

Галия ЮСУПОВА

КАССОВЫЕ ФЕНОМЕНЫ КИНЕМАТОГРАФА 1920-х И ЛЕГЕНДА О «НОВОМ ЗРИТЕЛЕ»

Одной из многих социальных задач революции 1917 года было и создание кинематографа нового типа—универсального средства просвещения и воспитания масс, призванного тотально реализовывать идеологическую программу советского государства—по крайней мере, так виделось некоторым государственным деятелям и поддерживающим их представителям революционного искусства. Речь шла не только о *новом киноискусстве*, но в равной степени и о *«новом зрителе»*, которого необходимо было рекрутировать в кинозалы, интегрировать в свою картину мира, в новую культуру и идеологию.

Но торжественно провозглашенный советский «новый человек» и «новый зритель» по своим художественным предпочтениям остается прежним, он смотрит мелодраму, комедию. Социальные сдвиги мало изменили картину его пристрастий, сформированную еще дореволюционным театром и кинематографом, обновился лишь актуальный жизненный материал.

Для того, чтобы дать объективную картину отечественного проката, в котором рядом с «Броненосцем “Потемкиным”» шла «Медвежья свадьба» (В.Гардин, К.Эггерт, 1925), необходимо привлечь статистический материал.

Публикуемая таблица данных по кинопрокату середины 1920-х гг. подтверждает устойчивость ориентаций и вкусов массового зрителя. В сводке Совкино приводится полная стоимость фильма—затраты на производство, печать прокатных копий, расходы на рекламу. Второй показатель—валовая выручка, т.е. деньги, собранные в прокате. Последний показатель—аналитический—процент покрытия полной стоимости фильма этой прокатной суммой.

На свое понимание зрителя претендуют многие деятели революционного искусства.

Кинематографисты хорошо понимают, что «три основные силы дают жизнь картине: прокат, идеология, “стиль”». «Роковым треугольником» называется соотношение этих элементов автор одноименной статьи в газете «Кино». «Роковой—потому что расположение этих сил и действие каждой из них по отношению к другой часто бывают таковы, что кончаются катастрофой для советской картины.

<...> Идеологическую линию отстаивает не только печать. Ее—организационно и властно—устанавливают наши художественные советы. Требования их законны, ясны и просты. Если они утверждают сценарий, то для того, чтобы картина ставилась по сценарию. <...> Для режиссера утвержденный сценарий—очень часто не производственный, а дипломатический документ. Это своего рода нота, посредством которой он улаживает отношения с на-

чалством. Отношения между двумя сторонами треугольника—идеологией и стилем (“свой режиссерский стиль”)—это пустяки, это, если хотите, производное от действия третьей силы—мощного основания треугольника—проката. Там, где прозябает стиль и бедствует идеология, торжествует прокат. Кроме постановки картины, существует и постановка ее проката. Несомненно, что человек, поставивший прокат картины <...> гораздо более выдающийся, чем тот, кто поставил картину»¹. В качестве примера критик приводит фильм «Мать», в котором, по его мнению, торжествует «стиль и идеология», а следствием этого стала низкая посещаемость.

Столкнувшись с проблемами проката, кассы, сами кинематографисты в многочисленных профессиональных дискуссиях этого времени все чаще начинают использовать словосочетание «средний фильм». Так, диспут «О кризисе в кино» 22 ноября 1928 года собрал самых известных кинокритиков, режиссеров, сценаристов своего времени:

«С и л о в: производство не может существовать без *средней* *фильмы*, на работах больших мастеров. Когда у нас говорят о середняке, то обычно понимают серую, никчемную, никому не нужную картину. Средняка в смысле удовлетворительной работы, где есть известные результаты, где не будет ни особых взлетов, ни провалов,—у нас такого понятия не существует.

Г а р д и н: <...> В тупик ведут левые режиссеры, уклонившиеся от средней линии... Кинематограф должен искать пути подхода к массам. Эксперименты должны быть, но они должны иметь установку на миллионы зрителей»².

Противники такого кино, кино для публики, упрекают своих в коллег в том, что они идут на поводу у массового вкуса, который по определению не может быть хорошим, и, конечно же, в мещанстве. В понятие мещанства вкладываются и дурной вкус, и аполитичность, и аморальность.

«Л е в и д о в³: очень хорошие картины имеют наименьший успех, и наоборот, плохие картины, с нашей точки зрения, например, “Поэт и царь”⁴, “Белый орел”⁵, “Человек родился”⁶, имеют громадный успех. Если бы в СССР в кино ходили только посетители АРРК⁷, тогда все было бы хорошо.

<...> Гарри Пиля⁸ убрали с экрана только сверху. Если бы не убрали, то ходили бы в центральных районах, и в рабочих районах.

Мещанство прет изо всех углов и предъявляет свои определенные требования и свой заказ. И на мещанство работают. “Межрабпомфильм”, конечно. Еще хуже, что к этому делу привлекают больших артистов, здесь и Москвин⁹, и Мейерхольд¹⁰. Еще хуже, что такие картины делаются таким режиссером, как Протазанов. И в “Совкино” это есть. Мы видим Эйзенштейна, Пудовкина...

Ш к л о в с к и й¹¹: По бухгалтерии наибольший результат—“Пиковая дама”¹², старая картина, которая ставилась еще на Тверской, 46. “Отец Сергей”¹³ перегнал даже “Белого орла”. Такая картина, как “Мать” Пудовкина, публикой не принимается... Какое же создалось положение? Мы должны бороться со зрителем, который на нас напирает через кассу. Например, картина “Варьете”¹⁴ имела большой успех. Здесь воздействие на физиологию, а не на интеллект. “Убьет или нет, изменит или нет”. На эту ставку и делалась картина.

<...> У нас нет понимания зрителя: искусство строится на интуиции!»¹⁵

Общая картина жизни советской кинематографии, начиная с 1922 года—года образования Госкино—и примерно до 1925-го (образования «Совкино»), была довольно сумбурной. Госкино так и не смогло воспользоваться объявленной им монополией проката, зато Совкино осуществило это право, полностью отделив кинопроизводство от кинопроката.

Так называемый «коммерческий экран», по данным Совкино, в 1927 году дает более 80% всех доходов, и поэтому «давление обывательских настроений на Совкино имеет место».

Что же предпочитает зритель—рабочий, служащий, комсомолец—словом, тот долгожданный «новый зритель», о появлении которого торжественно возвещали деятели пролетарской культуры? Перед нами—анкеты опроса зрителей кинофильма «Октябрь» Эйзенштейна. Судя по приведенным данным Совкино, «Октябрь» не был кассовым лидером: самая дорогая картина года окупает лишь 17% своих затрат в прокате. Какое же кино привлекало публику? Что говорят сами зрители 1920-х годов?

Характерные ответы на вопрос «Какие кинофильмы хотели бы видеть?»:

««Октябрь» тяжел своим мельканием людей, вещей и лиц <...> нужно копать глубже. Гораздо более интересны небольшие сюжеты, разработанные в деталях».

«Хотелось бы видеть на экране более “глупые” в смысле содержания картины, вроде “Девушки из провинции”, “Парижанки” и т.д.»

«Какие картины хотел бы видеть? Прежде всего, психологические, неважно, из какой жизни, но так, чтобы содержание захватывало до боли в сердце. Пусть придут люди с большими страстями (как в фильмах “Варьете”, “Парижанка”»).

«В будущем желательно видеть картины наподобие “Ухабов” или на мотив экономического приключенчества с раскрытием заговора»¹⁶.

Все зрительские пристрастия можно объединить в четыре большие группы: это, прежде всего, заграничное—в основном американское и немецкое кино; русское дореволюционное кино и кино русского зарубежья; «восточное» кино—кинопродукция вновь образованных кинофабрик Грузии, Армении и других республик, со временем объединенных в «Востоккино»; новые советские мелодрамы—производства «Межрабпомфильм», «Севзапкино» и т.д.

В 1923 году Госкино принимает решение о массовой закупке и демонстрации зарубежных картин. Этой мерой Госкино, по-видимому, собиралось продолжить вытеснение частника с кинопрокатного рынка.

По данным «Киносправочника» Г.Болтянского, в 1925 году прибыль от проката заграничных картин составляет 79% от общей суммы выручки. (К 1927 году эта цифра уменьшится до 33%. И этому есть две причины. Кроме расширения собственно советского кинопроизводства, увеличения доли отечественных фильмов, морально устаревают, да и просто физически изнашиваются зарубежные ленты, поступившие в годы Гражданской войны.)

«Сводка оборота по прокату фильмов» эксплуатационного отдела Совкино, датированная мартом 1929-го, приводит данные по прокату отечест-

венного и зарубежного кино, начиная с середины 1920-х¹⁷. Большую часть зарубежных фильмов составляют фильмы производства Германии. Это отражает и общую картину: примерно до 1925 года на мировом рынке кино лидирует Германия. Так, в 1922 году немецкое кино достигает рекордной цифры—474 полнометражных фильма за год, поставленных в Берлине, Мюнхене, Гамбурге... Число кинозалов превосходит свое довоенное количество, строятся самые современные в Европе киностудии. Все, кто хотят учиться кинематографу, приезжают работать в Германию.

Первые немецкие фильмы с Астой Нильсен появляются в России еще в начале 1910-х годов: это сверхпопулярные «Пляска смерти», «Отравленная», «Цыганская кровь». Прерванный в годы войны прокат возобновился особенно интенсивно после 1923 года. В начале 1920-х на советских экранах лидируют такие германские «боевики», как грандиозная историческая лента Эрнста Любича «Жена фараона», восьмисерийный фильм «Владычица мира» и «Индийская гробница» Фрица Ланга и Джоэ Мая.

Нужно отметить, что прокат зарубежных картин намного выгоднее, чем производство отечественных. Режиссер Б.Чайковский на страницах газеты «Кино» приводит такие цифры: готовая заграничная картина стоит в 4–5 раз дешевле, а прибыль дает 50 или 100% в один или два месяца оборота.

Восстановление торговых связей с Германией в 1922 году, нэп, последующая либерализация кинодела увеличили активность советских представителей в Германии.

По сведениям немецкого журнала «Der Film», 80% закупленных в 1924 году заграничных кинофильмов составляли ленты германского производства. В списке прокатных лидеров Совкино также преобладают германские фильмы. Это комедии «Жена статс-секретаря» режиссера Ганса Берендта (пр-во «Фебус-фильм»), «Мораль» Вилли Вольфа (пр-во «Эллен Рихтер-фильм»). Это и фильм Фридриха Мурнау «Последний человек», который шел в СССР под названием «Человек и ливрея»—трогательная история портье одного из фешенебельных берлинских отелей.

«Варьете»—767% окупаемости в прокате

«Скарамуш»—662%

«Мораль»—433%

«Три мушкетера»—416%

«Жена статс-секретаря»—305%

«Человек и ливрея»—304%

«Любовь и спорт»—174%

Безусловный лидер—немецкая лента «Варьете» Эвальда Андре Дюпона. Любовный треугольник, ревность, убийство, кумиры публики—Эмиль Янингс и Лиа де Путти—все это принесло режиссеру оглушительный успех и последующее приглашение в Голливуд. Советские критики увидели в картине «наивно-мозжухинский психологизм» и «дореволюционную максимовщину», тем самым объяснив непредсказуемо оглушительный успех фильма.

«Варьете» и «Человек и ливрея», в отличие от других новинок, держатся в прокате не одну-две недели, а несколько месяцев, и идут в лучших кинотеатрах—«Первом Художественном», «Форуме», «Колизее».

С 1925 года в российском прокате начинается эра американского кино. Предпочтения при закупке отдаются американским картинам. В РГАЛИ нам встретились списки разрешенных и запрещенных к показу фильмов с любопытными комментариями зав. редакцией Совкино. Из 127 американских лент, ввезенных в 1926 году, разрешено к показу 74, из 65 французских разрешено к показу 16 и т.д. Зав. редакцией Снявский пишет в экспортно-импортный отдел: «Видно, что наибольший процент приемлемости для нашего экрана дает Америка. <...> На импорт фильмов из этой страны и следует обратить главное внимание. На второе место приходится постановки Германии, так как германская фильма в значительной мере поддается обработке и имеет технические и художественные достоинства. Французские фильмы следует закупать с большой осторожностью и преимущественно из числа постановок левых режиссеров (новаторов)—Рене Клера, Марселя Л'Эрбье, Ренуара, Эпштейна, Кирсанова и др. От покупки итальянских фильмов следует вообще воздерживаться из-за полной их идеологической неприемлемости и малой художественной ценности»¹⁸.

Кассовые лидеры—«Похождения американки», «Знак Зорро» и «Багдадский вор» с Дугласом Фэрбенксом. Рекламная кампания фильма «Багдадский вор» была разработана и в течение месяца проводилась «Севзапкино». В ход были пущены и оберточная бумага с ярлыками «Багдадский вор», и листовки, сброшенные с самолета накануне премьеры. Здание «Севзапкино» украшал рекламный щит высотой в шесть этажей, на котором был изображен Дуглас Фэрбенкс. По воспоминаниям известного ленинградского историка кино С.Братолобова, центральный кинотеатр «Пикадилли», где демонстрировался фильм, был просто осажден публикой в течение нескольких месяцев, а напор жаждущих зрелища был настолько сильным, что требовались конные и пешие наряды милиции¹⁹.

Примечательно, что именно эти фильмы, имевшие широкий успех у публики, вызывают наибольшее раздражение у цензуры, у критиков. Так, например, 10 сентября 1925 года правление Совкино обращается в Кинокомиссию ЦК ВКП(б) и коллегию Наркомпроса с резким протестом против действий цензуры, приводя «факты, которые противоречат здравому смыслу, наносят большой материальный ущерб, в корне дискредитируют советскую цензуру перед иностранным и нашим общественным мнением». Речь далее идет о картине «Знак Зорро» с Дугласом Фэрбенксом, которая получила паспорт от Главреперткома и в течение трех недель идет по московским кинотеатрам. «Всем известная картина “Знак Зорро” представляет безобидную трюковую картину. <...> Тысячи зрителей посмотрели ее, никто не находил в ней ничего “контрреволюционного”, и тем более удивляешься тому, что по требованию ГРК вдруг в театрах появляются агенты ГПУ, которые отрезают длинные куски, обесценивающие картину. <...> Должен быть раз и навсегда поставлен вопрос: вправе ли цензура после выпуска картины производить еще такие хирургические операции?»²⁰

Приведенный пример хорош тем, что дает наглядное представление о ведомственной разобщенности, о противоречивых и непоследовательных государственных установках, административном хаосе, характерных для этого времени. Важно также отметить, что левая критика временами ведет

себя даже активнее и агрессивнее контролирующих органов. Именно художественная критика встает между художником и публикой.

Необходимо отметить, что почти все зарубежные картины, проходившие через прокатные конторы, переделывались или, по словам одного из работников Бюро монтажа, «осовечивались». Главрепертком определяет задачу так: «Выбросить из этих картин [имеются в виду старые и заграничные картины—Г.Ю.] наиболее вредные места, всему остальному путем изменения надписей и т.д. придать, по возможности, критическое освещение»²¹. Действительно, в большинстве случаев изменялись не только надписи, но и перерабатывалось содержание картины. Не только рядовой зритель, но и сами кинематографисты осуждают практику «идеологического обезвреживания» зарубежных картин, купленных для показа в СССР, при помощи перемонтажа.

Вообще сам метод монтажа, сокращения очень распространен в 1920-е годы—не только в кино, но и при издании, например, классической зарубежной литературы. Так, роман «Отверженные» В.Гюго сокращен до одного тома в Харьковском издательстве «Пролетарий»²², а молодой К.Федин, работающий в издательстве «Красная Новь», сумел ужать его до 200 страниц. И советские переводчики, и монтажеры, работающие с заграничными картинами, не заботятся о передаче авторского стиля, поэтики произведения. Их задачей становится приспособление фильма или романа к потребностям момента, заострение сюжета, актуализация того, что было созвучно массовому сознанию.

* * *

Первые художественные фильмы, поставленные в советское время еще не национализированными фабриками, тематически, да и по методам съемки практически не отличались от дореволюционной продукции, фильмов 1915–1917 годов. Собственно, и сам кинорепертуар первых советских лет мало отличался от дореволюционного. Среди лент рубежа 1917–1918 гг. мы находим полный набор традиционных сюжетов: поруганная невинность, любовный треугольник, драма из артистической жизни и т.д. В титрах—художники, которые будут определять лицо советского кинематографа в последующие годы: Л.Кулешов, В.Гардин, Ю.Желябужский, А.Разумный, И.Перестиани, Ф.Оцеп, операторы А.Левицкий, Л.Форестье, Н.Топорков и другие.

Съемки некоторых фильмов, начатые еще до революции, продолжились в советское время. Так произошло с картинами «Отец Сергей», «Девьи горы» (реж. А.Санин), с некоторыми фильмами «Русской золотой серии». В сентябре 1922 года выходит «Маленькая Кади» В.Висковского, смонтированная теперь В.Касьяновым, в мае 1923-го Товарищество «Факел» выпускает в прокат сразу два фильма Б.Чайковского, снятые еще в ателье А.Ханжонкова,—драму «Настоящая женщина» и комедию «Любовь всегда побеждает». В мае 1923 выходит на экраны Москвы фильм «Болотные миражи» по одноименному роману В.Немировича-Данченко (снят в 1918 году в компании «Н.Козловский, С.Юрьев и К^о»). В том же 1923 году выпускается снятый еще в ателье А.Ханжонкова фильм И.Перестиани «Два гусара» (1919).

Необходимость заполнить бреши в прокате заставила репертуарную комиссию Совкино в 1926–1927 гг. пересмотреть и адаптировать в соответствии с современными требованиями обширный дореволюционный кинофонд. Эти картины попадали в советский прокат разными путями, чаще всего—через частных посредников, предлагавших прокатчикам собственные старые копии.

«Художественная слабость»—наиболее частый аргумент против той или иной ленты. Двухсерийная «Сказка любви дорогой» («Молчи, грусть, молчи...»), студия Д.Харитонова, 1918) с Верой Холодной, о которой находим упоминания даже в газетах 1928 года, была отвергнута ответственным политредактором Богдановым со словами: «Картина безнадежна в цензурном отношении—является совершенно чуждой советскому зрителю <...> Салонная сентиментальная драма, которая в условиях современной действительности абсолютно неприемлема. Материала для переделки нет <...> Цензуры не пройдет»²³.

Так, картина Я.Протазанова «Сатана ликующий» (Т-во Ермольева, 1917) в 1926-м была отвергнута редактором-монтажером Г.Васильевым как «абсолютно неприемлемая», а спустя три года (1929 год) «Жизнь искусства» сообщает о триумфе фильма при возобновленном прокате в Ленинграде. Публика буквально штурмовала кинотеатр «Экспериментальный», где шла картина²⁴.

В 1928 году в ходе знаменитой дискуссии «О кризисе в кино» В.Шкловский приведет данные проката, из которых ясно, что самыми кассовыми фильмами начала года были две дореволюционные картины—«Пиковая дама» и «Отец Сергей». А в сентябре того же 1928-го «Жизнь искусства» сообщает, что в связи со 100-летием Л.Н.Толстого одновременно с фильмами «Казачьи» и «Россия Николая II и Лев Толстой» вышли в повторный прокат фильмы «Поликушка» и «Отец Сергей».

Дореволюционные фильмы идут с большим успехом вплоть до конца 1920-х. В газете «Кино» от 3 января 1928 года читаем отчет о «Вечере старой фильм» в кинотеатре «Малая Дмитровка» (повторенном 15 февраля и 22 марта). Критик пишет о «желании культурного и изобретательного киноадминистратора М.Бойтлера разоблачить дореволюционное кино», но вынужден признать, что на «“Вечерах...” стояли такие длинные очереди, каких мы не видели на боевиках»²⁵. В программе вечера—комедии с участием Макса Линдера и все та же знаменитая драма с Верой Холодной «Молчи, грусть, молчи...».

* * *

К концу десятилетия начинается заметное вытеснение заграничных картин отечественными фильмами. К 1927 году в прокате уже 120 игровых отечественных лент, в 1928—124, в 1929—128 (эту цифру больше не удалось преодолеть: в 1932 году она составила 74, а в 1933—лишь 29 лент).

Газета «Кино» (орган Общества друзей советского кино) от 10 мая 1927 года в передовой статье рапортует: «“Империалистическая война” между зарубежными и отечественными фильмами закончилась полной нашей победой, и да здравствует “война гражданская” между советской коммерцией и социалистической кинематографией!»

В наиболее сложном положении в это время находится, пожалуй, Совкино—организация, объединившая чиновников и хозяйственников, которым приходилось удерживать баланс между художниками и зрителями. Совкино приходится работать в рыночной ситуации полной самокупаемости и одновременно в условиях командно-административного и идеологического диктата, лавировать между кассой, потоком директив сверху, да еще и отвечать многочисленным критикам и общественности, которая в это время особенно активно вмешивается в деятельность кинофабрик.

Обыденностью работы Совкино становятся диспуты (знаменитый диспут в Доме печати «Совкино перед лицом общественности» в октябре 1927-го), вечера в Доме комсомола и Доме крестьянина, где только что смонтированные фильмы проходили предварительные просмотры в самых разных аудиториях, последующие обсуждения и вынесения резолюций, которые тут же пересылались на кинофабрику. Затем и сценарии начали проходить такую же процедуру, а в 1927 году кинообщественность потребовала публикации и общественной экспертизы тематического плана Совкино на 1928–1929 год.

О стремлении Совкино к взвешенной кинополитике свидетельствуют его тематические планы. Так, в плане на 1928/29 г. рядом с «Хаджи-Муратом» и «Завистью» (Ю.Олеша) находим «Черные лепешки» (П.Романов) и «Царь Федор» («силами актеров МХТ»). «Царь Петр и леди Гамильтон»; «Песчаная учительница» (А.Платонов); «Р.В.С.» (А.Голиков) и «Братья Карамазовы» (Б.Эйхенбаум). Приоритетное направление—социально-бытовой проблемный фильм, рассчитанный на массового зрителя: «Ухабы», «Парижский сапожник», «Посторонняя женщина», «Ваша знакомая».

На фоне таких ожесточенных дискуссий о задачах и путях советского кино особенно интересна стратегия акционерного общества «Межрабпом»—модель сочетания идеологической выдержанности с коммерческой рентабельностью.

Так, в сезоне 1926–27 года «Межрабпом-Русь» выпускает всего два «революционных» фильма: «Мать» и «Сорок первый». «Все остальное,—с негодованием отмечает известный сценарист П.Бляхин,—сплошь расчитано на аудиторию Кино-Арса и Первого Совкино, что на Арбатской площади. Лозунг этой почтенной киноорганизации известен: даешь монету—и никаких гвоздей! <...> В результате такой “идеологии” мы имеем на экране целую выставку Малиновских, Солнцевых, Судакевичей и прочих красавиц: “Победа женщины”, “Такая женщина”, “Девушка с коробкой”, “Человек из ресторана” (и женщина), “Хромой барин” (и женщина), “Мисс Менд” и т.д. Какой-то женский базар или гарем турецкого султана, который показывает полную беспринципность руководителей “Межрабпом-Русь”; им рукоплещет вся мелкобуржуазная и нэпманская Москва, вся оголтелая обывательщина, вздыхающая о безвозвратно погибшем прошлом с его красавицами, изящным адюльтером, с князьями и царицами, с шиком и блеском».

То, что известный критик М.Блейман пренебрежительно называет «Межрабпом-жанр»—самые кассовые фильмы 1920-х, собирающие всегда больше 100 процентов прибыли:

«Сорок первый»—123% окупаемости в прокате
«Девушка с коробкой»—173%
«Человек из ресторана»—120%
«Победа женщины»—106 %

* * *

Как мы уже говорили, первые советские фильмы мало отличаются жанрово от своих дореволюционных предшественников. Массовые зрительские предпочтения этого времени традиционны и сформированы еще в дореволюционный период. Не случайно Н.Клейман термин «раннее русское кино» применяет ко всем явлениям отечественного экрана от его начала и до середины двадцатых. По-прежнему лидирует экранная драма, но драму салонную во времена нэпа сменяет драма бытовая, хотя родство жанров легко прослеживается. Все те же любовные треугольники, супружеские измены, денежные проблемы, самоубийства, наркомания. Только теперь они погружены не в великосветскую среду, а в жизнь обывателя, «совслужащего», нэпмана. Именно морально-бытовая драма лучше всего отражает мир человека 1920-х, именно она, а не документальное кино Дзиги Вертова и Эсфири Шуб.

Поиски новых нравственных норм в обществе, попытки обоснования «новой морали», конфликты, возникающие в новой жизни, становятся неисчерпаемым источником для писателей, драматургов, кинематографистов. Образуется огромный художественный пласт—от шедевров до бульварных поделок. Самые знаменательные вехи—рассказы П.Романова «Любовь», «Большая семья», ставший нарицательным—«Без черемухи», фильм Ф.Эрмлера «Парижский сапожник» и «Третья Мещанская» А.Роома.

«Третья Мещанская» («Любовь втроем») — фильм, который был очень популярен не только в стране, но и стал в 1927 году одним из проданных за рубеж. Фильм оценен киноведами и подробно проанализирован с художественной точки зрения: выдающаяся работа оператора, талантливая игра актеров. Нас же эта картина интересует как документ, запечатлевший, как и многие другие фильмы этой темы, ломку традиционных человеческих отношений.

Запутанные связи трех героев, классический треугольник. Известно, что написание сценария В.Шкловского натолкнула газетная статья о том, как женщину в родильный дом приходят встречать два предполагаемых отца ее ребенка. Зрителю 1927 года такой сюжет не кажется экстраординарным.

Фабула этой ленты, как и многих похожих, иллюстрирует идеи ведущих теоретиков полового воспитания того времени. Авторы монографий о сексуальной жизни современной советской молодежи предлагали довольно прямолинейные и схематичные способы ее регулирования.

А.Залкинд, главный теоретик этого вопроса в двадцатые годы, выдвинул двенадцать заповедей полового поведения: «Половой подбор должен строиться по линии классовой, революционно-пролетарской целесообразности. В любовные отношения не должны вноситься элементы флирта, ухаживания, кокетства и прочие методы специального полового завоевания»²⁶. Новый брачный кодекс предлагает уравнивать фактический брак с

юридическим. А.Коллонтай, принимавшая активное участие в обсуждении новых семейных законодательств, предлагала создать страховой фонд, который бы поддерживал одиноких матерей и, по ее словам, «освобождал от унижительного ожидания подачи от мужчины». «Женский журнал» весь 1926 год печатает статьи с названиями «О форме семьи», «Надо ли разрушать “семейный очаг”?» и т.д.: «Ломка старой семьи превратилась почти в стихию, а искание новых путей, новых форм семейных отношений охватило самые разнообразные слои населения советской земли».

По новому кодексу упрощается процедура развода, и это быстро приносит свои результаты. На каждые 100 браков к концу десятилетия приходится 40 разводов. «Женский журнал» с удовлетворением отмечает: «Вчера семья была навеки нерушимой, а брак—железной цепью, которую легко можно было надеть, но почти невозможно снять. Бракоразводный процесс требовал десятков лет и был доступен только богатым. Сегодня брак сделан японской хижинкой из легких переносных ширм, которую в каждый момент можно сложить и вновь построить»²⁷.

На фоне такого утилитарно-классового подхода к браку и создаются популярные фильмы «Мой сын» Е.Червякова, «Парижский сапожник» Ф.Эрлера, «Жена» А.Дубровского, «Ухабы» А.Роома, «Проститутка» О.Фрелиха—список можно продолжить.

«Третья Мещанская»—фильм, обыгрывающий если не типичную, то довольно обыденную ситуацию для 1920-х, и этим интересный для публики. В истории кассового лидера 1927 года—фильма «Проститутка»—механизм успеха иной. Каталог «Советские художественные фильмы» представляет его как «фильм о социально-экономических причинах проституции и борьбе с ней в условиях нэпа». Он не относится ни к явным режиссерским, ни актерским удачам. Три женщины—домохозяйка Надежда, бывшая горничная Маня, сирота Люба,—разные жизненные коллизии, разные пути приводят всех троих к проституции. Надежда пытается покончить жизнь самоубийством. Спасает ее комсомолец Шура.

Все типы мелодрамы, их сюжетные перипетии отвечают фольклорно-бульварному канону. Приметы нового времени—нэпманы, комсомольцы, рабфак и таблицы санитарно-просветительской работы.

Много написано о провале советской киноклассики в прокате—это сегодня уже очевидно. Данные, приведенные в таблице Совкино, подтверждают это: «Октябрь»—19% окупаемости в прокате, советский кассовый лидер—«Убитая жизнью» («Проститутка»)—окупается на 217%!

* * *

Еще одна популярная в прокате тема—историческая. Причем зритель простодушно относит к этому жанру не только фильм «Поэт и царь» В.Гардина или «Декабристы» А.Ивановского, но и «Семь жен Ивана Грозного» В.Висковского.

Интерес к русской классике, русской истории, существовавший всегда, поддерживала и возникшая советская традиция пышно отмечать всяческие юбилеи: 100-летие восстания декабристов, 100-летие Л.Н.Толстого, 90-летие гибели Пушкина. Юбилейные издания классиков, серии театральных

постановок обычно сопровождают все эти события и подогревают интерес и художников, и публики.

В.Гардин ставит в 1927 году фильм «Поэт и царь»—о гибели Пушкина. В.Шкловский и режиссер Ю.Тарич экранизируют пушкинскую «Капитанскую дочку».

Обрушиваясь на работников Совкино, которые в этих фильмах «дают надоевшую рабочему зрителю “адюльтерную» тему», автор приводит данные по прокату: ленту «Поэт и царь» посмотрела четверть населения Иваново-Вознесенска, после чего «в районных библиотеках разобрали все произведения Пушкина, и образовались большие очереди». «Тверская правда» в одном из номеров 1927 года сообщает, что «Поэт и царь» посмотрели 20.000 зрителей, что составляет пятую часть населения Твери, далее следуют «Декабристы» (13.000 зрителей).

* * *

В начале 1926 года собирается Художественный совет по делам кино. После отчета по выполнению планов киноорганизаций за 1924–1925 гг. делается вывод: «Советское производство кинокартин очень слабо по количеству. <...> особенно слабо представлены картины исторические, социально-бытовые, картины из быта деревни и национальностей СССР, особенно народов Востока»²⁸. По этим направлениям рекомендуется усилить работу кинофабрикам.

Следуя этим решениям, «Пролеткино» отправляется в Туркестан и снимает там «Мусульманку» и «Клокочущий Восток». На Кавказе Госкино создает «Под властью адата» и «Абрек Заур», в Крыму—«Песнь на камне» и «Мамут и Айше». Севзапкино снимает суперпопулярный впоследствии «Минарет смерти». «Культикино» посылает операторов в Дагестан, Бурятию и даже Китай. (Кроме игровых лент, практически все киностудии привозят множество этнографических культурфильмов: «Ворота Кавказа», «Турксибстрой», «Сванетия», «Абхазия».) И.Ильф в своем фельетоне пишет: «Советское кино испытало новое потрясение. Под напором крымских, кавказских и каракалпакских легенд полковники, еще недавно бойко прыгающие на всех экранах, стали хиреть и вскоре угасли совсем... Киноактеры, три года не вылезавшие из галифе, облачились в халаты и стали изображать юго-восточные и северо-западные предания, а то и просто басни.

Экраном завладели минареты, ведьмы и пропасти неизмеримой идеологической глубины.

Сниматься в кино могли только люди с глазами, как маслины. Актеров, не знающих, что такое чувяки и шариат, называли несозвучными эпохе.

“Несозвучные” принялись отращивать себе совершенно юго-восточные, в конский хвост длиною, бороды. Однако опоздали... Этим летом бороды уже не требовались. Халаты брошены в кладовые, а народы Советского Востока, подработав на массовках, к радости заготовительных органов, снова приступили к возделыванию хлопка...»²⁹

По поводу «восточного» кино, кажется, высказался и поиронизировал каждый популярный журнал или газета. Отчасти они были правы: среди

потока новых картин многие, действительно, «не ушли дальше открыток с кавказскими видами».

Но кинематографисты очень хорошо понимают интерес зрителя к «восточной» теме: еще не сошли с экранов любимые публикой американские, немецкие, французские «экзотические» фильмы: «Индийская гробница», «Владычица мира», «Дочь Африки» и т.д.

«Одна из попыток дать на экране нашу собственную восточную экзотику, нашу собственную “ориентальную” фильм»,—говорится в журнале «Кинофронт» о фильме «Под властью адата». Еще одна—более сложная и глубокая причина—связана с изменением культурной ситуации, отказом от агиток первых советских лет. Требуются новые пути, формы, которые позволили бы прямые классовые столкновения действующих лиц расцветить и задекорировать психологическими коллизиями, пусть и привычно мелодраматическими. Нужно заметить, что на самом деле создатели «восточных» фильмов и не ставили своей целью этнографическую точность изображения, они снимали прежде всего мелодраму или, по словам одного критика, «фольклорно-бытовой авантюрный фильм». Подход к быту в этих картинах характеризуется не точностью деталей, а наоборот, безграничными вариациями традиционной экзотики. Большинство «восточных» фильмов снимается и далее выходит в прокат именно как коммерческое кино (речь только об игровых фильмах, культурфильмы—скорее полезная нагрузка к развлечению). Самые строгие критики вынуждены признать, что «колониальная фильма имеет достаточный рыночный спрос», хотя и пренебрежительно называют эти картины «не чем иным, как детективом и тарзанщиной».

Газетная хроника показывает, что кинематографисты умело пользуются законами жанра и в освещении съемочного процесса. Так, например, снимался нашумевший «Минарет смерти» (реж. В.Висковский): газета «Кино» на протяжении всего года из номера в номер подробно сообщала публике о ходе съемок, о болезни актеров, о происшествии на съемочной площадке, делая все, чтобы подогреть интерес будущей аудитории. Выход картины широко анонсировался в прессе, фильм шел в лучших кинотеатрах Ленинграда два месяца—с большим кассовым успехом. И вот та же газета «Кино» практически одновременно с броской рекламой фильма публикует отчет об общественном суде над картиной:

«Силами Ленинградского Губполитпросвета в клубе Зиновьевского Коммунистического университета проведен агитсуд над картиной “Минарет смерти”. <...> Эксперт-востоковед указал на безграмотность постановщика в изображении быта восточных народов и ряд проистекающих отсюда грубых ошибок. <...> Только один из свидетелей, обывательски смотрящий на кино, как на легкое развлечение, пытается сказать в защиту “Минарета”, указывая на якобы коммерческое значение картины»³⁰. Общественный обвинитель перечислил «состав преступления»: «Ложное освещение восточного быта, социальных отношений, факторов революции, безграмотная идеология. <...> Картина неприемлема и недопустима к демонстрации не только на советском Востоке, но и внутри СССР»³¹.

12 марта 1922 года советские республики Грузия, Армения и Азербайджан объединены в Закавказскую федерацию. В 1923 году образуется акци-

онерное общество Госкинопром Грузии. В том же году в Армении создано торгово-производственное объединение «Госфотокино», впоследствии—АО «Арменкино», имеющее тесные связи с кинофирмами Великобритании, Франции, Германии и США. К ним присоединяется Азербайджанское фотокиноуправление (АФКУ). Продукция этих кинообъединений неизменно имеет огромный успех у публики. А многое из созданного в Закавказье в это время—например, «Элисо» Н.Шенгелая или «Намус» А.Бек-Назарова—вошло в золотой фонд советского кино. Грузинский кинематограф лидирует по количеству картин: с 1923 по 1927 год выходят 33 полнометражных художественных фильма. И это огромное количество, если вспомнить, что в 1926 году в СССР выпущено всего 77 картин, а в 1927—122! Именно здесь в 1923 году был снят первый советский приключенческий фильм «Красные дьяволята». Там работают «звезды» русского дореволюционного экрана Иван Перестиани и Амо Бек-Назаров. Картины Госкинопрома Грузии—одни из самых прибыльных в прокате, они приносят 300–400 процентов прибыли. В экономическом разделе журнала «Кинофронт» (1926. № 4) читаем, что фильм И.Перестиани «Три жизни», стоивший 50 тысяч рублей, принес 150 тысяч дохода; такая же выручка у фильма А.Бек-Назарова «Пропавшие сокровища», съемки которого обошлись в 39 тысяч.

Эта доходность вызывает раздражение у многих наблюдателей: «Госкинопром Грузии поставил себе целью кассу и идет к ней. Касса же требует удовлетворения вкусов всех возрастов, языков и нравов, а дореволюционный киноопыт выдвигает на помощь ей тему любви». Речь здесь идет о фильме «Гюлли» Л.Пуша и Н.Шенгелая с любимицей публики Н.Вачнадзе в главной роли: «“Гюлли”—кавказская вариация на избитые мотивы “любви все возрасты покорны”, “любовь законов всех сильнее”. На что обратить внимание зрителя? Мусульманство и христианство—с точки зрения занятости, Кавказ—с точки зрения живописности, пастушеский быт—с точки зрения экспортной экзотики, Ната Вачнадзе—с точки зрения “клубнички”, и ничего с о в е т с к о й точки зрения»³². В сознании зрителя выстраиваются оппозиции: коммерческое/идеологическое, авангардное/массовое, сложное/простое.

«Арменкино» в 1925–1928 годах выпускает быстро ставшие лидерами проката «Намус», «Зарэ», «Хас-пуш». Кинообъединение «Азгоскино» к 1928 году запускает 13 фильмов своего производства, назовем самые кассовые: «Легенда о Девичьей башне», «Гаджи-Кара», «Гюляра» и др.

* * *

3 января 1928 года газета «Кино» публикует сводку продаж советских фильмов за границу. Приведем ее полностью, газетная заметка, на наш взгляд, подводит итог десятилетнюю борьбы, споров и дискуссий о том, каким должно быть советское кино.

«На Аргентину, Бразилию, Эквадор, Колумбию и Венесуэлу проданы следующие фильмы: “Мать”, “С.В.Д.”, “Победа женщины”, “Третья Мещанская”, “Декабристы”, “Поэт и царь”, “Утриш”. На Данию и Норвегию проданы “Катька—бумажный ранет”, “Крылья холопа”, “Ветер”, “Абрек Заур” и “Декабристы”. В Японии демонстрируется “Иван Грозный” (“Крылья холопа”). На Финляндию запроданы: “Крылья холопа”, “Поэт и царь”,

“Солистка”, “Абрек Заур”, “Декабристы”, “Минарет смерти”, “Бэла”, “Каштанка”. На Голландию проданы “41-й” и “По закону”, на Францию в текущем месяце проданы “С.В.Д.”, “Человек из ресторана”, “Господа Скоттины”, “41-й”, “Девушка с коробкой”. На Австрию проданы “Любовь втроем”, “Декабристы”, “Катя—бумажный ранет”».

1. *Перцов В.* Роковой треугольник // Кино. 1927. № 38.
2. РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 125.
3. *Левидов Михаил Юльевич* (1891–1942)—критик, писатель.
4. «Поэт и царь» («Царь и поэт»). Реж. В.Гардин, Е.Червяков. 1927.
5. «Белый орел». Реж. Я.Протазанов. 1928.
6. «Человек родился». Реж. Ю.Желябужский. 1928.
7. АРРК—Ассоциация работников революционной кинематографии.
8. *Гарри Пиль* (наст. имя Губерт Август Пиль) (1892–1963)—немецкий режиссер, актер и продюсер. Автор приключенческих и детективных картин «Полицейский № 111» (1916), «Под жарким солнцем» (1916), «Летающее авто» (1920), «Всадник без головы» (1921), «Паника» (1928) и др.
9. *Москвин Иван Михайлович* (1874–1946)—актер. В частности имеются в виду роли Москвина в фильмах Якова Протазанова, активно критиковавшего в то время.
10. Намек на фильм «Белый орел».
11. *Шкловский Виктор Борисович* (1893–1984)—писатель, литературовед.
12. «Пиковая дама». Реж. Я.Протазанов. 1916.
13. «Отец Сергей». Реж. Я.Протазанов. 1918.
14. «Варьете». Реж. Э.А.Дюпон. 1925.
15. РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 125.
16. РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 11, 12, 13.
17. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369.
18. РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 11.
19. *Братолобов С.* На заре советской кинематографии. Л., 1976. С. 53–54.
20. Летопись российского кино. 1863–1929. М.: Материк, 2004. С. 493–494.
21. Там же. С. 453.
22. *Гюго В.* Обездоленные. Харьков: Пролетарий, 1927.
23. Из протоколов репертуарной комиссии 1926–1927 гг.//Киноведческие записки. № 45 (2000). С. 77–78.
24. Жизнь искусства. 1929. № 50.
25. Кино. 1928. 31 января.
26. *Залкинд А.* Революция и молодежь. М., 1925. С. 86.
27. О форме семьи // Женский журнал. 1926. № 4.
28. Киносправочник / Под ред. Г.Болтянского. М., 1926. С. 127.
29. *Ильф И.* Балкано-румынский шик // Новый зритель. 1926. № 38.
30. Кино. 1926. № 24. С. 18.
31. Там же.
32. Новый зритель. 1926. № 15. С. 17.

Приложение

Сводка оборота по прокату фильмов Март 1929 года Статистика эксплуатационного отдела «Совкино»

	Полн. стоимость (руб.)	Вал. выручка (руб.)	% покрытия полной стоим-ти выручкой
Советское производство			
«Совкино»			
1926–1927			
Не все коту масленица	36848	45554	76
Степные огни	28860	46782	119
Любовь втроем	51228	116077	170
Аня	83137	114340	103
Тревога	16533	44352	201
Братишка	36617	42593	87
Чашка чая	45934	126009	205
Турбина № 3	71264	77006	81
Кафе Фанкони	142322	74491	39
Союз великого дела (СВД)	164438	150516	68
Яд	108120	115247	80
На рельсах	68385	94802	104
Поэт и царь	265418	435015	123
Поцелуй Мери Пикфорд	78000	131856	125
1927–1928			
Ваша знакомая	70899	32524	34
Жена	49285	117359	178
Водоворот	78972	131079	124
Узел	50871	117250	173
Пурга	74812	130226	130
Бабы рязанские	74802	202599	212
Дом в сугробах	51108	70631	86
Два друга, модель и подруга	78118	129681	124
Северная любовь	81206	60432	56
Ухабы	98655	101545	77
Парижский сапожник	67413	117373	130
Сторона лесная	73995	48743	49
Булат-Батыр	196157	140234	53
Октябрь	655899	168888	19
Девушка с далекой реки	99066	65194	49
Кружева	101957	53152	39

Знойный принц	54782	60188	82
Китайская мельница	60932	27725	32
Хабу	77636	24729	23
Иван да Марья	49239	25320	30
Третья жена муллы	55480	57557	77
Мой сын	75215	107219	105
Ася	105992	152208	107
Отец Сергей	–	103037	–
Капитанская дочка	307640	187678	45
Кастусь Калиновский	192579	127332	42
1928–1929			
Два броневика	149316	72586	36
Право на жизнь	91935	66072	53
Седьмой спутник	95896	75348	59
Смеется жизнь	47068	41164	65
Танька-трактирщица	72878	40983	42
Норд-Ост	90236	61647	67
Прыжок	58762	37265	47
Герой домны	106312	18075	12
Мятеж	122483	16396	10
Межрабпом			
1926–1927			
Сорок первый	86082	152431	123
Девушка с коробкой	57407	142252	173
Победа женщины	90540	137702	106
Человек из ресторана	146948	253460	120
1927–1928			
Такая женщина (Чужая)	89555	99375	77
Москва в Октябре	101056	55971	38
Кто ты такой	95192	136269	106
Конец Санкт-Петербурга	127182	105605	58
Дон Диего и Пелагея	52176	90020	120
Земля в плену	88774	149202	117
Ледяной дом	285825	171580	42
Счастливый червонец	54996	27057	30
Родился человек	–	–	70
Дом на Трубной	–	–	58
1928–1929			
Белый орел	177611	137854	54
Потомок Чингисхана	103636	113416	76
Хромой барин	–	29522	–
Кукла с миллионами	–	70959	–
Саламандра	171581	94094	38
Госвоенкино			
Солистка его величества	118330	175208	103
Крепыш	34275	57567	117

	Госкинпром Грузии		
Княжна Мери	69353	137671	139
Бэла	67877	138650	143
Два охотника	69738	69959	90
Гюлли	68639	101940	104
Максим Максимыч	30745	63344	144
	ВУФКУ		
Тарас Трясило	95064	130986	139
Сорочинская ярмарка	49264	109232	156
Митя	41928	41082	89
Ордер на арест	48656	56260	103
Сумка дипкурьера	39688	86450	163
Спартак	43790	116705	200
	Арменкино		
Зарэ	60412	110972	128
Шор и Шоршор	28987	55879	135
Злой дух	37766	64239	119
Хас-пуш	–	68582	–
	Узбекгоскино		
Вторая жена	48056	83264	121
Шакалы Равата	73455	83463	85
Чадра	32896	48980	104
Из-под сводов мечети	93030	80690	68
	Белгоскино		
Проститутка	36364	112783	217
Лесная быль	83059	122694	103
В большом городе	28550	52647	129
	Трудкино		
Знак Зорро на селе	12279	48868	298
	Чувашкино		
Сар-Пигэ	66321	71021	80
	Заграничного производства		
Скарамуш	21644	190991	662
Три мушкетера	25635	142321	416
Вторая жена	19262	138364	538
Варьете	21286	233391	767
Человек и ливрея	23000	93210	304
Жена статс-секретаря	16835	68634	305
Любовь и спорт	9618	22405	174
Мораль	16648	95114	433

РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369.