946—1947 годах.

3. Не уверен, что правильно понял ваши вопросы. Отвечу, как понял.

Все слышали про афганский синдром, про вьетнамский синдром. А что же молчат, не интересуются, не изучают, в расчет не берут синдром почти пятилетней тотальной войны? И знать не хотят, чем его тогда лечили победители своих и чужих: лагерями да тюрьмами, а безногих-безруких да челюстников — с глаз долой, на святой острове Валаам...

Да будь он проклят, опыт военных лет! Он — тавро на душе, коллективная травма всего народа (это не риторика, это термин социопсихологии). И смысл его в том, что последствия военных травм передаются генетически, и неизвестно, во скольких поколениях. Опыт — утешение раззяв. Системщики давно доказали, что в системе большой сложности прошлое не дает никакой информации о будущем.

4. События, свидетелем которых я был, как военные, так и довоенные (разгон нэпа, сгон крестьян в колхозы, искусственный голод на Юге, индустриализация на костях, Большой Террор и всеобщий парализующий страх, предвоенный антирабочий террор, хамское всевластие «требовательных» партийных товарищей), впечатались в меня нарезом. Так в которую сторону все это прикажете переоценивать? Чем оправдать и чем заглаживать?

До сих пор мне невдомек, как это умудрялись любить людоеда, а насильников трепетно уважать? Ну, ладно — день, месяц, но ведь десятки лет стыли коленопреклоненные, и это в лучшем случае, а часто к палачам в подручные шли, в службу.

Что касается военной истории второй мировой войны, то ныне существующая еще более лжива, чем история всеобщая: в ней солдатские трупы служат пьедесталом не только партии и ее главарям, но также пьедестапчиками индивидуальными для многих воинских начальников. Хватило всем, ведь трупы до сих пор несчитанные — сколько их? Десять, двадцать, тридцать, сорок миллионов? И это история? Это наука? Возмездие за ложь есть ложь.

Тоска берет, как подумаешь: сколько же миллионов людей насмерть сражались, решая не то, быть ли им в рабстве, а то — у кого... Не моя фраза, но тоска — моя.

№ 341

ДАНИИЛ ДАНИН

Кинодраматург

Невольно усмехаешься, слыша просьбу:

— Расскажите о себе на войне...

Вспоминается старый рассказик (кажется, Хэма) о лейтенанте, слишком поздно вернувшемся с войны: два месяца прошло, и все хвастливое было уже перерасказано вернувшимися раньше. Бедняге оставалось молчать в разговорах с красивыми девушками.

А для ветеранов — полвека позади! И столько томов о войне толпится на полках, что давно уже кажется чудом писательской отваги появление каждой новой вещи о той незабвенной поре. Незабвенной, но нелюбимой. Впрочем, не так это просто.

Мне случилось уйти на войну белобилетником-добровольцем. А добрая воля словно бы не вяжется с нелюбовью. И может быть, единственное, что хочется сегодня вспоминать о войне бывшему ополченцу, — ее свободный старт. Он был, действительно, актом свободного волеизъявления! Молодости надо было идти «воевать фашиста». Иначе нельзя было жить.

Неизбежность или трагедия?

То и другое. И не вижу, что могло измениться за полвека в оценке той войны. Да и сможет ли вообще когда-нибудь ее историсофская оценка изменить-

ся? Войны во спасение жизни переоценке не подлежат. И не выходят из головы четыре строки, написанные мною в окружении 1941 года под Вязьмой:

*Нас поили болота теплою влагой —
Черное молоко.
Но знали мы: изо родины — благо,
Бремя ее — легко.*

Простейшая евангельская формула солдатской верности, звучавшая в каждой честной душе. Не в «общественном сознании», а в каждой частной честной душе. И никаким лжеисторикам «этой» и «той» стороны тут ничего не переиначить.

Не говорю о подробностях. Они не в счет. Историки будут их стократно переоткрывать — по потребностям политики.

Ветеранов это не касается.

Ветераны верны своей памяти.

№ 342

ИСАЙ КУЗНЕЦОВ

Кинодраматург

1. После прохождения службы в учебной роте 11-го запасного понтонно-мостового батальона Приволжского военного округа и присвоения мне звания старшего сержанта принимал участие в составе 12-го Отдельного понтонно-мостового батальона в обороне Ленинграда, а также форсировании Днепра, Случи, Горыни, Днестра, Стрипы, Вислы, Ниды, Варты, Одера, Нейсе, Щпрее и Эльбы. Конец войны застал меня в городке Радебейль близ Дрездена. При форсировании реки Вислы в районе Сандомирского плацдарма был ранен и награжден орденом Красной Звезды.

2. Вы спрашиваете, какое место занимает война в общественном сознании? А что такое общественное сознание, и существует ли некое единое общественное сознание? Выросло поколение и не одно, для которого эта война лишь история, не имеющая отношения к реальной сегодняшней жизни. И все же Великая Отечественная война 1941—1945 годов — самое грандиозное событие нашей послеоктябрьской истории, и не только нашей. А история всегда и трагедия, и неизбежность. В памяти народа эта война навсегда останется, как пример народного подвига.

3. Конечно, четыре года войны, ставших пограничными в биографии моего поколения, не могли не оставить след в душах прошедших через нее, в характере поведения, в образе мыслей. Для многих это годы наибольшей самореализации. В то же время жизнь показала, что в мирных условиях качества, обретенные на фронте, — смелость, готовность отдать жизнь ради победы да и другие высокие проявления личности — не стали да и не могли стать нормой поведения в условиях, сложившихся после войны. И страх, преодоленный людьми в боевых условиях, вернулся в новом качестве, страх не только за себя, но и за своих близких, Диктовавший иные нормы поведения, порождавший подчас самые негативные последствия для нравственности послевоенного поколения и особенно сказавшийся на детях.

Нет, опыт военных лет непригоден в условиях той мирной жизни, в которой оказались победители. А те, кто остался верен военной логике поведения, подчас и опасны.

4. Мне не пришлось переоценивать события военных лет. Будучи всего лишь сержантом, я видел войну такой, какой она была, видел не со стороны и мог трезво оценивать всякого рода фальшь. Я видел и неподготовленность нашу к войне, и чрезмерность жертв. Понимал, что во многом наши поражения 1941 года объясняются уничтожением Сталиным руководства армии. И все же это был народный подвиг. На войне раскрылись лучшие черты нашего народа. Люди верили: жизнь после войны станет лучше. Верили. Лучше не стало.

Есть нечто схожее между Великой Отечественной войной и отечественной войной 1812 года. Народ воевал за свою Родину, а не за советскую власть, так же, как в 1812 году не отстаивал крепостное право. Родина была выше, чем все остальное, дороже.

Раскрытие неизвестных фактов лишь подтверждает выводы, сделанные еще Некричем. Что касается идей о готовности Сталина начать войну и вынужденности для Гитлера упредить его, то они представляются мне спекуляцией в угоду сиюминутной популярности. У Сталина достаточно грехов и без того. На его совести и поражения 41-го, и чрезмерность тех жертв, которыми заплачено за Победу.

Война навсегда останется в памяти народа—нет дома, нет семьи, где бы ни хранился портрет того, кто отдал свою жизнь за Россию. И не случайно война стала едва ли не главной темой послевоенной литературы и кино.

Впрочем, еще и потому, что, обращаясь к ней, лучшие наши художники могли говорить ту правду, которую не так легко было высказать в других темах. В сущности, именно в этих произведениях и рождалось осмысление не только самой войны, но и всего строя нашей жизни.

№ 343

МИХАИЛ ЛЬВОВСКИЙ

Кинодраматург

1. Мое боевое крещение состоялось... в самом центре Москвы.

В начале войны мы, студенты Литературного института, среди которых были Луконин, Наровчатов, Платонов, Агранович, пошли добровольцами в армию. Нас зачислили в 22-й истребительный батальон и разместили в доме по Тверскому бульвару. Днем — военные занятия, а по ночам, когда фашистская авиация особенно интенсивно бомбила город, патрулировали закрепленные за нами объекты.

22 июля самолеты противника сбросили «зажигалки», упавшие на небольшую фабрику на улице Огарева, недалеко от Центрального телеграфа. На этой фабрике делали вату, поэтому буквально через несколько секунд возник грандиозный пожар, в ночное небо взвился колоссальный огненный факел, стало светло, как днем. И в этот момент метрах в двадцати от телеграфа разорвалась «фугаска». В месте падения бомбы противотанковые надолбы, мгновение назад казавшиеся мощными и несокрушимыми, превратились в груду скрученного в штопор металла, из разорванных пакетов и мешков, которыми было обложено здание, хлынул поток цемента и песка. Несколько че-

ловек, в том числе и я, оказались засыпанными. В криках товарищей (среди них я узнал голос Сергея Наровчатова) преобладала, как принято теперь говорить, «ненормативная лексика...»

Когда я оправился от полученной в ту ночь контузии, был направлен в Ташкентское пехотное училище, а оттуда на военную службу в Иран, где и находился до конца войны, «дослужившись» до младшего сержанта.

Не буду описывать жесточайший голод и изнурительные марш-броски, сопровождавшие службу: все это меркнет перед подвигом тех, кто был в самом пекле смертельных боев.

Многие — и я в том числе — просились на фронт, пока нам не объявили, что каждый служит там, где приказано, и впредь за рапорты с подобной просьбой будут строго наказывать.

Помню такой трагикомический эпизод. Во время Тегеранской конференции глав великих держав одна из наших рот охраняла самолет делегации Великобритании, и голодный солдат похитил из сумки Черчилля жареную курицу — ЧП, грозившее, по мнению перепуганного начальства, перерасти в международный скандал. Не знаю уж, что стало с тем солдатом, однако эта история имела неожиданное продолжение — Сталин разрешил покупать для воинской части продукты на месте за валюту, и наше питание ощутимо улучшилось.

2. Общественное мнение неоднородно. Те, кто пережил войну, и их ближайшие потомки, трепетно чтят память о подвиге народа: на всей территории бывшего Советского Союза трудно найти семью, в которой не погиб бы кто-либо из родственников — на фронте ли, в оккупации, от голода...

Молодые люди не принимают так близко к сердцу эту, полагаю, неизбежную в то время для страны трагедию. Их можно понять: то, что не прочувствовал сам, то, что не сказалось непосредственно на судьбе твоих близких, в известной степени умозрительно и даже абстрактно. Так же, как для рожденных в 30-е годы — гражданская, а для современников гражданской — Отечественная война 1812 года.

3. Опыт военных лет соотносится с сегодняшней жизнью всех участников Великой Отечественной независимо от рода занятий. Я знаю людей, которые хотели бы вычеркнуть эти четыре года из своей жизни, не вспоминать о пережитых кошмарах. Но им все равно никуда не деться от прошлого — оно настигает их даже во сне. Нет никого, кто пришел с войны не изменившимся. На фронте невозможно скрыть свою истинную сущность, люди полностью обнажаются нравственно (или безнравственно). Кто был жесток — становится более жестоким, кто был человечен — сохранил и приумножил это прекрасное свойство души. Люди литературы и искусства — не исключение. Во всяком случае, и те, кто пишет о войне, и те, кто не пишет о ней, безусловно включают в свой жизненный и творческий опыт войну.

Этот опыт прямо или косвенно отражен во всех моих произведениях, будь то песня «Вот солдаты идут» или сценарий фильма «В моей смерти прошу винить Клаву К.».

4. События военных лет в зрелом возрасте не переоценивал. Как человек, склонный к анализу, я составил себе более или менее точное представление об истинной войне задолго до того, как в печати стали публиковать скрытые до времени от посторонних глаз факты. И то, что побежденные потеряли значительно меньше солдат и офицеров, чем победители (для ясности картины

я сознательно не пишу о потерях гражданского населения), — цена сталинской военной стратегии, его пренебрежения к человеческой жизни.

Так что к переоценке военной истории отношусь спокойно, если она объективна, строго научна и не искажается в угоду сиюминутной политической конъюнктуре.

№ 344

СЕРГЕЙ МИКАЭЛЯН

Кинорежиссер

1. Воевал (в 1942 году) на Волховском фронте под Старой Руссой. Был ранен. После госпиталя — на Северо-Западном фронте, под Ржевом. Был тяжело ранен и демобилизован.

Воевал в пехоте, последнее звание — гвардии старший сержант. Громких подвигов не совершал. Однажды взял блиндаж. Да еще удивлял всех умением хладнокровно убегать от бомб при бомбежке, о чем, кстати, написала дивизионная (2-й гвардейской мотострелковой дивизии) газета «Гвардеец». (Эта первая «рецензия» обо мне, к сожалению, не сохранилась.) В фильме «Сто солдат и две девушки», во многом автобиографичной, я рассказал про это.

2. Память с годами тускнеет. Это естественно. Не могут вновь нарождающиеся люди так же сильно ощущать прошлое, как, скажем, современники Куликовской битвы, или Бородинского сражения, или даже Великой Отечественной.

3. Переоценивать можно только детали войны, ее отдельные сражения, роли военачальников, другие «частности», а в целом продолжаю считать, что мы спасли мир от фашизма. Мы!

№ 345

ВЛАДИСЛАВ МИКОША

Кинооператор

1. На войне — с первых дней (оборона Одессы, оборона Севастополя, освобождение Кавказа, Крыма, Украины, Польши, Болгарии, Румынии, на Одере) до последнего дня войны с Японией (подписание капитуляции на линкоре «Миссури»), с «огненной кругосветкой» в «перерыве» — конвой из Архангельска через Исландию, Англию, Америку, и возвращение через Тихий океан, Японское море во Владивосток (несколько месяцев 1942—1943 годов).

Был кадровым офицером — капитаном третьего ранга. Дважды был контужен — в последние дни обороны Севастополя и при форсировании Одера.

2. Совершенно нормально и естественно, что громада Великой Отечественной почти целиком вытеснена из общественного сознания в подсознание, где будет пребывать в качестве живой и действенной стихии до тех пор, пока останется в живых хотя бы один человек, причастный к ней просто даже одним фактом своего зачатия в то особое время. Она будет сказываться гнетом потерь, трагедией, эйфорией победы, комплексами несостоявшегося и несбывшегося в этой эйфории, несбыточных ожиданий военной юности, сложным конгломератом претензий нас, выживших, и неоплатного долга им — погибшим.

Как оценить войну? Наверное, и неизбежность, и трагедия, и вина человечества, и расплата за нее. У каждого народа по-своему. Для нас — больше трагедия, для Германии — больше вина. Немцы свои «уроки» прошлого усвоили. Усвоили ли мы уроки прошлого?

3. Пока человек жив, актуально все, что пережито. Актуально, потому что всю жизнь будет сказываться в самых неожиданных ситуациях, всплывая из подсознания по своим собственным, нам неизвестным законам, влияя на оценки, поступки, саму жизнь.

4. Для меня, как и для большинства тех, кто был «внутри» событий, нет и не было надобности переоценивать те чувства, ощущения, побуждения, которые были только моими. Переоценка же событийного полотна происходила и в минуты и дни самой войны, и по мере поступления новой информации, расширявшей границы видимого, обнажавшей нити причин и следствий. Это естественный процесс.

Переоценка истории — такой же естественный процесс (по мере открытия новых фактов и документов), однако во многом субъективный (как, впрочем, субъективной или предвзято «объективной» была ее оценка в официальной советской историографии). Наверное, только время расставит все по своим местам, успокоив волны «перехлестов» в ту и в другую сторону. Впрочем, у нас сегодня даже нет объективной и окончательной истории Первой мировой. В исторической науке. А в литературных интерпретациях и того сложнее. Ведь даже «Война и мир» Толстого — не «оценка» или «переоценка», а всего лишь глубоко субъективный «пейзаж» великой войны, с выбором «пейзажистом» именно тех тенденций и деталей, которые были нужны для его «пейзажа», его идеи.

№ 346

СЕРГЕЙ МЕДЫНСКИЙ

Кинорежиссер, кинооператор

Есть удивительное свойство человеческой памяти: что-то происходившее совсем недавно может напрочь забыться, а то, что было давным-давно, иногда вспомнится так свежо, будто случилось вчера. И снова чувствуешь тяжесть сапог, которые с трудом вырывал из вязкого украинского чернозема, и опять мешают едкий пот, стекающий на глаза из-под пилотки, и слышишь грохот разрывов во время налета «хейнкелей», и реально ощущаешь запах пыли на долгом ночном марше. Но все это отрывочно, бессвязно. «Не монтируется», как сказал бы кинорежиссер.

А того солдата я и не собирался вспоминать... Подползая к убитому, я сначала увидел только подошвы его ботинок и круглую подкову, окантовывающую каблук. Она была светлой, отполировал ее солдат в долгих походах. Я сразу понял, что это не немец. У тех — добротные яловые сапоги с широкими голенищами, а на подошвах — выпуклые шляпки гвоздей, чтобы не скользить и носить подольше.

Когда убитый был метрах в трех, я увидел то, на что сначала не обратил внимания. Не до того было. Но потом, дня через три, откуда-то из подсознания выплыла эта картина и осталась в памяти навсегда. А увидел я размотавшуюся обмотку. Только и всего. Обмотку, которая тянулась за мертвым сол-

датом. Обмотками заматывали ноги те, кому не досталось кирзовых сапог и старшина выдал ботинки. Начинали мотать от ботинок снизу, а наверху под коленом к обмотке был прикреплен шнурок, конец которого подсовывался под плотно примотанные кольца ткани. Закрепил и ходи, бегай, ползай хоть целую неделю! Очевидно, один из осколков чиркнул бойца по ноге и перебил этот шнурок. А другие осколки прошли его самого. Насмерть. Но какое-то время он еще полз, а эта обмотка распускалась по земле, пока не вытянулась во всю длину...

Потом я думал, почему память вернулась к тому солдату? И понял: меня поразило то, что, умирая, он полз вперед! Он не повернул к своим в отчаянной надежде, что кто-то перевяжет, доставит в спасительный медсанбат. Последние минуты солдатской жизни он полз туда, где окопался «фриц», который кидал мины, вел огонь из своих «шмайсеров» и которого надо было выбить из деревеньки, названия ее я сейчас не вспомню, хоть убей! И когда это было, тоже не скажу. Знаю только, что осенью 43-го. А того солдата помню! Я его вижу и сейчас. Не знаю, как его звали, не видел его лица. Ничего не могу рассказать о нем, но знаю, что он пал за Родину смертью храбрых, как потом прочитали в «похоронке» его родные...

Что мы помним о той войне? Да, в сущности, то, что происходило с нами. Помним то, что пережито, что видели. И все, что о ней говорится сейчас, мы соотносим со своим опытом, своим пониманием событий. Я уверен, что мои сверстники прочитают эти строки и «увидят» того солдата и каждый вспомнит, как серыми комками лежали в пыли, на траве, на снегу трупы убитых и каждый из нас думал: «Вот и я завтра, может быть, так же»...

Ну, а сегодняшние молодые, те, кто родился на белый свет в мирное время, как они прочтут эти строки? И станут ли читать? Как видится им та война?

Думаю, что у теперешних школьников все точно так же, как было у нашего поколения, когда на уроках истории мы слышали о гражданской войне, о Бородинской или Куликовской битвах. Мы понимали — было. Но раз это не касалось нас напрямую, откуда же было взяться сопереживанию, эмоциям? Как можно было ощутить давно прошедшее будто свою память, свою собственную боль?

Сегодня, чего греха таить, давят ветераны на молодежь: «Вы обязаны!» «Мы вас спасли!» «Мы в ваши годы!..» Стоял я как-то в очереди за ветеранскими продовольственными заказами, слушал. Продавщица одна, нас много. Седая симпатичная женщина — когда-то юная медсестричка — делилась впечатлениями от встречи с десятиклассниками родной школы:

— Я им обо всем рассказала, спрашиваю: «Вопросы есть?» Молчат. Потом один мальчик поднял руку и вежливо спрашивает: «А скажите, пожалуйста, вам сколько заплатили за это выступление?»

И взорвался собеседник с орденскими планками:

— Да я! Да он! Да я бы его сразу из автомата!

Вот и весь довод: из автомата и сразу! А ведь где возмущался? В длиннущей очереди за куском колбасы и килограммом сахарного песка по недорогим ценам. Он тоже парнишке будет говорить о воинской славе и доблести, а парнишка будет смотреть на его стоптанные ботинки, пустую «авоську» и грустные глаза. И трудно будет молоденькому, неопытному, только-только вступающему в жизнь разглядеть за всем этим отвагу, героизм, величие подвига...

Чего уж там говорить, когда я сам, внутренне охнув, увидел в такой очереди на проспекте Мира накануне 1 мая 1989 года, знаете кого? Подумать только... Самого Булата Окуджаву! Никогда я не писал стихов, а тут вдохновился! Пришел домой, бросил на стол заказ и создал!

Подожди. Опомнись. Брось-ка. Погляди сюда, Держава! У него в руках «авоська». Окуджава? Окуджава! Это Бард! Певец народный! Голос барда будит массы. Почему же он голодный И полдня стоит у кассы? Был в войну любимцем роты, Стих писал Прекрасной Даме, А теперь за банкой шпроты: «Кто последний? Я за вами»... Называется «Заказы». Называется заботой. Лучше стал бы сам завбазы, Чем полдня стоять за шпротой! Ветеран. Почти не старый. Он окопы вспоминает. Он с «авоськой». Без гитары. Что ж, на свете все бывает...

Уж если на меня — седого и много повидавшего — так подействовала эта встреча, то что говорить о юных? Вот потому-то и вмешался я в разговор и, по мнению седого ветерана, «предал» интересы участников Великой Отечественной — выступил против «расстрела из ППШ» неведомого мне десятиклассника.

— А что делать? Скажи, что делать? — наступал на меня соратник по воинским подвигам и послевоенному добыванию продовольственных заказов.— Что делать, чтобы вразумить?!

А действительно, что делать? Как вызвать в душах юных уважение к воинской доблести, чувство гордости за Отечество, понимание того, что главное событие XX века — наша Победа над фашизмом в 1945 году? И еще один, наверное, главный вопрос: а надо ли объяснять молодым, как и что происходило задолго до их рождения?

Ответ вроде бы очевиден: конечно, надо, если мы хотим формировать величие России, духовный мир нашего народа. Но как это сделать?! И тут тоже ответ очевиден, его нам давным-давно подсказал великий поэт: «Глаголом жги сердца людей». Только язык искусства может вызвать молодых на диалог. И сегодня Пушкин, наверное, дал бы нам, кинематографистам, другой совет: «Экраном жгите!» Просто и талантливо говорить правду — другого пути, наверное, и быть не может! Вот если бы о Великой Отечественной все писатели говорили так же ярко, правдиво и с той же болью, как Василь Быков, Григорий Бакланов, все кинорежиссеры делали бы такие же шемящие душу фильмы, как «Был месяц май» Марлена Хушиева, «А зори здесь тихие...» Станислава Ростоцкого, «Проверка на дорогах» Алексея Германа, а все документалисты — такие фильмы, как двадцатисерийная «Великая Отечественная...» Романа Кармена, то не пришлось бы огорченно задумываться после вопроса нашего ежемесячного журнала: «Какое место в общественном сознании занимает сегодня память о Великой Отечественной войне»? Ответ прост. Что воспитали в людях, то и имеем...

«Воспитывать», «формировать» не такие уж пустые понятия, если относиться к ним по-настоящему, серьезно. Так как же формируем и воспитываем?

Ну, куда могут подтолкнуть, на что могут нацелить подростка потоком идущие по телевидению клипы, где, выкрикивая убогие тексты, дергаются полуголые певцы и певицы? Чему научат, как сориентируют горы детективов и эротических опусов, которыми завалены книжные киоски? На какие «подвиги» вдохновит документальный фильм, где за двадцать минут наслуша-

ешься больше омерзительной матерщины, чем за две недели около винного магазина?

Капля по капле со всех сторон вливаем мы во «внутренний мир» нашей молодежи отраву духовной мелкости, беспардонного стяжательства, беспринципности. И ведь все это в красивой, блестящей упаковке!

И если газеты или телеэкран (передача «Репортер» от 3 ноября 1994 года) услужливо сообщают десятиклассникам, что «жрица любви», предварительно поторговавшись с «гостем», пошла обслужить его за пять тысяч долларов, трудно будет бывшей медсестре говорить со школьниками о том, как она вытаскивала из боя раненых бойцов... Сказать-то она скажет, а потом услышит: «А за это выступление сколько вам заплатили?» И не надо стрелять из автомата в задавших такой вопросик — сами их научили!

А поднять бы из братской могилы того бойца с размотавшейся обмоткой (да где она, эта могила? Не запахали ли ее весной 45-го?) и спросить бы его, за это ли, за то, что сегодня престижно и «ново», полз он из последних сил навстречу чужим выстрелам? И его ответ был бы главнее всех наших ответов. Точно сказано у Твардовского в его стихотворении «В тот день, когда окончилась война»:

*Суда живых не меньше павших суд. И пусть в душе до дней моих скончанья
Живет, гремит торжественный салют Победы и великого прощанья.*

По салютам мы мастера. Но у Твардовского сказано не о тех, которые ярко и красочно возникают в ночном небе, а о тех, которые в наших душах! А у нас издавна повелось, что фанфары, монументы и торжественные салюты загораживают живого человека с его тяжелыми житейскими проблемами. И уверен я, если бы тот павший солдат узнал бы о сегодняшних баталиях насчет памятника маршалу Жукову, о строительстве мемориала на Поклонной горе, о возведении нового храма Христа Спасителя, о щедрой трате миллионов долларов, миллиардов рублей, то прежде всего спросил бы он: «А живых-то вы пригрели? Квартиры-то им дали? Пенсии-то им хватает? Дачные участки им выделили?»...

Что такое «общественное сознание»? Общество-то состоит из отдельных людей, а они все разные. Вот в «Войне и мире» почти девочка Наташа Ростова, графинюшка, увидев, что на подводы грузят домашнее имущество и оставляют раненых солдат, воевавших не в нашей, а в той Отечественной — 1812 года... «с изуродованным злобой лицом, как буря, ворвалась в комнату и быстрыми шагами подошла к матери.

— Это гадость! Это мерзость! — закричала она. — Это не может быть, чтобы вы приказали».

Ну и что случилось? Что сделали графья Ростовы? А они сбросили с повозок свое имущество и взяли раненых.

«Неизбежностью или трагедией была война?» — спрашивает журнал. Она была неизбежной трагедией. Как только было сказано «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем», — вот тут-то и начал этот мир задумываться, как бы не попасть в руки исполнителей. И как только мы на одну чашу весов положили помощь компартиям да противникам этого «мира насилья», он — на другую чашу — всякие каверзы вплоть до ефрейторской «Майн Кампф». Вполне логично.

А мы пели: «Возьмем винтовки новые, на штык — флажки. И с песнею в стрелковые пойдем кружки!»

Мы пели: «Ведь от тайги до Британских морей Красная Армия всех сильнее!»

И мир насилья слушал. А мы все пели: «Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин и первый маршал в бой нас поведет!»

И один послал, а другой повел. И Польшу мы с Гитлером поделили. И к Прибалтике руки протянули. И к Бессарабии, и к Финляндии. А «мир насилья» на практике убедился, что мы слова на ветер не бросаем! «До основания». И все закономерно: как только распался мир на «две системы», на «у нас» и «у них», как только было сказано: «Пролетарии всех стран...», так и было посажено зернышко схватки не на жизнь, а на смерть. И должно было прорасти это зернышко неминуемо. А кто урожай соберет и какой это будет урожай, долго-долго было вовсе не ясно даже тем, кто водил хоровод вокруг этого деревца.

Вот поэтому, когда нынче спрашивают, как я отношусь к «переоценке» военной истории, я отвечаю, что вопрос этот, как говорят в науке, «поставлен не корректно». Ведь правильной, беспристрастной, честной оценки не было! Да и сейчас ее, на мой взгляд, нет. Одно замалчивалось, другое искажалось, третье толковалось без анализа причины, четвертое исследовалось военными историками, которые дослужились до генеральских погон, без усталости рассуждая по предписанию уставов: «Разрешите обратиться?» «Так точно!» «Никак нет!» «По вашему приказанию явился»...

Вот как они мне объясняют, эти военные историки (а удивляюсь я вот уже пятьдесят лет и все не нахожу ответа!), кто и почему решил сделать товарищу Сталину подарок и положить к его сапожкам поверженный Берлин именно в день международной солидарности трудящихся 1 мая??? Сколько стоил этот подарок? Дорого. Говорят, четыреста тысяч жизней. А сколько за свою долю Берлина положили американцы? А ни одного солдата. Сколько семей горячими слезами этот подарочек оплатили? Спросили бы меня в 45-м, я бы сказал: «Заблокировать и встать. У фрицев ни боеприпасов не будет, ни жратвы, ни куражу, сами «Хенде хох» закричат. Сами закричат: «Война шайзе, Гитлер шайзе». Сами начнут своих эсэсовцев бить»... Наивно? Нет. Глядя из сегодня, вижу: прав был в 45-м «стратег» Медынский, но не он командовал фронтами...

А как объясняют мне те, кто писал все эти годы военную историю, почему война началась «неожиданно», когда еще в начале 30-х мы бодренько пели: «Раз-два-три! Пионеры мы. Мы фашистов не боимся — пойдем на штыки!»

А песенка-то оказалась пророческой. Воевать-то начали с 7,62 мм «трехлинейкой», которую капитан Сергей Мосин придумал аж в 1891 году. И хотя ее кто-то в 1930 году как-то «доводил», но штык к ней и вправду полагался.

А как мне военные историки объясняют, почему из моих школьных товарищей трое побывали в немецком плену? Один так и погиб там, а два других после немецкого лагеря побывали в советском? И сколько миллионов наших пленных пострадало, и по чьей вине они туда угодили? А те, кто был в этом виноват, — те в анкетах не писали: «Был в плену, был на оккупированной территории». Почему?

Так что военную историю, по-моему разумению, надо не «переписывать», не «пересматривать», а просто писать. И стоит поторопиться, пока живы те, кто не даст соврать господам-историкам. Да и генералам, пишущим свои воспоминания. Ведь недаром сказано: «По-новому прожить жизнь можно толь-

ко в мемуарах». Но мемуарной литературе можно простить и заблуждения, и искреннее желание авторов выглядеть поимпозантнее. И читать ее вовсе не обязательно. А история — это стремление осмыслить прошедшее ради настоящего, от которого зависит будущее. И уж тут не годится то увеливание от правды, которое царило в этой науке все послевоенные годы. И получалось, что в повестях бывших фронтовиков Василя Быкова, Вячеслава Кондратьева, Константина Воробьева больше истины, чем в толстых томах исторических «исследований», которые были написаны людьми, не ведающими, что творят. А если они понимали, что делают все, чтобы исказить эту истину, — тем хуже... Как я отношусь к той истории, которую нам предлагали все эти годы? Да точно так, как отнесся к награждению маршала Брежнева звездой Героя Советского Союза и орденом «Победы»...

И еще один вопрос журнала: об опыте военных лет. Что актуально, а что безвозвратно ушло в прошлое? Смотрю на свою фотографию. Нехорошо, что в руке ложка, а на голове — шапка. Ведь как укоризненно сказал поэт о таких людях: «За стол садятся, не молясь и шапок не снимая»... Нехорошо-о... Это в Болгарии в 44-м, и мне всего 22 года от роду. Вот годы-то и ушли в прошлое. Безвозвратно... А еще, к счастью, безвозвратно ушло то, что за все написанное сейчас я в то время получил бы по статье 58 или солидный срок, или пулю в затылок. Да не от немцев, а от своих. Хотя какие они были мне «свои»?! Они мне были хуже гитлеровцев. И когда майор Иван Иванович Тюренков, бывший особист, отыскал меня после присуждения нам Ленинской премии (за нее не стыдно — это были отличные фильмы Романа Кармена!) и сказал в телефонную трубку: «Дорогой фронтовой друг!» — я сперва немного поешился... Вот это ушло безвозвратно, и слава Богу! Но, к сожалению, сейчас пришло так много грязного и отвратительного, что снова думаю о том павшем смертью храбрых солдате, и закрадывается в душу горькое сомнение — за это ли, что сейчас происходит вокруг, отдал он свою жизнь?..

Но будем надеяться...

№ 347

ВАЛЕНТИНА НИКИТКИНА

Кинодраматург

Должность в армии — санинструктор. Звание — гвардии старшина медицинской службы. Награды: орден Красной Звезды орден Отечественной войны 1-й степени», медаль «За победу над Германией»...

На фронт я ушла добровольно, никакой военкомат не мог призвать семнадцатилетнюю девочку без профессии девятью классами средней школы. Именно ушла из дома, от мамы, из Опшны, по дороге на фронт к Полтаве, надеясь, что там во время боя я буду оказывать первую помощь бойцам и за храбрость меня тут же зачислят в часть. Разве я одна была такая? Тысячи тогда обивали пороги военкоматов, а когда отказывали, говоря «подрастите», бежали на войну, считая, что Родина без них не обойдется.

Мне повезло не пропасть, блуждая в прифронтовой полосе под Полтавой. Встретились добрые люди, направили меня в резерв медработников фронта Ахтырке, там я упросила определить меня в какую-либо часть. Так я оказалась в медсанбате дивизии, которая потом, в феврале 1942 года, стала именоваться 13-й Гвардейской. Командовал дивизией полковник Родимцев.

Я работала на передовом пункте медсанбата, в километре-полтора от линии фронта. Это поздняя осень, зима и весна 1941—1942 года. Потом, по моей просьбе направили в Москву в резерв фронта, я просила зачислить меня в десантную дивизию, которую планировалось направить в тыл немцам, на Украинну. Меня туда не взяли, отправили служить в военную комендатуру железнодорожной станции Рязск. Там пробыла лето 1942 года, а потом опять попросилась в действующую армию.

Осень и зиму я служила в роте автоматчиков, в январе была тяжело ранена, началась череда госпиталей, из последнего (эвакогоспиталь 2575) я выехала 22 апреля 1943 года. Для меня война окончилась. В Алма-Ате я сдала экстерном за десятилетку и поступила во ВГИК на сценарный факультет...

Передовой пункт всегда стремились развернуть не в палатке, а где-нибудь в сельской школе или клубе. Мусор и обвалившуюся штукатурку выметали и выносили, мыли полы дочиста, комната, намеченная под операционную, обязательно белилась, в классы привозили солому, настилали ее по периметру комнаты, закрывали брезентом, ездые поправляли, затапливали печи — и часа через три Передовой пункт был готов к приему раненых.

На передовом пункте раненые долго не задерживаются: их надо было перевязать, накормить, напоить горячим чаем и отправить дальше, в медсанбат. Но нельзя раненого было довести до медсанбата, если не сделать срочную операцию. Если это был вечер, то мое дело было держать керосиновую лампу над операционным полем. Держать неподвижно: при малейшем шевелении начинают двигаться тени, это сбивает хирурга, он сердится, кричит: «Свети сюда!» Надо мгновенно сообразить, куда передвинуть свет, не растеряться, если раненый закричит, задвигается, — местный наркоз — все равно боль, а общий я не помню, чтоб давали.

Лампа большая, хорошо заправлена, стекло чистейшее, света от нее много. Вначале держать ее легко, но потом наступает момент, когда только одна мысль: держать свет неподвижно, только бы держать, только бы не бегали тени по операционному полю. А потом уже и рук не чувствуешь, и лампа будто сама по себе парит над распростертым телом... Когда операция кончалась, руки не сразу начинали работать.

Лампу всегда держала я, мне казалось, что лучше меня этого никто не делает. Сейчас я думаю, что, может быть, это так и было, потому что хирург никогда не поручал свет кому-то другому.

Два-три дня, от силы неделя — и опять новое место, снова убирать, мыть, белить, мостить импровизированные нары... Вся моя война сейчас вспоминается как дороги, дороги. Поездки на передовую за ранеными, обстрелы, бомбежки, снег, сугробы или распутица; доставка раненых с передового пункта в ближайший эвакогоспиталь или наш медсанбат. Помню, как впервые везла раненых: трое лежачих, семеро раненых полегче в кузове полуторки. Я на борту сижу, дорога в колдобинах, машина прыгает, то и дело я стучу по крыше кабины: «Потише!» Бесконечно жаль людей, терпящих боль. А раненые утешают меня: «Не беспокойся, сестрица, потерпим!»

А вот еще одна дорога. Куда движемся, почему, это командиры знают. Машины в грязи застряли. Майор подозвал нас, четверых медсестер, и велел идти вперед: пользы от нас никакой, а солдатам и выругаться нельзя. Колонна нас догонит, не разминемся. По размокшей дороге идти было трудно, я отставала, отставала и осталась одна. Быстро наступили сумерки, потом тем-

нога. Шинель отяжелела дождем и грязью, оттягивал плечи «сидор», в сапогах хлюпала вода. Когда я постучалась в крайнюю избу хутора Большинского (надо же, на всю жизнь запомнила!), там уже спали. Хозяйка зажгла лампу, трое ребятишек подняли головы с подушек. Хозяйка показала мне неразговорчивой, неприветливой и старой. В семнадцать лет тридцатипятилетние кажутся старухами. Я что-то ела, обжигаясь кипятком. Как-то непонятно быстро появился таз с горячей водой, чтоб поставить туда натруженные ноги. Потом неумелое взбирание на печку, горячее ватное одеяло — и провал в сон.

Меня разбудила хозяйка: «Поднимайся! Твои подруги уже встали!» Она сбегала и нашла их в чьей-то избе. Я слезла с печи — и дыхание перехватило: вся моя одежда была выстирана, высушена и отглажена; шинель отчищена, тяжелые кирзовые сапоги просушены и смазаны... Это она работала чуть ли не всю ночь, чтоб поспеть к утру. И мыла у нее не было, так, обмылочки, я вчера заметила. Значит, вместо мыла силой брала. Так впервые по-настоящему мне Мария Саенко из хутора Большинского открыла, что такое доброта: делай в полную силу что сможешь именно тогда, когда нужно, не ожидая ни намека на просьбу.

— Дорога подмерзла, вас скоро догонят, — сказала она на прощанье хмуро. — Не благодари, может, и моему мужу кто-то поможет!

Бомбежки, обстрелы, ночевки в холодных брошенных избах по пути из точки А в точку Б, вкус горячей пшенной каши, «блондинки», как ее тогда называли, привалы в лесу, когда солдаты дремлют на лапнике вокруг костерка... Долго, уже в Алма-Ате и Москве, служила мне шинелька, обожженная на спине, — все во сне я к теплу костерка жалась. Куда она потом делась, не помню: тогда радостно сменить ее было, а теперь вспоминаю, жалею — внуку бы показать!

Ничего не было трудно, ничто не воспринималось как лишения, потому что было сознание, что ты вместе со всеми делишь общую судьбу и что «победа будет за нами». А что касается «угрозы жизни», так об этом только под обстрелом думалось на миг, а потом опять появлялась уверенность, что все хорошо будет, как цыганка под Курском нагадала: «Пятиминутной смерти избежишь». Ведь в молодости каждый думает, что он бессмертен.

Великая Отечественная война всегда казалась мне и сейчас кажется — делом святым. И я рада, что, как умела, исполняла свой долг.

№ 348

ИГОРЬ НИКОЛАЕВ

Кинорежиссер

1. В 1942 году после десятилетки был призван в РККА. Окончил Пуховичское пехотное училище (г. Великий Устюг) в 1943 году и воевал в пехоте командиром минометного взвода, лейтенантом. С сентября 43-го от г. Конотопа по май 45-го до окрестностей Берлина. Был ранен, два раза контужен.

Трудно выделить какой-либо эпизод — они все яркие. Это и первый бой, когда ничего не понимал, но дух захватывало, как над пропастью, это и бегство от немецких танков, подкравшихся в туманном рассвете, это и форсирование Днепра — днем, под прицельным немецким огнем... Главное — остался живым и непокаленным.

2. На мой взгляд, память об Отечественной войне занимает весьма малое место в общественном сознании, и это справедливо: сколько можно долбить нынешним людям про некие Великие Подвиги, а также укорять их, что они, теперешние, в неоплатном долгу и т.д. и т.п. Память о войне дорога лишь самим участникам, да и то, на мой взгляд, по-разному. Слишком многие ветераны хоть и по праву являются участниками войны, сами никогда в боях не были, но вспоминать про свои штабы, политуправления, техслужбы и прочее почему-то стесняются, и поэтому либо вспоминают все, «что было не сомной», расписывая небылицы а ля Кузьма Крючков, либо повторяют тупую официальную пропаганду, до сих пор именуемую историей войны. У нас ничтожно мало кинохроники, снятой непосредственно в бою. Тыловые киноначальники требовали от операторов только лакировку, только прославления. Многие из кинохроникеров охотно шли на это — вот мы и остались в основном с инсценировками, снятыми в безопасном тылу во вторых эшелонах. От «Разгрома немцев под Москвой», снятого на полигоне, до кадров водружения знамени на рейхстаге, снятого после окончания боев.

Общество, особенно его молодая часть, чувствуя несправедливость всех этих рассказней, давно потеряла всякий интерес к войне, а значит, увы, и к истории собственной страны.

Была ли война неизбежной? Конечно. Молодежь усиленно готовили к войне. И мы были рады этому! «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем, мировой пожар в крови — господи, благослови!» и «Я хату оставил, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать» — были для нас не только высокой поэзией, но и священным зовом.

Трагедией стало то, что война оказалась совсем не такой, о какой мечтали и какую ждали.

3. Опыт войны с сегодняшней моей жизнью напрямую никак не соотносится. Да и чему может научить юнец из того времени нынешнего пожилого человека? Но сама война неожиданно нагнала меня: я стал режиссером-постановщиком двух игровых фильмов о людях на войне.

4. Безусловно, мне доводилось переоценивать события военных лет. Всякий раз это было вызвано появлением новой информации — то ли документами, доселе спрятанными, то ли впервые обнародованными свидетельствами очевидцев, а иногда и более внимательным прочтением уже известных книг. К последнему мощным толчком послужили книги В. Суворова. Автор «Ледокола» и «Дня-М» на многое открыл мне глаза. Оказывается, можно не прибегать к потаенным архивам или зарубежным публикациям — надо только уметь читать и сопоставлять. Например, нападение немцев в 41-м оказалось «внезапным» только потому, что РККА десятилетиями готовилась, а в 41-м вплотную приступила к осуществлению мощнейшего удара на Запад. Когда же нас определили, то и получилась трагедия — в РККА никто всерьез к обороне не готовился ни на одном уровне, только к победоносному(!) наступлению.

Что же касается переоценки военной истории, то переоценивать нечего. Военной истории у нас нет. Есть составленное путем умолчаний, передергиваний и лжи описание некоей войны, временами совпадающей с подлинной лишь датами, фамилиями (не всегда!) и географическими названиями. Конечно, есть интересные исследования и честные книги, но это все — россыпью.

Возможно, если написание истории войны уйдет, наконец, из рук военных, то дело двинется. Надо, наконец, сказать истину о сути нашей армии.

Русская армия, несмотря на то, что у нас веками складывались мифы о ее силе, всегда была армией громоздкой тяжело управляемой, всегда с устаревшим вооружением и плохо обученным личным составом. Воевали не умением, а числом, а если умением, то все равно и числом. Конечно, и в нашей армии всегда были и есть и отважные бойцы, и разумные командиры, но речь не о тех, кто в меньшинстве, а об армии в целом. Достаточно оглянуться, чтобы увидеть: все войны, какие вела Россия, всегда были на пределе возможностей с огромными потерями. Последнее подтверждение — Чечня.

В России воевать не умеют и не любят. Любят смотреть, как воюют другие. Помните потрясшую весь мир толпу зевак в октябре 93-го возле Белого дома?

№ 349

ЮРИЙ ОЗЕРОВ

Кинорежиссер

Пятьдесят лет минуло с того дня, когда отгремели последние залпы грандиозных битв второй мировой войны, всеобщей войны, вовлекшей в свою орбиту более шестидесяти государств мира с населением в один миллиард семьсот миллионов человек — четыре пятых человечества! Миллионы людей прервали нормальное течение жизни и, взяв в руки оружие, сошлись в жестоком поединке. Это был грандиозный мировой катаклизм XX века, могущий сравниться только с известным в истории Великим переселением народов. За шесть лет войны в мире погибло пятьдесят пять миллионов человек. Но кто посчитал, сколько неродившихся людей, разбитых семей, сколько слез и страданий, сколько разоренных городов и стран стоила эта трагедия века.

Я жил в эту космическую эпоху. Прошел путь по фронтовым дорогам — от солдата до майора, начал его от стен Москвы в 1941-м и закончил в Германии в 1945-м, участвовал в освобождении Украины, Польши, Словакии, брал штурмом Кенигсберг.

Это была мощная старопрусская крепость, окруженная кольцом неприступных фортов, имеющая 150-тысячный гарнизон. На Кенигсберг только за первый день штурма было совершено восемь тысяч самолетовылетов.

Вся артиллерия 3-го Белорусского фронта была по городу в течение пяти суток. Город был превращен в гигантский костер. И эта огненная дьявольская феерия, этот ад навсегда остался в моей памяти. И тогда, сидя в окопе на подступах к крепости, я загадал, что если останусь жив, расскажу обо всем, что видел и пережил, расскажу о своем погибшем поколении. Я остался жив.

После войны поступил во ВГИК в мастерскую Игоря Савченко. Первые мои художественные фильмы — «Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога» — помогли мне профессионально подготовиться к главной своей теме (рано было еще к ней приступить — слишком близко было дыхание огненных лет).

И все-таки в 1965 году я начал работу над киноэпопеей «Освобождение», первой из киноцикла, посвященного истории Великой Отечественной войны. За ней были киноэпопеи: «Направление главного удара», «Битва за Берлин», «Солдаты свободы», «Битва за Москву», «Сталинград».

Я счастливый человек, мне удалось совершить задуманное — снять шестнадцать художественных широкоформатных фильмов о второй мировой вой-

не, рассказать о ней в жанре исторической хроники, рассказать с самого начала и до конца. Результатом явился телесериал «Трагедия века», 24 серии, 24 часа экранного времени. Над сериалом работала международная съемочная группа из тринадцати стран: СССР, Польши, Германии, Венгрии, Чехии, Словакии, Болгарии, Румынии, Югославии, Италии, Франции, США, Вьетнама.

В батальных сценах снимались сотни специально для этого перестроенных и перекрашенных танков, тысячи солдат, эскадрильи винтомоторных самолетов, корабли флота. Все съемки проходили в подлинных исторических местах, и в них принимали участие лучшие актеры Европы и Америки.

Съемочная группа работала 27 лет. С 1966 по 1993 год (рекорд Гиннеса).

Это был незабываемый киномарафон. Уходили по той или иной причине исполнители разных ролей, некоторые умирали. Менялись правительства, государственные режимы, идеологические направления, а фильмы продолжали сниматься.

И вот, сериал закончен. На экране средствами художественного кино воссозданы все самые основные события второй мировой войны, все ее великие сражения: Московская и Сталинградская битвы, грандиозное танковое сражение под Курском, освобождение Киева, Белорусская операция и взятие Минска, восстание в Варшаве, Словацкое национальное восстание, бои в Бухаресте, Будапеште и Праге, высадка союзников в Нормандии и Африке, освобождение Парижа, штурм Берлина, войны с Японией и так далее.

Сейчас события пятидесятилетней истории в сериале «Трагедия века» видятся по-другому, иначе оценивается их значение, по-иному определяется цена человеческой жизни. Привлечение новой немецкой и американской хроники и подтверждение ею игровых военных эпизодов дало значительный художественный эффект, от которого масштаб и документальная сторона сериала только выиграли. Можно сказать, что по широте охвата важнейших исторических событий второй мировой войны, по масштабам организации и проведения батальных съемок телесериал «Трагедия века» не имеет себе равных в мировом кино.

Необходимо отметить, что сериал «Трагедия века» создавался съемочной группой к 50-летию Победы в Великой Отечественной войне, и я надеюсь, что к моменту выхода журнала он будет показан на наших телевизионных экранах.

А теперь несколько слов о памяти в общественном сознании о Великой Отечественной войне.

Было великое нашествие. На нас шла объединенная фашизмом Европа: вооруженные силы Германии, Италии, Венгрии, Румынии, Финляндии, дивизии Словакии, Испании, бригады Голландии, Бельгии, Литвы, Эстонии и так далее. Шесть миллионов солдат. Все танки европейских заводов. Немецкий генштаб все рассчитал. Захват Москвы и Ленинграда. Проход через Кавказ в Малую Азию, Палестину, Иран и Индию. Соединение с армиями Турции и Японии. Физическое уничтожение всех евреев и геноцид славян.

Нас хоронили во всем мире. За победу Красной Армии молились в христианских храмах, в мусульманских мечетях, в синагогах... Надеялись на чудо, и чудо свершилось. Но тяжкая искупительная миссия легла на простого российского человека; опять он спасал цивилизованный мир, приносил в жертву себя. Возник Сталинград — генеральное сражение второй мировой войны.

Фашизм был остановлен. Отсюда началось его изгнание, он был окончательно разгромлен и уничтожен.

Прошло пятьдесят лет, и у нас появилось много «знатоков» и критиков, с легкостью необыкновенной заявляющих, что все было не так, что Отечественная война состояла из одних ошибок и что вообще это была не Отечественная война. Хорошо сказано у Руставели в «Витязе в тигровой шкуре»: «Каждый мнит себя стратегом, видя бой со стороны». Но в данном случае это не страсть к новациям в исследовании истории войны, а злобная клевета на всемирный подвиг моего поколения, принижение и дискредитация нашей Победы. Нет, не числом, а умением воевала Красная Армия. В битве под Москвой к началу контрнаступления немцы имели численное превосходство. В Сталинградской операции у нас было равное численное соотношение войск. Решало только военное мастерство.

Много лет наша военная публицистика и литература мазохистски тенденциозно концентрируют свое внимание на неудачах и просчетах первого периода Великой Отечественной войны. Между прочим, и история тому свидетель, во все войны Российская армия вступала неподготовленной, враг нападал внезапно, добываясь тем самым первоначального перевеса. Причин тому много: громоздкость и неповоротливость государственного аппарата, медлительная расквачка, наша известная доверчивость, пресловутое русское «авось».

Так было при нашествии Наполеона, так было в начале русско-японской войны, а затем Первой мировой... Да, начало Великой Отечественной действительно было неудачным. Даже очень неудачным, но это не была катастрофа. Катастрофа — это полный разгром, а до разгрома было далеко. Да, мы понесли весьма ощутимые потери. Да, мы утратили значительную часть территории. Но потери были не только у нас, их несли и немцы. За два месяца войны легли костями 400 тысяч немецких солдат и офицеров. А ведь это — кадровые войска, покорители всей Европы. Но особенно большие потери понесли танковые армии противника. Они потеряли от 50 до 60 процентов боевой техники. Ударная сила сократилась наполовину. «Блицкриг» не удался.

Всегда оценка той или иной военной компании определялась ее окончательным результатом. Достаточно вспомнить знаменитое изречение императрицы Екатерины Великой — «победителей не судят».

И американцы преступно прозевали неожиданное нападение японцев в декабре 1942 года на свою главную военно-морскую базу Пёрл Харбор, в результате которого был уничтожен весь американский тихоокеанский флот — 18 линейных кораблей и были захвачены японскими войсками огромные территории на Азиатском театре военных действий. Это было тяжелейшее поражение американской армии с более чем полуторалетним непрерывным отступлением. Но американцы не судили виновных, не искали предателей, а историки и пресса не клеймили позором своих генералов за ошибки. Просто они восхитились победой и объявили на весь мир, что выиграли вторую мировую войну, освободив Европу и Азию, хотя открыли второй фронт только за одиннадцать месяцев до окончания шестилетней войны. В Нормандии был высажен десант — 120 тысяч человек. В то время на главном направлении наступления в Белорусской операции действовало с немецкой и советской сторон четыре миллиона солдат, и исход войны был определен победами Красной Армии. Идеологическая борьба со «сталинизмом» не может служить оправданием в фальсификации нашей победы в Великой Отечественной войне.

№ 350
БОРИС ПАВЛЕНКО
Киноредактор

1. Боевой опыт мой невелик, но достаточно трагичен. 16 июня 1941 года в Гомеле я получил аттестат об окончании средней школы, и 29 июня в комсомольском истребительном батальоне обзавелся тяжелой английской винтовкой (из мобзапасов). Но охранять город долго не пришлось. 12 июля военкомат эвакуировал нас, допризывников, в глубокий тыл. Пешим порядком отмахали мы этукую загогулину: Гомель, Брянск, Орел, Курск, Рьльск. Стоило топтать почти восемьсот километров, чтобы выйти к линии фронта — гитлеровцы взяли Гомель и шли на восток, приближаясь к Рьльску. И снова мое наступление «лицом к советскому народу» — марш на восток. В конце концов нелепица кончилась, я вступил добровольцем в воздушно-десантные войска и 7 ноября, в канун совершеннолетия, присягал на верность Родине уже в звании сержанта. В марте 1942 года — рейд в фашистский тыл под Старую Руссу. Участники войны помнят эту бесполовую кровавую мясорубку, именуемую Северо-Западный фронт. Я, будучи помкомвзвода, не знал не только главного замысла операции, но даже тактической задачи на каждый предстоящий день. Отцы-командиры, может, и знали, но хранили все в строжайшем секрете. Для нас существовало одно: вперед, вперед. И шли. Стреляли. Убивали и умирали. Снова шли не то вперед, не то назад. Из всей бригады на Большую землю выделось около двухсот человек — менее батальона. Может быть, чуть меньше или чуть больше — это тоже было тайной. Я оказался в числе счастливицков, хоть и был дважды ранен. Потом госпиталя, костыли, операции... В строй не вернулся.

Что касается «отдельных эпизодов»... Истощенные непрерывными переходами и голодом — две недели с трехдневным сухим пайком, — мы вышли на опушку леса. Поперек лыжни лежал убитый (или замерзший) солдат. Меховой комбинезон с него уже стащили, гимнастерку «хабе» ветер завернул на лицо, нижнего белья не было. Лыжня пролегла через голый желтый живот. Вот уже более полувек я помню, а точнее, не помню — слышу стук лыж по окаменевшему телу. Шагая «в колонне по одному», мы попирали труп товарища. Соступить в сторону с лыжни означало смерть — сил вытащить лыжи из снега не было. Тела погибших чернели вокруг, будто камни, по всей опушке и безбрежному заснеженному полю...

2. Для каждого из нас война сложилась по-своему. Одни погибли, даже не дойдя до передовой, другие прошли войну, что называется, от звонка до звонка, без единой царапины. В моем сознании эта война все равно остается Отечественной, Великой, бессмертным подвигом полководцев и солдат всего советского, и в первую очередь русского, народа. Но не только русского — в моем взводе были и казахи, и украинцы, и чуваша. А отметина в общественном сознании... Так ведь оно сегодня активно размывается, я бы сказал, зомбируется и некоторыми политиками, и учеными, и средствами массовой информации. Говорю об этом с болью в сердце, ибо сам принадлежу к журналистской профессии. Похабить память о победивших и погибших под предлогом, мол, «режу правду-матку» — непростительное святотатство.

Неизбежность война или трагедия? Я бы сказал, трагическая неизбежность. Вспомним мюнхенский сговор, подталкивавший Гитлера на восток,

провокации на Тихоокеанских рубежах России. А бездействие Англии и США, когда немецкий фашизм уже развязал войну? А история открытия второго фронта? Высадка союзных войск в Нормандии и на юге Европы состоялась лишь в момент, когда стало ясно что дни гитлеризма сочтены и надо успеть к дележу пирога победы.

Я хорошо помню атмосферу предвоенных лет, ощущение опасности, исходящей от немецкого фашизма. Перед глазами и ныне заголовок статьи не то в «Огоньке», не то в журнале «Советский Союз», посвященной Гитлеру: «Начиненный золотом говорит свинцом». С полным ощущением правоты утверждаю: никто до войны не верил в долговечность и надежность договора о ненападении с Германией. Об этом говорилось открыто — на уроках истории, в публичных лекциях, говорили люди на улицах, в домах. Широко распространен был анекдот: разговор нашего дипломата с немецким: «Зачем вы стягиваете войска к советской границе?» — «Они устали в войне на западе, им нужен отдых». — «А вы почему стягиваете войска к западной границе?» — «Чтобы охранять покой ваших войск...» Мы смеялись, но это был горький смех: все понимали: будет война.

Абсолютно убежден: если бы первый выстрел в 1941 году раздался с советской стороны, мы получили бы не антигитлеровскую, а антисоветскую коалицию.

3. В годы войны, несмотря на неудачи первых лет, все тяготы и лишения, нехватку самого необходимого, мы жили, воодушевленные верой в неизбежную победу, твердо знали: радость грядет. Да и то сказать, даже в самое тяжелое время каждый имел кусок хлеба — неработающим, в том числе детям, ежедневно выдавали по 400 граммов хлеба, служащим — 600, рабочим — 800. Как соотносить это с тем, что в Грузии сегодня норма выдачи хлеба доходит до 125 граммов — блокадная ленинградская пайка? Ссылаюсь на Грузию, ибо для меня это все тот же братский, талантливый и горячо любимый мною народ. До последнего вздоха буду считать братьями всех, кто входил в Советский Союз. Помню братство на войне, помню ласку и тепло, которыми встретили моих эвакуированных земляков-белорусов узбеки, казахи, башкиры. Помню, как единым вздохом, единой силой подняли из руин Ашхабад, стертый в конце 40-х годов землетрясением с лица земли, как протянули руку помощи ташкентцам, пострадавшим от такой же стихии, я, кстати, был там в дни катастрофы. Более полувека мы жили единой семьей, и это неправда, что дружба народов была лишь красивой сказкой. Народы и сегодня хотят жить вместе. Разрушение единства — дело рук политических авантюристов. Их имена в истории будут отмечены кровавой кайновой печатью.

Не принадлежу к числу записных оптимистов, которые этаким бодренькой скороговоркой уверяют: «Россия воспрянет, Россия еще будет великой». Это ублаживающее совесть лукавство. При нынешнем устройстве жизни России уготовано политическое и экономическое закабаление, иными словами, рабство. Говорю это не потому, что принадлежал когда-то к «номенклатуре».

Помню, как светлый весенний праздник, день, когда на белую трибуну Смольного, украшенную цветами, вошел молодой, обаятельный генсек Горбачев и сказал слова, которые мы, функционеры, хранили в тайниках души, не имея возможности высказать их. Думалось: пришло, наконец, время обетованное, когда можно будет жить и работать не по указке, и хотя я был уже пенсионером, дышать стало легче... Кто мог подумать, что пройдет три-четы-

ре года, и великая держава Россия станет на колени с протянутой рукой, прося долларового подаяния; что в полном развале окажется ее промышленность, сельское хозяйство, экономика; что бездарным и безответственным управлением «завлабов» во главе с Гайдаром в одночасье окажутся «раскулаченными» сотни миллионов честных тружеников — такое и Сталину не снилось; что государство, объявившее себя демократическим, из пушек расстреляет конституционный Верховный Совет, и за это раздадут ордена; что страна втянется в перманентную гражданскую войну, и сотни тысяч людей будут метаться по Руси великой, не находя приюта; что жулики станут министрами и главнокомандующими, а властители всех уровней примутся рвать на части и прикарманивать народное достояние; что российская интеллигенция возглавит разрушительный процесс; что шквал разрушения накроет великую культуру, в том числе и великую кинематографию; что, наконец, армия — защитница и надежда народа — окажется в числе гонимых и презренных...

Где они, сладкоголосые соловьи перестройки? Иных уж нет, а те далече, за океаном осваивают долларовые россыпи. Третьи обросли золотым руном дома и не поют. Четвертые погрязли в склоках, деля канцелярские столы в творческих союзах. А кое-кто подался в дворники. Вернувшийся на родину мессией Солженицын обнаружил, что семена, брошенные им в российскую почву, дали, увы, не зерна, а лишь плевелы, и мучается в боли и корчах Россия, несчастная и безъязыкая.

Самые страшные и едва ли восполнимые потери произошли в нравственной атмосфере общества. Страна утратила национальную гордость и достоинство, а люди — веру в будущее. Предательство и беспринципность возведены в ранг гражданских доблестей. Труд перестал быть делом почитаемым и святым. Молодые парни с презрением относятся к воинскому долгу. Патриотизм, любовь к Родине — об этом в среде «новых русских» говорить считается неприличным... Но ведь любовь к Родине, так же, как и любовь к отцу, матери, есть основа любой нравственности — христианской ли, мусульманской, иудейской!.. Радио, телевидение, пресса громогласно и навязчиво предлагают новые ориентиры: наживайтесь! наживайтесь! наживайтесь! Каждый день, любым способом — цель оправдывает средства... Алчность разъедает души людей, порождает ложь и мошенничество, проституцию, разбой и насилие. Убийства стали повседневной реальностью жизни общества. Куда уж дальше? Я со стыдом и отвращением смотрю, как недавние богоборцы входят в Храмы Божии, изображая смирение и приобщение к Всевышнему... Не верю, не верю лукавцам: предавший единожды, остановиться не может.

4. Я не был слепым во время войны, видел ее изнанку и на фронте, и в тылу. Немаловажным в моей оценке прошедших битв является то, что долгие годы жил и работал в родной Белоруссии, в ауре ее всенародного подвига. После войны я застал республику в развалинах и вместе со всеми нес на плечах груз неизбежного горя. Из обоняния не выветрился тяжкий дух горелого человеческого мяса, что долгие месяцы после изгнания фашистов витал над лагерем смерти Тростенец возле Минска. Признаюсь, не плакал, когда умер Сталин, потому что не приемлю кумиров, да и кое-что из довоенного прошлого осело в памяти. Помню, например, как, идя осенним утром в школу в Новосибирске, — жизнь забрасывала и в те края, — я увидел на дороге разбухшее тело женщины-киргизки, над которым сидела крохотная девчушка и

копалась во вздувшемся и лопнувшем животе матери. То был год 1933-й. Не забыл и тревожную атмосферу ночных арестов, хотя в рабочей среде, где я вырос, они не были частыми. В дни XXII съезда архив дохнул на меня страшным откровением: я узнал, что из 52 тысяч коммунистов Белоруссии репрессиям подверглась ровно половина — 26 тысяч. Партия, к которой принадлежал, была и источником и объектом трагедии. Но черные дела творили вожди, а рядовые партии — я исключая приспособленцев — старались исто-во делать то, что им поручено. Они были и наиболее активной силой на фронте. К чему я вспоминаю об этом? Лишь для того, чтобы утвердить очевидное: нельзя огулом чернить прошлое, в нем было все, и я считаю войну величайшим героическим деянием народа.

Категорически не приемлю домыслов в сослагательном наклонении: вот, мол, ежели бы не то, а это, ежели бы не так, а сям, то тогда бы... Если бы, мол, не было в России Великой Октябрьской социалистической революции, советской власти и тоталитарного сталинского режима, то и Гитлер бы не развязал войну. Не надо быть крупным специалистом-историком, чтобы вспомнить, что лозунг «Дранг нах остен» родился не после 17-го года, а задолго до него. Украинские и российские черноземы снились не одному поколению германских бауэров, а богатство недр — промышленникам. Еще Владимир Мономах стремился породниться с германскими князьями, чтобы удержать их на дальних рубежах Руси. Гитлер пытался довершить начатое Вильгельмом в 1914 году, только в более жестоком виде. Но точку поставил Коль при поддержке наших бывших союзников по антигитлеровской коалиции — США и Англии — и пятой колонны в российской верхушке. Россия выдавлена из когорты великих держав, ее политический и экономический потенциал подорван, хозяйство смертельно больно.

Отсутствие командного состава, выбитого Сталиным, было великой бедой для армии. Но основа неудач крылась в ином: СССР не был готов к войне технически и экономически. Перевооружение армии началось, по сути, лишь в 1940 году, и пакт о ненападении явился некоей временной отсрочкой. Не имела Советская Армия и настоящего мозгового центра — Генерального штаба. Маршалы — и репрессированные, и оставшиеся в строю — мыслили опытом и категориями гражданской войны. Лишь один из них — Тухачевский, подошел вплотную к разработке новой военной доктрины. Не потому ли столь легко его сдали Сталину коллеги — уж очень строптив и талантлив был. Сохранившиеся старые вояки: Шапошников — единственный теоретик и грамотный штабист, Ворошилов, Буденный — оказались не в состоянии переиграть гитлеровский Генеральный штаб. Понадобился кровавый опыт, чтобы выросли Жуков, Рокоссовский, Ватутин, Черняховский и другие молодые полководцы. Старики оказались неспособными справиться даже с отдельными поручениями Ставки.

Категорически не приемлю попыток обелить предателей типа Власова, представить их как идейных борцов против коммунизма. Изменник есть изменник. Бросая армию, батальон, взвод, окоп, он обрекает на гибель боевых товарищей, какими бы мотивами при этом ни руководствовался. Негоже выдавать черное за белое. Смертный грех принимают на душу те, кто в восторге самоистязания мажет дегтем все бывшее.

И все-таки если бы не субъективные ошибки Сталина, не опоздание с техническим перевооружением армии, задержки со строительством укрепрайонов

на новой границе, не кровавая кадровая вакханалия и т.д. могла бы война стать иной? Вполне вероятно, что мы бы избежали больших людских потерь на первом этапе войны, не впустили бы врага так далеко в глубь территории. Но война все равно носила бы тотальный характер, была бы рассчитана на полное уничтожение Советской Армии, разрушение городов и сел, закабаление и уничтожение населения. И снова вопрос: сопутствует ли успех на начальном этапе, на чью бы сторону потянуло союзников? Американские политики и в те дни не скрывали, что выжидают, скоро ли воюющие стороны обескровят друг друга, чтобы звездно-полосатый флаг стал главным в зале переговоров о мире. Лишь подвиг армии и народа мог обеспечить Советскому Союзу разговор на равных.

Не знали мы, не чаяли в те майские дни 1945-го, что празднуем пиррову победу, что не пройдет и полвека, как наши союзники, объединившись с воспрянувшей Германией, сломают хребет России, а наши вожди и духовные наставники помогут им в этом. Великая и сильная Россия, оказывается, не нужна никому.

№ 351

СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ

Кинорежиссер

В августе 1944 года, только что выписавшись из госпиталя, бессрочно освобожденный от службы в армии, как инвалид Отечественной войны второй группы, я поступал на режиссерский факультет Всесоюзного института кинематографии в мастерскую Григория Михайловича Козинцева и был принят.

Первым литературным заданием Мастера стало написание автобиографии.

Свою автобиографию, по свежим следам пережитого, я начал так:

«Еще раз вспыхнули ракеты. Вырвали из темноты Дубно. Я увидел стены крепости, церковь, возвышающуюся над городом, танки, нескольких бойцов и вдруг, рядом с собой, несмотря на окружающий грохот, ясно услышал крик: «Танк!» — и сразу вслед за этим из канонады и рева ночного танкового боя ясно, во всяком случае для меня, выделился нарастающий звук мотора. Я хотел вскочить, но в это время что-то крепко схватило меня за пятку и потащило назад. Что-то огромное, неумолимое и жесткое навалилось на меня, сжало грудную клетку, обдало жаром и запахом горелого масла и жженого металла, стало на мгновение очень страшно, именно из-за полной беспомощности и невозможности бороться.

— Готов парень. Отвоевался... — громко и ясно сказал кто-то рядом.

Стало обидно и страшно, что бросят. А я ведь жив. Жив или нет?! Только дышать очень трудно, и рука не шевелится, и нога. Но нет, надо встать. Встать во что бы то ни стало. Я с трудом оторвался от весенней слякоти, простоял, как мне показалось, очень долго и начал падать, но чьи-то руки подхватили меня. Я узнал фельдшера Аронова.

— Э, брат, раз встал, значит, жив будешь, — сказал он мне. И тут где-то раздался голос майора Симбуховского:

— Бричку! Мою бричку!

Аронов вытащил торчашую из моего правого кармана гранату.

— Молись Богу. Лежи она в левом, был бы ты посмертно Героем Советского Союза.

В бричке уже кто-то лежал и стонал. Меня положили на правый бок, и я оказался вплотную прижатым к соседу. Наши лица почти касались. На меня взглянула кровавая маска: носа не было, рта тоже, были только глаза. Из дыр на месте рта и носа вырывался со свистом, со слюной и кровью воздух. Я задыхался. Как-то сразу захотелось пить. А бричка тряслась, и каждый ухаб отдавался в поломанных ребрах.

На какой-то поляне бричка вдруг остановилась. Я услышал нарастающий свист, успел вспомнить: «Раз слышу, значит, не в меня», — и где-то рядом раздался взрыв. Из-за высоких бортов брички ничего не было видно. Оставалось лежать и ждать. Мины свистели, шлепались, взрывались. Но страха не было. Только думалось: «Лишь бы не бросили. Лишь бы не бросили». И еще: «Пить. Пить». Чья-то рука подала комок снега. Я грыз его и думал: «Что бы я отдал за глоток воды... Вот когда я узнал ей цену. Лишь бы попить. Пить. Пить». Что-то ударило по голове. Я пощупал, на руке была кровь. Сознание не теряю. Осколок попал по шапке и царапнул голову. Череп цел. Все сильнее пахло порохом и жженым металлом. Дышать одним легким было совсем плохо. Я решил, что немцы пустили газы, и прижал к губам шапку. Бричка вдруг понеслась вскачь.

На одном из бугров бричка перевернулась. Я вылетел. На меня упал мой сосед. Я попал головой в лужу, и первая мысль была — напиться. Я стал лакать, так, вероятно, лакает собака, когда ей долго не дают пить. Второй мыслью было: «Неужели бросят?» Нет, вот и ездовой Довбня. Он взял меня на руки и снова положил в бричку.

Так прошли ночь, день, еще ночь, и наступил день. Мы уже на санях с другим ездовым, семнадцатилетним парнишкой, ехали к Икве. Кругом болота, болота.

— Ну, если в сорочке родился, выедем, — вдруг сказал он и погнал лошадей. Посредине болота лошади встали и начали вязнуть. Парнишка соскочил с саней, быстро выпряг лошадей и ушел. Я остался в санях, подумал: «Ну, вот и конец».

Мимо шли люди, и я начал кричать. Я не кричал «друзья», я не кричал «товарищи», я кричал: «Братцы, помогите!» — значит, в тот момент мне казалось, что это доходчивей. Но лошади вязли, люди уходили, никто не останавливался. Я не виню их. Тащить меня по болоту было подвигом и могло кончиться гибелью и моей и спасителя. А не всякий человек способен на подвиг. Кроме того, я кричал, может быть, совсем не так громко, как мне казалось. Становилось все тише. Одинокие фигурки шли мимо, хлюпая в болоте. Изредка шлепалась мина. Кругом были немцы. Я не видел, откуда они бьют. А что мне делать, если они придут? Я видел только небо над собой, маленький кусочек воды и лошадь, застрявшую за моими санями. Она увязла по брюхо и изредка вздрагивала, пытаясь выбраться, но болото тянуло и тянуло ее. Жалобными глазами она смотрела на меня, и я подумал, как мы похожи сейчас. Она ведь думает, что я могу ей помочь, и не знает, что мы с ней в одинаковом положении. А как хочется жить. Как противно умереть здесь. Ведь никто даже не узнает. Доехать бы только до Москвы, рассказать, увидеть своих, а там можно и умереть.

Я подумал: «Значит, правда, что перед смертью люди вспоминают свой дом, жизнь? Да! Да! Да! Оказывается, это так. Сколько у меня в распоряжении времени? Много: до самой смерти. Давай, конь, вспомним о прошлом...»

Простите за столь длинную цитату.

Я сознательно не изменил ни одного слова в том, что написал в сентябре 1944 года. Писать тогда было труднее, чем сейчас читать.

Вот выписка из моей истории «болезни» в эвакогоспитале № 5016:

«1. Фамилия, имя, отчество — Ростоцкий Станислав Иосифович

2. Звание — гвардии красноармеец

3. Войсковая часть — 6-й Гвардейский кавалерийский корпус

4. Возраст — 1922 г.

<...>

10. Краткий анамнез — 11 февраля 1944 года попал под гусеницу танка, получил раздробление левой стопы, перелом 2, 3 и 4-го ребра с гемотораксом, разрыв м/тканей подмышечной области с отрывом большой грудной мышцы и осколочным ранением м/тканей правой височной области. По поводу «развития газовой гангрены левой стопы произведена круговая ампутация левой голени. Перенес пневмонию с высокой температурой по поводу гемопневмоторакса, дважды плевральная пункция. Ввиду плохого заживания ампутационной культы. Операция, наложение вторичного шва...»

Из ста мальчиков 1922 года рождения после войны в живых оставалось трое. То есть три процента. Мне повезло: я попал в эти три процента. Меня спасли. Спасли друзья и совсем неизвестные мне люди. С тех пор я верю в чудеса и знаю, что нет ничего выше фронтовой дружбы.

Когда меня спрашивают: какое из своих званий я считаю самым важным и значительным, — я отвечаю: гвардии рядовой 6-го Гвардейского кавалерийского корпуса. И еще шучу, что город Дубно, почетным гражданином которого я теперь являюсь, брали четыре великих полководца: Тарас Бульба, Брусилов, Буденный и я.

Я горжусь своим поколением. Для этого поколения главным было слово «должен», а не слово «хочу». Я радуюсь тому, что несмотря на то, что нас остается все меньше и меньше, несмотря на то, что предпринимались и предпринимаются большие усилия, дабы перечеркнуть эту страшную и трагическую и, тем не менее, славную и героическую страницу нашей истории, — память о войне и победе продолжает жить и даже расти в общественном сознании. Потому что это великий пример того, что в лихую годину всеобщего горя и страданий мы были вместе и слово «народ» звучало отнюдь не риторически. Как нам не хватает этого ощущения общности сегодня!

Конечно, я понимаю, что объединить людей идеей защиты своего дома, своих родных и близких, своей родной земли можно даже тогда, когда ценою становится твоя жизнь. Одновременно я понимаю и уверен, что нельзя объединить людей идеей личного обогащения и защиты своего кармана, даже если бы это было вполне безопасно. К сожалению, это понимают далеко не все те, кому следовало бы это понимать.

Я знаю, что уже тогда, в военные годы, многими двигала отнюдь не личная преданность строю и любовь к «вождю и учителю», а главным образом чувство поправленного врагом человеческого достоинства и справедливости. Убежден я также и в том, что нельзя достигнуть согласия и общности усилий под лозунгами борьбы с так называемым «социализмом» и «коммунизмом» во имя строительства капитализма. Ведь не случайно во всех речах и программах слово «капитализм» стыдливо заменяется словами «рыночная экономика». И хотя горя и боли и сейчас хватает, общество не сможет до-

стигнуть согласия и аккумуляции энергии под призывами к обогащению любыми способами, чаще всего нечестыми и паразитическими. Надо искать другие идеи и другие слова. Жизнь — это не «Поле чудес», не «Лотто миллион».

Вот почему для меня и для моих сверстников так светла память о войне и нашей победе.

Я заметил, что люди, прошедшие войну, видевшие смерть рядом, — в большинстве своем жизнелюбы. Они умеют ценить каждый день жизни. Они редко унывают и жалуются, несмотря на свои физические и душевные раны, в них всегда живо чувство ответственности перед теми, кто не вернулся с поля брани. Они редко бывают «перевертышами», которых развелось великое множество среди современных «хозяев жизни».

Не случайно, что все мои коллеги, прошедшие войну, не миновали в своих фильмах военной темы. Бондарчук, Чухрай, Басов, Ордынский, Озеров, Алов, Сегель, Тодоровский сняли замечательные картины о войне. Это было исполнением долга перед временем и сверстниками. Мы были счастливы, что смогли это сделать.

Но порой бывает и горько.

Да, мы узнали теперь много правды и о напрасных жертвах, и о политических играх, которые стоили многих жизней, но, на мой взгляд, все это не может опорочить главного и даже в какой-то степени возвеличивает подвиг солдата, выполнившего свой долг. Мы знали, что нам придется воевать и, несмотря ни на какие «пакты», хорошо представляли — с кем.

Особенно отвратительна ложь, которой тоже достаточно в сегодняшних «разоблачениях». Разве можно, например, путать и объединять май 1945-го и август 1968-го в Чехословакии. Мой корпус участвовал в освобождении Праги. Именно поэтому, в память о своих товарищах, я снимал фильм «Майские звезды». Я хорошо знаю события этого времени. Я сам неоднократно прослушивал пленку, передававшуюся из подполья восставшими жителями Праги на трех языках — английском, французском и русском: «На Прагу движутся немецкие войска! Спасите Прагу! Спасите Прагу! Спасите Прагу!» Кто откликнулся? Только наши. Американцам до Праги было на 200 километров ближе, чем нам. Но они не пошли. Они продолжали пить пиво в Пльзене. А наши пошли. И пусть за этим была и политика, и снова жертвы, но разве в этом виноваты рядовые танкисты, кавалеристы и пехота, совершившие грандиозный марш-бросок, не шадя своих жизней. Война уже практически кончилась, и ох как не хотелось умирать! Они пришли, и они спасли Прагу.

На Ольшанском кладбище в Праге лежат в могилах мои друзья, и даты их смерти страшны: 10, 11, 12 мая 1945 года. «Майские звезды» я снял по новеллам прекрасного чешского писателя Людвика Ашкенази — поручика чешской армии генерала Свободы. Во время съемок в 1959 году нам перепала частица благодарности простых людей, которую они испытывали к нашим солдатам. Когда мы вели съемки, актерам, одетым в форму советских солдат, приносили цветы, яблоки, вино, как в майские дни 1945 года.

Каково же мне теперь узнавать, что первый танк, ворвавшийся в Прагу и стоявший, как памятник, на одной из площадей (не случайно я снял под этим танком встречу влюбленных), был в нынешние дни облит розовой краской, а теперь вообще уничтожен. Каково узнавать, что могилы на Оль-

шанском кладбище осквернены и разгромлены. Это варварство недостойно народа, который я люблю. Я понимаю, не народ виноват в этом. Но все равно больно. Я видел могилы наших солдат и в Норвегии, и в Австрии, и видел, с каким уважением и заботой относятся к ним местные жители. Не надо путать и грехи одних перекладывать на плечи других. Не надо целоваться с теми и подавать руку тем, кто не уважает могилы твоих соотечественников. История умеет мстить людям без памяти и чувства благодарности. Мы это изучили и на своих примерах. Первый вопрос в расследовании всех преступлений: «Кому это выгодно?» И тут много материала для горьких раздумий.

Опыт войны еще долго будет влиять на нашу жизнь и на жизнь новых поколений. И очень хочется, чтобы этот опыт помог нам всем выбраться из того болота, в котором мы все оказались. Хочется, чтобы он помог созиданию достойной жизни и объединению людей на нашем таком маленьком шарике, чтобы он помог всему честному и доброму. Хочется, чтобы память и опыт смогли остановить сползание в жизнь, полную грязи, бесчестности, себялюбия и безнравственности, чтобы они стали преградой на пути разобщенности людей, чтобы они смогли перекрыть ручейки, уже сливающиеся в реки человеческой крови, которые текут по нашей планете.

С праздником, с великим праздником, товарищи!

№ 352

ЯКОВ СЕГЕЛЬ

Кинорежиссер

Сегодня я против войны, против того страшного, уродливого, противоестественного времени, когда рвутся живые связи между людьми, когда человек перестает принадлежать себе, когда мы навсегда прощаемся с близкими, когда «дан приказ ему — на запад, ей в другую сторону», когда горят дома и гибнут люди, когда не успевают хоронить убитых, когда прекрасное «человек человеку — друг, товарищ и брат» подменяется «человек человеку — враг», когда люди пухнут от голода, а дети остаются сиротами, когда над землей витает смерть и человек живет, вобрав голову в плечи, когда мы тщетно силимся разобраться, какая война справедливая, а какая — нет.

Разобраться в этом невозможно, и не только современнику. Любое суждение по этому поводу — субъективно, даже если оно вынесено спустя столетия. Но имеем ли мы право ждать столько времени, когда люди гибнут сегодня, а военачальники в генеральских погонах грозятся на один снаряд ответить тысячу?! А чьи дома будут гореть под огнем этих снарядов и чьи семьи гибнуть — этих генералов? Не правильнее ли задуматься, почему маленький гордый народ не хочет подчиниться воле и оружию народа большого и сильного?

Да, да, я говорю о том, что происходит сегодня в Чечне. Да и не только в Чечне. И так ли уж высоки идеалы, ради которых гибнут люди? Или у страны нашей избыток счастья, решенных проблем, избыток человеческих жизней?..

Никогда не поздно признаться в ошибке, тем более когда речь идет о человеческих жизнях. Но не поздно ли Великая Америка раскаивается в содеян-

ном во Вьетнаме, а Великая наша Страна со стыдом вспоминает Афганистан, Чехословакию, Венгрию?.. Сегодня, споря со вчерашним основоположником, мы с уверенностью можем сказать: все войны ужасны, нет войн справедливых, и ни один человек не имеет право лишать жизни другого. Каждый имеет право прожить столько, сколько ему отпущено, и никто не смеет отказывать ему в этом праве — живое рождается, чтобы выжить.

Я ненавижу войну, и тем не менее я вспоминаю Великую Отечественную... с огромной душевной нежностью.

В то ужасное, жестокое время люди в большинстве своем раскрывались с лучшей своей стороны, обнаруживали душевные качества, какие порой остаются скрытыми от рождения и до самой смерти. Список тех, с кем меня свела война, катастрофически уменьшается, все большее количество имен я вынужден обводить траурными рамками, но они вошли в мою жизнь, эти люди, они жили рядом со мной, они мне были дороги. Теперь они будут жить, к несчастью, только в моей памяти, но жить, жить до последнего моего вздоха!

Те страшные годы свели нас вместе. Я, еврейский юноша из интеллигентной московской семьи, стал близким другом русского шахтера Ивана Шадрина из поселка Зюзелка, что под городом Полевским на Урале. Я слушал неумелые и очень талантливые стихи Степана Горелова — парня из белорусского города Витебска. Мне рассказывал татарские сказки солдат Нигматулин из Казани. Украинец Павло Барбазюк с завидной искренностью пытался передать мне свою коммунистическую убежденность. Двухметровый богатырь из семьи сибирских староверов Вася Лобач склонял меня в свою веру... А Миша Колосов, а Ваня Коротков, а Володя Рабинович?.. Все они были замечательные, добрые и очень разные люди. А десятки других?.. А сотни, тысячи, имен которых мне даже не довелось узнать, но мертвые тела которых я видел, видел, видел...

А тела врагов?.. Сколько человек было убито лично мною?..

Я убежден, что ни один из них не был рожден для зла, для смерти, но все они появились на свет, чтобы жить и способствовать продолжению жизни на земле! Все без исключения.

Меня много раз ранило, контузило, больше двадцати раз меня утомляли наших и зарубежных наград. За что?..

Когда-то мне внушали ненависть к пацифизму, а сегодня я читаю в словаре иностранных слов его единственно точное определение: «Мировоззрение, осуждающее всякие войны и требующее мира на земле».

Так в чем же, скажите, виновато это слово, понятие, убеждение? Не скрою, сегодня оно мне нравится. Чем виноваты люди, исповедующие это убеждение?

Оглянитесь вокруг себя. Кто имеет право утверждать с полной уверенностью справедливость исключительно только своего мировоззрения, веры, точки зрения? Наконец, своего превосходства? Никто, никто, никто! НИКТО!

Так спорьте, кому охота, до хрипоты, если у вас есть на это время и желание, хотя, как не раз уже доказала практика, в спорах никогда не рождается истина.

Но лучше, по-моему, не теряйте времени, а созидайте, занимайтесь своим делом и не мешайте другому. Только Дело убедительно, и Добро, не сомневаюсь, восторжествует.

№ 353
ИГОРЬ СЛАБНЕВИЧ
Кинооператор

Воевал на Белорусском фронте в звании лейтенанта — командира танка «Т-34». Под Могилевом, на реке Друть, участвовал в прорыве немецкой обороны. В танковом полку прорыва было около двадцати танков. Задача была — прорвать оборону и выявить ее огневые точки. Приняли решение вести бой «психической атакой», что значит — развить предельную скорость, а она у танков «Т-34» была 60 км.

Первая рота танков погибла, немцы зверски расправились с экипажами. В бой пошла наша вторая рота. У нас сгорело сразу семь танков из десяти. Мой танк был боеспособен, мы ворвались в лес. На корме у танков были десантные подразделения, оставшиеся в живых. Они заняли оборону вокруг танка, и таким образом мы удержали занятый рубеж. Я был награжден орденом Отечественной войны 1-й степени.

Опыт Великой Отечественной позволил мне снять с Василием Ордынским фильм «У твоего порога», с Ларисой Шепитько — «Крылья», с Юрием Озеровым — все серии киноэпопеи «Освобождение». Как режиссер-постановщик снял фильм «По законам военного времени».

В современном сознании некоторых деятелей Великая Отечественная — предмет для переоценки событий и спекуляций. Для участников войны — это подвиг всего народа.

№ 354
ГУРГЕН ТОНУНЦ
Актер

1. Войну я начал с первого дня — добровольцем на Северном флоте. Мне довелось участвовать в конвое судов союзников, перевозивших военные грузы, в боях с авиацией и подводными лодками фашистов, атаковавших эти суда. Я был на сторожевике «СКР-19», который вошел в историю Военно-Морского Флота после боя с немецким линкором «Адмирал Шлеер» у острова Диксон. В этом бою я был тяжело ранен и получил инвалидность второй группы. Однако оставаться в тылу не посчитал возможным и уехал под Сталинград, так как на флот врачи не разрешили вернуться.

В детстве я учился в немецкой школе, знал в совершенстве немецкий язык и решил, что смогу быть полезным. Под Сталинградом судьба столкнула меня с Беликом Петром Алексеевичем, командиром 33-го отдельного мотоциклетного полка прорыва, Героем Советского Союза. Он назначил меня командиром взвода разведки. Мы уходили в прорывы по тылам немцев в немецкой форме. За время войны мой взвод взял девятнадцать языков, уничтожил два аэродрома, за трое суток до регулярных частей вошел в Бухарест и предотвратил разрушение города.

Я перебрасывался в различные участки фронта для выполнения отдельных заданий в немецкой форме. Был еще трижды ранен и контужен, закончил войну в Берлине и демобилизовался как инвалид войны II группы.

2. Мне думается, что память о Великой Отечественной войне должна храниться, как героический подвиг народа, отстоявшего свою Родину и независи-

мость. Больно слышать, когда неуважительно относятся к этому подвигу, к памяти тех, кто не щадил своей жизни. Я родился в 1922 году, фронтовиков этого года рождения осталось три процента, а командиров взводов разведки — и того меньше. Война, конечно, трагедия, но была любовь к Родине и чувство долга.

3. Опыт военных лет приучил меня к верности дружбе, принципиальности в убеждениях и невозможности предательства. В разведке у нас было святое правило: сколько человек ушло в разведку, столько должно и вернуться. Пусть раненые, пусть убитые, но вернуться к своим должны все. И мы ни разу не нарушили это святое правило.

4. Не считаю себя компетентным переоценивать события военных лет, для этого требуется информация не газетная, а историческая, я ею не обладаю. По той же причине не считаю себя вправе судить о переоценке военной истории.

Знаю лишь одно: все, с кем мне довелось воевать, были люди, бескорыстно любящие Родину, — семьи свои, землю свою, убежденные в правоте нашей Победы.

№ 355

ГЕОРГИЙ ТЕР-ОВАНЕСОВ

Фотокорреспондент

1. Воевал в составе Центрального и 1-го Белорусского фронтов.

Прошел путь от командира стрелкового взвода до командира специального разведывательного подразделения фронта, был командиром стрелковой, затем пулеметной роты, начальником разведки полка. Войну закончил капитаном, был ранен и контужен.

Я послужил прототипом одного из героев романа Э. Казакевича «Весна на Одере». Храню переписку с писателем. Сохранил ряд номеров армейских и фронтовых газет о действиях руководимых мной подразделений.

2. Память о Великой Отечественной войне занимает, на мой взгляд, недостаточное место в общественном сознании.

Война была величайшей трагедией для народов Советского Союза. Думаю, что война была неизбежна при любой политике советского руководства.

3. Опыт военных лет никак не соотносится с моей сегодняшней жизнью. К сожалению, ушло в прошлое чувство патриотизма и долга перед Родиной.

4. Публикация за последние годы многих архивных материалов и документов предвоенных и военных лет заставляет переоценивать события того периода.

Сегодня я более высоко, чем прежде, оцениваю великий подвиг многонационального советского народа.

№ 356

НИКОЛАЙ ФИГУРОВСКИЙ

Кинодраматург

Война мало чем отличалась от жизни, которая была до нее. Это как порыв ветра, несущего ту же погоду. Какова была мирная жизнь, то же самое было

и на войне. Ничто не изменилось, только стало быстрее, гуще, отчетливей, страшнее и, пожалуй, яснее. Жить стало страшнее, но и до войны ведь жить было страшно и неудобно. Жить стало голоднее, нужда стала очевиднее, но и перед войной голод и нужда были актуальны. Во всяком случае, в сельской местности, где я жил и откуда ушел на войну добровольцем в 1941 году. Разницы большой между прежней мирной жизнью и армейской военной я поначалу не почувствовал. Разница пришла на фронте, на передовой, да и то в моменты боев, наступлений, разведок боем, потому что обычная рутинная жизнь стояния в обороне была такой же, как и в тылу. Редкие артналеты и свисты пуль не в счет: к ним привыкаешь, их не замечаешь. В отношениях же все было, как прежде. Имею в виду человеческие отношения и отношение к людям государства. То же чудовищное неуважение к отдельному человеку, его жизни, его мыслям. Та же беспредельная некомпетентность начальства, прикрываемая грубостью и насилием, та же невозможность хоть как-то противостать этому. Не помню ни одной операции, результаты которой были бы достигнуты маневром, командным искусством. Всюду было одно и то же: собрать как можно больше людей и гнать их вперед, пока хватит живых. Говорю о некомпетентности высшего начальства, а мы, рядовые, разве были компетентны? Автомат мне выдали на третий месяц пребывания в роте автоматчиков, дали к нему пять патронов со строгим приказом не расходовать, и лишь накануне наступления позволили набить карманы боезапасом, ручные же гранаты доставались двум-трем из взвода. Естественно, что наступление наше выдохлось, захлебнулось в крови. Некомпетентность начальства помножилась на некомпетентность солдат или «бойцов», как говорилось в те времена. Мы были «еще те» бойцы! Я нарочито подчеркиваю это, чтобы напомнить: все это было и в мирное время. Война сбросила покровы со лжи, но не уничтожила саму ложь, которой все было пропитано. Обнажилось кое-как скрываемое неуважение к людям. Нет ничего хуже, чем отношение к солдату, как к быдлу, предназначенному на убой и ничего другого не заслуживающему. Конечно, младший и средний командный состав пытались это смягчить, как-то наладить нормальные отношения с теми, с кем делишь хлеб, махорку и место у костра, но система поневоле превращала солдатскую массу в стадо «пушечного мяса». Как мне сказал санинструктор, у которого я попросил лекарства: «Ты пришел сюда умирать, а не лечиться!»

После войны я не раз слышал, что фронтовики будто бы зачитывались статьями Ильи Эренбурга. Первую газету с его статьей, мне безумно полюбившейся, надо сказать, я развернул в госпитале. На передовой газет не было. Даже на закрутку табака приходилось пускать тайно подбираемые немецкие листовки. Да, в немецких окопах, когда случалось их взять, находили десятки номеров «Фолькише беобахтер» или других «цейтунг», годившихся для цыгарки. Там же мы обнаруживали великолепно изданные иллюстрированные журналы и книги, которыми германское командование неуклонно снабжало свой передний край. Для человека, любящего читать, просто грамотного человека, разница явно бросалась в глаза. Но разве не то же самое было у нас и в мирное время? Лимиты подписок, жалкая скудность библиотек, и только бесконечные, не читаемые никем потоки сочинений вождей, вождей, вождей...

Неуважение к человеческой жизни в мирное время обернулось на войне тем, что мы до сих пор не знаем, сколько же мы потеряли людей, тем, что у

нас едва ли не на каждом пригорке от Волги до Шпрее — могилы неизвестных солдат. Их спешно погнали затыкать дыры в огне и торопливо зарыли, не спрашивая имен: с глаз долой, из сердца вон.

А в мирной-то жизни разве было иначе?

К чему я так упорно эту мысль повторяю? А к тому, что если уж мы все-ррез взялись пересматривать всю бывшую нашу жизнь, то ее прямое продолжение — войну — надо пересмотреть тоже. Надо понять отчетливо, что мы победили так же, как пережили это время, сохранив душу и нравственный закон в ней, сознание своей причастности к народному делу, любви и уважения к своей самобытности, не благодаря мудрому руководству высокоодаренных лжецов и мерзавцев, а вопреки им, ценою великих страданий и необъятных потерь. Война, как порыв времени, подняла всю пыль, весь мусор, всю гадость, бросила их нам в лицо, хлестнула, иных сбив с ног, иных унеся прочь. Но это был порыв нашего времени. Наше время хлестало по нашим лицам, сбивало с ног, засоряло глаза. Наше, не чужое.

Мы выдержали эту войну, как выдержали это время, потому что спастись можно было либо всем, либо — никому.

Я был на фронте в 1942—1943 годах, поэтому главные мои военные впечатления относятся к тяжкому времени. Позднее я бывал на фронтах от случая к случаю в составе групп усиления связи. Мне могут возразить, что потом уже не бросали солдат так яростно и бездумно в огонь, что относились к ним мягче, добрее. Ну, а куда же денешь штурмы Кенигсберга и Берлина? В каком огне сгорели солдаты, наступавшие на Зееловские высоты? Разве эти жертвы оправданны? Разве искуплены слезы вдов, матерей, детей? Они просто-напросто замаскированы сверху пышнословесными отчетами и генеральскими наградами. Под ними же — глубокие незаживающие раны. Как были смешаны в нашей жизни правда с неправдой, так смешались они на войне, и там, и там неправды оказалось много больше. А ведь только это имеет значение, потому что правда — единственное, ради чего стоит жить и за что стоит умирать.

И те крохи правды, которые мы сумели пронести через болезненное наше время, оживут и окрепнут в будущем. Иначе на что надеяться? И сейчас, когда задумываешься по прошествии стольких лет, а что же в реальности дала нам победа в этой войне, все чаще приходит на ум, что не в победе настоящий результат всех войн, страданий и жертв, а в том, чтобы сохранить и сберечь живой правду своей души. За это не награждают, за это не прославляют, но это единственное чего-то стоит. На войне так много соблазнов творить зло, так непросто удержать себя от них.

Забыл упомянуть о себе. Я был, наверное, не самым плохим солдатом, потому что произведен был в младшие сержанты, и не самым лучшим командиром, поскольку более высокого чина не выслужил. Войну познал на Северо-Западном фронте (потом 2-й Прибалтийский). Был рядовым автоматчиком, связистом, радистом, радиомастером. Дважды был ранен. С первым ранением связаны самое лучшее и самое скверное впечатления, пережитые на войне. Лучшее — это когда я с группой других ходячих раненых шел от передовой до госпиталя в город Осташков. Мы шли, вольные, никем не гонимые, ночевали в брошенных избах и баньках, варили на кострах концентраты, получаемые на продпунктах, и черт нам был не брат. Этот момент воли был как праздник души. Худшее было в конце нашего перехода: баржу, на которой нас

переправляли через озеро Селигер, обнаружил немецкий ночной бомбардировщик. Видимо, по искрам из трубы буксира, потому что ночь была темная. Он бросал и бросал бомбы, не попадая, а я сидел и мучился мыслью: вот сейчас попадет и — хана. Кругом ледяная вода, да и куда плыть, где берег, и рука всего одна. Вот это ощущение полной неволи и полной зависимости перед лицом неминуемой гибели, в общем-то, главное чувство солдата на войне...

№ 357

СЕМЕН ФРЕЙЛИХ

Киновед, кинодраматург

1. Я был в действующей армии все четыре года войны. А потом десять лет меня буквально еженощно терзали кошмары — снился бой с танками, с одного из которых меня прошел немецкий автоматчик. Засело в памяти и такое: в тылу у противника в схватке с немцем мы друг друга ранили, но все-таки я его одолел и даже притащил в штаб полка. Я брал и других пленных, но этот запомнился на всю жизнь: помню его фамилию — Альбер Бетч, ефрейтор 93-го полка 4-й горно-стрелковой дивизии, опознавательным знаком которой был «Эдельвейс». Запомнил я его потому, что он оказался моим полным ровесником, как и я, он родился 20 февраля 1920 года. Значит, в один и тот же день, а может быть, в одну и ту же ночь наши матери в муках рожали нас. Я впервые задумался о роковых силах, заставляющих нас стрелять друг в друга. И хотя это не было положено, я похоронил моего скончавшегося пленного с почестями: это было в ночь с 3 на 4 апреля 1942 года на северо-восточной окраине станицы Есауловка Ровеньковского района тогда Ворошиловградской области.

На пути от Кавказа до Праги был дважды ранен и контужен, прошел путь от рядового до майора, служил в подразделениях полевой разведки, награжден медалью «За отвагу» и пятью боевыми орденами.

2. Трагедия войны состоит в том, что ее могло не быть. Я хотел эту проблему со всей определенностью поставить в картине «Песочные часы», но самоуверенные и всезнающие редакторы с привкусом дурного фатализма удержали: как могла война не быть, если она была...

3. Война — мой плацдарм, школа, я поверил, что в самой проигрышной ситуации можно сохранить достоинство. Сегодня мы стали нищими не потому, что потеряли вклады в результате коварных провокаций банков, а потому, что предали духовный опыт военного поколения. Поколение рынка пытается только орать. Военное поколение отдавало, и не что-нибудь — жизнь свою отдавало. А ведь они не были святыми, они были простыми людьми и так хотели жить.

4. Принижение нашей Победы я рассматриваю как провокацию идеологов, пытающихся вытравить из нашей истории все возвышенное. Что касается переоценки, то я считаю — она необходима в тех моментах, когда нашу победу затем использовали для закабаления освобожденных нами стран, а потом в случаях непослушания как право вторжения туда для наведения по-сталински понимаемого социалистического порядка (Берлин, Будапешт, Прага).

Как это ни парадоксально, война для меня — лучшие годы жизни. Мы были молоды и не были порабощены низменными интересами. Все, что потом я сделал, связано с войной. Прежде всего, сценарии, в том числе и тот, что только что закончил, он называется «Любовь в конце века». И в книгах о киноискусстве так или иначе резонирует война, я имею в виду ее мировоззренческую, антифашистскую суть. Есть у меня книга «Золотое сечение экрана» — как тема, золотое сечение возникает и в стихотворении «Чистое поле».

*Золотое сечение —
Равновесие.
Золотое сечение —
Гармония.
Почему же сегодня не весел я?
За стеной у больного агония.
И уже налетели вороны,
За окном замахали крыльями,
И закаркали на все стороны:
Словно все без наркоза застыли мы.
Нарушая запреты врачебные,
Я иду наугад к автомату,
Чтобы вести пришли не плачевные.
И уже на каталке в палату
Катят няньки меня возмущенные,
Не по возрасту изможденные.
Так, из боя когда выносили нас,
И земля прекращала вращение,
Уходила душа в небо синее,
Посылали домой извещение.
А живые хотели немногого:
С койки встать и вернуться в дивизию,
Чтоб: дойдя до фашистского логова,
Разрешить мировую коллизию.
Уходили мы, гордые, с песнями,
А вернулись — просили пенсии.
Нас сегодня зовут ветеранами
И гордятся нашими ранами.
Ах, как было светло в поле чистом!
В поле том — не лежать карьеристам.
Они выбрали сладкую долю —
Но за это свое назначение
Не видать им чистого поля
И не знать золотого сечения.
Золотое сечение —
Кровотечение,
Здесь бинты, как знамена, пропитаны.
Сколько раз мы бывали побитыми,
Но я знаю одно назначение —
Ополчение!*

№ 358
ЛЕВ ФУРИКОВ
Кинокритик

«Товарищи! Граждане! Братья и сестры! Бойцы нашей Армии и Флота! К вам обращаюсь я...» И.В. Сталин выступил на 14-й день сражений, он объявил войну отечественной, освободительной...

4 июля записался я в ряды Ростокинской дивизии Московского народного ополчения. В начале октября в районе Вязьмы замкнулось огромное кольцо окружения, в которое попало несколько армий общей численностью 662 тысячи. 9 октября стукнуло мне 17 лет, а 14-го я был взят в плен на окраине Вязьмы и прошел фашистские лагеря смерти. Освобожден 8 мая 1945 года. А осень того же года встретил в спецлагере в подмосковных Подлипках. В декабре 1956 годы вызван в райвоенкомат, где мне и еще шести таким же бывшим военнопленным объявили о полной реабилитации и тут же вручили медали «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов»...

На встречах бывших бухенвальдцев, как повелось, поднимали рюмки в память всех погибших в Бухенвальде. Второй тост всегда — памяти Эрнста Буссе и Александра Карнаухова. О них я сначала ничего не знал. Чуть позже негласный наш лидер Николай Кюнг, отвечавший в концлагере за безопасность русского подполья, рассказал о трагической судьбе Буссе и Карнаухова, потрясшей меня настолько, что не держали ноги, и к горлу подступала тошнота.

В Бухенвальде, открытом в июле 1937 года, с первых дней велась глухая, скрытая война между «зелеными» (уголовниками) и «красными» (политиками). Боролись за должности: фогарбайтер, штубовый, блоковый, капо, лагерь-эльтерстер, чтобы помогать подполью, спасать тех, кому грозила труба крематория.

По рекомендации подпольного комитета капо лазарета стал Эрнст Буссе, депутат рейхстага от компартии, с 1933 года узник каторжной тюрьмы в Касселе, концлагерей Лихтенбург и Бухенвальд. Помогал ему офицер Красной Армии Александр Карнаухов.

Подпольщики, работавшие в канцелярии, по своим каналам узнавали о тех, кого по прохождении регистрации вызовут по лагерному радио к третьему окну на «браму», то есть на казнь. В исключительных случаях подпольный комитет принимал решение о спасении намеченной жертвы. Этого человека без промедления переправляли к Эрнсту Буссе. Там подбирали похожий труп, которых хватало. Затем перешивали номер покойника живому, а номер живого сообщали как умершего. При этом устраивали этого спасенного на «транспорт», отправляемый в один из многочисленных филиалов Бухенвальда, от греха подальше. Доподлинно известно, что с сентября 1941-го по 11 апреля 1945 года только из числа советских граждан с помощью Буссе и его команды подменили личные номера 26 заключенным.

К приходу американских танков в середине дня 11 апреля подпольные интернациональные роты освободили Бухенвальд, десятки тысяч узников обрели свободу. А спустя пять лет после освобождения и возвращения на родину бухенвальдцев на Лубянке «раскрыли» преступную группу, которая «в Бухенвальде действовала в подпольной антисоветской организации». Прокатилась волна арестов, достигшая Восточной Германии. Почти все активисты Бухен-

вальдского сопротивления после фильтрации повторно оказались за решеткой. Их допрашивали с пристрастием, были такие, кто ломался, оговаривал себя и своих товарищей. Выжившие получили реабилитацию, выслушали вежливые извинения, их приодели, купили железнодорожные билеты, проводили до вагона.

Эрнст Буссе погиб в лагере под Норильском в 1952 году.

Александр Карнаухов скончался в Магадане на руках у разжалованного генерала, севшего за то, что защищал честь Георгия Жукова в годы его первой опалы. Этот бывший генерал и сообщил бухенвальдцам весть о смерти Карнаухова и Буссе...

Бюро пропаганды советского киноискусства десятилетиями показывало советские и зарубежные фильмы на всем пространстве Союза и тем самым приносило пользу зрителям и обеспечивало приработок режиссерам, артистам и нам, кинокритикам.

Иногда и мне вручали путевку, фрагменты из фильмов. Особенно уверенно я чувствовал себя, рассказывая зрителю о фашизме. Это пришлось мне самому испытать. В столичный кинотеатр «Победа» поехал со спокойной душой. Выступал минут пять, показал фрагменты, потом еще несколько минут, на экране пошла вторая часть второй серии «Обыкновенного фашизма» Михаила Ромма. Сажу в зале, пошли кадры фотодокументов: стройный эсэсовец, он же в штатском в кругу семьи — жена, двое детишек, безмятежно улыбающиеся, эсэсовец вновь в форме стоит у столба с перекладиной, на которой висят трое — русоволосый молодой парень, женщина в кофте и чернявый с заросшим щетиной лицом. Михаил Ромм глуховатым голосом комментирует фотокадры и говорит, что ему неизвестна судьба эсэсовца, но его документы попали в руки съемочной группы.

В самом конце октября 1941 года я видел этих повешенных воочию. Теперь, спустя столько лет, накатило, наехало. На запад от Вязьмы немцы гнали несчетные колонны пленных солдат, мгновенно преобразившихся в жалких, безвольных, отчаявшихся существ, полумертвых от голода и страха. Немец не то чтобы лютовал, скорее, озоровал бездушно. Сунулся пленный к тетке обменять кусок мыла на краюху хлеба, немец вскинул винтовку, хлоп и напал, бросила старушка, одетая в плисовую подцевку, покрытая белым платочком в синий горошек, хлебушек пленным, повернулась бежать на пригорок, немец — хлоп, и уткнулась она в траву.

16 октября выпал ранний глубокий снег, кругом белым-бело, промерзли пленные до костей, кюветы между Вязьмой, Догобужем и Ельней завалены нагими, страшно синими трупами. Под Догобужем и за Ельней я бежал, ловили, почти не били, жив остался. В Смоленске загрузили товарняк пленными, выгрузили в Минске перед рассветом, погнали через город. На улицах ни души. Остовы домов зияли провалами окон и крыш. Моросил мелкий спорый осенний дождь, шинели набухли. И тут на повороте, слева у перекрестка, открылась виселица. Та самая, показанная в фильме «Обыкновенный фашизм».

В кинозале зажегся свет, я пошел к микрофону на чужих ногах, язык распух, стал сухим и шершавым, еле промямлил о том, что узнал я этих повешенных, видел их в 1941-м. На том и кончилась лекция.

Переживания, связанные с Минском, имели продолжение. Командировали меня как-то на Минскую киностудию, прилетел, аэропорт недалеко от города, сел в троллейбус, еду, разглядываю пригородные постройки, въехал на

мост. Справа, внизу, железнодорожные пути, вокзал, который я не мог помнить, когда выгружали в 41-м, было темно. Но что-то опять накатило. На остановке еле вышел, подвели ноги. На киностудии еще в вестибюле повстречал друзей, им я и рассказал о тех повешенных. Они поняли, о ком идет речь. Выяснилось, на Минской киностудии снят фильм «Казнен в сорок первом», есть в нем рассказ об этих первых жертвах публичных казней в Минске. Авторы фильма отыскивали их родных: русский парень был партизанским связным, женщина — учительницей, а чернявый мужчина — евреем.

Только в 1941 году в немецкие крупные котлы попали: Белосток — Минск — 324 тыс., Смоленск — Рославль — 348 тыс., Умань — 103 тыс., Гомель — 30 тыс., Демьянск — 35 тыс., Киев — 665 тыс., Луга — Ленинград — 20 тыс., Мелитополь — 100 тыс., Вязьма — 660 тыс., Керчь — 100 тыс.

В 1944 году советских военнопленных в побеге числилось 500 тысяч (включая и меня — это был мой четвертый побег, не последний). А к октябрю 1945 года фильтрационные спецлагеря на родине прошло 5 миллионов 200 тысяч бывших военнопленных и узников концлагерей.

Симпатичный и обходительный майор Царев помог мне в получении «Удостоверения участника войны» в сентябре 1980 года. Никаких архивов о московском ополченце не сохранилось. Пришлось Октябрьскому РВК запрашивать безопасность. Органы откликнулись оперативно, прислали справку, в ней значились данные, о которых я и не подозревал (номера частей, когда ополченцы стали стрелковым соединением). Майор протянул удостоверение, со вздохом сказал: «Много еще вас осталось».

Прошло 14 лет. Нас остается все меньше и меньше. Умерли Юрий Домбровский, узник «Бухенвальд — Магадан», Евгений Долматовский, сидевший в печально знаменитой Уманьской Яме, Иннокентий Смоктуновский, хлебнувший горя в плену.

Счастлив ли я сейчас в свои «за семьдесят»? В полной мере, грех жаловаться. Крыша над головой есть, семья что надо, работа в кино, которой отдано 47 лет, друзья, дай Бог каждому.

Наверное, ведет меня по жизни некая небесная сила. До поры, до времени...

№ 359

ФЕДОР ХИТРУК

Режиссер-аниматор

1. Мобилизован в августе 41-го, учился в пехотном училище (г. Уральск), был командиром взвода, затем — слушатель Военного института иностранных языков, военный переводчик, служил в частях 17-й Воздушной Армии 3-го Украинского фронта.

2. По-моему, войну помнят и о войне думают только ее ветераны. Нынешнее поколение слишком занято своими проблемами. Сам я вспоминаю о своих военных годах неохотно, ничего романтического в них не вижу.

2. Не вижу и того, чтобы опыт и уроки войны как-то отразились в сегодняшнем нашем сознании. Тогда мы и на фронте, и в тылу испытывали огромные лишения и опасности, но была вера в победу и справедливость нашего дела, это сплачивало людей, давало им силы терпеть. Сейчас большинство уже ни во что и никому не верит, люди разбрелись кто куда.

3. Конечно, я сейчас по-другому оцениваю историю войны. Мы многого не знали, были под гипнозом пропаганды, приписывали поражения шпионам и предателям, а победы Сталину и партии. А то, что миллионы людей погибли из-за глупости или карьеризма военачальников и политиков, — об этом мало кто задумывался.

Для меня сейчас всякая война отвратительна. Убивать людей — преступление, посылать людей на убийство — преступно вдвойне. Но был ли хоть кто-нибудь осужден за преступления, совершенные уже после войны 1941—1945 годов? Например, за войну в Афганистане?

4. Переоценка истории Отечественной войны была неизбежна. Скверно лишь то, что на этих разоблачениях опять кто-то наживается — порой именно те, кто раньше воспевал войну.

Вообще легкость, с которой наш народ расстался с прежней идеологией и перекинулся кто куда, говорит, во-первых, о непрочности старых догм, во-вторых, о непрочности нашей веры.

№ 360

ВЯЧЕСЛАВ ШУМСКИЙ

Кинооператор

1. С начала войны и до тяжелого ранения воевал я на Северо-Западном фронте рядовым солдатом, среди холодных болот, наполненных тяжелой, зыбкой торфяной жижей. В таком болоте погибает одна из героинь фильма «А зори здесь тихие...», который я снимал. Пересказать пережитое за годы войны, на фронте — это бессмысленное занятие. Даже великие мастера слова не могут передать то состояние, которое испытал я, солдат, на передовых линиях в боевой обстановке. Заново пережить то, что было на войне, — не получится. А уж, сидя с книжкой за столом, этого вовсе не испытать. Это надо пережить, промерзнуть, лежать в болоте, голодать, завшиветь и все время сознательно или подсознательно чувствовать, что Смерть с тобой рядом. Вот она щелкнула около тебя пулей, ахнула взрывом рядом и...

2. Мне думается, что война будет неизбежностью до тех пор, пока человечество не освободится от зависти, злобы и агрессивности. Но вряд ли это возможно в обозримом будущем. Для воюющих война всегда — трагедия. Как оценивать Великую Отечественную войну 1941—45 годов? С политической точки зрения, с социальной, с нравственной, с экологической, с патриотической, с физиологической и... так далее, далее, далее. Это проблема серьезная и долгая.

3. В моей послевоенной жизни опыт войны сознательно и подсознательно служил моей профессии. Снимал такие фильмы, как «Дом, в котором я живу», «Майские звезды», «На семи ветрах», «А зори здесь тихие...», сценарии которых были написаны на основе событий Великой Отечественной войны. Конечно, вспоминал мою военную судьбу, мой личный опыт, приобретенный в те грозные годы, когда ютился в окопах, в землянках... и в болотах Северо-Западного фронта. Безвозвратно в прошлое уходит время, а с ним все, что было с нами. А осталась мне инвалидность как тяжелое напоминание о том, когда я шел в разведку и... вдруг взрыв! Земля бросилась мне на грудь, и я распластался в студеном месиве торфяного болота... Яркое солнечное утро вдруг сразу померкло. Непрерывно звенящий гул высокой нотой сверлил мою голову. Контузия! Провал. Забыть. А потом госпитали и операции. Все дальше и дальше...

№ 361
ВАЛЕНТИН ЕЖОВ
Кинодраматург

Собирая материалы анкеты, я позвонила Валентину Ежову и записала его монолог по телефону. Текст этот нельзя считать каноническим ответом на вопросы, и вместе с тем мне кажется невозможным отказаться от него. Помещаю его как бы отдельно, хотя монолог этот — безусловная часть целого — ответов-воспоминаний наших кинематографистов, участников Великой Отечественной. Я могла бы сказать о нем, как в «Фанфан-тюльпане»: «Гвардия умирает, но не сдаётся, господа!» (Л. Донец).

...Нет, анкету не нашел. Тебе повезло, я с похмелья, хочется говорить. Вчера были на банкете у Никиты. Наливали всем, как фронтовикам когда-то. Фильм очень хороший, но у него три финала. Уже все ясно, так еще портрет Сталина возникает над полем. Но я думаю, что это он сделал для глупых иностранцев, для французов или для американцев, эти уже сплошные идиоты. Никогда тот континент не поймет этот, никогда... Людочка, у меня только за «Балладу о солдате» сто одна премия. На всех фестивалях нам давали премии. В Каннах тогда дали только Первую премию, а не Гран-при из-за Пауэрса. В Лос-Анджелесе все премии отдали... за «Белое солнце пустыни»... Пустыня, знаешь, это от слова «пусто», там, где ничего нет. Быстро написали, Рустам тоже сказал, что ничего не знает о пустыне, ну, что там было изучать?.. У меня сто пятьдесят международных премий. Таких сценаристов больше нет. Мы с Сегелем как-то идем... О, эти режиссеры знают, как себя вести. Навстречу Сизов, он тогда был директором «Мосфильма». Сегель протягивает руку и говорит: «Дважды лауреат международных премий». Я тоже протягиваю руку и говорю: «Сто один раз лауреат международных премий». Ну, кто это может быть? Только трепач. Дважды — это понятно, трижды — можно понять, а сто один — это полное дерьмо. Сизов и посмотрел на меня так, с ухмылкой... У меня есть фильм про Ваську Сталина — «Мой лучший друг, генерал Василий, сын Иосифа», никто его не видел, Стеклов сыграл. Это история из времен еще не развитого социализма. Мы с Васькой почти в одной школе учились и на одном катке катались. И я показал не гада, а сына великого тирана, которому все на тарелочке подносили, и он умер в сорок два года — спился. Алексей Герман обнимал режиссера: «Как тебе повезло! Какой материал!» Он, конечно, видел, как бы сам снял эту картину... Тебе сколько лет? Сто? Ой, есть у меня знакомая — какая это прекрасная блядь была! Ну, ты чего испугалась?! Блядь — это не проститутка. Советская власть отменила это слово, а оно и у Пушкина есть. Блядь — это такая женщина, которая сама определяет, кому дать, а кому не давать. Так вот я спрашиваю: «Как дела?» А она говорит: «Какне могут быть дела у женщины, которой сто лет?!» Она красавица была! Ну, что ж ей с одним мужем жить? Ты видела этого мужа? Это ж с ума сойдешь! Так тебе что, шестьдесят? Пока нет? Ну, ты же мне в дочки годишься, девочка моя... Вот я тебе расскажу случай из военной жизни. Попадаю я в Москву в 44-м году. А служил я семь лет вместо пяти — армия, а потом война. Я служил с 18-ти до 25-ти лет. Вот почему я потом догонял всех баб. За семь лет, ну, какие бабы были? Случайные. Так, жена командира полка, прислонившись к стенке... И вдруг

я попадаю в Москву... У Бондарева и Бакланова есть рассказы о военной Москве. Они прежде дружили, а сейчас — один черносотенец, другой еврей. Тут теперь все сложно. Я уже год не хожу в Союз писателей. Хватают тебя или те, или другие, и выговаривают. Обнимаюсь с бондаревцами, подходят с левой стороны: «Как тебе не стыдно?» Что мне делать?.. У меня в школе было семьдесят процентов евреев, мы не знали, кто еврей, а кто нет, а сейчас заставляют задуматься. Мои друзья и Чухрай, и Бондарчук. Можно, я, как Бернард Шоу, буду посредине? Ребята! Как мне жить?! Это мои друзья. Одни говорят: продался жидам. А как мне не обняться с Булатом? Он мой друг, он был свидетелем на моей свадьбе. Разделились и воюют вместо того, чтобы делом заниматься. И все время заседают. Прихожу на заседание, Сбитнев мне говорит: «Как ты сюда попал, ты же с евреями?» — «Но я-то все-таки русский». — «Да вот и Ельцин русский, а продался евреям». — «Ну, Ельцин ладно, а я-то не дурак»... Как мне быть: Светлов, жид, мой друг, и Твардовский, черносотенец, мой друг... Кстати, я Ленинскую премию получал рядом с Твардовским и Рихтером. Ничего компания, да? Мне было сорок лет, я был спортсмен. Фурцева мне говорит: «Валя, говори только по программе». — «А как же, скажу, что оправдаю эту высокую награду». А Катя, она была очаровательная женщина. Это была та кухарка, которая управляла государством. Я, говорит, все ваши картины смотрю, и все они мне нравятся... В Кремлевском зале я сел на место Сталина, я знал это место, потертое такое, зеленый дерматин. Обить бы хорошей кожей для Сталина, но тогда не воровали... Жестокий был, но не воровали... Вот мне дали слово, я и говорю: «Всех благодарю, еще благодарю своих родителей, а вообще-то — извините за компанию». Зал лег... Так вот попал я в Москву, в военную, вонючую Москву, но лучше, чем сейчас. Был у меня знакомый, тоже из морской авиации. А форма у нас была! С голубой окантовкой и на рукаве — два кинжала! Мы идем, и встречаются нам ребята, тоже приехали в Москву, получать технику. Все офицеры, капитаны, подполковники, а я сержант, а это война. Но в авиации не обращали на это внимание... Так вот, представляешь, у них были чемоданы, набитые деньгами. Это ребята собрали все зарплаты. Там, на фронте, на что тратить? Вот они остановились в гостинице «Москва» и пьют день за днем. А все — Герои. Из семи у пятерых — Золотые Звезды. И все деньги пачками летят... Ты знаешь, там у них ведь раненых не бывает. Не было случая, чтобы «Ил» прожил дольше трех месяцев. Как в пехоте командир взвода — лейтенант. Его убьют обязательно. Об этом никто не пишет. Один Кондратьев это знал, но он умер. Ну, может, из сорока миллионов погибших осталось двадцать человек... Девочек кто-то приводил, и день, и два, и три мы пьем. И вдруг кончаются деньги, и начинается настоящая правда жизни. Нечего выпить. И денег нет. А были чемоданы! Представляешь, чемоданы! А в Столешниковом переулке жил один грузин, он хотел купить Звезду Героя. И все ребята продали свои Звезды! Все!.. Я после войны встретил Юру, который нас знакомил, на одной ноге, и спрашиваю: «Кто из ребят остался в живых?» — «Никто». Им сразу давали Героев. Они заслужили. Это камикадзе были. Они знали, что никогда больше не вернутся в Москву. Слава Богу, что мы тогда встретились! Я хочу писать про этих ребят... Пришлешь корреспондентку? Хорошенькую? Нет. Уже не надо. А может, и понадобится. Я тебе позвоню. Это у нас пароль такой будет: «Людочка, пришли корреспондентку»...

ЦЕНА ПОБЕДЫ — 2 953 938 000 руб.?

В фонде Комитета по делам кинематографии РГАЛИ за 1945 год хранится особая папка. Под стандартной, мышиного цвета обложкой ее сохранились, возможно, самые печальные, самые трагические документы из истории отечественного кино за 1941—1945 гг. В эту папку бережно подшивались документы, в которых с нехарактерной для нашего русского брата скрупулезностью подсчитывались самого разного рода материальные потери, которые понесла отечественная кинематография в годы войны.

Когда впервые открываешь эту папку, переживаешь шок. Даже вроде бы зная, что горькая чаша испытаний не могла миновать и «важнейшее из искусств», что кинематографистам пришлось хлебнуть горя не меньше, чем всем, — все равно уже от первых подшитых в дело справок и отчетов словно бьет током. И открывается совсем иной — абсолютно несопоставимый с тем, что ты знаешь или хотя бы предполагал — масштаб понесенных потерь. В первую очередь ловишь себя на том, что главные твои представления о жизни кинематографистов в эти трагические годы связаны с работой и бытом студий и киноорганизаций, спешно эвакуированных в октябре 1941 года в Алма-Ату, Ташкент, Новосибирск и другие города. А что случилось с теми людьми и объектами, которые оказались на оккупированной территории? Ведь не всех и не все успели вывезти...

№ 362

**ИЗ АКТА О ПОТЕРЯХ, ПРИЧИНЕННЫХ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИМИ
ЗАХВАТЧИКАМИ И ИХ СООБЩНИКАМИ
СИСТЕМЕ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР**

23 марта 1945 г.

*К заседанию Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
23 марта 1945 г.*

**ПОТЕРИ, ПРИЧИНЕННЫЕ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИМИ ЗАХВАТЧИКАМИ
И ИХ СООБЩНИКАМИ
СИСТЕМЕ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР**

Комитетом по делам кинематографии представлено в Чрезвычайную Государственную Комиссию по установлению и расследованию злодеяний немец-

ко-фашистских захватчиков и их сообщников 129 актов на общую сумму ущерба — 212 253 тыс. рублей, в том числе расходы на эвакуацию и реэвакуацию — 36 729 тыс. руб. В эту сумму не входят потери по киносети.

Сумма ущерба по отдельным отраслям кинематографии выражается:

По производству фильмов

По 18 киностудиям 45 161,4 тыс. руб.

В том числе по главнейшим киностудиям:

по «Ленфильму» 6 169 т.р.

по Киевской киностудии 7 321 т.р.

по Одесской 2 558 т.р.

по Минской 5 559 т.р.

по Рижской 3 484 т.р.

по Ростовской студии кинохроники 3 362 т.р.

По киноплёночной промышленности

по 5 предприятиям 35 019 тыс. руб.

В том числе по главнейшим

по киноплёночной фабрике в г. Шостке 28 354 т.р.

по Ленинградской фабрике фотобумаги 2 210 т.р.

По кинемеханической промышленности

по 6 предприятиям 26 367,9 тыс. руб.

В том числе по главнейшим

по Одесскому заводу «Кинап» 18 656 т.р.

по Ленинградскому 4 637 т.р.

По 9 учебным заведениям

В том числе по главнейшим:

по Ленинградскому институту киноинженеров 5 050 т.р.

по Ленинградскому техникуму 34 615 т.р.

по Болховским курсам кинемехаников 3 341 т.р.

По 63 конторам Главкинопроката 48 913,6 тыс. руб.

По прочим организациям и учреждениям 9 329,4 тыс. руб.

Итого: 212 523 т.р.

Немецко-фашистские захватчики и их сообщники в период наступления на Советский Союз и за время их оккупации, а также в результате артиллерийских обстрелов и бомбежек, нанесли системе кинематографии громадный ущерб. Целый ряд предприятий были разрушены, оборудование и др. ценности уничтожены, разграблены и вывезены в Германию и Румынию. Для характеристики ниже привожу данные по отдельным главнейшим предприятиям и организациям.

1. По Одесскому заводу «Кинап». При отступлении немцев из Одессы ими был подожжен главный корпус завода «Кинап», который, за исключением цокольной части и левого крыла, полностью сгорел, сохранились только стены. До поджога корпуса все оборудование было демонтировано и вывезено в Румынию. Помимо этого, из котельной завода и трансформаторной п/станции были сняты и вывезены в Румынию 5 котлов и один трансформатор на 100 киловольтампер. Общий ущерб заводу выразился в 18 656 тыс. руб.

2. По Одесской киностудии разрушено и повреждено 32 здания. Перед освобождением Советскими войсками на киностудии находилась немецкая воинская

часть, которая превратила цеха киностудии в конюшню, а перед своим отступлением немцы подожгли ряд зданий, которые были уничтожены пожаром. За время своего «хозяйничания» в декабре месяце 1941 г. румыны вывезли и уничтожили все оставшееся имущество студии, включая даже подземные кабели.

3. По Ялтинской базе киностудии «Союздетфильм» полностью уничтожены: насосная станция, съемочный бассейн и жилой дом.

4. Киевскую киностудию художественных фильмов немецкие оккупанты оставили без жилого фонда. Они перед отступлением сожгли большой жилой дом по улице Саксагонского.

5. По Белорусской киностудии художественных фильмов все внутренние устройства киностудии немцами были уничтожены, а здание было приспособлено под авторемонтный завод. Оставшееся оборудование и другое имущество разграблено. Таким образом, на сегодняшний день киностудия до ее достройки не может эксплуатироваться.

6. По Рижской студии художественных фильмов и студии кинохроники немцами было вывезено и расхищено оборудование на сумму — 1 521 тыс. руб. и материалов разных на сумму 2 139 тыс. руб.

7. На киноплёночной фабрике в г. Шостке разрушено 20 разных зданий и повреждено 17 зданий. Все материальные ценности и оборудование на сумму — 25,5 мил. руб. расхищены.

8. В г. Стрельна около Ленинграда, в бывшей усадьбе Орлова помещался кинотехникум. Эта художественно-историческая усадьба — здание (Дворец), который возведен в 30-х годах 19-го столетия — немецкими оккупантами была разрушена. 4 здания, в том числе главное здание дворца, в результате бомбардировки и артиллерийских обстрелов полностью уничтожены. Значительно пострадали парковые сооружения. Двух бронзовых статуй скульптура Клодта в усадьбе не оказалось. <...>

Общая стоимость ущерба по этой усадьбе исчисляется в 34 мил. руб.

9. Большинство ленинградских предприятий Кинокомитета пострадали от артиллерийских обстрелов, в особенности:

а) киностудия «Ленфильм» — разрушены павильоны № 1, кинолаборатория, пиротехнический цех и ряд других цехов;

б) фабрика № 4 по производству фотобумаги — повреждены цеха, склады и другие помещения;

в) Ленинградский институт киноинженеров — от прямого попадания артиллерийских снарядов произошел пожар, в результате чего уничтожена часть здания, сгорела библиотека и целый ряд другого имущества.

За время оккупации немецко-фашистскими захватчиками нанесен громадный ущерб фильмофонду Комитета — было уничтожено и расхищено около 11 000 кинофильмов на сумму 22 000 тыс. руб.

Равным образом нанесен громадный ущерб киносети:

а) разрушено 628 зданий кинотеатров

б) частично повреждено 80 зданий

в) уничтожено и расхищено киноаппаратов 7 894 шт.

в том числе:

проекторных стационарных звуковых 4 374 аппар.

передвижных 3 520 аппар.

Ущерб, причиненный главнейшим ведущим видам имущества, выражается в следующих данных:

| Наименование имущества | Количество | Кубатура | Стоимость в т. руб. |
|--------------------------------------|------------|-----------------|---------------------|
| Здания хозяйственного назначения | 63/103 | 133 230/527 055 | 17 339/8 462 |
| Жилые здания | 25/21 | 49 217/69 824 | 6 398/1 513 |
| Здания культурно-бытового назначения | 6/13 | 21 799/55 003 | 6 870/1 769 |
| Оборудование: | | | |
| Электромоторов | 691 | — | 383 |
| Токарных станков по мет. | 71 | — | 664 |
| Проч. станков по металлу | 126 | — | 552 |
| Троммелей | 16 | — | 336 |
| Поливных машин д/фотобум. | 4 | — | 317 |
| Резательных машин | 9 | — | 258 |
| Баритажных машин | 1 | — | 157 |
| Проявочных машин | 5 | — | 319 |
| Копировальных аппаратов | 13 | — | 237 |
| Съемочных аппаратов разн. | 29 | — | 1030 |
| Прожекторов | 66 | — | 98 |
| Звукозаписыв. аппаратов | 12 | — | 702 |
| Аппаратов перезаписи | 2 | — | 60 |
| Лихтвагенов | 3 | — | 250 |
| Кинопроекторных аппаратов | 70 | — | 644 |
| Проч. кинооборудования | — | — | 12 156 |
| Автотранспорт: | | | |
| Грузовых машин | 48 | — | 405 |
| Легковых машин | 26 | — | 297 |
| Кинофильмов | 11 000 | — | 22 000 |
| Скульптура: | | | |
| Статуи коней «Клодта»... | 2 | — | 30 000 |

Кроме ущерба, зафиксированного актами, Комитету по делам кинематографии нанесен ущерб военными действиями с немецко-фашистскими захватчиками, в результате чего предприятия потеряли свои мощности и Комитет недополучил громадные суммы прибылей. Потери, подсчитанные централизованным порядком, выражаются в сумме — 2 389 415 тыс. руб.

В том числе:

1. Расходы по предстоящей эвакуации предприятий и учреждений на сумму 31 175 тыс. руб.
2. Затраты, связанные с МПВО и строительством оборонительных сооружений по 1.1.1945 г. на сумму 6 472 тыс. руб.
3. Выплата выходного пособия призванным в ряды Красной Армии на сумму — 4 118 тыс. руб.

4. Невзысканная, в связи с войной, дебиторская задолженность за товароматериальные ценности, погибшие в пути от поставщика до грузополучателя, а также по расчетам с частными лицами — 17 731 тыс. руб.

5. Недополученная прибыль и налог с оборота, вследствие сокращения производства гражданской продукции в период войны и оккупации, сокращения или прекращения деятельности культурчреждения, на сумму — 2 305 111 тыс. руб.

6. Затраты и потери, вызванные переводом предприятий, производивших гражданскую продукцию на производство военной продукции (конверсия) на сумму 16 708 тыс. руб.

7. Предстоящие затраты, связанные с переводом предприятий на производство продукции мирного времени (реконверсия) на сумму — 8 100 тыс. руб.

Общая сумма потерь по кинематографии выражается:

1. По представленным Актам — 212 523 тыс. руб.

2. По Акту на потери подсчитанные централизованным порядком — 2 389 415 тыс. руб.

Итого: 2 601 938 тыс. руб.

3. По киносети на 1.1.1945 г. по актам, представл. облисполкомами — 352 000 тыс. руб.

Всего: 2 953 938 тыс. руб.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1025. Л. 148—153.

ПОЧЕМ СТРАДАНИЕ?..

Сумму, конечно, насчитали немалую (очень бы хотелось, чтобы ее увидели сердобольные дяди, так горячо ратующие сегодня за возвращение в Германию художественных ценностей, вывезенных будто бы «не по закону»).

Но даже при всей ее чудовищности, она, конечно же, смешна и ничтожна. Как оценить весь тот ужас — голод, разруху, нищету, все те немыслимые лишения и страдания нашего народа? В какой валюте и по какому биржевому курсу оценить покалеченные судьбы миллионов и миллионов наших людей? И на каких весах взвесить, в каком золоте исчислить хоть сколь-нибудь сопоставимый эквивалент человеческой жизни, которую оборвала пуля?

№ 363

СПИСОК ПОГИБШИХ И ПРОПАВШИХ БЕЗ ВЕСТИ РАБОТНИКОВ КИНОХРОНИКИ, ВХОДИВШИХ В ФРОНТОВЫЕ КИНОГРУППЫ

I. Погибшие

| | |
|--|---|
| <p>1. СУМКИН, Владимир Алексеевич Ассистент оператора Ленинградской студии кинохроники</p> | <p>Погиб при гибели корабля «Верония» во время перехода из Сталино в Ленинград.</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>2. ПЕЧУЛ, Филипп Иванович Ассистент оператора Ленинградской студии кинохроники. Лауреат Сталинской премии. Награжден за фильм «Линия Маннергейма» орденом Красного Знамени.</p> | <p>Находился на Карельском перешейке. Ехал в машине и, проехав нашу заставу, попал на территорию, занятую финнами. Машина была обстреляна, шофер и Печул — ранены. Шофер уполз и видел, как раненого Печула финские автоматчики добивали в спину.</p> |
| <p>3. ЭДЕЛЬСОН, Давид Яковлевич Ассистент оператора Ленинградской студии кинохроники.</p> | <p>Погиб под Большими Ижорами, находясь в 8-й Армии. Снимал занятие поселка. Во время съемки прострелили горло.</p> |
| <p>4. ЛАМПРЕХТ, Павел Александрович Оператор Центральной студии кинохроники</p> | <p>Погиб при потоплении корабля, следовавшего из Таллина в Кронштадт. Ленинградский оператор Фомин, бывший на этом корабле и спасшийся вплавь, видел т. Лампрехта плывущим, держащимся за пальто, с головой, из которой вывалился мозг.</p> |
| <p>5. ЗНАМЕНСКИЙ Анатолий Иванович Директор группы на Центр. студии к/хрон.</p> | <p>Погиб одновременно с оператором Центральной студии Кинохроники Лампрехтом.</p> |
| <p>6. ПАВЛОВ-РОСЛЯКОВ, Павел Александрович Директор группы на Центр. студии кинохроники.</p> | <p>Погиб во время съемок с тов. Ешуриным в бою при взятии гор. Малоярославца</p> |

II. Пропавшие без вести

| | |
|---|--|
| <p>1. НИКОЛАЕВИЧ-КУРЬЯК Николай Сергеевич Ассистент оператора Центральной студии кинохроники</p> | <p>Был в киногруппе Западного фронта. Был отрезан от нашей армии в районе Брянска, при занятии его немцами. Оператору Шафрану, с которым он работал, удалось пробраться через линию фронта. Место пребывания Николаевича-Курьяка — неизвестно.</p> |
| <p>2. КОВАЛЬЧУК Александр Петрович Оператор Украинской студии кинохроники</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>3. КОВАЛЬЧУК Всеволод Львович Оператор Украинской студии кинохроники. Лауреат Сталинской премии.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>4. СЕМЕНЕНКО Исаак Деметьевич Оператор Украинской студии кинохроники.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>5. КОЙФМАН Марк Борисович Оператор Украинской студии кинохроники. Лауреат Сталинской премии.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении, при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>6. МАЛЬКО Георгий Саввич Ассистент оператора Украинской студии кинохроники.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>7. ГРОМАН Арнольд Яковлевич Ассистент оператора Украинской студии кинохроники.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>8. ВАХОВСКИЙ Моисей Ильич Ассистент оператора Украинской студии кинохроники.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>9. САМГИН Николай Александрович Оператор Центральной студии кинохроники</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>10. САЛАМАХА Константин Николаевич Ассистент оператора Центральной студии кинохроники.</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами Киева.</p> |
| <p>11. ЮРКОВ Михаил Григорьевич Директор группы Центральной студии кинохроники</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами г. Киева</p> |
| <p>12. РОМАНОВ Режиссер Украинской студии кинохроники</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами г. Киева</p> |
| <p>13. КРИВОШЕЕНКО Михаил Иванович Администратор Украинской студии кинохроники</p> | <p>Находился в киногруппе Юго-Западного фронта. Остался в окружении при взятии немцами г. Киева</p> |

| № п/п | Фамилии | Специальность | Должность на фронт. группе | На каком фронте ранен | Какое ранение' | Когда |
|-------|--------------|---------------|----------------------------|-----------------------|----------------------------|--|
| 1 | Лебедев | оператор | Нач. группы оператор | Волховский | Ноги | 1943 г. |
| 2 | Масленников | оператор | оператор | Волховский | Голова, ноги | 1943 г. |
| 3 | Каюмов | оператор | оператор | Калининск. | Нога | 1943 г. |
| 4 | Ермолов | оператор | оператор | Калининск. | Рука | 1942 г. |
| 5 | Ешури | оператор | Нач. к/гр. | Юго-Запад. | Контужен | 1943 г. |
| 6 | Микоша | оператор | оператор | Черном.фл. | Ноги | 1941 г. |
| 7 | Шулятин | оператор | оператор | Ленингр. | Ноги | 1942 г. |
| 8 | Славин | оператор | оператор | Ленингр. | Рука | 1942 г. |
| 9 | Снежинская | режиссер | режиссер | Закавказск. | | |
| 10 | Синицын | оператор | оператор | Ленинград. | | 1942 г.—IX |
| 11 | Чаплыгин | оператор | оператор | | | |
| 12 | Писанко | оператор | оператор | Юго-Запад. | Спина, рука | 1943 г.—VII. На самолете |
| 13 | Мухин | оператор | оператор | Брянск. | Рука, лицо, ожог | 1943 г. —13/VII. На мине |
| 14 | Гусев | оператор | оператор | Брянск. | Подбородок, грудь | 1943 г. На мине |
| 15 | Лозовский | оператор | | Западный | Рука, осколки в спине | 1943 г. В танке |
| 16 | Богоров А.Л. | оператор | оператор | Волховский | Контужен | 1943 г.— VIII. Засыпан [взрывами] снарядов в блиндаже |
| 17 | Шейнин | оператор | оператор | Воронежский | Правая рука | 25/VII-43 г. Авария |
| 18 | Каиров А.Д. | оператор | | Баренцево море | Нога левая, грудная клетка | |
| 19 | Козаков | оператор | | | | Ранен 1943 г. |
| 20 | Быков | оператор | | | | 1944 г. |
| 21 | Гизо | оператор | | | | |
| 22 | Кутуб-Заде | оператор | | 1-й Укр. фр. | | 1944 г. |
| 23 | Могилевский | оператор | | 1-й Укр. фр. | | 1944 г. |
| 24 | Симонов | оператор | | | Общая конт. | X-1944 г. |
| 25 | Щекутьев | оператор | | | Контужен | 21/VIII—1944 г. |
| 26 | Харьков | оператор | | | Ранен и конт. | 1944 г. |
| 27 | Каюмов | оператор | | | Ранен в ноги | 1944 г. |
| 28 | Мищенко | оператор | | | Ранен в руку | 1944 г. |
| 29 | Крылов | оператор | | | Рука и плечо | 1944 г. |
| 30 | Левитан | оператор | | | | |
| 31 | Вихирев | оператор | | | | 1944 г. Авария самолета, связанная с боевыми действиями в районе |

Сведения о раненых фронтовых работниках
в дни Отечественной войны на 15 апреля 1943 г.

ЦЕНА ПОВЕДЫ — 2 953 938 000 руб. 2

837

ПОГИБШИЕ

| № п/п | Фамилия | Специальность | Год и место смерти | Должность во фронт. группе | |
|-------|-------------|---------------------|--------------------|----------------------------|-----------------------------------|
| 1. | СЛАВИН | Оператор | | Оператор | Застрелился |
| 2. | ТАГИ-ЗАДЕ | Ассистент оператора | 1943 г. | Оператор | Погиб во время съемки р-на Курска |
| 3. | БЫСТРОВ | Оператор | 1943 г. | Оператор | Погиб при съемках Шлиссельбурга |
| 4. | ВЫСОЦКИЙ В. | Ассистент оператора | 1943 г. | Ассистент оператора | При взрыве мины |
| 5. | СОЛОДКОВ | Оператор | 1943 г. | | Взорван на мине 13/VII-43 г. |
| 6. | АВЕРБАХ | Оператор | 1943 г. | | |
| 7. | ПУМПЯНСКИЙ | | 1944 г. | | |
| 8. | ЭЛЬБЕРТ | | 1944 г. | | |
| 9. | ШИЛО | | 1944 г. | | |

Долгое время официальная статистика утверждала, что из всех операторов и работников фронтовых киногрупп за годы войны погиб каждый пятый. Историк кино В.П. Михайлов, досконально изучавший работу наших фронтовых операторов, вывел более печальную статистическую формулу: *каждый второй ранен, каждый четвертый убит...* Боюсь, однако, что и у него не было полных данных о тех, кто пропал без вести и, скорее всего, погиб... Если посчитать, сколько вообще кинематографического народу ушло на войну и сколько с нее вернулось, то статистика этих общих потерь, пожалуй, не окажется более утешительной, чем потери среди наших фронтовых операторов... Но это все общая статистика — страшная и впечатляющая уже сама по себе. Она воспринимается иначе, как только за этими зловещими цифрами начинаешь различать судьбы конкретных людей.

ДОБРОВОЛЬЦЫ

Подавляющее число кинематографистов, оказавшихся на войне не по закону о всеобщей мобилизации, попали в окопы. Почти у всех была броня, и можно было продолжать работу на студиях и других киноорганизациях. Кстате сказать, эта работа в тылу, как очень скоро стало ясно, была тоже не просто очень важной, но и крайне нужной людям. Тем не менее многие, очень многие кинематографисты добровольно вызвались идти на фронт. На войну рвались и стар, и млад.

Старейший русский оператор Петр Васильевич Ермолов, участник и кинохроникер еще первой мировой войны завалил кинематографическое руководство заявлениями с требованиями отправить его на фронт. И получая отказ за отказом, писал снова и снова, убеждая, что немалый его возраст не помеха, а операторский опыт, в том числе и фронтовых съемок, таков, что он еще даст сто очков любому молодому да прыткому...

На войну просились, рвались и совсем молодые, в том числе и те, кто не дотягивал еще до призывного возраста... Целый курс операторского факультета выпросился на войну, условившись, что свои дипломные работы снимет прямо на фронте. Многие из этих ребят-добровольцев в институт уже никогда не вернутся.

Николай Номофилов, отличник, сталинский стипендиат, находясь на съемках на передовых позициях, попал под артобстрел, получил тяжелое осколочное ранение в спину и умер 19 июля 1942 года...

Погиб на фронте его однокурсник *Вячеслав Высоцкий*.

Не успев сдать зачет по операторскому мастерству, оставшись с академической задолженностью, погиб на съемках Николай Писарев.

Самый прославленный и самый легендарный из фронтовых операторов, студент этого же курса *Владимир Сущинский* тоже не вернулся с войны. У него остался несданным экзамен по марксизму-ленинизму...

А еще один их однокурсник, *Виктор Муромцев* погиб уже в Югославии, снимая одно из самых последних сражений второй мировой....

Добровольцами на войну уходили и те, кто уже после победы стал кинематографистами и прославил наше кино в 50—60-е годы — режиссеры Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Яков Сегель, Александр Алов, Петр Тодоровский, Юрий Озеров, Сергей Микаэлян, кинодраматурги Александр Володин, Юрий Нагибин, Валентин Ежов, Будимир Метальников, Николай Фигуровский, Валентина Никиткина, Исая Кузнецов, операторы Вячеслав Шумский, Сергей Вронский, актеры Петр Глебов, Евгений Матвеев, Петр Винник, Гурген Тонунц, кинокритики Ростислав Юренев, Владимир Баскаков, Семен Фрейлих, Людмила Белова, Сергей Дробашенко, Александр Караганов...

Мало кому из них, прошедших ад и пламя, довелось вернуться домой без тяжких увечий и ран, мучивших до самых последних дней.

В первые месяцы войны поредели все киноорганизации, отправившие на фронт подчас самых незаменимых. Даже самый, пожалуй, «невоенный» Всесоюзный государственный институт кинематографии выставил чуть ли не целый профессорский взвод: когда немцы вплотную подошли к самой Москве и был объявлен призыв в народное ополчение, пришли записываться даже полуслепые профессора и, казалось бы, абсолютно непригодные к воинскому делу сотрудники. Первым в списке записавшихся и ушедших на фронт оказался даже не парторг института и не какой-нибудь заведующий военной кафедры, а очкарик-аспирант киноведческого факультета Иосиф Долинский. только-только успевший написать свою знаменитую диссертацию о драматургии «Чапаева»...

Вслед за ним заявления о записи в военное ополчение подали другие. Список получился внушительный: в нем оказались фамилии преподавателей самых разных кафедр, начиная с ректора ВГИКа Файнштей-

на и кончая работниками фильмотеки. По свидетельству И.Л. Долинского, лишь один из этих записавшихся в добровольцы потом «одумался» и сбежал по дороге на фронт. Все остальные оказались на передовой и в большинстве своем сложили головы уже в боях под Москвой.

ПЕРВЫЕ ПОТЕРИ

Среди кинематографистов, ушедших на войну, самые большие первые потери понесли фронтовые документалисты. В числе первых погибли оператор *Павел Лампрехт* и руководитель киногруппы Балтийского флота *Анатолий Знаменский*, снимавшие боевые действия морской пехоты на островах Балтики. Во время эвакуации судов Балтийского военного флота из Таллина в Ленинград фашисты с моря и с воздуха атаковали огромный караван из сорока судов. Корабль «Верония», на котором находилась киногруппа, попал под мощнейший обстрел. Взрывной волной многих, находившихся на палубе, сбросило за борт. Затем последовала атака фашистской подводной лодки. Корабль стал тонуть. Фашистские самолеты кружили над оказавшимися в воде людьми и, словно в тире, крошили их из пулеметов. Чудом уцелевшие свидетели этой бойни рассказывали потом, что видели в воде уже мертвого Павла Лампрехта с разбитой головой — его поддерживало на плаву распластанное кожаное пальто.

Замечательный оператор, которого многие коллеги любили и ценили, успел снять в эти первые месяцы войны только два боевых сюжета. Обстоятельства гибели начальника киногруппы А. Знаменского до сих пор остаются неизвестными...

Одна из самых тяжелых потерь этих первых месяцев войны случилась при окружении Киева — вместе с войсками *попала в окружение и вся киногруппа Украинского фронта* в составе десяти человек. О судьбе ее до сих пор ничего не было неизвестно. Самым же удивительным в этой истории было то, что сами фронтовые операторы, оставившие, помимо миллионов метров пленки, огромное количество иных свидетельств — десятки книг воспоминаний и др. — об этой бесследно пропавшей украинской киногруппе, едва ли не самой многочисленной, не вспоминали ни одним словом, будто ее никогда и не было. Не фигурировали фамилии этой киногруппы и в официальном перечне потерь — не было их ни в списках погибших, ни в списке пропавших без вести. Попала ли киногруппа в плен или погибла вся до единого еще ранее — до последнего времени можно было только гадать. Однако уже в процессе работы над этой книгой удалось все же обнаружить письмо трех членов пропавшей киногруппы, которым удалось выжить. В письме на имя И.Г. Большакова они сообщали, что, оставшись на оккупированной фашистами Украине, создали подпольную организацию и по возможности пытались продолжить борьбу с оккупантами. Никаких других документов, которые могли бы поведать о том, что стало с операторами-подпольщиками в дальнейшем, в деле не оказалось. И можно только догадываться, какая участь ожидала их после смершевской проверки...

Большие потери были и среди тех кинематографистов, которые ушли в народное ополчение. Погиб выпросившийся на фронт ректор ВГИКа *Давид Владимирович Файнштейн*, который успел поработать в институте всего года полтора, но и за это короткое время смог стать любимцем сразу всех — и студентов, и профессуры. Как уже говорилось, во ВГИК его вытащил с Украины глазастый Иван Григорьевич Большаков, назначенный в 1939 руководителем советской кинематографии. Стоит прочесть характеристику, данную Большаковым этому молодому ученому в письме в Управление кадров ЦК ВКП(б). Сохранились и восторженные воспоминания профессора И. Долинского об этом удивительном ректоре, который оставил забронированное директорское кресло и сначала вместе со своими рыл окопы и противотанковые рвы под Москвой, а потом сумел выпроситься в действующую армию.

Где-то в боях под Москвой пропал без вести один из лучших историков отечественного кино, профессор ВГИКа *Николай Михайлович Иезуитов*... Обстоятельства его гибели также остались неизвестными — профессор был занесен в список «без вести пропавших», что потом отразилось на судьбе его творческого наследия. Когда в послевоенные годы была принята попытка издать неопубликованный фундаментальный труд *Николая Михайловича «История советского кино»*, тогдашний заведующий кафедрой киноведения, у которого попросили дать рекомендацию на издание рукописи, вскинул брови: «А Вы уверены, что Иезуитов погиб, а не остался у немцев?» Работа эта не издана до сих пор...

17 февраля 1942 года в боях под Ленинградом героически погиб талантливый режиссер *Евгений Вениаминович Червяков*, который сначала записался в народное ополчение, а потом воевал в составе особого ударного партизанского объединения.

КАЖДЫЙ ВТОРОЙ — РАНЕН, КАЖДЫЙ ЧЕТВЕРТЫЙ — УБИТ...

Повестки о гибели близких приходили в семьи кинематографистов-фронтовиков десятками. Особенно много этих черных писем, прозванных в народе похоронками, получали семьи фронтовых операторов. Сама специфика их работы вынуждала рисковать жизнью и подставляться под вражеские пули, пожалуй, даже больше, чем солдат. Солдат в бою имел хоть какую-то возможность среагировать на ту или иную опасность — упасть на землю, резко побежать или остановиться, отпрыгнуть в сторону. Фронтовой оператор, бегущий в атаку вместе с бойцами и снимающий их на ходу, включив камеру, до ее остановки уже не мог думать ни о чем ином, кроме того, чтобы снять хорошо. В эти мгновения он был, как правило, абсолютно беззащитен. Чтобы иметь хороший обзор, чтобы наиболее выразительно снять боевые действия, фронтовому оператору, как правило, приходилось выбирать наиболее простреливаемые, наиболее опасные точки съемки, подыматься в окопе в полный рост, чтобы в упор снять вражескую атаку. Впрочем, опасностей тут хватало всяких, в том числе и самых непредсказуемых. В опубликованных воспоминаниях фронтовых операторов полно рассказов о том, как, снимая тот или иной эпизод, они попадали на минные

поля. О том, как в непредсказуемо складывающихся обстоятельствах, когда линия фронта менялась каждое мгновение, десятки раз выдвигаясь к месту съемки, они в упор, нос к носу вдруг сталкивались с немцами. О том, как офицеры СМЕРШа открывали по ним огонь, когда они решались снимать какие-то особо страшные наши поражения...

№ 364
НА МИННОМ ПОЛЕ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ВЛАДИСЛАВА МИКОШИ

...Пора уходить. Нас заметили. Мины подбираются все ближе и ближе. Быстро пробежав открытый участок, мы, сами того не зная, очутились посреди минного поля, опутанного тонкой противопехотной проволокой. Она проржавела и рвалась под ногами, как гнилые нитки. Пробежав еще несколько шагов, мы поняли, наконец, куда попали, и замерли на месте. Я хотел что-то сказать, но во рту пересохло.

— Как теперь вылезем, черт возьми?! — почему-то шепотом сказал Костя.

Близко просвистели пули. Мы присели на корточки, боясь сделать хоть один шаг. Прошла минута, другая. Мы осмотрелись. Шаг за шагом, с огромным напряжением воли мы выходили из этого страшного места. Еще шаг, еще один и, наконец, последний — кончилось минное поле. Мы повалились, обессиленные, на траву.

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 208.

№ 365
«МОЖНО БЫЛО ПОЛУЧИТЬ И ОТ СВОИХ...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ АЛЕКСЕЯ СЕМИНА

Можно было получить и от своих. После 23 июня, когда началась операция «Багратион», наши войска в Белоруссии продвигались очень быстро — уже 3 июля был освобожден Минск. Мы с Маликом Каюмовым, который вернулся на фронт после ранения, спросили полковника, командира части, взята ли деревня в нескольких километрах к западу?

— Да, там давно наши, — ответил он.

Мы начали пробираться по полю ржи. Я шел впереди, потому что лучше замечаю «усики» мин, смотрел себе под ноги. Вдруг заметил пулевые трассы, обернулся — Малик с криком повалился на землю. Я подбежал, смотрю: он ранен в ногу двумя пулями навывлет, причем входные отверстия спереди. Ничего не понимаю: как это могло быть, если в деревне давно наши? У Каюмова из ноги хлестала кровь, сапог еле удалось стянуть. Я сделал жгут из портянки и потащил его обратно. В это самое время наша пехота пошла в атаку на ту деревню, про которую нам сказали, что она взята. И здесь я первый раз в жизни — лицом к лицу — увидел человека, идущего в атаку. Это страшное зрелище. Бежали молодые пехотинцы с искаженным напряжением и ненавистью лицами и палили из автоматов. Что было делать? Кричать: «Братцы!

Свои! не стреляйте!» — бесполезно: для них мы казались людьми, которые идут со стороны врага. В это мгновение ничто не могло дойти до сознания... Не знаю, как мне в голову пришла такая простая мысль, но она нас спасла: я встал во весь рост и закричал страшным русским матом. Цепь дрогнула, молча обтекла нас и побежала дальше...

Цитриняк Григорий. Не забыто! М., 1986. С. 59—60.

После таких рассказов, возможно, укоротятся, поприсохнут языки у тех, кто в последнее время все усерднее и изобретательнее внушает нам мысль о том, что все, что запечатлено в нашей военной кинохронике — сплошная липа и сплошная инсценировка.

№ 366
«МОЙ ЧЕМПИОНСКИЙ ЗАБЕГ»

ИЗ РАССКАЗА ЯКОВА ЛЕЙБОВА

Было пасмурно. Я залег вместе с бойцами под градом пуль, ожидая атаки. И вдруг выглянуло солнце! Упускать этот момент было нельзя. Я поднялся и рванул вперед. Все бросились за мной. Бежал быстрее всех, чтобы снимать бегущих солдат в лицо.

Потрясающие были кадры...

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

Самое удивительное и невероятное в истории нашей фронтовой киножурналистики заключается в том, что среди операторов-фронтовиков встречались и женщины. Их было совсем немного, но зато каких! Ленинградские документалисты, снимавшие блокаду, вспоминают одну из своих коллег, которая была настолько предана своему делу, что до самой последней минуты скрывала от всех свою беременность и продолжала снимать, опасаясь, что ее могут отправить рожать из блокадного города на Большую землю... Поразителен и тот факт, что именно двух женщин — *Оттилию Рейзман* и *Марию Сухову* — начальство отправило на самые опасные съемки в глубоком тылу у немцев. Их забросили в одно из партизанских подразделений, где они сняли замечательные репортажи о народных мстителях.

№ 367
МАША

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОТТИЛИИ РЕЙЗМАН

Нас было тогда на Центральной студии кинохроники всего две женщины-оператора — Мария Сухова и я. В 1943 году нас стали готовить к переброске в глубокий тыл противника в Белоруссии. Впрочем, Маша была уже человеком обстрелянным. У нее за плечами был рейд по немецким тылам, самостоятельный переход через линию фронта. Двадцать тысяч метров пленки сняли мы потом с Машей Суховой. Партизанские летчики увозили заснятый материал в Москву, а

нам привозили пленку, письма от близких, подробные рецензии на снятый нами материал. Это было особенно важно, ведь мы не имели возможности увидеть его на экране. Кольцо окружения вокруг нашей партизанской зоны сжималось. В один из майских дней начался жестокий многочасовой бой. Пылали две деревни, подожженные гитлеровцами. Немцы спустили на нас овчарок. Вместе со всеми я строчила из автомата — уже не кинооператор, а просто солдат. В этом бою в ночь на 5 мая мою дорогую подругу Машу Сухову настиг осколок немецкой мины. Умирая на руках партизан, она успела сказать, где зарыт снятый ею материал.

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 157—160.

ПОСЛЕДНИЕ УТРАТЫ

Четыре года войны не прошли даром для кинематографистов, оказавшихся на фронте. Это были уже умелые, хорошо подготовленные воины. Они научились воевать, маскироваться, быть по возможности осторожными. Но даже и этот немалый опыт не всегда выручал. Похоронки в семьи кинематографистов летели до самых последних дней войны. Как ни странно, напоследок их стало даже больше...

№ 368 У СТЕН КЕНИГСБЕРГА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ АНАТОЛИЯ КРЫЛОВА

Ранним утром 7 апреля мы — два фронтовых оператора, братья Анатолий и Владимир Крыловы, — разъезжались по своим участкам на окраинах Кенигсберга.

На развилке дорог мы остановились, чтобы пожать друг другу руки, пожелать удачной съемки. Мой путь лежал в направлении городского вокзала, который еще удерживался врагом. Владимир со своей командой киноавтоматчиков должен был отправиться на левый фланг наших войск, атакующих Кенигсберг.

Я снял работу наших минометчиков. Потом мое внимание привлекли артиллеристы, которые под обстрелом противника бегом тащили по шпалам свою пушку. Я только успевал перезаряжать кассеты. «Вот это материал. Это кадры, — подумал я. — Как дела у Владимира? Может быть, и ему сегодня также повезло, как мне?» Не знал я, что Владимира уже нет в живых... Он был убит осколком мины при съемке броска наших пехотинцев.

На привокзальной площади усилилась стрельба. Наши бойцы небольшими группами делали перебежки от вокзала к перевернутому трамваю.

Радуясь возможности снять столь эффектные кадры, я поднялся на насыпи во весь рост и снял еще несколько кадров. Резкий визг снаряда заставил плюхнуться на шпалы. В следующий момент я почувствовал сильный ожог, а потом увидел, что кисть правой руки беспомощно разжалась, выпуская ручку автомата.

Ранение было тяжелым. Через несколько дней я оказался в московском госпитале. И здесь, уже выздоравливая, узнал о гибели брата... Война приближалась к концу...

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 253.

№ 369
ОБЕЛИСК НА ВЕНГЕРСКОЙ ЗЕМЛЕ

**ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ НАЧАЛЬНИКА КИНОГРУППЫ
4-го УКРАИНСКОГО ФРОНТА АЛЕКСАНДРА ЛИТВИНА**

Трагическое известие ждало меня по возвращении из Будапешта — погиб Яков Лейбов.

Генерал М.М. Пронин рассказал подробности. Часть готовилась к наступлению. На рассвете началась артиллерийская подготовка. Операторы Лейбов и Иванов выдвинулись вперед и готовились снимать идущую в атаку пехоту. Но гитлеровцы, в свою очередь, открыли ураганный артиллерийский и минометный огонь. Операторы оказались в центре огневой зоны. И вот... Лейбов убит, похоронен в Шоторилья-Уйхеле, Иванов тяжело ранен, в полевом госпитале фронта. Едем в госпиталь. Заезжаем на несколько часов во Львов, встречаю старого приятеля с украинской кинохроники Роднянского.

— Группа Ошуркова тоже в трауре, — сообщает он. — В боях под Бреслау на съемке убит Владимир Сушинский.

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 232.

№ 370
ДО ПОСЛЕДНЕГО ДЫХАНИЯ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ БОРИСА ЩАДРОНОВА

Случилось так, что на расстоянии от этих мест фронтовых операторов не было. В одном из ближайших санбатов лежал с тяжелым приступом печени оператор капитан Георгий Родниченко. Узнав от прибывших с переднего края раненых офицеров о положении на этом участке фронта, он понял, что, кроме него, происходящие здесь важные события снимать некому. Несмотря на категорические запрещения врачей и опасность для жизни, Родниченко оставил санбат. Взяв из безнадежно увязшей в грязи машины аппарат, кассеты с пленкой, он и его шофер направились на передний край. Съемка выглядела так: впереди шел, передвигая ноги, по колено в грязи Родниченко, за ним нес аппарат его верный шофер — молодой солдат. Он шел за оператором и плакал. Время от времени Родниченко останавливался, брал аппарат, экономно снимал короткие кадры. Пленка была на исходе.

— Товарищ капитан, — не сдерживая слез, повторял солдат, — доктор ведь сказал, вам нельзя ходить. Вы можете умереть! Пойдемте назад в госпиталь, товарищ капитан.

— Все мы можем умереть. Это война. Не пуля — так осколок, не осколок — так болезнь. Проклятая болезнь.

Он шел, стиснув зубы, тяжело опираясь на палку, которая служила упором для аппарата, когда он снимал. Все чаще и чаще останавливался Родниченко, пережидая серию разрывов вражеских снарядов и мин. Так шли они час за часом в первом эшелоне наступающих войск. Недалеко гремела канонада генерального сражения. Хмурое утро застало Родниченко на перевязочном пункте наступающего здесь батальона. Обезболивающие уколы уж не смогли облегчить

его страдания. Неуклонно приближался час трагической развязки. Сквозь тусклый визир своего аппарата в последний раз увидел Георгий окружающий его мир, людей, идущих вперед через огонь и смерть. Пехота передвигалась без обозов и тылов, солдаты, подоткнув за пояс полы шинелей, несли на себе оружие, боеприпасы и продовольствие. Сверх этого почти каждый солдат нес на плече артиллерийский снаряд. Солдаты уходили все дальше и дальше, и казалось ему, как бывало в тяжелом сне, что он, напрягая все силы, пытается догнать их, но все же остается на месте в бессилии, охваченный тоской и отчаянием. Георгий Ермилович Родниченко умер пасмурным весенним утром на опаленной украинской земле.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 371

МОГИЛА ВО ЛЬВОВЕ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ СЕМЕНА ШЕЙНИНА

Саша Эльберт был прикомандирован к Чехословацкой бригаде, которой командовал генерал Свобода. У него был свой ординарец.

Когда началось наступление на участке Чехословацкой бригады, оказалось, что немцы на основных позициях имели пулеметчиков, поэтому артподготовка, которую вели наши части, не была эффективна. Я снимал маршала Конева, но генерал Свобода попросил, чтобы в Чехословацкую бригаду вернулись я и Саша Эльберт. Мы двигались по шоссе в 15 километрах от Кросно. Неожиданно с основных позиций немцы открыли ураганный артиллерийский огонь. Началась паника, кто ушел в укрытия, кто-то повернул обратно. Шофер Саши посадил к нему в «Виллис» двух раненых чехословаков. Саша пересел к шоферу. Они помчались по дороге на Кросно. В это время на дороге взорвалась мина. Осколок пролетел мимо сидящих раненых чехословаков и попал Саше в затылок. Он упал к шоферу на колени, смерть наступила мгновенно. Узнав о случившемся, мы с М. Ошурковым бросились его искать, и с трудом нашли Сашино тело среди множества убитых солдат и офицеров чехословацкой бригады. Похоронили фронтового оператора А. Эльберта во Львове. Чехословацкие товарищи отдали ему воинские почести, так как его очень уважали в кругах военного командования чехословацкой бригады. Саша был моим хорошим другом, мы с ним вместе учились во ВГИКе и часто общались.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 372

БОРИС ВАКАР

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ АЛЕКСЕЯ ПАЛАЖЧЕНКО

Ему первому из фронтовых операторов удалось заснять в подробностях уничтожение вражеских танков расчетом противотанкового ружья.

Удачно схвачены грозно ползущие на бойцов гитлеровские танки.

Рядом с бойцами под огнем фашистов лежал и Вакар со своим киноаппаратом. Первым заснял он раненого советского бойца, отказавшегося покинуть поле боя и продолжавшего сражаться с фашистами до последней капли крови. Им были засняты редкостные кадры, в которых отчетливо видны действия советских снайперов. Смелость, отвагу, находчивость проявлял Вакар и в партизанском соединении. Группу, с которой выходил из окружения темной сентябрьской ночью Вакар, возглавлял начальник штаба партизанского соединения Г. Базыма. Неся в руках документы и жестяные коробки с пленкой, партизаны осторожно пробирались полевой дорогой. Далеко позади остались Карпаты. Еще несколько переходов, и начнется партизанское Полесье. Казалось бы, уже ничто не предвещало беды. И вдруг в упор по партизанам ударили пулеметы и автоматы гитлеровцев. Первой же очередью прошло минера Давидовича и кинооператора Вакара, тяжелораненый в голову, упал Базыма.

— Пленку... Пленку спасайте! В Москву доставьте! — только и успел крикнуть Вакар.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 373

О СУЩИНСКОМ. «ВОЛОДЯ СНЯЛ СВОЮ СМЕРТЬ...»

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МИХАИЛА ОШУРКОВА

1944-й год. Идут ожесточенные бои за Крым. Сущинский прислал в Москву снятый материал, а в сопровождающем его монтажном листе написал: «Ввиду того, что 8.4.1944 г. в самом начале наступления я был контужен от разорвавшегося снаряда при арналете, снятый материал — неполный». Он не написал тогда, что он не мог ходить, и у него была контузия позвоночника. А фронт тогда стремительно уходил вперед, и Сущинский для продолжения работы пересел на танк и снял атаку наших танкистов.

В один из дней, когда еще шли бои за первые, окраинные кварталы города Бреслау, был назначен штурм железнодорожной насыпи, за которой укрылся враг. Насыпь эта была высока. На пятиметровой высоте проходил железнодорожный путь. Когда началась артподготовка, заговорили орудия, снаряды гвардейских минометов прочертили огневые трассы. Владимир Сущинский стал искать точку съемки, откуда бы открывался широкий обзор места боя.

Первым, до начала атаки, он вбежал на насыпь и, нацелив аппарат, стал снимать. Бойцы, еще ожидавшие начало атаки внизу, у подножия насыпи, увидели силуэт кинооператора, который стоял высоко, один, на совершенно открытом месте, лицом к лицу с врагом и снимал. Он снял перебегающих через насыпь наших пулеметчиков, а также разрыв вражеского снаряда, осколком которого он и был смертельно ранен. Володя снял свою смерть. Он продолжал снимать, даже падая на землю. Камера запечатлела деревья, которые словно бы падали в кадре вместе с оператором, сраженным врагом.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 374
ГИБЕЛЬ СТОЯНОВСКОГО

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ИВАНА ЧИКНОВЕРОВА

Мы пошли с группой, которая должна была в ходе уличных боев штурмовать дом в тупике. Планировалось так: выкатить орудие, подавить огневые точки, а потом по левому и правому тротуару улицы двумя группами броситься на штурм дома. Мы договорились, что Семен пойдет с правым отрядом, а я с левым. Из пушки сделали несколько выстрелов, снаряды кончились. Нельзя было терять ни секунды, поэтому сразу же двумя группами рванулись в атаку. Но нам удалось подавить не все огневые точки, потому что немцы сразу открыли шквальный огонь. Били из пушек мелкого калибра, из пулемета, из автоматов. Из окон домов стреляли снайперы. На моих глазах погиб комроты, стали падать бойцы. Положение было безвыходным. Чтобы укрыться от огня, я бросился головой вперед в витрину какого-то магазина, пробил стекло и упал на пол. Но за те несколько секунд, что я был в воздухе, меня ранило семь раз: в плечо и бедро, перебило руку и обе ноги. Аппарат с наполовину снятой кассетой упал рядом со мной. Я успел разглядеть, что на улице среди убитых и раненых лежит Стояновский. Он шевелился и, значит, был жив, но в тот момент я ему ничем не мог помочь. Как потом оказалось, Семен лежал с перебитой рукой и тяжелым ранением в живот. Через несколько минут другая наша часть штурмом взяла дом, один майор вытащил меня из магазина, а солдаты во главе с лейтенантом подобрали и вынесли Стояновского вместе с камерой. Моя камера осталась в магазине, майор потом принес ее мне.

Нас с Сеней везли на одной машине. По дороге он все время говорил, что для него война скоро кончится. Его привезли в госпиталь и сразу же положили на операционный стол. Потом меня отправили в другой госпиталь. Спасти Семена не удалось.

Семен Стояновский умер на восьмой день после ранения. Вена была уже освобождена, для Австрии наступил мир.

Цитриняк Григорий. Не забыто! М., 1986. С. 59—60.

№ 375
ЗДРАВО, РУССКИЙ!

ИЗ ДНЕВНИКА ВИКТОРА МУРОМЦЕВА, ПОГИБШЕГО 30 АПРЕЛЯ 1945 ГОДА
ВО ВРЕМЯ СЪЕМОК ТАНКОВОГО БОЯ БЛИЗ ТРИЕСТА

Раскрываю купол парашюта. Медленно приближаюсь к югославской земле. Падаю в глухое ущелье. Кругом громады снежных вершин. Три часа я карабкаюсь по горам в надежде найти встречающих, но безрезультатно. Стреляю из автомата — условный сигнал, но в ответ только слышу звонкое эхо. Но вот издали доносится собачий лай. Когда сбиваюсь, снова даю выстрел, и пес снова отвечает лаем. Наконец, вижу за скалой большое строение. Всмотриваюсь, нет ли немецких патрулей. Поднявшись по лестнице, стучу в дверь.

— Конто? — доносится славянская речь.

— Русский офицер, — отвечаю я.

В доме сразу поднимается шум! В дверях появляется хозяин — серб. Он смотрит на мою форму, на звездочку на малиновом околыше пехотинской фуражки.

— Петокрака! — восхищается он.

— Пятиконечная, — подтверждаю я.

— Друзе! — сербский крестьянин обнимает меня и троекратно целует. Из дома высыпала вся его семья: жена, дочь, сыновья.

— Здраво, русский!

— Здравствуйте!

Мы целуемся как родные. Моя фуражка переходит из рук в руки.

— Живио Руссия, живио Црвена Армия! — восклицают сербские друзья.

— Да здравствует свободная Югославия! — отвечаю я.

Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов.

№ 376

ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ЛЕОНА СААКОВА

За несколько дней до окончания войны, 30 апреля, на подступах к Триесту разгорелся ожесточенный танковый бой. В разгар боя у Муромцева кончилась пленка, и он, соскочив с башни танка, откуда снимал атаку наших танков, побежал через открытое поле вниз, к оврагу, к своей машине. Командир части, заметив бегущего мимо оператора, встревоженно окликнул его:

— Куда ты, Муромцев?

— Я сейчас, возьму пленку!

Муромцев бежал через простреливаемое противником поле по-мальчишески легко, стремительный и разгоряченный. Снаряд разорвался совсем рядом, и по обгащенной кровью траве покатились маленькая алюминиевая коробочка со снятой только что пленкой... Это была последняя дорогая жертва советских кинооператоров в Великой Отечественной войне...

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984. С. 260.

Не буду подводить никаких итогов. Скажу только одно: если и были у нашего кино какие-то грехи и долги перед народом и страной, то все они с лихвой оплачены подвигами, кровью, а нередко и жизнями кинематографистов, оказавшихся на войне не по принуждению, а по искреннему зову сердца. Оплачены они и замечательными художественными фильмами, снятыми в тяжелейших условиях. И совсем уж вдвойне и втройне искуплены эти прегрешения самоотверженной и талантливой работой фронтовых операторов, сумевших наперекор всему создать потрясающую и вдохновенную кинолетопись войны, которая была и осталась для нас Великой, Отечественной, Священной... Кадрам, которые они сняли, никогда не состариться. Это вечное кино.

Низкий вам всем — его создателям — поклон и самая благодарная память нынешних и всех будущих потомков.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абай (Ибрагим) Кунанбаев* (1845—1904), казахский поэт-просветитель. — 334
Абасов Шамсутдин Бахлулович, организатор кинопроизводства; был директором Бакинской к/ст. — 504, 506, 508, 509
Абасов Эйюб Джебраил оглы (1905—1957), азербайджанский писатель. — 41, 496, 497
Абдулов Осип Наумович (1900—1953), актер театра и кино. — 110
Абдурахманов Абдужабар (1907—1975), узбекский государственный деятель; в 1938—50 председатель СНК, Совета Министров Узбекской ССР. — 497
Абдыкалыков Мухаметжан, казахский партийный функционер; в 1940-е был секретарем ЦК КП Казахской ССР по пропаганде. — 512
Абрагамов Я.М., главный бухгалтер Центральной студии кинохроники. — 226, 228
Абрамова — 105
Абрикосов Андрей Львович (1906—1973), актер театра и кино. — 254, 277
Абсалямов (иногда Абсалямов) Файдулла (1911 — после 1986), оператор-документалист. — 513
Авдеенко Александр Остапович (1908—1996), писатель, сценарист. — 33
Авденис, диспетчер Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов Комитета по делам кинематографии. — 117, 509
Авенариус (Авенариус-Карбуз) Мария Спиридоновна, декан актерского факультета ВГИКа. — 106
Авербах И.С. (?—1943), оператор-документалист. — 838
Авошенко Сергей Иванович (1908—1985), оператор-документалист. — 176, 201
Агапов Борис Николаевич (1899—1973), писатель, очеркист, сценарист. — 771
Агранович Евгений Данилович (р. 1919), поэт, переводчик, сценарист. — 793
Адельгейм Тамара Фридриховна (1904—1979), киноактриса; в 1930-е актриса ГЮЗа, с 1943 актриса эстрады. — 124
Азаров Илья Ильич (1902—1979), политработник советского ВМФ; в 1943 заместитель начальника Главного политуправления ВМФ, в 1944—47 член Военного совета Черноморского флота; вице-адмирал (1944). — 322
Азов, заместитель начальника киногруппы Западного фронта. — 175
Алейников Петр Мартынович (1914—1965), киноактер. — 232, 286, 354
Александров Георгий Федорович (1908—1961), политический и государственный деятель, ученый. — 20, 22, 24, 27, 36, 88, 161, 296, 297, 310, 316, 347, 349—354, 356—358, 360—367, 369—372, 382, 383, 401, 402, 415, 423, 424, 427, 468—471, 473—476, 480—483, 516, 517, 520, 521, 527, 528, 531, 533, 540, 541, 544, 553, 555, 558, 560, 562, 565, 667, 671
Александров (Мормоненко) Григорий Васильевич (1903—1983), кинорежиссер, сценарист, актер. — 31, 44, 47, 52—55, 76, 92, 95, 96, 131, 252, 258, 269, 431, 505, 507—509, 538, 540, 552, 555, 649, 656, 658, 673, 675, 678, 682, 693, 700, 771

- Алисов Вадим Валентинович* (р. 1941), оператор. — 237
Аллилуева Светлана Иосифовна (р. 1926), дочь И.В. Сталина, литератор. — 402
Алов (Ланскер) Александр Александрович (1923—1983), кинорежиссер. — 815, 839
Альцев Леонид Петрович (1905—1955), кинорежиссер; в 1940-е работал в «Союзинторгкино». — 573, 592
Ангерт. — 106
Андреев Андрей Андреевич (1895—1971), политический и государственный деятель. — 20, 24, 29, 30, 37, 49, 50, 296, 297, 349, 352, 353, 358, 367, 369, 370, 401, 420, 423, 469, 470, 471, 475, 476, 481, 496, 515, 516, 519, 528, 531, 539
Андреев Борис Федорович (1915—1982), киноактер. — 254, 399, 401
Анрианов Василий Михайлович (1902—1978), партийный работник; в 1938—46 первый секретарь Свердловского обкома ВКП(б). — 365, 366
Андривевский Александр Николаевич (1899—1983), кинорежиссер, сценарист; в 1942—44 управляющий «Союзинторгкино», в 1944—49 директор, художественный руководитель, начальник лаборатории к/ст «Стереokino». — 301, 309, 310, 314, 447, 504, 556, 571, 573, 576—578, 581, 582, 584, 587, 593, 594, 599, 604, 605, 608—610, 621, 626, 635, 636, 640, 642, 652, 654
Анисимова-Вульф Ирина Сергеевна (1906—1972), театральная режиссер и актриса. — 668
Анненский Исидор Маркович (1906—1977), кинорежиссер, сценарист. — 92, 734
Антадзе Додо (Исаак) Константинович (1900—1978), грузинский театральная режиссер; работал в кино. — 494, 496
Антонеску Ион (1882—1946), в 1940—44 военно-фашистский диктатор Румынии. — 628
Антонов, шофер. — 179
Антонов Леонид Александрович (1909—1985), кинорежиссер, организатор кинопроизводства; работал в «Амкино», был уполномоченным «Союзинторгкино» в Англии, в 1946—49 и в 1957—59 директор к/ст «Мосфильм». — 569, 571, 572, 589, 590, 597, 640, 650
Антонов Сергей Петрович (1915—1995), писатель, сценарист. — 373
Антоновская Анна Арнальдовна (1886—1967), писатель, сценарист. — 472
Арбузников, секретарь райкома ВКП(б). — 247
Арецкий Борис Залманович (1907—1978), оператор комбинированных съемок. — 336
Аркадьев. — 688, 690
Арманд Павел Николаевич (1902—1964), кинорежиссер. — 543
Армор Норман (1887—1982), американский дипломат; в 1916—19 работал в России и РСФСР, в 1939—44 посол США в Аргентине. — 616
Аршистам Лео Оскарович (1905—1979), кинорежиссер, звукооператор, сценарист. — 257, 258, 264, 268, 315, 473, 501, 502, 547, 666, 694, 718, 721, 724, 726, 730, 736, 741, 744, 752
Арон Ефим Ефимович (1906—1970), кинорежиссер, сценарист. — 317, 339, 450, 513
Аронов, фельдшер. — 812
Артамонов Владимир Иванович (1906—1944), летчик, Герой Советского Союза (1939). — 323
Арцимович Вера Андреевна (1913—2004), актриса, жена В.Г. Шмидтгофа. — 396
Асеев Николай Николаевич (1889—1963), поэт. — 397
Асланов Гай Григорьевич (1913—1974), оператор-документалист. — 177, 178, 208
Астангов (Ружников) Михаил Федорович (1900—1965), актер театра и кино. — 276, 329
Астафьев Виктор Петрович (1924—2001), писатель. — 785

- Астахов Иван Борисович* (1906—?), литературовед, критик; в 1940—[44] руководитель сценарной студии Комитета по делам кинематографии. — 30, 31, 491, 549, 553—555, 718, 734, 735
- Аташева (Фогельман) Пера Моисеевна* (1900—1965), журналистка. — 236, 237, 537
- Ауэзов Мухтар* (1897—1961), казахский писатель. — 512
- Афанасьев Александр Николаевич* (1826—1871), литературовед, фольклорист. — 356
- Афиногенов Александр Николаевич* (1904—1941), драматург. — 76, 566
- Ахмедов Серикбай* (1911—1970), казахский государственный чиновник; в 1938—46 директор Алма-атинской студии кинохроники, затем начальник управления кинофикации при Совете Министров Казахской ССР. — 274
- Ашкенази Людвик* (1921—1986), чешский писатель, сценарист, журналист. — 815
- Бабаджанов Ятим* (Фызыл) (1904—1956), узбекский театральный режиссер и актер. — 376
- Бабек ал-Хуррами* (ок. 798—800—838), вождь крупного восстания в Азербайджане и Западном Иране против арабов (ок. 816—837). — 505
- Бабель Исаак Эммануилович* (1894—1940), писатель; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 784
- Бабицкий Борис Яковлевич* (1901—1938), организатор кинопроизводства; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 256, 398
- Бабиченко Денис Леонидович* (р. 1968), историк-архивист. — 392
- Бабкин Алексей Никитич* (1906—1950), в 1940—44 нарком госбезопасности Казахской ССР. — 273, 325, 329
- Бабочкин Борис Андреевич* (1904—1975), актер и режиссер театра и кино, педагог. — 45, 232, 233, 235, 238, 254, 326, 377, 380, 431, 552, 632, 694, 711, 713, 719, 729, 736, 738, 742
- Баггелей Лэси*, английский дипломат. — 562
- Багиров Мир Джафар Аббасович* (1896—1956), азербайджанский и советский политический и государственный деятель. — 504
- Баграмян Иван Христофорович* (1897—1982), военачальник, Маршал Советского Союза (1955). — 785
- Багров Петр Алексеевич* (р. 1983), киновед. — 13
- Бадалов Сейфула Гаджи-Абдул оглы* (1907—1978), оператор-документалист. — 35
- Бажан Микола* (Николай Платонович) (1904—1983), украинский поэт, сценарист, общественный деятель. — 392
- Бажов Павел Петрович* (1879—1950), писатель. — 397
- Базыкин Владимир Иванович* (1908—1965), дипломат. — 566, 589, 592
- Базыма Григорий Яковлевич*, в годы Великой Отечественной войны начальник штаба партизанского соединения. — 847
- Байдюков Георгий Филатович* (1907—1984), летчик, генерал-полковник авиации (1961). — 35
- Баймухамедов Н.*, казахский поэт; был заведующим литературной частью Алма-атинского оперного театра. — 512
- Бакланов (Фридман) Григорий Яковлевич* (р. 1923), писатель. — 781, 798, 829
- Балабан Барни* (1887—1971), американский кинопродюсер; в 1936—64 президент к/ст «Парамаунт пикчерз». — 570, 604
- Балаш (Балаж) Бела* (1884—1949), венгерский писатель, сценарист, теоретик кино. — 622, 623
- Балухтин Михаил Михайлович* (1906—1943), режиссер и оператор документального кино. — 226

- Балухтина Лидия Эмильевна*, жена М.М. Балухтина. — 226
Балухтина Наталья Михайловна, дочь М.М. Балухтина. — 226
Бандера Степан Андреевич (1909—1959), лидер Организации украинских националистов (ОУН), с 1934 председатель ее исполкома. — 787
Баранов И. Е., государственный чиновник; был заместителем наркома Госконтроля СССР. — 280, 282
Барбазюк Павло. — 817
Барбюс Анри (1873—1935), французский писатель, общественный деятель. — 751
Бардеш Морис (1907—1998), французский журналист, писатель. — 656, 659
Барнет Борис Владимирович (1902—1965), кинорежиссер, киноактер. — 16, 31, 39, 230, 236, 240, 258, 259, 267, 274, 277, 315, 317, 414, 545
Барто Агния Львовна (1906—1981), поэтесса, писательница. — 26, 547
Барфорд, пресс-атташе Посольства Великобритании в СССР. — 635, 636, 640, 641
Баскаков Владимир Евтихианович (1921—1999), государственный чиновник, критик, писатель; в 1962—74 первый заместитель председателя Госкино СССР, в 1974—87 директор ВНИИ киноискусства. — 782, 783, 839
Басов Владимир Павлович (1923—1987), кинорежиссер, киноактер. — 815
Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор и органист. — 726
Бахметьев (Крауклис) Игорь Александрович (1917—1982), художник кино. — 309
Бахтиаров Леонид Ильич (1901—?), с 1942 член коллегии Комитета по делам кинематографии, начальник Главкиноснаба Комитета. — 679
Бедингтон. — 647
Бейсеков Н., казахский режиссер-документалист. — 511
Бек-Назаров (Бекназарян) Амо (Амбарцум) Иванович (1892—1965), армянский кинорежиссер, киноактер, сценарист. — 41, 550
Белик Петр Алексеевич (1909—1980), военачальник, генерал армии (1969). — 818
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), литературный критик, публицист. — 477
Белова Людмила Ивановна (1921—1986), киновед. — 839
Белокосков Василий Евлампиевич (1898—1961), с 1942 заместитель начальника тыла Красной Армии, в 1943 начальник Автомобильного управления, в 1943—49 заместитель начальника тыла Вооруженных Сил СССР; генерал-полковник (1944). — 163
Белокуров Владимир Вячеславович (1904—1973), актер театра и кино. — 28
Белокуров-Барн Леонид Анатольевич (1922—2003), сценарист неигрового кино. — 255
Бельский П. Б., старший консультант «Союзинторгкино» по англо-американским странам. — 572, 652
Белый, заместитель Председателя СНК Казахской ССР. — 436
Белый, управляющий отделением «Союзинторгкино» по Ирану и Ближнему Востоку. — 573
Беляев, работник «Союзинторгкино». — 572
Беляев Александр Иванович, председатель Правительственной закупочной комиссии СССР в США, генерал-майор авиационных войск (1941); необоснованно репрессирован. — 584
Беляев Василий Николаевич (1903—1967), режиссер и оператор документального кино. — 174, 649, 771
Беляков Иван Иванович (1897—1967), оператор-документалист. — 90, 764
Берггольц Ольга Федоровна (1910—1975), поэтесса. — 547, 693
Березин Павел Федорович (1904—1976), армейский политработник; в годы Вели-

- кой Отечественной войны был начальником отдела военной цензуры Генерального штаба Красной Армии; генерал-майор авиации (1944). — 216
- Береснев Николай Яковлевич* (1893—1965), кинорежиссер, сценарист. — 35
- Берия Лаврентий Павлович* (1899—1953), политический и государственный деятель. — 392, 488
- Берлинер Яков Леопольдович* (1904—1985), оператор-документалист, фотограф. — 186
- Бернс Роберт* (1759—1796), шотландский поэт. — 355
- Бернстайн Сидни* (1899—1993), английский кинодеятель, продюсер, один из создателей Британского кинообщества, глава киносекции союзных войск в Северной Африке (1942—43) и в Европе (1943—45). — 566, 634, 635
- Берснев (Павлищев) Иван Николаевич* (1889—1951), театральные режиссер и актер; снимался в кино. — 459
- Бесков Сергей Дмитриевич* (1904—1970), химик; в 1939—46 начальник Главного управления по производству научных и учебно-технических фильмов Комитета по делам кинематографии, Министерства кинематографии. — 71
- Бессмертный Михаил Самсонович* (1904—1980), организатор кинопроизводства; в годы Великой Отечественной войны директор Центральной студии кинохроники. — 160
- Бетховен Людвиг ван* (1770—1827), немецкий композитор, пианист и дирижер. — 726
- Бетч Альбер.* — 822
- Бибиков Борис Владимирович* (1900—1986), театральные актер и режиссер, педагог; снимался в кино. — 233, 632
- Бидл Фрэнсис Б.* (1886—1968), американский государственный деятель; в 1941—45 генеральный прокурор США. — 618
- Бирман Серафима Германовна* (1890—1976), актриса театра и кино, театральные режиссер, педагог. — 254, 538, 743
- Бисмарк Отто Эдуард Леопольд фон Шёнхаузен* (1815—1898), германский государственный деятель, князь. — 735
- Блейман Михаил Юрьевич* (1904—1973), критик, сценарист. — 92, 240, 251, 253, 258, 269, 270, 276, 328, 352, 373, 478, 694
- Блинов Борис Владимирович* (1909—1943), актер театра и кино. — 238, 239, 254, 274, 277, 328
- Блиох Яков Моисеевич* (1895—1957), режиссер-документалист; занимал ряд административных должностей в кинематографии. — 126, 314
- Блок Давид Семенович* (1888—1948), композитор, дирижер. — 245, 246, 690
- Блюменталь Ричард* (1905—1962), американский кинопродюсер. — 571
- Блюхер Василий Константинович* (1890—1938), военачальник, Маршал Советского Союза (1935); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 785
- Бобров С.,* оператор; работал в «Союзинторгкино». — 573, 593
- Богарт Хэмфри* (1899—1957), американский киноактер. — 613
- Богдан Константин Иванович* (1911—1969), оператор-документалист. — 140
- Боголюбов Николай Иванович* (1899—1980), актер театра и кино. — 28, 131, 230, 254, 257, 262, 266, 274, 349
- Богоров Ансельм Лазаревич* (1903—1993), оператор-документалист. — 174, 201, 837
- Бодик Лазарь Зусьевич* (1903—1976), украинский кинорежиссер. — 248, 503
- Бойков Владимир Николаевич* (1907—1978), режиссер-документалист. — 157
- Болтянский Андрей Григорьевич* (1911—1985), оператор; в 1943—44 уполномоченный «Союзинторгкино» в Мексике и США. — 651

Болтянский Григорий Моисеевич (1885—1953), историк кино, режиссер-документалист. — 754, 764

Большаков Иван Григорьевич (1902—1980), государственный деятель; в 1939—53 председатель Комитета по делам кинематографии, министр кинематографии СССР. — 17, 19, 20, 23, 24, 28, 29, 32, 36, 37, 44—47, 50, 51, 54, 55, 59, 77, 78, 80—82, 88, 93, 95, 97—104, 107, 108, 114, 116—118, 130—132, 149, 156, 158, 160—163, 166, 168, 170, 174, 182, 187, 202, 214, 215, 219, 231, 237, 240, 242, 245—252, 255, 256, 262, 274, 280, 292, 295—297, 315, 316, 321, 322, 324, 325, 330, 331, 336, 338—341, 356, 360, 369, 382, 403, 406, 408, 416, 420, 422—437, 439—443, 445, 447—449, 451—453, 459—461, 464, 468—471, 475, 478, 480, 481, 483—485, 490, 495, 497—501, 504, 506—508, 511, 513—515, 517, 519—521, 527—533, 536, 538, 539, 541, 547, 549, 552, 553, 555, 556, 561—563, 567—569, 571, 579, 585—587, 594—596, 598, 602, 603, 605—608, 610, 614, 619—626, 630, 631, 634—636, 641, 642, 650—652, 654, 659, 661—663, 665, 667, 668, 673, 676, 679, 681, 682, 691, 695, 703, 709, 710, 755, 764, 766, 769—771, 774, 777, 840, 841

Большаков Николай Иванович (1913—1990), оператор-документалист. — 186

Большинцов Мануэль Владимирович (1902—1954), кинорежиссер, кинодраматург. — 92, 251, 258, 269, 274, 276, 437, 463, 466, 478, 703

Большой, сержант госбезопасности. — 401

Бондарев Юрий Васильевич (р. 1924), писатель. — 829

Бондарчук Сергей Федорович (1920—1994), кинорежиссер, киноактер, педагог. — 534, 780, 815, 829

Бондин Иван Андреевич (1911—1997), сценарист. — 352

Борзенко Сергей Александрович (1909—1972), писатель, журналист, фронтовой корреспондент; Герой Советского Союза (1943). — 375, 379

Борисова Е.П., жена И.Ф. Малова. — 227

Босулаев Анатолий Федорович (1904—1964), художник; работал в кино. — 380, 711

Бочков Виктор Михайлович (1900—1981), государственный деятель; в 1940—43 прокурор СССР; генерал-лейтенант (1944). — 488

Бояджиев Григорий Нерсесович (1909—1974), театровед, театральный критик, педагог. — 243

Бразильяк Робер (1909—1945), французский журналист, писатель; казнен как коллаборационист. — 656, 659

Брантман Александр Моисеевич (1905—1983), оператор-документалист. — 197, 198

Браун Владимир Александрович (1896—1957), кинорежиссер. — 115, 447, 448

Брежнев Леонид Ильич (1906—1982), государственный и политический деятель. — 787, 801

Брехт Бертольт (1898—1956), немецкий писатель, теоретик искусства, театральный и общественный деятель. — 238, 242

Брехунец М.И., генерал путей сообщения. — 252

Бригаднов Петр Гаврилович, в годы Великой Отечественной войны заместитель управляющего «Союзинторгкино», в 1944—47 управляющий «Союзинторгкино», «Совэкспортфильма». — 572, 579, 582, 608, 626, 630, 636, 640, 642, 650, 652, 654, 657

Брик Осип Максимович (1888—1945), литератор, литературовед, критик, сценарист. — 547

Бриккер Залман Абрамович (1903—1974), организатор кинопроизводства; во время Великой Отечественной войны председатель ЦК профсоюза киноработников. — 254

Бритиков Григорий Иванович (1908—1982), организатор кинопроизводства; с 1944

- заведующий отделением «Союзинторгкино» в Польше, в 1947—49 управляющий «Совэкспортфильма», в 1960-е директор Центральной студии детских и юношеских фильмов им. М. Горького. — 625, 626
- Бродский Б.Л.*, киноинженер. — 109, 110, 112, 510
- Бронштейн С.Н.*, инженер. — 327
- Брусилов Алексей Алексеевич* (1853—1926), военачальник, генерал от кавалерии (1912). — 814
- Брюнчугин Евгений Васильевич* (1899—1981), кинорежиссер, сценарист. — 33, 48
- Бугова Лия Исааковна* (1900—1981), театральная актриса. — 668
- Буденный Семен Михайлович* (1883—1973), военачальник, политический и государственный деятель. — 811, 814
- Будяк Людмила Михайловна*, киновед, директор НИИ киноискусства. — 13
- Буи*, румынский кинопрокатчик. — 628
- Букман Сидни* (1902—1975), американский сценарист; в 1941—42 президент Гильдии сценаристов; был ответственным продюсером к/ст «Коламбия пикчерз», с 1942 руководил различными сторонами кинопроизводства, позже стал вице-президентом и заместителем главы производства к/ст; в 1951 включен в «черные списки» как член компартии США. — 605
- Буланов*, сержант. — 208
- Булгаков Михаил Афанасьевич* (1891—1940), писатель, драматург. — 338
- Булганин Николай Александрович* (1895—1975), государственный и политический деятель. — 623—625
- Бунеев Борис Алексеевич* (р. 1921), кинорежиссер, сценарист. — 243
- Бунимович Теодор Захарович* (1908—2001), оператор-документалист. — 147
- Буссе Эрнст* (?—1952), депутат германского рейхстага от компартии. — 824, 825
- Бутковский Яков Леонидович* (р. 1927), киновед, киноинженер. — 24, 259
- Бух Владимир Наумович*, сценарист. — 35
- Бучма Америкосий Максимилианович* (Максимович) (1891—1957), украинский актер и режиссер театра и кино, педагог, общественный деятель. — 254, 328
- Быков Василь* (*Василий Владимирович*) (1924—2003), белорусский писатель. — 138, 798, 801
- Быков Николай Владимирович* (1909—1945), оператор-документалист. — 837
- Быстров Анатолий Николаевич* (?—1943), оператор-документалист. — 838
- Бышкин*, военком Казахской ССР. — 255, 325
- Вавилов М.С.*, дипломат; был консулом СССР в США. — 659
- Вагов Алексей Власович* (1905—1971), политический деятель; в 1938—45 первый секретарь ЦК КП Киргизской ССР. — 509, 510, 525—528
- Вайншток Владимир Петрович* (псевд. В. Владимиров) (1908—1978), кинорежиссер, кинодраматург. — 251, 254, 321, 322, 331
- Вайсфельд Арнольд Михайлович* (1905—1996), художник; работал в кино. — 336
- Вакар Борис Владимирович* (1919—1943), оператор-документалист. — 846, 847
- Вакар Игорь Владимирович* (1906—1977), оператор-документалист, организатор кинопроизводства. — 267, 287
- Вальфорд*, уполномоченный Министерства информации Великобритании. — 647
- Ванин Василий Васильевич* (1898—1951), актер театра и кино. — 254, 261, 265, 711, 713
- Варейкис* (*Варейкис-Семенова*) *Марианна Сергеевна* (1906—1967), режиссер-документалист. — 509

- Варламов Константин Александрович* (1849—1915), театральный актер. — 728
Варламов Леонид Васильевич (1907—1962), режиссер-документалист. — 136, 137, 151, 207, 771, 775
Василевская Ванда Львовна (1905—1964), писательница. — 456, 460, 461, 466, 472
Василевский Александр Михайлович (1895—1977), военачальник, государственный деятель, Маршал Советского Союза (1943). — 784, 785
Василенко Константин, сценарист. — 26
Васильев. — 622
Васильев Георгий Николаевич (1899—1946), кинорежиссер, сценарист. — 41, 230, 238—241, 252, 254, 326, 552—555, 656, 694
Васильев Дмитрий Иванович (1900—1984), кинорежиссер, сценарист. — 354
Васильев Сергей Дмитриевич (1900—1959), кинорежиссер, сценарист; в 1943—44 художественный руководитель ЦОКС. — 41, 230, 238—241, 252, 253, 262, 263, 326, 327, 339, 431, 552—555, 656, 694
Васильевский (иногда Василевский) Владимир Николаевич (1893—1957), партийный деятель, государственный чиновник; в 1938—47 начальник Управления по контролю за кинорепертуаром Комитета по делам кинематографии, министерства кинематографии. — 63, 215
Васильченко Федор Михайлович (1904—?), в 1939—44 начальник Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов Комитета по делам кинематографии. — 136, 137, 156, 159, 160, 163, 176, 177, 180, 193, 196, 200, 218—220, 509, 573, 749, 750, 754, 757, 769, 770
Васильчиков-Васильчук Юрий (Георгий) Васильевич (1901—1969), кинорежиссер, киноактер. — 43
Ватутин Николай Федорович (1901—1944), военачальник, генерал армии (1943). — 811
Ваховский Моисей Ильич, ассистент оператора. — 836
Вахтангов Евгений Багратионович (1883—1922), театральный режиссер и актер, педагог. — 229, 418
Вейланд Борис Владимирович, кинорежиссер. — 510
Вейнерович Иосиф Наумович (1909—1998), оператор-документалист. — 90, 146
Вексли Джон (1907—1985), американский драматург, сценарист. — 570
Величко Михаил Александрович (1912—1942), второй режиссер игрового кино, режиссер-аниматор. — 326
Вельяминов Петр Сергеевич (р. 1926), киноактер; был необоснованно репрессирован. — 399
Венджер Наталия Яковлевна (р. 1932), киновед, социолог. — 437
Верейский Георгий Семенович (1886—1962), график. — 706
Верн Жюль (1828—1905), французский писатель-фантаст. — 377, 378
Вертов Дзига (Денис Аркадьевич Кауфман; наст. имя и фам. Давид Абелевич Кауфман) (1896—1954), кинорежиссер, теоретик кино. — 230, 234, 235, 243, 413
Вершинин И. — 35
Ветчинин, шофер. — 164, 220
Видор Кинг Уоллис (1894—1982), американский кинорежиссер, продюсер. — 612, 614
Видор Чарльз (Кароль) (1900—1959), американский кинорежиссер, сценарист, певец, продюсер. — 607
Вильгельм II, кайзер Фридрих Вильгельм Виктор Альберт (1859—1941), последний германский император и король Пруссии (1888—1918). — 811
Винник Павел Борисович (р. 1925), актер кино и театра. — 785, 839

- Виноградов А.*, партийный деятель; был заместителем ответственного секретаря КПК при ЦК ВКП(б). — 117
- Виноградская Катерина Николаевна* (1905—1973), кинодраматург. — 92, 513, 547
- Винярский Михаил Борисович* (1912—1977), режиссер неигрового кино, организатор кинопроизводства. — 113, 287
- Вирта Николай Евгеньевич* (1906—1976), писатель, драматург. — 417, 547
- Витошко Галина Петровна*, сотрудница отдела творческих кадров СК РФ. — 13
- Витухновский Михаил Семенович* (1903—1976), сценарист. — 375
- Вихирев Николай Александрович* (1904—1976), оператор-документалист. — 90, 180, 182, 201, 649, 837
- Вишневский Всеволод Витальевич* (1900—1951), писатель, драматург. — 16, 76, 159, 478, 482, 735
- Владимир Всеволодович Мономах* (Владимир II Мономах) (1053—1125), великий князь киевский в 1113—25, государственный деятель, военачальник и писатель. — 811
- Владимиров*, директор ленинградской фабрики № 4. — 158
- Владимиров*, организатор кинопроизводства. — 287
- Власов Андрей Андреевич* (1901—1946), генерал-лейтенант (1942); глава «Комитета освобождения народов России» и «Русской освободительной армии», составленной из советских военнопленных; казнен как предатель. — 787, 811
- Влахевич Велько* (1914—1975), югославский политический деятель; был членом президиума ЦК СКЮ, в 1941—45 руководил радиостанцией «Свободная Югославия», с 1944 главный редактор газеты «Борба». — 622
- Водяницкая Галина Владимировна* (р. 1918), актриса театра и кино. — 233, 712
- Воеводин Всеволод Петрович* (1907—1973), прозаик, драматург. — 693
- Вознесенский Николай Алексеевич* (1903—1950), государственный и политический деятель, экономист; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 430
- Войтехов Борис Ильич* (1911—?), писатель, сценарист. — 361, 373, 479, 713, 791
- Волк Эдуард Юлианович* (1907—1992), звукооператор. — 711
- Володин (Лифшиц) Александр Моисеевич* (1919—2001), драматург. — 839
- Волчек*, механик к/ст «Мосфильм». — 690
- Волчек Борис Израилевич* (1905—1974), кинооператор, кинорежиссер. — 251, 254, 325, 332, 512, 513, 554, 711, 725, 738
- Волчек Галина Борисовна* (р. 1933), главный режиссер театра «Современник», актриса театра и кино. — 243, 254
- Вольпин Михаил Давыдович* (1902—1988), кинодраматург, поэт. — 34, 39, 242, 311, 378, 477, 547
- Воробьев Константин Дмитриевич* (1919—1975), писатель. — 801
- Ворошилов Климент Ефремович* (1881—1969), политический и государственный деятель. — 240, 349, 784, 811
- Вронский Сергей Аркадьевич* (1923—2003), оператор, сценарист, кинорежиссер. — 786, 839
- Вуд Сэм* (1883—1949), американский кинорежиссер, президент Альянса по защите американских идеалов. — 613
- Вульф Ирина Сергеевна* — см. Анисимова-Вульф Ирина Сергеевна.
- Высоцкая*, мать В.П. Высоцкого. — 227
- Высоцкий Вячеслав Павлович* (?—1943), оператор-документалист. — 226, 838, 839
- Высоцкий Павел Владимирович* (1891—?), священник, отец В.П. Высоцкого. — 227

- Вышинский Андрей Януарьевич* (1883—1954), политический и государственный деятель. — 488, 561, 562, 623, 642
- Габрилович Евгений Иосифович* (1899—1993), кинодраматург, писатель. — 111, 347, 396, 721, 727, 728, 745
- Гаверлов Игорь*, биограф М. Названова. — 405, 406
- Гавронский Михаил Савельевич* (1904—1984), кинорежиссер. — 272
- Гайдар (Голиков) Аркадий Петрович* (1904—1941), писатель. — 28, 298, 306
- Гайдар Егор Тимурович* (р. 1956), политический и государственный деятель. — 810
- Галаджев Петр Степанович* (1900—1971), художник кино, кинорежиссер, киноактер. — 308
- Галактионов Михаил Романович* (1893—1948), военачальник, историк, член худсовета Комитета по делам кинематографии; генерал-майор (1943); был необоснованно репрессирован; покончил жизнь самоубийством. — 377, 431
- Галицкий Иван Павлович* (1897—1987), генерал-лейтенант инженерных войск (1945). — 134
- Гальперин Александр Владимирович* (1907—1996), оператор. — 780, 787
- Гальченко Леонид Акимович* (1912—1986), летчик, полковник (1945), Герой Советского Союза (1942). — 763
- Ганнер Гарольд*, директор отдела кинематографии Департамента военного производства США. — 617
- Гарсей Николай Николаевич* (1900—1949), работник Госкиноиздата. — 406, 407
- Гардан Юлиуш* (1901—1944), польский кинорежиссер, сценарист; умер в Казахстане от туберкулеза. — 109—111, 289, 502
- Гардин (Благонравов) Владимир Ростиславович* (1877—1965), кинорежиссер, киноактер. — 731
- Гарин Эраст Павлович* (1902—1980), актер и режиссер театра и кино. — 301, 310, 312, 314, 504, 547, 712, 727, 728, 734, 736, 745
- Гаршенин*. — 106
- Гафуров Бободжан Гафурович* (1908—1977), таджикский политический деятель, историк-востоковед; в 1946—56 первый секретарь ЦК КП Таджикской ССР. — 310, 516
- Гачев Георгий Дмитриевич* (р. 1929), культуролог, критик, литературовед, философ. — 238
- Геловани Михаил Георгиевич* (1892/93—1956), актер и режиссер театра и кино. — 254, 257, 262
- Гендельштейн Альберт Александрович* (1906—1981), кинорежиссер, сценарист. — 126, 477, 504
- Герасимов Сергей Аполлинариевич* (1906—1985), кинорежиссер, киноактер, педагог; в 1944—45 директор ЦСДФ и заместитель председателя Комитета по делам кинематографии. — 36, 96, 223, 225, 252, 253, 257, 268, 275, 317, 365—367, 431, 465, 484, 547—550, 553, 554, 593, 630, 675, 694, 720—722, 730, 766, 768, 771, 773, 777
- Герман Алексей Юрьевич* (р. 1938), кинорежиссер. — 205, 342, 798, 828
- Герман Юрий Павлович* (1910—1967), писатель. — 417
- Гижко*, организатор кинопроизводства; был директором Киевской студии художественных фильмов. — 128, 129
- Гизо*, оператор-документалист. — 837
- Гиков Рафаил Борисович* (1905—1946), оператор и режиссер документального кино. — 218, 778
- Гинзбург Александр Наумович* (1906—?), организатор кинопроизводства. — 262, 263

- Гинзбург Семен Захарович* (1897—1993), государственный деятель; в 1939—46 нарком по строительству СССР. — 693
- Гитлер (Шикльгрубер) Адольф* (1889—1945), глава Национал-социалистической партии Германии (с 1921), с 1933 рейхсканцлер фашистской Германии. — 8, 242, 570, 704, 793, 800, 809, 811
- Глаголин Сергей Борисович* (1904—1942), кинорежиссер, киноактер, сценарист. — 33
- Гладков Федор Васильевич* (1883—1958), писатель. — 367
- Глебов Петр Петрович* (1915—2000), актер кино и театра. — 788, 839
- Глидер Михаил Моисеевич* (1900—1966), оператор-документалист. — 90, 142, 146, 149, 222
- Глотов Иван Андреевич* (1903—1979), организатор кинопроизводства; в 1940—41 и 1944—51 директор к/ст «Ленфильм», в 1941—44 директор ВГИКа. — 107, 108, 114, 250, 255, 257, 268, 435, 514, 693
- Глэксил Дональд* (1905—1983), американский общественный деятель; в 1934—43 исполнительный секретарь Академии киноискусства США. — 612
- Говоров Леонид Александрович* (1897—1955), военачальник, Маршал Советского Союза (1944). — 785
- Гоголь Николай Васильевич* (1809—1852), писатель. — 54, 350, 351, 375, 707, 735
- Голдвин Сэмюэль (Шмуэль Голдфиш)* (1882—1974), американский кинопродюсер, один из основателей компании «Метро-Голдвин-Майер» (1916). — 599, 605, 612, 614, 617
- Голдовская Марина Евсеевна* (р. 1942), режиссер и оператор документального кино, педагог. — 208
- Голдовский Евсей Михайлович* (1903—1971), ученый, изобретатель, педагог; с 1932 научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ). — 765
- Голдстейн Бенджамин*, представитель компании «Арткино» на западном побережье США; участвовал в работе над фильмом «Миссия в Москву». — 600
- Голиков Филипп Иванович* (1900—1980), военачальник, Маршал Советского Союза (1961). — 209
- Головатинский Михаил Яковлевич* (1896—1973), художник кино, график. — 695
- Головкин*. — 83
- Головня Анатолий Дмитриевич* (1900—1982), кинооператор. — 554
- Головня Владимир Николаевич* (1909—1983), оператор-документалист, организатор кинопроизводства; был заместителем председателя Комитета по делам кинематографии, заместителем министра кинематографии СССР; в 1946—55 директор ВГИКа. — 148, 662, 673, 675, 677—679, 696
- Головской Валерий Семенович* (р. 1938), киновед, критик. — 557
- Голод Иосиф Самуилович* (1909—2002), киноинженер; в 1940—42 начальник конструкторского бюро «Ленфильма». — 695
- Голуб Лев Владимирович* (1904—1994), кинорежиссер. — 272
- Голутва Александр Алексеевич* (р. 1948), организатор кинопроизводства, заместитель руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии. — 13
- Гольдин Исаак Абрамович* (1902—1979), организатор кинопроизводства; был начальником планового отдела к/ст «Ленфильм»; после Великой Отечественной войны — директор фильмов. — 108
- Гольдин Рафаил Юльевич* (1920—?), кинорежиссер; в 1973 эмигрировал. — 200
- Гонопольский Игорь Маркович* (р. 1949), казахский режиссер-документалист. — 243

- Гор Геннадий Самойлович* (1907—1981), прозаик. — 693
Горбатов Борис Леонтьевич (1908—1954), писатель. — 35, 373, 374, 431, 547, 771
Горбачев Борис Константинович (1908—1994), оператор комбинированных съемок. — 336
Горбачев Михаил Сергеевич (р. 1931), политический и государственный деятель. — 787, 809
Горбунов Кузьма Яковлевич (1903—?), писатель. — 380
Горелов Степан. — 817
Горнов Григорий Александрович, с 1943 начальник Главного управления массовой печати и проката кинофильмов Комитета по делам кинематографии. — 72, 80, 81, 128
Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967), поэт. — 358
Горохов Виктор Соломонович (р. 1924), кинодраматург, журналист. — 230
Горский Александр Валентинович (1898—1983), организатор кинопроизводства; после Великой Отечественной войны был директором Киевской и Одесской к/ст. — 691
Горький Максим (Алексей Максимович Пешков) (1868—1936), писатель, общественный деятель. — 5, 44, 233, 751
Горяева Татьяна Михайловна, историк, директор РГАЛИ. — 13
Гофман Натан Наумович (1906—1994), организатор кинопроизводства. — 126
Граков Глеб Васильевич (1920—?), критик, эссеист, журналист. — 374
Гранберг Анатолий Семенович (1904—1977), журналист, сценарист. — 32, 34, 39, 40, 259
Грачев Иван Дмитриевич (1908—1998), оператор-документалист. — 164
Гребнер Георгий Эдуардович (1892—1954), кинодраматург. — 76, 248
Грейбл Бетти (1916—1973), американская киноактриса. — 597
Грибов Алексей Николаевич (1902—1977), актер театра и кино. — 28
Григорьев Р.Г. — см. Кацман Р.Г.
Григорьян Ваган Григорьевич (1901—1983), партийный функционер; в 1933—44 ответственный редактор газеты «Заря Востока» (Тбилиси), в 1944—49 заведующий отделом центральных газет УПиА, в 1949—53 председатель Внешнеполитической комиссии ЦК ВКП(б)—КПСС. — 541, 543, 545
Грин Эльмар (Александр Васильевич Якимов) (1909 — 1990-е), писатель. — 693
Гринкруг Лев Александрович (1889—1987), литредактор, занимался дубляжом фильмов. — 292, 316, 321
Гриффит Дэвид Уорк (1875—1948), американский кинорежиссер. — 12, 596, 597
Громан Арнольд Яковлевич, ассистент оператора; расстрелян во время оккупации Киева фашистскими войсками. — 227, 836
Громов Евгений Сергеевич (1931—2005), критик, киновед. — 240, 244, 415, 535, 536
Громова Наталья Александровна, литературовед, литератор, философ. — 88, 123, 244, 245, 394, 398, 400, 487, 490
Громыко Андрей Андреевич (1909—1989), государственный деятель; в 1943—45 Чрезвычайный и Полномочный Посол СССР в США и посланник СССР в Республике Куба по совместительству. — 589, 590, 595, 598
Гроцкий (Гродский) Лев Станиславович (1900—?), оператор-документалист. — 176, 177, 199—201
Грошев Александр Николаевич (1905—1973), киновед; с 1949 преподаватель, в 1956—73 ректор ВГИКа. — 93, 250
Грудцова (урожд. Напельбаум) Ольга Моисеевна (1905—1982), критик, литературовед. — 245

- Груц-Корак*, бухгалтер. — 129
- Губенко Николай Николаевич* (р. 1941), кинорежиссер, актер театра и кино, общественный деятель. — 534
- Гуревич Леонид Абрамович* (1932—2001), кинодраматург, кинорежиссер, критик, педагог. — 243
- Гуревич Макс Григорьевич*, армейский политработник; был заместителем начальника Главного управления политической пропаганды Красной Армии; дивизионный комиссар. — 59
- Гуров Сергей Николаевич* (1901—1962), режиссер-документалист. — 165
- Гусев Виктор Михайлович* (1909—1944), поэт, драматург. — 26, 324, 348, 720, 737, 746
- Гусев Г.*, секретарь СНК Украинской ССР по оборонным делам. — 77
- Гусев Сергей Евтеевич* (1897—1984), оператор-документалист. — 837
- Гусев Федор Тарасович* (1905—1986), дипломат; с 1942 посланник посольства СССР в Канаде, в 1943—46 посол СССР в Великобритании. — 562, 563, 589, 590
- Гутников*, сержант. — 219
- Давидович*, минер. — 847
- Дайес Мартин* (1900—1972), американский политический деятель, конгрессмен от штата Техас. — 594, 596
- Даллес Аллен Уэлш* (1893—1969), американский государственный и политический деятель; в 1953—61 директор ЦРУ США. — 787
- Дальский Дмитрий Александрович* (1903—1981), кинорежиссер. — 117
- Данелия Георгий Николаевич* (р. 1930), кинорежиссер. — 535
- Данин (Плотке) Даниил Семенович* (1914—2000), писатель, сценарист, критик. — 791
- Данте Алигьери* (1265—1321), итальянский поэт. — 6
- Данукалов Алексей Федорович* (1916—1944), один из организаторов и руководителей партизанского движения на территории Витебской области в годы Великой Отечественной войны, Герой Советского Союза (1944). — 224
- Д'Арк Жанна* (1412—1431), народная героиня Франции. — 736
- Дашниев*, директор Киевского театрального института. — 105
- Дегтярь Михаил Васильевич* (1905—?), в 1943—45 заместитель председателя Комитета по делам кинематографии. — 630
- Дейвис Джозеф Эдвардс* (1876—1958), американский дипломат; в 1936—41 посол США в СССР; автор книги «Миссия в Москву» (1943, экранизирована). — 564, 568, 751
- Деканозов Владимир Георгиевич* (1898—1953), государственный деятель; в 1939—47 заместитель наркома, министра иностранных дел СССР. — 562, 579
- Демьянов А.П.*, инженер-электрик к/ст «Мосфильм». — 121
- Депине Нед Эверетт* (1890—1974), американский кинопродюсер; был президентом кинокомпании «РКО». — 603
- Деревянко А.*, оператор-документалист. — 144
- Дефо Даниэль* (1659—1731), английский писатель. — 354, 355, 479
- Джамбул Джабаев* (1846—1945), казахский народный поэт-акын. — 473, 751
- Джексон*. — 650
- Джоунс Дженнифер* (р. 1919), американская киноактриса. — 611, 612
- Дзивак Виктория*, журналистка. — 400
- Дзиган Ефим Львович* (1898—1981), кинорежиссер. — 44, 254, 257, 260, 261, 264—266, 274, 276, 287, 315, 316, 318, 483, 687

- Дикий Алексей Денисович* (1889—1955), театральный режиссер и актер, педагог; снимался в кино. — 431
- Дисней Уолт* (1900—1966), американский режиссер-аниматор, кинопродюсер. — 595, 604
- Дистлер В.*, геолог. — 25, 38
- Дмоховский Борис Михайлович* (1899—1967), режиссер и актер театра и кино; педагог. — 624
- Доброницкий Виктор Васильевич* (1910—1948), оператор-документалист. — 189, 190
- Доватор Лев Михайлович* (1903—1941), военачальник, командующий кавалерийским корпусом, генерал-майор (1941). — 767
- Догажченко Александр Петрович* (1894—1956), кинорежиссер, сценарист, педагог. — 8, 15, 16, 36, 37, 43—46, 48—50, 198, 205, 248, 362, 364, 365, 381—394, 397, 398, 404, 405, 413, 479, 503, 518, 532, 538, 540, 547, 548, 550, 552, 593, 608, 656, 699, 703, 710, 749, 754
- Долинский Иосиф Львович* (1900—1983), киновед. — 573, 537, 839—841
- Долматовский Евгений Аронович* (1915—1994), поэт, журналист. — 826
- Дольд-Михайлик Юрий Петрович* (1903—1966), писатель, сценарист. — 503
- Домбровский Виктор Викторович* (1906—1995), оператор. — 235
- Домбровский Юрий Осипович* (1909—1978), писатель; был необоснованно репрессирован. — 827
- Донец Григорий Алексеевич* (1902—1967), оператор-документалист. — 144
- Донец Людмила Семеновна* (р. 1935), критик. — 13, 780, 828, 829
- Донливи Брайан* (1899—1972), американский киноактер. — 571
- Донской, румынский кинодеятель.* — 628
- Донской Марк Семенович* (1901—1981), кинорежиссер. — 10, 16, 43, 113, 259, 288, 289, 374, 453, 455, 456, 459, 464, 466, 472, 541, 545, 771
- Дорохин Николай Иванович* (1905—1953), актер театра и кино. — 712
- Досталь Николай Владимирович* (1909—1959), кинорежиссер. — 35
- Достоевский Федор Михайлович* (1821—1881), писатель. — 693
- Драйзер Теодор* (1871—1945), американский писатель, общественный деятель. — 5
- Драновская Лидия Дмитриевна* (р. 1922), актриса театра и кино. — 233
- Дробашенко Сергей Владимирович* (р. 1921), критик, киновед, сценарист, писатель, педагог. — 839
- Дружинин Владимир Николаевич* (1907—1976), государственный и партийный деятель; в 1942—44 комиссар Черниговского партизанского соединения А.С. Федорова; Герой Советского Союза (1944). — 222
- Дубровина Людмила Викторовна* (1901—?), в 1940—41 начальник Главного управления кинофикации Комитета по делам кинематографии, в 1941—42 директор издательства детской литературы («Детгиз»), в 1942—43 в аппарате Главпура Красной Армии, в 1943—48 снова в «Детгизе». — 77
- Дубровский-Эшке Борис Владимирович* (1897—1963), художник кино. — 254, 321
- Дубсон Марк Иосифович* (1899—1981), кинорежиссер; был необоснованно репрессирован. — 272
- Дудкин*, секретарь ЦК КП Казахской ССР. — 252
- Дукельский Семен Семенович* (1892—1960), государственный чиновник, деятель органов госбезопасности; в 1938—39 начальник Комитета по делам кинематографии. — 17, 19, 31, 80, 461, 467, 468, 556, 699
- Дукор Яков Аранович* (1906—1951), кинорежиссер, сценарист. — 113

- Дунский Юлий Теодорович* (1922—1982), кинодраматург; был необоснованно репрессирован. — 399, 435, 632
- Дьяченко Валентин Михайлович* (1921—2002), кинодраматург. — 789
- Дэвис Бетт (Рут Элизабет)* (1908—1989), американская киноактриса. — 739
- Егоров Владимир Евгеньевич* (1878—1960), художник театра и кино. — 336, 431
- Ежов Валентин Иванович* (1921—2004), кинодраматург. — 828, 839
- Екатерина II Алексеевна* (1729—1796), российская императрица с 1762. — 807
- Екельчик Юрий Израилевич* (1907—1956), оператор. — 109, 110
- Елисеев Константин Степанович* (1890—1968), график, карикатурист. — 485
- Ельцин Борис Николаевич* (р. 1931), политический и государственный деятель. — 343, 787, 829
- Еней Евгений Евгеньевич* (1890—1971), художник кино. — 336
- Ермужинова (впоследствии Умурзакова) Амина Ергожаевна* (р. 1919), казахская актриса театра и кино. — 513
- Еременко Андрей Иванович* (1892—1970), военачальник, Маршал Советского Союза (1955). — 765
- Еремин Дмитрий Иванович* (1904—1965), поэт, прозаик, литературовед; в 1946—51 член коллегии Министерства кинематографии СССР. — 250
- Ермаш Филипп Тимофеевич* (1923—2004), государственный и партийный деятель; в 1972—86 председатель Государственного комитета СССР по кинематографии. — 408
- Ермолинский Сергей Александрович* (1900—1984), кинодраматург. — 35, 337, 338, 396
- Ермолов Петр Васильевич* (1887—1953), оператор документального и игрового кино. — 197, 837, 839
- Ерохин*, лейтенант. — 777
- Есбатыров*, организатор кинопроизводства. — 513
- Есипова Раиса Давыдовна* (1906—1994), актриса. — 254, 261, 265
- Ефимов Евгений Иванович* (1908—1979), оператор-документалист. — 176, 177, 201
- Ефремов Александр Илларионович* (1904—1951), государственный деятель; в 1941—49 нарком, министр станкостроения СССР. — 671
- Ешурин Владимир Семенович* (1909—1985), оператор-документалист. — 136, 137, 163—165, 174, 196, 219—221, 771, 835, 837
- Жаков Олег Петрович* (1905—1988), киноактер. — 230, 235, 339, 711
- Жаксон*. — 647
- Жалакявичус Витаутас Прано* (1930—1996), кинорежиссер. — 535
- Жаров Михаил Иванович* (1899—1981), актер кино и театра. — 131, 230, 232, 235, 241, 254, 276, 277, 327, 331, 354, 375, 376, 477, 547, 733, 744
- Жарова Лидия Ивановна* — см. Наумова Лидия Ивановна.
- Жбанков Стратоник Ильич* (1892—?), в 1936—1953 директор ЦГАКФФД. — 761
- Жданов Андрей Александрович* (1896—1948), государственный и политический деятель. — 20, 23, 24, 28—30, 36, 37, 45—50, 52, 54, 55, 75, 78, 123, 206, 210—212, 216, 217, 340, 400, 404, 407, 433, 471, 496, 539, 541, 641, 679
- Жданов Владимир Викторович* (1911—1981), литературовед, критик. — 378
- Жеймо Янина Болеславовна* (1909—1987), киноактриса. — 94, 230, 258
- Животовский Исаак Абрамович*, кинорежиссер. — 129
- Жизнева Ольга Андреевна* (1899—1972), актриса театра и кино. — 712
- Жили*, функционер СНК Украинской ССР. — 102
- Жук Аким Акимович*, в 1941—42 директор Витебского кинотехникума, в 1942—44 директор Алма-атинского кинотехникума. — 667

- Жуков Георгий Константинович* (1896—1974), военачальник, государственный и политический деятель, Маршал Советского Союза (1943). — 209, 512, 782, 784, 785, 788, 799, 811, 825
- Жуковский Николай Егорович* (1847—1921), ученый, основоположник современной аэродинамики. — 25
- Жуковский Борис Елисеевич* (1900—1962), театральный актер; снимался в кино. — 326
- Журавлев Василий Николаевич* (1904—1987), кинорежиссер. — 300, 304, 305, 377, 504, 666
- Забелло Василий Порфирьевич* (1911—1973), киноинженер. — 451, 687, 688, 696
- Завадский Юрий Александрович* (1894—1977), театральный режиссер и актер; снимался в кино. — 231, 339, 678
- Заговельев А. П.*, государственный деятель; был заместителем Председателя СНК Казахской ССР. — 436
- Зазулин Александрович* (1909—1984), оператор-документалист. — 182
- Зайцев Гавриил Федорович*, армейский политработник; заместитель начальника Политуправления Тихоокеанского флота; генерал-лейтенант береговой службы (1951). — 403, 404
- Зайцева Ольга Александровна*. — 13
- Зайчиков Василий Федорович* (1888—1947), актер театра и кино. — 712, 742
- Запорожец Александр Иванович* (1899—1959), армейский политработник; в 1940—41 начальник Главного управления политической пропаганды Красной Армии; генерал-лейтенант (1942). — 75, 76, 135
- Зархи Александр Григорьевич* (1908—1997), кинорежиссер, сценарист. — 361, 362, 373, 538, 554, 719, 722, 735
- Заславский Давид Иосифович* (1880—1965), публицист, критик. — 713
- Захаров Владимир Григорьевич* (1901—1956), композитор; с 1932 музыкальный руководитель Хора им. Пятницкого. — 431
- Зверев Арсений Григорьевич* (1900—1969), государственный деятель; в 1938—60 нарком, министр финансов СССР. — 330
- Зеленая Рина (Екатерина) Васильевна* (1902—1991), актриса театра и кино. — 26
- Зельдович Григорий Борисович (Герин Борухович)* (1906—1988), редактор кинопроизводства, критик. — 113, 247, 248, 256
- Землячка (Залкинд) Розалия Самойловна* (1876—1947), политический и государственный деятель; в 1939—43 заместитель Председателя СНК СССР. — 81, 97, 98, 103, 161, 428, 433, 436, 500, 514, 663
- Земцова Анна Николаевна* (1893—1966), актриса, журналистка; жена В. И. Пудовкина. — 338
- Зимин*, организатор кинопроизводства; был директором Центральной студии кинохроники. — 171
- Знаменский Анатолий Иванович* (?—1941), директор фронтовой киногруппы. — 227, 835, 840
- Золя Эмиль* (1840—1902), французский писатель. — 533
- Зонов В.*, второй секретарь посольства СССР в США. — 579, 581, 582
- Зоркая Ней Марковна* (р. 1924), критик, киновед. — 13, 229
- Зотов Василий Петрович* (1899—1977), государственный деятель; в 1939—49 нарком, министр пищевой промышленности СССР. — 671
- Зощенко Михаил Михайлович* (1895—1958), писатель. — 33, 92, 231, 249, 251, 258, 269, 397, 547

- Зуева Анастасия Платоновна* (1896—1986), актриса театра и кино. — 380
- Зуева Татьяна Михайловна* (1905—1969), партийный функционер; с 1941 зав. отделом культурно-просветительных учреждений УПиА, с 1945 председатель Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при СНК РСФСР, с 1946 член Художественного совета Министерства кинематографии СССР. — 42, 296, 350, 371, 497, 541, 545, 682, 683
- Ибрагимов А.М.* — 510
- Ибрагимов Давид Михайлович* (1914—1984), оператор-документалист. — 180—182
- Иван IV Грозный* (1530—1584), великий князь «всёя Руси» (с 1533), первый русский царь (с 1547). — 397, 472, 474
- Иванов*, начальник штаба партизанского объединения. — 222
- Иванов*, нарком гражданского и жилищного строительства РСФСР. — 530
- Иванов Александр Гаврилович* (1898—1984), кинорежиссер, киноактер. — 92
- Иванов Андрей Юрьевич*, историк. — 13
- Иванов Борис Григорьевич* (1908—1964), кинорежиссер, организатор кинопроизводства. — 33, 248, 266, 316, 322, 334, 472
- Иванов Виктор Михайлович* (1909—1981), в годы Великой Отечественной войны ассистент режиссера и художник, затем кинорежиссер. — 35
- Иванов Всеволод Вячеславович* (1895—1963), писатель, драматург. — 35, 349, 394, 395, 417, 487, 502
- Иванов Семен Павлович* (1900—1972), изобретатель советской системы стереоскопического беззачкового кинематографа; в 1944—47 вместе с А.Н. Андриевским работал на к/ст «Стереокино» над усовершенствованием стереоизображения. — 605, 606, 609, 610, 650, 651
- Иванов Сергей Васильевич* (1905—1987), оператор, кинорежиссер. — 334, 845
- Иванов-Барков Евгений Александрович* (1892—1965), кинорежиссер. — 502
- Ивановский Александр Викторович* (1881—1968), кинорежиссер. — 552, 693
- Ивкин Михаил*, старший сержант. — 195, 196
- Игнатович-Балинский Игнат Игнатович* (1898—1978), кинорежиссер, киноактер. — 503
- Иден Антони*, лорд *Эйвон* (1897—1977), английский политический деятель; в 1940—45 министр иностранных дел Великобритании. — 751
- Иезутов Николай Михайлович* (1889—1941), литературовед, киновед, историк кино. — 83, 841
- Изаксон Леонид Семенович (Лейзер Шлемович)* (1914—?), оператор и режиссер документального кино; в 1975 эмигрировал в Израиль. — 775
- Ильин*, директор Витебского кинотехникума. — 105
- Ильин Василий Сергеевич* (1892—1971), кинодеятель, профессор; первый ректор ГТК (с 1921). — 706
- Ильин М. (Илья Яковлевич Маршак)* (1895/96—1953), писатель. — 258
- Ингл*, американский сценарист. — 600
- Инденбом Лев Аронович* (1903—1970), второй режиссер. — 332, 334
- Иноземцева*, воспитательница. — 208
- Иофис Ессей Абрамович* (1905—1978), оператор, педагог ВГИКа; был членом технического совета Комитета по делам кинематографии. — 249
- Ирский Григорий Лазаревич*, киноинженер (ум. после 1981); в 1939—49 начальник Технического управления Комитета по делам кинематографии, Министерства кинематографии СССР; в годы борьбы с космополитизмом был подвергнут преследованиям. — 252, 334, 563—565, 606, 608
- Исаев Константин Федорович* (1907—1977), драматург, сценарист. — 92, 251, 328, 694

- Итина Мария*, кинорежиссер. — 306
- Ицков*, организатор кинопроизводства; был директором Киевской студии художественных фильмов, Минской к/ст. — 93, 492, 493
- Кабанов Иван Григорьевич* (1898—1972), государственный деятель; в 1941—51 нарком, министр электропромышленности СССР. — 671
- Каганович Лазарь Моисеевич* (1893—1991), политический и государственный деятель. — 98
- Кадочников Валентин Иванович* (1912—1942), кинорежиссер, художник и режиссер-аниматор. — 236, 237, 244, 245, 543
- Кадочников Павел Петрович* (1915—1988), актер и режиссер кино и театра. — 254, 266
- Кадочникова Лариса Валентиновна* (р. 1937), актриса театра и кино. — 237
- Казакевич Эммануил Генрихович* (1913—1962), писатель. — 819
- Казанский Геннадий Сергеевич* (1910—1983), кинорежиссер. — 695
- Казельский*, врач. — 208
- Казначеев Александр Федорович* (1909—1979), оператор-документалист. — 143, 223
- Каиров Асланбек Дзодзозович* (1911—1983), оператор-документалист. — 177—179, 837
- Калатозов (Калатозишвили) Михаил Константинович* (1903—1973), кинорежиссер; в 1943—45 уполномоченный Комитета по делам кинематографии в США, в 1944—46 начальник Главного управления по производству художественных фильмов Комитета, в 1946—48 заместитель министра кинематографии СССР. — 252, 268, 275, 317, 556—558, 573, 586, 587, 593, 594, 596, 599, 602, 604—606, 610, 614, 620, 663, 677, 679, 683, 687, 689, 691—694, 722
- Калик Зиновий Маркович* (1908—1994), сценарист. — 327
- Калинин Михаил Иванович* (1875—1946), политический и государственный деятель. — 396, 565
- Камшалов Александр Иванович* (р. 1932), партийный функционер, критик; в 1986—91 председатель Государственного комитета СССР по кинематографии. — 408
- Кананькин Серафим Михайлович* (1901—1987), журналист, сценарист. — 34
- Канделаки Владимир Аркадьевич* (1908—1994), артист (бас-баритон) и режиссер оперы и оперетты; снимался в кино. — 240, 254
- Канторович Лев Владимирович* (1911—1941), писатель. — 33, 39
- Канцель Владимир Семенович* (1896—1977), актер и режиссер театра; снимался в кино. — 126
- Капица Петр Иосифович* (1909—1998), писатель. — 26
- Капица Петр Леонидович* (1894—1984), физик. — 728
- Каплер Александр Яковлевич* (1904—1979), писатель, кинодраматург, телеведущий, кинорежиссер. — 31, 36, 37, 47, 51, 55, 56, 92, 251, 253, 258, 259, 267, 398, 399, 401—403, 417, 532
- Каплун Изольда Львовна*, сотрудница отдела творческих кадров СК РФ. — 13
- Каптерев Сергей Кириллович* (р. 1947), киновед. — 13, 558
- Капустин Яков Федорович* (1904—1950), партийный деятель; в 1940—45 секретарь Ленинградского обкома ВКП(б); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 217
- Каравая*, зам. начальника кинобригады Политуправления Белорусского фронта. — 180, 181
- Каравая Дмитрий Львович* (р. 1953), киновед, ученый секретарь НИИ киноискусства. — 13

- Караваева (Чапмен) Валентина Ивановна* (1921—1997), театральная актриса; снималась в кино. — 230, 241
- Каравкин Юрий Борисович* (1908—2005), сценарист. — 194
- Караганов Александр Васильевич* (р. 1915), киновед, литературовед, критик. — 839
- Карасев*, начальник Главного управления кинофикации при СНК УССР. — 77, 683
- Кармазинский Николай Николаевич* (1909—1990), режиссер-документалист. — 524, 525
- Кармен Роман Лазаревич* (1906—1978), режиссер и оператор документального кино. — 90, 140, 186, 188, 208, 209, 649, 775, 783, 798, 801
- Карнаухов Александр Леонтьевич*, офицер. — 824, 825
- Каротамм Николай Георгиевич* (1901—1969), эстонский политический деятель; в 1944—50 первый секретарь ЦК КП Эстонской ССР. — 521, 522
- Касаткин Павел Дмитриевич* (1913—2002), оператор-документалист. — 147
- Кассиль Лев Абрамович* (1905—1970), писатель, сценарист. — 378
- Катаев Валентин Петрович* (1897—1986), писатель. — 417
- Катанян Василий Васильевич* (1924—1999), режиссер-документалист. — 537, 538
- Катуков Михаил Ефимович* (1900—1976), военачальник, Маршал бронетанковых войск (1959). — 766
- Кацман Исаак Соломонович* (1914—1983), оператор-документалист. — 206
- Кацман Роман Григорьевич* (с 1950-х работал под псевд. Григорьев) (1911—1972), режиссер-документалист. — 144, 151, 170, 173—175, 177, 186, 187, 190, 198, 214, 215, 621, 770
- Кацнельсон Леонид Григорьевич*, организатор кинопроизводства; был директором к/ст «Белгоскино», «Ленфильм», Центральной студии кинохроники; был необоснованно репрессирован. — 104, 171
- Качалов (Шверубович) Василий Иванович* (1875—1948), театральный актер. — 405
- Качерович Арон Наумович* (1909—1977), главный инженер Центральной студии кинохроники. — 148, 279
- Каштелян Василий Андреевич* (1905—2001), кинорежиссер; в годы Великой Отечественной войны начальник фронтовой киногруппы. — 226, 228
- Каюмов Малик Каюмович* (р. 1912), узбекский режиссер и оператор документального кино. — 222—224, 837, 842
- Келли*, представитель А. Ранка в США. — 617
- Кемарский Николай Васильевич* (1920—1985), сценарист неигрового кино. — 255
- Кербабаев Берды Мурадович* (1894—1974), туркменский писатель. — 112
- Керзон С.Г.*, работник Киноснаба, затем заместитель начальника Главного управления киномеханической промышленности Министерства кинематографии СССР. — 321
- Кёртиц Майкл (Михай Кертес)* (1886—1962), венгерский и американский кинорежиссер. — 613
- Кетлинская Вера Казимировна* (1906—1976), прозаик. — 693
- Кива Николай Митрофанович* (1903—1985), организатор кинопроизводства; в 1936—38 и 1940—42 директор «Союзмультфильма», затем зам. директора, в 1944 и.о. директора ЦОКС. — 321, 338
- Кикнадзе Михаил Геронтьевич*, военачальник, генерал-майор артиллерии (1944). — 788
- Ким Николай Алексеевич*, организатор кинопроизводства (1907—1971); в 19[39]—[43] директор Ташкентской к/ст, затем директор Куйбышевской студии кинохроники. — 509, 510, 523
- Кириллов Михаил Николаевич* (1908—1975), оператор. — 308

- Киров (Костриков) Сергей Миронович* (1886—1934), политический и государственный деятель. — 27
- Киселев Евгений Дмитриевич* (1908—1963), дипломат; до 1945 Генеральный консул СССР в Нью-Йорке. — 589
- Киселев Федор Иванович* (1905—1972), режиссер-документалист; в 1943—45 начальник фронтовой киногруппы. — 180, 777
- Кислова Лидия Дмитриевна*, председатель правления ВОКСа. — 566
- Кладо Николай Николаевич* (1909—1993), кинодраматург, критик. — 35
- Клейман Наум Ихильевич* (р. 1937), киновед, директор Центрального государственного музея кино. — 13
- Клодт Петр Карлович* (1805—1867), скульптор. — 832
- Клячко Целестина Львовна* (1919—?), фотожурналистка, литератор. — 143
- Кмит Леонид (Алексей) Александрович* (1908—1982), актер театра и кино. — 238
- Кнорре Федор Федорович* (1903—1987), писатель, драматург, сценарист. — 25, 41, 354, 483
- Кобахидзе*, организатор кинопроизводства; был директором Тбилисской к/ст. — 506
- Ковалев Сергей Митрофанович* (1913—?), партийный функционер; был заведующим отделом кинематографии УПиА. — 360, 372, 373, 578, 682, 683
- Ковальчук*, сценарист. — 503
- Ковальчук Александр Петрович* (1910—1967), оператор-документалист. — 835
- Ковальчук Всеволод Львович* (1909—1976), оператор-документалист. — 836
- Коварский Николай Аронович* (1904—1974), критик, сценарист. — 92, 328, 478, 632, 714
- Коган Соломон Яковлевич* (1913—1986), оператор-документалист. — 136, 137, 178, 182
- Кожевников Вадим Михайлович* (1909—1984), писатель, сценарист. — 362, 364, 471, 479, 707
- Кожин Вадим Валерианович* (1930—2001), литературовед, историк, критик. — 207, 208
- Козаков Абрам Наумович* (1903—1989), оператор-документалист. — 180, 206, 837
- Козаков Михаил Эммануилович* (1897—1954), ленинградский писатель. — 693
- Козинцев (Козинцов) Григорий Михайлович* (1905—1973), кинорежиссер, педагог. — 24, 37, 41, 82—84, 94, 95, 108, 131, 230, 233—235, 239, 241, 242, 244, 254, 257—259, 268, 274, 278, 288, 317, 327, 328, 338, 376, 409, 414, 415, 466, 532, 538—540, 544, 554, 632, 693, 694, 812
- Козинцева Валентина Георгиевна* (р. 1914), актриса. — 24
- Козлов Павел Васильевич* (1905—1994), ученый в области технологии кинофотоматериалов и физико-химии полимеров; в 1942—57 директор НИКФИ. — 766
- Козловский Сергей Васильевич* (1885—1962), художник кино, кинорежиссер. — 308, 309
- Койфман Марк Борисович* (1906 — погиб в годы Великой Отечественной войны?), оператор-документалист. — 836
- Коломойцев Павел Александрович* (1908 — пропал без вести в годы войны), кинорежиссер, сценарист. — 33, 35
- Колосов Михаил*. — 817
- Колчак Александр Васильевич* (1873—1920), военачальник, полярный исследователь, гидролог, адмирал (1918); один из организаторов белого движения в гражданскую войну. — 785
- Колчин Владимир Александрович* (1917—1997), театральный актер. — 376

- Каль Гельмут (Хельмут)* (р. 1930), в 1982—98 федеральный канцлер ФРГ. — 811
- Комаров Владимир Леонтьевич* (1869—1945), ботаник, географ; в 1936—45 президент АН СССР. — 249
- Комаров Владимир Сергеевич* (1916—1982), оператор-документалист. — 164
- Комаров Сергей Васильевич* (1905—2002), киновед. — 632
- Комаров (Лаврентьев) Сергей Петрович* (1891—1956), киноактер, кинорежиссер. — 299, 300
- Комиссаров*. — 45
- Кондратьев Вячеслав Леонидович* (1920—1993), писатель. — 801, 829
- Конов Иван Степанович* (1897—1973), военачальник, Маршал Советского Союза (1944). — 784, 846
- Копилов Борис Николаевич* (1909—1982), киноинженер, изобретатель; в 1949—53 начальник Технического управления Министерства кинематографии СССР, с 1953 главный инженер к/ст «Мосфильм». — 689
- Константинов А.*, сценарист. — 33
- Кончаловская Наталья Петровна* (1903—1988), писательница. — 243, 244
- Кончаловский Андрей Сергеевич* (р. 1937), кинорежиссер. — 234, 243, 244, 534
- Копалин Илья Петрович* (1900—1976), режиссер-документалист, педагог. — 151, 191, 207, 226, 754, 771, 777
- Коптелов*, старший сержант. — 164, 220, 221
- Корвин Норман* (р. 1910), американский писатель, известный радиокomentатор, автор и режиссер радиопередач. — 608
- Корда Александр* (1893—1956), английский и американский кинорежиссер, продюсер. — 561, 615, 618, 637
- Корда Залтан* (1895—1961), английский и американский кинорежиссер. — 614
- Корнейчук Александр Евдокимович* (1905—1972), писатель, драматург. — 36, 49, 52, 55, 240, 326, 392, 417, 502
- Корниенко Иван Сергеевич* (1910—1975), украинский киновед, критик, сценарист; в 1932—41 редактор и редактор-консультант «Украинфильма» и Главного управления кинопромышленности УССР. — 116—118
- Корниец Леонид Романович* (1901—1969), украинский государственный деятель; в 1939—44 председатель СНК Украинской ССР. — 392, 518, 519
- Король Павел Федорович* (р. 1923), украинский оператор комбинированных съемок. — 129
- Коротков Иван*. — 817
- Коротченко Демьян Сергеевич* (1894—1969), украинский политический деятель; в 1939—47 секретарь ЦК КП Украинской ССР. — 518, 519
- Корш-Саблин (Саблин) Владимир Владимирович* (1900—1974), белорусский кинорежиссер. — 774
- Космодемьянская Зоя Анатольевна* (1923—1941), партизанка, Герой Советского Союза (1942, посмертно). — 233, 315, 371, 718, 735
- Костиков Андрей Григорьевич* (1899—1950), математик, специалист в области механики; репрессирован. — 215
- Костырченко Геннадий Васильевич* (р. 1954), историк. — 416, 467, 490, 531, 536, 596
- Косыгин Алексей Николаевич* (1904—1980), политический и государственный деятель; в 1940—46 заместитель председателя СНК СССР. — 82, 107, 530
- Котляренко Леонид Тихонович* (1917—1974), оператор-документалист. — 208
- Котов Виктор Алексеевич* (1910—1976), звукооператор. — 208, 209
- Котов Иван Иванович*. — 208

- Кочерга Иван Антонович* (1881—1952), украинский драматург. — 35
- Кошеверова Надежда Александровна* (1902—1989), кинорежиссер. — 33, 711
- Краковский Борис Яковлевич* (1905—1987), организатор кинопроизводства. — 287
- Красий Николай Павлович* (1908—1963), режиссер-документалист, редактор. — 110
- Кратт Иван Федорович* (1899—1950), прозаик, драматург. — 693
- Крепков*, подполковник милиции. — 449
- Кривошеенко Михаил Иванович*, организатор кинопроизводства. — 836
- Кривошеин Семен Моисеевич* (1899—1978), военачальник, генерал-лейтенант (1943). — 783, 785
- Кричевский Абрам Григорьевич* (1912—1982), оператор-документалист. — 123, 138
- Кротик-Короткевич Федор Григорьевич* (1913—1998), оператор-документалист. — 182
- Кроткин Михаил*, художник кино. — 695
- Кружков Владимир Семенович* (1905—1991), партийный функционер, философ; в 1944—49 директор ИМЭЛ, в 1949—55 в аппарате ЦК ВКП(б) — КПСС. — 349
- Крылов*, начальник Главного управления учебными заведениями Комитета по делам кинематографии. — 105
- Крылов Анатолий Александрович* (1913—1995), оператор-документалист. — 135, 141, 142, 200, 219, 223, 837, 844
- Крылов Владимир Семенович* (?—1945), оператор-документалист. — 219, 844
- Крымов (Беклемишев) Юрий Соломонович* (1908—1941), писатель, автор повести «Танкер «Дербент»»; погиб на фронте. — 34
- Крымова Наталья Анатольевна* (1930—2003), театральная критик, театровед. — 397
- Крюков Николай Николаевич* (1908—1961), композитор, звукорежиссер. — 254, 381, 711, 715, 724
- Крючков Николай Афанасьевич* (1910—1994), киноактер. — 131, 235, 243, 244, 254, 275, 326, 354, 476, 480, 649
- Кудрявцева Ираида Васильевна* (1915—2003), театральная актриса; снималась в кино. — 376
- Куза Василий Васильевич* (1902—1941), театральная актер. — 119
- Кузнецов*. — 257
- Кузнецов Александр Георгиевич* (1900—1974), организатор кинопроизводства; во время Великой Отечественной войны начальник киногруппы Сталинградского фронта. — 175
- Кузнецов Александр Степанович*, организатор кинопроизводства; был старшим редактором Украинской студии кинохроники, директором Центральной студии кинохроники, директором Украинской студии кинохроники; с 1947 министр кинематографии Украинской ССР. — 521
- Кузнецов Алексей Александрович* (1905—1950), политический деятель; с 1937 второй, в 1945—46 первый секретарь Ленинградского обкома и горкома партии; во время Великой Отечественной войны член военных советов Балтийского флота, Северного и Ленинградского фронтов, генерал-лейтенант (1943); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 211, 213, 218
- Кузнецов И.И.*, организатор кинопроизводства. — 325
- Кузнецов Исай Константинович* (р. 1916), киносценарист. — 792, 839
- Кузнецов Сергей Алексеевич* (1909—1994), сценарист, редактор, организатор кинопроизводства; был руководящим работником Комитета по делам кинематографии; с 1946 директор к/ст «Союздетфильм», затем директор к/ст «Мосфильм». — 63, 71—73, 132, 133, 450, 623, 691

- Кузнецова Раиса Харитоновна* (1907—1986), редактор, кинодраматург. — 573
Кузьмин М., секретарь Совета по эвакуации. — 98, 103
Кузьмина Елена Александровна (1909—1979), киноактриса. — 120, 668, 712, 723, 738, 739, 746
Куйбышев Валериан Владимирович (1888—1935), политический и государственный деятель. — 751
Кулатов Торобай Кулатович (1908—1984), киргизский государственный деятель; в 1945—78 председатель СНК, Совета Министров Киргизской ССР. — 526—528
Кулешов Лев Владимирович (1899—1970), кинорежиссер, теоретик кино, педагог. — 28, 38, 43, 230, 297, 299, 302, 303, 305, 306, 315, 369, 413, 444, 504, 545
Куликов, сержант. — 219
Кулиничев, работник Политуправления Красной Армии. — 181
Купер Гарри (Франк Джеймс) (1901—1961), американский киноактер. — 612, 614
Куприков, военный цензор. — 214, 215
Курихин Федор Николаевич (1881—1951), актер театра и кино. — 354
Кутуб-Заде Кенан Абдураимович (1906—1980), оператор-документалист. — 90, 140, 837
Кутузов (Голенищев-Кутузов) Михаил Илларионович (1745—1813), полководец, генерал-фельдмаршал (1812). — 240, 471
Кырля Йыван (Кирил Иванович Иванов) (1909—1943), марийский киноактер, поэт; необоснованно репрессирован. — 399
Кюве Жорж (1769—1832), французский зоолог, один из реформаторов сравнительной анатомии, палеонтолог и систематики животных. — 706
Кюнг Николай Федорович (р. 1917), педагог, участник Великой Отечественной войны. — 824
Лавринович Ольга Степановна, жена Г.К. Фомина. — 226
Ладынина Марина Алексеевна (1908—2003), актриса кино и театра. — 131, 232, 254, 322, 327, 437, 538
Лазарук Сергей Владимирович (р. 1962), киновед. — 13
Лазурин (Баевский) Соломон Моисеевич (1899—1959), журналист, сценарист, редактор. — 111, 113, 503
Ламонт Томас Уильям (1870—1948), американский банкир. — 592
Лампрехт Павел Александрович (1914—1941), оператор-документалист. — 227, 835, 840
Лангер Уильям (1886—1959), американский политик, республиканец; в 1941—59 сенатор от штата Северная Дакота; изоляционист. — 659
Лапенец Вилис, латвийский кинорежиссер; в 1941 эмигрировал с сыном Вилисом (ставшим затем оператором) в США. — 94
Ласкин Борис Савельевич (1914—1983), поэт, прозаик, драматург, сценарист. — 35, 510
Латышев Анатолий Григорьевич, историк. — 392
Лацис Вилис (1904—1966), латвийский писатель, государственный деятель; в 1940—59 председатель СНК, Совета Министров Латвийской ССР. — 495, 498
Лебедев Алексей Алексеевич (1905—1989), оператор-документалист. — 837
Лебедев-Кумач (Лебедев) Василий Иванович (1898—1949), поэт. — 122
Лебеденко, профессор. — 592
Лебзак Ольга Яковлевна (1914—1983), театральная актриса. — 376
Левин Ефим Самуилович (1935—1991), киновед, критик. — 432, 534—536, 547, 550
Левин Моисей Айзикович, организатор кинопроизводства. — 449
Левин Федор Маркович (1901—1972), литературный критик, литературовед. — 348

Левинсон Наум Борисович, начальник планово-производственного отдела Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии, начальник фронтовой киногоруппы. — 320, 321, 673

Левитан Аркадий Юлианович (р. 1911), оператор-документалист. — 177, 208, 837

Левитан Юрий Борисович (1914—1983), диктор Всесоюзного радио (с 1931). — 396

Левкоев Григорий Алексеевич (1899—1986), кинорежиссер. — 504

Легошин Владимир Григорьевич (1904—1954), кинорежиссер. — 315

Лежнев (Альтышулер) Исай Григорьевич (1911—1955), критик; был необоснованно репрессирован. — 380

Лейбов Яков Соломонович (1902—1944), оператор-документалист. — 843, 845

Лелюшенко Дмитрий Данилович (1901—1987), военачальник, генерал армии (1959). — 209, 788

Лемешев Сергей Яковлевич (1902—1977), певец (лирический тенор); снимался в кино. — 656

Лемке Эмиль. — 205

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924), политический и государственный деятель. — 5, 52, 120, 211, 212, 243, 384, 386, 392, 398, 472, 496, 592, 596, 630, 655, 706, 708, 733, 739, 751

Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович (1873—1941), актер театра и кино. — 547

Леонидов (Шиманский) Олег Леонидович (1893—1951), писатель, кинодраматург, критик. — 373

Леонов Леонид Максимович (1899—1994), писатель, драматург, публицист. — 268, 417, 471, 712, 719, 727

Леонтович Федор Александрович (1904—1969), оператор-документалист. — 218

Леонтьев. — 309

Лепихов Илья Анатольевич (р. 1966), филолог, историк. — 37

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), поэт. — 477

Лер Ирина Александровна (1900—?), актриса оперетты и эстрады. — 244

Лещев Вячеслав Алексеевич (1906—1972), звукооператор. — 336, 711

Ли Вивьен (1913—1967), английская актриса театра и кино. — 611

Линийчук, организатор кинопроизводства; был директором Киевской студии художественных фильмов. — 102, 109, 110, 112, 113, 291, 503

Лисянская Анна Григорьевна (1917—1999), актриса театра и кино. — 741

Литвин Александр Иванович (1907—?), режиссер-документалист. — 198, 845

Литвин Константин Захарович (1907—?), украинский партийный функционер, государственный чиновник; был заведующим УПиА ЦК КП Украинской ССР; в 1963—79 возглавлял Совет по делам религиозных культов при Совете Министров УССР. — 383

Литвинов Максим Максимович (Макс Валлах) (1876—1951), политический деятель, дипломат; в 1941—43 заместитель наркома иностранных дел СССР и одновременно посол СССР в США. — 564, 595

Литвинова (урожд. Лоу) Айви 1889—1977), английская журналистка, с 1915 жена М.М. Литвинова. — 564

Лобанок Владимир Елисеевич (1907—1984), белорусский государственный деятель; в 1941—44 командир партизанского объединения в Белоруссии; Герой Советского Союза (1943). — 224

Лобач Василий. — 817

Лозовский Ефим Давидович (1904—1975), оператор-документалист. — 157, 195, 837

- Лозовский А.* (Соломон Абрамович Дридзо) (1878—1952), государственный и политический деятель; в 1939—46 заместитель наркома, министра иностранных дел; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 560—562, 584, 585, 763
- Локина Хезя Александровна* (1902—1982), кинорежиссер. — 300, 301, 304, 306, 310, 312, 314, 504
- Ломако Петр Фадеевич* (1904—1990), государственный деятель; в 1940—48 нарком, министр цветной металлургии СССР. — 671
- Ломов Иван Васильевич*, начальник столярного и макетно-бутафорского цехов ЦОКС. — 331
- Лонг Брекинридж* (1881—1958), американский юрист и дипломат; в 1940—44 помощник госсекретаря США. — 618
- Лопухов Е.И.*, государственный чиновник, лесовод; был начальником Главснаблеса при СНК СССР. — 671
- Лоуренс*, первый секретарь посольства Великобритании в СССР. — 609, 635, 636
- Лоусон Джон Хоуард* (1895—1977), американский драматург, искусствовед, общественный деятель. — 614
- Луговская Татьяна Александровна* (1909—1994), художница, писательница. — 244
- Луговской Владимир Александрович* (1901—1957), поэт. — 237
- Лукашев Иван Иванович* (1906—1956), в 1939—46 заместитель председателя Комитета по делам кинематографии, министра кинематографии СССР. — 78, 130, 224, 246, 452, 480, 511, 513, 533, 539, 593, 630
- Лукин Сергей Георгиевич* (1894—1948), государственный деятель; в 1939—47 нарком, министр легкой промышленности СССР. — 671
- Луков Леонид Давыдович* (1909—1963), кинорежиссер. — 10, 276, 287, 288, 315, 349, 373, 502, 503, 518, 545, 554, 771
- Луковский Игорь Владимирович* (1909—1979), драматург, сценарист. — 731, 734
- Луконин Михаил Кузьмич* (1918—1976), поэт. — 793
- Лукьянец И.К.*, заместитель председателя Президиума Верховного Совета Казахской ССР. — 405
- Лынько*, капитан госбезопасности. — 401
- Лысенко Юрий (Георгий) Семенович* (1910—1994), режиссер, сценарист игрового кино, театральный режиссер и актер. — 105
- Львов Михаил Давыдович (Рафкат Давлетович Габитов)* (1917—1988), поэт. — 380
- Львовский Михаил Григорьевич* (1919—1994), поэт, драматург, сценарист, публицист, критик. — 780, 793
- Любимов Александр Васильевич* (1898—1967), государственный деятель; в 1939—48 нарком, министр торговли СССР. — 672
- Любшин Stanisлав Андреевич* (р. 1933), актер театра и кино. — 534
- Люмьер Луи* (1864—1948), французский изобретатель, создатель кинематографа. — 765
- Мавроди Сергей Пантелеевич* (р. 1955), основатель «МММ», первой финансовой пирамиды в СССР (1988). — 787
- Магарилл Софья Зиновьевна* (1900—1943), киноактриса. — 83, 239, 242, 254, 327, 338
- Магидсон Марк Павлович* (1901—1954), оператор. — 308
- Мазин Николай*, партийный деятель; был секретарем Северо-Осетинского обкома ВКП(б). — 519, 520
- Мазрухо Леон (Леонид) Борисович* (1908—1979), режиссер и оператор документального кино. — 179

- Майер Луис (Елиезер) Б.* (1885—1957), американский кинопродюсер, в 1924—51 вице-президент, управляющий к/ст «Метро-Голдвин-Майер». — 601, 604, 612, 614, 615
- Майлстаун Льюис* (1895—1980), американский кинорежиссер. — 600, 602
- Майский (Ляховецкий) Иван Михайлович* (1884—1975), дипломат, писатель; в 1932—43 посол СССР в Великобритании, в 1943—46 заместитель наркома иностранных дел СССР. — 582
- Макарова Тамара Федоровна* (1907—1997), киноактриса, педагог. — 252, 253, 593, 712, 730, 738
- Макасов Борис Константинович* (1907—1989), оператор-документалист. — 280
- Макасева Елена Михайловна* (1920—2004), редактор. — 255
- Маклярский Михаил Борисович* (1909—1978), драматург. — 121
- Макогоненко Георгий Пантелеймонович* (1912—1985), литературовед, критик. — 693
- Максимов Михаил Алексеевич* (1901—?), дипломат; в 1942—44 советник посольства СССР в Иране, в 1944—45 посол СССР в Иране. — 579
- Маленков Георгий Максимилианович* (1901/1902—1988), политический и государственный деятель. — 20, 24, 37, 79, 116, 118, 349, 358, 365, 366, 367, 369, 370, 392, 401, 414, 420, 427, 430, 433, 451, 469, 471, 475, 476, 481, 496, 518—521, 526—528, 530, 531, 539, 555, 650, 667, 671
- Малетин П.А.*, заместитель наркома финансов СССР. — 651
- Малов Иван Федорович* (?—1943), оператор-документалист. — 180, 181, 227
- Малько Георгий Саввич*, ассистент оператора. — 836
- Малышев Владимир Сергеевич* (р. 1949), организатор кинопроизводства, заместитель руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии. — 13
- Мамедов Исрафил Магерам оглы* (1919—1946), солдат, Герой Советского Союза (1941). — 505
- Мамедханлы Энвер Гафар оглы* (1913—?), азербайджанский писатель. — 35
- Мамонов Михаил Иванович*, армейский политработник; был начальником Политуправления Южного фронта; генерал-майор (1943). — 177, 195
- Мамулян Рубен* (1898—1987), американский кинорежиссер. — 600, 602, 608
- Маневич Борис Исаакович* (1910—1992), оператор-документалист. — 201
- Маневич Иосиф Михайлович (Моисеевич)* (1907—1976), кинодраматург, критик, редактор кинопроизводства, педагог. — 277, 505, 507
- Мансуров*, секретарь ЦК КП Узбекской ССР. — 496, 497
- Марголит Евгений Яковлевич* (р. 1950), киновед, историк кино. — 240, 245
- Марецкая Вера Петровна* (1906—1978), актриса театра и кино. — 232, 243, 244, 254, 335, 352, 734
- Маркович*, румынский кинопрокатчик. — 628
- Маркс* братья, американские киноактеры: *Чико* (Леонард, 1886—1961), *Харпо* (Адольф, 1888—1964), *Гручо* (Джулиус Хенри, 1890—1977), *Зенно* (Герберт, 1901—1979), *Гуммо* (Милтон, 1893—1977). — 84
- Маркс Карл* (1818—1883), немецкий экономист, основоположник научного коммунизма. — 53, 541
- Мартен Марсель* (р. 1926), французский киновед, критик. — 233
- Мартинсон Сергей Александрович* (1899—1984), актер театра и кино. — 96, 237, 313
- Мартиросян Амаси Петрович* (1897—1971), кинорежиссер, киноактер. — 113
- Марченко Яков Григорьевич* (1908—1969), оператор-документалист. — 144
- Марьямов*, ассистент оператора. — 199
- Марьямов Григорий Борисович* (1910—1995), организатор кинопроизводства. — 409

- Маршак Самуил Яковлевич* (1887—1964), поэт, переводчик. — 241, 249
- Маршалл Герберт*, английский историк кино, кинорежиссер. — 644, 647
- Масларич Божидар*, югославский военачальник, политический и государственный деятель; был членом Всеславянского Комитета. — 622
- Масленников Иван Иванович* (1900—1954), военачальник, генерал армии (1944). — 209
- Масленников Виктор Николаевич* (1908—1986), оператор-документалист. — 837
- Массальский Павел Владимирович* (1904—1979), актер театра и кино. — 277
- Масуренков Дмитрий Иванович* (р. 1939), оператор неигрового кино. — 247
- Матвеев Евгений Семенович* (1922—2003), кинорежиссер, киноактер. — 839
- Матросов Александр Матвеевич* (1924—1943), герой Великой Отечественной войны, Герой Советского Союза (1943). — 765
- Матюшенко, капитан*. — 148
- Махно Нестор Иванович* (1889—1934), один из руководителей анархо-крестьянского движения на Украине в гражданскую войну (1918—21). — 349
- Мачерет Александр Вениаминович* (1896—1979), кинорежиссер, киновед. — 456, 457, 467, 471, 504, 720
- Маяковский Владимир Владимирович* (1894—1930), поэт. — 249, 737
- Мдивани Георгий Давидович* (1905—1981), драматург, сценарист. — 371, 472
- Медведкин Александр Иванович* (1900—1990), кинорежиссер. — 16, 31, 202, 205, 219, 223, 258, 413, 505, 508, 509, 556, 573, 773, 777
- Медынский Сергей Евгеньевич* (р. 1922), оператор и режиссер документального кино, педагог. — 796, 800
- Мелби Джон Ф.*, американский разведчик; в 1943—45 третий секретарь посольства США в СССР. — 652—654
- Мельников Алексей Николаевич*, военачальник, генерал-майор (1943). — 224
- Мерецков Кирилл Афанасьевич* (1897—1968), военачальник, Маршал Советского Союза (1944). — 785
- Меркулов Всеволод Николаевич* (1895—1953), деятель органов госбезопасности. — 122, 400, 404, 405, 631
- Мессинг Вольф Григорьевич* (1899—1974), психиатр, гипнотизер. — 242
- Метальников Будимир Алексеевич* (1925—2001), кинодраматург. — 534, 839
- Меттер Израиль Моисеевич* (1909—1996), писатель, сценарист. — 693
- Мехлис Лев Захарович* (1889—1953), политический и государственный деятель. — 88, 89, 154, 224, 521
- Мешкова-Лапишина*, заместитель начальника Главного управления учебными заведениями Комитета по делам кинематографии. — 107
- Микаэлян Сергей Герасимович* (р. 1923), режиссер. — 795, 839
- Микеланджело Буонарроти* (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт. — 6
- Микоша Владислав Владиславович* (1909—2004), оператор-документалист. — 207, 225, 649, 795, 837, 842
- Микоян Анастас Иванович* (1895—1978), политический и государственный деятель. — 392, 428, 429, 433, 437, 439—441, 567, 568, 572, 582
- Минервин Сергей Петрович* (1911—2002), звукооператор. — 711, 717
- Минкин Адольф Иосифович* (1898—1967), кинорежиссер. — 33, 39, 269, 272, 512
- Милиц Климентий Борисович* (1908—1995), кинодраматург, кинорежиссер, педагог. — 94, 96, 125, 311, 313, 314
- Миронов, майор*. — 781

- Миславский Владимир Наумович* (р. 1960), украинский киновед, тележурналист. — 13
- Митрохин Тихон Борисович* (1902—1980), государственный деятель; в 1941—48 нарком, министр резиновой промышленности СССР. — 671
- Михайлов Владимир Петрович* (1928—1998), киновед, историк кино. — 135, 182, 197—199, 201, 202, 209, 838
- Михайлов Константин Константинович* (1910—1994), театральный актер; снимался в кино. — 353
- Михайлов Максим Дормидонтович* (1893—1971), певец (бас). — 678
- Михайлов Николай Александрович* (1906—1982), политический и государственный деятель; в 1938—52 первый секретарь ЦК ВЛКСМ. — 297, 367, 369
- Михайлова Екатерина Николаевна* (1897—1952), литературовед. — 383
- Михайловский Андрей Павлович* (1905—1977), сценарист, киноактер; в 1941—42 прикомандированный литературный работник в Доме Военно-Морского флота, в 1945—47 редактор «Ленкинохроники». — 403, 404
- Михалков Никита Сергеевич* (р. 1945), кинорежиссер, киноактер. — 534, 828
- Михалков Сергей Владимирович* (р. 1913), поэт, литератор. — 36, 54, 231, 417, 547
- Михозлс (Вовси) Соломон Михайлович* (1890—1948), театральный режиссер и актер; снимался в кино. — 593, 595, 596
- Мичурин Иван Владимирович* (1855—1935), биолог, селекционер. — 405
- Мищенко Василий Михайлович* (1910—1958), оператор-документалист. — 223, 837
- Могилевский Б.П.* — 110, 111, 134, 272, 274, 690
- Могилевский Григорий Александрович* (1905—1964), оператор-документалист. — 837
- Молоков Василий Сергеевич* (1895—1982), летчик, генерал-майор авиации (1940). — 323
- Молотов (Скрябин) Вячеслав Михайлович* (1890—1986), политический и государственный деятель. — 130—132, 136, 161, 246, 392, 394, 416, 426, 433, 441, 443, 467—469, 475, 476, 481, 483, 485, 518, 519, 562, 568, 570, 582, 584, 624, 625, 631, 634, 665, 672, 673, 681—683, 764
- Монтегю Айвор* (1904—1984), английский режиссер, сценарист, киновед, общественный деятель. — 579, 580, 643, 644, 646
- Морган.* — 592, 603
- Мордвинов Николай Дмитриевич* (1901—1966), актер театра и кино. — 254, 260, 264, 266
- Мордисова Нина Алексеевна*, гример. — 309
- Мордохович Михаил Леонтьевич*, директор к/ст «Сибтехфильм». — 247
- Морозов*, врач-фтизиатр. — 327
- Морозов Валентин Георгиевич* (1909—1986), сценарист. — 513
- Морозов Николай Александрович* (1854—1946), революционер-народник, литератор, ученый. — 751
- Морозов Павлик* (1918—1932), пионер. — 22
- Морозова Нелли Александровна* (р. 1924), сценаристка. — 434, 435, 632
- Мосин Сергей Иванович* (1849—1902), конструктор стрелкового оружия, генерал-майор (1900). — 800
- Москатов Петр Георгиевич* (1894—1969), профсоюзный и государственный деятель; в 1940—46 начальник Главного управления трудовых резервов при СНК, Совете Министров СССР. — 426
- Москвин Андрей Николаевич* (1901—1961), оператор. — 431, 432, 711, 725, 729
- Мочалов Валентин Владимирович* (1902—1978), ответственный секретарь Всеславянского Комитета. — 621—623

- Мунблит Георгий Николаевич* (1904—1994), писатель, кинодраматург. — 26
- Муромцев Виктор Николаевич* (1906—1945), оператор-документалист. — 839, 848, 849
- Мусьяков Павел Ильич* (1903—1976), военный журналист; в 1938—42 главный редактор газеты Черноморского флота «Красный черноморец», в 1942—44 редактор газеты ВМФ «Красный флот»; генерал-майор береговой службы (1944). — 361, 362, 479
- Мухамедов Сабир Мухамедович* (1912—?), сценарист, государственный чиновник. — 41, 496, 497
- Мухин Евгений Васильевич* (1908—1977), оператор-документалист. — 837
- Мясникова Варвара Сергеевна* (1900—1978), актриса театра и кино. — 253, 262
- Навои Низамаддин Мир Алишер* (1441—1501), узбекский поэт, мыслитель, государственный деятель. — 497
- Навроцкий Сигизмунд Францевич* (1903—1970), кинорежиссер. — 492, 624
- Нагибин Юрий Маркович* (1920—1994), писатель, сценарист. — 839
- Названов Михаил Михайлович* (1914—1964), актер театра и кино. — 254, 330, 396, 405
- Наполеон I (Наполеон Бонапарт)* (1769—1821), французский император в 1804—15. — 471, 807
- Наполи Николас (Никола?)*, президент и управляющий «Арткино». — 564, 590, 609, 650
- Наровчатов Сергей Сергеевич* (1919—1981), поэт. — 793, 794
- Народицкий Абрам (Авраам) Аронович* (1906—2002), кинорежиссер. — 272
- Наумова (урожд. Жарова) Лидия Ивановна* (1902—1986), художник, художник по костюмам. — 331
- Неведомский М. (Михаил Петрович Миклашевский)* (1886—1943), писатель, литературный критик, публицист. — 729
- Недоброво Владимир Владимирович* (1905—1951), сценарист, критик. — 708, 713
- Недлы Эденек* (1878—1962), чехословацкий ученый, государственный и общественный деятель. — 622
- Некрасов Николай Алексеевич* (1821—1877/78), поэт. — 550
- Некрич Александр Моисеевич* (1920—1993), историк; в 1976 эмигрировал в США. — 793
- Немирович-Данченко Владимир Иванович* (1858—1943), театральный режиссер. — 44
- Нестеров Петр Николаевич* (1887—1914), военный летчик, основоположник высшего пилотажа. — 25
- Нестерович*. — 110
- Низматулин*. — 817
- Никитин*, профессор Киевского театрального института. — 105
- Никитин Николай Николаевич* (1895—1963), прозаик, сценарист. — 693
- Никиткин Николай Иванович* (р. 1921), кинорежиссер. — 255
- Никиткина Валентина Яковлевна* (р. 1924), кинодраматург. — 801, 839
- Никитченко Иван Семенович* (1902—1958), художник-аниматор, кинорежиссер. — 308, 309
- Николаев Игорь Иосифович* (р. 1924), кинорежиссер, сценарист, композитор. — 803
- Николаева Клавдия Ивановна* (1893—1944), политический и профсоюзный деятель; с 1936 секретарь ВЦСПС. — 101
- Николаевич-Курьяк Николай Сергеевич* (погиб во время Великой Отечественной войны), ассистент оператора. — 835
- Нилин Павел Филиппович* (1908—1981), писатель, драматург. — 38, 547
- Нильсен (Альпер) Владимир Семенович* (1905—1938), кинооператор; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 398

- Новицкий Григорий Владимирович*, организатор кинопроизводства; был директором Ашхабадской к/ст, с 1944 директор Свердловской к/ст. — 102, 109, 110, 113, 247, 449, 503
- Номофилов Николай П.* (?—1942), оператор-документалист. — 228, 839
- Носков*, начальник 1-го отдела Главкинопроката. — 77
- Нурмагамбетов Садык*, казахский государственный чиновник; был секретарем Президиума Верховного Совета Казахской ССР. — 405
- Нусинова Наталья Ильинична*, киновед. — 24
- Оболенский Леонид Леонидович* (1902—1991), звукооператор, киноактер, кинорежиссер. — 298, 306, 399, 400
- Овручский*. — 279
- Овсянников Федор Иванович* (1907—1977), оператор-документалист. — 174
- Озеров Юрий Николаевич* (1921—2001), кинорежиссер. — 534, 805, 815, 818, 839
- Окороков Андрей Дмитриевич*, в годы Великой Отечественной войны начальник полевого управления 2-го Белорусского фронта, генерал-лейтенант. — 224
- Окуджава Булат Шалвович* (1924—1997), поэт. — 798, 829
- Оленин Александр Борисович* (1897—1962), режиссер театра и кино, критик. — 259, 272, 317
- Олеша Юрий Карлович* (1899—1960), писатель. — 112, 503
- Омаров Ильяс Омарович* (1912—1970), казахский государственный деятель; в 1942—45 нарком торговли Казахской ССР. — 436
- Онуфриенко*, шофер. — 219
- Ордынский Василий Сергеевич* (1923—1985), кинорежиссер. — 815, 818
- Орлов Дмитрий Николаевич* (1892—1955), актер театра и кино. — 298
- Орлова Вера Марковна* (1918—1993), актриса театра и кино. — 375
- Орлова Любовь Петровна* (1902—1975), актриса кино и театра. — 96, 131, 252, 581, 648, 656
- Орлякин Валентин Иванович* (1906—2000), оператор-документалист. — 150
- Ортенберг (псевд. Вадимов) Давид Иосифович* (1904—1998), журналист, писатель; в 1941—43 главный редактор газеты «Красная звезда»; генерал-майор (1942). — 489
- Осликовский Николай Сергеевич* (1900—1971), во время Великой Отечественной войны — руководитель группы фронтовых операторов, затем — военный консультант в кино. — 223
- Оссан Франсуа-Жак* (р. 1956), французский кинорежиссер. — 233
- Островский Григорий Ульянович* (1906—1971), оператор-документалист. — 197
- Островский Николай Алексеевич* (1904—1936), писатель. — 466
- Офенгенден*, бухгалтер. — 129
- Охлопков Николай Петрович* (1900—1967), режиссер и актер театра и кино. — 377, 431, 737, 746
- Ошурков Михаил Федорович* (1906—1996), оператор-документалист. — 182, 183, 845—847
- Павленко Павел Андреевич* (1899—1951), писатель, сценарист. — 259, 417
- Павленок Борис Владимирович* (р. 1924), редактор, писатель. — 808
- Павлов*, начальник 1-го отдела Комитета по делам кинематографии. — 77, 205
- Павлов Валентин Ефимович* (1905—1986), кинооператор. — 711
- Павлов-Росляков Павел Александрович* (?—1942), заместитель начальника фронтовой киногруппы Малоярославецкого направления. — 227, 835
- Палажченко Алексей Евсеевич* (1924—1979), украинский писатель. — 846

- Паллей Павел Иванович* (1901—1962), режиссер и оператор документального кино. — 174
- Панферов Федор Иванович* (1896—1960), писатель. — 417
- Панфилов Глеб Анатольевич* (р. 1934), кинорежиссер, сценарист. — 534
- Панфилов Иван Васильевич* (1892/93—1941), военачальник, генерал-майор (1940). — 509
- Панченко*, гвардии майор. — 221
- Папава Михаил Григорьевич* (1906—1975), писатель, кинодраматург. — 380, 713, 718, 719, 729, 734, 739, 742, 744
- Паршин Петр Иванович* (1899—1970), государственный деятель; в 1941—46 нарком минометного вооружения СССР, в 1946—53 нарком, министр машиностроения и приборостроения СССР. — 671
- Пастухов Сергей Константинович* (1907—1998), звукооператор. — 336
- Пастухова Мария Фоминична* (р. 1918), театральная актриса; снималась в кино. — 354
- Патрошкану Лукрециу* (1900—1954), румынский политический и государственный деятель; после 1945 занимал ряд должностей в Политбюро КП Румынии, был министром юстиции; в 1948 репрессирован. — 627, 628
- Паулюс Фридрих* (1890—1957), немецко-фашистский генерал-фельдмаршал. — 325
- Паустовский Константин Георгиевич* (1892—1968), писатель. — 27, 477
- Пауэрс Фрэнсис Гарри* (1929—1977), американский летчик-шпион; в 1960 пилотируемый им самолет был сбит советскими ПВО под Свердловском. — 828
- Пахомов*. — 31
- Пенцлин Эдуард Адольфович* (1903—1998), кинорежиссер. — 43, 477
- Первухин Михаил Георгиевич* (1904—1978), государственный деятель; в 1942—50 нарком, министр химической промышленности СССР. — 671
- Пересыпкин Иван Терентьевич* (1904—1978), государственный деятель; в 1939—44 нарком связи СССР. — 160
- Перманов*, партийный деятель; в 1941 второй секретарь ЦК КП Таджикской ССР. — 109
- Петр I Великий* (1672—1725), первый российский император (с 1721). — 212, 218
- Петренко*. — 572
- Петров*, профессор медицины. — 328
- Петров Виктор Александрович* (1897—?), оператор-документалист. — 182
- Петров Владимир Михайлович* (1896—1966), кинорежиссер. — 92, 258, 317, 464, 471, 534, 547, 624, 674, 678, 694, 771
- Петров Евгений Петрович* (1903—1942), писатель. — 26, 251, 396
- Печул Филипп Иванович* (?—1941), оператор-документалист. — 835
- Пиотровский Адриан Иванович* (1898—1938), литературовед, театровед, кинодраматург, переводчик; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 398
- Писанко Константин Николаевич* (1900—?), оператор-документалист. — 837
- Писарев Николай Владимирович* (1918—1944), оператор-документалист. — 197, 839
- Писаревский Дмитрий Сергеевич* (1912—1990), критик, историк кино, кинодраматург. — 240, 245
- Платонов*. — 793
- Платонов (Климентов) Андрей Платонович* (1899—1951), писатель. — 784
- Платонов Семен Павлович*, генерал-майор (1942); с 14 мая 1944 главный военный консультант военных киножурналов. — 771
- Плюскин Максим Григорьевич* (1911—?), оператор-документалист. — 218

- Плятн Ростислав Янович* (1908—1989), актер театра и кино. — 266
- Погодин (Стукалов) Николай Федорович* (1900—1962), драматург. — 231, 310, 417, 503, 510, 511
- Пойченко Михаил Иванович* (1909—1992), оператор-документалист. — 178, 179
- Поликарпов Дмитрий Алексеевич* (1905—1965), партийный функционер, государственный чиновник; в 1940—44 заместитель, затем первый заместитель начальника УПиА, в 1943—44 председатель Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР, в 1944—46 и 1955 секретарь Правления ССП. — 23, 28, 29, 33, 35, 42, 78—80, 347, 431, 497
- Полонская Наталья Константиновна* (р. 1940), режиссер научно-популярного кино. — 247
- Полонский Константин Андреевич* (1906—1985), организатор кинопроизводства, государственный чиновник; с 1938 директор «Мосфильма», с 1940 начальник Главкиномехпрома Комитета по делам кинематографии, затем начальник Главного управления по производству художественных фильмов и заместитель начальника Комитета по делам кинематографии, в 1945—50 вновь начальник Главкиномехпрома. — 36, 78—80, 92, 247—251, 256, 257, 259, 261—264, 268, 269, 271, 272, 274, 280, 292, 309, 313—315, 318, 415, 452, 461, 465, 493, 494, 501, 533
- Полоцкий Семен Анатольевич* (1905—1952), поэт, детский писатель, драматург, сценарист. — 258, 694
- Полубенко*, зав. учебной частью Витебского кинотехникума. — 105
- Полухина Лиана Степановна*, литератор. — 437
- Поляков Владимир Соломонович* (1910—1979), писатель-сатирик, драматург, сценарист. — 566
- Помещиков Евгений Михайлович* (1907—1979), кинодраматург; в 1943—45 заместитель начальника Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии. — 308, 473, 474, 675
- Пономарев*. — 572
- Пономаренко Пантелеймон Кондратьевич* (1902—1984), политический и государственный деятель. — 392
- Попков Петр Сергеевич* (1903—1950), партийный функционер; с 1939 член ЦК ВКП(б) и председатель Ленсовета, в 1946—49 первый секретарь Ленинградского обкома и горкома ВКП(б); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 210, 211, 213
- Попов*, сержант. — 219
- Попов*. — 682
- Попов Валерий Иванович* (1910—1984), звукооператор. — 336
- Попов Всеволод Михайлович* (1907—1988), редактор, кинодраматург. — 771, 776
- Попов Гавриил Николаевич* (1904—1972), композитор. — 234
- Попов Георгий Федорович* (1910—1978), оператор-документалист. — 177—179, 192
- Посельский Иосиф Михайлович* (1899—1970), режиссер-документалист. — 771, 775, 776, 777
- Посельский Михаил Яковлевич* (р. 1918), оператор-документалист. — 140, 175, 181
- Посельский Яков Михайлович* (1892—1951), кинорежиссер. — 254, 771
- Поспелов Петр Николаевич* (1898—1979), политический и государственный деятель. — 485
- Потемкин Владимир Петрович* (1874—1946), государственный деятель; в 1940—46 нарком просвещения РСФСР. — 668, 669, 671
- Правос Иван Константинович* (1901—1971), кинорежиссер. — 38

- Преображенская Ольга Ивановна* (1881—1971), кинорежиссер, актриса театра и кино. — 38
- Преображенский С.Н.*, организатор кинопроизводства; работал на к/ст «Мосфильм» и в министерстве кинематографии СССР. — 696
- Приткульский.* — 105
- Приходько*, лейтенант. — 194
- Прокофьев А.Н.* (1886—?), архитектор; в 1937—48 начальник Управления строительства Дворца Советов. — 673
- Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891—1953), композитор. — 231, 254, 711, 716, 717
- Пронин Василий Маркелович* (1905—1966), кинорежиссер, оператор. — 125, 126, 300, 471, 707
- Пронин Василий Прахорович* (1905—1993), государственный чиновник, партийный деятель; в 1939—44 председатель исполкома Моссовета, в 1941—54 член ЦК ВКП(б) — КПСС. — 77, 78
- Пронин Михаил Михайлович*, армейский политработник, генерал-лейтенант (1944). — 845
- Протазанов Яков Александрович* (1881—1945), кинорежиссер. — 126, 127, 236, 299, 305, 315, 353, 380, 546
- Протопопов Дмитрий Захарович* (1897—1986), политический деятель; в 1938—46 первый секретарь ЦК КП Таджикиской ССР. — 515, 516
- Прудников Михаил Михайлович* (1912—1990), оператор-документалист. — 205
- Прут Иосиф Леонидович* (1900—1996), кинодраматург. — 92, 251, 264, 266, 322
- Птушко Александр Лукич* (1900—1973), кинорежиссер. — 35, 187, 253, 254, 327, 336
- Пудовкин Всеволод Илларионович* (1893—1953), режиссер, актер, теоретик кино. — 44, 127, 131, 230, 235, 238, 242, 244, 254, 257, 258, 267, 274, 276, 317, 318, 335, 338, 353, 354, 431, 463, 482, 484, 508, 509, 512, 513, 552, 553, 555, 561, 649, 656, 771
- Пумпянская Сэцца (Семирамида) Николаевна* (р. 1916), режиссер-документалист. — 234
- Пумпянский Борис Яковлевич* (1906—1944), оператор-документалист. — 234, 838
- Пунченко Александр Ефимович* (1909—1976), прозаик, сценарист. — 33
- Пуце Вольдемар Петрович* (1906—?), латвийский режиссер и актер театра и кино. — 94
- Пушкин Александр Сергеевич* (1799—1837), поэт. — 5, 54, 249, 326, 329, 693, 798, 828
- Пыжова Ольга Ивановна* (1894—1972), актриса, режиссер, педагог. — 233, 632
- Пырьев Иван Александрович* (1901—1968), кинорежиссер. — 10, 36—38, 131, 230, 232, 254, 266, 274, 276, 316, 322—324, 326—328, 335, 413, 431, 437, 453, 461, 462, 467, 484, 493, 501, 532, 534, 535, 539, 545—548, 550—552, 554, 587, 593, 649, 689, 696, 700—702, 710, 715, 716, 718—721, 725, 730, 732, 737, 742, 771, 788
- Рабинович Владимир.* — 817
- Ратчик Борис Иосифович* (1910—?), киноинженер. — 252
- Разгон Израиль Менделевич* (1905—1987), историк; в 1942—49 профессор кафедры истории МГУ СССР. — 754
- Разумный Александр Ефимович* (1891—1972), кинорежиссер, киноактер, художник кино. — 299, 504
- Райзман Юлий Яковлевич* (1903—1994), кинорежиссер, сценарист. — 10, 248, 254, 260, 263, 287, 328, 334, 472, 483, 505, 538, 539, 551, 554, 674, 696, 768, 771
- Райзман Яков Ильич* (?—1944), знаменитый московский портной; художник по костюмам на фильме «Иван Грозный»; отец Ю.Я. Райзмана. — 331
- Раковский Виктор Н.* (1904—?), кинорежиссер. — 117

- Рамзедин*, нарком просвещения Узбекской ССР. — 496
- Раневская (Фельдман) Фаина Григорьевна* (1896—1984), актриса театра и кино. — 110, 254, 339, 536, 538, 738
- Раппапорт Герберт Морицевич* (1908—1983), кинорежиссер. — 35, 277, 278, 315, 317
- Рассел Розалинд* (1908—1976), американская киноактриса. — 611
- Ратвон Натаниэл Питер* (1891—1972), американский юрист, кинодеятель; с 1942 президент к/ст «РКО». — 603, 606, 614
- Рафилли Микаэл Гасан оглы* (1905—1958), азербайджанский поэт, литературовед. — 505
- Рахманов Леонид Николаевич* (1908—1988), прозаик, драматург, сценарист. — 693
- Редько*, украинский государственный деятель; был заместителем Председателя СНК Украинской ССР. — 116, 118
- Рейзман Оттилия Болеславовна* (1914—1986), оператор-документалист. — 90, 145, 843
- Рейзман Филип* (1916—1999), американский кинопродюсер; был вице-президентом к/ст «РКО». — 603
- Ремизов К.* — 379
- Ржешевский Александр Георгиевич* (1903—1967), кинодраматург. — 33, 38
- Риббентроп Иоахим фон* (1893—1946), в 1938—45 министр иностранных дел фашистской Германии. — 136
- Риви*, второй секретарь посольства Великобритании в СССР. — 635
- Рискинд Вениамин Наумович*, литератор. — 503
- Рихтер Григорий Абрамович*, сценарист. — 111
- Рихтер Святослав Теофилович* (1915—1997), пианист. — 111, 230, 829
- Рогачевский Борис Михайлович*, режиссер-документалист. — 189, 195, 201
- Роговая Лариса Александровна*, архивистка, сотрудник РГАСПИ. — 13
- Рогозовский Зусман Матвеевич* (1910—1972), оператор-документалист. — 175
- Родимцев Александр Ильич* (1905—1977), военачальник, генерал-полковник: (1961). — 801
- Родичев*, заместитель председателя СНК Узбекской ССР. — 110
- Родниченко Георгий Ермилович* (погиб во время Великой Отечественной войны), оператор-документалист. — 845, 846
- Роднянский Зиновий Борисович* (1900—1982), редактор, сценарист. — 845
- Рожков Николай Васильевич* (1906—1998), сценарист. — 308, 364, 473, 474
- Розенфельд Михаил Константинович* (1906—1942), журналист, писатель-фантаст, сценарист. — 38
- Розенфельд Семен Ефимович* (1891—1959), прозаик. — 693
- Розенштейн (псевд. Алексеев) Владимир Абрамович* (1910—2000), сценарист. — 111
- Рокоссовский Константин Константинович* (1896—1968), военачальник, государственный деятель, Маршал Советского Союза (1944). — 763, 784, 785, 811
- Рокфеллер-младший Нельсон* (1908—1979), американский политик. — 616, 620
- Романов Михаил Данилович* (1911—1990), режиссер-документалист. — 836
- Ромм Александр Ильич* (1898—1943), поэт, филолог, переводчик, историк. — 532, 536
- Ромм Михаил Ильич* (1901—1971), кинорежиссер, педагог; в 1940—43 художественный руководитель Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии. — 36, 37, 44, 92, 95, 96, 108, 111, 115, 127, 231, 243, 251, 256, 259, 261—264, 268, 270, 271, 280, 282, 313, 318, 409, 414, 431, 432, 447, 458, 483, 493, 501—504, 532, 535, 536, 538—541, 545, 546, 549—552, 554, 555, 614, 668, 674, 711, 717, 721, 723, 724, 727, 730, 735, 738, 739, 741, 743, 745, 746, 771, 825

- Роом (Ром) Абрам Матвеевич* (1894—1976), кинорежиссер, сценарист. — 16, 230, 232, 235, 241, 339, 406, 413, 535, 656, 711, 712, 718, 719, 727, 739, 744
- Ростоцкий Станислав Иосифович* (1922—2002), кинорежиссер. — 798, 812, 814, 839
- Рота Пол* (1907—1984), английский режиссер-документалист. — 656, 659
- Ротмистров Павел Алексеевич* (1901—1982), военачальник, Главный маршал бронетанковых войск (1962). — 788
- Ротшильд.* — 614
- Роу Александр Артурович* (1906—1973), кинорежиссер. — 126, 356—358, 379, 470
- Рошаль Григорий Львович* (1899—1983), кинорежиссер. — 230, 242, 253, 257, 267, 274, 318, 334, 339, 450, 513, 632
- Рошаль-Строева Марианна (Майя) Григорьевна* (р. 1925), кинорежиссер. — 253
- Рубинштейн Лев Владимирович* (1905—?), писатель. — 25
- Рудаков Михаил Васильевич* (1905—1979), армейский политработник, генерал-лейтенант (1944). — 221
- Рузвельт Франклин Делано* (1882—1945), американский президент в 1933—45. — 611, 745
- Руставели Шота*, грузинский поэт XII века. — 5, 807
- Руус Незме* (1911—1942), эстонский государственный и политический деятель; в 1941—42 заместитель Председателя СНК Эстонской ССР; расстрелян фашистами. — 498, 499
- Рыбин Георгий Пантелеймонович*, инженер. — 252, 334
- Рыклин Григорий Ефимович* (1894—1975), писатель, сценарист; в 1938—48 главный редактор, член редколлегии журнала «Крокодил». — 485
- Рымарев Дмитрий Георгиевич* (1909—2000), оператор-документалист. — 147, 148
- Рэнк Артур* (1888—1972), английский киномагнат. — 616, 617, 620, 638
- Рютин Мартемьян Никитич* (1890—1937), политический и государственный деятель; необоснованно репрессирован, расстрелян. — 18, 19, 398, 408, 468
- Рябов Ф.П.*, инженер. — 252
- Саакадзе Георгий (Великий Моурави)* (ок. 1580—1629), грузинский полководец, сторонник объединения Грузии. — 472
- Сааков Леон Николаевич* (1909—1988), кинорежиссер; в 1943—45 начальник фронтовой киногруппы. — 223, 224, 849
- Сабуров Максим Захарович* (1900—1977), государственный деятель; в 1941—44 и 1947—55 заместитель Председателя СНК, Совета Министров СССР. — 441, 667
- Саврасов С.А.*, организатор кинопроизводства; работал на к/ст «Мосфильм». — 696
- Савченко Игорь Андреевич* (1906—1950), кинорежиссер. — 109—111, 247, 248, 288, 292, 297, 431, 432, 502, 518, 554, 719, 721, 723, 732, 742, 743, 745, 771, 805
- Савченко Николай Петрович* (1907—?), в 1932—39 в ОГПУ—НКВД, в 1939—41 первый заместитель председателя Комитета по делам кинематографии. — 59, 60, 63, 78
- Садецкий А.*, режиссер-документалист. — 175
- Садкович Микола (Николай) Федорович* (1907—1968), кинорежиссер, сценарист. — 350, 774
- Саенко Мария.* — 803
- Сазонов Алексей Николаевич* (1910—1993), писатель; в 1943—46 главный редактор Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии. — 454, 458, 459, 466, 467, 692
- Саламаха Константин Николаевич*, ассистент оператора. — 836

- Салтыков Алексей Александрович* (1934—1993), кинорежиссер. — 534
Самгин Николай Александрович (1907—1941), оператор-документалист. — 836
Саркисов Григорий Алексеевич (1902—1964), кинорежиссер. — 272
Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945), театральный режиссер, театровед. — 329, 338
Сбитнев Юрий Николаевич (р. 1931), писатель. — 829
Свердлин Лев Наумович (1901—1969), актер театра и кино. — 127, 353, 378, 734
Светлов (Шейнкман) Михаил Аркадьевич (1903—1964), поэт, драматург. — 547, 829
Свилова Елизавета Игнатьевна (1900—1975), режиссер, монтажер документального кино. — 234
Свобода Людвик (1895—1979), в 1968—75 президент ЧССР, генерал армии (1945). — 815, 846
Сегал. — 44
Сегель Яков Александрович (1923—1995), кинорежиссер. — 815, 816, 828, 839
Сейд-Заде Гусейн Алиевич (1910—1979), кинорежиссер. — 35
Сельвинский Илья Львович (1899—1968), поэт. — 397
Семеновко Исаак Дементьевич (1906—?), оператор-документалист. — 836
Семенов Михаил Иванович (1915—1968), художник комбинированных съемок. — 255
Семенов Василий Михайлович, преподаватель Алма-атинского кинотехникума. — 274
Семин Алексей Георгиевич (1914—2001), оператор-документалист. — 182, 224, 225, 842
Семушкин Тихон Захарович (1900—1970), писатель. — 25, 41
Сергеев Н. — 381
Сергеева Галина Ермолаевна (1914—2000), актриса кино и театра. — 236
Серов Иван Александрович (1905—1990), деятель органов госбезопасности; в 1941—45 первый заместитель наркома, министра госбезопасности СССР, в 1954—58 председатель КГБ СССР; генерал армии (1955). — 788
Серова (урожд. Половикова) Валентина Васильевна (1919—1975), актриса кино и театра. — 236, 322
Сигаев Александр Иванович (1893—1971), оператор. — 738
Сизов Николай Трофимович (1916—1996), организатор кинопроизводства; в 1970-е — 80-е директор к/ст «Мосфильм». — 828
Симбуховский, майор. — 812
Симоненко, американский банкир. — 614
Симонов Георгий Александрович (1907—?), оператор-документалист. — 194, 201, 837
Симонов Константин (Кирилл) Михайлович (1915—1979), писатель, поэт. — 251, 322, 353, 377, 378, 381, 417, 431, 448, 459, 472, 483, 484, 703, 706, 719, 723, 771, 784
Синицын Борис Федорович (1906—1961), оператор-документалист. — 837
Сиранов Кобыш (1914—1978), казахский критик, сценарист. — 511—513
Сирота Лев, украинский кинематографист. — 109, 110, 112
Скворцов Николай Александрович (1899—1974), казахский политический деятель, в 1938—45 первый секретарь ЦК КП Казахской ССР. — 131, 249—251, 266
Скютт Иосиф Семенович (Самойлович) (1910—1985), драматург, режиссер-аниматор. — 110, 112, 510
Скрябин, ревизор. — 325
Скурас Спирос (1893—1971), американский киномагнат; с 1942 президент к/ст «20-й век—Фокс». — 604, 614, 617
Слабневич Игорь Михайлович (р. 1921), оператор. — 818

- Славин Константин Львович (Кушель Лейбович)* (1921—2003), драматург, редактор кинопроизводства. — 208
- Славин Лев Исаевич* (1896—1984), писатель. — 417
- Славин Яков Михайлович* (1902—1943), оператор-документалист. — 227, 837, 838
- Слиозберг Ной Меерович* (1894—1969), организатор кинопроизводства. — 322
- Слуцкий Михаил Яковлевич* (1907—1959), режиссер-документалист; был необоснованно репрессирован. — 90, 183, 185, 187, 191
- Смеляков Ярослав Васильевич* (1912/13—1972), поэт. — 236
- Смирнова Лидия Николаевна* (р. 1915), киноактриса. — 120, 123, 232, 234, 236, 244
- Смирнова Мария Николаевна* (1905—1993), кинодраматург. — 258
- Смиряев*, нарком местной промышленности РСФСР. — 671
- Смит*. — 592
- Смоктунковский Иннокентий Михайлович* (1925—1994), актер кино и театра. — 826
- Смолет Питер (Гарри Смолка)* (1912—1980), английский журналист; в 1939—45 заведующий Русским отделом британского Министерства информации, после войны переехал в Австрию; работал на советскую разведку; близкий друг Кима Филби. — 635—641, 647
- Снежинская Людмила Евгеньевна* (1903—1946), кинорежиссер. — 117, 837
- Собко Вадим Николаевич* (1912—1981), украинский писатель, сценарист. — 111
- Соболев*, посланник посольства СССР в Великобритании. — 646
- Соболев Леонид Сергеевич* (1898—1971), писатель. — 431, 478
- Соколова Любовь Сергеевна* (1921—2001), киноактриса. — 233
- Соколовский Василий Данилович* (1897—1968), военачальник, Маршал Советского Союза (1946). — 788
- Соколовский Дмитрий Флорианович* (1893—1976), художник кино. — 309
- Солженицын Александр Исаевич* (р. 1918), писатель. — 810
- Солнцева (Пересветова) Юлия Инполитовна* (1901—1989), киноактриса, кинорежиссер. — 197, 198, 248, 503, 534, 547, 752
- Соловов Виталий Геннадьевич*, историк. — 13
- Соловьев*, инженер, работник отделения Совкиноагентства в Великобритании. — 643
- Соловьев Василий Васильевич* (1905—1947), оператор-документалист. — 90
- Соловьев Владимир Александрович* (1907—1978), поэт, драматург. — 471
- Соловьев Леонид Васильевич* (1905—1962), писатель, сценарист. — 353, 380, 467, 471, 479, 727, 728, 735
- Сологубов Андрей Иванович* (1908—1977), оператор-документалист. — 177—179
- Солодков Алексей Владимирович* (1898—1943), оператор-документалист. — 226, 838
- Солодков Игорь Алексеевич*, сын А.В. Солодкова. — 226
- Солодкова Кира Алексеевна*, дочь А.В. Солодкова. — 226
- Солодкова Ольга Георгиевна*, жена А.В. Солодкова. — 226
- Соломатин Михаил Дмитриевич*, военачальник, генерал-лейтенант (1944); был необоснованно репрессирован. — 785
- Соскин Пол*, английский кинопродюсер, сценарист. — 617
- Соснин Леонид Антонович* (1895—1973), государственный деятель; в 1939—46 нарком промышленности строительных материалов СССР. — 672
- Спешнев Алексей Владимирович* (1911—1994), кинодраматург. — 112
- Спивак*, украинский партийный функционер. — 116, 118
- Спиридонова*. — 309
- Сталин Василий Иосифович* (1921—1962), сын И.В. Сталина; генерал-лейтенант ВВС. — 828

- Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович* (1878—1953), политический и государственный деятель. — 5, 18, 53, 131, 136, 188, 203, 207, 209, 222, 231, 240, 242, 257, 258, 273, 323, 324, 340, 349, 384, 390, 392, 393, 397, 398, 405, 406, 407, 416, 432, 433, 448, 483—485, 490, 496, 512, 531—533, 535, 536, 538—541, 543, 544, 546, 552, 569, 584, 596, 630, 635, 639, 655, 708, 733, 745, 746, 764, 765, 784, 785, 790, 793, 794, 800, 810, 811, 824, 827—829
- Стеклов Владимир Александрович* (р. 1948), актер кино и театра. — 828
- Стендаль (Анри Мари Бейль)* (1783—1842), французский писатель. — 737
- Степанов Александр Николаевич* (1892—1965), писатель. — 489
- Степанов Василий Павлович*, партийный функционер; был заведующим отделом кино УПиА. — 407
- Стефаненко*, шофер. — 223
- Стивенс*. — 579
- Столлер Александр Борисович* (1907—1979), кинорежиссер. — 33, 248, 266, 316, 322, 328, 334, 378, 381, 472, 696, 719, 723
- Стояновский Семен (Шлема) Абрамович* (1917—1945), оператор-документалист. — 208, 848
- Строева Вера Павловна* (1903—1992), кинорежиссер, кинодраматург. — 253, 278, 317, 335, 547
- Стыров Василий Дмитриевич* (1906—1994), был заместителем начальника оргметодического отдела ГАУ НКВД СССР; в 1947—53 начальник ГАУ МВД СССР; генерал-майор (1944). — 101
- Стэндли Уильям Гаррисон* (1872—1963), американский военачальник и дипломат, в 1942—43 посол США в СССР, адмирал. — 569, 570, 572, 584
- Суворов Виктор (Владимир Богданович Резун)* (р. 1947), военный историк, литератор; был офицером ГРУ, в 1978 бежал в Великобританию. — 784, 804
- Суворов Николай Георгиевич* (1889—1972), художник кино. — 336
- Судакевич Анель (Анна Алексеевна)* (1906—2002), киноактриса. — 244
- Сумкин Владимир Алексеевич* (?—1941), оператор-документалист. — 834
- Суслов Михаил Андреевич* (1902—1982), политический и государственный деятель. — 446, 448
- Сухова Мария Ивановна* (1905—1944), оператор-документалист. — 843, 844
- Сушинский Владимир Александрович* (1912—1945), оператор-документалист. — 150, 194, 198, 839, 845, 847
- Сэлзник Дэвид Оливер* (1902—1965), американский кинопродюсер. — 611, 612, 617
- Таги-заде И.* (?—1943), оператор-документалист. — 838
- Тажибаяев Абдильда Тажибаяевич* (1904—1998), казахский поэт и драматург. — 268, 274, 334, 473
- Таланкин Игорь (Индустрий) Васильевич* (р. 1927), кинорежиссер, педагог. — 534
- Таленский Николай Александрович*, военный историк; в 1939—41 главный редактор «Военно-исторического журнала», с 1943 главный редактор «Красной газеты»; был членом худсовета Комитета по делам кинематографии; генерал-майор (1943). — 377, 431
- Тарасов*, 2-й секретарь посольства СССР в Турции. — 561
- Тарасов Дмитрий Львович* (1911—?), сценарист, писатель. — 35
- Тарасова Алла Константиновна* (1898—1973), актриса театра и кино. — 724
- Тарковский Андрей Арсеньевич* (1932—1986), кинорежиссер. — 534
- Твардовский Александр Трифонович* (1910—1971), поэт. — 781, 799, 829
- Твен Марк (Сэмюэл Клеменс)* (1835—1910), американский писатель. — 95

- Тевелев Матвей Григорьевич (Герцович)* (1908—1962), писатель, драматург, сценарист. — 258
- Тевосян Иван Федорович (Тевадросович)* (1901/1902—1958), государственный деятель, в 1940—48 нарком, министр черной металлургии СССР. — 671
- Терезников Георгий Васильевич*, оператор-документалист. — 178
- Терзич Велимир*, югославский генерал, глава югославской военной миссии в СССР. — 621, 622
- Теркин* — возможно, *Турко Иосиф Михайлович* (1906 — после 1989), в 1940—44 секретарь, первый секретарь по кадрам Красногвардейского райкома ВКП(б) (Ленинград), в 1944—46 секретарь, второй секретарь Ленинградского обкома ВКП(б). — 211
- Тер-Ованесов Георгий Макарович* (р. 1925), фотограф. — 818
- Тимирязев Климент Аркадьевич* (1843—1920), естествоиспытатель, один из основоположников научной школы физиологов растений. — 119
- Тимофеев Владимир Владимирович*, директор ленинградской копирфабрики. — 158
- Тимошенко Семен Алексеевич* (1899—1958), кинорежиссер. — 278, 317, 512
- Тимошенко Семен Константинович* (1895—1970), военачальник, Маршал Советского Союза (1940). — 784
- Тиссэ Эдуард Казимирович* (1897—1961), кинооператор. — 254, 537, 711, 725, 729
- Тихонов Михаил Васильевич* (1900—1985), организатор кинопроизводства; в 1941—44 директор ЦОКС, с 1947 директор к/ст «Моснаучфильм». — 92—94, 108, 113, 237, 245, 249, 253, 255, 256, 258, 260—262, 274, 275, 280, 321, 322, 325, 326, 333, 334, 338, 339, 436, 501, 502, 512—514
- Тихонов Николай Семенович* (1896—1979), писатель, общественный деятель. — 431, 478, 482
- Тихонова Нина Ильинична*, жена М.В. Тихонова. — 327
- Тобак Эсфирь Вениаминовна* (1908—2004), монтажёр. — 236
- Тодоровский Петр Ефимович* (р. 1925), кинорежиссер. — 815, 839
- Тондзе Ираклий Моисеевич* (1902—1985), грузинский живописец. — 143
- Токарева*. — 266
- Токарская Валентина Георгиевна* (1906—1986), актриса театра и эстрады; снималась в кино. — 400
- Толмачев Всеволод Борисович* (1902—1974), киноинженер. — 673
- Толстой Алексей Николаевич* (1882—1945), писатель. — 356, 357, 359, 397, 417, 478, 479, 482, 763
- Толстой Лев Николаевич* (1828—1910), писатель. — 5, 370, 371, 561, 728, 739, 796
- Толубеев Юрий Владимирович* (1906—1979), актер театра и кино. — 376
- Толыбеков Сергали Еспембетович* (1907—1995), казахский ученый-экономист; был заместителем директора ЦОКСа. — 251, 256, 258, 262
- Тонунц Гургаен Оганесович* (1922—1997), киноактер. — 818, 839
- Топилова Л.*, начальник 1-го отдела Главкинопроката. — 81
- Топорков Василий Осипович* (1889—1970), актер театра и кино. — 405
- Трауберг Вера Николаевна* (1901—1998), балерина, художник. — 233, 327
- Трауберг Леонид Захарович* (1902—1990), кинорежиссер; в 1941—42 художественный руководитель ЦОКСа. — 24, 37, 82, 83, 94, 108, 131, 230, 232, 233, 241, 242, 244, 251, 253, 255, 257—259, 268—270, 274, 276, 278, 280, 288, 317, 318, 327—329, 376, 454, 477, 483, 538—540, 544, 551, 554, 632, 693, 694
- Трауберг Наталья Леонидовна* (р. 1928), переводчица, теолог. — 253

- Трояновский Виталий Антонович* (р. 1947), киновед, режиссер телевидения. — 94, 224, 225, 255, 274, 337
- Трояновский Марк Антонович* (1907—1967), оператор-документалист. — 177, 180, 183, 192, 208, 209, 222, 223, 771
- Трэси Спенсер* (1900—1967), американский киноактер. — 611
- Тухачевский Михаил* (1893—1937), военачальник, Маршал Советского Союза (1935); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 811
- Тынянов Юрий Николаевич* (1894—1943), писатель, литературовед. — 728
- Тюренков Иван Иванович*, майор. — 801
- Тяпкина Елена Алексеевна* (1900—1984), актриса театра и кино. — 354
- Уборевич Иероним Петрович* (1896—1937), военачальник, командарм 1-го ранга (1935); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 784
- Ужвий Наталья Михайловна* (1898—1986), украинская актриса театра и кино. — 351
- Улановский*, уполномоченный Нефтеэкспорта, сотрудник Совкиноагентства. — 643
- Уманский*, военный прокурор. — 325
- Ундасынов (Ондасынов) Нуртас Дандыбаевич* (1904—1989), казахский политический деятель; в 1938—54 Председатель СНК, Совета Министров Казахской ССР. — 91, 131, 245, 246, 249—251, 333, 437, 512
- Уорнер Гарри* (1881—1951), американский кинопродюсер. — 12, 598, 612, 614, 619
- Уорнер Джек* (1892—1978), американский кинопродюсер. — 12, 598, 612, 614
- Урбанский Евгений Яковлевич* (1932—1965), киноактер. — 326
- Урушадзе*. — 158, 159
- Усова Виктория Иосифовна* (1904—1978), режиссер-документалист. — 510
- Усольцев-Гарф Александр Георгиевич* (1901—1970), кинорежиссер. — 33, 38, 45
- Уточкин Сергей Исаевич* (1876—1915/16), один из первых русских летчиков. — 2
- Учитель Ефим Юльевич* (1913—1988), режиссер и оператор документального кино. — 1
- Уэйдджер Уолтер* (1884—1968), американский кинопродюсер. — 598, 612
- Уэллс Герберт Джордж* (1866—1946), английский писатель. — 5
- Уэллс Орсон* (1915—1985), американский кинорежиссер и киноактер. — 570
- Уэст Мэй* (1892—1980), американская киноактриса. — 84
- Фадеев Александр Александрович* (1901—1956), писатель. — 122, 395, 417, 547
- Фадеев Иван Иванович*, государственный деятель; во время Великой Отечественной войны нарком финансов Казахской ССР, в 1949—73 министр финансов РСФСР. — 330
- Файко Алексей Михайлович* (1893—1978), драматург. — 34, 39, 40, 310
- Файнциммер Александр Михайлович* (1906—1982), кинорежиссер. — 34, 39, 40, 254, 260, 264, 287, 318, 693, 735
- Файнштейн Давид Владимирович* (1904—1941), в 1940—41 директор ВГИКа. — 415, 839—841
- Фартучный Василий Кузьмич* (1904—1990), редактор кинопроизводства; до начала Великой Отечественной войны главный редактор к/ст «Мосфильм». — 93
- Федин Константин Александрович* (1892—1977), писатель. — 397, 417
- Федоров Алексей Федорович* (1901—1989), один из руководителей партизанского движения в годы Великой Отечественной войны, генерал-майор (1943). — 222
- Федорова Зоя Алексеевна* (1909—1981), киноактриса; была необоснованно репрессирована. — 346, 648, 656, 728
- Фейнберг Владимир Борисович* (1892—1969), кинорежиссер. — 272
- Фельдман Яков Маркович* (1898—1983), художник кино. — 336

- Фефер Ицик* (Исаак Соломонович) (1900—1952), еврейский поэт. — 35, 593, 596
- Фигуровский Николай Николаевич* (1923—2003), кинодраматург, кинорежиссер, педагог. — 819, 839
- Фиделева Марьяна (Мария) Яковлевна* (1907—?), режиссер-документалист. — 188
- Филимонов Александр Александрович* (1904—1998), драматург, сценарист. — 25, 38
- Филиппов Сергей Николаевич* (1912—1990), актер кино и театра. — 94
- Филиппов Федор Иванович* (1911—1988), кинорежиссер, оператор. — 236
- Финн (Халфин) Константин Яковлевич* (1904—1975), драматург. — 566
- Фитцпатрик Джеймс А.* (1894—1980), американский кинорежиссер-документалист. — 565
- Флягин*, капитан госбезопасности. — 401
- Флянгольц Дмитрий Соломонович* (1911—1990), звукооператор. — 358
- Фомин Валерий Иванович* (р. 1940), историк кино, киновед. — 19, 153
- Фомин Г.К.* (?—1943), звукооператор. — 226
- Фонин Михаил Михайлович* (1905—1974), политический деятель; в 1939—47 первый секретарь ЦК КП Туркменской ССР. — 109, 113, 502, 503
- Фонтейн Джоан (Жоан де Бовуар де Хэвилленд)* (р. 1917), американская киноактриса. — 611
- Форд Джон* (1895—1973), американский кинорежиссер. — 604
- Форш Ольга Дмитриевна* (1873—1961), писательница. — 693
- Франко Франсиско* (1892—1975), в 1939—75 диктатор Испании. — 564
- Фрейлих Семен Израилевич* (1920—2005), киновед, кинодраматург. — 822, 839
- Френель Огюстен Жан* (1788—1827), французский физик, один из основоположников волновой оптики. — 672
- Френкель Лазарь Самойлович* (1904—1978), кинорежиссер, сценарист, писатель. — 35, 111
- Фрид Валерий Семенович* (1922—1998), кинодраматург. — 399, 402, 403, 435, 632
- Фридман*. — 110
- Фридман Исидор Миронович* (1912—1980), киноинженер. — 765
- Фриман Фрэнк (Янг Фрэнк)* (1890—1969), американский кинопродюсер; с 1938 возглавлял производство к/ст «Парамаунт пикчерз», в 1936—59 ее вице-президент по производственным вопросам. — 570, 598, 614
- Фроленко Владимир Анисимович* (1910—1956), оператор-документалист. — 90, 175
- Фролов Константин Петрович* (1907—?), организатор кинопроизводства; был директором Черноморской кинофабрики в Одессе, с 1939 директор к/ст «Союздетфильм» — Киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького. — 96, 104, 125, 298, 299, 303, 305, 309, 310, 313, 314, 316, 504, 516, 681
- Фуриков Лев Борисович* (1924—2000), киновед, социолог, редактор. — 824
- Фурицева Екатерина Алексеевна* (1910—1974), политический и государственный деятель. — 829
- Хавчин Абрам Львович* (1912—1999), оператор-документалист. — 776
- Халипов Григорий Сергеевич*, организатор кинопроизводства; был директором Ленинградской студии кинохроники, директором к/ст «Воентехфильм». — 174
- Хамза Хакимзаде Ниязи* (1889—1929), народный поэт Узбекистана, драматург, общественный деятель. — 41, 496, 497
- Ханютин Юрий Миронович* (1929—1978), киновед. — 231, 243, 747, 749
- Харьков Георгий Иосифович* (1904—1980), оператор и режиссер документального кино. — 837

- Хачатурян Арам Ильич* (1903—1978), композитор. — 711, 717
- Хавья Александр Леопольдович* (1905—1976), актер театра и кино. — 286, 349, 503
- Хейс Уильям* (1879—1954), американский политик, кинодеятель; первый президент МППДА (с 1922); в 1930 под его руководством был разработан т.н. «кодекс Хейса». — 614, 617, 618
- Хейфиц Иосиф Евгеньевич* (1905—1995), кинорежиссер, сценарист. — 361, 362, 373, 538, 554, 719, 722, 735
- Хелман Лиллиан* (1905—1984), американский драматург, сценаристка. — 565
- Хемингуэй Эрнест Миллер* (1899—1961), американский писатель. — 564, 613, 791
- Хёрст Уильям Рэндольф* (1863—1951), американский издатель, политический деятель. — 595, 601, 604
- Хикс*, американский кинодеятель; был начальником иностранного отдела к/ст «Парамаунт пикчерз». — 570, 614
- Хитрук Федор Савельевич* (р. 1917), режиссер-аниматор, художник-аниматор. — 826
- Хичкок Альфред* (1899—1980), английский и американский кинорежиссер, кинопродюсер. — 617
- Хмелев Николай Павлович* (1901—1945), актер театра и кино. — 431
- Хмельницкий Богдан (Зиновий) Михайлович* (ок. 1595 — 1657), гетман Украины, руководитель освободительной борьбы украинского народа против польско-шляхетского гнета в 1648—54. — 388, 389, 393
- Хмельницкий Рафаил Петрович*, генерал-лейтенант (1940); до 15 мая 1944 главный военный консультант киножурналов. — 770, 771
- Хмельницкий Сергей Исаакович* (1907—1952), прозаик, детский писатель. — 693
- Холодов (Цеймах) Рафаил Моисеевич* (1900—1975), театральный актер; был необоснованно репрессирован. — 400
- Хохлова Александра Сергеевна* (1897—1985), киноактриса, кинорежиссер, педагог. — 43, 298, 306
- Храпченко Михаил Борисович* (1904—1986), государственный деятель, литературовед; в 1939—48 председатель Комитета по делам искусств при СНК, Совете Министров СССР. — 126, 670
- Хренников Борис Григорьевич* (1904—?), оператор комбинированных съемок. — 336, 695
- Хренников Тихон Николаевич* (р. 1913), композитор. — 431, 711, 716
- Хренов Павел Дмитриевич* (1923—1943), солдат, Герой Советского Союза (1942). — 199
- Хрипунов Михаил Ильич* (1901—?), в 1940—49 заместитель председателя Комитета по делам кинематографии, заместитель министра кинематографии СССР. — 71, 104—106, 132, 292, 294, 295, 480, 495, 507, 593, 630, 651, 652, 683, 688, 765
- Хрущев Никита Сергеевич* (1894—1971), политический и государственный деятель. — 116, 382, 392, 404, 521
- Хуциев Марлен Мартынович* (р. 1925), кинорежиссер, педагог. — 798
- Царпкин*, начальник 2-го отдела Комитета по делам кинематографии. — 77, 80
- Царпкин Семен Константинович* (1906—1984), дипломат. — 660
- Царев*, майор. — 826
- Цветаева Марина Ивановна* (1892—1941), поэт. — 487
- Целиковская Людмила Васильевна* (1919—1994), киноактриса. — 232, 243, 254, 327, 375, 547
- Цитриняк Григорий Маркович* (?—1999), журналист. — 139, 140, 843, 848

- Цмель Валентин Михайлович*, в 1939—45 начальник Главного управления кинематографической промышленности Комитета по делам кинематографии. — 451
- Чадаев Яков Ермалаевич* (1904—1985), государственный деятель; в 1940—49 управляющий делами СНК, Совета Министров СССР. — 394, 432, 443
- Чайковский Петр Ильич* (1840—1893), композитор. — 230, 715
- Чаплин Чарльз Спенсер* (1889—1977), американский кинорежиссер, киноактер, сценарист, композитор. — 7, 213, 594, 600, 606, 620, 640, 659, 715, 738
- Чаплыгин*, оператор-документалист. — 837
- Чеботарев*, шофер. — 164, 220
- Чеботарев Владимир Александрович* (р. 1921), кинорежиссер. — 336
- Червяков Евгений Вениаминович* (1899—1942), киноактер, кинорежиссер. — 841
- Черкасов Николай Константинович* (1903—1966), актер театра и кино. — 230, 254, 277, 327, 337, 338, 432, 712, 720, 729, 743
- Черненко Иван Емельянович*, в 1940-е начальник центральной бухгалтерии Комитета по делам кинематографии, управделами Комитета. — 128, 324
- Черненко Мирон Маркович* (1931—2004), киновед. — 535, 536, 546
- Черный Борис Константинович*, поэт, прозаик, драматург. — 472
- Черный Михаил Кириллович* (1911—1985), оператор-документалист. — 112
- Черняк*, переводчица Комитета по делам кинематографии. — 636
- Черняк Игорь Николаевич* (1903—1948), киноактер, организатор кинопроизводства. — 332, 507
- Черняховский Иван Данилович* (1906—1945), военачальник, генерал армии (1944). — 811
- Черствой*, армейский политработник; был начальником Центральной военной цензуры. — 205
- Черчилль Уинстон Леонард Спенсер* (1874—1965), английский политический и государственный деятель, писатель. — 635, 745, 751, 784, 794
- Чехов Антон Павлович* (1860—1904), писатель. — 54, 693, 719, 728, 729
- Чишурели Михаил Эдишерович* (1894—1974), кинорежиссер, сценарист. — 41, 277, 432, 472, 540, 544, 545, 550
- Чибряков Александр Васильевич*, заместитель начальника ГАУ НКВД СССР. — 101
- Чикноверов Иван Александрович* (1911—2004), оператор-документалист. — 848
- Чиковани Григол Самсонович* (1910—1981), грузинский писатель, сценарист. — 26
- Чирков Борис Петрович* (1901—1982), актер театра и кино. — 45, 96, 120, 131, 254, 278, 349, 432
- Чирсков Борис Федорович* (1904—1966), кинодраматург. — 92, 251, 257, 264, 270, 712, 718, 719, 728
- Чуковский Корней Иванович* (1882—1969), поэт, писатель, литературовед, переводчик. — 354, 356, 479
- Чухрай Григорий Наумович* (1921—2001), кинорежиссер. — 535, 587, 815, 829, 839
- Шабалина Людмила Васильевна* (1916—?), киноактриса. — 712
- Шадрин Дмитрий Николаевич* (1906 — после 1954), в 1941—43 заместитель начальника 1-го отдела НКГБ—НКВД СССР, в 1943—46 заместитель начальника 6-го управления НКГБ—МГБ СССР. — 122, 123
- Шадрин Иван*. — 817
- Шапиро Михаил Григорьевич* (1908—1971), кинорежиссер. — 35, 711
- Шапорин Юрий (Георгий) Александрович* (1887—1966), композитор. — 432
- Шапошников Борис Михайлович* (1882—1945), военачальник, Маршал Советского Союза (1940). — 811

- Шансай Михаил Ильич* (1903 — после 1971), режиссер-документалист. — 116, 117, 226, 228
- Шаталин Николай Николаевич* (1904—1984), партийный функционер; в 1939—52 член Центральной ревизионной комиссии ЦК ВКП(б), в 1946—52 член Оргбюро ЦК. — 80
- Шафран Аркадий Менделевич* (1907—1983), оператор-документалист. — 835
- Шварц Евгений Львович* (1896—1958), писатель, драматург. — 372, 473, 474, 479
- Шведчиков Константин Матвеевич* (1882—1954), кинодеятель; в 1924—29 председатель АО «Совкино», в 1930—31 на руководящих должностях в «Союзкино». — 18, 408, 468
- Швейцер Владимир Захарович* (1889—1971), кинодраматург, журналист. — 356—358, 379, 470
- Швейцер Михаил (Моисей) Абрамович* (1920—2000), кинорежиссер. — 243
- Шверник Николай Михайлович* (1888—1970), политический и государственный деятель. — 91, 100, 130, 325
- Шевченко Тарас Григорьевич* (1814—1861), украинский поэт. — 5
- Шейнин Семен Альтерович* (1908 — после 1993), оператор-документалист. — 837, 846
- Шелонцев Борис Михайлович* (1897—1962), кинорежиссер. — 43
- Шенгеля Николай Михайлович* (1903—1943), кинорежиссер. — 36, 49, 55, 491, 494, 496, 507, 550
- Шепитько Лариса Ефимовна* (1938—1979), кинорежиссер. — 342
- Шикин Иосиф Васильевич* (1906—1973), политический деятель, генерал-полковник (1945); в 1942—45 заместитель начальника Управления агитации и пропаганды ГлавПУРККА. — 168
- Шило Арсений Петрович* (1917—1944), оператор-документалист. — 838
- Широнин Константин Ильич* (1912—2003), оператор-документалист. — 205, 206
- Шкирятов Матвей Федорович* (1883—1954), политический и государственный деятель. — 29, 117
- Шкловский Виктор Борисович* (1893—1984), писатель, литературовед, кинодраматург, теоретик кино. — 41, 92, 493, 494, 496, 497, 547, 553, 725, 726, 732, 733, 736, 738, 743
- Школьников Семен Семенович* (р. 1918), оператор-документалист. — 220, 221, 223, 224
- Шкурак Степан Иосифович* (1886—1973), украинский киноактер. — 351
- Шмайн Ханаан Алексеевич* (1902—1972), кинорежиссер. — 272
- Шмидтгоф (Лебедев-Шмидтгоф) Владимир Георгиевич* (1900—1944), кинорежиссер; был необоснованно репрессирован. — 109, 111, 396, 397
- Шмыров Вячеслав Юрьевич* (р. 1960), киновед, критик. — 240, 244
- Шнейдер*, лейтенант госбезопасности. — 401
- Шнейдер Евгений Михайлович* (1897—1947), кинорежиссер, оператор. — 43, 301
- Шнейдеров Моисей Абрамович* (1915—1985), оператор-документалист. — 141, 182, 200
- Шоломович Давид Григорьевич* (1914—1965), оператор-документалист. — 208
- Шолохов Михаил Александрович* (1905—1984), писатель, общественный деятель. — 478, 482, 751
- Шопен Фридерик* (1810—1849), польский композитор. — 607
- Шостаков Михаил Соломонович* (1902—1969), организатор кинопроизводства; в 1932 — 33 директор к/ст «Ленфильм». — 108

- Шостакович Дмитрий Дмитриевич* (1906—1975), композитор, пианист, педагог. — 94, 127, 230, 376, 432, 592, 593, 595
- Шоу Джордж Бернард* (1856—1950), английский драматург, писатель. — 5, 829
- Шпигель Григорий Ойзерович* (1914—1981), киноактер. — 712
- Шпиковский Николай Григорьевич* (1897—1977), кинорежиссер, сценарист. — 503
- Шпинель Иосиф Аронович* (1892—1980), художник кино. — 331, 336, 739
- Штатланд Виктор Александрович* (1912—1970), оператор-документалист. — 136, 137, 141, 164, 182, 183
- Штейн Александр Петрович* (1906—1993), драматург, сценарист. — 547—549, 713, 720
- Штейнберг*, был заместителем директора Сталинабадской к/ст. — 306, 309, 310, 314
- Штейнберг Аркадий Акимович* (1907—1984), поэт, переводчик, художник; участник Великой Отечественной войны; дважды необоснованно репрессирован. — 110, 630
- Штейнвурцель Северин*, польский оператор. — 126, 127
- Штейнфинкель*. — 449
- Штраух Максим Максимович* (1900—1974), актер театра и кино. — 241
- Штрахов А.И.*, командир Калининского соединения партизан. — 221
- Шуб Эсфирь Ильинична* (1894—1959), режиссер-документалист. — 230, 240, 258, 268, 277, 278, 335, 752, 760, 762, 766
- Шукшин Василий Макарович* (1929—1974), писатель, драматург, кинорежиссер, киноактер. — 534
- Шульга Тамара Корнеевна*, экономист Комитета по делам кинематографии. — 247
- Шульженко Клавдия Ивановна* (1906—1984), эстрадная певица. — 700
- Шулятин Герман Владимирович* (1908—1973), оператор-документалист. — 174, 837
- Шумилов*. — 214
- Шумский Вячеслав Михайлович* (р. 1921), кинооператор. — 827, 839
- Шумяцкий Борис* (Бер) Захарович (1886—1938), политический и государственный деятель, необоснованно репрессирован, расстрелян. — 14—19, 80, 256, 295, 398, 409, 413, 449, 468, 556, 606, 608, 699, 710
- Шуркин Георгий Александрович* (1910—1991), оператор комбинированных съемок. — 695
- Шурупов*, шофер. — 179
- Щадронов Борис Варламович* (1914—2005), оператор-документалист. — 182, 193, 845
- Щекутьев Александр Гаврилович* (1903—1986), оператор-документалист. — 837
- Щербakov*, военный комиссар Казахской ССР. — 272
- Щербakov Александр Сергеевич* (1901—1945), политический и государственный деятель. — 37, 45—47, 52, 56, 78, 79, 160—162, 166, 169, 202, 206, 325, 331, 349, 353, 358, 360, 364, 366, 367, 369, 370, 382—384, 392, 393, 401, 414, 416, 420, 424, 426, 427, 433, 469, 475, 476, 481, 497, 517, 525, 531, 536, 539, 540, 558, 562, 563, 631, 635, 642, 671, 679, 682
- Щербина Владимир Родионович* (1908—1989), литературовед, критик. — 393
- Шукин Борис Васильевич* (1894—1939), актер театра и кино. — 459
- Эдельсон Давид Яковлевич* (?—1941), оператор-документалист. — 835
- Эйдус Александр Максимович* (1889—1970), организатор кинопроизводства. — 252
- Эйзенхауэр Дуайт Дейвид* (1890—1969), американский военачальник, в 1953—61 Президент США. — 634
- Эйзенштейн Сергей Михайлович* (1898—1948), кинорежиссер, теоретик кино, педагог. — 10, 16, 37, 41, 44, 47, 76, 82, 84, 127, 131, 230, 232—237, 242—244, 252, 253, 261, 267, 277, 278, 290, 298, 317, 324, 327—334, 337—341, 398, 413, 432, 453, 472, 493, 505, 532, 536—538, 540, 544, 545, 553, 555, 561, 597, 632, 649, 656, 703, 716, 717, 720, 721, 725, 728, 729, 731—733, 739, 743—745

- Эйсымонт Виктор Владиславович* (1904—1964), кинорежиссер. — 34, 269, 317, 325, 667, 694
- Экк (Ивакин) Николай Владимирович* (1902—1976), кинорежиссер. — 446—449
- Экте* (погиб в 1941?), латвийский кинематографист. — 93, 94, 495
- Эльберт Александр Павлович* (1902—1944), оператор-документалист. — 147, 838, 846
- Энгельс Фридрих* (1820—1895), немецкий философ, литератор, общественный деятель, один из основоположников научного коммунизма. — 21
- Эрберг Олег Ефимович* (1898—1956), поэт, востоковед, сценарист. — 303
- Эрдман Николай Робертович* (1902—1970), драматург; был необоснованно репрессирован. — 34, 39, 242, 311, 378, 477, 547
- Эренбург Илья Григорьевич* (1891—1967), писатель, публицист, общественный деятель. — 537, 566, 820
- Эрлер Фридрих Маркович* (1898—1967), кинорежиссер; в 1942—43 художественный руководитель ЦОКС. — 10, 36, 37, 48, 52, 93, 131, 230, 232, 235, 251, 254—256, 258—262, 269, 270, 276, 327, 328, 334, 335, 352, 413, 453, 457, 461, 501, 538, 539—541, 544, 545, 551, 606, 608, 610, 656, 694
- Эфрон Георгий (Мур) Сергеевич* (1925—1944), сын М.И. Цветаевой. — 487
- Эфрон Наталья Григорьевна*, театральная актриса; снималась в кино. — 111
- Эфрос Анатолий Васильевич (Исаевич)* (1925—1987), театральный режиссер; работал в кино, на радио и телевидении. — 535
- Юдин Константин Константинович* (1896—1957), кинорежиссер. — 30—32, 34, 39, 40, 47, 96, 257, 335, 375, 507, 696, 745
- Юдин Павел Федорович* (1899—1968), философ, общественный деятель. — 36, 357, 358, 367
- Юзовский Ю. (Иосиф Ильич)* (1902—1964), литературовед, театральный критик, очеркист. — 92, 251
- Юмашева Ольга Георгиевна*, историк. — 37
- Юра Гнат Петрович* (1887/88—1966), украинский театральный режиссер и актер; снимался в кино. — 394
- Юрнев Владимир Юрьевич* (1895—1959), кинорежиссер, сценарист. — 315, 457, 465
- Юрнев Ростислав Николаевич* (1912—2002), киновед, критик. — 839
- Юрнева (урожд. Карнаухова) Татьяна Иосифовна* (1922—1990), редактор кинопроизводства, сценарист. — 255
- Юрков Михаил Григорьевич* (?—1941), директор фронтовой киногруппы Центральной студии кинохроники. — 227, 836
- Юрцев Борис Иванович* (1900—1954), кинорежиссер, киноактер, сценарист; был необоснованно репрессирован. — 111
- Юрьев*, преподаватель Киевского театрального института. — 105
- Юсупов Усман Юсупович* (1900—1966), узбекский политический деятель; в 1937—50 первый секретарь ЦК КП Узбекской ССР. — 553
- Юткевич Сергей Иосифович* (1904—1985), кинорежиссер, теоретик кино. — 44, 295—297, 300, 303—306, 308—310, 313—316, 371, 378, 408, 540, 544, 545, 668, 737, 743, 745, 771
- Юшкевич Василий Александрович* (1897—1951), военачальник, генерал-полковник (1945). — 209
- Якир Иона Эммануилович* (1896—1937), военачальник, командарм 1-го ранга (1935); необоснованно репрессирован, расстрелян. — 784
- Яковлев Михаил Данилович* (1910—?), партийный функционер; в 1942—51 работал в УПиА. — 161

- Якуб.* — 105
Якубов, организатор кинопроизводства; был директором Ташкентской к/ст. — 73, 321, 494
Ялунер Яков Ионович (Иванович) (1908 — не ранее 1986), драматург, сценарист. — 375
Янг Джон С., помощник морского атташе посольства США в СССР; во время Великой Отечественной войны занимался вопросами американо-советских отношений в области кинематографа. — 569, 570, 572, 588, 589, 593
Янгиров Рашид Марванович (р. 1954), филолог, киновед. — 536
Янковский (Хисин) Моисей Осипович (1898—1972), театровед, музыковед, критик, драматург. — 693
Яновер Давид Захарович (1905—1972), организатор кинопроизводства. — 180
Ярославский. — 124

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

- «Абай» — см. «Песни Абая».
- «Адмирал Нахимов» (1946), реж. Всеволод Пудовкин. — 675, 678, 682, 688
- «А зори здесь тихие...» (1972), реж. Станислав Ростоцкий. — 798, 827
- «Ай-Гуль» (1936), реж. Юрий Васильчиков. — 60
- «Айна» (1941, снят с производства), реж. Сейфула Бадалов, Гасан Сеид-Заде. — 35, 40
- «Академики» — см. «Макар Нечай».
- «Актриса» (1943), реж. Леонид Трауберг. — 232, 235, 236, 242, 328, 438, 454, 477, 585
- «Александр Невский» (1938), реж. Сергей Эйзенштейн. — 78, 79, 88, 277, 340, 537, 538, 559, 731
- «Александр Пархоменко» (1942), реж. Леонид Луков. — 110, 262, 286—288, 319, 349, 484, 503
- «Алексей Семиволос» (1941, уничтожен при эвакуации), док. — 116
- «Аленка» (1962), реж. Борис Барнет. — 535
- «Алишер Навои» («Навои») (1947), реж. Камилль Ярматов. — 494, 497, 503
- «Амангельды» (1938), реж. Моисей Левин. — 60
- «Антон Иванович сердится» (1940; в английском прокате «Любовь композитора», «Рождение звезды», «Песнь весны» / «Song of Spring», в американском прокате «Весенняя песня» / «Spring Song»), реж. Александр Ивановский. — 26, 27, 42, 282, 559
- «Антоша Рыбкин» (1942), реж. Константин Юдин. — 96, 257, 278, 284, 335, 438
- «Арена смелых» (1953), реж. Юрий Озеров, Сергей Гуров. — 805
- «Арсен» (1937), реж. Михаил Чиаурели. — 60
- «Артиллеристы» — см. «Юность командиров».
- «Аршин мал Алан» (1945), реж. Рза Тахмасиб, Николай Лещенко. — 505, 507
- «Асаль» (1940), реж. Михаил Егоров, Борис Казачков. — 20
- «Аэроград» (1935), реж. Александр Довженко. — 60
- «Бабы» (1940), реж. Владимир Баталов. — 41
- «Багдадский вор» / «The Thief of Bagdad» (1940, Великобритания), реж. Майкл Пауэлл, Людвиг Бергер, Тим Уилан, Золтан Корда. — 636, 637, 677
- «Бакинцы» (1938), реж. Виктор Турин. — 60
- «Баллада о солдате» (1959), реж. Григорий Чухрай. — 828
- «Балтийское небо» (1960—61, 2 с.), реж. Владимир Венгеров. — 789
- «Балтийцы» (1937), реж. Александр Файнциммер. — 60
- «Бастион на Балтике» — см. «Морской батальон».

- «Батальон идет на Запад» — см. «Мост».
- «Батыры степей» («Казахи воюют», «Казахские новеллы») (1942), реж.-пост. Григорий Рошаль, реж. Вера Строева. — 335, 438
- «Бейте с неба самолеты», фильм-песня. — 62
- «Белая роза» (1943, на экран не выпущен), реж. Ефим Арон. — 512, 513
- «Белеет парус одинокий» (1937), реж. Владимир Легошин. — 60
- «Белинский» (1951), реж. Григорий Козинцев. — 242
- «Белое солнце пустыни» (1969), реж. Владимир Мотыль. — 828
- «Белоруссия» — см. «Освобождение советской Белоруссии».
- «Белорусские новеллы» («Белорусский сборник») (1942), худ. рук. Фридрих Эрмлер; состоял из новелл «Пчелка» и «На зов матери». — 438
- «Береги противогаз» (1941, в новой редакции 1943), учебн., реж. Михаил Хабаровин. — 78
- «Берлин» («Битва за Берлин») (1945), док., реж. Юлий Райзман. — 768, 772
- «Бесприданница» (1937), реж. Яков Протазанов. — 236, 559
- «Бесценная голова» — новелла Бориса Барнета, вошедшая в «БКС» № 10 (1942). — 257, 274, 277, 278, 317
- «Битва за Берлин», док. — см. «Берлин».
- «Битва за Берлин» (1972), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Битва за Витебск» — см. «Сражение за Витебск».
- «Битва за Минск» — см. «Минск наш».
- «Битва за Москву» (1985, 4 фильма), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Битва за нашу Советскую Украину» (1943; в английском прокате «Украина в огне» / «Ukraine in Flames»), док., авт. сцен. и худ. рук. Александр Довженко, реж. Юлия Солнцева, Яков Авдеенко. — 198, 602, 608, 610, 638, 752, 753, 772
- «Битва за Россию» / «Battle of Russia» (1943, США), док., реж. Анатолий Литвак, прод. Фрэнк Капра. — 602
- «Битва за Украину» — см. «Битва за нашу Советскую Украину».
- «Битва на юге» — см. «Победа на юге».
- «БКС» — см. «Боевой киносборник».
- «Близнецы» («Наша мама») (1945), реж. Константин Юдин. — 339, 375, 678
- «Богатая невеста» (1938), реж. Иван Пырьев. — 60
- «Богдан Хмельницкий» (1941), реж. Игорь Савченко. — 79, 267, 518, 559, 585, 732
- «Боевая», фильм-песня. — 62
- «Боевая молодость» (1940), док., реж. Сергей Гуров, Ирина Сеткина, Марьяна Фиделева. — 61
- «Боевое крещение» — см. «Лесные братья».
- «Боевой киносборник» («БКС») — киноальманах, состоявший из нескольких короткометражных фильмов. Выпускался в 1941—42 (всего было выпущено 12 «БКС»; первые пять имели подзаголовки «Победа за нами»). — 90, 235, 236, 241, 257, 259, 269, 270, 278, 283, 287—289, 308—310, 326, 461, 476, 480, 481, 501
- «Боевой резерв Красной конницы» (1940), науч.-поп., реж. Петр Малахов. — 61
- «Боевые будни» (1941), док., реж. Сергей Гуров, Илья Кравчуновский. — 559
- «Бой под Соколом» (1942, на экран не выпущен), реж. Александр Разумный. — 284, 303, 308, 371, 477, 504
- «Боксеры» (1941), реж. Владимир Гончуков. — 26, 27, 42, 289, 559
- «Болотные солдаты» (1938), реж. Александр Мачерет. — 559

- «Большая дорога» (1962), реж. Юрий Озеров. — 805
«Большая жизнь» (1-я с., 1938; 2-я с., 1946, ВЭ 1958), реж. Леонид Луков. — 22, 60, 240, 242, 381, 433, 518, 554
«Большая земля» (1944), реж. Сергей Герасимов. — 365—367, 370, 406, 407, 467, 550, 676, 711, 720, 722, 730
«Большой вальс» / «The Great Waltz» (1938, США), реж. Жюльен Дювивье. — 677
«Борис Годунов» (1986), реж. Сергей Бондарчук. — 535
«Борьба с воздушными десантами врага» (1943), науч.-поп., реж. Борис Чуевский. — 89
«Борьба с вражескими танками» (1941), науч.-поп., реж. Владимир Шнейдеров, Вячеслав Сутеев. — 89, 293
«Борьба с неразорвавшимися фугасными бомбами» (1941), учебн., реж. Евгений Кузис, Виктор Моргенштерн. — 89
«Бранденбург» — возможно, «Знамя Победы над Берлином водружено» (1945), док., рук. съемок Юлий Райзман, реж. Василий Беляев. — 772
«Брат героя» (1940), реж. Юрий Васильчиков, Марк Донской. — 22, 38, 41, 43
«Броненосец "Потемкин"» (1926), реж. Сергей Эйзенштейн. — 60, 340, 406, 538, 554, 594, 655, 656
«Будапешт» (1945), док., реж. Василий Беляев. — 773
«Будем как Ленин» (1939), док., реж. Михаил Слуцкий. — 61
«Будни» (1940), реж. Борис Шрейбер. — 20, 38, 59, 63
«Будьте готовы» — см. «Огонь в лесу».
«Буква В» — см. «Синие скалы».
«Буря» — см. «Простые люди».
«Бьется сердце молодое», фильм-песня. — 62
«Бывайте здоровы, живите богато», фильм-песня. — 62
«Быковцы» — см. «Родные поля».
«Был месяц май» (1970), реж. Марлен Хуциев. — 798
«Валерий Чкалов» (1941; в английском прокате «Красный летчик» / «Red Flyer», в американском прокате «Крылья победы» / «Wings of Victory»), реж. Михаил Калатозов. — 32, 48, 79, 499, 559, 580, 645
«Ванька» — новелла Герберта Раппапорта, вошедшая в «БКС» № 12 (1942). — 235, 258, 277, 278, 284, 317
«Василиса Прекрасная» (1939), реж. Александр Роу. — 60, 470, 656
«Васса» (1983), реж. Глеб Панфилов. — 535
«В Военно-Морском музее» (1939), док., реж. Николай Комаревцев. — 61
«В Восточной Пруссии» (1944), док., реж. Илья Копалин. — 772
«В дни Октября» (1958), реж. Сергей Васильев. — 241
«Вдоль деревни», фильм-песня. — 62
«Великая Отечественная...» («Неизвестная война») (1978, 20 серий), док., худ. рук. и реж. нескольких серий Роман Кармен. — 798
«Великая победа под Ленинградом» (1944), док., реж. Николай Комаревцев, Павел Паллей, Валерий Соловцов. — 216
«Великая присяга» (1939), док., реж. Владимир Бойков, Сергей Гуров, Илья Кравчуновский. — 59, 63
«Великий гражданин» (1937—38, 2 с.), реж. Фридрих Эрмлер. — 52, 60, 538, 554
«Великий диктатор» / «The Great Dictator» (1940, США), реж. Чарльз Чаплин. — 606, 659

- «Великий перелом» («Генерал армии», «Полководец») (1945), реж. Фридрих Эрмлер. — 339, 694, 695
- «Великое зарево» (1938), реж. Михаил Чиаурели. — 60
- «Венский шик» — см. «Моды Парижа».
- «Веровочка» — см. «Слон и веровочка».
- «Веселей нас нет» («Рубиновые звезды») (1940, на экран не выпущен), реж. Александр Усольцев-Гарф. — 28, 30, 33, 39, 45
- «Веселый ветер», фильм-песня. — 62
- «Весна» (1947), реж. Григорий Александров. — 682, 685
- «Ветер с востока» (1940), реж. Абрам Роом. — 48
- «Взвейся, песня, выше гор», фильм-песня. — 62
- «Винтовка образца 1891/1930 гг.» (1941), учебн., реж. Дмитрий Боголепов. — 89
- «Витебское сражение» — см. «Сражение за Витебск».
- «В котором мы служим» / «In Which We Serve» (1942, США; в советском прокате «Повесть об одном корабле»), реж. Ноэл Коуард, Дэвид Лин. — 613, 634, 636, 637
- «В логове зверя (Восточная Пруссия)» (1945), док., реж. Яков Посельский. — 772
- «В людях» (1938), реж. Марк Донской. — 60, 460
- «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979), реж. Эрнест Ясан. — 794
- «Вожделение танка по пересеченной местности и на препятствиях» (1942), учебн., авт.-реж. Николай Чигорин. — 584
- «Возвращаю тебе удар» («Возвращаю удар») (1942) — новелла Александра Оленина, предназначавшаяся для одного из выпусков «БКС» (на экран не выпущена). — 257, 259, 264, 269, 278, 317
- «Возвращение» (1940), реж. Ян Фрид. — 20—22
- «Возвращение» (1942) — новелла Александра Андриевского и Григория Левкова, возможно, предназначавшаяся для «БКС» «Лесные братья» (съемки прерваны?). — 504
- «Возвращение Максима» (1937), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 60
- «Воздушный извозчик» («Воздушная дорога», «Воздушная трасса») (1943), реж. Семен Тимошенко. — 235, 277, 370, 438, 462, 463, 481, 608, 712
- «Во имя Родины» («Русские люди») (1943), реж. Всеволод Пудовкин, Дмитрий Васильев. — 235, 335, 353, 354, 370, 438, 463, 477, 481, 484, 542
- «Война и мир» (1965—67, 4 с.), реж. Сергей Бондарчук. — 535
- «Волга-Волга» (1938), реж. Григорий Александров. — 31, 60, 96, 559, 582, 649
- «Волочаевские дни» (1937), реж. братья Васильевы. — 60, 240
- «Волшебное зерно» (1941), реж. Валентин Кадочников. — 236, 237, 263, 283, 543, 545
- «Восхождение» (1978), реж. Лариса Шепитько. — 342
- «8-я гвардейская стрелковая дивизия» (1942), док., реж. Яков Посельский, Михаил Слуцкий. — 509, 510
- «Вперед, Балтика» — см. «Морской батальон».
- «В подводном плену» («Подводная операция») (1942), реж. Владимир Легошин. — 301, 506
- «В Померании» («Померания») (1945), док., реж. Василий Беляев. — 772
- «В последний час» (1943), док. — 165
- «Враги» (1938), реж. Александр Ивановский. — 60
- «Всадники» (1939), реж. Игорь Савченко. — 559

- «Все выше», фильм-песня. — 62
«Всегда готовы» — возможно, «Костер в лесу» (1941), реж. Лазарь Френкель. — 115
«Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1940 года» (1940), реж. Владимир Ерофеев, Николай Кармазинский. — 61
«В советской Латвии» (1940), док., реж. Самуил Бубрик. — 61
«В советской Литве» (1940), док., реж. Самуил Бубрик. — 61
«В советской Эстонии» (1940), док., реж. Самуил Бубрик (по др. данным — Валерий Соловцов). — 61
«В старом городе» — возможно, «Старый двор» (1941), реж. Владимир Немолев. — 26, 27
«Встречный» (1932), реж. Сергей Юткевич, Фридрих Эрмлер. — 408
«Вторая встреча» (1942) — новелла Эраста Гарина и Хеси Локшиной, возможно, предназначавшаяся для «БКС» «Лесные братья». — 504
«В тылу врага» (1941), реж. Евгений Шнейдер. — 282, 559, 563, 564, 645, 649
«В шесть часов вечера после войны» («Девушка из Москвы») (1944), реж. Иван Пырьев. — 324, 370, 406, 546, 702, 711, 714, 716, 720, 727, 732, 733, 737
«Выборгская сторона» (1939), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 60
«Высокая награда» (1939), реж. Евгений Шнейдер. — 60
«Выступление по радио председателя Государственного комитета обороны товарища И.В. Сталина 3 июля 1941 года» (1941), док., реж. Сергей Гуров, Илья Кравчуновский, Ирина Сеткина. — 559
«Гайчи» (1938), реж. Владимир Шнейдеров. — 60
«Гая» (1940, к/м, на экран не выпущен), реж. Надежда Кошеверова. — 20, 33
«Гамлет» (1964), реж. Григорий Козинцев. — 242
«Гармонь» (1934), реж. Игорь Савченко. — 554
«Генерал армии» — см. «Великий перелом».
«Генеральная линия» — см. «Старое и новое».
«Георгий Саакадзе» (1942—43, 2 с.), реж. Михаил Чиаурели. — 267, 277, 370, 442, 472, 474, 481, 484, 506, 545
«Героическая оборона Ленинграда» — см. «Непобедимые».
«Герои Шипки» (1956), реж. Сергей Васильев. — 241
«Гибель вражеской эскадры» — см. «Разгром вражеской эскадры».
«Гибель "Орла"» (1940), реж. Василий Журавлев. — 301
«Глинка» (1946), реж. Лео Арнштам. — 24, 27
«Гобсек» (1936), реж. Константин Эггерт. — 559
«Год девятнадцатый» (1938), реж. Илья Трауберг. — 60
«Годы молодые» (1942), худ. рук. Игорь Савченко, реж. Григорий Гричер-Чериковер. — 25, 27, 42, 284, 288, 502
«Голубые скалы» — см. «Синие скалы».
«Гори, наша радость», фильм-песня. — 62
«Горный поток» — см. «Нерушимая дружба».
«Горняки» (1938), док., реж. Виктор Гейман. — 61
«Город, который остановил Гитлера: героический Сталинград» / «The City that Stopped Hitler: Heroic Stalingrad» (1943, пр-во «Арткино») — американская прокатная версия документального фильма «Сталинград». — 570
«Гость» («Шпион») (1939, на экран не выпущен), реж. Герберт Раппапорт. — 20, 33, 39

- «Гражданин Кейн» / «Citizen Kane» (1941), реж. Орсон Уэллс. — 604
- «Груня Корнакова» («Соловей-Соловушка») (1935), реж. Николай Эрк. — 446—449
- «Давид Бек» (1943), реж. Амо Бек-Назаров. — 370, 465, 471
- «Далекая невеста» («Сын народа») (1948), реж. Евгений Иванов-Барков. — 502
- «Дальневосточные частушки», фильм-песня. — 62
- «Дальнее плавание» (1940—41, съемки прерваны из-за начала войны), реж. Юрий Музыкант. — 27
- «Дальше на запад» — см. «Под звуки домбр».
- «Дарико» (1936), реж. Семен Долидзе. — 60
- «Два бойца» (1943), реж. Леонид Луков. — 10, 442, 545, 608, 702
- «Два друга» («Два командира») (1941, на экран не выпущен), реж. Лев Брожовский, Лев Ишков (начала Дарья Шпиркан). — 25, 27, 41
- «Два друга, модель и подруга» (1927), реж. Алексей Попов. — 31
- «XXIV Октябрь» (1941), док., реж. Леонид Варламов. — 559, 646
- «Два командира» — см. «Два друга».
- «Дворец и крепость» (1923), реж. Александр Ивановский. — 655
- «Девушка из Ленинграда» / «The Girl from Leningrad» — американское прокатное название фильма «Фронтовые подруги». — 580
- «Девушка из Москвы» — см. «В 6 часов вечера после войны».
- «Девушка из Хидобани» (1940), реж. Додо Антадзе. — 38
- «Девушка с того берега» (1941), реж. Лео Эсакиа. — 38
- «Девушка с характером» (1939), реж. Константин Юдин. — 31, 60
- «Девушки на трактор» («Девушка на трактор») (1939), реж. Михаил Шапсай. — 61
- «Дедушка» — см. «Смерть бати».
- «Дело Артамоновых» (1940), реж. Григорий Рошаль, Вера Строева. — 282, 289
- «Дело было на Востоке», фильм-песня. — 62, 63
- «День войны» (1942), док., реж. Михаил Слуцкий. — 166, 171, 185, 484, 645, 649
- «День нового мира» (1940), док., реж. Роман Кармен, Михаил Слуцкий. — 186, 187, 559
- «Депутат Балтики» (1936), реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц. — 16, 60, 406, 538, 554, 656, 724
- «Дети капитана Гранта» (1936), реж. Владимир Вайншток. — 331
- «Детство Горького» (1938), реж. Марк Донской. — 60, 460
- «Джамбул» (1952), реж. Ефим Дзиган. — 258, 268, 270, 370, 438, 473, 474, 479, 501, 513
- «Диктатор» — см. «Великий диктатор».
- «Дневные звезды» (1966), реж. Игорь Таланкин. — 535
- «Дни и ночи» (1944), реж. Александр Столпер. — 378, 379, 711, 713, 719, 741
- «Дни славы» («Партизаны») / «Days of Glory» (1944, США), реж. Жак Турнье. — 565
- «Доклад тов. Сталина И.В. о проекте Конституции на VIII Чрезвычайном съезде Советов 25 ноября 1936 г.» (1937), док., реж. Григорий Александров, Сергей Гуров, Самуил Бубрик. — 61
- «Доктор Калюжный» (1939), реж. Эраст Гарин. — 60
- «Дом, в котором я живу» (1957), реж. Яков Сегель, Лев Кулиджанов. — 827
- «Дональд М. Нельсон в Москве» («Пребывание Нельсона в Москве») (1943), док. — 633

- «Дон Кихот» (1956), реж. Григорий Козинцев. — 242
«Дорога к звездам» (1942), реж. Эдуард Пеншлин. — 115, 284, 319, 477, 504
«Дорожная путевая», фильм-песня. — 62
«Дочь моряка» (1941), реж. Георгий Тасин. — 27, 289
«Дочь народа» — см. «Зоя».
«Дочь Родины» (1937), реж. Владимир Корш-Саблин. — 60
«Дружба» (1940), реж. Семен Долидзе. — 38
«Друзья» (1938), реж. Лео Арнштам. — 60
«Друзья встречаются вновь» (1939), реж. Камиль Ярматов. — 60
«Дума про казака Голоту» (1937), реж. Игорь Савченко. — 60
«Дурсун» (1940), реж. Евгений Иванов-Барков. — 22, 60, 113
«Его зовут Сухэ-Батор» («Сухэ-Батор») (1942), реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц. — 114, 277, 319, 481, 484, 503, 510, 511, 538
«Если завтра война» (1938), реж. Ефим Дзиган, Лазарь Анци-Половский, Георгий Березко, Николай Кармазинский. — 78, 559
«Если завтра война», фильм-песня. — 62
«Жатва» — см. «Семья Януш».
«Жди меня» (1943), реж. Александр Столпер, Борис Иванов. — 236, 238, 322, 328, 370, 381, 438, 472, 474, 609
«Железный ангел» (1942, на экран не выпущен), реж. Владимир Юренев. — 457, 465, 477
«Женщина с миллиардами» — советское прокатное название фильма «Владычица мира» / «Die Herrin der Welt» (1921, Германия, 8 с.), реж. Джоэ Май, Иозеф Кляйн. — 731
«Жила-была девочка» (1944), реж. Виктор Эйсымонт. — 465, 666, 711, 713
«Завод — крепость обороны» (1939), док., реж. Павел Боголюбов. — 61
«Закон жизни» (1940, снят с экрана), реж. Борис Иванов, Александр Столпер. — 20, 33, 36, 39, 80
«Защита от боевых отравляющих веществ» («Как предохранить себя от боевых отравляющих веществ», «Умей предохранять пищу от отравляющих веществ», «Химическая защита») (1941), инструкт., реж. Петр Малахов. — 78, 293
«Защита от фугасных бомб» («Умей защищаться от фугасных бомб») (1941), инструкт., реж. Борис Эпштейн, Вячеслав Сутеев. — 89
«Звезда экрана» — см. «Весна».
«Здравствуй, Владивосток» (1940, снят с производства), реж. Лазарь Френкель, Павел Коломойцев. — 35
«Здравствуй, Москва!» (1945), реж. Сергей Юткевич. — 378
«Зигмунд Колосовский» («Истребитель швабов») (1945), реж. Сигизмунд Навроцкий, Борис Дмоховский. — 339, 624, 685
«Золотая лихорадка» / «The Gold Rush» (1925, США), реж. Чарльз Чаплин. — 606
«Золото» — см. «Парень из тайги».
«Золушка» (1947), реж. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро. — 695
«Зоя» («Дочь народа», «Кто она?») (1944), реж. Лео Арнштам. — 370, 371, 438, 666, 711, 712, 718, 722, 730, 736, 741, 752
«Иван Грозный» (1944—45, 2 с., ВЭ 2-й с. 1958), реж. Сергей Эйзенштейн. — 10, 83, 232, 235, 237, 240, 242, 243, 252, 254, 261, 267, 274, 276, 284, 317, 324, 327, 329, 330, 332, 333, 339—341, 370, 396, 405, 406, 438, 465, 472, 474, 501,

- 538, 540, 545, 546, 552, 609, 678, 702, 711, 712, 714, 716, 717, 720, 725, 728, 731—733, 743
- «Иван Никулин — русский матрос» (1945), реж. Игорь Савченко. — 406, 711, 718—720, 732, 735, 736, 742, 745
- «Иваново детство» (1961), реж. Андрей Тарковский. — 534, 535
- «Иван Франко» (1941), док., уничтожен при эвакуации. — 116
- «Индивидуальный санхимпакет» — возможно, «Противохимическая защита» (1941), инструкт., реж. Борис Чуевский. — 78
- «Иран» (1943), док., реж. Иосиф Посельский. — 484
- «Искатели счастья» (1936), реж. Владимир Корш-Саблин. — 60
- «Истребители» (1939), реж. Эдуард Пеншлин. — 60
- «Истребитель швабов» — см. «Зигмунд Колосовский».
- «Иудушка Головлева» (1933), реж. Александр Ивановский. — 585
- «Их тыл» — см. «Квартал № 14».
- «Казахи воюют» — см. «Батыры степей».
- «Казахстан» (1940), док., реж. Ирина Венжер, Яков Посельский. — 61
- «Казахстан фронту» — см. «Под звуки домбр». — 258
- «Казахстан — фронту» — см. «Тебе, фронт!» — 278
- «Казачья», фильм-песня. — 62
- «Казачья дума о Сталине», фильм-песня. — 62
- «Казнен в сорок первом» (1968), док., реж. Виталий Четвериков. — 826
- «Как бороться с вражескими танками» — см. «Борьба с вражескими танками».
- «Как бороться с зажигательными бомбами» (1941), инструкт., реж. Дмитрий Антонов. — 78, 89, 293
- «Как закалялась сталь» (1942), реж. Марк Донской. — 288, 289, 296, 459, 481, 484, 502, 608
- «Как обеспечить светомаскировку жилого дома» («Как обеспечить светомаскировку своего дома») (1941), инструкт., реж. Петр Малахов. — 78, 89
- «Как помочь газоотравленному» — см. «Помощь газоотравленному».
- «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Миргород») (1941), реж. Андрей Кустов, Анисим Мазур. — 27, 42
- «Как предохранить себя от боевых отравляющих веществ» — см. «Защита от боевых отравляющих веществ».
- «Как распознать вражеский самолет» (1941), инструкт., реж. Борис Чуевский, Арамазд Кондахчан. — 89
- «Калина красная» (1973), реж. Василий Шукшин. — 535
- «Каменный гость» (1945, снят с производства), реж. Геннадий Казанский. — 695
- «Карл Маркс» (1941, закрыт после начала съемок), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 24
- «Кармелюк» (1938), реж. Григорий Тасин. — 60
- «Карьера лейтенанта Гоппа» — новелла Николая Садковича, вошедшая в «БКС» № 11 (1942). — 284, 476, 511
- «Касабланка» / «Casablanca» (1943, США), реж. Майкл Кёртиц. — 613
- «Каугурское восстание» (1941), реж. Вольдемар Пуце. — 496
- «Каховка», фильм-песня. — 62
- «Кашей Бессмертный» («Конец Кашея Бессмертного») (1944), реж. Александр Роу. — 356—360, 370, 379, 470, 478, 479, 666

- «Квартал № 14» («Их тыл») — новелла Игоря Савченко, вошедшая в «БКС» № 9 (1942). — 111, 113, 115, 284, 288, 289
- «Кино-Глаз» (1924), док., реж. Дзига Вертов. — 235
- «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии» («Концерт к 25-летию РККА») (1943), реж. Сергей Герасимов, Ефим Дзиган, Михаил Калатозов. — 662
- «Киноконцерт 1941 года» («Киноконцерт на экране») (1941; в английском прокате «Русский салат» / «Russian Salad», в американском прокате «Ленинградский концертный зал» / «Leningrad Concert Hall»), реж. Исаак Менакер, Адольф Минкин, Герберт Раппапорт, Семен Тимошенко, Михаил Цехановский, Михаил Шапиро. — 559, 579, 580
- «Киргизия» — см. «На высокой земле».
- «Киров» («Товарищ Киров») (1941, сняты только пробы), реж. Владимир Петров. — 27, 28, 42
- «Клятва Тимура» («Тимуровский патруль») (1942), реж. Лев Кулешов. — 284, 303, 308, 371, 504, 545
- «Книга джунглей» / «The Jungle Book» (1942, Великобритания), реж. Золтан Корда. — 636, 637
- «Колхозные частушки», фильм-песня. — 62
- «Колыбельная» (1937), док., реж. Дзига Вертов. — 61
- «Командиры запаса» — см. «Шестьдесят дней».
- «Комбриг Иванов» (1923), реж. Александр Разумный. — 655
- «Комсомольск» (1938), реж. Сергей Герасимов. — 60
- «Конек-горбунок» (1941), реж. Александр Роу. — 79, 470, 656
- «Конец Кашея Бессмертного» — см. «Кашей Бессмертный».
- «Конец Санкт-Петербурга» (1927), реж. Всеволод Пуловкин. — 655
- «Контратака» / «Counter-Attack» (1945, США), реж. Золтан Корда. — 614
- «Концерт к 25-летию РККА» — см. «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии».
- «Конь мой», фильм-песня. — 62
- «Король Лир» (1971), реж. Григорий Козинцев. — 242
- «Котовский» (1942), реж. Александр Файнцшimmer. — 24, 27, 254, 257, 260, 264, 266, 274, 275, 287, 316, 318, 438, 462, 484, 501
- «Кочубей» (1958), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Красная Армия» (1922), док. — 655
- «Красная Армия» (1939), док., реж. Илья Копалин. — 61
- «Красная кавалерия» (1943), док. — 582
- «Красноармейские таланты» (1938), док., реж. Николай Бравко. — 61
- «Краснофлотская», фильм-песня. — 62
- «Красный летчик» / «Red Flyer» — английское прокатное название фильма «Валерий Чкалов». — 580
- «Кремлевские куранты» — см. «Свет над Россией».
- «Крестоносцы» — см. «Последний крестоносец».
- «Крестьяне» (1934), реж. Фридрих Эрмлер. — 276
- «Кровь и песок» / «Blood and Sand» (1941, США), реж. Рубен Мамулян. — 631
- «Крылатая молодежь» (1939), док., реж. Михаил Балухтин. — 61
- «Крылья» (1966), реж. Лариса Шепитько. — 818
- «Крылья холопа» (1926), реж. Юрий Тарич. — 655

- «Кто она?» — см. «Зоя».
- «Кубанцы» (1939), реж. Матвей Володарский, Николай Красий. — 60
- «Кутузов» (1944), реж. Владимир Петров. — 370, 442, 464, 465, 471, 474, 550, 609, 673
- «Латвия» — см. «Навстречу солнцу».
- «Левко» — новелла Игоря Савченко, вошедшая в «БКС» «Юные партизаны» (1942, на экран не выпущен). — 284, 288, 289, 502
- «Леди Гамильтон» / «Lady Hamilton» («That Hamilton Woman») (1941, Великобритания), реж. Александр Корда. — 637
- «Лейся, песня, на просторе», фильм-песня. — 62
- «Ленин в Октябре» (1937), реж. Михаил Ромм. — 60, 403, 499, 538, 554, 655, 673, 711
- «Ленин в 1918 году» (1939), реж. Михаил Ромм. — 60, 79, 403, 462, 538, 655, 656, 711
- «Ленинград в борьбе» («Оборона Ленинграда») (1942), док., реж. Роман Кармен, Николай Комаревцев, Валерий Соловцов, Ефим Учитель. — 166, 210, 484, 582, 747, 751, 755
- «Ленинградский киножурнал». — 755
- «Ленинградцы» — см. «Непобедимые».
- «Лермонтов» (1943), реж. Альберт Гендельштейн. — 27, 42, 308, 309, 477, 504, 515, 517, 551
- «Лесные братья» («Боевое крещение») — новелла Василия Журавлева, вошедшая в «БКС» «Лесные братья» (1942, на экран не выпущен). — 301, 308, 504
- «Летайте, подруги, смелее», фильм-песня. — 62
- «Летчики» (1935), реж. Юлий Райзман. — 60
- «Линия Маннергейма» (1940), док., реж. Василий Беляев, Леонид Варламов, Николай Комаревцев, Валерий Соловцов. — 61, 217, 580
- «Лицо фашизма» — см. «Убийцы выходят на дорогу».
- «Лицо фюрера» («Дональд Дак в стране нацистов») / «Die Fuehrer's Face» («Donald Duck in Nutziland») (1943, США), мульт., реж. Джек Кинни, прод. Уолт Дисней. — 602
- «Лондон не сдастся» (Англия) — новелла, смонтированная из английской хроники Перой Аташевой; вошла в «БКС» № 5 (1941). — 90
- «Луна над Майами» / «Moon over Miami» (1941, США), реж. Уолтер Ланг. — 631
- «Любимая девушка» (1940), реж. Иван Пырьев. — 20—22, 38, 59, 63
- «Люблин», «Люблин — Хелм» — см. «Хелм и Люблин (На освобожденной польской земле)».
- «Любовь композитора» («Рождение звезды») — английское прокатное название фильма «Антон Иванович сердится». — 580
- «Люди Красного Креста» (1942—43), науч.-поп., реж. Владимир Шмидтгоф. — 396
- «Люди маленького города» (1940, на экран не выпущен). — 40
- «Люди нашего колхоза» (1940), реж. Арташес Ай-Артъян. — 20, 22, 38
- «Магическая рыбка» («Волшебная рыбка») — английское прокатное название фильма «По чудьему велению». — 580
- «Магнитка» («Урало-Кузбасс») (1938), док., реж. Александр Евсюков. — 61
- «Майская ночь» (1940), реж. Николай Садкович. — 350
- «Майские звезды» (1959), реж. Станислав Ростоцкий. — 815, 827

- «Макар Нечай» («Академики») (1940), реж. Владимир Шмидтгоф. — 21, 396
- «Малахов курган» («Фильм о Севастополе», «Севастополь») (1944), реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфец. — 321, 361, 362, 370, 373, 465, 471, 479, 685, 711—714, 719, 722
- «Март — апрель» («Разведчица») (1943), реж. Василий Пронин. — 362, 364, 365, 370, 371, 471, 479, 666, 707
- «Марш железнодорожников», фильм-песня. — 62
- «Марш женских бригад», фильм-песня. — 62
- «Марш патриотов» (1940), док., реж. Александр Евсюков, Валерий Соловцов. — 61
- «Марш трактористов», фильм-песня. — 62
- «Маскарад» (1941), реж. Сергей Герасимов. — 79, 282, 559, 585, 586, 656
- «Мать» (1926), реж. Всеволод Пудовкин. — 60, 406, 655
- «Мать» (1941), реж. Леонид Луков. — 287, 288
- «Мать» (1990), реж. Глеб Панфилов. — 535
- «Машенька» (1941), реж. Юлий Райзман. — 10, 248, 257, 260, 263, 274, 283, 287, 347, 438, 481, 484
- «Маяк» — новелла Марка Донского, вошедшая в «БКС» № 9 (1942). — 111, 115, 284, 288, 289
- «Мертвая петля» (1940, не закончен), реж. Борис Бабочкин. — 25, 362
- «Метель» (1964), реж. Владимир Басов. — 787
- «Метро», фильм-песня. — 62
- «Мечта» (1941, ВЭ 1943), реж. Михаил Ромм. — 79, 532, 738, 746
- «Минин и Пожарский» (1939), реж. Всеволод Пудовкин. — 60, 79, 88
- «Минск наш» («Битва за Минск») (1944), док., реж. Яков Посельский. — 772
- «Миргород» — см. «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».
- «Миссия в Москву» / «Mission to Moscow» (1943, США), реж. Майкл Кёртиц. — 564—566, 568, 583, 588, 613, 631, 649
- «Митька Лелюк» (1938), реж. Александр Маслоков, Мечислава Маевская. — 61
- «Могучий поток» (1940), док., реж. Борис Небылицкий, Малик Каюмов. — 61
- «Моды Парижа» («Венский шик», к/м) — новелла Климентия Минца, предназначенная для «БКС» Сергея Юткевича «Швейк готовится к бою» (1942, на экран не выпущен). — 284, 313
- «Мои университеты» (1939), реж. Марк Донской. — 60, 460, 561
- «Мой лучший друг, генерал Василий, сын Иосифа» (1991), реж. Виктор Садовский. — 828
- «Молодое вино» — новелла Ефима Арона, вошедшая в «БКС» № 10 (1942). — 257, 270, 274, 278, 317, 476
- «Морской батальон» («Вперед, Балтика», «Бастион на Балтике») (1944), реж. Адольф Минкин, Александр Файнзиммер. — 339, 685, 712, 713, 720, 722, 735
- «Морской ястреб» (1941), реж. Владимир Браун. — 115
- «Моряки» (1939), реж. Владимир Браун. — 60
- «Москва майская», фильм-песня. — 62
- «Мост» («Батальон идет на Запад») (1942), реж. Константин Пипинашвили. — 506
- «Моя любовь» (1940), реж. Владимир Корш-Саблин. — 20, 21
- «Моя миссия», «Моя миссия в Москве» — см. «Миссия в Москву».
- «Мсье Верду» / «Monsieur Verdoux» (1947, США), реж. Чарльз Чаплин. — 659, 660
- «Мужество» (1939), реж. Михаил Калатозов. — 60

- «Музей Ленина» — см. «Центральный музей Ленина».
- «Музыкальная история» (1940), реж. Александр Ивановский, Герберт Раппапорт. — 21, 38, 60, 560, 580
- «Музыкальная шкатулка» — возможно, «Открытие сезона» (см.).
- «Мы ждем вас с победой» (1941), реж. Александр Медведкин, Илья Трауберг. — 120
- «Мы из Кронштадта» (1936), реж. Ефим Дзиган. — 44, 60, 655, 656
- «Мы с Урала» (1943, на экран не выпущен), реж. Лев Кулешов, Александра Хохлова. — 367, 369, 370, 473, 474, 666
- «Навои» — см. «Алишер Навои».
- «Навстречу солнцу» («Латвия») (1941), док., реж. Илья Копалин. — 30
- «На высокой земле» («Киргизия») (1941), док., реж. Марианна Варейкис-Семенова. — 30
- «На границе» (1938), реж. Александр Иванов. — 61
- «На дальней заставе» (1940, на экран не выпущен), реж. Евгений Брюнчутин. — 30, 33, 45
- «На Дальнем Востоке» («Мужество») (1937), реж. Давид Марьян. — 61
- «На Дальнем Востоке», фильм-песня. — 62
- «На Дунае» (1940), док., реж. Илья Копалин, Иосиф Посельский. — 61, 171
- «На защиту родной Москвы» — хроникальные спецвыпуски, производившиеся в 1941—42 Центральной студией кинохроники (всего было смонтировано 9 спецвыпусков). — 18, 559
- «На морских рубежах» (1939), док., реж. Василий Беляев, Владимир Бойков. — 61
- «Направление главного удара» (1971), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Народные мстители» (1943), док., реж. Василий Беляев. — 442, 608, 609, 621, 649
- «На северном полюсе» (1937), док., реж. Марк Трояновский. — 61
- «На семи ветрах» (1962), реж. Станислав Ростоцкий. — 827
- «Насреддин в Бухаре» («Насреддин», «Ходжа Насреддин») (1943), реж. Яков Протазанов. — 284, 319, 353, 370, 380, 481, 503, 546
- «Наташа» — американское прокатное название фильма «Фронтовые подруги». — 580
- «Нахимов» — см. «Адмирал Нахимов».
- «Наша железнодорожная», фильм-песня. — 62
- «Наша мама» — см. «Близнецы».
- «Наша Москва» (1938), док., авт.-опер. Михаил Кауфман, Борис Небылицкий. — 61
- «Наша Москва» — документальная новелла Михаила Слуцкого, вошедшая в «БКС» № 5 (1941). — 90
- «Нашествие» (1944), реж. Абрам Роом. — 232, 235, 339, 406, 471, 711, 712, 718, 719, 725, 742
- «Наши девушки» (1943, на экран не выпущен) — «БКС», состоявший из новелл «Тоня» и «Однажды ночью». — 241
- «Наш русский фронт» / «Our Russian Front» (1942, США), док., реж. Йорис Ивенс. — 556
- «Небеса» (1940), реж. Юрий Тарич. — 20, 22, 38
- «Небесный тихоход» («У-2») (1945), реж. Семен Тимошенко. — 694, 695
- «Небо Москвы» (1944), реж. Юлий Райзман. — 370, 371, 438, 472, 474
- «Невеста» — см. «Однажды ночью».
- «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), реж. Никита Михалков. — 535

- «Непобедимые» («Героическая оборона Ленинграда», «Ленинградцы») (1942), реж. Михаил Калатозов, Сергей Герасимов. — 252, 253, 257, 267, 268, 317, 438, 481, 484, 585, 722
- «Непокоренные» (1945), реж. Марк Донской. — 284, 374, 685
- «Неравный брак» (1940; «Жених с миллионами», 1941; были отсняты все павильоны, съемки прерваны из-за начала войны), реж. Яков Фрид. — 26, 27
- «Нерушимая дружба» («Горный поток») (1940), реж. Патвакан Бархударян. — 60
- «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979), реж. Никита Михалков. — 535
- «Нетерпимость» / «Intolerance» (1916, США), реж. Дэвид Уорк Гриффит. — 596
- «Нет сильнее любви» / «No Greater Love» — американское прокатное название фильма «Она защищает Родину». — 608, 610, 619, 620
- «Неуловимый Ян» (1942), реж. Владимир Петров, Исидор Анненский. — 465, 485, 585
- «Новгородцы» — см. «Славный малый».
- «Новое чувство» — см. «Сын бойца».
- «Новости дня» — киножурнал, выпускавшийся на ЦСДФ в 1944—83. — 747, 776—779
- «Новые времена» / «Modern Times» (1936, США), реж. Чарльз Чаплин. — 715
- «Новые похождения Швейка» («Швейк против Гитлера») (1943), реж. Сергей Юткевич. — 370, 545, 702
- «Новый Вавилон» (1929), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 738
- «Новый горизонт» (1941), реж. Ага Кулиев, Григорий Брагинский. — 38
- «Новый Гулливер» (1935), реж. Александр Птушко. — 656
- «Норд Атлантик» — см. «Операция в Северной Атлантике».
- «Ночь в Рио» — см. «Эта ночь в Рио».
- «Ночь в сентябре» (1939, новая редакция 1959), реж. Борис Барнет. — 61
- «Ночь над Белградом» — новелла Леонида Лукова, вошедшая в «БКС» № 8 (1942). — 287, 288, 476
- «Ну как не запеть», фильм-песня. — 62
- «Оборона Ленинграда» — см. «Ленинград в борьбе». — 210
- «Оборона Ленинграда» — см. «Непобедимые». — 257, 267
- «Оборона Москвы» — см. «Наша Москва».
- «Оборона Одессы» — см. «Я — черноморец!»
- «Оборона Петрограда» — см. «Разгром Юденича».
- «Оборона Царицына» (1-я с., 1942; 2-я с., 1942, на экран не выпущена), реж. братья Васильевы. — 114, 235, 239, 240, 252, 256, 262, 264, 266, 281—283, 287, 438, 462, 481, 484, 561
- «Обыкновенный фашизм» (1965, 2 с.), док., реж. Михаил Ромм. — 825
- «Огненные годы» (1939), реж. Владимир Корш-Саблин. — 61
- «Огни Колхиды» (1941), реж. Давид Рондели. — 26, 27, 42
- «Огонь в лесу» («Будьте готовы») (1941), реж. Амаси Мартirosян. — 111, 113
- «Один день войны» — см. «День войны».
- «Одиннадцатое июля» (1938), реж. Юрий Тарич. — 61
- «Однажды ночью» — новелла Григория Козинцева и Леонида Трауберга, предназначенная для «БКС» «Наши девушки» (1943, на экран не выпущен). — 115, 241
- «Однажды ночью» («Невеста») (1944), реж. Борис Барнет. — 685
- «Одно лишь слово Сталина», фильм-песня. — 62

- «Окраина» (1933), реж. Борис Барнет. — 61, 738
- «Октябрь» (1927), реж. Сергей Эйзенштейн. — 731
- «Она защищает Родину» («Партизаны») (1943; в американском прокате «Нет выше любви» / «No Greater Love»), реж. Фридрих Эрмлер. — 10, 92, 232, 235, 254, 255, 276, 328, 335, 352, 403, 438, 442, 457, 481, 541, 545, 585, 590, 599, 600, 608, 610, 619, 620, 702
- «Он еще вернется» (1943, на всесоюзный экран не выпущен), реж. Николай Шенгеля (закончил фильм Додо Антадзе). — 370, 371
- «Они встретились в Москве» / «They Met in Moscow» — английское прокатное название фильма «Свинарка и пастух». — 649
- «Они сражались за Родину» (1975), реж. Сергей Бондарчук. — 535
- «Операция в Северной Атлантике» / «Action in the North Atlantic» (1943, США), реж. Ллойд Бейкон. — 614
- «Орловская битва» (1943), док., реж. Рафаил Гиков, Лидия Степанова. — 214, 442, 636
- «Осведомитель» / «The Informer» (1935, США), реж. Джон Форд. — 604
- «Освобождение», док. — см. «Освобождение украинских и белорусских земель от гнета польских панов и воссоединение народов-братьев в единую семью».
- «Освобождение» (1970—72), цикл фильмов Юрия Озерова: «Огненная дуга», «Прорыв» (оба — 1970), «Направление главного удара» (1971), «Битва за Берлин», «Последний штурм» (оба — 1972). — 535, 805, 818
- «Освобождение Донбасса» (1943—44), док. — 164
- «Освобождение советской Белоруссии» («Белоруссия») (1945), док., реж. Владимир Корш-Саблин, Николай Садкович. — 223, 772, 774
- «Освобождение украинских и белорусских земель от гнета польских панов и воссоединение народов-братьев в единую семью» («Освобождение», «Освобождение Западной Украины») (1940), док., реж. Александр Довженко. — 61
- «Освобожденная земля» (1946), реж. Александр Медведкин. — 685
- «Остров сокровищ» (1937), реж. Владимир Вайншток. — 331
- «От Баренцева до Черного моря» (1943), док. — 633
- «Отец Сергей» (1978), реж. Игорь Таланкин. — 535
- «От края и до края», фильм-песня. — 62
- «Открытие сезона» («Музыкальная шкатулка?») — новелла Владимира Шмидтгофа, предназначавшаяся для «Музыкального киноборника» (1942, на экран не выпущен). — 284, 396
- «Ошибка инженера Кочина» (1939), реж. Александр Мачерет. — 61
- «Падение Берлина» (1949, 2 с.), реж. Михаил Чиаурели. — 769
- «Папанинцы» (1938), док., реж. Ирина Венжер, Яков Посельский. — 61
- «Парад», фильм-песня. — 62
- «Парад молодости» (1939), док., реж. Федор Киселев, Михаил Слуцкий. — 61
- «Парад наших войск 7 ноября 1941 года» — см. «XXIV Октябрь».
- «Парень из нашего города» (1942), реж. Александр Столпер, Борис Иванов. — 236, 248, 257, 260, 266, 270, 274, 275, 287, 316, 318, 322, 438, 459, 462, 481, 585
- «Парень из тайги» («Золото») (1941), реж. Ольга Преображенская, Иван Правов. — 25, 27, 38, 42
- «Партизанская», фильм-песня. — 62
- «Партизаны» — см. «Дни славы». — 565

- «Партизаны» — см. «Она защищает Родину». — 259, 276, 438, 457
«Партизаны» — см. «Славный малый». — 258, 259, 267, 284, 317
«Партизаны в степях Украины» — см. «Украина 1941 г.»
«Партийный билет» (1936), реж. Иван Пырьев. — 61
«Пархоменко» — см. «Александр Пархоменко».
«Пасхальные дни в Москве» (1943), док. — 633
«Патриотки» (1940), док., реж. Генриетта Сатарова. — 61
«Патриоты» — возможно, «Отважные друзья» (1941), реж. Наби Ганиев, Евгений Брюнчугин. — 115
«Пауки» — новелла Александр Мачерета, вошедшая в «БКС» № 11 (1942). — 284
«ПВХО в кинотеатрах» (1941), инструкт. — 78
«Первая Конная» (1941, не закончен и не выпущен на экран), реж. Ефим Дзиган. — 41, 59, 63
«Первое мая 1940 г.» (1940), док., реж. Сергей Гуров, Ирина Сеткина. — 61
«Песни Абая» («Абай») (1945), реж. Григорий Рошаль, Ефим Арон. — 339, 451
«Песнь о Бернадет» / «Song of Bernadette» (1943, США), реж. Генри Кинг. — 611, 613
«Песнь о Ворошилове», фильм-песня. — 62
«Песнь о России» / «Song of Russia» (иногда «Русская земля» / «Russian Soil») (1944, США), реж. Грегори Ратофф. — 565, 608
«Песня артиллеристов», фильм-песня. — 62
«Песня женщин», фильм-песня. — 59, 63
«Песня молодости» (1938), док., реж. Михаил Слуцкий, Федор Киселев, Сергей Гуров. — 61
«Песня о баяне», фильм-песня. — 62
«Песня о винтовке», фильм-песня. — 62
«Песня о военной присяге», фильм-песня. — 62
«Песня о Родине», фильм-песня. — 62
«Песня о Сталине», фильм-песня. — 62
«Песня о столице», фильм-песня. — 62
«Песня Первой Конной», фильм-песня. — 62
«Песня про Сталина» (на укр. яз.), фильм-песня. — 62
«Песня северного флота», фильм-песня. — 62
«Песочные часы» (1984), реж. Сергей Вронский. — 822
«Петр Первый» (1937—38, 2 с.), реж. Владимир Петров. — 61, 462, 656
«Пик молодости» (1940, снят с производства), реж. Николай Кладо. — 35
«Пир в Жирмунке» — новелла Всеволода Пудовкина и Михаила Доллера, вошедшая в «БКС» № 6 (1941). — 476
«Пирогов» (1947), реж. Григорий Козинцев. — 84, 108
«Пленный из города Дахау» («Пленный из Дахау», «Человек из Дахау») (1942, на экран не выпущен) — новелла Игоря Савченко, предназначавшаяся для одного из «БКС». — 284, 288, 502
«Победа» (1938), реж. Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер. — 61
«Победа за нами» («Победа будет за нами») (1941), док., реж. Николай Досталь, Владимир Лавров. — 111
«Победа в пустыне» / «Desert Victory» (1943, Англия), док., реж. Рой Боултинг. — 634
«Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пре-

- дела украинских советских земель» (1944), док., реж. Александр Довженко, Юлия Солнцева. — 198, 519
- «Победа на юге» («Битва на юге») (1944), док., реж. Леонид Варламов. — 775
- «Победный май» (1940), док., реж. Василий Беляев, Николай Комаревцев. — 61
- «Поведение населения по сигналам ПВО» («Что должно делать население по сигналу воздушной тревоги», «Что мы должны делать по сигналу “Воздушная тревога”») (1941), инструкт., реж. Петр Малахов. — 78, 89
- «Повесть об одном корабле» — советское прокатное название фильма «В котором мы служим». — 634, 636, 637
- «Пограничная-сторожевая», фильм-песня. — 62
- «Подводная лодка “Т-9”» (1943), реж. Александр Иванов. — 360, 442, 477, 481, 609
- «Подводная операция» — см. «В подводном плену».
- «Под звуки домбр» («Дальше на запад», «Казахский киноконцерт», «Казахстан фронту») (1943), реж. Альфред Минкин, Семен Тимошенко. — 258, 259, 278, 317
- «Поднятая целина» (1939), реж. Юлий Райзман. — 61
- «Подруги» (1936), реж. Лео Арнштам. — 61
- «Поезд идет в Москву» (1938), реж. Альберт Гендельштейн, Дмитрий Познанский. — 61
- «Поезд идет на Восток» (1948), реж. Юлий Райзман. — 19
- «По законам военного времени» (1983), реж. Игорь Слабневич. — 818
- «По ком звонит колокол» / «For Whom the Bell Tolls» (1943, США), реж. Сэм Вуд. — 564, 613
- «Поликушка» (1919), реж. Александр Санин. — 655
- «Политрук Кольванов» (1941, снят с производства), реж. Павел Арманд. — 35, 40
- «Полководец» — см. «Великий перелом».
- «Полюшко-поле», фильм-песня. — 62
- «Померания» — см. «В Померании».
- «Помощь газотравленному» («Как помочь газотравленному») (1941), учебн., реж. Владимир Заргаров. — 78
- «По морям и океанам», фильм-песня. — 62
- «Последний крестоносец» («Крестоносцы») — новелла Марии Итиной, предназначавшаяся для «БКС» под режиссурой Сергея Юткевича «Швейк готовится к бою» (1942, на экран не выпущен). — 284, 299, 300
- «Последний табор» (1935), реж. Евгений Шнейдер, Моисей Гольдблат. — 559
- «Последняя ночь» (1939), реж. Юлий Райзман. — 61, 554
- «Последняя очередь» (1941), реж. Григорий Тасин. — 115
- «Потерянный патруль» / «The Lost Patrol» (1934, США), реж. Джон Форд. — 659
- «Поход Ворошилова» — см. «Оборона Царицына».
- «Поход немцев на Украину в 1918 г.» — английское прокатное название фильма «Щорс». — 580
- «По щучьему велению» (1938), реж. Александр Роу. — 470, 580, 656
- «Праздник сталинской авиации» (1939), док., реж. Ирина Сеткина, Марианна Фиделева. — 61
- «Пребывание Нельсона в Москве» — см. «Дональд М. Нельсон в Москве».
- «Пребывание Сикорского в Москве» — см. «Прибытие в Москву генерала Сикорского».
- «Преступление и наказание» (1940, на экран не выпущен), реж. Павел Коломойцев. — 20, 33

- «Прибытие в Москву генерала Сикорского» («Пребывание Сикорского в Москве») (1941), док., реж. Леонид Варламов. — 559
- «Привет, друзья» / «Saludes Amigos!» (1942, США), мульт., реж. Норман Фергюсон, Уилфрид Джексон, Джек Кинни, Хэмилтон Ласки, Билл Робертс, прод. Уолт Дисней. — 604
- «Приключения Корзинкиной» (1941), реж. Климентий Минц. — 94, 95
- «Принц и нищий» («Том Кенти») (1942), реж. Эраст Гарин, Хезя Локшина. — 307, 308, 312, 504, 515, 517
- «Прятели» (1940), реж. Михаил Гавронский. — 22, 38
- «Проверка на дорогах» («Операция "С Новым годом!"») (1971, ВЭ 1985), реж. Алексей Герман. — 342, 798
- «Прокурор» («Прокурор республики», «Сын прокурора») (1941), реж. Евгений Иванов-Барков, Борис Казачков. — 27, 42, 111
- «Простейшие укрытия» (1941), инструкт. — 89
- «Простые люди» («Буря») (1945, ВЭ 1956), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 242, 339, 376, 694, 695
- «Профессор Мамлок» (1938), реж. Адольф Минкин, Герберт Рапппорт. — 78, 559, 655, 656
- «Прощание», фильм-песня. — 62
- «Пруссия» — см. «В логове зверя (Восточная Пруссия)», «В Восточной Пруссии».
- «Пугачев» (1937), реж. Петр Петров-Бытов. — 61
- «Путевка в жизнь» (1931), реж. Николай Экк. — 399, 446–448, 656
- «Пышка» (1934), реж. Михаил Ромм. — 458
- «Пэпо» (1935), реж. Амо Бек-Назаров. — 61
- «Пятнадцатилетний капитан» (1945), реж. Василий Журавлев. — 377
- «Пять вечеров» (1978), реж. Никита Михалков. — 535
- «Пятьдесят градусов ниже нуля» — английское прокатное название фильма «Линия Маннергейма». — 580
- «Пять лет Советской России» (1922) — возможно, «Пятый октябрь» (1922), док., реж. Николай Григор. — 655
- «Пятый океан» (1940), реж. Исидор Анненский. — 21, 22, 38
- «Радуга» (1943), реж. Марк Донской. — 10, 370, 442, 453, 455, 456, 460, 461, 464, 472, 474, 541, 542, 545, 635, 638, 702
- «Радянська Укра?на» («Советская Украина») — киножурнал, выпускавшийся к/ст «Украинфильм», а затем Украинской студией кинохроники. — 116, 523, 525
- «Разведчица» — см. «Март — апрель».
- «Разгром вражеской эскадры» («Гибель вражеской эскадры») (1941, не закончен), реж. Александр Птушко. — 35, 41, 564
- «Разгром немецких войск под Москвой» (1942; в американском прокате «Москва наносит ответный удар» / «Moscow Strikes Back»), док., реж. Леонид Варламов, Илья Копалин. — 118, 151, 166, 189, 191, 192, 207, 209, 214, 484, 485, 559, 578, 613, 645, 648, 649, 656, 747, 751, 804
- «Разгром Юденича» («Оборона Петрограда») (1941), реж. Петр Петров-Бытов. — 30
- «Ратификация англо-советского союзного договора» («Соглашение между СССР и Великобританией») (1942), док., реж. Роман Кармен. — 559
- «Речь тов. Сталина 7-го ноября 1941 года» — см. «XXIV октябрь».
- «Робинзон Крузо» (1946), реж. Александр Андриевский. — 354, 471, 479

- «Родные поля» («Быковцы») (1944), реж. Борис Бабочкин, Анатолий Босулаев. — 380, 406, 711, 713, 718, 736, 742
- «Родня» (1981), реж. Никита Михалков. — 535
- «Рождение звезды» («Любовь композитора») — английское прокатное название фильма «Антон Иванович сердится». — 580
- «Романтики» («Чукотка») (1941), реж. Марк Донской. — 25, 27, 41, 42, 282, 559
- «Романс о влюбленных» (1974), реж. Андрей Кончаловский. — 535
- «Россия» — см. «Северная звезда».
- «Рубиновые звезды» — см. «Веселей нас нет».
- «Русская девушка» — см. «Три русские девушки».
- «Русская земля» — см. «Песнь о России».
- «Русская повесть» (1943, США), реж. Джозеф Бёрстин. — 590
- «Русские люди» — см. «Во имя родины».
- «Русские люди» — возможно, «Советская Россия глазами американца» / «Soviet Russia Through the Eyes of an American» (1935; в 1941 выпущен повторно под названием «Внутри России» / «Inside Russia») док., реж. Чарльз А. Стюарт. — 565
- «Русские партизаны» — румынское прокатное название фильма «Секретарь райкома». — 627
- «Русский вопрос» (1947), реж. Михаил Ромм. — 19
- «Русский салат» / «Russian Salad» — английское прокатное название фильма «Киноконцерт 1941 года». — 579, 580
- «Саакадзе» — см. «Георгий Саакадзе».
- «Сабухи» («Человек утра») (1941), реж. Амо Бек-Назаров. — 284, 504, 505, 507
- «Самозарядная винтовка образца 1940 года» (1941), реж. Борис Альтшулер. — 89
- «Самый храбрый» — новелла Климентия Минца, вошедшая в «БКС» № 7 (1941). — 96
- «Сахара» / «Sahara» (1943, США), реж. Золтан Корда. — 614, 656
- «Свадьба» (1944), реж. Исидор Анненский. — 546, 712, 714, 715, 719, 734
- «Светлый путь» («Золушка») (1940), реж. Григорий Александров. — 21, 38, 61, 581, 649
- «Свет над Россией» («Кремлевские куранты») (1947—48, на экран не выпущен), реж. Сергей Юткевич (в 1941 предполагалось, что ставить фильм по этой же пьесе Николая Погодина будет Марк Дубсон, однако этот проект не был реализован, а затем Погодин написал новый сценарий для Юткевича). — 471
- «Свинарка и пастух» (1941; в английском прокате «Они встретились в Москве» / «They Met in Moscow»), реж. Иван Пырьев. — 26, 31, 282, 289, 348, 582, 583, 600, 608, 629, 642, 645, 649, 737
- «Свои» (2004), реж. Дмитрий Месхиев. — 342
- «Севастополь» — см. «Малахов курган».
- «Северная звезда» («Россия», «Русская повесть») / «The North Star» (1943, США), реж. Льюис Майлстоун. — 565, 588, 599, 602, 631, 649
- «Седовцы» (1940), док., реж. Роман Кармен, Михаил Слущкий. — 61, 171
- «Секретарь райкома» (1942; в английском прокате «Мы еще вернемся» / «We Will Come Back», в румынском прокате «Русские партизаны»), реж. Иван Пырьев. — 92, 232, 235, 257, 260, 261, 264, 270, 276, 284, 287, 316, 318, 322—324, 326, 335, 438, 462, 481, 484, 514, 545, 581, 582, 599, 627, 644, 645, 711

- «Семена свободы» / «Seeds of Freedom» (1943, пр-во «Арткино»), реж. Ханс Бургер; в этом монтажном фильме были использованы большие фрагменты картины С. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"». — 656
- «Семья Оппенгейм» (1938), реж. Григорий Рошаль. — 78, 559
- «Семья Януш» («Жатва») (1941, на экран не выпущен), реж. Сигизмунд Навроцкий. — 26, 27
- «Сердца четырех» (1941, ВЭ 1944), реж. Константин Юдин. — 32—35, 39, 40, 47, 546, 714, 733, 745
- «Сережа» (1960), реж. Георгий Данелия, Игорь Таланкин. — 534
- «Сибиряки» (1940), реж. Лев Кулешов. — 22
- «Сильва» (1944), реж. Александр Ивановский. — 546
- «С именем Сталина» (1940), док., реж. Сергей Гуров, Ирина Сеткина. — 61
- «Синегория» (1946), реж. Эраст Гарин, Хеса Локшина. — 685
- «Синие скалы» («Буква В», «Голубые скалы») — новелла Николая Экка, вошедшая в «БКС» № 9 (1942); доснята и смонтирована Владимиром Брауном, который значится в титрах режиссером. — 284, 446—448
- «Синяя птица» (1940—41, снят с производства), реж. Николай Экк. — 41, 447
- «СКЖ» — см. «Союзкиножурнал».
- «Скрипичный концерт» — см. «Чудесная скрипка».
- «Слава героям Хасана» (1939), док., реж. Илья Копалин. — 191
- «Слава советским героиням» (1938), док., реж. Дзига Вертов. — 62
- «Славный малый» («Партизаны», «Мстители», «Новгородцы») (1942, на экран не выпущен), реж. Борис Барнет. — 236, 240, 258, 259, 267, 277, 284, 317, 462, 477
- «Слон и веревочка» (1946), реж. Илья Фрэнз. — 685
- «Случай в вулкане» (1941), реж. Евгений Шнейдер, доработка Владимира Шнейдерова и Льва Кулешова. — 38, 41, 43
- «Случай на полустанке» (1939), реж. Олег Сергеев, Сергей Якушев. — 61
- «Случай на телеграфе» — новелла Лео Арнштама и Григория Козинцева, вошедшая в «БКС» № 2 (1941). — 95
- «Смерть бати» («Дедушка») — новелла Евгения Шнейдера, входившая в «БКС»
- «Лесные братья» (1942, на экран не выпущен). — 257, 259, 264, 269
- «С.М. Эйзенштейн в Алма-Ате. 1941—1944» (1998), док., реж. Игорь Гонопольский. — 243
- «Советская Белоруссия» («Советская Беларусь») — киножурнал. — 523, 525
- «Советская Украина» — см. «Радянська Україна».
- «Советская Эстония» — киножурнал. — 523, 525
- «Советский Казахстан» — киножурнал. — 234
- «Советское искусство» — киножурнал. — 560
- «Соглашение между СССР и Великобританией» — см. «Ратификация англо-советского союзного договора».
- «Соженная земля» — сюжет Лео Миттлера для фильма «Песнь о России» (см.). — 565
- «Создадим защитные комнаты» (1941), инструкт. — 78
- «Сокровища культуры», док. — 62
- «Сокровища Ценского ущелья» (1941), реж. Захарий Беришвили. — 559, 560
- «Солдаты свободы» (1976), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Сорочинская ярмарка» (1939), реж. Николай Экк. — 446—448

- «Союзкиножурнал» — киножурнал, выпускавшийся Московской, а затем Центральной студией кинохроники в 1931—44. — 10, 89, 138, 151, 156, 159, 160, 168, 172, 176, 182, 184, 185, 194, 196, 206, 215, 218, 524, 525, 560, 573, 575, 577, 582, 584, 633—635, 747, 748, 755, 762, 763, 766, 767, 776, 778
- «Спортивный марш», фильм-песня. — 62
- «Сражение за Витебск» («Витебское сражение», «Битва за Витебск») (1944), док., реж. Илья Копалин. — 772
- «Сталинград» (1943), док., реж. Леонид Варламов. — 160, 165, 166, 214, 442, 485, 570, 575, 585, 588, 598—602, 621, 627, 642, 645, 649, 747, 751, 777
- «Сталинград» (1989), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Сталинская забота» (1937), док., реж. Ольга Подгорная. — 62
- «Станковый пулемет “Максим”» (1939), учебн., реж. Моисей Абрамович. — 89
- «Старое и новое» («Генеральная линия») (1926—29), реж. Сергей Эйзенштейн. — 550, 731
- «Старый наездник» (1940, снят с экрана, выпущен в новой редакции в 1959), реж. Борис Барнет. — 34, 39
- «Стебельков в небесах» (1941), реж. Борис Юрцев. — 111
- «Степан Разин» (1939), реж. Ольга Преображенская, Иван Правов. — 61
- «Степь» (1977), реж. Сергей Бондарчук. — 535
- «Сто второй километр» — новелла Владимира Брауна, вошедшая в «БКС» № 11 (1942). — 284
- «Сто мужчин и одна девушка» / «100 Men and a Girl» (1937, США), реж. Генри Костер. — 569
- «Сто солдат и две девушки» (1989), реж. Сергей Микаэлян. — 795
- «Страна родная» («Страна Советов») (1942, на экран не выпущен), док., реж. Эсфирь Шуб. — 240, 258, 268, 277, 335, 752
- «Суворов» (1941), реж. Всеволод Пудовкин. — 88, 559
- «Суд идет» (1943), док., реж. Илья Копалин. — 442
- «Судьба человека» (1959), реж. Сергей Бондарчук. — 535
- «Сухэ-Батор» — см. «Его зовут Сухэ-Батор».
- «Сын» (1955), реж. Юрий Озеров. — 805
- «Сын бойца» («Новое чувство») — новелла Веры Строевой, вошедшая в «БКС» № 12 (1942). — 235, 278, 284, 317
- «Сын джигита» (1940, на экран не выпущен), реж. Николай Досталь. — 35
- «Сын Монголии» (1936), реж. Илья Трауберг. — 656
- «Сын народа» — см. «Далекая невеста».
- «Сыновья» (1946), реж. Александр Иванов. — 694
- «Сын Потемкина» («Это случилось в Одессе») (1943) — приспособленная к американскому прокату и озвученная «Арткино» версия фильма «Броненосец “Потемкин”». — 590
- «Сын прокурора» — см. «Прокурор».
- «Сын Родины» (1941), реж. Ага Кулиев. — 504, 505
- «Сын рыбака» (1939, Латвия), реж. Вилис Лапенекс. — 495
- «Сын Таджикистана» (1942), реж. Василий Пронин. — 515, 585
- «Сыны трудового народа» (1937), док., реж. Илья Копалин, Михаил Слуцкий, Рафаил Гиков. — 61
- «Сыны Югославии» (1944), док., реж. Леонид Варламов. — 621

- «Таджикский киноконцерт» («Таджикское ревю») (1943), реж. Климентий Минц. — 311, 666
- «Таинственный остров» (1940), реж. Эдуард Пеншин. — 41, 43
- «Танкер "Дербент"» (1940), реж. Александр Файнциммер. — 34, 39, 40
- «Танкисты» (1939), реж. Зиновий Драпкин, Роберт Майман. — 559, 564
- «Танкисты», фильм-песня. — 62
- «Танкисты-сталинцы» (1941), док., реж. Владимир Бойков. — 30, 135
- «Тачанка», фильм-песня. — 62
- «Тебе, фронт!» («Казахстан — фронту») (1942, на экран не выпущен), док., реж. Дзига Вертов. — 235, 243, 258
- «Тема» (1979, ВЭ 1986), реж. Глеб Панфилов. — 535
- «Тимур и его команда» (1940), реж. Александр Разумный. — 21, 22
- «Тиха украинская ночь» (1941, съемки остановлены в связи с началом войны), реж. Владимир Шмидтгоф. — 396
- «Тихий Дон» (1930), реж. Ольга Преображенская, Иван Правов. — 61
- «Тихий Дон» (1957—58, 3 с.), реж. Сергей Герасимов. — 789
- «Товарищ Киров» — см. «Киров».
- «Том Кенти» — см. «Принц и нищий».
- «Тоня» (1942, на экран не выпущен) — новелла Абрама Роома, предназначавшаяся для «БКС» «Наши девушки». — 241
- «Трагедия века» (1994, 24 с.), док. телесериал, реж. Юрий Озеров. — 806
- «Трактористы» (1939), реж. Иван Пырьев. — 31, 61, 79, 462
- «Трилогия о Максиме» (см. «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона»). — 16, 241, 462, 538, 539, 554
- «Тринадцать» (1936), реж. Михаил Ромм. — 61, 614, 656, 659, 738
- «Три песни о Ленине» (1934, звук.; 1935, немой вариант; 1938, вторая редакция звук. и немого вариантов), док., реж. Дзига Вертов. — 61
- «Три русские девушки» / «Three Russian Girls» (1943, США), реж. Генри Кислер и Федор Оцеп. — 565, 608, 656
- «Турксіб» (1929), док., реж. Виктор Турин. — 655
- «У-2» — см. «Небесный тихоход».
- «Убийство на улице Данте» («Шестая колонна») (1956), реж. Михаил Ромм. — 730, 745
- «Убийца выходит на дорогу» («Карьера») (1942, снят с производства), реж. Григорий Рошаль. — 242, 257, 267, 274
- «Убийцы выходят на дорогу» («Школа подлости», «Лицо фашизма») (1942, на экран не выпущен), реж. Всеволод Пудовкин, Юрий Тарич. — 235, 238, 239, 242, 257, 267, 276, 284, 317, 438, 477, 512
- «У заставы» — см. «На дальней заставе».
- «Украина, 1941 г.» («Партизаны в степях Украины») (1942), реж. Игорь Савченко. — 248, 288, 292, 585, 710
- «Украинские мелодии» («Украинский киноконцерт») (1945), реж. Игорь Земгано, Игнат Игнатович. — 519
- «Умей владеть ручным пулеметом» (1941), учебн., реж. Дмитрий Антонов, Давид Дубинский. — 89
- «Умей защищаться от фугасных бомб» — см. «Защита от фугасных бомб».
- «Умей предохранять пищу от отравляющих веществ» — см. «Защита от боевых отравляющих веществ».

- «Уничтожай танки врага» (1941), инструкт., реж. Владимир Шнейдеров, Вячеслав Сутеев. — 89
- «Ураган» / «The Hurricane» (1937, США), ред. Джон Форд и Стюарт Хайслер. — 605
- «У твоего порога» (1962), реж. Василий Ордынский. — 818
- «Утес», фильм-песня. — 62
- «Учитель» (1939), реж. Сергей Герасимов. — 29, 61, 550, 712
- «Учительница Карташова» — новелла Льва Кулешова, вошедшая в «БКС»
- «Юные партизаны» (1942, на экран не выпущен). — 308
- «У южных границ» (1938), док., реж. Владимир Бойков. — 61
- «Фанфан-тюльпан» / «Fanfan la Tulipe» (1952, Франция), реж. Кристиан-Жак. — 828
- «Фатали-хан» («Фатали-хан Кубинский») (1947, ВЭ 1959), реж. Ефим Дзиган. — 685, 687
- «Федька» (1936), реж. Николай Лебедев. — 61
- «Физкультурная», фильм-песня. — 62
- «Фроим Сокол» (1940, снят с производства), реж. Лазарь Френкель. — 35
- «Фронт» (1943), реж. братья Васильевы. — 241, 326, 370, 438, 542
- «Фронтовые подруги» (1941; в английском прокате «Наташа», «Девушка из Ленинграда» / «The Girl from Leningrad»), реж. Виктор Эйсымонт. — 42, 48, 79, 559, 565, 580, 648, 656
- «Халхин-Гол» (1939), док., реж. Илья Копалин. — 191
- «Хамза» (1940—41, прекращен производством). — 40—42, 496, 497
- «Харикейн» — см. «Ураган».
- «Хасан» — см. «Слава героям Хасана».
- «Хелм и Люблин (На освобожденной польской земле)» («Люблин», «Люблин — Хелм», «На освобожденной польской земле», «Хелм — Люблин») (1944), док., реж. Илья Копалин. — 772
- «Ходжа Насреддин» — см. «Насреддин в Бухаре».
- «Царицын» — см. «Оборона Царицына».
- «Центральный музей В.И. Ленина» («Музей Ленина») (1940), науч.-поп., реж. Виктор Моргенштерн. — 30
- «Цирк» (1936), реж. Григорий Александров. — 61, 648
- «Чайковский» (1969), реж. Игорь Таланкин. — 535
- «Чапаев» (1934), реж. братья Васильевы. — 16, 61, 88, 238, 241, 406, 459, 462, 499, 655, 656, 724, 839
- «Человек с киноаппаратом» (1926—29), док., реж. Дзига Вертов. — 235
- «Человек № 217» (1944), реж. Михаил Ромм. — 92, 406, 540, 553, 711, 712, 717, 718, 725—727, 730, 733, 737—739, 742, 746
- «Человек с ружьем» (1938), реж. Сергей Юткевич. — 61, 543
- «Человеческая комедия» / «The Human Comedy» (1943, США), реж. Кларенс Браун. — 713
- «Черевички» (1944), реж. Михаил Шапиро, Надежда Кошеверова. — 339, 546, 546, 711, 715
- «Черноморец» — см. «Я — черноморец!» — 321, 370, 371
- «Черноморцы» (1942), док., реж. Василий Беляев. — 166, 484, 649, 747
- «Честь» (1938), реж. Евгений Червяков. — 61
- «Четвертый перископ» (1939), реж. Виктор Эйсымонт. — 61
- «Чкалов» — см. «Валерий Чкалов».

- «Член правительства» (1940), реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц. — 61, 554
- «Что должно делать население по сигналу воздушной тревоги», «Что мы должны делать по сигналу "Воздушная тревога"» — см. «Поведение населения по сигналам ПВО».
- «Чудесная скрипка» («Скрипичный концерт») — новелла Александр Ивановского, предназначавшаяся для «Музыкального киноборника» (1942, на экран не выпущен). — 278, 284, 317
- «Чукотка» — см. «Романтики».
- «Швейк готовится к бою» (1942, на экран не выпущен), реж. Сергей Юткевич. — 308, 309, 312, 477
- «Швейк против Гитлера» — см. «Новые похождения Швейка».
- «Шел солдат с фронта» (1939), реж. Владимир Легошин. — 78, 559
- «Шестая колонна» — см. «Убийство на улице Данте».
- «69-я параллель» (1942), док., реж. Василий Беляев, Михаил Ошурков. — 484, 585
- «Шестьдесят дней» («Командиры запаса») (1940, ВЭ 1943), реж. Михаил Шапиро. — 34, 345, 346
- «Школа подлости» — см. «Убийцы выходят на дорогу».
- «Штрафбат» (2004), телесериал, реж. Владимир Досталь. — 342
- «Шорс» (1939), реж. Александр Довженко. — 88, 518, 538, 559, 580, 581
- «Эдисон, человек» / «Edison the Man» (1940, США; в советском прокате «Эдисон»), реж. Кларенс Браун. — 588
- «Эликсир бодрости» — новелла Сергея Юткевича, вошедшая в «БКС» № 7 (1941). — 476
- «Элисо» (1928), реж. Николай Шенгелая. — 550
- «Эскадрилья № 5» (1939), реж. Абрам Роом. — 134
- «Эта ночь в Рио» / «That Night in Rio» (1941, США), реж. Ирвинг Каммингс. — 631
- «Это было в Донбассе» (1945), реж. Леонид Луков. — 373, 374
- «Это превыше всего» / «This Above All» (1942, Великобритания), реж. Анатолий Литвак. — 564
- «Юбилей» (1944), реж. Владимир Петров. — 678, 715
- «Юность командиров» («Артиллеристы») (1939), реж. Владимир Вайншток. — 61, 331
- «Юность Максима» (1934), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 29, 61
- «Юные коммунары» («Заговор барабанщика») (1938), реж. Андрей Кустов. — 61
- «Юные партизаны» (1942, на экран не выпущен) — «БКС», состоял из новелл «Левко» и «Учительница Карташова». — 477
- «Юный Фриц» (1942, на экран не выпущен) — новелла Григория Козинцева и Леонида Трауберга, предназначавшаяся для одного из «БКС». — 235, 241, 242, 274, 278, 284, 288, 317, 477
- «Яков Свердлов» (1941), реж. Сергей Юткевич. — 20, 22, 61, 408, 499
- «Я — черноморец!» («Черноморец») (1944), реж. Александр Мачерет. — 319, 321, 370—372, 456, 467, 471, 479, 720

УКАЗАТЕЛЬ НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ЗАМЫСЛОВ

- «Азербайджанский киноконцерт» (1942), авт. сцен. Микаэл Рафили. — 505
«Барышня-крестьянка» (1944), реж. Александр Ивановский. — 693
«Битва при Грюнвальде» — см. «Грюнвальдская битва».
«Блокада смерти» (1940—41). — 27
«Братья Карамазовы» (1944), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 693
«Великий лекарь» (1941), авт. сцен. и реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 107, 114
«Военфельдшер Веденеев» («Военфельдшер Терентьев») (1941), реж. Владимир Шмидтгоф. — 111, 114
«Город в кольце» (1942), авт. либретто и реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 258, 268, 270, 274, 288
«Грюнвальдская битва» («Битва при Грюнвальде») (1944), реж. Владимир Петров. — 624, 675
«Далекый край» (1942—43), авт. сцен. Евгений Шварц. — 370, 473, 474, 479
«Дальнее плавание» (1941). — 27
«Дети и мать» (1942), авт. сцен. Юрий Олеша, Вениамин Рискинд. — 503
«Дмитрий Донской» (1943), реж. Сергей Юткевич. — 370
«Дружба народов» (1942), реж. Эраст Гарин, Хеса Локшина. — 310
«Кова освободитель» (1942), реж. Сергей Юткевич. — 311
«Когда покидают город» (1941), авт. сцен. Мария Смирнова. — 258
«Комендант снежной крепости» (1941), авт. сцен. Аркадий Гайдар, Лев Кулешов, реж. Лев Кулешов. — 27
«Комитас» (1942). — 508
«Летчик Шабанов» (1942), авт. сцен. Николай Шпиковский. — 503
«Либкнехт» («Карл Либкнехт») (1941, запрещен), авт. сцен. и реж. Лео Арнштам. — 258
«Маленькая героиня» (1944), авт. сцен. и реж. Владимир Шмидтгоф. — 396, 397
«Манас» («Семетей — сын Манаса») (1945), реж. Григорий Раппапорт. — 526—528
«Мицкевич» («Мицкевич в России», «Адам Мицкевич») (1942), авт. сцен. Алексей Спешнев, реж. Юлиуш Гардан, затем реж. Александр Ивановский. — 501, 502
«Москва» («Сердце Родины») (1942), авт. сцен. Мануэль Большинцов, Михаил Блейман, Алексей Каплер, реж. Фридрих Эрмлер. — 258, 269, 270, 276
«Москвичи» (1942), авт. сцен. Николай Погодин. — 503

- «Моцарт» (1941). — 27, 42
«Народ в бою» (1942), авт. сцен. Ковальчук, Юрий Дольд-Михайлик. — 503
«Неизвестный брат» (1941—42), авт. сцен. и реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. — 257
«Нури на фронте» (1941). — 111
«Опавшие листья» (1942), авт. Михаил Зощенко, реж. Григорий Александров. — 258, 269
«Перевал трех ветров» (1942). — 269
«Петр Крымов» (1943), авт. сцен. [Константин Финн]. — 370, 542
«Петя Ростов» (1943). — 370, 371
«Полковник Гамалей» (1942), авт. сцен. Соломон Лазурин. — 503
«Полковой музыкант» (1943). — 370
«Попрыгунья» (1944), реж. Александр Файнциммер. — 693
«Проспект Ильича» («Оборона Киева») (1942), авт. сцен. Всеволод Иванов, реж. Леонид Луков. — 502
«Раскинулось море широко» (1942), авт. сцен. и реж. Василий Журавлев. — 302, 303
«Рейд Энской дивизии» («Рейд Н-ской дивизии») (1942), авт. темы и реж. Фридрих Эрмлер. — 261, 270, 501
«Свидание» (1940), авт. сцен. Агния Барто, Рина Зеленая. — 26, 27
«Семетей — сын Манаса» — см. «Манас».
«Сердце Родины» — см. «Москва».
«Советский богатырь» (1942). — 505
«Трофим Бомба» (1942; в 1946 опубликован под названием «Солдатское счастье»), авт. сцен. Михаил Зощенко. — 370, 479
«Украина в огне» (1943, запрещен), авт. сцен. и реж. Александр Довженко. — 364, 370, 381—384, 391, 393, 394, 397, 398, 404, 504, 518

ПЕРЕЧЕНЬ ПУБЛИКУЕМЫХ ДОКУМЕНТОВ И МАТЕРИАЛОВ

| | |
|--|----|
| 1. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, А.А. Жданову, Г.М. Маленкову «О положении дел с выпуском кинофильмов». 18 января 1941 г. | 20 |
| 2. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову «О плане производства художественных кинокартин на 1941 г.». 21 января 1941 г. | 23 |
| 3. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, А.А. Жданову, Г.М. Маленкову «О плане производства художественных фильмов на 1941 год». 31 марта 1941 г. | 24 |
| 4. Выступление А.А. Жданова на заседании комиссии ЦК ВКП(б) по кино. [Март 1941 г.] | 28 |
| 5. Из выступления К.К. Юдина на совещании актива Главного управления по производству художественных фильмов. 8—9 апреля 1941 г. | 30 |
| 6. Постановление секретариата ЦК ВКП(б) о запрещении к выпуску на экран кинофильма «Сердца четырех». 26 мая 1941 г. | 32 |
| 7. Справка заместителя начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д.А. Поликарпова о фильмах, запрещенных в 1940—1941 гг. [Весна 1941 г.] | 33 |
| 8. Постановление секретариата ЦК ВКП(б) о недопустимости публикации рецензий на запрещенные к выпуску кинофильмы. 15 мая 1941 г. | 35 |
| 9. Из справки Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) «О состоянии художественной кинематографии». Не позднее 16 июня 1941 г. | 37 |
| 10. Из выступления А.П. Довженко на совещании кинороботников в ЦК ВКП(б). 14 мая 1941 г. | 43 |
| 11. Из стенограммы выступления И.Г. Большакова на совещании творческих работников кинематографии в ЦК ВКП(б). 15 мая 1941 г. | 44 |
| 12. Стенограмма выступления А.А. Жданова на совещании творческих работников кинематографии в ЦК ВКП(б). 15 мая 1941 г. | 48 |
| 13. Письмо кинодраматурга А.Я. Каплера секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Щербакову о планировании сценариев. Не позднее 22 мая 1941 г. | 56 |

14. Письмо заместителя начальника ГУППКА М.Г. Гуревича заместителю председателя Комитета по делам кинематографии Н.П. Савченко об исключении ряда фильмов из списка фильмов, рекомендуемых к показу в военное время. 4 января 1941 г.59
15. Список фильмов, рекомендуемых для демонстрации в военное время. 30 октября 1940 г.60
16. Инструкция по мобилизационной подготовке управлений кинофикации при СНК союзных республик, СНК АССР, краевых и областных исполкомов. 30 октября 1940 г.63
17. Инструкция по мобилизационной подготовке киностудий, входящих в систему Главного управления по производству научных и учебно-технических фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. 31 декабря 1940 г.67
18. Выписка из инструкции по мобилизационной подготовке республиканских, областных и краевых контор и межрайонных отделений Главкинопроката. 24 января 1941 г.71
19. Запрос начальника 2-го отдела Комитета по делам кинематографии С.А. Кузнецова начальнику военно-мобилизационного управления НКПС СССР о порядке транспортировки кинофильмов в военное время. 15 февраля 1941 г.73
20. Инструктивное письмо директору Ташкентской киностудии Якубову о составлении организационно-мобилизационного плана киностудии. 11 марта 1941 г.73
21. Докладная записка начальника Главного управления политической пропаганды Красной Армии А.И. Запорожца секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову о неудовлетворительном состоянии производства военно-учебных фильмов. 27 марта 1941 г.75
22. Докладная записка начальника 1-го отдела Главкинопроката Носкова начальнику 2-го отдела Комитета по делам кинематографии Царапкину о невыполнении Управлением кинофикации при СНК УССР директивы о мобилизационной работе. 24 апреля 1941 г.77
23. Постановление Секретариата ЦК ВКП(б) о выпуске фильмов, посвященных подготовке населения к противовоздушной обороне. 28 мая 1941 г.77
24. Докладная записка И.Г. Большакова А.А. Жданову о назначении К.А. Полонского заместителем председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. 29 мая 1941 г.78
25. Письмо начальника Главкинопроката Г.А. Горнова и.о. начальника 2-го отдела Комитета по делам кинематографии Царапкину об отсутствии заявок от райвоенкоматов на кинообслуживание сборно-сдаточных пунктов в военное время. 9 июня 1941 г.80
26. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке о строительстве киностудии «Союздетфильм». 13 июня 1941 г.81
27. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР А.Н. Косыгину о строительстве кинопредприятий. 13 июня 1941 г.82

28. Письмо художественного руководителя киностудии «Мосфильм» С.М. Эйзенштейна Г.М. Козинцеву и Л.З. Траубергу с приглашением переехать на работу в Москву. 21 июня 1941 г. 82
29. «Съемки не прекращались ни на один день...». Из воспоминаний И.Г. Большакова 88
30. В Москву босиком... Из воспоминаний директора ЦОКС М.В. Тихонова 93
31. Улыбка на фронте. Из воспоминаний кинодраматурга Климентия Минца 94
32. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке о корректировке плана выпуска военной продукции предприятиями кинопромышленности. 8 июля 1941 г. 97
33. Распоряжение СНК СССР о перепрофилировании предприятий кинопромышленности на производство военной продукции. 30 июня 1941 г. 97
34. Сообщение Управления делами СНК о сроке эвакуации из Москвы Комитета по делам кинематографии. 3 июля 1941 г. 98
35. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова председателю Комиссии по эвакуации Л.М. Кагановичу о корректировке плана размещения эвакуируемых предприятий в г. Казани. 8 июля 1941 г. 98
36. Приказ по Комитету по делам кинематографии «О разгрузке архивов и текущего делопроизводства». 8 июля 1941 г. 99
37. Записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова в Совет по эвакуации с просьбой эвакуировать детей кинорботников студии «Союздетфильм» в г. Уфу. 11 июля 1941 г. 100
38. Циркулярное письмо Главного архивного управления НКВД СССР о недопустимости уничтожения документов, имеющих научно-историческое или практическое значение. 24 июля 1941 г. 101
39. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова директору Киевской студии художественных фильмов о немедленной эвакуации студии. 15 июля 1941 г. 102
40. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова директору Ашхабадской киностудии Г.В. Новицкому о подготовке к приему эвакуированного оборудования. 15 июля 1941 г. 102
41. Сообщение Совета по эвакуации о сроке эвакуации из Москвы второй очереди Комитета по делам кинематографии. 25 июля 1941 г. 103
42. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке о необходимости изменить порядок оплаты кинопоказа в связи с условиями военного времени 25 июля 1941 г. 103
43. Приказ по Комитету по делам кинематографии «О переводе Центральной студии хроники». 26 июля 1941 г. 104
44. Докладная записка начальнику Управления учебными заведениями Комитета по делам кинематографии Крылову о состоянии дел учебных заведений. 31 июля 1941 г. 105
45. Распоряжение Совета по эвакуации о перебазировании негативов особо ценных фильмов в г. Казань. 5 августа 1941 г. 107

46. Докладная записка директора киностудии «Ленфильм» И.А. Глотова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о выделении вагонов для эвакуации студии. 16 августа 1941 г.107
47. Докладная записка заместителя начальника ГУПХФ М.В. Тихонова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе Ашхабадской киностудии. 19 августа 1941 г.108
48. Докладная записка директора киностудии «Ленфильм» И.А. Глотова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о подготовке студии к эвакуации. 28 августа 1941 г.114
49. Справка художественного руководителя Комитета по делам кинематографии М.И. Ромма «О работе эвакуированных предприятий». 4 сентября 1941 г.115
50. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о недопустимом поведении директора Украинской студии кинохроники И.А. Корниенко при эвакуации студии. 9 сентября 1941 г.116
51. Информационная записка Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) о преступно-безответственном проведении эвакуации Украинской студии кинохроники. 9 сентября 1941 г.117
52. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова председателю КПК М.Ф. Шкирятову о результатах проверки обстоятельств эвакуации Украинской студии кинохроники. 12 сентября 1941 г.117
53. «Все уезжают. Эвакуируются. Так больно произнести это слово...» Из дневника Абрама Кричевского.123
54. Эвакуация. Из воспоминаний кинодраматурга Климентия Минца125
55. Инструктивная записка начальника центральной бухгалтерии Комитета по делам кинематографии И.Е. Черненко начальнику Главкинопроката Г.А. Горнову о сборе и регистрации о расходах при эвакуации. 10 сентября 1941 г.128
56. Докладная записка директора Киевской студии художественных фильмов Гижко начальнику центральной бухгалтерии Комитета по делам кинематографии И.Е. Черненко об обстоятельствах эвакуации студии. 10 сентября 1941 г.128
57. Распоряжение Совета по эвакуации о размещении эвакуированной студии «Союздетфильм». 10 ноября 1941 г.129
58. Докладная записка директора Ростовского кинотехникума заместителю председателя Комитета по делам кинематографии И.И. Лукашеву об обстоятельствах эвакуации техникума. 10 января 1942 г.130
59. Записка И.Г. Большакова В.М. Молотову о размещении эвакуированных киностудий. 15 декабря 1941 г.130
60. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова зам. председателя ГКО СССР В.М. Молотову о выделении транспортного самолета для доставки фильмов. 15 декабря 1941 г.132
61. Информация начальника Военного отдела Комитета по делам кинематографии С.А. Кузнецова заместителю председателя Комитета по делам кинематографии М.И. Хрипунову о порядке въезда в Москву работников эвакуированных предприятий. 10 января 1942 г.132
62. К счастью! Из воспоминаний кинооператора Анатолия Крылова135

63. Приказ № 50 по Главному управлению по производству хроникально-документальных фильмов. 7 апреля 1941 г.136
64. Из выступления начальника Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов Ф.М. Васильченко на совещании работников кинохроники. 22 апреля 1941 г.137
65. Из выступления оператора В.С. Ешурина на совещании работников кинохроники. 22 апреля 1941 г.137
66. Первая кровь. Из воспоминаний Кенана Кутуб-Заде140
67. Что же происходит?! Из воспоминаний Романа Кармена140
68. «Тут до меня дошло...» Из воспоминаний Константина Богдана140
69. Не сняли!.. Из воспоминаний Анатолия Крылова141
70. «У меня дрожали руки...» Из воспоминаний Михаила Глидера142
71. «Мы вас подождем...» Из воспоминаний Александра Казначеева143
72. «Даже не успела снять...» Из воспоминаний Оттилии Рейзман145
73. Тоже не успел... Из воспоминаний Иосифа Вейнеровича146
74. «Полета пуль видно не было...» Из воспоминаний Михаила Глидера146
75. Кино на фронте. Из статьи Теодора Бунимовича «В поисках метода»147
76. Чудо-техника. Из воспоминаний Дмитрия Рымарева147
77. Приказ по Комитету по делам кинематографии «О разработке оптической системы для хроникальных съемок из-за укрытия и на больших расстояниях». 21 октября 1942 г.148
78. Хватит ли пленки? Из воспоминаний Михаила Глидера149
79. Директива начальника Главного политического управления РККА Л.З. Мехлиса начальникам политуправлений фронтов «О хроникальных киносъемках на фронтах Отечественной войны». [Ранее 30 декабря 1941 г.]154
80. Из докладной записки начальника Главкинохроники Ф.М. Васильченко председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе кинохроники за июль — декабрь 1941 г. 19 января 1942 г.156
81. Докладная записка Урушадзе председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о состоянии ленинградских кинопредприятий. 25 апреля 1942 г.158
82. Циркулярное письмо начальника Главкинохроники Ф.М. Васильченко об изменениях в условиях выпуска «Союзкиножурнала». 15 июля 1942 г.159
83. Докладная записка И.Г. Большакова А.С. Щербакову об оперативной доставке фильмов. 23 марта 1943 г.160
84. Телеграмма зам. начальника Главкинохроники Р.Г. Кацмана политуправлениям фронтов и начальникам киногрупп о тематическом планировании. 20 июля 1943 г.161
85. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова В.М. Молотову и А.С. Щербакову о мерах по улучшению условий работы кинохроники. 23 апреля 1943 г.161
86. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова А.С. Щербакову о создании Центральной оперативной фронтовой киногруппы. 20 мая 1943 г.162
87. Из отчета В.С. Ешурина о работе киногруппы Юго-Западного фронта за декабрь 1942 г. — март 1943 г. 13 апреля 1943 г.163

88. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова А.С. Щербакову об улучшении условий работы военной кинохроники. 1943 г. 166
89. Директива начальника Главного политического управления РККА А.С. Щербакова членам военных советов и начальникам политических управлений. 19 августа 1943 г. 169
90. Докладная записка зам. начальника Главкинохроники Р.Г. Кацмана председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову. 1943 г. 170
91. Из стенограммы совещания начальников фронтовых киногрупп. 12—13 мая 1942 г. 174
92. Циркулярное письмо Главкинохроники начальникам фронтовых киногрупп. 4 августа 1942 г. 175
93. Докладная записка начальника Главкинохроники Ф.М. Васильченко об отчислении из фронтовой киногруппы оператора С.И. Авлошенко. 24 декабря 1942 г. 176
94. Докладная записка начальника Главкинохроники Ф.М. Васильченко об отчислении из фронтовой киногруппы операторов Л.С. Гроцкого и Е.И. Ефимова. 24 декабря 1942 г. 176
95. Докладная записка начальника киногруппы Южного фронта М.А. Трояновского начальнику Главкинохроники Ф.М. Васильченко. 1 февраля 1942 г. 177
96. Из докладной записки зам. начальника кинобригады Белорусского фронта Караваяева начальнику Главкинохроники Ф.М. Васильченко. 6 декабря 1943 г. 180
97. Приказ Комитета по делам кинематографии «О работе военных кинооператоров за январь — август 1943 г.». 4 сентября 1943 г. 181
98. Из приказа Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов «О низком качестве съемок операции по разгрому германских войск, окруженных в Корсунь-Шевченковском». 23 марта 1944 г. 182
99. Из стенограммы совещания начальников фронтовых киногрупп. 12—13 мая 1942 г. 185
100. Директива Главкинохроники о запрещении инсценировок. 8 ноября 1942 г. 193
101. Из заключения Главкинохроники по сюжетам «Пехота занимает рубежи», «На опушке леса» и другим. 193
102. Из заключения Главкинохроники по сюжету «Герои огневых наступлений» 194
103. Заключение Главкинохроники по сюжету «О зенитчиках». 194
104. Приказ начальника Политуправления Южного фронта М.И. Мамонова о разрешении досъемок подлинных событий 195
105. Заключение Главкинохроники по сюжету «Орудийный расчет старшего сержанта Михаила Ивкина» 195
106. Заключение Главкинохроники по сюжету «Катюша» 196
107. Из заключения Главкинохроники по сюжету «Выполнение боевого задания разведчиками» 197
108. Из заключения Главкинохроники по сюжетам «Крылатый агитатор», «Юго-западнее Сталинграда» 197

109. Из письма оператора А.М. Брантмана Ю.И. Солнцевой.
17 июня 1943 г. 197
110. Трупоеды. Из документальной повести Александра Литвина
«Четвертый Украинский» 198
111. Из заключения Главкинохроники по сюжету «Стойкость» 199
112. Из заключения Главкинохроники по сюжету «Друзья охотники» 200
113. Из заключения Главкинохроники по сюжету «Прямой наводкой» 200
114. Приказ Комитета по делам кинематографии «О работе операторов
фронтальной кинохроники». 29 января 1943 г. 201
115. Самоцензура. Из воспоминаний Романа Кармена 208
116. «Первый раз в жизни снимал смертную казнь...» Из письма
Марка Трояновского матери 208
117. Замечания по фильму «Разгром немецких войск под Москвой». 209
118. Из стенограммы обсуждения фильма «Оборона Ленинграда»,
состоявшегося у секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Жданова.
17 апреля 1942 г. 210
119. Докладная записка и.о. начальника Главкинохроники Р.Г. Кацмана
председателю Комитета по делам кинематографии
И.Г. Большакову о необоснованных изъятиях военной
цензурой кадров с изображением «Катюш».
5 февраля 1944 г. 214
120. Инструктивная записка Отдела военной цензуры председателю
Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о порядке
просмотра военной цензурой материалов кинохроники.
27 марта 1944 г. 215
121. Из стенограммы обсуждения фильма «Великая победа под Ленинградом»,
состоявшегося у секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Жданова. 30 марта 1944 г. 216
122. Из письма начальника киногоруппы Брянского фронта Р.Б. Гикова
начальнику Главкинохроники Ф.М. Васильченко. 2 марта 1942 г. 218
123. Телеграмма начальника киногоруппы А.И. Медведкина председателю
Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о потерях
в личном составе. 9 апреля 1945 г. 219
124. Из письма кинооператора В.С. Ешурина начальнику
Главкинохроники Ф.М. Васильченко. 6 сентября 1942 г. 219
125. Из производственного отчета начальника киногоруппы Юго-Западного
фронта В.С. Ешурина. 13 апреля 1943 г. 220
126. Боевая характеристика на кинооператора С.С. Школьникова.
6 июля 1943 г. 220
127. Из рапорта майора Панченко генерал-майору М.В. Рудакову 221
128. Боевая характеристика на кинооператора М.М. Глидера.
17 марта 1944 г. 222
129. Из письма Марка Трояновского матери. 26 июня 1944 г. 222
130. Из докладной записки начальника киногоруппы 3-го Белорусского
фронта А.И. Медведкина. 6 августа 1944 г. 223
131. Боевая характеристика на кинооператора С.С. Школьникова.
24 мая 1944 г. 223
132. Из докладной записки начальника киногоруппы М.А. Трояновского
заместителю председателя Комитета по делам кинематографии
И.И. Лукашеву. Март 1945 г. 224

| | |
|---|-----|
| 133. Из докладной записки начальника киногруппы М.А. Трояновского директору ЦСДФ С.А. Герасимову. 24 апреля 1945 г. | 225 |
| 134. Из протокола заседания комиссии по установлению пособия семьям работников фронтовых групп кинохроники, погибших на фронтах Отечественной войны при выполнении служебных обязанностей. 18 декабря 1943 г. | 226 |
| 135. Работа с колес. Из воспоминаний директора ЦОКС М.В. Тихонова ... | 245 |
| 136. Краткая информация директора киностудии ЦОКС М.В. Тихонова и художественного руководителя студии Ф.М. Эрмлера о работе студии. 25 декабря 1941 г. | 256 |
| 137. Докладная записка начальника ГУПХФ К.А. Полонского и художественного руководителя ГУПХФ М.И. Ромма председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе ЦОКС. 19 января 1942 г. | 259 |
| 138. Докладная записка директора ЦОКС М.В. Тихонова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе ЦОКС. 7 февраля 1942 г. | 262 |
| 139. Докладная записка директора ЦОКС М.В. Тихонова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе ЦОКС. 14 апреля 1942 г. | 275 |
| 140. Докладная записка художественного руководителя ГУПХФ М.И. Ромма председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову по акту Госконтроля СССР. 5 мая 1942 г. | 280 |
| 141. Материал к ответу Наркомату Госконтроля на письмо о результатах проверки работы предприятий кинематографии. 5 мая 1942 г. | 282 |
| 142. Докладная записка заместителя председателя Комитета по делам кинематографии М.И. Хрипунова И.Г. Большакову по заключению Госконтроля СССР о работе кинофикации. 28 сентября 1942 г. | 292 |
| 143. Докладная записка Управления пропаганды и агитации секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву о приказе И.Г. Большакова по отстранению С.И. Юткевича от руководства студией «Союздетфильм». [Не ранее 7 августа 1941 г.] | 296 |
| 144. Из стенограммы заседания творческо-производственного актива Объединенной Сталинабадской киностудии. 23—25 апреля 1942 г. | 297 |
| 145. Обращение творческо-производственного актива Объединенной Сталинабадской киностудии ко всем работникам студии. 25 апреля 1942 г. | 306 |
| 146. Из докладной записки директора киностудии «Союздетфильм» К.П. Фролова и художественного руководителя студии С.И. Юткевича о конфликтной ситуации в коллективе студии. 18 мая 1942 г. | 309 |
| 147. Докладная записка Л.А. Гринкруга И.Г. Большакову о состоянии дел на киностудиях Алма-Аты, Ашхабада и Ташкента. 20 марта 1942 г. | 316 |
| 148. Сообщение ГлавПУРККА об отказе НКВД дать допуск на флот В.П. Вайнштоку. 2 июля 1943 г. | 321 |
| 149. Из воспоминаний директора ЦОКС М.В. Тихонова | 322 |
| 150. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова и.о. директора ЦОКС Н.М. Киве об освобождении М.В. Тихонова от обязанностей директора и наведении порядка на киностудии. 8 декабря 1943 г. | 338 |

151. Письмо С.М. Эйзенштейна И.В. Сталину о фильме «Иван Грозный». 20 января 1944 г. 340
152. Заключение Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) по фильму «60 дней». Июнь 1941 г. 345
153. Заключение Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) по сценарию Е.И. Габриловича «Машенька». 18 января 1941 г. 347
154. Заключение Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) по сценарию В.М. Гусева «Свинарка и пастух». 18 января 1941 г. 348
155. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову о фильме «Александр Пархоменко». 21 мая 1942 г. 349
156. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова о фильме «Майская ночь». 1943 г. 350
157. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву о фильме «Она защищает Родину». 11 мая 1943 г. 352
158. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову о фильме «Насреддин в Бухаре». 1943 г. 353
159. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву о фильме «Русские люди». 2 июля 1943 г. 353
160. Отзыв К.И. Чуковского о сценарии Ф.Ф. Кнорре «Робинзон Крузо». 14 мая 1943 г. 354
161. Отзыв А.Н. Толстого о сценарии В.З. Швейцера «Конец Кашея Бессмертного». 5 июня 1943 г. 356
162. Отзыв П.Ф. Юдина о сценарии В.З. Швейцера «Конец Кашея Бессмертного». 5 апреля 1943 г. 357
163. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову о сценарии В.З. Швейцера «Конец Кашея Бессмертного». 13 июля 1943 г. 358
164. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову об обстоятельствах публикации рецензии на фильм «Подводная лодка "Т-9"». 2 сентября 1943 г. 360
165. Докладная записка полковника П.И. Мусьякова начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрову о сценарии Б.И. Войтехова, И.Е. Хейфица и А.Г. Зархи. 1943 г. 361
166. Отзыв А.П. Довженко о сценарии В.М. Кожевникова «Март — апрель». 1943 г. 362
167. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову о сценарии В.М. Кожевникова «Март — апрель». 28 июля 1943 г. 364
168. Телеграмма секретаря Свердловского обкома ВКП(б) В.М. Андрианова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о сценарии С.А. Герасимова «Большая земля». 14 декабря 1943 г. 365

169. Заключение начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра о сценарии С.А. Герасимова «Большая земля». 1943 г. 366
170. Докладная записка секретаря ЦК ВЛКСМ Н.А. Михайлова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову о фильме «Мы с Урала». 29 декабря 1943 г. 367
171. Заключение начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра о фильме Л.В. Кулешова «Мы с Урала». Январь 1944 г. 369
172. Докладная записка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в Секретариат ЦК ВКП(б) о тематическом плане производства документальных и художественных фильмов на 1943 год. 4 февраля 1943 г. 370
173. Справка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) о необходимости создания в его структуре отдела кинематографии. [Не позднее 17 февраля 1943 г.] 372
174. Из справки о художественных кинокартинах 1944—1945 гг., подготовленной Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). 1946 г. 373
175. Записка ответственного секретаря журнала «Знамя» Е.Н. Михайловой секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову к верстке киноповести А.П. Довженко «Украина в огне». 19 ноября 1943 г. 383
176. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову о мероприятиях по запрету киноповести А.П. Довженко «Украина в огне». 22 ноября 1943 г. 383
177. Доклад И.В. Сталина о киноповести А. П. Довженко «Украина в огне». [30 января 1944 г.] 384
178. Распоряжение секретаря ЦК ВКП(б) А.С. Щербакова ответственному секретарю журнала «Новый мир» В.Р. Щербине о запрете на публикацию произведений А.П. Довженко. 8 февраля 1944 г. 393
179. Постановление СНК СССР о выводе А.П. Довженко из Комитета по Сталинским премиям. 25 февраля 1944 г. 394
180. Постановление НКВД на арест киноактера Б.Ф. Андреева. 1 июля 1941 г. 401
181. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову о рассказе А.Я. Каплера «Письма лейтенанта Л. из Сталинграда». 14 декабря 1942 г. 401
182. Докладная записка зам. начальника Политуправления Тихоокеанского флота Г.Ф. Зайцева о пораженческих взглядах А.П. Михайловского. 13 декабря 1943 г. 403
183. Из информации наркома государственной безопасности СССР В.Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей. 1 октября 1944 г. 404
184. Выписка из протокола заседания Президиума Верховного Совета Казахской ССР о снятии судимости с М.М. Названова. 23 ноября 1943 г. . . 405
185. Письмо Н.Н. Гарвея И.В. Сталину о деградации советского кино. 28 февраля 1945 г. 406

186. Справка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) по письму Н.Н. Гарвея. 19 мая 1945 г. 407
187. Проект постановления ЦК ВКП(б) «О повышении идейно-художественного уровня кинокартин», подготовленный председателем Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаковым. 25 мая 1941 г. 416
188. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. Большакова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову, А.С. Щербакову о состоянии киносети и кинопленочной промышленности. 21 января 1942 г. 420
189. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву о необходимости организации кинопоказов в цехах и на других площадках. 31 июля 1942 г. 423
190. Справка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александра по докладной записке И.Г. Большакова. 19 мая 1943 г. 423
191. Докладная записка И.Г. Большакова А.С. Щербакову «О состоянии и перспективах кинообслуживания населения Советского Союза». 2 августа 1943 г. 424
192. Проект постановления СНК СССР «Об улучшении кинообслуживания населения». Ноябрь 1943 г. 425
193. Ходатайство И.Г. Большакова о производстве звуковой кинопередвижки нового типа. 27 ноября 1943 г. 427
194. Докладная записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке об усилении работы «Союзинторгкино». 6 марта 1944 г. 428
195. Докладная записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о срыве Госпланом постановлений СНК СССР по кино. 31 марта 1944 г. 430
196. Постановление СНК СССР «О Художественном совете при Комитете по делам кинематографии». 5 сентября 1944 г. 430
197. Записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке о возвращении в Москву эвакуированных семей киноработников. 21 января 1943 г. 436
198. Докладная записка И.А. Пырьева И.Г. Большакову о необходимости улучшить питание работников ЦОКС. 20 апреля 1943 г. 436
199. Докладная записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР А.И. Микояну об улучшении питания киноработников. 26 апреля 1943 г. . . . 437
200. Распоряжение СНК СССР об увеличении льготных обедов для работников кино. 21 мая 1943 г. 439
201. Докладная записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР А.И. Микояну об улучшении питания работников кино. 24 июля 1943 г. 440
202. Ходатайство И.Г. Большакова об оказании помощи работникам отрасли, пострадавшим от оккупации. 6 декабря 1943 г. 441
203. Записка И.Г. Большакова В.М. Молотову об успехах кинематографии в 1943 г. 15 января 1944 г. 441
204. Постановление СНК СССР «О ставках заработной платы работников художественной кинематографии». 25 июля 1944 г. 442

205. Из письма режиссера Н.В. Экка секретарю ЦК КПСС М.А. Сулову о своем необоснованном увольнении из кинематографии. 18 августа 1951 г. 446
206. Докладная записка начальника дорожного отдела милиции НКВД Ашхабадской железной дороги Крепкова председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. Большакову о злоупотреблении служебным положением сотрудниками Киевской киностудии. 8 октября 1943 г. 449
207. Письмо зам. начальника Главного управления по производству художественных фильмов С.А. Кузнецова зам. директора ЦОКС Н.М. Киве о безответственном поведении Г.Л. Рошала. 17 декабря 1943 г. 450
208. Приказ Комитета по делам кинематографии «О запрещении расходования средств на устройство банкетов». 15 января 1945 г. 450
209. Докладная И.Г. Большакова секретарю ЦК ВПК(б) Г.М. Маленкову о снятии с работы В.М. Цмеля. 27 февраля 1945 г. 451
210. Тезисы А.Н. Сазонова к заседанию Комитета по делам кинематографии «О повышении качества литературных и режиссерских сценариев». 29 апреля 1943 г. 454
211. Из стенограммы заседания Комитета по делам кинематографии «О повышении качества литературных и режиссерских сценариев». 29 апреля 1943 г. 458
212. Записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву с просьбой разрешить запуск в производство новых художественных фильмов. 15 мая 1943 г. 470
213. Докладная записка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова об отклонении темплана художественных фильмов 1943 г. 17 мая 1943 г. 471
214. Проект постановления ЦК ВКП(б) «О производстве художественных фильмов в 1943 году». 17 мая 1943 г. 474
215. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова В.М. Молотову о волоките с утверждением сценариев в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). 17 июля 1943 г. 475
216. Докладная записка Г.Ф. Александрова о неудовлетворительном руководстве Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР художественной кинематографией. 21 июля 1943 г. 476
217. Письмо И.Г. Большакова в ЦК ВКП(б) о записке Г.Ф. Александрова от 21 июля 1943 г. 29 июля 1943 г. 481
218. Письмо И.Г. Большакова И.В. Сталину о карикатуре на советскую кинематографию в журнале «Крокодил». 22 сентября 1943 г. 484
219. Из стенограммы совещания актива Главного управления по производству художественных фильмов. 8—9 апреля 1941 г. 491
220. Докладная записка Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) в Секретариат ЦК ВКП(б) о сценарии фильма «Хамза». 29 апреля 1941 г. 496
221. Письмо председателя СНК УзССР А. Абдурахманова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о фильме «Алишер Навои». 23 мая 1941 г. 497
222. Письмо председателя СНК Латвийской ССР В. Лациса председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о помещении для Рижской киностудии. 23 мая 1941 г. 498

223. Письмо заместителя председателя СНК Эстонской ССР Н. Рууса председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о дублировании советских фильмов на эстонский язык и внедрении стереокино. *24 мая 1941 г.* 498
224. Ответ председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова на письмо заместителя председателя СНК Эстонской ССР Н. Рууса о дублировании советских фильмов на эстонский язык и внедрении стереокино. *24 мая 1941 г.* 499
225. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке об организации Тбилисской студии кинохроники. *18 июня 1941 г.* 500
226. Докладная записка заместителя председателя Комитета по делам кинематографии К.А. Полонского И.Г. Большакову о состоянии дел на эвакуированных киностудиях. *5 января 1942 г.* 501
227. Докладная записка директора Бакинской киностудии Ш. Абасова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову об итогах работы киностудии в 1941 г. *20 января 1942 г.* 504
228. Из докладной записки директора Тбилисской киностудии Кобахидзе председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе Тбилисской киностудии. *19 января 1942 г.* 506
229. Докладная записка заместителя председателя Комитета по делам кинематографии М.И. Хрипунова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о состоянии Тбилисской, Бакинской и Ереванской киностудий. *13 февраля 1942 г.* 507
230. Докладная записка директора Бакинской киностудии Ш. Абасова, Г.В. Александрова и А.И. Медведкина председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе Бакинской киностудии. *28 апреля 1942 г.* 508
231. Из отчета начальника Главкинохроники Ф.М. Васильченко о результатах инспекторской проверки киностудий Средней Азии. *30 апреля 1942 г.* 509
232. Из отчета А.М. Ибрагимова и Б.Л. Бродского о результатах инспекционной проверки работы Ташкентской киностудии. *7 июня 1942 г.* 510
233. Письмо режиссера Н. Бейсекова И.Г. Большакову о самоуправстве заместителя директора ЦОКС К. Сиранова. *19 января 1943 г.* 511
234. Докладная записка директора ЦОКС М.В. Тихонова И.Г. Большакову о необходимости организации Казахской актерской киношколы. *8 июня 1943 г.* 514
235. Докладная записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке о необходимости организации актерских киношкол на киностудиях Алма-Аты и Ташкента. *26 июня 1943 г.* 514
236. Телеграмма секретаря ЦК КП(б) Таджикистана Д.З. Протопопова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву о намерении оставить оборудование и сотрудников эвакуированных в Сталинабад киностудий для создания республиканской кинематографии. *14 июля 1943 г.*
237. Справка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) по ходатайству секретаря ЦК КП(б) Таджикистана Д.З. Протопопова. *Июль 1943 г.* 516

238. Записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову о запрещении ЦК КП(б) Таджикистана реэвакуации студии «Союздетфильм». 4 октября 1943 г. 517
239. Письмо секретаря ЦК КП(б) Украины Д.С. Коротченко и председателя СНК Украины Л.Р. Корница с просьбой о реэвакуации Киевской киностудии из Ашхабада в Москву. 29 октября 1943 г. 518
240. Письмо секретаря Северо-Осетинского обкома ВКП(б) Н. Мазина Г.М. Маленкову с просьбой о создании региональной киностудии на базе эвакуированной в г. Орджоникидзе Ростовской студии кинохроники. 9 октября 1943 г. 519
241. Письмо Н.С. Хрущева секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о мерах по восстановлению Украинской студии кинохроники. 23 ноября 1943 г. 521
242. Письмо секретаря ЦК КП(б) Эстонии Н.Г. Каротамма начальнику управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрову о съемках эстонского корпуса. 21 декабря 1943 г. 521
243. Из справки к заседанию Комитета по делам кинематографии «О выполнении плана по кинохронике». 30 марта 1944 г. 522
244. Докладная записка Н.Н. Кармазинского к заседанию Комитета по делам кинематографии «Насущные вопросы издания и тематического содержания национальных киножурналов». 30 марта 1944 г. 524
245. Телеграмма секретаря ЦК КП(б) Киргизии А.В. Вагова о грубой политической ошибке в документальном фильме о панфиловской дивизии 525
246. Письмо председателя СНК КССР Т. Кулатова и секретаря ЦК КП(б) Киргизии А.В. Вагова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о постановке фильма «Семетей — сын Манаса». 18 апреля 1945 г. 526
247. Записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о постановке фильма «Семетей — сын Манаса». 1945 г. 527
248. Инициативная записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о мерах по улучшению подготовки кадров для национальных кинематографий. 22 августа 1945 г. 528
249. Проект постановления СНК СССР «О подготовке кадров для кинематографии». 1945 г. 529
250. Справка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) по ходатайству И.Г. Большакова о подготовке кадров для кинематографии. 1945 г. 530
251. Записка И.Г. Большакова А.С. Щербакову о просьбе С.М. Эйзенштейна утвердить на роль Ефросиньи в фильме «Иван Грозный» «имеющую семитские черты» актрису Ф.Г. Раневскую. 24 октября 1942 г. 536
252. Письмо М.И. Ромма И.В. Сталину о кризисе в советском кино. 8 января 1943 г. 538
253. Письмо М.И. Ромма начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрову о кризисной ситуации в советском кино и проявлениях антисемитизма. 18 января 1943 г. 541
254. Е.С. Левин. Краткий курс истории «Русьфильма». 547

255. «В нашей кинематографии очень мало русского». Из выступления И.А. Пырьева на совещании писателей, кинодраматургов и кинорежиссеров. 14—16 июля 1943 г.550
256. Михаил Ромм: «К вопросу о национальном вопросе, или Истинно русский актив сорок третьего года»551
257. Справка начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову «Об отправке за границу советских кинофильмов». [Не позднее 18 марта 1942 г.].558
258. Докладная записка посольства СССР в Турции о неправильном отборе советских фильмов для показа за границей. 13 мая 1942 г.560
259. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР А.Я. Вышинскому об оказании помощи А. Корде в постановке фильма «Война и мир». 13 апреля 1942 г.561
260. Письмо Лэси Багалея зам. наркома иностранных дел С.А. Лозовскому о программе английских фильмов, предоставленных для возможного показа в СССР. 26 мая 1942 г.562
261. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову о целесообразности поездки группы советских кинематографистов в США. 16 сентября 1942 г.563
262. Запись беседы с Г.Л. Ирским, руководителем командированной в США группы советских киноинженеров. 10 февраля 1943 г.563
263. Инициативная записка ВОКС начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрову о подготовке советскими авторами сценариев для съемок в Голливуде фильмов об СССР. 13 марта 1943 г.565
264. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова наркому внешней торговли СССР А.И. Микояну о необходимости закупки американских фильмов. 15 мая 1943 г.567
265. Предложения председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова В.М. Молотову о порядке выпуска на экран американского фильма «Миссия в Москву». 26 мая 1943 г.568
266. Письмо Л.А. Антонова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о планах проникновения Голливуда на советский кинорынок. 25 июня 1943 г.569
267. Из выступления председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова на заседании Комитета по обсуждению итогов работы «Союзинторгкино» за 1942 г. 26 июня 1943 г.571
268. Проект приказа Комитета по делам кинематографии по отчету «Союзинторгкино» за 1942 г. 26 июня 1943 г.573
269. Докладная записка управляющего «Союзинторгкино» А.Н. Андриевского заведующему отделом кино С.М. Ковалеву о цензурных изъятиях в фильме «Разгром немецких войск под Москвой». 6 июля 1943 г.578
270. Записка заместителя наркома иностранных дел В.Г. Деканозова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о совместных киносъемках с американцами в Иране. 4 августа 1943 г.579

271. Докладная записка уполномоченного «Союзинторгкино» в Англии П.Г. Бригаднова о цензурных и редакционных поправках в советских фильмах, выпущенных на английский экран. 20 августа 1943 г. 579
272. Справка управляющего «Союзинторгкино» А.Н. Андриевского о заключенном соглашении с посольством США об обмене фильмами. 2 сентября 1943 г. 584
273. Информационная записка НКВД председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о бойкоте американских фильмов в Швеции. 10 сентября 1943 г. 585
274. Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова заместителю наркома иностранных дел С.А. Лозовскому. 13 сентября 1943 г. 585
275. Письмо М.К. Калатозова И.Г. Большакову. Август 1943 г. 587
276. Письмо М.К. Калатозова И.Г. Большакову. 3 сентября 1943 г. 594
277. Письмо М.К. Калатозова И.Г. Большакову. 1 ноября 1943 г. 596
278. Письмо М.К. Калатозова А.Н. Андриевскому. 1 ноября 1943 г. 599
279. Письмо М.К. Калатозова И.Г. Большакову. 12 декабря 1943 г. 602
280. Письмо М.К. Калатозова А.Н. Андриевскому. 14 декабря 1943 г. 604
281. Письмо М.К. Калатозова И.Г. Большакову. 12 января 1944 г. 606
282. Письмо М.К. Калатозова А.Н. Андриевскому. 15 марта 1944 г. 608
283. Письмо М.К. Калатозова И.Г. Большакову. 15 марта 1944 г. 610
284. Приложение-справка к письму М.К. Калатозова И.Г. Большакову. 10 апреля 1944 г. 614
285. Записка и.о. начальника Главкинохроники Р.Г. Кацмана И.Г. Большакову о подготовке к выпуску на экраны Польши советских документальных фильмов. Не позднее 11 февраля 1944 г. 621
286. Докладная записка ответственного секретаря Всеславянского комитета В.В. Мочалова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о политических ошибках в документальном фильме «Сыны Югославии». 16 июня 1944 г. 621
287. Отзыв ответственного секретаря Всеславянского комитета В.В. Мочалова о сценарии Б. Балаша, посвященном Югославии. 4 августа 1944 г. 622
288. Письмо Н.А. Булганина И.Г. Большакову о создании фильмов на польскую тему. 17 августа 1944 г. 623
289. Ответ И.Г. Большакова на письмо Н.А. Булганина. 23 августа 1944 г. 624
290. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова наркому иностранных дел В.М. Молотову об открытии в Румынии и Польше представительств «Союзинторгкино». 9 сентября 1944 г. 624
291. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова представителю советского правительства в Польше Н.А. Булганину об условиях проката трофейных фильмов. 22 сентября 1944 г. 625
292. Отчет заместителя управляющего «Союзинторгкино» П.Г. Бригаднова председателю по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе в Румынии. 3 октября 1944 г. 626
293. Записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) В.М. Молотову о покупке фильма «Северная звезда». 26 января 1944 г. 631

294. Записка народного комиссара государственной безопасности СССР В.Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову о британской кинопропаганде в Мурманске. *12 февраля 1944 г.*631
295. Из справки к заседанию Комитета по делам кинематографии «О выполнении плана по кинохронике». *30 марта 1944 г.*633
296. Записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) В.М. Молотову о подготовке США и Великобританией массивованного продвижения своих фильмов на освобожденные территории Европы. *20 мая 1944 г.*635
297. Информация председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова о предложении подарить У. Черчиллю фильм «Радуга». *25 мая 1944 г.*635
298. Запись беседы председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова с зав. Русским отделом Британского Министерства информации Смоллетом. *31 мая 1944 г.*636
299. Записка зам. наркома иностранных дел СССР А.Я. Вышинского А.С. Щербакову о предложении Британского Министерства информации включить советские фильмы в программу кинопоказа на освобожденных территориях Европы. *3 июня 1944 г.*642
300. Из отчета П.Г. Бригаднова о работе представительства «Союзинторгкино» в Англии. *1944 г.*642
301. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о кадровых перемещениях в представительстве «Союзинторгкино» в США. *12 июня 1944 г.*650
302. Докладная записка заместителя председателя Комитета по делам кинематографии М.И. Хрипунова заместителю наркома финансов П.А. Малетину о необходимости изменения схемы финансирования и отчетности «Союзинторгкино». *25 мая 1944 г.*651
303. Запись беседы управляющего «Союзинторгкино» А.Н. Андриевского с третьим секретарем посольства США Д. Мелби. *19 июня 1944 г.*652
304. Докладная записка и.о. управляющего «Союзинторгкино» П.Г. Бригаднова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову об экспорте советских кинофильмов за 20 лет (1924—1944 гг.). *11 октября 1944 г.*654
305. Записка НКВД председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о приглашении Чарли Чаплина в Советский Союз. *26 февраля 1945 г.*659
306. Тезисы к докладу В.Н. Головни на заседании Комитета по делам кинематографии «О ходе выполнения приказа комитета «О восстановлении киностудии «Мосфильм». *3 марта 1943 г.*662
307. Докладная записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР Р.С. Землячке о мерах по эвакуации в Москву киностудий и симфонического оркестра. *24 апреля 1943 г.*663
308. Распоряжение СНК СССР о возвращении в Москву работников киностудий. *28 мая 1943 г.*665
309. Справка о эвакуации и восстановлении киностудии «Союздетфильм» в Ростокино. *6 августа 1943 г.*665

310. Телеграмма директора кинотехникума А.А. Жука секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о захвате помещения техникума.
Не позднее 5 октября 1943 г.667
311. Докладная записка И.Г. Большакова заместителю председателя СНК СССР М.З. Сабурову о создании Театра киноактера.
3 декабря 1943 г.667
312. Докладная записка наркома просвещения РСФСР В.П. Потемкина к проекту постановления ЦК ВКП(б) «Об обслуживании детей и подростков театрами и кино». *16 декабря 1943 г.*668
313. Проект постановления ЦК ВКП(б) «Об обслуживании детей и подростков театрами и кино». *Ранее 16 декабря 1943 г.*669
314. Постановление Государственного комитета обороны СССР «О мероприятиях по обеспечению производства художественных кинокартин в 1944 году». *20 марта 1944 г.*671
315. Из стенограммы заседания Комитета по делам кинематографии «О внедрении на киностудии «Мосфильм» нового технологического процесса производства фильмов». *4 августа 1944 г.*673
316. Докладная записка председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Жданову и А.С. Щербакову «О расширении производственно-технической базы художественной кинематографии». *18 августа 1944 г.*679
317. Докладная записка И.Г. Большакова В.М. Молотову о возвращении кинооборудования, украденного румынами во время оккупации Одессы. *5 сентября 1944 г.*681
318. Докладная записка зав. отделом культпросветучреждений Т.М. Зуевой и зав. отделом кино Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) С.М. Ковалева секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову «О Театре киноактера». *18 октября 1944 г.*682
319. Докладная записка зам. председателя Комитета по делам кинематографии М.И. Хрипунова В.М. Молотову о поисках вывезенного немцами кинооборудования. *15 февраля 1945 г.*683
320. Материал к докладу М.К. Калатозова на заседании Комитета по делам кинематографии «О мероприятиях по улучшению организации производства художественных фильмов». *28 февраля 1945 г.*683
321. Из стенограммы заседания Комитета по делам кинематографии о работе киностудии «Мосфильм». *2 марта 1945 г.*687
322. Из доклада директора киностудии «Ленфильм» И.А. Глотова на заседании Комитета по делам кинематографии о ходе выполнения плана в 1945 г. *1945 г.*693
323. Из выступления председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова по вопросу о ходе выполнения плана по производству кинокартин в 1945 г. на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм». *4 мая 1945 г.*695
324. «Так много горя...» Из выступления А.П. Довженко на совещании писателей, киносценаристов и кинорежиссеров. *14—16 июля 1943 г.*703
325. Из стенограммы творческой конференции Дома кино «Итоги работы советской художественной кинематографии за 1944 г.». *13—15 февраля 1945 г.*710

| | |
|--|-----|
| 326. Циркулярное письмо начальника Главкинохроники Ф.М. Васильченко начальникам фронтовых киногрупп. 8 сентября 1943 г. | 749 |
| 327. Из доклада Ф.М. Васильченко на заседании Комитета по делам кинематографии «О состоянии кинолетописи Великой Отечественной войны». 14 сентября 1943 г. | 750 |
| 328. Приказ Комитета по делам кинематографии «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи». 22 октября 1943 г. | 754 |
| 329. Циркулярное письмо Главкинохроники начальникам фронтовых киногрупп. 2 декабря 1943 г. | 755 |
| 330. Справка к заседанию Комитета по делам кинематографии «О состоянии кинолетописи Отечественной войны». 18 июля 1944 г. | 757 |
| 331. Из стенограммы заседания Комитета по делам кинематографии «О состоянии кинолетописи Отечественной войны». 18 июля 1944 г. | 762 |
| 332. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О производстве киножурналов и документальных фильмов». 15 мая 1944 г. | 769 |
| 333. «Мы потеряли хронику...» Из стенограммы заседания секции документального фильма Московского дома кино. 5 февраля 1945 г. | 771 |
| 334. Григорий Бакланов | 781 |
| 335. Владимир Баскаков | 782 |
| 336. Павел Винник | 785 |
| 337. Сергей Вронский | 786 |
| 338. Александр Гальперин | 787 |
| 339. Петр Глебов | 788 |
| 340. Владимир Дьяченко | 789 |
| 341. Даниил Данин | 791 |
| 342. Исай Кузнецов | 792 |
| 343. Михаил Львовский | 793 |
| 344. Сергей Микаэлян | 795 |
| 345. Владислав Микоша | 795 |
| 346. Сергей Медынский | 796 |
| 347. Валентина Никиткина | 801 |
| 348. Игорь Николаев | 803 |
| 349. Юрий Озеров | 805 |
| 350. Борис Павленок | 808 |
| 351. Станислав Ростоцкий | 812 |
| 352. Яков Сегель | 816 |
| 353. Игорь Слабневич | 818 |
| 354. Гурген Тонунц | 818 |
| 355. Георгий Тер-Ованесов | 819 |
| 356. Николай Фигуровский | 819 |
| 357. Семен Фрейлих | 822 |
| 358. Лев Фуриков | 824 |
| 359. Федор Хитрук | 826 |
| 360. Вячеслав Шумский | 827 |
| 361. Валентин Ежов | 828 |

362. Из акта о потерях, причиненных немецко-фашистскими захватчиками и их сообщниками системе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. 23 марта 1945 г. 830
363. Список погибших и пропавших без вести работников кинохроники, входивших во фронтовые киногруппы. 834
364. На минном поле. Из воспоминаний Владислава Микоши 842
365. «Можно было получить и от своих...» Из воспоминаний Алексея Семина . . . 842
366. «Мой чемпионский забег». Из рассказа Якова Лейбова 843
367. Маша. Из воспоминаний Оттилии Рейзман 843
368. У стен Кенигсберга. Из воспоминаний Анатолия Крылова 844
369. Обелиск на венгерской земле. Из воспоминаний начальника киногруппы 4-го Украинского фронта Александра Литвина 845
370. До последнего дыхания. Из воспоминаний Бориса Шадронова 845
371. Могила во Львове. Из воспоминаний Семена Шейнина 846
372. Борис Вакар. Из воспоминаний Алексея Палажченко 846
373. О Сушинском. «Володя снял свою смерть...».
Из воспоминаний Михаила Ошуркова 847
374. Гибель Стояновского. Из воспоминаний Ивана Чикноверова 848
375. Здраво, русский! Из дневника Виктора Муромцева, погибшего
30 апреля 1945 года во время съемок танкового боя близ Триеста 848
376. Последняя жертва. Из воспоминаний Леона Саакова 849

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|------------|
| От составителя | 9 |
| Накануне | 14 |
| «...Комитет по делам кинематографии и киностудии работают неудовлетворительно». Киносовещание-41 | 36 |
| Если завтра война... .. | 58 |
| «Съемки не прекращались ни один день...» Эвакуация | 85 |
| «Прощай, любимый город...» | 118 |
| Как снимать войну? Фронтowej кинорепортаж | 134 |
| Уходим... .. | 138 |
| Как снимать войну? | 143 |
| «На съемки немецких зверств пленки не жалеть...» Директивы, приказы, инструкции по работе фронтовых киногрупп | 149 |
| Бес попутал? | 173 |
| Инсценированная война. Как их правде учили | 183 |
| «Трупы немцев в Ясной Поляне не давать...» Цензура на войне ... | 202 |
| «Показал себя смелым...» | 218 |
| Голливуд на границе с Китаем. ЦОКС и другие студии | 229 |
| Вещие сны Алма-Аты. Русское кино в эвакуации | 229 |
| Сталинабадский синдром | 295 |
| Бей своих — чужие бояться будут | 342 |
| Александр Довженко: «В Кремле меня разрубили на куски...» | 381 |
| «Враждебные элементы высказывают пораженческие настроения...» Не болтай! | 394 |
| «Нет, ребята, такого начальника мне, наверно, уже не найти...» Иван Григорьевич Большаков | 408 |
| Накормить... обогреть... наградить... .. | 433 |
| Наказать... .. | 444 |

| | |
|---|-----|
| Победителя не судят?.. | 452 |
| Дуэль: Александров — Большаков | 468 |
| Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь? | 486 |
| Я — Иван, ты — Абрам | 531 |
| Союзники? Дружба заклятых врагов | 556 |
| Михаил Калатозов: «Обстановка сейчас характеризуется подъемом реакционной волны...» Письма из Голливуда | 586 |
| Новые друзья — новые проблемы | 621 |
| Кто кого? | 631 |
| Возвращение. Реевакуация | 661 |
| «Все эти картины между собой борются...» Дискуссии военных лет | 698 |
| «Снимайте самое ужасное, самое тяжелое, не приравниваясь к требованиям эстетичности...» Из истории кинолетописи | 747 |
| Союзкинохроника-1944: реорганизация или погром? | 767 |
| Как закалялась сталь | 780 |
| Цена победы — 2 953 938 000 руб.? | 830 |
| Почем страдание?.. | 834 |
| Добровольцы | 838 |
| Первые потери | 840 |
| Каждый второй — ранен, каждый четвертый — убит... | 841 |
| Последние утраты | 844 |
| Указатель имен | 850 |
| Указатель фильмов | 897 |
| Указатель неосуществленных замыслов | 920 |
| Перечень публикуемых документов и материалов | 922 |

КИНО НА ВОЙНЕ
Документы и свидетельства

Автор-составитель *В. Фомин*
Ответственный редактор *А. Дерябин*
Корректор *Е. Морозова*
Художник *Б. Ушацкий*
Оригинал-макет подготовлен ООО «КАМЕЯ»

Подписано в печать 30.08.05
Формат 70x100 ¹/₁₆. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Уч.-изд. л. 60. Усл.-печ. л. 76,11.
Тираж 1000 экз. Заказ № 0514050.

ООО «Издательская фирма «Материк»
101000 Москва, ул. Мясницкая, д. 24, стр. 3
Тел./факс 925-02-62
E-mail: materik@awax.ru
<http://www.materik.info>

Отпечатано в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

