

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.8>

Мокеев Антон Борисович

КИНОКАРТИНА "ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕЙТАНА БЕККЕРА": НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Статья посвящена истории создания кинокартины "Возвращение Нейтана Беккера" (1932). Основное внимание автор акцентирует на анализе сценарного дела. Для этих целей были использованы материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Были изучены такие документы, как либретто Переца Маркиша, протоколы заседаний Художественного бюро и общего собрания группы Ассоциации работников революционной кинематографии при кинофабрике "Белгоскино". В статье исследуются способы реализации национальных и социалистических установок советской власти в художественном замысле кинофильма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/4/8.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 45-49. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 94

Дата поступления рукописи: 31.01.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.8>

Статья посвящена истории создания кинокартины «Возвращение Нейтана Беккера» (1932). Основное внимание автор акцентирует на анализе сценарного дела. Для этих целей были использованы материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Были изучены такие документы, как либретто Переца Маркиша, протоколы заседаний Художественного бюро и общего собрания группы Ассоциации работников революционной кинематографии при кинофабрике «Белгоскино». В статье исследуются способы реализации национальных и социалистических установок советской власти в художественном замысле кинофильма.

Ключевые слова и фразы: «Возвращение Нейтана Беккера»; советский кинематограф; сценарное дело; национальный вопрос; идеология; социалистическая организация труда.

Мокеев Антон Борисович, к.и.н.

Санкт-Петербургский горный университет
atokeev@yandex.ru

КИНОКАРТИНА «ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕЙТАНА БЕККЕРА»: НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Целью данного исследования является изучение методов внедрения идеологических установок советской власти в художественный замысел фильма «Возвращение Нейтана Беккера».

Были поставлены соответствующие **задачи**: во-первых, проанализировать текст либретто кинокартины, понять изначальный идейный замысел авторов; во-вторых, изучить протоколы заседаний Художественного бюро и общего собрания группы Ассоциации работников революционной кинематографии (АРК) при киностудии «Белгоскино», посвященные обсуждению сценарного дела и внесению в него исправлений; в-третьих, сопоставить исходный и конечный варианты сценария и выявить разночтения, их характер и причины внесения правок.

Кинофильм «Возвращение Нейтана Беккера» сохранился не полностью, многие его части были утрачены. В связи с этим при просмотре фильма упускаются важные сюжетные нюансы.

В статье впервые вводятся в научный оборот документы сценарного дела кинофильма, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга. Благодаря этому появляется возможность проследить сюжетную линию целиком, в том числе и в отношении утраченных фрагментов. Наличие исходного варианта сценария и финального с исправлениями раскрывает нам процесс его редактирования. Эти обстоятельства определяют **новизну** и **актуальность** работы.

В 1930-е гг. в отечественном киноискусстве происходит поворотный момент – появляются первые звуковые фильмы. Государственный кинематограф СССР был задуман и субсидировался как орудие пропаганды и воспитания масс в духе коммунистической идеологии. Техническое новшество сделало его еще более мощным – повысило информативное содержание кинолента и позволило общаться со зрителем максимально выразительным способом [3, с. 2].

В первое десятилетие после прихода к власти большевиков новые герои советских кинофильмов раскрывались главным образом в их отношении к революции, к политике Советского государства. Осознание своих классовых интересов и задач в революции было кульминационным пунктом, самой высшей точкой развития характеров, таких, например, персонажей, как Ниловна в фильме «Мать» или деревенский парень в картине «Конец Санкт-Петербурга». В тридцатые годы советская жизнь выдвигает на первый план новые актуальные темы: переворот во взглядах масс на труд, освобождение их от старого быта, борьба с пережитками прошлого в психологии людей [2, с. 32-33].

В разгар первой пятилетки власть ориентирует работников кинематографии на создание фильмов о строителях социалистического общества. Производственная, фабричная тематика перестает быть «нефотогеничным материалом», уверенно превращаясь в насущную тему десятилетия [7, с. 18].

Одной из ведущих тем становится и национальный вопрос. В первой половине 1930-х гг. появляется тематический цикл фильмов о возвращении на родину бывших соотечественников, которые были вынуждены уехать из России при царизме. Такого рода картины должны были показать, что «тогда люди покинули “тюрьму народов”, а теперь возвращаются в райский сад, возводимый на месте этой тюрьмы, из самых дальних уголков капиталистического мира» [6, с. 55]. Еврейская проблематика становится одной из основных в этом цикле.

Фильм «Возвращение Нейтана Беккера» вышел на советские экраны в 1932 г. Кинолента уникальна сразу по нескольким составляющим. В идейном плане она раскрывает и производственные, и национальные аспекты. Это один из первых звуковых фильмов в СССР. Его снимали в двух вариантах: на русском и идише. Планировался широкий прокат фильма за границей. Над картиной работала команда талантливых специалистов, евреев по национальности. Это были годы, когда они еще могли спокойно заниматься творчеством. Но у них у всех непростая судьба. Пройдет всего несколько лет, и в годы «большого террора» многие из них превратятся во «врагов советского народа». Некоторым запретят работать, других арестуют и даже приговорят к высшей мере наказания. Образ «счастливой семьи народов», в которой не будет места притеснениям

евреев, так и окажется лишь кинематографическим вымыслом. Многие репрессии второй половины 1930-х гг. и последующих сталинских лет носили откровенно антиеврейский характер.

Остановимся подробнее на именах тех, кто писал историю Нейтана Беккера. Производством фильма занималась студия «Белгоскино». В эти годы белорусская киностудия художественных фильмов располагалась в Ленинграде, крупнейшем культурном и кинематографическом центре страны. Ее переезд в Минск произойдет позднее, в конце 1930-х гг.

Автором изначального варианта сценария стал Перец Давидович Маркиш – знаменитый советский поэт, писатель и драматург. Он родился в 1895 г. в местечке Полонное на Волыни в бедной семье. Получил традиционное еврейское религиозное образование. С ранних лет писал стихи. До 13 лет был певчим у кантора, позднее – банковским служащим и домашним учителем. Обучался в Народном университете им. А. Л. Шанянского.

В начале Первой мировой войны на службе в армии был контужен. В 1917 г. дебютировал стихотворениями на идише. В 1918 г. Перец Маркиш написал поэму «Вольный», которая вместе со сборником стихов «Пороги» выдвинула его в первый ряд еврейских писателей. С 1921 по 1926 гг. по польскому паспорту П. Маркиш жил вдали от России: в Варшаве, Берлине, Париже, Лондоне, Риме. В это время он много пишет и публикуется. В 1926 г. поэт вернулся в Россию, где полностью расцвёл его талант. Перец Маркиш входил в руководство Союза писателей СССР, был избран главой Еврейской секции Союза писателей, в 1939 г. был награждён Орденом Ленина.

В послевоенное время произошел новый виток сталинских репрессий. В ночь с 27 на 28 января 1949 г. Перец Маркиш был арестован как член президиума Еврейского антифашистского комитета. После пыток, истязаний и тайного суда 12 августа 1952 г. он был расстрелян. Посмертно реабилитирован 22 ноября 1955 г. [4, с. 480].

Режиссерами фильма «Возвращение Нейтана Беккера» были назначены Рашель Марковна Мильман и Борис Васильевич Шпис. Они же принимали активное участие в редактировании сценария фильма. Это не единственный случай их совместной работы. В тридцатые годы Р. Мильман и Б. Шпис плодотворно трудились вместе, образуя интересный творческий тандем.

Рашель Марковна Мильман родилась в 1897 г. в Пензе. Отец ее был сиротой. Он прослужил музыкантом 25 лет. Капельмейстер оркестра, поселившийся в Пензе, женил его на своей дочери.

Рашель Мильман росла в творческой семье, и это во многом определило ее судьбу. Она окончила музыкальную школу и поступила в Петербургскую консерваторию по классу рояля. В годы военного коммунизма она на каникулах подрабатывала в Пензе в Народной консерватории и в Пролеткульте. Окончив консерваторию, Р. Мильман в 1921 г. поступила в Институт экранного искусства.

Через 4 года Рашель Мильман была направлена на работу в «Севзапкино» в качестве практиканта по картине «Наполеон-Газ» к режиссеру С. А. Тимошенко. Он написал позднее «Справку» о том, что она «показала себя хорошей, дельной, серьезной, любящей кино работницей. Заниматься практически в плане режиссуры ей стоит и нужно» [1, с. 176].

Вскоре Рашель вышла замуж за уроженца Пензы, крупного работника Наркомвнешторга и коллекционера Фридриха Эдуардовича Криммера. Она уехала с мужем за границу, где пробыла год. Р. Мильман работала у режиссера А. Кавальканти в Париже и одновременно с этим усиленно изучала все новое в области кино, чтобы привезти полученный опыт и знания домой в СССР.

Вернувшись в Советский Союз в 1927 г., она вновь стала работать в «Севзапкино», теперь уже не практикантом, а ассистентом у режиссеров Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга. Тогда же она и познакомилась с Борисом Шписом [Там же, с. 177].

Борис Васильевич Шпис родился в 1903 г. Нам не известны все детали его биографии. Борис Васильевич учился в Горном институте и в Академии художеств. Кинематографическую деятельность он начал в 1920-е гг. на Фабрике эксцентрического актёра (ФЭКС). Б. Шпис работал ассистентом на всех картинах Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга до «С. В. Д.» включительно [4, с. 544].

В конце 1920-х гг. Р. Мильман и Б. Шпис выделились в самостоятельную группу и начали совместную работу. В должности ассистента Рашель Мильман проработала с Борисом Шписом еще 4 фильма. На спортивных комедиях «Синие воротники» и «Снежные ребята» она была только ассистентом. Но на «Дороге в мир» и «Мстителе» Р. Мильман – фактически сорежиссер, а на «Мстителе» еще и сценарист.

В тридцатые годы они вместе работали над фильмами «Возвращение Нейтана Беккера» и «Инженер Гоф». Но во второй половине 1930-х гг. их отстранили от режиссуры. Им поручили организацию Цеха монтажа фильмов. Б. Шпис стал его начальником, Р. Мильман – заместителем. У Шписа был основательный опыт монтажа, вместе с Рашель он предложил новую технологию – монтировать позитив не по завершении съемок, а параллельно с ними. Предварительный монтаж стали внедрять на «Ленфильме» с начала 1936 г. Это заметно ускорило сроки сдачи фильмов.

Борис Шпис всерьез занимался теорией кино. Он написал научный труд о сущности монтажа в кино, одновременно работал над «Опытной поэтикой киноискусства». Но времени ему судьба отпустила мало. 14 февраля 1938 г. его арестовали. 8 мая он был приговорен к высшей мере наказания и, видимо, в тот же день расстрелян. По рассказу Р. Мильман: «...его подвела любознательность: он начал изучать японский язык, кто-то донес, и он оказался японским шпионом...» [1, с. 180].

После его ареста Рашель осталась заместителем начальника цеха. В 1942-1943 гг. она – режиссер-монтажер, затем начальник цеха монтажа на Московской киностудии «Воентехфильм», в 1943-1944 гг. – режиссер мастерской дубляжа на киностудии «Союзмультфильм», с 1944 г. – начальник монтажного цеха на ленинградской киностудии. На «Ленфильме» Рашель проработала до 1970 г. Скончалась в возрасте 79 лет в 1976 г. [4, с. 484].

Теперь перейдем непосредственно к замыслу фильма. Изначальный вариант сценария представляет собой краткое либретто за авторством Переца Маркиша. Рашель Мильман и Борис Шпис расширили его, расписав подробно сцены.

Перед нами вырисовывается идеологически выверенная история. Все начинается в далекой Америке. Главный герой – каменщик Нейтан Беккер. Вместе с женой Мейкой и другом Джимом он покидает Америку и отправляется в Советский Союз. В либретто Н. Беккер представлен следующим образом: «28 лет тому назад он бежал из царской России в “свободную” Америку. Он бежал от зверских погромов в страну, о которой он слышал, что там свободный труд, что там уважают человека. 28 лет он гнул спину, строя этот Нью-Йорк небоскребов и сверкающих реклам, но за эти 28 лет он понял, что его мечта о “свободной” Америке оказалась пустым образом. А там, откуда он бежал 28 лет назад, спасая свою жизнь и свое человеческое достоинство, там люди, рабочие люди прогнали своих хозяев и взяли все в свои руки. Они сами стали хозяевами. И он решил ехать обратно туда, в СССР. Там его дом, дом каменщика Нейтана Беккера. Он везет с собой свой партбилет – “руки”. Он показывает своему другу Джиму крепкие мозолистые руки, которыми он строил Нью-Йорк, которыми будет строить СССР» [5, д. 16, л. 74].

На первый взгляд, идейный посыл автора ясен. В основе сюжетной завязки – соперничество двух систем, двух образов жизни: капитализма и социализма. Герой картины Нейтан Беккер расскажет нам свою историю. Он выступит разоблачителем «лживых ценностей капитализма». Он покажет, что спустя 28 лет вынужденной эмиграции обретет настоящее счастье именно в Советском Союзе, где созданы все условия для достойной жизни рабочего класса. В подтверждение этому мы наблюдаем, что американский период в жизни Н. Беккера завершается разочарованием. Последняя картина, которую они видят, отплывая из Нью-Йорка, – это «длинная очередь безработных за тарелкой супа» [Там же].

Художественное бюро «Белгоскино» под председательством И. Г. Кацнельсона отметило, что в сцене прощания с Америкой мало действий. Более серьезной критики не прозвучало. Вступительная часть фильма не претерпела серьезных изменений. Но были удалены некоторые неудачные реплики героев, такие как:

«Мейка: “Осторожно, Нейтан. Ты еще упадешь в море!”

Нейтан: “Оставь, Мейка. Больше мне делать нечего!”».

Мнение бюро: «...такими репликами изображают евреев анекдотчики» [Там же, л. 42].

Далее по сюжету главный герой приплывает в Париж, откуда ему предстоит отправиться на поезде в СССР. Улицы большого города пугают его, он чувствует себя некомфортно, и как итог, теряется. По всей видимости, автор хотел этим усилить отрицательное впечатление от капиталистического мира.

В процессе обсуждения сценария члены Художественного бюро осудили это сцену, заявив, что она выбивается из логики повествования. Жизнь в Нью-Йорке должна была приучить Нейтана Беккера ориентироваться в больших капиталистических городах. Общий вердикт – «сцена в Париже не нужна. Это злобедная насмешка над провинциалами-евреями» [Там же, л. 43].

Анализ первых двух сцен демонстрирует нам стремление редакторов отказаться от сентиментальных или ироничных характеристик в создании еврейских образов. Для этого и вносятся соответствующие правки в сценарий. Общий ход повествования при этом не изменяется.

Основные события начинают происходить после того, как герой возвращается в Советский Союз. Нейтан Беккер попадает в еврейское местечко, откуда он когда-то бежал. Старые образы всплывают в его памяти. Вскоре он видит грузовик и молодую женщину. Вот строчки из либретто: «Она зовет их от голодной жизни к труду, к заработку, к строительству, которое растет тут же рядом с местечком» [Там же, л. 74].

Так автор создает зрительный контраст, противопоставляя очереди безработных в США и востребованность рабочих рук в Советском государстве. Безусловно, в основе этого противопоставления были и исторические реалии. Именно в это время в Советском государстве набирала обороты индустриализация. Страна постепенно превращалась в «большую стройку», существовала потребность в рабочей силе. Советская пропаганда настойчиво напоминала своим гражданам об экономическом упадке в Европе и Америке и о промышленном подъеме в СССР. Этот же прием мы наблюдаем и в сценарии.

Но на заседании Художественного бюро прозвучали опасения, что «это смотрится механистично и шаблонно». После недолгих споров возобладало мнение, что главное «идеологически абсолютно правильно» [Там же, л. 40].

Любопытен эпизод, в котором Нейтан Беккер входит в отчий дом. Его сопровождает друг Джим, афроамериканец. Отец Нейтана Цалэ удивлен, он спрашивает сына: «А что, он тоже еврей?». Немного подумав, Нейтан отвечает: «Нет, он каменщик» [Там же, л. 74].

Сцена была одобрена членами Художественного бюро. Ее главный смысл в том, чтобы показать, что «ярко выраженная национальная форма в образе Джима уступает место рабочей солидарности, свойственной социалистической модели организации труда» [Там же, л. 20]. Другими словами, не столь важно, кто ты по национальности. В Советском государстве есть братство каменщиков, маляров, плотников. Это и есть рабочее единство. Таким образом, мы наблюдаем способ декларирования социалистических трудовых ценностей.

Но реплику Цалэ Беккера о том, что Джим «почернел из-за каторжного труда в Америке», было решено удалить. Ее признали оскорбительной и мешающей созданию положительного образа советского рабочего [Там же, л. 21].

По сценарию, история развивается плавно, в ней по-прежнему мало действий. Цалэ ведет сына в Райком. Там Нейтан узнает, что строительство развернулось по всему СССР. Он слышит, как комплектуются бригады в Магнитогорск. Он не знает, что такое Магнитогорск, но понимает, что «речь идет о чем-то огромном, о чем-то гигантском, что строят рабочие СССР и куда зовут всех, кто хочет трудиться, кто хочет строить» [Там же, л. 74].

Цель этой сцены – вскрыть впечатляющие масштабы социалистического строительства и востребованность рабочей силы. Это нужно для того, чтобы закрепить первый идеологический посыл фильма – показать безработицу в Америке и успешную ее ликвидацию в СССР.

Мы наблюдаем, что в Райкоме очень довольны приездом Нейтана: «...много новых людей идут на строительство, много молодежи приходит на эти строипила и леса. Они не опытные, эти рабочие, их нужно обучать, нужны знающие люди, которые могли бы их научить, как нужно строить. Нейтан Беккер приехал из Америки. Он привез с собой американскую технику. Он подходящий человек, чтобы квалифицировать молодежь» [Там же, л. 75].

Начальник строительства Микулич назначает Нейтана инструктором. Развитие сюжета демонстрирует нам, что в жизни Нейтана Беккера наступает «белая полоса». Подчеркивается, что это стало возможным только после его возвращения в СССР. В Советском государстве 28-ми летний трудовой опыт Нейтана обязательно пригодится.

Довольствоваться такой идеологически правильной, но слишком простой историей про еврейского каменщика, обретшего счастье сразу после возвращения в СССР, было нельзя. Это понимали и авторы. Поэтому далее мы наблюдаем главный драматический момент в сценарии фильма – это внутренний конфликт Нейтана Беккера.

Нейтан посещает Центральный институт труда (ЦИТ). Там он застаёт советскую молодежь за весьма странным, с его точки зрения, занятием. Они тренируют движения, которые затем обязательно применяют в работе. Они синхронно двигаются, разминают руки, делают все быстро и четко. Но это зрелище выводит Нейтана из равновесия. 28 лет пребывания в Америке сформировали его представление об организации труда. «Что это такое, это же театр, это же не работа. Надо учиться класть кирпич, а они тут учатся играть в театре», – возмущается Н. Беккер [Там же]. С конфликта «Нейтан Беккер – ЦИТ» начинается движение основной идеи картины.

Он идет на строительство, но и здесь его ждет новое разочарование. Он столкнулся с другой системой организации труда. Кирпичи кладут не так, как он привык. Ему пытаются объяснить, что кладка кирпичей осуществляется не только в интересах строительства, но и в интересах трудящихся. Рабочее место должно быть удобным. Но Нейтан упрямо повторяет: «...не так я строил Нью-Йорк!» [Там же]. Он ссорится с рабочими.

Советский сценарист, критик и драматург Х. Н. Херсонский достаточно точно обозначил суть конфликта: «Происходит столкновение 28-ми летних трудовых навыков Нейтана, приобретённых в капиталистической Америке, с новыми трудовыми навыками, характерными для социалистического труда СССР» [Там же, л. 19].

Сюжет развивается дальше. Нейтан слышит про соцсоревнование, но он не понимает его смысла. Он посчитал, что это конкуренция. Он бросает вызов другим рабочим, желая доказать, что его опыт на стройке в Америке значит куда больше, чем то, что ему показывали в ЦИТе.

Идеологическая установка, заложенная в сценарии фильма, устроила членов Художественного бюро. Через соревнование двух систем организации труда будут показаны преимущества социалистической модели.

Рабочие принимают вызов Нейтана. Мы наблюдаем состязание по кладке кирпича. Вначале Нейтан вырывается вперед, но чем больше проходит времени, тем быстрее и быстрее догоняют его «щитовцы». К концу состязания Беккер теряет силы и проигрывает. Его метод оказался более изнурительным.

Разбитый и подавленный, Н. Беккер отправляется домой и сообщает жене, что они возвращаются в Америку. Он проиграл состязание и уверен, что его скоро выгонят со стройки. Но отец уверяет его, что никто не сделает такого. Это не по-социалистически.

Нейтан бежит к Микуличу, и тот подтверждает это. Нейтану сообщают, что «его знания, его техника пригодятся в советском государстве. Он поймет, в чем разница между СССР и Америкой, и станет полезным и нужным строителем в Союзе». После этого «Нейтан Беккер начинает прозревать, он начинает понимать, что здесь другая страна, не Америка, что здесь другие методы работы, не американские, и что эти люди, с их методами, побьют не только его, Нейтана, но и всю Америку» [Там же, л. 76].

В финале истории Нейтан становится свидетелем «штормовой ночи». Советские рабочие добровольно продолжают трудиться даже тогда, когда гаснет свет. Им нужно успеть сдать строительный объект. Наблюдая это, Нейтан окончательно переродился, он осознал: «...в СССР нужна не слепая рабочая сила, а разумный сознательный человек, который, строя стены, работает не только руками, но и “головой и сердцем”. Руководители и сами методы организации труда берегут этого человека и способствуют его всестороннему развитию» [Там же, л. 72].

Главный посыл фильма был сформулирован членами АРПК: «...социалистический метод организации труда – единственно правильный. Никакого другого пути нет, так как всякий другой путь ведет к рабству, к гибели, к тупику» [Там же, л. 21]. Было отмечено, что «философская идея и социальный смысл сценария перерастают рамки индивидуальной трагедии рабочего и поднимаются на высоту значительного и актуального политического обобщения, ставя на конкретном живом примере вопрос о противопоставлении двух систем труда на производстве капиталистическом и социалистическом» [Там же, л. 20].

Подведем итоги. Авторы сумели раскрыть историю Нейтана Беккера максимально верно с точки зрения идеологических установок советской власти. Редакторы Художественного бюро кинофабрики «Белгоскино» одобрили подавляющее большинство сцен. Исходный и конечный варианты сценария мало различаются. Правке подверглись в основном диалоги, где присутствовали ироничные или оскорбительные высказывания, мешавшие созданию серьезных образов рабочих.

Анализ сценария показал, что создатели пытались реализовать национальную форму. Удалось ли им это? Представляется, что только отчасти. Национальный колорит показан местом действия («еврейское местечко») и главными героями. В этом плане лучше всего раскрыт образ Цалэ Беккера. Его речь, мимика, внешний вид – во всем этом присутствует неподражаемый еврейский шарм. Этому образу веришь. Но главный герой Нейтан Беккер – это американец и еврей, в его психологии, действиях очень мало специфически еврейского. При этом исполнителю главной роли Д. Гутману в ряде сцен удалось продемонстрировать большой накал страстей и переживаний. В художественном плане более ярко показана не национальная особенность главного героя, а его внутренний конфликт, а также процесс социалистического перевоспитания. В образах других героев фильма национальная форма также раскрыта весьма поверхностно. Что же касается «еврейского местечка», где происходит действие фильма, то даже члены Художественного бюро отмечали недочеты в его воплощении. Звучали такие замечания: «...местечко показано не расслоено, как будто состоит исключительно из ремесленников-кустарей, а это неправда», или то, что «показана национальная замкнутость местечка» [Там же, л. 25]. Встречались и упреки, что «авторы дают скорее репродукцию старого гетто, чем современное лицо местечка, достаточно тронутого революцией» [Там же, л. 57].

Все это позволяет сделать вывод, что национальная форма присутствовала в фильме, но играла скорее второстепенную роль в реализации общего замысла картины.

Что же касается социалистического содержания, то к этому отнеслись предельно внимательно. Фильм «Возвращение Нейтана Беккера» должен был стать одним из лучших образцов пропагандистского кино. Социалистическая модель организации труда была показана в выигрышном свете, а капиталистический вариант обруган «рабской психоидеологией» [Там же, л. 19].

В тридцатые годы в СССР было снято немало фильмов, посвященных людям труда. Но у многих из них явно бросается в глаза один недостаток. Герои – строители социализма – обрисовывались на экране схематично, бледно, только самыми общими внешними чертами. Духовный мир героя, раскрытие нового, зарождающегося в его психологии и сознании, оставалось за пределами экрана. Но в фильме «Возвращение Нейтана Беккера» именно внутренний конфликт главного героя и дальнейшее его перевоспитание стали ключевыми моментами в реализации идейного замысла [2, с. 34].

Хотелось бы отметить и еще один момент. При знакомстве со сценарием не покидает ощущение того, что авторы смогли привнести в фильм легкий налет комедийности, толику своего знаменитого национального юмора. Это проявляется в диалогах, жестах, в сценах. Отсюда совсем уж неожиданные режиссерские решения – так, соревнование Н. Беккера и «цитовцев», другими словами, соревнование двух разных систем организации труда, капиталистической и советской, происходит на арене цирка. Безусловно, это только ощущение. Но благодаря ему фильм имеет спрятанное под маской официальной пропаганды очарование.

В заключение хочется сказать, что фильм «Возвращение Нейтана Беккера» – это, безусловно, большое кино. И технически, и в художественном плане картина получилась интересной. Конечно, советская власть использовала кинематограф как инструмент пропаганды и воспитания советских граждан. Но с этим «инструментом» работали очень талантливые люди: сценаристы, режиссеры, актеры. Поэтому советское кино, как правило, имело в себе эту двойственную природу: строгие идеологические рамки и мощное художественное воплощение.

Список источников

1. Бутовский Я. Л. Рашель // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 2008. № 89-90. С. 172-200.
2. Грошев А. Н. Образ советского человека на экране: историко-критический очерк. М.: Госкиноиздат, 1952. 248 с.
3. Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
4. Миславский В. Н. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909-2009). Х.: Скорпион П-ЛТД, 2013. 628 с.
5. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 168. Оп. 1.
6. Черненко М. М. Красная звезда, желтая звезда. Кинематографическая история еврейства в России, 1919-1999. Винница: Глобус-Пресс, 2001. 432 с.
7. Юренин Р. Н. Советское киноискусство тридцатых годов. М.: ВГИК, 1997. 109 с.

FILM “THE RETURN OF NATHAN BECKER”: NATIONAL FORM AND SOCIALISTIC CONTENT

Mokeyev Anton Borisovich, Ph. D. in History
Saint Petersburg Mining University
amokeyev@yandex.ru

The article considers the history of the film “The Return of Nathan Becker” (1932). The author focuses on analyzing the scriptwriting. The research is based on the following sources: materials of the Central State Archives of Literature and Arts of Saint Petersburg, Peretz Markish’s libretto, the minutes of the Creative Review Committee meetings and the general meeting of the Association of Workers of Revolutionary Cinematography of Belgoskino film company. The paper analyses how Soviet ideological doctrines are represented in the movie’s artistic conception.

Key words and phrases: “The Return of Nathan Becker”; Soviet cinematography; scriptwriting; national issue; ideology; socialist organization of labour.