

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
Кафедра драматургии кино

К. К. Пармонова

РОЖДЕНИЕ ФИЛЬМА ДЛЯ ДЕТЕЙ
(некоторые вопросы истории детского кинематографа 1918 - 1926)

Москва
1962

Сложный многообразный процесс становления новой социалистической культуры начался в тяжелые годы гражданской войны, в годы разрухи и голода. Страна, окруженная железным кольцом фронтов, еще напрягала все силы для отпора интервентам и внутренней контрреволюции, а в тылу началась невиданная в истории созидательная работа. Пролетариат — продолжатель всех великих достижений культуры, всего классического наследия, увидел в искусстве огромную силу — мудрого художественного воспитателя народа. Именно поэтому уже в первый год существования молодого советского государства коммунистическая партия провела многие важные преобразования, целью которых было приблизить искусство и литературу к жизни, сделать их острым идейным оружием в борьбе за новое свободное общество.

Особенно большое значение государство придавало искусству для детей, воспитанию будущих поколений. Уже в 1918 году открывается первый государственный детский театр; издательство «Парус» выпускает книги для детей разных возрастов; Горький издает сборник рассказов «Дети»; Серафимович, Демьян Бедный пишут для юных читателей свои первые книжки. В том же году Московский кинокомитет Наркомпроса РСФСР выпускает картину «Сигнал» (по одноименному рассказу В. Гаршина). Героизм, подвиг во имя спасения жизни людей — такова тема первого советского фильма, созданного для юного зрителя.

К сожалению, фильм этот не сохранился, и судить о его художественных достоинствах невозможно. Однако выбор для экранизации рассказа, не раз печатавшегося в детских хрестоматиях и поэтому хорошо известного детям, весьма показателен.

Советская детская кинематография не могла опираться на традиции прошлого. Такие первые дореволюционные фильмы, как «Сказка о мертвой царевне», «Снегурочка» и другие, были лишены подлинной художественности. Они не сохраняли ни мудрости народного творчества, ни поэтичности сказок.

Советская детская кинематография родилась в первые годы революции. С самых начальных, еще робких своих шагов, киноискусство для детей стало на путь реализма. Даже

в первых, подчас очень слабых, фильмах ощутимо было тяготение авторов к современной действительности, стремление раскрывать новый жизненный материал, касаться актуальных проблем школьного быта. Эта направленность творчества отражала тенденцию тесного сближения искусства с жизнью, столь характерную для литературы и искусства того времени. Причем в первый период развития кинематографии этот процесс был наиболее ощутим именно в фильмах для детей потому, что этих фильмов не коснулось влияние формализма, заметно отразившееся на киноискусстве. Само собой разумеется, что для детского зрителя искали ясных, доступных для восприятия изобразительных средств.

Развитие детской кинематографии протекало сравнительно медленно. В 1919 году на экраны было выпущено около шестидесяти советских фильмов, но детских из них было всего пять. За три следующих года, когда производство художественных картин несколько сократилось, был создан только один детский фильм («Хвеська» режиссера А. Ивановского).

Вплоть до 1924 года детские фильмы появлялись на экране редко, их выпуск не носил сколько-нибудь систематического характера и не вызывал ни в кинематографической, ни в педагогической печати серьезных откликов. Сама советская кинематография была еще слишком молода для того, чтобы теоретически осмысливать проблемы детского кино и полностью практически решать вопросы, связанные с постановкой специальных фильмов для детей.

В театральном искусстве, имеющем свои замечательные традиции, свою историю и теорию, о детском зрителе начали думать значительно раньше, чем в кинематографии. Уже в 1918 году А. В. Луначарский в записке «Вопросы, поставленные Народным комиссариатом просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра» говорится, что «Важной проблемой является... вопрос о создании специального театра для детей, где законченными художниками-артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы, рассчитанные в особенности на наиболее нежные возрасты...»¹.

Весьма показательно, что создание детского театра было одной из первых мер советского государства, занявшегося реформой театрального искусства.

Опыт работы детских театров, различные искания художников в области театральной эстетики, попытки театров найти новые сценические формы для выражения революционного содержания произведений — все это в дальнейшем имело зна-

¹Сборник «Игра», П., 1918, № 1, стр. 4.

чение и для решения некоторых проблемных вопросов киноискусства для детей. Неверно думать, что полемика вокруг детского театра, статьи, посвященные его репертуару, выяснению его воспитательной роли (а их было немало в те годы), не были замечены кинематографистами, особенно теми, кто создавал детские картины.

Становление советского детского театра проходило не просто и гладко. Было много экспериментаторства, много ошибок. Не сумел найти верного пути к реалистическому искусству коллектив, руководимый режиссером Первого государственного детского театра в Москве — Г. М. Паскар. В 1922 году она писала: «Театр должен жить под двумя знаками: романтики и сказки!». Она утверждала, что ребенок воспринимает мир только через сказку, она хотела, чтобы для детского зрителя актер играл иначе, чем для взрослого. В этом театре стремились не столько к раскрытию характеров, сколько к яркости внешнего рисунка ролей. Призыв к романтике в сущности означал попытку увести ребенка от реальной действительности в мир сказок, необычных зрелищ. Практика этого театра говорит о том, что Паскар вовсе не ставила своей задачей помочь юному зрителю средствами искусства познавать советскую действительность, наоборот, она скорее стремилась отвлекать детей от окружающей жизни.

Другая деятельница детского театра первых лет революции Наталья Сац, уделявшая, кстати, в те годы большое внимание проблеме киноискусства для детей и выступившая с рядом интересных статей в кинематографической печати, также не добила сколько-нибудь значительного успеха в создании театра, отвечающего задачам времени. Наталья Сац большое значение придавала изучению восприятия спектакля детьми. В руководимом ею Втором московском театре для детей изучали психологию юного зрителя, его реакцию на спектакли, его интересы. Сац понимала, что детям особенно необходима яркая форма спектакля, она выдвинула теорию «синтетического» актера — актера, умеющего танцевать, петь, проделывать акробатические номера, но не смогла создать в первые годы существования театра нового репертуара. Только в 1927 году она обратилась к постановке современных детских пьес.

Первым, кто добился больших творческих успехов и теоретически более правильно определил задачи советского детского театра, был А. А. Брянцев. Он утверждал, что в театре для детей должны соединиться художники, мыслящие как педагоги, и

1 «Экран», № 23, 1922.

педагоги, мыслящие как художники. Этот выдающийся театральный деятель, посвятивший искусству для детей всю свою жизнь, сумел определить основные исходные положения эстетики советского детского театра. Он писал о том, что всякий театр может творчески расти и крепнуть лишь тогда, когда ориентируется на своего определенного зрителя: утверждал, что театр для детей должен быть настоящим театром, а его спектакли—произведениями подлинного актерского мастерства. Никакие скидки на «детскость» неуместны там, где речь идет об искусстве. Понимая общественное значение искусства, Брянцев считал, что «театр осуществляет свою художественную миссию, когда он растет и работает в тесном контакте с передовой молодежной общественностью страны» и, главное, если «идейно-общественное и формальное содержание его продукции отвечает запросам времени. Только при этих условиях театр может быть нужен зрителю и является ценным на боевом фронте нашего культурного строительства»¹.

Брянцев придавал большое значение репертуарной политике, верно уловив, что для определения целей и задач искусства, предназначенного для детей, проблема тематического направления является решающей.

Горький позднее писал, что «вопрос о темах детских книг—это, разумеется, вопрос о линии социального воспитания детей»². Не случайно в первые годы революции и в театре, и в литературе, а позднее и в кинематографии вопрос репертуара — тематики — был одной из главных проблем, которые нужно было решить. В 1920 году уже появляются первые обзорные статьи о детском театре, в которых говорится о необходимости создания специального репертуара, отвечающего требованиям современности.

Все это подготавливало почву для разработки тех же вопросов и в киноискусстве для детей. Путь к постановке этих проблем был здесь сложнее, чем в театральном искусстве. Первыми начинали думать о больших воспитательных возможностях кино педагоги. Сначала они применяли его в школе просто как учебное пособие, демонстрируя детям по преимуществу фильмы видовые, географические, научно-популярные. В первые годы после революции использование кино в школах носило случайный характер.; оно не регламен-

тировалось ни педагогическими, ни кинематографическими организациями.

17 декабря 1922 года в Петрограде состоялось первое совместное заседание работников государственной кинематографии и представителей новой, так называемой красной профессуры, посвященное утверждению плана работ по введению в школы кино как учебного пособия. Обсуждение проблематики школьного и учебного кино приковывало к себе в равной степени внимание и педагогов, и кинематографистов. Ж Школьное кино сыграло большую положительную роль в развитии киноискусства для детей. Изучение периодической кинематографической печати тех лет свидетельствует о том, что первые статьи по вопросам кино для детей были связаны именно с проблемами школьного кино. Именно с него началось обсуждение тематического направления детской кинематографии, изучение восприятия юного зрителя и влияния кинофильмов на психику ребенка.

Сама детская аудитория невольно ускоряла создание этой специальной отрасли кинематографии. Заполняя кинотеатры, где демонстрировались детективы, любовные драмы, бесконечные истории убийств (то есть вовсе не детские фильмы), дети заставляли и педагогов, и общественные организации задумываться о вредном влиянии, которое оказывают подобные зрелища на развитие характера ребенка. В прессе начинают появляться статьи, посвященные различным вопросам детского киноискусства. Одним из первых ратовал за педагогические принципы в детской кинематографии В. Ерофеев, утверждавший, что доступность для детей почти любого кинозала опасна и вредна. Чтобы устранить отрицательное влияние на детей фильмов для взрослых, он требовал не только борьбы с «детективщиной» и проникновением на советский экран новых «Тайн Нью-Йорка», но поднимал вопрос о необходимости создания специальных фильмов для детей. Ерофеев в 1923 году, впервые в истории советского кино, потребовал в печати, чтобы все киностудии включили бы в свой план работы детские фильмы, ибо «Великий немой может и должен стать другом детей»..

Однако многочисленные уже к тому времени киноорганизации неохотно откликались на подобные призывы. Первые детские фильмы («Сигнал», 1918), а также картины, созданные в 1919 году («Алешина дудка» режиссера В. Касьянова, «Девочка со спичками» и «Новое платье короля» режиссера Ю. Желябужского, «Герасим и Муму» режиссера Ч. Сабинского) незамеченными. Фильмы эти не сохранились,

1 Из опубликованной в 1928 г. журналом «Жизнь искусств»: стр. 14, беседы с А. А. Брянцевым.

2 М. Горький, «О детской литературе», ГИДЛ, М., 1958., стр. 131..

судить о них трудно. Характерно, например, что в первых статьях по вопросам детского кинематографа об этих фильмах почти не упоминалось. Несколько больший общественный резонанс получил фильм А. Ивановского «Хвеська» (1920).

Толчком к развитию кинематографии для детей были решения XI съезда РКП (б), происходившего в марте — апреле 1922 года, — последнего съезда, которым руководил В.И. Ленин. Подводя в своем докладе итоги первого года нэпа, отмечая правильность этой политики, В. И. Ленин провозгласил конец отступления и указал на необходимость пойти в решительный бой против капиталистических элементов в стране. Большое внимание съезд уделил сложным и многообразным вопросам работы с молодежью именно потому, что мелкобуржуазная стихия в годы нэпа оказывала на молодежь особенно разлагающее влияние. В резолюции съезда говорилось, что РКСМ, учитывая запросы молодежи, должен противопоставить этому влиянию, проникающему главным образом через кино и бульварную литературу, свою энергичную культурную работу.

Воспитание молодого поколения в духе коммунизма, вовлечение юношества в практическую хозяйственную и культурную работу, установление систематического идейного руководства Союзом молодежи со стороны партийных организаций, широкое развитие культурно-просветительной работы и приспособление ее к психологическим особенностям возрастных групп — таковы указанные в резолюции съезда задачи коммунистического воздействия на широкие слои рабочей и крестьянской молодежи.

В 1922 году была основана пионерская организация играющая большую роль к коммунистическом воспитании советских детей. В первые годы ее существования количество пионеров доходило всего лишь до 5 тысяч. Однако оживление в стране массовой работы среди детей ощущалось очень сильно. В эти годы начинают издаваться во многих городах Советского Союза детские газеты и журналы. Учреждения Наркомпроса, все общественные организации начинают уделять внимание самым разнообразным вопросам, связанным с воспитанием молодого поколения. Все-это не смогло не оказать своего положительного влияния на киноискусство для детей. Постановка вопроса о школьном кино, о репертуаре детской кинематографии и о создании специальных кинотеатров для детей является прямым следствием того большого внимания, которое уделяет в эти годы партия воспитанию молодого поколения. Характерно, что именно в это время появился пер-

вый значительный советский фильм для детей. Это были «Красные дьяволята». Картина на многие годы завоевала любовь юного зрителя и по существу положила начало истории советской детской кинематографии.

Этот фильм, выпущенный в 1923 году Госкинопромом Грузии, создавался как обычный приключенческий и первоначально не назывался «детским». Его приветствовали как вообще первую крупную художественную удачу в советской кинематографии. «Кино-газета» в передовой статье от 27 ноября 1923 года писала: «Шесть лет российская кинематография в руках рабочего государства, шесть лет мы ждали от нее революционных фильмов... и только теперь мы имеем первый большой и прекрасный революционный фильм. Фильм революции! Он весь соткан из революции, весь наш до последней буквы».

Впервые пресса призывала к тому, чтобы фильм увидел каждый рабочий и красноармеец, каждый крестьянин и интеллигент, каждый коммунист и беспартийный.

«Красные дьяволята» исцелят киноработников от болезненного пессимизма, навязанного неудачами прошлых лет, будут служить сильным и надежным оружием в руках сторонников революционной художественной формы, привлекут к кино еще большее внимание советского общественного мнения и лишат кинопроизводственников права делать плохие, халтурные картины, ссылаясь на нашу техническую бедность», — так заканчивалась передовая «Кино-газеты».

Это было первое, настоящее торжество советского киноискусства и, главное, торжество революционной темы. Высоко оценивая художественные качества фильма, кинокритика возлагала большие надежды на то, что появление его заставит многих мастеров кинематографии пересмотреть свои позиции и обратиться к созданию произведений, посвященных революционной тематике.

Вряд ли можно переоценить значение «Красных дьяволят» для дальнейшего развития советской кинематографии, для определения ее путей. Заслуга авторов была не только в обращении к революционной теме (это же делалось, скажем, в агитфильмах того времени), но и в художественном «открытии» и разработке ее: авторы увидели в героике гражданской войны то новое содержание, для которого нужен и новый критерий художественности — новая эстетика. Фильм давал новое для своего времени эстетическое представление о красоте, о подвиге, о героизме, о содержании современного искусства. Автор сценария, написанного на основе повести, Бляхин и режиссер-постановщик Перестиани, создавая свой

фильм, оказались поэтому как бы первооткрывателями революционной темы в кино.

«Красные дьяволята» были произведением «нового духа», нового революционного устремления. Все в этом фильме было живым отзвуком революции, пафос фильма порожден революционной борьбой народа. По своему стилю и содержанию фильм во многом отвечал требованиям грядущего искусства, это и определило его место в истории кинематографа.

Прошло уже свыше тридцати лет после выхода этой картины, а она по-прежнему радует юного зрителя, открывая ему страницы прошлого, рассказывая о юношах и девушках, которые были подлинными героями революции.

Некоторые критики склонны упрекать Бляхина и Перестиани за то, что борьба с бандой Махно изображена ими как некая цепь увлекательных приключений. Действительно в фильме есть чрезмерная легкость побед. Но это еще одно доказательство того, что фильм — детский. Горький справедливо утверждал, что в произведениях для детей враг не должен страшить. В детях необходимо вызвать органическое презрение и отвращение к преступлению, а не ужас перед ним. «Классовая ненависть должна воспитываться именно на органическом отвращении к врагу, как существу низшего типа, а не на возбуждении страха перед силою его цинизма, его жестокости, как это — бессознательно — делала до революции сентиментальная «литература для детей», — литература, которая совершенно не умела пользоваться таким убийственным оружием, как смех», — писал Горький¹.

Авторы «Красных дьяволят» именно так и поступили. В фильме рассказывается о борьбе с анархистско-кулацкой бандой, состоявшей, как известно, из уголовных элементов, кулаков и всякого рода авантюристов, стяжавших себе недобрую славу пьяным разгулом и бандитизмом. Изображая эту банду, авторы умело пользовались таким оружием, как смех, и в то же время, в целом верно отражая события, всегда оставались на позициях истинно реалистических. Характеры основных героев и обстоятельства, в которых они действуют, были обусловлены определенной эпохой, определенным временем. Несомненно, многое в фильме решалось применительно к восприятию юного зрителя — ведь фильм создавался на основе детской приключенческой повести. Теперь, когда «Красные дьяволята» уже завоевали себе популярность у нескольких поколений детской аудитории, фильм этот должен

¹ М. Горький. «О литературе», «Советская литература», М., 1934. стр. 91.

быть признан первой революционной картиной для детей. В нем намечались многие из основных черт советского киноискусства для детей вообще.

«Красные дьяволята» отличались от кинопроизведений того времени смелостью, новаторством художественных решений. Авторы не слепо следовали за фактами, не просто иллюстрировали тему, не только создавали портреты, в которых можно было узнать подлинных героев того времени, — они создавали художественные образы — обобщения определенных явлений эпохи гражданской войны.

Памятуя, что фильм этот представляет собой лишь первые шаги молодой советской кинематографии, поражаешься смелости, гармоничности его формы, умелому построению фабулы, точной расстановке необходимых смысловых акцентов и, главное, ритмической стройности произведения.

Все действие делится как бы на несколько частей, соединенных соответствующими надписями. Режиссер остро чувствует ритм фильма, делает определенные ритмические паузы, дающие возможность осмыслить виденное ранее и подготовиться к последующим событиям.

В текстовом вступлении дается представление о времени и событиях, происходящих в стране. В первых кадрах показана мирная жизнь одной из небольших приднепровских железнодорожных станций. Ничто здесь не предвещает приближение грозных военных событий. Семья железнодорожников, о которых ведется рассказ, живет своей обычной жизнью: отец работает на паровозе, дети носят ему обед. Один день похож на другой. Экспозиция фильма проникнута спокойствием, тишиной. Брат и сестра много времени проводят за чтением приключенческих книг. И хотя они мечтают о подвигах, подобных тем, которые совершали их любимые герои Овод и Следопыт, но далеки от бурных событий времени. Авторы фильма показывают внутренний мир своих героев не только при помощи картин, которые воссоздают их мир книжных представлений о настоящей жизни. Они наделяют их диалоги определенной речевой характеристикой, что для немой кинематографии было приемом весьма интересным.

После краткой, всего в несколько эпизодов, экспозиции — надпись: «А гроза была близко». И сразу меняется ритм фильма. В темпераментно снятых сценах показан налет банды Махно на железнодорожную станцию. Махновцы бесчинствуют, убивают, грабят. В неравной схватке погибает отец, завещая детям перед смертью бороться не щадя сил. Так начинается новая, уже не книжная жизнь брата и сестры.

Построение картины отличается логичностью. Каждая ее часть имеет определенную задачу. Короткие куски налета махновцев на железнодорожную станцию — не только завязка сюжета. В этих эпизодах охарактеризована махновская банда. Персонифицированы как будто немногие: палач в черных очках, равнодушно выполняющий приказ; циничный лавочник, скупающий у махновцев награбленное добро; наконец, сам Махно — божок этой бесчинствующей орды. Но и трех таких персонажей достаточно для того, чтобы составить яркое представление о враге. Впоследствии зрительные характеристики были дополнены выразительными надписями, принадлежащими поэту Асееву. «Ефрейтор Франц Пиффке. Вор. Образец 1918 года». «Ефрейтор Адольф Попельман. Палач-любитель. Образец 1918 года».

Хорошо и то, что все события зритель видит как бы глазами юных героев, поэтому решение Дуняши и ее брата вступить на путь борьбы представляется логичным и естественным.

В фильме нет такой степени художественной цельности и глубины, при которой можно было бы говорить о развитии характеров героев, но элементы этого внутреннего развития, бесспорно, есть, и они проявляются весьма разнообразно.

Интересно, например, как связывается беспечное детство героев с военными событиями, участниками которых они становятся. Всего-навсего небольшая деталь — сохраняется лексика героев, их прежняя книжная речь — к дети остаются детьми. «Дети курят трубку войны», — гласит надпись. И становится ясно, что они еще не совсем повзрослели, что детство, игра еще не ушли из их жизни, хотя эти дети уже видели горе и готовы бороться с любой несправедливостью. Они с готовностью вступают за Тома Джексона, матроса, отбившегося от английского парохода и ставшего уличным акробатом; помогают Тому, когда его избивает и обирает хозяин. Так, естественно и просто включается в сюжет третий герой фильма.

Первая половина картины — история о том, как юные мечтатели сделали разведчиками, — заканчивается несколькими лаконичными сценами, из которых ясно, как герои фильма добрались до буденновской армии и как они были приняты в ее ряды.

«Целый час Дуняша рассказывала о том, что пришлось пережить ей и брату», — гласит надпись. На экране — крупный портрет Дуняши и слушающие бойцы... Эти спокойные кадры служат не только формальной связкой, но и паузой

перед новыми частями фильма. Все дальнейшие события относятся к жизни молодых разведчиков уже в армии.

История знает много случаев, когда не только подростки, но даже дети становились бойцами Красной Армии и проходили там суровую школу жизни. Это было явлением, характерным для тех лет. И в самом факте службы «красных дьяволят» в армии нет ничего удивительного. Удивительны только их подвиги. . Описывая поступки Дуняши, Мишки и Тома, авторы допускают некоторое преувеличение, хотя, на наш взгляд, нигде не отступают от жизненной правды, Им почти всякий раз удается заставить зрителя поверить в достоверность происходящих на экране событий. Трое отважных подростков захватили обоз с награбленным махновцами у населения добром — и это не кажется неправдоподобным.

Едет обоз. Неожиданно люди увидели: на дороге недвижимо лежит негр. Пока они «дывились», собравшись вокруг Тома, их внезапно разоружили отважные разведчики. Все это показано с теми необходимыми подробностями, которые заставляют зрителя верить в правдоподобность происходящего. Убедительности самых отчаянных поступков во многих случаях способствует также и то обстоятельство, что зритель видит совершенно реальную, поразительную ловкость героев, красоту их движений, быстроту бега и смелые прыжки и убежден — это не трюки и не чудеса кино. Как известно, в главных ролях снимались цирковые артисты. Нередко бывает, что плохо сделанный трюк налагает печать фальши и неправдоподобия на самый простой, казалось бы, эпизод. Здесь же происходит обратное, и зритель не сомневается в реальности происходящего.

Но, разумеется, это не главная, не основная причина того, почему события фильма, даже тогда, когда они несколько преувеличены и граничат с фантастикой, не воспринимаются как вымысел. Вопрос этот прежде всего связан с творческим методом авторов, с понятием стиля. Типичность обстоятельств, в которых развивались характеры, точность в передаче общей атмосферы жизни тех лет, словом, реализм «Красных дьяволят» — вот, что определило успех фильма.

Юные, ловкие, безудержно смелые, отчаянные «дьяволята» — такими были герои фильма — это современники, впервые ярко изображенные в киноискусстве. Зритель с радостью принимал этих героев, в которых бесспорно был отражен новый социальный тип эпохи, обобщенный характер того поколения, которое уверенно входило в жизнь.

Естественно, что на зрителя действовал эмоциональный фактор — желание верить, что именно такими и должны быть

герои, борющиеся за свободу. «Красные дьяволята» были необычайно красивыми, хорошими, смелыми людьми, ведь их характеры выковывались в суровой борьбе за высокие идеалы. Это были люди, рожденные новой эпохой, до конца поглощенные борьбой за освобождение Родины, и пусть они жили, воевали, выполняли свой долг, не думая о том, что вершат героические дела,— они их вершили!

От совсем еще юного киноискусства того времени нельзя было требовать полного раскрытия психологии нового человека, роста его сознания, сложных движений души. Да к этому и не обязывал сам жанр приключенческого фильма. Большим достоинством было уже то, что перед зрителем проходили не схемы, а живые человеческие образы. Безусловно, и Дуняша, и Мишка, и Том были не абстракциями, а живыми людьми с определенными судьбами (хотя четкая индивидуализация характеров в фильме не проведена). Все они отважны, выносливы, одержимы в борьбе. Это люди высоких моральных принципов: они служат благородной цели, помогают товарищам и взаимно выручают друг друга в бою. Они свободны от эгоизма и корысти, живут во имя идеалов свободы, равенства, братства. Образы эти, несомненно романтизированные, давали представление о людях нового времени, о людях революционной эпохи.

Большое и принципиальное значение имело в фильме художественное решение массовых сцен. Постановщик пытался воссоздать картины боев, показать лавину Конармии; перенося действие с одного участка фронта на другой, он создавал, несмотря на некоторую упрощенность съемок, масштабы борьбы Красной Армии с контрреволюцией. Это были одни из первых масштабных эпизодов сражений в советском киноискусстве. Довольно широко представленные в фильме, они рождали представление о новых возможностях воспроизведения в кинофильме истории, об эстетике советского фильма. Стремление к масштабности тут не было прихотью художника. Это была вполне закономерная и художественно оправданная попытка отразить грандиозность происходящих событий.

Весьма интересно обрисован в фильме вражеский лагерь. Авторы широко используют здесь средства сатиры. Для обрисовки махновцев авторы прибегают прежде всего к внешней характеристике, к портрету. Актеры подбирались по принципу типажа. Вспомним хотя бы выразительные фигуры палача, вора, попа и самого Махно, облик которых помогает понять их сущность. Это не значит, что в раскрытии вражеского лагеря было упрощение. Враги были показаны достаточно орга-

низованными и сильными. Уже в первом эпизоде их появления зритель видит, что махновцы хорошо вооружены, их вождь держит в повиновении свою банду, у них есть конница, есть техника. Но когда режиссер приближает аппарат и хочет, чтобы зритель понял самую «сущность» махновцев, он применяет многообразные сатирические краски. Так, например, зло высмеиваются бандиты в сцене с медицинской кружкой: они — по незнанию — пьют из нее самогон.

Враждебный лагерь раскрывается постепенно, и в каждой сцене прибавляется что-то новое, что углубляет, расширяет представление зрителя о враге. Поистине высокого мастерства достигает режиссер, показывая полный разгул махновцев. В этих эпизодах поражает удивительная для того времени многоплановость действия, точность монтажа.

...Махновцы поймали Дуняшу. Ее пытаются огнем, стремясь выведать сведения о Красной Армии. Махно с интересом смотрит на пытку. А после этого мы видим картину дикого, разнузданного веселья — веселья дикарей, которым чуждо что-либо разумное, человеческое. Впечатление достигается частой сменой резких и ярких по своим сатирическим краскам кадров. В кульминационный момент пьяного разгула приводят пойманного Мишку. Махно дает честное слово, что отпустит его на свободу, если он победит в поединке самого главного силача банды. Главарь весел и хочет доставить себе удовольствие — посмотреть на этот неравный поединок. Мишка побеждает махновца ловкостью. Но вместо обещанной свободы Махно приказывает дать ему сто плетей. Мишка вырывается, вскакивает на коня и вихрем уносится прочь. Махно в бешенстве. Он стреляет в палача. Попельман корчится в предсмертных судорогах. Поп хохочет. В гневе Махно бьет его, и тот падает в бочку с водой. А веселье идет своим чередом... По-прежнему играет, забыв все на свете, гармонист. Стоны, смех, звуки гармошки, выкрики танцующих — все смешалось в пьяном разгуле. Хорошо найденным стремительным ритмом, точным монтажом режиссер добивается того, что кажется не только видишь, но и слышишь происходящее. Невольно возникает обобщенный образ — все это предсмертная агония врага...

Фильм заканчивается картинами победы Красной Армии и празднования Первого Мая в освобожденном городе. Снова спокойный, размеренный ритм повествования... Светлый день. Юных разведчиков награждают медалями. Негр целует орден. Новый мир, новая жизнь спокойно и уверенно пришла в этот город. Такое ощущение радостного торжества революции вызывает финал картины.

Рассказ о подвигах трех юных героев гражданской войны поднят в фильме до большого социального обобщения. В нем противопоставлены два борющихся мира. Борьба с бандой Махно — это как бы выражение всей гражданской войны, которую вела молодая Советская страна; герои фильма — целое поколение юных борцов за новую жизнь.

Фильм «Красные дьяволята» создавался как произведение приключенческого жанра, и это, конечно, определяло многое. Жанр требовал острых, неожиданных ситуаций и допускал некоторое изменение действительных фактов. Известно, например, что Махно бежал за границу. В фильме же герои ловили его и приносили в мешке в подарок Буденному. Это было их торжество. Логика жанра допускала подобный «сказочный» домысел.

Фильм отличается законченностью художественной формы. Точное соблюдение жанра; умелое использование средств сатиры при обрисовке вражеского лагеря; революционная романтика, которой проникнут весь рассказ о молодых героях; динамичный монтаж, умение найти в каждом эпизоде свой ритм и естественно сочетать его с ритмом фильма в целом — свидетельствуют о высоком профессиональном мастерстве художников. Недаром пресса того периода писала: «Этот фильм — чудо советской кинематографии».

Что же привлекало к «Красным дьяволятам» юного зрителя? Правильно ли считать эту картину «детской»? Ведь «Чапаев» также пользуется популярностью у детей, но никто не называет его «детским» фильмом.

К «детским» фильмам «Красных дьяволят» прежде всего «причислили» сами дети, уже свыше трех десятилетий считающие эту картину своей. Создавая этот фильм как первый приключенческий и положив в основу сюжета события гражданской войны, Перестиани раскрыл перед юными зрителями революционную программу жизни, увлек их романтикой борьбы. Детей привлекла прежде всего революционная романтика. Им показывали их же сверстников, которые стали настоящими разведчиками. Им словно говорили: борьба с врагом не только трудна, но и героически увлекательна; и, главное, в этой борьбе могут участвовать и дети, нужно только, чтобы они были похожи на «красных дьяволят». Герои фильма — люди необыкновенные, но вместе с тем они реальны, близки, они живут где-то рядом. Для детей следующих поколений подвиги героев этого фильма еще сильнее окрашивались романтикой: ведь это были те самые отважные юноши, которые участвовали в революции! А что может быть прекраснее участия в настоящих героических событиях?

16

Таким образом, детскому зрителю оказалось близким героическое содержание. При этом характер повествования был серьезным, не было никаких скидок на «детскость». Герои фильма переживали настоящую горе, терпели подчас и тяжелые поражения, но всегда одерживали настоящие победы.

Вторым, не менее важным, качеством фильма было то, что о серьезном рассказывалось в доступной детскому восприятию форме и увлекательно. Динамичность сюжета, яркость и острота ситуаций, выразительность и многообразие художественных средств — все это делало фильм эмоциональным, а юный зритель воспринимает произведения искусства, прежде всего, сердцем.

Фильм «Красные дьяволята», имевший столь большой и шумный успех, не явился, однако, в последующие годы образцом, которому следовала детская кинематография. Умело найденное сочетание ясной, простой формы, увлекательности повествования с подлинно жизненным содержанием, ставшее в дальнейшем основой основ киноискусства для детей, не было еще понято в первой половине двадцатых годов.

Справедливо давая ему высокую оценку, критика не заметила, что родился именно фильм для детей, что многими своими художественными решениями он близок юному зрителю.

1924—1925 годы можно считать началом детской кинематографии. В эти годы фильмы для детей перестали быть случайным явлением, они появлялись регулярно и выражали сознательное стремление кинематографистов и педагогов использовать киноискусство для коммунистического воспитания подрастающего поколения.

Печать уделяла детской кинематографии большое место. Появилось много статей, в которых обсуждались различные проблемы киноискусства для детей. Как мы отмечали выше, раньше статьи появлялись редко и только по вопросам «школьного кино». Причем проблема «школьного кино» рассматривалась, главным образом, в связи с учебным процессом. С 1924 года «школьное кино» понималось уже более широко, и педагогов стал занимать, прежде всего, вопрос воспитательный. При помощи правильно организованных киносеансов в школе они стремились бороться с дурным влиянием «взрослой» кинематографии. Увлечение детей кино картинами было настолько сильным, что в одной из статей, посвященных детской кинематографии, говорилось: «Никакие законодательства, никакие запретительные системы и ограничения о посещении кино детьми и опыты регламентации дет-

ского кинофильма не спасут детей и подростков от развращающего влияния общих кино, оздоровление которых должно стать задачей дня»¹. В этой статье, как и во многих других, автор утверждал, что посещение детьми кино носит ужасающе неорганизованный характер, что школьные и пионерские организации редко устраивают массовые посещения кинофильмов, сопровождающиеся обсуждением содержания картины. Дети ходят в кино без всякой системы, и запрета посещения даже особо вредных картин, по существу, нет. Справедливо указывалось также, что наиболее распространены в репертуаре для детей как в Западной Европе, так и у нас, кинопьесы сенсационного характера, в основу которых положены различные преступления, убийства, воровские проделки, мелодрамы, похождения сыщиков и бандитов.

Приведем два объявления о кинорепертуаре, который в те годы фактически был доступен и детскому зрителю.

Вот репертуар на вторую половину декабря 1922 года: «80 000 верст под водой», «Закон Караганды», «Ужасная ночь в зверинце», «Черный граф», «Тигрица», «Среди разбойников и хищных зверей», «Женщина с прошлым», «Великий соблазн», «Повелитель зверей», «Приключение Мак-Мирра», «Три ночи», «Облава», «Человек в рабочей куртке», «Тайна двора», «Проклятая скрипка», «Белые рабыни», «Кумир поверженный».

«Огромный успех! Грандиозная драма в 7 частях, охватывающая 5 эпох!».

«Череп дочери фараона», «Хамелеон», «Похождение французских авантюристов».

Репертуар московских кинотеатров на первую половину января 1923 года.

«Борьба душ», «Сверхчеловек», «Сказка о семи лебедях», «Чаплин на работе», «Мадлен», «Русалка и море», «Маска Венеры», «Цепи дьявола», «Член парламента», «Доктор Мабузо», «Тигрица», «Среди диких зверей и разбойников», «Бандиты», «Кабинет доктора Калигари», «Потерянный город», «Белая смерть», «Нищенка из Стамбула», «Федора», «Граф Калиостро», «Манон Леско», «10 миллионов вольт», «Прожигатели жизни», «В трущобах Парижа», «Ужасная ночь в зверинце», «В чад маскарарада», «Тайна Сандомирского монастыря», «Голос жизни», «Мадам Сан Жен», «Самурун», «Приключения французских авантюристов», «Ключи счастья» II сер., «Поклонники дьявола», «Красное домино» — III сер.,

¹ «Советское кино», 1925 г. № 1. стр. 17, В. Диканская «Школа и кино».

«Нищая из Стамбула», «Фаворитка Развольского». Все эти фильмы могли без разбора и ограничений смотреть и дети.

Разумеется, существовали некоторые преграды для посещения отдельных фильмов, но они на практике оказывались не столь серьезными. В связи с этим ставился вопрос о запрещении детям посещать кинотеатры без родителей и воспитателей. Но главную надежду возлагали все-таки на школьное кино.

«Школьное кино должно вступить в борьбу с экраном городских кино, тем более, что «кинострасть» — болезнь, так ярко охватившая московскую молодежь, — хотя и не в такой степени, но охватила ее уже и в провинции», — так утверждал журнал «На путях к новой школе»¹.

Этот журнал периодически публиковал в те годы статьи о работе школьных кинопередвижек.

Вот характерный пример такого рода работы в одной из провинциальных школ.

В течение года в этой школе демонстрировалось 22 фильма. В их числе — «В степях Восточной Африки», «Авиация и химия в борьбе с саранчой», «Слоны на службе у человека», «Кремль в прошлом и настоящем», «Красные дьяволята», «Девятое января», «Степан Халтурин», «Дворец и крепость», «Кирильчо», «Муму», «Каштанка», «Колежский регистратор», «Поликушка», «Сын маэстро», «Закройщик из Торжка».

Как видим, педагоги старались разнообразить репертуар, включив в него большое количество художественных фильмов. Как это делалось уже в театре, они начали изучать запросы детской аудитории, ее реакцию, ответы на вопросы в анкетах, которые раздавались зрителю перед сеансом.

Вывод был весьма показательным — надо расширять программы школьных киносеансов за счет показа большого количества художественных картин.

В цитируемой статье приводился цифровой анализ ответов школьников. Из этого анализа делались следующие выводы: у детей еще не пробудился интерес к научным картинам. «Тяги к знанию через кино у наших ребят мы не улавливаем. Научная картина еще не завоевала их симпатии»². Автор статьи приходит к заключению, что педагоги «должны приучать ребят к хорошей серьезной картине, приучать их видеть в кино не пустое развлечение», а художники должны «развернуть на экране вопросы знания и науки в интересной форме, вопросы быта в соответствующей постановке»³.

¹ Журнал «На путях к новой школе», 1927, № 11, стр. 62.

² «На путях к новой школе», 1927, № 11, стр. 61.

³ «На путях к новой школе», 1927, № 11, стр. 62.

Эта статья и ее выводы были очень показательны — они свидетельствуют о том, что педагоги начинали все шире смотреть на кинематографию для детей, видеть в ней не просто учебное пособие, а прежде всего искусство с его огромными возможностями воспитательного воздействия.

Все яснее ощущалась необходимость создания специальной детской кинематографии, которая отвечала бы огромным задачам коммунистического воспитания.

Особое значение вопросы детского кино приобрели после XIII съезда РКП (б), в резолюции которого говорилось, что «кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профсоюзных организаций. До сих пор не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им».

Что касается влияния кинематографии на детского зрителя, то эта проблема стояла еще более остро, так как фильмов для детей было мало и трудностей в этой области работы было гораздо больше.

Ленинградская «Кино-неделя» писала:

«Очистить Авгиеву конюшню репертуара детского кино отнюдь не трудно, но как начать эту ответственную работу создания новых кинофильмов, вполне отвечающих требованиям воспитательного характера и требованиям художественным? Трудность подхода усугубляется тем, что до сих пор в этой области нет мало-мальски удовлетворительной подготовительной работы. Все, что сделано до сих пор, можно с легким сердцем выкинуть, как ненужную дребедень. Разумеется, могут оказаться и исключения, но можно и, не рискуя ошибиться, сказать наперед, что они будут и малочисленны, и ничтожны по содержанию...»¹

В этой статье утверждалось, что в чистом виде киноискусства для детей до этих лет, по существу, еще не было. Необходимо при этом помнить, что «Красные дьяволята» в то время не считались фильмом, созданным для детского зрителя. Поэтому и в этой, и во многих других статьях того времени, посвященных вопросам детской кинематографии, ни разу не упоминался фильм «Красные дьяволята».

С 1924 года постановка фильмов для детей принимает более или менее систематический, регулярный характер. Вопросами детского кино начинают заниматься все учреждения

¹ «Кино-неделя», Л., № 22, 1924.

Наркомпроса, школьные и пионерские организации и, что особенно важно для практического решения проблемы, этим вопросам начинают уделять внимание многие киностудии страны.

Инициативная группа комсомольцев, работников детского движения, сплотившихся вокруг пионерского журнала «Барaban», обратилась к работникам кино с весьма серьезным и интересным призывом, в котором были сформулированы наиболее важные проблемы детского кино. Современное кино для взрослых в большинстве своем действует на психологию ребенка развращающе, — говорилось в обращении, — а между тем сотни и тысячи детей являются самыми яркими поклонниками «великого немого»; неоднократно уже писалось, что кино много раз наталкивало ребят на различные преступления. «Вопрос о пролетарском детском кино давно назрел и требует немедленного разрешения. Пора обратить на детское кино серьезное внимание. Идеологически детское кино должно быть так построено, чтобы оно воспитывало пролетарскую детвору в классово-коммунистическом духе. Захватывающее по содержанию действие должно развертываться на фоне революционной романтики. Поэтому такие фильмы, как ставящаяся сейчас сказка «Морозко», не ответят на запросы пролетарских ребят. Советское детское кино должно отражать жизнь и быт пролетарских ребят, которые и должны являться главными действующими лицами фильма.

Детское кино, прежде всего, должно отвечать на запросы ребят в возрасте от 11 до 15 лет, так как именно этот возраст является наиболее восприимчивым ко всему героическому и приключенческому, а современное кино в большинстве случаев действует на них развращающе.

Психологии ребенка свойственно всегда, может быть даже бессознательно, ставить себе идеалом какой-нибудь героический образ. Вместо Гарри Пилей и Шелдон Стилов — любителей приключений, которые фигурируют в буржуазных кинофильмах, пролетарское детское кино должно дать образы, подражая которым, ребята воспитывались бы в коммунистическом духе.

Ближайшей задачей пролетарского детского кино должно явиться освещение перед массами неорганизованных детей сущности детской коммунистической организации юных пионеров. Жизнь и работа юных пионеров настолько богата содержанием, что может дать неисчерпаемый материал для

подражаний. В этой плоскости и следует строить приключенческий детский сценарий.

Опираясь на шеститысячную массу пионеров в одной только Москве можно при сравнительно малых материальных затратах добиться небывалых для пролетарского детского кино результатов»¹.

Обращение инициативной группы было первым печатным документом, в котором четко определялись важные принципы советского киноискусства для детей: воспитание детей при помощи искусства в коммунистическом духе, необходимость отражения в произведениях для детей жизни и быта пролетарских ребят и создания в фильмах героических образов, которые могли бы стать образцом для подражания.

Немаловажным было также указание на то, что должна быть установлена тесная связь искусства с общественными организациями, занимающимися воспитанием пионеров и школьников. Эти требования к кинематографии, сформулированные в 1924 году, нисколько не потеряли своего значения и теперь.

Большое внимание партии, педагогической общественности в эти годы к вопросам киноискусства для детей дало свои результаты. В 1924—1925 годах было создано специально для юного зрителя двенадцать кинофильмов.

В этот по существу первый период активной жизни детской кинематографии наибольшее внимание режиссеров и специалистов занимала так называемая пионерская тематика. Фильмы «Ванька — юный пионер», «Остров юных пионеров», «Самый юный пионер», «Дитя Госцирка» были посвящены жизни пионеров. К сожалению, за исключением фильма «Дитя Госцирка», ни один из этих фильмов не сохранился, и мы можем составить о них представление только по газетным и журнальным статьям. Судя по рецензиям, большинство этих картин было художественно слабым. Новый жизненный материал, который служил для них основой, был еще настолько не изучен и вызывал столько разноречивых суждений у самих педагогов и организаторов пионерского движения, что от мастеров кино трудно было ожидать каких-либо серьезных художественных открытий.

Н. К. Крупская, неоднократно выступая в эти годы по вопросам пионерского движения, указывала, что пионерские организации очень часто перегружают детей «всякими сборами, всякой внешней формальной стороной дела»². Эта

¹ Журнал.

² «На путях к новой школе», 1927, №№ 7, 8.

же ошибка характерна и для пионерских фильмов, авторы, подходя к изображению пионерского движения чисто эмпирически, чаще всего переносили на экран именно эту внешнюю сторону. Так, например, в фильме «Остров юных пионеров» была показана чисто формальная сторона жизни пионерского лагеря. Никаких образов детей даже не намечалось. Действовала вся масса пионеров, и главной задачей постановщиков, по-видимому, было показать жизнь и работу «пионерского отряда-вообще». Таким образом, новый для киноискусства материал в сущности не нашел в этом фильме своего художественного решения. Фильм был ближе к документальной кинематографии, чем к художественной. Но надо принять во внимание, что это была одна из первых картин о пионерском движении, и она, несомненно, выполнила в те годы определенную воспитательную задачу, так как показывала в живых картинах пионерскую работу, которая сама по себе еще требовала разъяснения и пропаганды.

Один из авторов и режиссер фильма «Самый юный пионер» К. Державин попытался создать эксцентрическую комедию для детей.

Как известно из рецензий, главная героиня этого фильма — трехлетняя девочка — в годы гражданской войны в тылу у белых претерпевала различные малоправдоподобные приключения. Маленькая героиня была в фильме единственным ребенком в этом мире взрослых. Одно только перечисление действующих лиц дает уже представление о том, с кем сталкивалась героиня: командир, денщик, начальник белогвардейского приюта Пумперникель, городской, полковник Труссон, летчик-наблюдатель.

Можно сделать вывод, что фильм этот был просто-напросто поверхностной попыткой создать развлекательную ленту и ни о каких высоких педагогических задачах и проблемах искусства авторы не задумывались.

Сценарист и режиссер фильма «Ванька — юный пионер» П. Малахов уже серьезнее подходил к задаче создания фильма о современных детях. Он стремился рассказать о тех препятствиях, которые вставали на пути у многих детей, желающих поступить в пионерский отряд. Эта была попытка поставить фильм на серьезном жизненном материале.

Н. К. Крупская не раз в своих выступлениях говорила о том, что многие родители, особенно в деревнях, не разрешают детям вступать в пионеры. Автор хотел отразить эти сложности, рассказать о трудностях организации пионерских отрядов в деревне. Взятые проблемы он стремился решить средствами художественной кинематографии, заметно его намерение

отойти от иллюстрации и создать законченный сюжет, раскрыть основную мысль в столкновениях характеров героев.

Однако эти хорошие замыслы во многом оказались нереализованными. Авторам, прежде всего, помешало то, что они находились в плену обычных литературных схем; отсюда неумение глубоко проникнуть в существо характеров, не всегда педагогически правильный подход к материалу. Однако интересно отметить, что фильм «Ванька — юный пионер» получил хорошую оценку прессы. И критику, и юного зрителя, несомненно, привлекла новизна материала. Острота некоторых проблем, поставленных в фильме, по-видимому, затрагивала чувства зрителей. Но спустя несколько лет, в 1930 году, когда фильм этот еще не был исключен из действующего репертуара, к нему уже относились совсем по-иному. Так в статье «Кого воспитывает советская кинематография»¹ опытный педагог Ю. Менжинская, занимающаяся внешкольным воспитанием детей, писала, что «установки этой картины совсем странные». «Пионеры, которые в основу Наказа слету берут дела, здесь даны фронтовиками, которые маршируют да парадируют, впрочем, иногда они еще заседают, как чиновники какие-то. В лагерях то же самое: маршировали да ели, а потом титр: «Трудовой день окончен». А где же труд-то был? После лагерей заслушивается отчет, в котором говорится, что была связь с деревней. А как и в чем она выразилась—ведь ее нет в картине».

Как видим, автор статьи снова упрекает создателей фильма в том, что они показали пионерское движение только с внешней стороны.

Вполне серьезны и замечания Менжинской, касающиеся сюжета и конфликтов картины.

«Ваня становится пионером в результате агитации комсомольца Гриши. Не будем уже останавливаться на том, что Гришина агитация тоже только одна трескучая многословная шумиха; интересны те способы, которыми Гриша помогает Ване стать пионером. Ваня становится пионером обманом: уезжает потихоньку из дома родителей, симулируя самоубийство, оставив записку о том, что бросился в воду, так как родители противились его пионерству. Перед отъездом в Ленинград, чтобы стать пионером, Ваня с гармошкой в руках последний раз ухарски вприсядку «гуляет» с товарищами по улице, точно новобранец царской армии. К сцене дан титр: «Последний nonешный денечек гуляю с вами я, друзья». На

¹ Сборник «Детская кинематография», изд. Главсоцвос Наркомпроса, 1930, Теакинопечат, стр. 30.

дорогу у него нет денег. Гриша покупает один билет, входит с ним в вагон, а потом через окно вагона передает его Ване, который предъявляет его кондуктору. Приехав в Ленинград, Ваня не может уйти с перрона вокзала, так как он безбилетный. Тогда он обманом пролезает между ног контролера».

Как видим, в фильме «Ванька — юный пионер» есть распространенные в те годы шаблоны и схемы. Но несмотря на это, в этом фильме ощутима тенденция создать произведение, отвечающее интересам детского зрителя и отражающее истинные конфликты времени.

На иных позициях стояли авторы другого фильма — «Дитя Госцирка». Сценарий был написан О. Блажевич по теме А. Гольдмана, ставил фильм режиссер С. В. Козловский, ставший впоследствии одним из ведущих художников-декораторов. Поводом для создания этой картины послужил весьма примечательный факт. Ленинградский журнал «Кино-неделя» получил письмо от 7-го Сокольнического отряда юных пионеров, в котором ребята просили передать привет и пожелание успехов популярному в то время юному американскому актеру Джекки Кугану. Они выносили ему благодарность за пожертвование, которое он сделал голодающим палестинским детям, и зачислили его почетным пионером в свой отряд имени Ильича. Работники журнала ответили юным пионерам письмом и разъясняли, что Джекки Кугана можно любить как популярного артиста, но из этого вовсе не следует, что он достоин носить красный галстук юного пионера¹.

Этот эпизод из реальной жизни и был положен в основу завязки сюжета фильма. Во всех остальных компонентах: в самом сюжете, в характере основного действующего персонажа — шестилетнего мальчика Гриши, в манере работы с маленьким актером, это произведение было не столько полемическим по отношению ко всем фильмам с участием Джекки Кугана, сколько эпигонским. Можно утверждать, что авторы фильма скорее всего пытались создать своего советского Джекки Кугана. Фильм «Дитя Госцирка» сам в значительной степени является носителем отрицательных черт буржуазной; кинематографии. По существу, он никакого отношения к истинным проблемам жизни пионеров не имел.

Сюжет его таков. Один пионерский отряд принял своим почетным членом Джекки Кугана и отказал в приеме маленькому мальчику Грише. Гриша обиделся и решил показать всем, кто действительно достоин звания пионера. На афише с портретом Джекки Кугана он написал «Питомец буржуа--

¹ «Кино-неделя», Л., № 39, 1924.

зии» и ушел из дома, оставив матери записку, чтобы она не беспокоилась. Так начались его весьма необычные и мало-правдоподобные приключения в цирке.

Весь фильм построен на дурных штампах того времени. В нем все смешано воедино: сложные взаимоотношения цирковых артистов, любовные связи, обманы, бандиты, которых преследует юный герой; есть, разумеется, и погоня, и много разных, совсем не детских приключений.

Авторы фильма правильно считали, что зритель-ребенок гораздо живее воспринимает занимательные произведения с острым, напряженным действием, однако, они были далеки от истинного понимания этой занимательности и, главное,— от реальной действительности.

Особо следует остановиться на принципе работы постановщиков с маленьким актером.

С первого дня своего существования советская детская кинематография отказалась от ставки на актера-вундеркинда, для которого писались сценарии с таким расчетом, чтобы наиболее «выигрышно» показать все, что может сделать маленький артист. Но режиссер фильма «Дитя Госцирка» шел именно этим путем. В центре событий он поставил как раз ребенка необыкновенного и заставил любоваться его похождениями и шалостями, не заботясь о воспитательном смысле своей картины и о верности изображаемых событий жизни.

Фильм начинался сценой, показывающей семью Гриши. Это обычная трудовая советская семья: отец работает, мать учится на рабфаке, старший сын вечером ходит в пионеротряд. Только Гриша, младший сын, «по малолетству—без определенных занятий». Гриша представлен зрителю как инициативный, шаловливый ребенок, фантазия которого поистине неисчерпаема. Он напускает в суп тараканов, превращает таз в барабан, поднимая на ноги весь дом, качается на люстре, и т. д., т. е. делает в общем все то же, что с успехом делали до него Джекки Куган и Бэби Педжи. Приспосабливая старые трюки к фильму о советском мальчишке и рассказывая попутно о темных сторонах закулисной жизни взрослых артистов, авторы создали произведение не только фальшивое, лишенное какой бы то ни было жизненной глубины, но и совсем не детское.

«Дитя Госцирка» — не единичный пример того, как первое время фильмы для детей создавались по образцам существовавших тогда буржуазных фильмов «о детях». И в последующие годы подобного рода тенденция далеко не сразу изжила себя — из года в год появлялись картины, продолжающие эту «традицию». Такой была, например, картина «Митька, Петька

и Чемберлен», посвященная довольно нелепым приключениям двух беспризорных детей и их друга, собаки по кличке «Чемберлен».

По отзыву прессы, нибольший набор штампов и, в частности, штампов так называемых «деревенских» фильмов, имелся в картине «Чудо с самогоном». Сюжет ее таков: пионеры Шура и Толя приехали вместе со своим неразлучным другом, собакой «Чемберленом», на летние каникулы в деревню и разоблачили там деревенских самогонщиков—лавочника, его жену, попа и дьякона.

Авторы картины — сценарист С. Калужский и режиссер В. Фейнберг—вульгарно решили проблему современности в детском фильме. Злободневная тема — борьба с самогонщиками— имела слишком малую связь с жизнью пионеров и школьников, и, естественно, картина воспринималась всего лишь как «агитка», облеченная в форму детского фильма. Здесь были не только шаблоны «деревенских фильмов», но и некоторые уже наметившиеся штампы новорожденной детской кинематографии. Герои фильма были обязательно пионерами¹: (этим подчеркивалось их «передовое», современное начало), действующими в содружестве с собакой (животное в детском фильме стало почти обязательным персонажем), а сам характер приключений, сверхпроницательность героев, их предприимчивость— выходили за рамки реального и свидетельствовали о намечающемся так называемом «авангардизме» в решении детской темы. Дети, способные без помощи взрослых, а часто и вопреки им, вершить самые сложные дела,— такими были и в дальнейшем герои многих детских фильмов, авторы которых не смогли подняться до подлинно реалистического изображения действительности. Преувеличивая возможности детей, то влияние, которое они могут оказывать на ход событий, авторы нередко создавали фальшивые произведения. Однако эта тенденция, переключившаяся из детской литературы в кинематографию, в начале 20-х годов еще только начала пускать свои слабые корни.

Для первых лет детского советского кино наиболее типичным было стремление брать в основу фильма какую-то серьезную проблему советской действительности того времени.

В 1926 году одной из таких проблем была борьба с беспризорничеством. Административно-финансовая комиссия Совнаркома выяснила тогда, что в Советском Союзе насчитывалось около трехсот тысяч детей улицы главным образом в возрасте от двенадцати до пятнадцати лет. И это было поистине тяжелым народным бедствием, естественно приковавшим к себе внимание и деятелей искусства.

В 1924 году кинематография выпустила фильм «Компания» (авторы сценария И. Леонов и Лео Мур, режиссер Лео Мур), в котором рассказывалось об уличных мальчишках и их командире Сеньке-Вырви Глаз. "Жизнь улицы, приключения детей, различные комические трюки, кражи, перипетии бродяжничества — таково содержание первых частей фильма. Авторы слишком увлеклись внешней, «экзотической» стороной беспризорничества. Рецензии того времени и отмечали, что приключения, которые были показаны в фильме, не волновали, не вызывали чувство гнева, а скорее смешили и развлекали. «Фильм не убеждает в том, что жизнь детей улицы так плоха. Элементу дешевых приключений принесен в жертву социальный элемент»¹, — так писали рецензенты в «Кино-неделе».

Как видим, причины неудач, которые претерпевали авторы первых советских фильмов для детей, заключались не только в том, что сценаристы и режиссеры не сумели избежать штампов, существовавших в кинематографии для взрослых. Зачастую, стремясь приблизиться к жизни, они просто не умели еще найти верного аспекта изображения действительности.

Наибольших успехов, как всегда, добивались те авторы, которые шли путем новаторства как в выборе темы произведения, так и в методе ее раскрытия.

Автор сценария «Как Петюнька ездил к Ильичу» Н. Дорохов и режиссер М. Доронин шли именно этим путем.

Фильм этот, созданный в 1924 году, представляет интерес благодаря двум своим качествам. Первое — он соответствует общей главной тенденции советской детской кинематографии, то есть ее стремлению сблизить искусство для детей с реальной жизнью.

Автор этого фильма, следуя примеру Перестиани, пытался создать широкий жизненный фон, органически слив с ним жизнь своих героев.

Второе, что обращает на себя внимание в фильме «Как Петюнька ездил к Ильичу», — это настойчивое желание показать в детях положительные человеческие качества, явившиеся результатом новой социалистической морали, завоеваний революции, показать какие-то черты нового мира. Все самое дорогое в мире, самое лучшее связано с именем Ленина — такова основная мысль, которая пронизывает все сцены и эпизоды фильма. Хотя подчас художественное воплощение этих важных мыслей несколько наивно, но все же сама по себе попытка объяснить детскому зрителю смысл и значение

¹ «Кино-неделя». Л., 1924, № 39.

завоевании революции и то, как эти завоевания отразились на их собственной жизни, весьма интересна.

Сюжет фильма необычно прост. В нем рассказывается о том, как мальчик из детского дома Петя, узнав о смерти Ленина, с именем которого у него связывалось все самое дорогое, решил потихоньку от воспитателей уехать в Москву проститься с Ильичем.

Весьма характерно, что в фильме нет даже попытки «расцветить» приключения Петюньки по дороге в Москву. Наоборот, эти сцены даются как бы мимоходом. В то же время те эпизоды, в которых рассказывается о жизни детского дома, и, главное, эпизоды в самой Москве развернуты очень подробно. Тут широко использованы хроникальные кадры, запечатлевшие похороны Ленина.

Несмотря на некоторое техническое несовершенство монтажных переходов (в частности, игровые сцены иногда не сочетаются по свету с документальными), фильм приобрел большую впечатляющую силу именно благодаря соединению игрового материала с документальным. Создается полное впечатление, что все показанное: и скорбные очереди к Дому Союзов, к гробу Ленина, и костры, у которых на улицах грелись люди, — все это видел сам герой фильма. Мальчик стал участником подлинных событий.

Документальные кадры захватывают своей достоверностью, атмосфера скорби, народного горя передана в них с большой силой. Очередь к гробу Ленина стоит молча, лишь изредка люди делают какое-нибудь движение, чтобы согреться, хотя мороз на дворе был, как известно, жестокий. Огромные очереди все растут... Учителя приводят прощаться с Ильичем целые школы...

Документальные съемки в фильме используются продуманно, ощущается не только стремление режиссера к стройному повествованию, но попытка органически слить фабулу с реальными событиями. Мальчик приезжает в Москву и видит город, погруженный в траур; у Дома Союзов печальное шествие людей. Хроникальные кадры иллюстрируют и рассказ самого Пети, возвратившегося уже в детский дом. На экране показаны похороны. Зритель видит вынос гроба, последний путь Ильича. Фильм заканчивается просто решенной и трогательной сценой в детском доме: учительница и дети, стоя у портрета, молча прощаются с Лениным.

Хроникальные кадры придали фильму значительность, которую особенно остро должны были ощутить именно юные зрители: с ними говорили о жизни серьезно и уважительно.

Современная тема только лишь пробивалась к экрану,

опыт работы над ней в фильмах для детей вообще был еще незначителен. Поэтому многие важные мысли были выражены в фильме прямолинейно, в чисто иллюстративных сценах. Но уже одно стремление передать в картине для детей атмосферу эпохи, насытить фильм глубоким идейным содержанием необходимо отметить как положительный фактор.

Особого внимания заслуживают те сцены и те отдельные, удачно найденные детали, в которых детям рассказывается о Ленине. Детский дом носит имя Ленина, здесь осиротевшие дети нашли тепло и уют, здесь им возвратили детство, словом, все хорошее они получили от Ленина.

Любовь детей к Ленину показана в фильме подчас при помощи наивных художественных средств, но в самой этой наивности заключена трогательность и чистота. Один мальчик из детского дома говорит в фильме: «Когда я вырасту большой, я запишусь в коммунисты». И эти слова, сказанные в печальные дни смерти Ленина, воспринимаются зрителем как единственно правильный вывод, который должны были сделать дети,— настолько естественно и правдиво показана была атмосфера всеобщей любви к Ленину. В самом поступке ребенка, убежавшего из детского дома, чтобы проститься с Ильичем, эта любовь проявляется сильно и достаточно действенно. Все помогали Пете: сестра отдала ему свой хлеб, беспризорные, с которыми он встретился по дороге, помогли ему добраться до Москвы, и даже поймавший его милиционер — гроза всех детей — показал ему дорогу к Дому Союзов. Искренность и простота, с которыми сделаны эти сцены, покоряют зрителя.

Фильм «Как Петюнька ездил к Ильичу» многие годы шел на детских экранах, и его успех у детского зрителя подтверждал верность творческих исканий авторов, правильность их пути в искусстве.

В эти годы зарождалась детская кинематография и в национальных республиках. Украинская кинематография выпустила на экраны одну из своих первых картин — «Марийка» (сценарий М. Романовской, режиссер А. Лундин). По содержанию и принципиальному решению современной темы этот фильм близок к фильму «Как Петюнька ездил к Ильичу».

В фильме «Марийка» находили отражения многие стороны жизни того времени. Картина развлекала, учила детей, воспитывала их, помогала им познавать жизнь. Это и приобщило фильм к разработке главной, принципиально новой проблемы, которую ставило перед собой советское киноискусство для детей. Однако в «Марийке» есть те же недостатки, которые присущи и картине «Теплая компания». Жизни детей улицы,

воровскому притону здесь было уделено слишком много места. К тому же для изображения этого трудного материала не было найдено верного решения.

Марийка — беспризорная крестьянская девочка-сиротка, которую в первые годы нэпа один из комитетов «Помгола» отправляет из голодающей деревни в город. По дороге в родную деревню она знакомится со старым бродягой Филькой, который отводит ее к хозяйке воровского притона. С этого времени начинаются для Марийки трудные дни. Ее вынуждают принять участие в воровстве, которое заканчивается провалом. Воровская шайка, считая Марийку главной виновницей своей неудачи, грозит жестоко расквитаться с ней. Спасает девочку папиросник Тимка, который вовремя оповещает милицию. Марийка спасена; она вступает в пионерский отряд и во время первомайской демонстрации встречается со своей сестрой, которая давно уже ее разыскивает. Путь девочки к счастью идет через пионерский отряд: свое место в жизни, в радостном строю демонстрантов, она завоевала в тяжелой борьбе, но теперь ее ждет спокойное радостное детство — таков вывод фильма.

Второй фильм украинской кинематографии «Вася-реформатор», снятый режиссером Ф. Лопатинским по сценарию А. П. Довженко, к сожалению, не сохранился. Это была комедия, герой которой — смелый, находчивый мальчик — побеждал всех своих противников.

В 1926 году в детскую кинематографию приходит талантливый режиссер О. Преображенская. Она поставила фильм «Федькина правда» и экранизировала повесть А. Чехова «Каштанка».

Фильм «Федькина правда» — одно из интереснейших произведений детского кино раннего периода. В свое время эта картина подвергалась критике за то, что в ней якобы не были учтены особенности детского восприятия. Утверждали, что многие сцены, да и сюжет фильма в целом слишком тяжелы для психики ребенка.

Но, на наш взгляд, такого рода претензии не были оправданы, хотя повод для подобных суждений имелся. Действительно, полюбившийся зрителю герой погибал. Смерть его была тяжелой: мальчик долго болел, бредил, ему мерещились страшные картины, а около его постели сидели убитые горем мать и отец. Страдания мальчика и горе родителей показывались, в самом деле, очень впечатляюще. Однако и по своему содержанию, и по изобразительным средствам это было интересное, яркое произведение.

Сюжет фильма не сложен, хотя во второй половине картины, как нам кажется, и нет достаточной четкости.

Жили по соседству две семьи — богатая и бедная. И росли в этих семьях два мальчика: в семье типографского рабочего — сын Федька, веселый, озорной, инициативный, а в семье буржуев — Толя, злой, капризный, избалованный ребенок, воспринявший уже много скверных привычек, в том числе и привычку лгать. Не следует думать, однако, что авторы фильма упрощенно раскрывают только «черное» и только «белое» в характерах мальчиков.

Пожалуй, одна из интересных художественных особенностей этого фильма и заключается в том, что в нем выведены живые полнокровные характеры. Даже там, где сущность образов раскрывается по контрасту и где действительно есть противопоставления противоположных качеств,— нигде нет примитивного «очернения» отрицательного персонажа. Авторы достигают этого, во-первых, тем, что противопоставляют не характеры в целом, а только определенные черты или привычки! Во-вторых, сопоставление делается большей частью в плане сатирического обличения, с юмором и наблюдательностью, с пониманием сложного, своеобразного мира ребенка.

Фильм начинается кадрами, показывающими детскую игру: герои фильма строят на песке крепость. Но сразу же несколько лаконичных надписей, переводят повествование в иной, «серьезный» мир жизни.

«Как жилось Федькиному отцу?» «В прежнее время рабочим болеть не разрешалось», — гласят надписи.

Показана комната рабочего, печать бедности лежит на ее убогой обстановке. В квартире Толи — все иначе. Здесь царит благополучие, богатство, но авторы точными деталями подчеркивают черты мещанства. В этих кадрах определяется социальная среда, дается представление, откуда возникают те или иные привычки маленьких героев.

Например, ярко и интересно, показан утренний завтрак Федьки и Толи. «Толя — мальчик без аппетита», — говорится в надписи, и следует сатирическая картина кормления избалованного барчука.

«Федька не страдает отсутствием аппетита»: «за третьим блюдом он спешит в осенний сад».

...А у Толи все еще продолжается завтрак — «шестое блюдо». Нянька, гувернантка, мать продолжают пичкать барина.

Так в доступной детям форме объясняется, что порождает столь различные характеры, откуда идут скверные качества Толи.

Особенно интересна в замысле авторов серьезная попытка-представление в детском фильме жизнь во многих связях и опосредствованиях. Герои фильма — дети, в основу сюжета положены события из их жизни. Словом, это подлинно «детский» фильм. Вместе с тем авторы самыми разнообразными средствами стремятся показать, что мир детской жизни не отделим от окружающего его «взрослого» мира. Иногда эту мысль удается раскрыть в убедительных деталях, иногда некоторые сцены несколько дидактичны или просто кажутся лишними, словом, не всегда авторы находят верное художественное решение этой темы. И все же стремление показать реальные жизненные отношения, которые определяют положение человека в обществе, влияют на взаимоотношения детей, заслуживают одобрения. Это и есть тяготение к реалистическому воспроизведению действительности, характерное для большинства режиссеров, создающих в те годы первые советские фильмы для детей.

Вот один из примеров. Сцены в школе, на первый взгляд, как будто разбивают логику повествования. Не сразу уловишь внутреннюю связь этих эпизодов в общем строе фильма. Показывается скучный урок «закона божьего», на котором спят и сам учитель — священник, и дети, а если не спят, то занимаются посторонними делами. Что общего имеют эти сцены с предыдущим и последующим повествованием? Можно, кажется, исключить их и ничто не изменится. Однако это далеко не так. Сатирические картины школьных занятий в «старое время», скучная учительница, со смешным пучком на голове, которая учит детей, где надо писать «ять», а где «е» и оставляет весь класс без обеда за малейшую шалость,— все это — яркая, выразительная карикатура на прежнюю школу, расширяющая представление детей о жизни до революции.

Также раздвигают рамки повествования и дают детальное представление о жизни сцены, рассказывающие об отце Федьки и о тяжелом положении рабочего, детали быта семьи Толи и т. п., хотя, на первый взгляд, они как будто бы замедляют ритм фильма.

Интересное художественное решение находят авторы и для эпизодов, рисующих детские забавы и игры. Почти в каждой сцене им удается показать различие характеров детей, порою какой-либо одной деталью оценить поступок и заставить зрителя без всяких словесных пояснений увидеть происходящее с нужной им точки зрения.

Дети, во главе с Федей, после дождя играют во дворе, плещутся в лужах. Все это видит и Толя и удирает из дома.

"Он пытается бегать по лужам, как и все дети, но падает, пачкает свой изысканный нарядный костюмчик. Прибегает гувернантка, мальчика уносят в дом. В этот миг Толя — такой жалкий, капризный — действительно «мокрая ворона», как говорится в надписи. А Федька и его товарищи полны истинной прелести, обаяния. Все это сделано так просто и убедительно, что начинаешь ощущать радость детских забав. И, конечно же, юный зритель поймет, что «Толя без Федьки — что птица без ветки», как гласит надпись. А если так, то, значит, не сам Толя не хорош, — ведь он тянется к своему интересному другу и ему не чуждо все то, чем так прекрасно детство. Уродливое воспитание в буржуазной семье, делает его плохим, плаксивым, лживым мальчиком и одновременно вынуждает искать способы и поводы «прорваться» хоть на миг в настоящую жизнь, полную романтики и интересных дел.

В финальных эпизодах фильма характеры мальчиков, как и взаимоотношения людей «взрослого» мира, раскрываются в сложной и драматической ситуации.

...Жаркий летний день. Все дети побежали к реке, убежал за ними (благо гувернантка спала) и Толя. Федька снова придумал забаву. Она хвастается перед ребятами, что «может пароходу нос обрезать». А Толя тут как тут: подзадоривает его, заключает с ним пари. И вот уже Федя в лодке; просится с ним и Толя. Вначале его не берут, но он настаивает, так как хочет сам увидеть, не обманет ли Федя.

Около колес парохода лодка перевертывается, и мальчики начинают тонуть. Они выбиваются из сил и не могут доплыть до спасательных кругов. На берегу поднимается паника. К утопающим спешат лодки. Федя старается помочь Толе продержаться еще хоть несколько минут, но тот увлекает его за собой под воду...

Хорошо смонтированные сцены передают напряженный ритм событий. Действие, происходящее на реке, умело сочетается с тем, что происходит на берегу. Люди на берегу знают, например, что спасли пока только одного мальчика, но кого — не известно. Возникают два лагеря — «баре» и мать Феди с его товарищами. Драматизм событий все время нарастает, это достигается умелым, талантливым, осмысленным монтажом. Здесь нет ни малейшего любования опасностями, «игрой» на нервах зрителя. Здесь все поразительно жизненно, правдиво, и, главное, весь предыдущий рассказ и характеристика героев находят в этих кадрах свое логическое завершение.

Толя - не злодей, толкающий товарища на опасность, а сам остающийся в стороне. Нет, это просто взбалмошный

мальчик, любящий к тому же подзадоривать. Он сам увлечен рискованной игрой и не до конца осознает опасность. Потому-то он и садится в лодку вместе с Федей. Федя в беде оказывается более мужественным и сильным, понимает свое превосходство над Толей и пытается его спасти.

Все эти акценты во взаимоотношениях мальчиков были во многих сценах уже сделаны, и теперь, в минуты истинно трагического происшествия, поведение мальчиков логически вытекает из их характеров.

Взрослые обрисованы более прямолинейно. Отец Толи и сочувствующие ему — это эгоистичные люди, способные думать лишь о себе. Разгневанный барин способен даже ударить бездыханного Федю. Ему и в голову не пришло разобраться в том, что произошло. Для него существует лишь одна истина: его сын виноватым быть не может.

Так разворачиваются события, а вывод из всего происходящего должен сделать сам зритель. Однако сделать его, как нам кажется, далеко не просто. Детям не легко определить, кто же виноват в последних бедах: Федя, который все затеял, или Толя, который подзадоривал Федю. Может быть, таким выводом является мысль: не играй в опасные игры — тебя ждет беда. Но ведь беда действительно приходит, и она слишком серьезна для такого вывода. Погибает в горячке хороший мальчик Федя. У его постели мать, отец. Но ему грезится, что возле него — его «враги». Наплывают одно за другим лица — старухи с костылем, отца Толк, учителей. Эти страшные, злые люди кружатся вокруг Феди, наступают на него, как грозная, неумолимая сила. Сделаны эти кадры мастерски, но действительно они могут произвести на детей устрашающее впечатление. Между тем вывод, к которому должен прийти юный зритель, весьма не ясен. Финальные кадры задуманы в сатирическом плане: в то время как по умершему Феде плачут родные, Толя сидит в своей комнате, держит в руках нож, который он выиграл у Феди, и хвастается, что победил в споре с ним. После мрачных и тяжелых сцен смерти, эти кадры, снятые в светлых тонах, в спокойной манере, теряют свой сатирический смысл. Более того, мораль фильма оказывается так глубоко скрыта в переплетении фабулы, что действительно не каждый ребенок поймет, в чем же она заключается. И в этом известная слабость фильма. Трагический конец детского фильма должен иметь более ясный и понятный детям смысл. Авторы не нашли точных акцентов. Злой мальчик остался таким же злым, а хороший погиб, и даже смертью своей не дал ни зрителю, ни самим действующим лицам фильма поучительного урока.

Такая неясность драматургического решения снижает воспитательную ценность фильма. И это досадно, так как в истории детской кинематографии это первый фильм, где созданы характеры героев и показана их психология. Яркость кинематографической формы этой картины и сейчас заслуживает изучения.

Таковы были первые фильмы, прокладывающие дорогу киноискусству для детей. Они утвердили право на существование особой отрасли кинематографа — киноискусства для детей. Первые шаги детской кинематографии были еще робкими, успех фильмов был невелик; тем более что слава такой картины, как «Красные дьяволята», не была отнесена именно к киноискусству для детей. И все же основные принципы советской детской кинематографии уже наметились. Она начала развиваться одновременно и рядом с советской детской литературой и театром, утверждая свое место в борьбе за воспитание молодого поколения в духе коммунизма.

Несмотря на отдельные крупные неудачи первых детских фильмов, несмотря на то, что многие из них были произведениями слабыми, уже на этом, самом раннем, этапе можно уловить, что детская советская кинематография продолжала и развивала все лучшее не только в области киноискусства (этот опыт был, естественно, очень мал), но использовала традиции литературы, театра, а также следовала передовым принципам советской педагогики.

Классики в свое время, вопреки писателям «сентиментального» направления, всей своей творческой деятельностью показывали широкие тематические возможности детской литературы и пути всестороннего, углубленного познания и отражения окружающей жизни. Своими произведениями они стремились обогатить духовный мир ребенка. Этим же путем пошли в свое время и первые советские кинематографисты в первых фильмах для детей, хотя зачастую они ошибались или просто не достигали еще больших художественных успехов. От писателя, пишущего для детей, Белинский требовал умения показать жизнь в самых характерных, типических обстоятельствах. «Пишите, пишите для детей, но только так, чтобы вашу книгу с удовольствием прочел и взрослый», — советовал он литераторам. Добролюбов призывал знакомить ребят сколько возможно с окружающим действительным миром. «Не отвлеченно-моральные сентенции, — писал Добролюбов, — не фантастические бредни, не умилительные разгла-

гольствования должны теперь наполнять страницы детских книг; в них должны сообщаться положительные сведения о мире и человеке, рассказы из действительной жизни, разъяснение тех вопросов, которые теперь волнуют общество и встретят нынешних детей тотчас, как только они вступят в жизнь».

Эти высокие идейные требования, предъявляемые революционными демократами к детской литературе, нашли свое особое, наиболее яркое и полное воплощение в творчестве советских детских писателей. Основоположники детской литературы, опираясь на богатейшее классическое наследие, создали новую, исключительную по своей воспитательной силе и художественной ценности литературу, воспитали плеяду талантливых детских писателей. Детская кинематография, порожденная советской культурой и не имевшая корней в до-революционном русском киноискусстве, совершала свои первые шаги, опираясь на опыт этой литературы, и в дальнейшем развивалась на основе тесного взаимодействия с ним. Даже наиболее слабые из поставленных в то время фильмов вторгались в жизнь, касались острых проблем действительности. Анализ первых советских картин, созданных для детского зрителя, показывает, что основные принципы детской кинематографии определились уже в самом начальном ее периоде. К этим принципам прежде всего надо отнести широкий тематический охват жизненных явлений, и, кроме того, выбор героев, образы которых обуславливают рассказ о существенных окружающей действительности.

Советская детская кинематография с первых своих шагов заявила и себе, как о боевом действенном оружии коммунистического воспитания. Она поставила своей целью формирование у молодого поколения общественного сознания, взглядов, вкусов, привычек нового человека социалистического общества. Как бы художественно слабы ни были первые фильмы о пионерском движении, о жизни советской детворы, — они свидетельствовали о том, что кинематографисты рассматривали воспитание как важнейшую составную часть борьбы рабочего класса за построение коммунизма. И советская педагогика видела поэтому в детской кинематографии свое важное действенное средство.