Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный институт кинематографии

имени С.А.Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Становление эстетического канона соцреализма на материале отечественного документального кинематографа начала 30-х»

в номинации Лучшая работа по истории отечественного кино

Каурцева Татьяна Викторовна

*Факультет* Сценарно-киноведческий

*Специальность* Киноведение

*Курс* 5

*Мастерская* А.Н.Медведева

*Форма обучения* очная

Москва,

2022

**Пролог**

30- е годы ХХ столетия – чрезвычайно интересный, привлекательный, но вместе с тем сложный для анализа промежуток истории нашей страны. Для культуры в целом и для кино в частности - своеобразный водораздел. Выражаясь в терминах Владимира Паперного, переходный момент от Культуры 1 к Культуре 2, в искусстве ознаменовавшийся отказом от авангардизма формы и переходом к «исторически-конкретному изображению действительности в её революционном развитии». Эта фраза намеренно взята нами из определения термина «соцреализм», представленного с трибуны Первого Всесоюзного съезда советских писателей в 1934 году. Соцреализм – дискуссионный феномен. С одной стороны, он является отличительной чертой государственного регулирования, которое складывалось к середине 30-х. С другой стороны, он представлял собой своеобразную замену стилистическому многообразию искусства предшествующих десятилетий.

Создание подобного «соцреализму» явления – черта, присущая всем тоталитарным культурам – от Третьего Рейха до относительно демократичной в рамках тоталитарных режимов фашисткой Италии. Единая доктрина в подобных случаях нужна для того, чтобы упорядочить искусство, поставить его на службу государственным (идеологическим) нуждам. Здесь важно заметить, что отличительной чертой было непосредственное включения человека в пространство строительства общества «нового типа». Идеальная умозрительная коммунистическая программа органично интегрировала отдельного человека в общество, моделируя соответствующим образом самосознание. В этом смысле появление единого стилистического метода в области искусства не следует считать исключительно диктаторской мерой регулирования.

Вернемся к определению соцреализма как такового. «Правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»[[1]](#footnote-1) - раскрывалось назначение соцреализма. Эти официозные цитаты, посвящённые соцреализму, понадобились здесь нам в связи с необходимостью продемонстрировать главную проблему, с которой пришлось столкнуться и под которую предстояло адаптироваться, экранному документу. Ведь если в контексте литературы или игрового кинематографа конструирование «правдивости» художественного изображения в соответствии с социалистическим идеалом, к которому надо стремиться, может выглядеть приемлемо (хоть и не совсем честно по отношению к зрителю из-за фактически утопического содержания), то по отношению к экранному документу такой принцип звучит неорганично и противоречиво. С одной стороны, речь идёт о «реализме» и первое, что приходит в голову при его упоминании относительно кинематографа – документальное отражение действительности, как воплощение «правды». «Реализм» предполагает, что зритель воспринимает предлагаемое ему изображение жизни как объективное и достоверное. Вспомним также, что «киноправда» и всевозможные синонимы этого определения всегда являлись главным запросом к экранному документу. Ожидание достаточно прямолинейное и условное. Мы можем обратиться к творчеству автора термина «киноправда» Дзиги Вертова, чтобы оценить насколько сильно, порой, реальный факт посредством художественной авторской обработки преображается в «кинофакт», отнюдь не тождественный действительности. С другой стороны, приставка «социалистический» добавляет «реализму» мифологическую надстройку, так как социализма в визуальном воплощении ещё не существовало, его только предстояло построить.

Здесь справедливо задаться вопросом: насколько корректно применение термина «соцреализм» в контексте разговора о документальном кино? Почему в принципе мы допускаем возможность рассмотрения документалистики 30-х с позиций соцреалистической эстетики? 30-е годы прошлого столетия – время бурного развития молодой советской страны. Избегая пафоса категоричных суждений, позволим себе заметить, что, наверное, никогда более так, как в первой половине 30-х, не было так сильно ощущение уверенности в возможности (даже неизбежности) построения светлого будущего. Вторая половина 30-х с точки зрения современного анализа событий, скорее, пессимистична. Необходимо признать, что 30- е годы, несмотря на ту монолитность, с которой они воспринимаются современностью, разнородное и бурное время. На первую половину десятилетия выпала интересная с точки зрения эстетики ситуация: соцреализм как таковой еще не был введен в обиход, но дискуссии о нем велись, обсуждались те положения, которые позже деятели искусства приняли в качестве постулатов нового единственно верного художественного метода отражения действительности. Это был своеобразный «промежуточный» период.

Невзирая на означенную выше кардинальную противоположность природы соцреализма и природы экранного документа, нам не следует оставлять в стороне проблему их взаимодействия. На примере экранного документа, как произведения, черпающего материал непосредственно из реальности и чутко передающего ее настроение, мы можем нагляднее проследить, как складывалась эстетическая доктрина, ставшая впоследствии соцреализмом.

**К вопросу соцреализма**

Быстрые темпы социокультурного развития послереволюционной страны требовали скорого разрешения проблем становления нового искусства, целью которого была широкомасштабная работа с массовым сознанием. Поэтому отечественная теория соцреализма на самом деле куда старше самого термина. По-видимому, она берёт начало с брошюры «Основы позитивной эстетики» за авторством А.В.Луначарского. Она была написана в 1903 году и без изменений переиздана в 1923-м. Именно здесь прозвучал призыв «рисовать сияющие счастьем и совершенством картины будущего»[[2]](#footnote-2). Буквально на этой же странице Луначарский замечает и самую эмблематичную сторону на тот момент ещё будущего соцреализма: «Грядет новое народное искусство, для которого заказчиком явится не богач, а народ. Народ жаждет лучшего будущего <…> Содействовать росту веры народа в свои силы, в лучшее будущее, искать рациональных путей к этому будущему – вот задача человека»[[3]](#footnote-3). Эти слова - предтеча борьбы за «народность» в советском искусстве, которая расшифровалась, как «понятность», «доступность формы».

Понадобились годы, чтобы прийти к пониманию данной эстетической проблемы. Ведь 20-е концентрировались на резком скачке, фактически трансформации мышления, главным образом, научного. Это обстоятельство ярко проявилось в экспериментах с монтажом, которые в середине 30-х официальный соцреализм объявит «формалистическими выкрутасами». «Когда-то, в 20-х годах, хроника и документальное кино вели наше киноискусство. На многих фильмах зарождавшейся тогда советской художественной кинематографии лежал несомненный отпечаток того, что создавала тогдашняя документальная кинематография. Острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и жизнь; и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии»[[4]](#footnote-4). Эти слова Эйзенштейна как нельзя лучше описывают масштаб новаторства, которое в 20-х годах демонстрировал отряд документалистов, среди которых Дзига Вертов, Эсфирь Шуб, Яков Блиох, Илья Копалин и другие. Знаменитая вертовская теория «Киноглаза» базируется на феномене человеческого сознания. Вертов напрямую ссылался на «Теорию относительности» Эйнштейна, мечтал её экранизировать. В манифесте «Мы» Вертов пишет: «Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвёртое – время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино»[[5]](#footnote-5). В этой цитате мы наблюдаем разговоры не об эстетике, но о механике. Монтажные опыты 20-х тесно сопряжены с процессом зрительского восприятия, что тоже понималось как действие определённого механизма. Вспомним, что знаменитый научно-популярный фильм Всеволода Пудовкина 1926 года имел прямолинейное название «Механика головного мозга». Очень показательный момент для экспериментальных умонастроений 20-х. Это также замечательно коррелировало с общим вектором борьбы за всё новое. За новый порядок социальной жизни, за новую культуру, новое искусство.

Разумеется, в этом вопросе, как и в любом другом, не может быть однозначности. К примеру, «волшебница монтажного стола» (по выражению С.Юткевича) Эсфирь Шуб обращается к старой хронике и создает фильм «Падение династии Романовых», в котором мы не увидим настойчивого авторского вмешательства в виде монтажно-ассоциативного столкновения кадров, так любимого Вертовым. Шуб в своем творческом пути демонстрировала особое ощущение и понимание материала, с которым ей доводилось работать. Её целью было выявление исторического содержания самого кадра, а не возведение его в ранг знака/символа. Вертов же представлял другую «крайность» - для его творчества определяющим приемом являлся диссонанс. Именно в его кинопроизведениях нашел выражение тот контраст прошлого и настоящего, о котором говорилось выше.

Но, думается, что без этого этапа эстетика соцреализма вряд ли сложилась бы так, как многие теперь привыкли её видеть. Исходя из процитированных высказываний Луначарского, можно сделать очевидный вывод, что народ (массовое сознание) принимает непосредственное участие в создании нового искусства. Грубо говоря, что зритель захочет увидеть, то он и увидит. Общепринято считать, что соцреализм был конструктом сугубо государственным. Это верно, если мы говорим о вопросах централизованного регулирования. Однако нельзя с точностью утверждать, что соцреализм был нужен только Партии. Вспомним, показательную историю с фильмом уже немного более позднего времени, чем рассматриваемое нами, «Кубанские казаки», обвинённого (и справедливо, не будем отрицать) в лакировке действительности. С позиций современности неэтично показывать изобильную, счастливую жизнь, когда реальная картина плачевна. Но критика здесь поступила «задним числом» и отнюдь не от разгневанного народа. Напротив, люди, жившие в ту пору в голодающей Кубани, искренне недоумевали и даже утверждали адекватность изображаемого в фильме Пырьева их реальной жизни.

Пример, приведённый нами, лежит в плоскости игрового кино. Как же обстояли дела с документалистикой? Восприятие игрового и неигрового экранного текста, несомненно, разнится. И мы уже говорили здесь о том, что от документального фильма или хроники, зритель требует большей степени правдоподобия.

В контексте становления теории соцреализма нам было важно обозначить то, чему она, с одной стороны, противопоставлялась, с другой стороны, из чего вытекала. Произошедшая в конце 20-х централизация промышленности и сельского хозяйства потребовала аналогичных изменений и в области искусства. Поэтому соцреализм формировался не столько целенаправленно, сколько закономерно в период становления нового типа культуры, отвечающего новым требованиям советского народа и государства. Вертовская метафоричность монтажа, направленного на коммунистическую расшифровку действительности, в своём первозданном виде уже не могла дать ту самую картину реальности, которую запрашивало народное настроение. На данном историческом этапе требовалось изображение светлого идеала – будь то образ окружающей действительности, или образ человека.

**Образ действительности**

С точки зрения эстетического воплощения здесь справедливо вслед за Ю.Лотманом говорить о вопросах «канонического» и «неканонического» искусства. В статье «Каноническое искусство как информационный парадокс» учёный высказывает мнение о том, что в мировой истории есть два типа искусства. Соответственно, воплощающие канонические системы, и напротив, разрушающие их. Применительно к нашей теме, можно сказать, что 20-годы воплощали как раз «неканон», а уже 30-е, прошедшие под знаком формирования и претворения эстетической нормы, ориентировались на канон – канон «идеальной» жизни, воспринимаемой, как реальность. Канон в данном случае не стоит воспринимать, как незыблемое, насаждаемое извне/сверху правило. Как мы выяснили ранее сложение соцреалистического стиля отражения действительности тесно сопряжено с наличием «резонирующего» восприятия зрителя, поэтому канон – это своеобразная «внутренняя норма», соотносящая изображаемое с Идеалом.

Эстетическая норма отображения этой самой «идеально-реальной» жизни начала складываться в первой половине 30-х и воплощалась в становящемся соцреализме. Можно сказать, что соцреализм, сложившийся окончательно к середине 30-х и стал этой самой нормой. Из брошенного Вертовым лозунга «Киноправда» превратилась в структуру, документально охватывающую новую, строящуюся действительность, возвышающуюся над ней согласно централизованному планированию. Оно заключалось в достижении некоего идейно-творческого консенсуса, без которого было бы невозможно функционирование кинематографа в рамках канонической системы соцреализма. Вопрос касался не конкретно области неигрового кинематографа или кинематографа в целом. Этот процесс можно назвать многогранно развивающимся. «Рупором эпохи» в данном случае является, скорее, литература, что выражалось в активной организаторской деятельности «друга Ленина», «первого пролетарского писателя» М.Горького на рубеже 30-х. Начав преобразования с публицистической сферы, Горький направил вектор своего внимания на «факт», поэтому особое внимание было уделено реабилитации в литературе жанра «очерка» - небольшого произведения, основанного на реальном событии. В соответствии с соцреалистическим настроением жанр интерпретировался в рамках намеренно усиленного позитивного начала в отражении жизни, на утверждении положительного примера.

Новое художественное мировоззрение нашло отражение и в документалистике. Публицистический принцип анализа факта сыграл свою роль в особом внимании документалистов к важным общественным темам: коллективизации, индустриализации. Кинокамеры фиксировали торжественные открытия ГЭС, заводов, железных дорог. Начало 30-х еще отмечено присутствием «живости» в репортажах. Связано это преимущественно с активной интегрированностью хроникеров в жизнь коллектива, завода, фабрики, где они работают. Однако, симптоматично и то, что экранный документ, запечатлевая масштабные социалистические стройки, делал особый акцент на результате строительства. Процессу возведения, к примеру, той же монументальной гидроэлектростанции, полагалось иметь закономерный позитивный итог, поскольку для создания образа новой светлой действительности необходимо было передать масштаб уже свершившихся преобразований.

Каноническая система, в которой развивался социалистический реализм, предполагала непосредственную эмоциональную вовлеченность зрителя в предлагаемое экранным текстом зрелище, момент свершения большого исторического преобразования отражался в массовом настроении людей. Его как нельзя более точно описывает название фильма Вертова «Энтузиазм» (второе название - «Симфония Донбасса»). Картина предлагает зрителю концентрат эмоционального воодушевления через ритмичные действия рабочих, через съёмку с разных ракурсов машинных станков. Вертов остался верен себе – остался новатором. «Энутазиазм» содержит документальную запись звука, тогда ещё только-только пришедшего в кино. Для документалистов это было важной вехой, так как появилась возможность ещё более правдиво запечатлеть реальность, создать не только визуальную картину, но и озвучить ее. Звук в фильме Вертова активно работает на передачу позитивного начала в изображении новой действительности. Рабочие трудятся под звуки индустриального происхождения, сменяющиеся шумом праздничной демонстрации, возгласами «ура». Современная тому моменту «киноправда» базировалась на таком всеобщем воодушевлении от социалистического преобразования. Оно ещё не наступило, но уже существует в сознании в виде идеала, приходу которого заранее нужно радоваться. Описанный нам фрагмент фильма «Энтузиазм» по форме своего исполнения передает и эту мысль. Шум веселой демонстрации сменяет индустриальный в то время как на экране мы видим кадры труда рабочих. Таким образом, через прием, названный Эйзенштейном в статье «Будущее звуковой фильмы» контрапунктом, Вертов дает прямой аудиовизуальный образ неизбежной победы социалистического строительства.

Люди в то время осознавали новую складывающуюся реальность через призму «взгляда в будущее». В запечатленных хроникерами фрагментах уже осуществившейся мечты – открытие фабрик, заводов, дамб – они видели свидетельство существования Светлого Будущего непосредственно вокруг них. Действительность подстраивалась под ожидаемую картину идеального мира, которая моделировалась, в том числе, и документалистами. В хроникальных репортажах, очерках она воплощалась в стандартном наборе стилистических приемов - экспрессивные ракурсы монументальных строек и выразительные портретные планы рабочих и колхозников, воплотивших в своем облике собирательный образ нового советского общества. Здесь уместно вспомнить фильм «Имени Ленина» (М.Слуцкий, 1931), рассказывающий об открытии Днепрогэса. Фильм интересен тем, что соединяет в себе и кадры официального хроникального запечатления торжественного события и образы людей. Всё, разумеется, было выполнено в плакатно-открыточном (что в данном контексте совершенно не является ругательным определением) стиле, и воплощало зарождающийся канон изображения знакового события. Радостные лица передовиков, готовящихся к пуску станции, Ударники гладят парадную одежду, бреются, играют с детьми, кадры транслируют полную идиллию. Эмоции от показываемой картины реальности усиливаются, когда бытовые планы перемежаются с планами выразительного пуска ДнепроГЭСа.

Хроника торжественных событий сама по себе стала эмблемой 30-х годов. «Парадность» запечатления реальности в документальных материалах диктовалась еще особой популярностью и самого парада как ритуального события новой советской культуры. Гордо по Красной площади шагали физкультурники, передовики производства, колхозники-ударники. Каноническое запечатление таких мероприятий, созданное в начале 30-х хроникерами, затем перекочевало и в подобные сцены в игровом кино[[6]](#footnote-6). Кадры снятой с верхнего ракурса (чтобы масштабнее осознавалось упорядоченное шествие) Красной площади перемежались с поочередными портретными укрупнениями марширующих и такими же крупными планами принимающих парада, стоящих на крыше Ленинского Мавзолея. К слову, этот алгоритм мы можем наблюдать и сейчас. С некоторыми изменениями (связанными с развитием кинотехники) общая тенденция съемки парада на Красной площади дошла до наших дней, зародившись именно в начале 30-х.

Основным стилистическим преобразованием экранного документа в начале 30-х стал иной по сравнению с 20-ми тип монтажа. Мы уже говорили, что отказ от «формалистических выкрутасов» был одним из главных постулатов теоретиков соцреализма. В первой половине десятилетия, еще только во время становления эстетической соцреалистической нормы, кинематографисты будто сами ощутили несоответствие экспериментального мелькающего (клипового, как бы сейчас сказали) монтажа «народности» нового советского экранного текста. На место романтически осмысленного, мозаически сложенного образа действительности, который мы могли наблюдать, в фильме «Весной» Михаила Кауфмана, и изобретательного складывания образа в фильмах Дзиги Вертова 20-х пришла достаточно статичная констатация изменяющейся в русле социализма реальности. Для зрителя событие протекало в едином времени и пространстве и представляло особую ценность, так как было похоже на объективное отражение реальности. В том же фильме Слуцкого «Имени Ленина» зрителю предлагается обратить внимание также и на тот факт, что величие нового социалистического будущего состоит в умении Человека (непременно с заглавной буквы) укротить природу и поставить ее на службу по достижению общей благой цели. Конечно, это прямо выражается в выборе объекта съемки – ГЭС. Мощные, монументальные бетонные стены контролировали бушующие речные потоки, как бы укрощая и направляя их в нужное русло. Показательно, что автор аскетичен в выборе выразительных средств, максимально, что он себе позволяет – ракурсную съемку. Достаточно вспомнить, к примеру, кадры из фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), в котором вода намеренно текла вспять, время останавливалось до тех пор, пока не придет великий Человек-Преобразователь, чтобы понять насколько всего за 2-3 года изменилось эстетическое восприятие и стилистические пристрастия документалистов в отражении исторического процесса.

**Образ человека**

«Главное для нас это – люди». Фразой, принадлежащей Сталину, открывается документальный очерк Я.Посельского «Люди» (1934). Не очень обычным выглядело событие, запечатленное этой лентой. Здесь не было привычных кадров монументальных заводов, фабрик, ГЭС. Речь шла о совершенно небольшой кустарной постройке бани рабочими для колхозников. В контексте создания образа человека фильм интересен не своим говорящим названием, а в большей степени реакцией людей на киноаппарат. Поскольку очевидна постановочность самого события, современному зрителю понятна неловкость произнесения героями в кадре реплик. Здесь это именно реплики, а не документальная речь. И люди предстают перед зрителем как «модели» для их произнесения.

Слово «модель» является определяющим для описания общего ракурса рассмотрения образа человека документальным экраном 30-х. Несомненно, коренной переворот по сравнению с 20-ми состоит в вычленении конкретного человека из общей массы. Документалисты в 20-х годах в принципе не сильно интересовались человеком как таковым, предпочитая ему анализ явления, события, факта. «Я киноглаз, я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертам и схемам. Я киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»[[7]](#footnote-7). Эти слова зачастую используют в качестве доказательства формалистических настроений Дзиги Вертова. Но таковым был экспериментальный дух 20-х. Если человек не сливался с массой, то он как бы «составлялся» из многих людей и получался некий совершенный человек, что в понимании, например, Вертова был человек «механический». В манифесте «Мы» он пишет: «Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей <…> Наш путь - от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку»[[8]](#footnote-8).

В 30-е «совершенный человек» - это «человек-пример». До освоения звука – «модель» демонстрирующая нормативное поведение в труде и в быту, а после прихода аудио сопровождения еще и «говорящая голова». К концу 30-х, когда соцреализм укоренится в искусстве, станет окончательно понятно, что это достаточно «разговорный» метод. Здесь как раз наблюдается прямое следование той самой «народности» в смысле «доступности». Вместо визуального монтажного поэтического воплощения идеи – прямое ее транслирование посредством проговаривания. Человек был рупором, произносящим текст. Его психологическое, эмоциональное состояние по-прежнему не волновало документалистов. Эта сторона человеческой жизни, очевидно, не вписывалась в каноническую модель, по которой строился образ идеального (примерного) советского человека.

Самый красноречивый пример (во всех смыслах) представляет собой незамысловатый фильм 1933 года «Большевик». Целью этого киноочерка, посвященного знаменитому шахтеру Никите Изотову. Режиссер М.Левков не использует звук, оттого известный своими трудовыми подвигами стахановец не может считаться «говорящей головой» в том же смысле, о котором мы говорили ранее. Это смотрится особенно необычно, учитывая, что драматургически весь фильм построен на монологе портретируемого Изотова на собрании. Основные тезисы его выступления маркируются интертитрами. Разумеется, его речь касается производственных успехов и поэтому иллюстрируется кадрами шахтерского труда. Они, в свою очередь, могут считаться каноническим изображением труда, так как совсем не содержат прямого наблюдения за героями во время работы. Они являются скорее эмблематичным примером «героического труда»[[9]](#footnote-9), без единого намека на проявление человеческого начала – усталости, даже радости. Это методичная передача на экране передового метода работы, передовых работников, передового образа жизни. Бытовое поведение Изотова также структурировано с позиций «обучения» зрителя правильному примеру. Изотов с детьми работают в саду, собирают букет. Параллельно жена гладит ему рубашку. Герой торжественно как на партсобрании вручает супруге цветы. Все бытовые манипуляции показываются сухо, среда ничего не добавляет образу героя. И что самое интересное – она и не должна. Крупный план, использующийся для съемки «говорящих голов», отсылает нас к истинному назначению эстетической нормы изображения человека – созданию портрета. Парадного портрета, но не образа. Это плоскостное изображение, преследующее цель показать эталон, а не психологически раскрыть и вызвать какие-либо эмоции по поводу жизнь конкретной личности.

Эталон в основном касался трудовой сферы, которую М.Горький увязывал с теорией развивающегося соцреализма. Новый метод подразумевал отражение великой коммунистической стройки через героический труд. Строительство и труд были как бы зеркально отражающими друг друга элементами в устанавливающейся эстетической норме. «Героизм нашей эпохи – в труде»[[10]](#footnote-10) - писал Горький. Характерно, что он же сформулировал и основную задачу создания образа канонического советского человека. В одной из статей, написанных для журнала «Наши достижения» читаем: «показать новых людей, героизм которых не в том, что они, надрываясь, переносят на себе непосильные тяжести, - для этого у нас теперь существуют краны, - людей, героизм которых не в том, что они, падая от бессонницы, работают по четырнадцать часов подряд <…> мы должны показать людей жизнерадостных, методически и упорно овладевающих техникой новых производств, строящих лучшую жизнь с глубоким чувством ответственности за свою работу перед страной»[[11]](#footnote-11). Именно такой содержательный и стилевой подход мы и наблюдали в фильме Левкова «Большевик».

Под лозунгом «Страна должна знать своих героев» документалисты сосредоточились на портретировании положительных идеальных примеров для подражания. Рекорд – кульминационный момент сквозного для всего десятилетия мотива овладения профессиональным мастерством. Это обстоятельство было обусловлено общенародным энтузиазмом, о котором мы говорили ранее. Личные качества человека не занимали сознание, волновала эффективность труда, способствующая скорейшему наступлению Светлого Будущего. Поэтому зрителю предлагался пример передовиков, тем не менее, не наслаждающихся спокойно своими достижениями, а воспринимающими их как должное и даже стремящиеся их улучшить. Поэтому мы видим, как знатный шахтер Изотов принимает участие в занятиях по техминимуму, мировой рекордсмен по добыче угля Алексей Стаханов («Алексей Стаханов», А,Козаков, 1936) сдает технорматив на право работать забойщиком, орденоносец Николай Тынок сначала слушает исполняемую со сцены в его честь песню, а потом невозмутимо садится за парту («Герой Криворожья», А.Козаков,1936).

Пусть и бесхитростный, но очерк про Никиту Изотова, вероятно, самый примечательный фильм из серии картин об известных героях труда. Снятый ранее остальных упоминавшихся, он еще содержит в себе ощущение окружающей героя реальности. В то время как фильмы снятые позже (середины и до конца 30-х) являлись уже просто парадной фотографией.

**Эпилог**

Первая половина 30-х годов, с нашей точки зрения, интересный для осмысления временной отрезок. Когда официально признанного канона в области нового советского искусства еще не сложилось, но он формировался, живо реагируя на бурное историческое движение и меняющееся умонастроение.

Вертовская «киноправда», воплощенная в немых метафорах 20-х, с начала 30-х годов подстраивалась под историческую обстановку, для которой, к примеру, писатель Максим Горький подобрал точное, на наш взгляд, определение - «правдостроительство». Она, в свою очередь, мифологизировала реальность, подгоняя ее под пока еще витающий в воздухе в виде народного настроения канон идеального мира. «Миф – это вымысел. Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, - так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечения из реального добавить – домыслить, по логике гипотезы, - желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, - получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждения революционного отношения к действительности, - отношения, практически изменяющего мир»[[12]](#footnote-12). Неигровое кино начала 30-х отражало этот энтузиазм по переделке старого мира через торжественные хроники открытий монументальных сооружений, укрощающих природу, через масштаб исторических свершений настоящего, приближающих Светлое Будущее, через идеального Человека новой формации. Постепенно зритель приучался сначала наблюдать за примерным жителем советской страны, а потом и соответствовать ему. При этом примером для подражания мог стать только герой. Соединяясь с общим каноном «парадного»[[13]](#footnote-13) изображения действительности, кинопортреты выхолащивались до ощущения монументальности. Крупные план, нижний ракурс, воодушевленное лицо – непременные слагаемые образа идеального представителя нового советского общества. Героика намеренно нивелировалась до состояния нормы. В приведенной цитате Горький по-своему описал механизм психологической трансформации: видя в искусстве свое идеальное отражение (а документальный материал в силу своей «природной» правдивости воздействовал особо мощно), человек и в действительности будет таковым становится, превращать труд в радость, видеть в реальности ту идеальную картину, которую стремится воплотить массовое сознание.

К середине 30-х зрительская аудитория была окончательно подготовлена к восприятию обработанной мифом социалистической реальности. Звук, появившийся в кино, в документалистике создал предпосылку для адекватного, максимально точного и полного отражения на экране реальности. Синхронная запись звука обусловливала этот момент. В середине 30-х синхрон почти исчез из арсенала профессиональных приемов документалистов. Картина реальности, диктуемая социально-историческим контекстом, загерметизировалась, окончательно сложившись в мифологическое, идеальное представление об окружающей действительности и роли человека в ней.

Все эти принципы как стилистические, так и содержательные в середине десятилетия сложат «соцреалистический канон» отражения и восприятия жизни. И если игровое кино оказалось способным встать на путь развития соцреализма и пройти его вплоть до нелюбимой впоследствии «лакировки», то неигровое было вынуждено отказаться от этой идеальной концепции. Разорвало найденный шаблон масштабный исторический перелом – начало Великой Отечественной Войны. От документалистов это потребовало поиска новых эстетических средств передачи действительности, трансформации идеального экранного мира.

**Список использованной литературы**

Безенкова М. Принципы освоения экранной реальности в советском документальном кинематографе 30-х годов ХХ века. «Человек и культура», 2019-2.

Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.

Добренко Е. Политэконмия соцреализма, М.: НЛО, 2007.

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин: Изд-во Ээсти Раамат, 1973.

Луначарский А. Основы позитивной эстетики. М.: Из. 1923.

Малькова Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2001.

Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе, М., ВГИК, 2004.

Сборник «Соцреалистический канон», СПб, Гуманитарное Агенство «Академический проект», 2000.

Терц А. (Синявский А.) Что такое социалистический реализм. SYNTAXIS, Париж, 1988.

Эйзенштейн С. Избранные статьи, М.: Искусство, 1956.

1. «Первый Всесоюзный съезд советских писателей» 1934. Цит. по Терц А. (Синявский А.) Что такое социалистический реализм. SYNTAXIS, Париж, 1988, стр.4 [↑](#footnote-ref-1)
2. Луначарский А. Основы позитивной эстетики. М.: Из. 1923, с.130. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же. [↑](#footnote-ref-3)
4. Эйзенштейн С. Избранные статьи, М.: Искусство, 1956, с.116-117. [↑](#footnote-ref-4)
5. Вертов Д., Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966, с.47. [↑](#footnote-ref-5)
6. Вспомним заключительные кадры фильма Г.Александрова «Цирк» (1934). [↑](#footnote-ref-6)
7. Вертов Д., Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966, с.12. [↑](#footnote-ref-7)
8. Вертов Д., Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966, с.8. [↑](#footnote-ref-8)
9. Здесь можно провести явную параллель с античным понятием «героической нормы», где общественное, во-первых, ставилось выше частного, а, во-вторых, предполагало наличие в этом процессе ореола жертвенности. [↑](#footnote-ref-9)
10. Цит. по Добренко Е. Политэконмия соцреализма, М.: НЛО, 2007, с.238. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же. [↑](#footnote-ref-11)
12. Цит. по Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление//Сборник «Соцреалистический канон», СПб, Гуманитарное Агенство «Академический проект», 2000, с.42. [↑](#footnote-ref-12)
13. Многим позже этот непременный атрибут соцреалистической эстетики станут ругательно называть «лакировкой». [↑](#footnote-ref-13)