**РЕФЕРАТ**

**по дисциплине «Журналистика»**

**по теме: «Отображение власти в кино в 20-30-е годы»**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение

1. Переворот в идеологии кино, произошедший после Октябрьской революции. Отображение новой власти в кино 20-х годов

2. Зарождение «культа личности» и кино 30-х годов

Заключение

Литература

**ВВЕДЕНИЕ**

Уже начиная с первых лет своего существования кино выступало не только средством развлечения, но и средством пропаганды. Это отлично понимали большевики.

Уже в первые годы революции Коммунистическая партия ставит задачу значительного расширения социальных функций кинематографа. Она рассматривает его не только как средство отдыха и развлечения, но и как орудие коммунистического просвещения и воспитания масс. В принятой весной 1919 года новой программе партии кинематограф был поставлен в один ряд с библиотеками, школами для взрослых, народными университетами и другими учреждениями внешкольного просвещения, призванными служить «самообразованию и саморазвитию рабочих и крестьян».

Данная работа посвящена отображению большевистской власти 20-х 30-х годов в кино.

**1. ПЕРЕВОРОТ В ИДЕОЛОГИИ КИНО, ПРОИЗОШЕДШИЙ ПОСЛЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. ОТОБРАЖЕНИЕ НОВОЙ ВЛАСТИ В КИНО 20-Х ГОДОВ**

До первой мировой войны кино играло весьма незначительную роль в жизни большинства россиян. Ситуация резко изменилась после революции 1917 года.

С введением политики военного коммунизма советская власть берет в свои руки не только крупные, но и средние и мелкие предприятия.

Эти меры распространяются и на кинопромышленность. 27 августа 1919 года В.И. Ленин подписывает декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по просвещению. В этом документе говорилось:

«Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов передается на всей территории РСФСР в ведение Народного Комиссариата по просвещению»

День подписания декрета принято считать официальной датой ликвидации русской капиталистической и начала советской социалистической кинопромышленности.

Новая власть отлично понимала возможности, открывающиеся при использовании кино в деле пропаганды победившего строя. Ленин провозгласил, что «из всех искусств важнейшим является кино», и разослал киносъемочные группы по всей стране на поездах и речных судах. Эти группы снимали, монтировали и показывали пропагандистские ленты, призванные формировать общественное мнение. Такие агитпроповские фильмы должны были агитировать миллионы неграмотных рабочих и крестьян за преимущества и перспективы нового коммунистического режима.

В первую очередь, конечно же, большевики старались, чтобы в народной памяти закрепился образ «вождя мирового пролетариата».

В годы гражданской войны он был снят свыше двадцати раз. В большинстве этих кадров мы видим Ленина на трибуне, Ленина-оратора, окруженного народными массами, в общении с ними. Снимки по замыслу должны символизировать единство и кровную связь вождя и народа.

На фронтах гражданской войны были засняты руководители партии и военачальники Красной Армии - Буденный, Ворошилов, Калинин, Киров, Орджоникидзе, Фрунзе, Чапаев.

Самым знаменитым агитпроповским режиссером был Дзига Вертов, основавший документальный киножурнал под названием «Киноправда». В фильмах, подобных «Человеку с киноаппаратом», он заставлял десятки кадров стремительно проноситься по экрану, что должно было символизировать революционную энергию и энтузиазм. Кроме того, Вертову поневоле приходилось прибегать к столь динамичному стилю ввиду нехватки кинопленки.

Схожая проблема стояла и перед Львом Кулешовым, преподавателем только что открывшейся в Москве Госкиношколы.

В Советском Союзе говорили более чем на 100 языках, поэтому новый коммунистический режим предпочитал использовать в пропагандистских целях немое кино. В начале 1920-х годов десятки агитпроповских поездов рассылались по стране, чтобы донести идеи коммунизма до 160-миллионного населения.

В начале 20-х годов начинает зарождаться и советская художественная кинематография. Естественно, что коммунисты начинают организовывать контроль и над этим видом кино.

На вопросах организации кинодела останавливается и XIII съезд партии (1924). Его резолюция «Об агитпропработе» содержала специальный раздел «Кино».

«Кино,- указывал съезд, - должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций. До сих пор партии не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им».

Съезд наметил ряд конкретных мер по упорядочению кинодела. Решения XIII и особенно XIV съездов партии сыграли огромную роль в развитии советской кинематографии. Они наметили эффективные организационные меры, без чего невозможно было движение советского кино вперед ни как производства, ни как искусства.

Но все же в основном идейное и формальное продвижение советского кино было совершено главным образом молодыми, выдвинутыми революциями кинематографистами.

В тот период советскими кинематографистами было снято много по-своему замечательных фильмов. Наиболее полно модель власти отображают два из них: «Ленинская киноправда» (1924 г.) и «Октябрь».

В 1927 году Эйзенштейн снял картину «Октябрь», посвященную революции 1917 года.

Фильм «Октябрь» грандиозен по замыслу, по охвату событий и широте художественного мышления режиссера. Страстная публицистическая интонация повествования, стремление всесторонне раскрыть героику Октября, дать образное представление о революционной активности масс, о выдающейся роли Ленина в революции - все это составляет достоинство картины.

Сильно и волнующе был поставлен и снят эпизод восторженной встречи на Финляндском вокзале прибывшего из-за границы Ленина: ночной митинг многотысячной взволнованной толпы рабочих и солдат на вокзальной площади, выступление с броневика вождя революции, фигура которого, освещенная прожекторами, казалась как символ грядущей победы.

Образный ряд фильма призван был выразить весьма сложные идеи автора, однако его замысел остался не понятым большинством зрителей. Вскоре советские власти устроили гонения на любые индивидуальные подходы к киноискусству. Началась эпоха социалистического реализма, согласно которому главной задачей любого художника стало воспитание масс и прославление коммунистической партии. Возможности для творчества были резко ограничены, и «золотой век» советского кинематографа подошел к концу.

**2. ЗАРОЖДЕНИЕ «КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ» И КИНО 30-Х ГОДОВ**

В истории кино, как и в истории всей советской художественной культуры. 30-е годы были плодотворным и вместе с тем очень сложным периодом.

Именно в этот период создаются такие крупнейшие произведения, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», и многие другие.

Однако в искусстве второй половины 30-х годов уже начало сказываться влияние культа личности, и в ряде произведений проявлялись порожденные им тенденции к бесконфликтности и приукрашиванию жизни. Особенно сильно эти тенденции отразились в фильмах, посвященных современности. В ряде фильмов притупляется критическое начало, жизнь показывается явно приукрашенной, а драматургические конфликты строятся на поверхностных, лобовых столкновениях положительных героев с прямым врагом - кулаком и вредителем.

Особо выделим фильмы о Ленине, которые были сняты М. Ромом. Ромм не похож на других советских режиссеров-классиков. Он не был автором манифестов, теоретиком, хотя под конец своей карьеры и стал самым талантливым и удачливым из отечественных кинопедагогов, выучившим Шукшина и Тарковского. Его главные достоинства - интуиция и владение жанром. Даже выполняя идеологический заказ, он снимал только то, что ему было интересно, что он сам любил и чувствовал. Оба его «Ленина» («в октябре» и «в 1918 году»), обеспечившие Ромму неприкосновенность в худшие годы советской власти, в сущности, представляют собой добротный жанровый кинематограф - с переодеваниями, авантюрной интригой и умело созданным саспенсом.

Как это не странно звучит, но реальное отображение большевистской власти получалось не в тех фильмах, которые вышли на экран, а в фильмах, до экрана так и не дошедших. Мы привыкли к тому, что шедевры кино – это то, что мы видели. А сколько картин не дошло до экрана, было смыто и никогда не дошло до зрителя!

Легко и радостно начиналась и работа над экранизацией гоголевского «Ревизора». В начале 30-х режиссер Каростин оказался на студии «Украинфильм», где и было решено поставить «Ревизора». К экранизации Гоголя в студии отнеслись очень ответственно и решено было, что сценарий к фильму напишет… сам Михаил Булгаков, который, кстати, в то время очень нуждался в деньгах.

Выбор был неслучаен: Булгаков трепетно относился к произведениям Гоголя, написал свои «Похождения Чичикова» и навсегда остался писателем, близким Гоголю по духу. Он также связывал воедино мистику, темные силы и реальную жизнь России.

Сколько мы знаем экранизаций Гоголя? Незабываемые пять серий «Мертвых душ», «Нос» и два киноварианта «Шинели». Да, и конечно же, «Ночь перед Рождеством», - эта вещь полюбилась и кинорежиссерам, и мультипликаторам.

Произведения Гоголя обладают одной особенностью: они актуальны всегда. Может быть, потому, что в них описана не реальность, а сам дух русской жизни с ее неизлечимыми болячками. Это сгущенная реальность, в которой каждая произнесенная фраза – формула существования или ключ к недоразумениям нашей жизни. Даже сейчас экранизировать Гоголя рискуют немногие, а в то время уверенности придавала разве что удачная постановка «Ревизора» в театре Мейерхольда. Московские театралы по нескольку раз ходили «на Мартинсона», игравшего Хлестакова. В исполнении Сергея Мартинсона это был совершенно земной, глуповатый, избалованный петербургской жизнью шалопай, но такой обаятельный, что публика буквально сходила с ума. И не только в Москве: когда в 1930 году театр Мейерхольда был на гастролях во Франции, парижане аплодировали Мартинсону стоя. Французская пресса называла артиста «мастером походок», а его ноги — «изобретательными», окрестив его «советским Чарли Чаплиным».

Режиссером того «Ревизора», которому должно было воплотиться на экране, был назначен Михаил Каростин. Разумеется, и он не видел более подходящей фигуры на роль Хлестакова, чем Сергей Мартинсон. Воодушевленный Каростин, набросав кое-что для сценария, со своими многочисленными идеями пришел к Михаилу Булгакову. Как описывала Елена Сергеевна, жена Булгакова, Каростин покорил всех своей влюбленностью в игру Мартинсона. Первый вариант сценария Булгаков написал за месяц и назвал его «Необычайное происшествие, или Ревизор», предварив эпиграфом: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Как не увидеть здесь двойного дна? Ведь уже подползал 37-ой год… Сценарий не принимали. Булгаков переделывал его несколько раз, и с каждым разом дело как будто только усугублялось. Уже «замелькали фигуры чиновников со свиными рылами», и расползлись по строчкам письма испуганные куклы, и сам Гоголь заговорил о безобразиях и о «бессудной» и деспотичной российской власти… Очередной вариант сценария был отвергнут, и работу над фильмом было решено прекратить. Выручил Каростин с его оптимизмом и неуемной энергией. Он предложил студии «поправить» Булгакова и написать свой вариант сценария.

Булгаков хотел спасти фильм и тоже согласился на это. Договор переоформили на двоих, причем 75% гонорара «Украинфильм» отписал Каростину, а всего 25% - Булгакову. Но съемки все-таки начались! Кандидатура Мартинсона на роль Хлестакова даже не обсуждалась. Сергей Мартинсон ничего не повторял из того, что он делал у Мейерхольда. У него рождалось такое множество актерских решений, что режиссер и оператор не успевали их отснять. Своими «изобретательными» ногами он выделывал такие трюки, что, по воспоминаниям оператора, им «ничего не оставалось делать, как не выключать камеру до тех пор, пока Мартинсон не устанет». На роль его слуги Осипа пригласили двоюродного брата знаменитого Максима Штрауха - театрального актера Ивана Штрауха, Добчинского играл Юрий Гнат, Анну Андреевну - Наталья Ужвий. На съемочной площадке атмосфера сложилась по-настоящему творческая: Мартинсон в перерывах между съемками танцевал и пел куплеты собственного сочинения, а Максим Штраух, который снимался в соседнем павильоне, прибегал придумывать новые сцены, реплики и гэги.

К началу 1937 года отсняли половину фильма, и руководство студии собралось посмотреть материал. Во время просмотра часто раздавался смех, но когда погас экран, наступила гнетущая тишина. Все замерли в ожидании выступлений членов сценарной коллегии. Случилось ужасное: с экрана выглянула «кривая рожа» не николаевских времен, а советской реальности.Булгаков после разноса на обсуждении произнес: «Это конец. Я чувствую. Подозрение, что фильм каким-то образом затрагивает советскую действительность, стало опасным вирусом, распространяющим страшную болезнь. Какую, знают все».

О фильме «Ревизор» на студии имени Довженко не решались говорить четверть века, потому что сам Александр Довженко принимал участие в его закрытии. Выступая в московском Доме кино в 1937 году, он сказал: «Способный молодой режиссер с первых своих шагов запутался в формалистической паутине. В этом фильме отсутствует художественная правда. Постановщик извращает смысл и содержание классического произведения Гоголя».

Эти слова прозвучали как приговор. Сразу же после выступления Довженко незавершенная картина «Ревизор» была официально закрыта.Обстановка вокруг закрытия фильма была столь тревожной, что все его создатели ожидали самых трагических последствий.

Оператор фильма Николай Топчий тайно вынес из монтажной снятый им материал, спрятал у себя дома и хранил до начала войны, каждый день ожидая ареста. Но свои 10 лет он отсидел не за «Ревизора», а за другой фильм. При этом аресте была изъята и уже навсегда потеряна драгоценная пленка со сценами из «Ревизора». У Михаила Булгакова обострилась болезнь, и он слег в постель. У Михаила Каростина началась депрессия. Зощенко как-то сказал: «писатель с испуганной душой – это потеря квалификации». То же можно сказать и о режиссере.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Создание советской кинематографии началось с кинохроники, как первого средства агитации фактами. Художественные игровые фильмы первых лет Советской власти состояли из короткометражных агитфильмов, разъяснявших лозунги партии и правительства, и экранизаций классических произведений мировой литературы. Ленин и другие представители большевистской власти были показаны неустрашимыми, бесстрашными вождями, ведущими народ в светлое коммунистическое будущее.

Процесс художественного развития советского кино в 20-е годы протекал бурно и противоречиво. Советская кинематография постепенно крепла, преодолевая трудности. Развитию искусства кино активно содействовала художественная интеллигенция.

В 30-е годы на советское кино начинает оказывать влияние зарождающийся культ личности. В эти годы власть в кино отображается плакатно, однобоко, нереалистично.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Иванов А. Фильмы и годы. Развитие реализма в киноискусстве, Москва, 1964
2. Краткая история советского кино (1917-1967). Под ред. В. Ждана. М., 1969.
3. Медведев А. Европеец. 100 лет со дня рождения М. Ромма.// Российское кино. 2002. №3.
4. www.tvkultura.ru Шедевры старого кино. Михаил Каростин/