**Рождение советского и германского кинематографа**

**Кутуева Л.К.**

**преподаватель ГБПОУ НТОТ**

Датой рождения советского кинематографа принято считать 27 августа 1919 года, когда В.И. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение народного комиссариата просвещения». И хотя частные фирмы сохранялись еще несколько лет, судьба российского кино была предопределена – оно стало государственным. С этого момента и до конца 80-х годов его деятельность планировалась, финансировалась и контролировалась специальными организациями при советском правительстве. Кино было провозглашено средством пропаганды, воспитания и просвещения.

В условиях Гражданской войны происходило становление советского кинематографа. Его ранним жанром стали так называемые «агитки», то есть короткометражные фильмы, призванные разъяснять, поучать и призывать. К названию – лозунгу наспех приделывался сюжет, часто наивный и всегда назидательный. Например, в агитке режиссеров Александра Пантелеева, Николая Пашковского и Анатолия Долинова, называвшейся «Уплотнение» (1918 год, сценарий народного комиссара просвещения А.В. Луначарского) речь шла о вселении в барские квартиры представителей пролетариата с возникновением знаменитых советских «коммуналок». По сюжету к седовласому профессору подселяют слесаря с дочерью, конфликт социального характера разрешается благополучно – младший сын профессора влюбляется в дочь рабочего. Успехи творческого характера в раннем советском кино связаны дореволюционными кинематографистами, принявшими революцию. Первый громкий успех выпал Перестиани Ивану Николаевичу, который выступил в качестве постановщика фильма «Красные дьяволята» (1923г.). Это был двухсерийный боевик с явным влиянием американских вестернов, которые пользовались большой популярностью на советских экранах. Кассовые сборы «Красных дьяволят» превысили сумму, полученную за прокат всего киноимпорта. Оценивая культовый характер фильма можно говорить о тех качествах подрастающего поколения, в которых так нуждалось молодое государство.

Второй знаменитый фильм – «Необычайные приключения Веста в стране большевиков», рабочее название – «Чем это кончится?» (1924г). Его снял актер и режиссер Л.В. Кулешов. Этот фильм имел не только художественное значение, но и большую внешнеполитическую значимость, так как он – остроумная, стремительная и хулиганская пародия на американские ковбойские ленты, на вымыслы и слухи, которые распространялись на западе о «стране большевиков».

Фильм был поставлен по сценарию поэта Н.Н. Асеева, и он стал ярким манифестом кулешовской школы, смысл деятельности которой сводился к динамичному монтажу и акробатической выучке актеров. Режиссеру удалось добиться эффекта, названного вскоре его именем - «эффект Кулешова» - монтажное соединение двух кадров, способное создать новую эстетическую реальность. И само кино режиссер считал искусством, прежде всего изобразительным.

К этому же времени относим становление русского революционного киноавангарда. Первый этап его формирования связывают с деятельностью «киноков» - последователей Дзиги Вертова (настоящее имя Денис Аркадьевич Кауфман), который считал кинодокументалистику лучшим средством познания жизни. Формат деятельности «киноков» можно назвать экстремальным: съемки с крыш вагонов, из-под проносящегося поезда, с высоты – главный критерий – необычный ракурс

съемки. Зарождение жизни нового государства он с гордостью отобразил в

фильмах «Шагай, Совет!», «Шестая часть Мира» (1926г.), которые были дополнены приемом внутреннего монолога.

Флагманом русского революционного киноавангарда стал С.М. Эйзенштейн. Его путь в кино начался, когда Эйзенштейн решил, что духу и ритму революционной эпохи полнее отвечает кино, чем «устаревший театр». В 1925 году он снял свой первый фильм стачка, где на экраны на смену одному герою вошел могучий фактор истории – восставший народ. Так наметился новый контур киножанра – историко-революционная эпопея. Апогеем его творчества считают фильм «Броненосец Потемкин» (1925г.), сцена расстрела мирной демонстрации в Одессе стала классикой мирового кино.

Оценивая многообразие и сложность возникающих киноприемов, можно говорить о неслучайности их появления. Все созданное в годы становления советской власти и борьбы за мировое признание должно было служить максимальному воздействию на народные массы, которые стали социальной базой страны Советов. Сохранить государство новая власть могла, только создав в сознании своих граждан идею возникновения чего-то нового, невиданного ранее, чему и служили элементы эмоционального киновоздействия. Определяющим фактором стала и неподготовленность зрителя, который должен был осознать становление великого государства, в котором ему выпало счастье жить. И уверенность, что за это счастье быть причастным к великому народу и стране, можно отдать жизнь. Основным требованием к новой личности становилось исключительное отношение к новому советскому государству. Предпосылками такой тенденции стала объективная историческая обстановка периода формирования новой власти. Тяжелые годы гражданского противостояния, осложненные интервенцией, экономической и политической блокадой, требовали развития не просто патриотизма, а именно «советского патриотизма». В понятие Родина теперь вкладывалось не только восприятие географического пространства

России, а нового политического явления – Страны Советов. Новый

патриотизм должен быть самоотверженным, единым для всех граждан государства. А в условиях многонационального государства этническая принадлежность не должна была стать помехой служения новой России, и национальный признак был заменен характеристикой «советский». Развитие принадлежности к новой формации граждан возлагалось на средства политической и гражданской социализации. К ним можно отнести систему воспитания и образования, важным элементом которой стал кинематограф.

На определяющую и значимую роль немецкого кинематографа в его психологическом воздействии на личность оказала первая мировая война. Этот вид искусства появился в Германии еще раньше, чем во Франции – признанной родине кино. Его авторы – Макс и Эмиль Складановские назвали свое изобретение «движущиеся картины», а устройство для их трансляции – «биоскоп». Однако из-за дороговизны машины изобретение не получило широкого распространения. Более удачлив оказался Оскар Местер, основавший в 1897 году собственную компанию «Местер-фильм». Его вклад в кинематограф был невелик, т.к. компания выпускала простые комедии и драмы, не пользовавшиеся успехом. Ситуация изменилась с началом войны, когда импорт фильмов прекратился, а государственный заказ ориентировался на фильмы героико-патриотической тематики. В этом направлении работали ученики знаменитого театрального режиссера Макса Рейхарта. Взлет немецкого кино и его психологическая доминанта стали возможны в связи с разрухой поражения в первой мировой войне, когда немецкую нацию охватили горечь и отчаяние. Они сказались не только в связи с условиями Парижского мирного договора и Версальской системы. Единство нации было подорвано революционными гражданскими столкновениями в Берлине и Баварии, с установлением Веймарской республики. Кинематографисты стремились выразить мрачную, тягостную атмосферу времени, причем передавали ее с такой творческой самоотдачей, что многие фильмы стали классикой мирового кино. Они преимущественно принадлежали к течению, получившему

название экспрессионизм. В отличие от реализма (который воссоздает «жизнь в формах самой жизни») экспрессионизм стремится выразить глубинную сущность человека и природы. Экспрессионисты не воспроизводят привычный облик, они «переделывают» его, выявляя в изображенном герое внутреннюю борьбу между внешней – гнетущей и властной – силой и внутренним порывом к добру и свету. Эмоции персонажа передавались по-разному: в живописи этот конфликт выражался самим характером линий – напряженных, ломающихся под острыми углами, в кино – с помощью искаженных парадоксальных зрительных образов.

Реализация экспрессионизма происходит в создании целого ряда фильмов, получившего название «галерея тиранов». Каждый из них создает мрачный, как правило, одержимый безумием образ властителя, ломающего человеческие судьбы. Судьба его – быть поверженным, как недопустимого проявления уродства в человеческом обществе. Открыл «галерею тиранов» фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919 года), повествующий о злодее – владельце ярмарочного балагана и директоре клиники для умалишенных, который для его пациента студента Френсиса, олицетворял властную волю, правящую миром. По замыслу сценаристов, доктор Калигари – символ власти, посылавшей немцев на войну – убивать. Но Вине изменил замысел, переводя внешний конфликт внутрь больного мира Френсиса. Заболевший герой воплощал будоражившие его душу злые начала в образе директора клиники, несправедливо увидев в нем врага. Этот мотив можно считать первым свидетельством развития реваншистских идей, отвечающий потребности выявить виновника безумия нации. В фильме Вине акцент впервые смещается от обвинения собственной власти к оценке внешнего врага, где германская власть, спровоцировавшая войну – невинно страдает, в то время когда реальные враги – даже не попадают под подозрение. Причина

безумия – не внутри, она – вне страны, во враждебном мировом

окружении.

Другие классические фильмы «галереи тиранов» - «Доктор Мабузе – игрок» Фрица Ланга (1922 год – в советском прокате «Позолоченная гниль») и «Носферату – симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау (1922 год, в советском прокате «Вампир Носферату»). В центре сюжетов – властитель, не обязательно коронованный, но всегда преступный. В фильме Ланга доктор Мабузе обладает недюжинным умом и жаждет безграничной власти. Возмущение непокорных он подавляет с помощью террора, а толпу держит в повиновении посредством сомнительных удовольствий – игры на деньги и разнузданных зрелищ. Но главное – он предстает безумным перед полицией, штурмующей его притон. В экранизации произведения Брэма Стокера «Дракула» противостоянием мрачной жестокости мистического монстра является жена главного героя – Нина, которая смогла окончательно победить вампира.

«Галерею тиранов» завершал «Кабинет восковых фигур» (1924 года), поставленный Паулем Лени. Фильм был собран из трех новелл, повествующих о тиранах истории Гарун аль Рашиде, Иване Грозном и знаменитом английском преступнике Джеке Потрошителе. Все злодеи этого произведения неизменно ополчались на молодых влюбленных, которые олицетворяли здесь светлое начало.

«Галерея тиранов» несла на себе огромную адаптационную функцию для подорванного психологически немецкого общества. Видя низвергнутых тиранов, от Калигари до Джека Потрошителя, немецкая публика изживала свой страх и отрицательное отношение к собственной власти, приведшей страну к катастрофе. Мало того, появлялись предпосылки восприятия тиранов не только в рамках своего государства. Уточнялся враг внешний, обвиняя которого, немецкая нация должна была воспрянуть и восстановить утраченные позиции. Рождался немецкий реваншизм. На экспрессионизме лежала и другая идеологическая нагрузка – подчеркнуть рожденное в муках истории массовое индустриальное

общество, где возможный властитель безумен, а победа принадлежит

массам.