



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ И ПРАВА

«Особенности советского кинематографа 1920-1930 гг. и возможности  
использования этой темы на уроках истории»

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 44.03.01. Педагогическое образование  
Направленность программы бакалавриата  
«История»

Проверка на объем заимствований:

86,74 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована / не рекомендована

« 30 » 08 2023 г.

д.и.н., профессор, зав. кафедрой  
отечественной истории и права

Уваров П.Б.

Выполнила:

Студентка группы

ЗФ-505-105-5-2

Каримова Владислава Муроджоновна

Научный руководитель:

Старший преподаватель

Бугас О. Д.

Челябинск  
2023

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА В 1920-Е ГГ. ....	7
1.1. СССР в годы НЭП.....	7
1.2. Советский кинематограф в годы НЭП.....	14
Глава II. Особенности советского кинематографа в 1930-е гг. ....	27
2.1. Особенности СССР в 1930-е гг.....	27
2.2. Советский кинематограф в годы развёрнутого строительства социализма .....	37
Глава III. Возможности использования темы «Особенности советского кинематографа 1920-х – 1930-х гг.» на уроках истории .....	59
3.1. Разработка урока истории с использованием материалов кинематографических произведений эпохи НЭПА.....	59
3.2. Дискуссия об особенностях рассматриваемых кинематографических произведений в свете современного восприятия эпохи.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	75
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	79

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность – продукция кинематографа, как часть культуры, является историческим источником для понимания конкретной эпохи. Изучение эпохи с использованием кинематографических материалов позволит повысить понимание процессов, происходящих в обществе, начала 20 века. Современным школьникам достаточно сложно воспринимать специфику эпохи зарождающегося СССР. Кинематограф определяет специфику и особенности исторического периода, который демонстрируется в произведении, при этом дух времени отражен посредством восприятия людей именно того периода и соответственно суждения не подвергаются идеологической трансформации.

Эпоха НЭПа стала не только уникальным периодом с точки зрения проводимого советским правительством экономического курса, но особым периодом во всех областях жизни общества и государства, в том числе культурной. Именно о многогранности и противоречивости этого периода представлены научные работы, монографии, труды отечественных и зарубежных авторов.

Рассматривая историографию исследуемой темы, важно отметить широкий интерес к вопросу формирования новой культурной традиции в постреволюционный период.

Галин С. А. рассматривал специфику культурного становления новой власти. Горбунов В. В. рассматривал проблемы культурного наследия и направления ленинской программы культурного развития Советского Союза. Британские оценки перспектив экономических и политических отношений с Советской Россией в период её перехода к НЭПу были показаны Е. В. Романовой и Е. А. Суслопаровой, которые показывают отношение британских лейбористов к проблеме торгового сотрудничества с Советской Россией в 20-е годы её дипломатического признания.

В статье Тарасенко В. Н. освещаются основные современные подходы к изучению быта периода НЭПа как составной части повседневности истории двадцатых годов<sup>1</sup>. Образ «нового советского человека» и «нового зрителя» в виде идеологического конструкта вскользь упоминается во многих исследованиях, посвященных кинематографу и в целом культурной политике 1920-х годов (например: Плаггенбург<sup>2</sup>; Цивьян<sup>3</sup>; Kenez<sup>4</sup>; Youngblood<sup>5</sup>). Гораздо реже исследователи обращают на него отдельное внимание и работают с теми смыслами, которыми идеологи или художники наделяли это понятие и изучали «нового зрителя»<sup>6</sup>.

Политика Советского государства в 1920-е гг., вошедшая в историю как НЭП широко представлена в отечественной историографии. В основе разделения источниковой базы лежит описательно-хронологический принцип, характеризующийся рассмотрением историографии НЭПа и этапов формирования отечественного кинематографа. С использованием системного анализа историография разделена на три направления:

- источники, определяющие специфику культурной политики в период НЭПа;
- источники рассматривающие базовые условия развития кинематографа в рассматриваемый период;
- источник определяющие критический анализ кинопродукции в период НЭПа.

Исследователи не только изучали период НЭПа в социокультурном ракурсе, но и смогли реконструировать процессы во взаимосвязи с образом эпохи: «Отказ от НЭПа, переход к командной экономике ускорил создание

---

<sup>1</sup> Тарасенко В. Н. Досуг периода нэпа в постсоветской историографии (предварительные итоги исследования)// Современные проблемы сервиса и туризма, 2010 № 4, С.20

<sup>2</sup> Плаггенбург Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. и. Карташевой. СПб.: Нева, 2000. 215 с.

<sup>3</sup> Цивьян Ю. историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930 гг. Рига: Зинатне, 1991, 115 с.

<sup>4</sup> Kenez P. Cinema and Soviet society from the revolution to the death of Stalin. London: I.B. Tauris, 2001

<sup>5</sup> Youngblood D. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. London: Cambridge University Press, 1992.

<sup>6</sup> Toropova A. Probing the Heart and Mind of the Viewer: Scientific Studies of Film and Theatre Spectators in the Soviet Union, 1917—1936 // Slavic Review. 2017. № 7 (4). P. 931—958

тоталитарного режима, обрекавшего народ на бесчеловечные страдания и не раз ставившего страну на грань катастрофы». Ряд изданий выражают негативное отношение к советской власти и к особенностям культурной политики в рассматриваемый период.

Объект: духовная культура СССР в 1920-х – 1930-х гг.

Предмет: характеристика кинематографа 1920-х – 1930-х гг. как отражение особенностей духовной культуры советского государства и особенности изучения данных вопросов в средней школе.

Цель: анализ роли и влияния кинематографа отражает основные процессы в духовной жизни общества, а также разработка методических рекомендаций по изучению данных вопросов в школе на уроках истории.

Задачи:

1. Определить особенности СССР в период НЭП как основу для формирования духовной культуры молодого советского государства.
2. Определить особенности духовной культуры в период НЭП через анализ значимых фильмов.
3. Определить особенности СССР в период развёрнутого строительства социализма (1930-е гг.).
4. Определить особенности духовной культуры СССР в 1930-х гг. через анализ значимых фильмов.
5. Определить возможности использования этой темы в курсе истории в старших классах.

Источники исследования:

Источниками первой группы, в рамках исследования, являются кинематографические произведения, сгруппированные по временному признаку.

Источники второй группы объединены в качестве научной базы: материалы научных статей, а также документальные материалы, характеризующие специфику развития кинематографа в рассматриваемый временной период, описывающих события культурной жизни периода 20-30-

х годов. Особое значение имеют аутентичные источники, представленные материалами российского государственного архива кинофотодокументов<sup>7</sup>.

Источниками третьей группы являются методические материалы, учебные пособия, определяющие специфику изучения истории в общеобразовательной школе.

Хронологические рамки: 1920-е гг. – период политики НЭПа в СССР – 1930-е гг. – период развёрнутого строительства социализма в СССР.

Методы: историко-генетический, историко-сравнительный и историко-типологический.

---

<sup>7</sup> Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД)//Режим доступа: <http://www.rgakfd.ru/>(Дата обращения: 12.02.2023)

# ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА В 1920-Е ГГ.

## 1.1. СССР в годы НЭП

Среди актуальных проблем отечественной историографии особое место занимает история Новой экономической политики в Советской России. НЭПу предшествовал глубокий социально-экономический кризис, вызванный административным внедрением политической системы так называемого военного коммунизма. Глубинной сутью последнего был невиданный в мировой практике большевистский эксперимент – попытке прервать эволюционный процесс исторического (капиталистического) развития страны и с помощью командных методов «перейти к коммунистическому производству и распределению» (В. И. Ленин).

Начавшаяся в постсоветской России конца XX века общественно-экономическая перестройка напомнила о НЭПе трудностями переходного периода. Поэтому опыт кооперации времён НЭПа имеет не только исторический, но и практический интерес.

20-е годы XX века – один из самых динамичных периодов в истории Советского Союза. Изменения происходят во всех сферах общественно-политической жизни страны. Стоит отметить, что изменения эти носят крайне резкий характер, что не может не сказаться на качестве жизни населения. В новое десятилетие страна вступает в условиях гражданской войны с одной стороны, политики военного коммунизма с другой, экономического кризиса, обусловленного этими факторами с третьей. Всё это провоцирует масштабное недовольство большевистской властью, и, как следствие, возникают крестьянские бунты, достигающие апогея к 1921 году<sup>8</sup>, вспыхивает восстание матросов Балтийского флота, растёт уровень преступности и безработицы. Параллельно с этим назревает раскол и в самой партии большевиков. А в

---

<sup>8</sup> Голотик С. И. Советская Россия в 20-е гг.: нэп, власть большевиков и общество / С. И. Голотик [и др.] // Новый исторический вестник. 2000. № 2. С. 122.

южных регионах, тем временем, начинается засуха, повлёкшая за собой голод. Проводимая в данных обстоятельствах государством в рамках политики военного коммунизма продразвёрстка усугубляет положение крестьян.

В результате, советская власть вынуждена отказаться от политики военного коммунизма и перейти к НЭПу. Новая экономическая политика в общих чертах заключается в «частичном возвращении к товарно-денежным отношениям при сохранении «командных высот в экономике» в руках партийно-государственного аппарата (государственная собственность на землю и ее недра, тяжёлую промышленность, транспорт и финансово-кредитные учреждения, государственная монополия внешней торговли)»<sup>9</sup>. НЭП направлен на изменения в сферах сельского хозяйства и промышленности, рассчитан на долгое время<sup>10</sup> и призван стабилизировать экономическую ситуацию. В стране снова появляется свободная, до определённых пределов<sup>11</sup> торговля и денежная система, продразвёрстка заменяется продналогом, восстанавливаются крестьянские хозяйства. Периоду НЭПа в отечественной историографии посвящено достаточно много работ, подробно описаны его достоинства и недостатки, значение в становлении Советского государства<sup>12</sup>.

В Советском Союзе особое место в воспитании молодого поколения, в популяризации идей коммунизма, интернационализма, советских ценностей отводили такому жанру современного искусства, как кинематограф. Говоря о советском кино, мы, как правило, имеем в виду фильмы, созданные в советское время кинематографистами союзных республик, в том числе российские фильмы данной эпохи.

---

<sup>9</sup> Там же. С. 125.

<sup>10</sup> Зозуля О. А. Зигзаги НЭПа: экономические и политические кризисы 20х годов // Лесной вестник. 2002. № 3. С. 165.

<sup>11</sup> Там же. С. 165

<sup>12</sup> Яхутль Ю. А. Проблемы нэпа в отечественной историографии [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2011. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-nepa-v-otchestvennoy-istoriografii> (Дата обращения: 10.03.2023). Анискин М. А. Становление советской системы кинопроизводства (1920 – 1930-е гг.) // Власть. 2016. № 10. С. 155.

История советского кино начинается с 27 августа 1919 года, когда был подписан декрет о национализации кинематографа. Процесс национализации определил переход киноиндустрии под монополию государства. Подписание такого декрета было продиктовано стремлением контролировать деятельность киноиндустрии, так как руководство страны понимало, что кино, благодаря своим широким возможностям воздействия на сознание народа, является мощным инструментом для идеологической пропаганды. С этой целью ведомства, занимающиеся созданием фильмов и доведением их до зрителя, были отданы в подчинение отделов культуры региональных комитетов КПСС, которые, в свою очередь, были подчинены отделу агитации и пропаганды ЦК КПСС.

Кино по своему воздействию на сознание индивида превосходило литературу, живопись и театр. Руководители страны понимали это и рассматривали кино в качестве одного из главных инструментов формирования нового идеологического массового сознания. Таким образом, советское правительство, осознавая потенциальные возможности кинематографии, уделяло большое внимание развитию этой отрасли по всему Союзу: в союзных республиках открывались местные киностудии, были выделены немалые средства для оснащения их кинотехникой, велась подготовка кадров для развития кинематографии советских республик во ВГИКЕ (Всесоюзном государственном институте кинематографии), строились клубы и кинотеатры для демонстрации фильмов, и, конечно же, в каждой киноартели работали сотрудники из отдела пропаганды, следящие за содержанием картин и их соответствием идеологической линии страны.

В СССР, как и во многих других странах в 1920-е годы, наиболее востребованными оставались старые привычные форматы отдыха, и одним из самых популярных видов городского досуга был кинематограф. На протяжении 1920-х годов существовало представление о том, что новому пролетарскому зрителю нужно качественно другое кино, нежели старой – преимущественно буржуазной – публике. Нередко вокруг этого тезиса велись

дебаты, как и вокруг самой идеи пролетарской культуры, однако характерно само возникновение этой идеи. В период новой экономической политики кино находилось в странном положении полугосударственного, участвующего бизнеса, когда советский кинопрокат предпринимал попытки сделать идеологические «товары» популярными и коммерчески выгодными в глазах зрителя. Зачастую те меры, которые принимались руководителями киноиндустрии для советизации кинематографа, не отвечали скромным требованиям зрителей.

Рассмотрим некоторые аспекты организации кино как досуга, в частности попытки совместить развлекательный и пропагандистский компоненты, а также то, как это воспринималось зрителями в первое послереволюционное десятилетие. Как должен был проводить своё свободное время новый советский зритель и был ли он действительно новым?

Специфика идеологического конструкта вскользь упоминается во многих исследованиях, посвящённых кинематографу и в целом культурной политике 1920-х годов<sup>13</sup>.

Автор одной из самых значительных работ, посвящённых изучению нового советского зрителя, Г. М. Юсупова, анализируя наиболее популярные фильмы 1920-х годов, приходит к следующему выводу: «...государство, власть, идеологический аппарат были заинтересованы в едином зрителе и пытались, «политизируя» досуг, содействовать его «целостности» посредством организованных бесплатных посещений, коллективных культпоходов, через цензурное регулирование репертуара, ценовую политику и т. д.»<sup>14</sup>

Юсупова констатирует: «отталкиваясь от идеи понимания кинотеатра как популярного места проведения массового досуга, я рассматриваю, какие шаги предпринимались для того, чтобы утопический проект о «новом

---

<sup>13</sup> Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. и. Карташевой. СПб.: Нева, 2000

<sup>14</sup> Юсупова Г.М. Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М.: государственный институт искусствознания, 2016, С.56

человеке» и «новом быте» воплотился в жизнь – и почему воображаемый идеологами «новый зритель» не соответствовал реальному зрителю, оказывавшему сопротивление предписываемым ему потребностям. Моя задача – обозначить разрыв между проектом, конструировавшим кино как части культурной революции, и реальными практиками периода НЭПа. Можно констатировать, что в 1920-е годы так и не сложился новый вид досуга в кино и не сформировался «новый человек», который коренным образом иначе проводил бы своё свободное время. Одновременно реальный советский зритель, безусловно, представлял собой новый тип субъекта, который отличался как от зрителя дореволюционного, так и от идеологически конструируемого «нового зрителя».

Задача воспитания «нового зрителя» тесно переплеталась с особенностью кинематографа первого десятилетия советской власти, который должен был одновременно быть и коммерчески успешным, востребованным у зрителя, и идеологически выверенным. Режиссёров упрекают в ориентации на старого дореволюционного зрителя, который противопоставляется зрителю новому, массовому:

«...на первой очереди, мне думается, стоит вопрос об изучении зрителя. Наши старые режиссёры, да и молодые (чего закрывать глаза), живут знанием обывательских, в лучшем случае – интеллигентских вкусов и психологии. О массовом рабочем, а тем более крестьянском зрителе они знают мало или ничего. Чтобы воздействовать на зрителя, надо знать, в какую точку его психики направить образное воздействие экрана и как образ им воспринимается. Американцы, изучая своего зрителя, ищут у него самой слабой струнки и на неё бьют. Оттого их картины действуют разлагающе на классовое сознание рабочих масс. Нам надо искать, может быть, самой сильной струнки у нашего массового зрителя. Искания уже начались»<sup>15</sup>.

Эти искания начались в форме социологических исследований, которые должны были строго научным методом выявить потребности и предпочтения

---

<sup>15</sup> Лебедев Н. 67 ответов // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 1. С. 21.

нового зрителя, в зависимости от его возраста, социального происхождения, партийности и других показателей: «...работа советской кинематографии в ближайшие 3–5 лет (пока пролетариат не выкует новых кинопроизводственников)<sup>16</sup> «сугубо сложна: «на базе неустойчивого современного быта чужими руками создавать нужные рабочему и крестьянину картины. И здесь во весь рост встаёт вопрос о переходе от интуитивных методов работы на твёрдые рельсы науки. Научный подход к изучению потребностей рабочего зрителя стал большим направлением в АРК, внутри которой была организована отдельная социологическая секция, которая занималась созданием и обработкой социологических анкет»<sup>17</sup>.

Первый опыт опроса кинозрителей положил начало большому научному изучению кино, в печатном органе АРК (Ассоциация революционной кинематографии) создана отдельная рубрика «Вопросы социологии кино». Подъем интереса к социологии кино и непосредственно к потребностям зрителей как раз пришёлся на 1920-е годы<sup>18</sup>. В поздние 1920-е и первой половине 1930-х годов произошла политизация исследовательской практики, и фокус сместился в пользу изучения физиологии, а затем психологии кинозрителей, а метод анкетирования и опросов ушёл в прошлое. Анкеты позволяли услышать лишь часть голосов, выборка была узкой, однако это был один из самых богатых источников по изучению мнений кинозрителей. Несмотря на то, что самое важное в кино – просмотр фильма, изучение касалось и вопросов бытовой неустроенности, и условий просмотра кинокартины. Из этих анкет мы обнаруживаем, что кинематограф представлялся посетителям неким досуговым центром, вокруг которого могла быть устроена целая индустрия, как это делалось, например, в США и Европе.

---

<sup>16</sup> Юсупова Г.М. Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М.: государственный институт искусствознания, 2016, С. 6

<sup>17</sup> Курс А. о кинообщественности, зрителе и некоторых неприятных вещах // Киножурнал А.Р.К. 1925. № 3. С. 3.

<sup>18</sup> Фохт-Бабушкин Ю.У. изучение функционирования кино времён Великого немого // Публика кино в России. социологические свидетельства 1910—1930-х годов / Вступ. ст., сост., примеч. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: гии; Канон+, 2013. С. 7—51

Важнейшим вопросом в послереволюционное время было хотя бы обеспечение доступности кино для рабочих масс. Образ «нового зрителя» – культурного и сознательного – нередко проговаривался через дуализм и противопоставление.

Исходя из результатов исследования можно говорить о том, что проблематика 1920-30-х гг. при кажущейся изученности остаётся полем научных дискуссий и требует очевидного переосмысления, поскольку затрагивает ряд существенных сторон взаимодействия институтов власти с социально и экономически активными слоями общества, таких как характер и динамика идеологических изменений; конфликтность в сфере социально-трудовых отношений; природа и динамика социальной напряжённости. Данные годы рассматриваются нами как конфликт нормальных социально-экономических правил и практик и доктринальных интересов институтов власти в сохранении своего доминирования. Представляется, что среди комплекса причин, «погубивших НЭП», основным выступал не столько политико-экономический, сколько кризис доверия и поддержки ее большинством населения, подвигнувший большевистское руководство к реставрации апробированной в годы Гражданской войны идеократической модели управления обществом.

Таким образом, изучение особенностей общественно-политических процессов в переходный период является одной из актуальных проблем современной российской исторической науки. В теоретической части исследования рассмотрены проблемные вопросы перехода от политики «военного коммунизма» к новой экономической политике в Советской России.

Для нашего исследования важно, что благодаря стабилизировавшейся во времена НЭПа ситуации, становится возможным развитие киноиндустрии. Спрос на кинопродукцию формируется «сверху» - как потребность в

пропагандистских механизмах, и «снизу»<sup>19</sup> - как необходимость организации досуга населения. Кроме того, развитие киноиндустрии становится одним из источников дохода как для отдельно взятых предпринимателей, так и для государственной казны.

## 1.2. Советский кинематограф в годы НЭП

На данный момент существует большое количество исследований, которые посвящены как общественно-политической ситуации в стране в рассматриваемый период, так и описанию развития киноиндустрии в это время и анализу наиболее знаковых кинофильмов, выпущенных в то время.

Для восстановления социально-политического контекста в рассматриваемый период были использованы статьи С. И. Голотик А. Б. Данилина, Е. Н. Евсеевой, С. В. Карпенко «Советская Россия в 20-е гг.: НЭП, власть большевиков и общество»<sup>20</sup> и «Зигзаги НЭПа: экономические и политические кризисы 20-х годов»<sup>21</sup> О. А. Зозули. В этих публикациях представлена подробная характеристика эпохи НЭПа. Аналогичный интерес представляет статья Т. А. Мельниковой «История аграрной политики СССР 30-х гг.»<sup>22</sup>, посвященная общественно-политической ситуации в стране в 1930-е годы. Развернутый анализ культа личности и его влияния на советское искусство содержится в книге Я. Плампера «Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве»<sup>23,24</sup>.

Изучение данных материалов необходимо для нашего исследования с позиции ранее высказанного тезиса о том, что кинематограф, оказавшись

---

<sup>19</sup> Жданкова Е. А. Кинотеатры в СССР глазами зрителей: ожидания и повседневность в период НЭПа (на материале анкетирования и социологических опросов, проведенных в кинотеатрах) // Вестник Пермского государственного университета. 2013. № 3. С. 137.

<sup>20</sup> Голотик С. И. Советская Россия в 20-е гг.: нэп, власть большевиков и общество / С. И. Голотик [и др.] // Новый исторический вестник. 2000. № 2. С. 122–181.

<sup>21</sup> Зозуля О. А. Зигзаги НЭПа: экономические и политические кризисы 20х годов // Лесной вестник. 2002. № 3. С. 162–171.

<sup>22</sup> Мельникова Т. А. История аграрной политики СССР 30-х гг. // Историческая и социально-образовательная мысль. 2009. С. 61–71.

<sup>23</sup> Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / Я. Плампер. М. : НЛЮ, 2010.

<sup>24</sup> с.

заклученным в рамки цензуры, попадает в зависимость от политической конъюнктуры – теперь она контролирует не только киноиндустрию, но и выпускаемый ею продукт. Следовательно, если какие-то изменения начинают происходить во властных структурах (например, свертывание НЭПА, формирование культа личности), то это также найдет свое отражение в производимых кинолентах и, соответственно, в используемых в данных кинолентах образах, так как они в рассматриваемый период обуславливались не только видением автора, но и госзаказом.

Предметный интерес представляют «Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 г.» Н. А. Лебедева<sup>25</sup>. В этой книге излагается подробная картина развития отечественной киноиндустрии в эпоху немого кино (то есть до конца 1920-х годов). Также в ней рассматривается становление и деятельность ряда значимых режиссёров того времени – С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, Д. Вертова и других. Произведения Н. А. Лебедева являются работой киноведа, жившего и работавшего в рассматриваемый период, а потому, по-нашему мнению, оценивавшего выходящую кинопродукцию через призму цензуры. Таким же образом – с позиций идеологических воззрений тех лет – в его очерках представлены образы масс в немом отечественном кинематографе.

М. И. Туровская создавала свои статьи<sup>26</sup> уже в другую эпоху (она родилась в 1924 году, ныне живёт в Мюнхене), а потому, как мы считаем, ее работы можно использовать в качестве мнения кинокритика, который уже «свободен» от тех форм цензуры, которая имела место в 1920-е – 1930-е годы. В ее статье подробно изложен процесс создания фильма «Ленин в Октябре», в частности механизм «отбора фактов», которые имели непосредственное влияние на создание сценаристами образа И. В. Сталина, являвшегося одним

---

<sup>25</sup> [Электронный ресурс] : М. : Искусство, 1965. 349 с. М. : Искусство, 1965. – 349 с. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1079/> (Дата обращения: 20.03.2023).

<sup>26</sup> «Туровская М. И. «Мосфильм» – 1937 [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2001. № 50. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/715/> (Дата обращения: 23.03.2023)

их центральных персонажей фильма в первоначальной его редакции. Кроме того, в своих статьях помимо анализа самих кинокартин, она также приводит мнения иностранных журналистов относительно отечественных кинолент.

Также в рамках данной работы был изучен ряд научных статей, посвящённых непосредственно созданию образов персонажей в отечественных фильмах рассматриваемого периода. В статье Г. С. Морозовой «Мифологические истоки образа героя в Советском кинематографе 1930-х гг. (по материалам картин, снятых на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм»)»<sup>27</sup> рассматриваются приёмы, которые использовались авторами при создании персонажей – а конкретно применение ими фольклорных мотивов в своём творчестве (автор статьи трактует гибель Чапаева как обряд инициации – необходимость смерти «прежнего человека», дабы его место мог занять человек новый). Анализ приёмов, которые авторы кинолент начали использовать к 1930-м годам даёт возможность понять за счет каких художественных средств меняется изображение, в частности, образа масс, выделить тенденции к индивидуализации героя в кинематографе.

В статье Е. В. Волкова и Е. В. Пономаревой «Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти»<sup>28</sup> наличествует важная для нашей работы мысль, что в фильме «Александр Невский» с некоторыми условностями была представлена модель советского общества, что дает возможность сделать выводы о трансформации изображения масс на экране.

А. В. Озерский в статье «Репрезентация правителей России в исторической науке и кинематографе сталинской эпохи»<sup>29</sup> даёт весьма краткую, но вместе с тем содержательную характеристику обстоятельств,

---

<sup>27</sup> Морозова Г. С. Мифологические истоки образа героя в советском кинематографе 1930-х гг. (по материалам картин, снятых на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм») // Вестник Санкт-Петербургского Университета Сер. 2. 2008. Вып. 4. Ч. 1. С. 216–220.

<sup>28</sup> Волков Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е. Волков, Е. Пономарева // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 10. С. 22–26.

<sup>29</sup> Озерский А. В. Репрезентация правителей России в исторической науке и кинематографе сталинской эпохи // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 4. С. 151–152.

способствовавших появлению ряда фильмов о «вождях», в частности об Александре Невском. На материале этой и нижеследующей публикации мы можем проследить влияние конъюнктуры на историческую науку рассматриваемого периода (таким образом, подтверждается тезис о том, что в 1920-е – 1930-е годы практически все сферы жизни человека оказались заключены в рамки цензуры).

Более развернуто данная тема представлена в статье С. П. Бычкова «Александр Невский: исторический прототип и экранный образ»<sup>30</sup>. Также он посвящает буквально несколько строк противопоставлению «вождей», появившихся на экранах в 1930-е годы «массам», которые демонстрировались в 1920-е<sup>12</sup>, тем самым обнаруживая точки пересечения с предметом данной работы.

После окончания гражданской войны стремительно растёт сеть рабочих клубов, которые должны были обеспечивать культурный досуг рабочего непосредственно при производстве, вплетая тем самым досуг в ткань идеологической повестки<sup>31</sup>. Клубы компенсировали недостаток культурных учреждений на рабочих окраинах. Через клубные организации в рабочую среду должны были проникать новая пролетарская культура и представления о новом быте, которые конкурировали бы за время рабочего с кабаками, церковью и теми заведениями, которые толкали его на девиантное поведение. Нередко основным мотивом для того, чтобы отправиться в рабочий клуб, было именно кино. Послереволюционная система советского кинопроката была чётко разделена на коммерческие кинотеатры, привычные для западного и дореволюционного кино и так называемый клубный прокат, то есть кинопоказы в рабочих клубах при заводах и разных учреждениях<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Бычков С. П. Александр Невский: исторический прототип и экранный образ // Вестник Омского университета. 2004. № 1. С. 60–63. <sup>12</sup> Там же. С. 62.

<sup>31</sup> Ульянова С.Б. «Культурный» досуг в пространстве советской фабрики в 1920-е — начале 1930-х годов // Культура и власть в СССР. 1920— 1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции. Санкт-Петербург, 24—26 октября 2016 года. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2017. С. 530—540.

<sup>32</sup> Цивьян Ю. историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930 гг. Рига: Знание, 1991, С.34

Попытки власти организовать отдельные кинотеатры для «нового зрителя» и идея пролетарской культуры вступали в противоречие с потребностями самой публики: власть создавала новые клубы в рабочих районах, но они не пользовались популярностью среди публики из-за отсутствия инфраструктуры; привлекательными оставались «неправильные» буржуазные кинотеатры с хорошими оркестрами и просторными залами. Вместе с тем и в адрес клубов ближе к закату НЭПа копилась претензия за чрезмерное увлечение кинопоказами. Причина состояла в том, что вопреки идеологическим ориентирам клубы рассматривали кино как одну из существенных статей дохода и старались получить популярные у зрителей фильмы, не всегда отвечающие идеологической задаче клубной работы и целям воспитания людей новой формации. Кинопоказ в клубе мыслился как акт коллективный, поскольку коллективизм и массовость – это главные черты нового досуга «нового человека». На крупных предприятиях создавались условия для досуга рабочего и его семьи, пользуясь терминологией эпохи, «без отрыва от производства».

Дискурс о кардинальном отличии публики этих заведений был устойчивым на протяжении 1920-х – начала 1930-х годов, и считалось, что зрители разных социальных слоёв предпочитают кинотеатры разного толка<sup>33</sup>. Несмотря на декларируемый классовый дискурс, публика зачастую смешивалась и будущие «новые люди» предпочитали проводить время по-старому. Многие рабочие предпочитали кинотеатры в центре города, так называемые кинотеатры первого экрана, где шли премьеры и фильмы в хорошем качестве. Они доходили до кинотеатров и клубов на рабочих окраинах через несколько недель, а то и месяцев, уже потрёпанными и потерявшими свою популярность. Идея продвижения клубного кино некоторое время витала в воздухе. Через десять лет после октябрьской

---

<sup>33</sup> Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932. № 19—20. с. 49

революции, в 1927 году, стало невозможным отрицать преобладающий интерес рабочего зрителя к «буржуазным» кинотеатрам<sup>34</sup>.

В рамках подготовки к всесоюзному совещанию по кинематографии в 1928 году проводились опросы рабочих кинозрителей как в кинотеатрах, так и в клубах, и одной из принципиальных задач этих опросов было выяснить, почему зрители предпочитают для своего досуга именно кинотеатры<sup>35</sup>. Результаты опросов показали, что «новому человеку», так же как и «старому», хотелось прежде всего комфорта – одной идеи нового революционного пространства в клубе было недостаточно<sup>36</sup>. Этот вывод шёл вразрез с идеями пролетарской культуры и ориентацией Пролеткульта на борьбу с мещанством и обывательщиной<sup>37</sup>. Рабочий зритель отвечал, что он предпочитает кинотеатры, потому что в них можно отдохнуть культурно, в приятной атмосфере, без давки: «в государственных театрах помещение обширнее, там есть и курилка, и фойе хорошее. Если кто что и сделал, то к нему подойдут и сделают вежливый выговор. А у нас разговор короткий, если сделал что-нибудь, то подойдут к тебе и за шиворот или толкнут в бок»<sup>38</sup>.

В государственных театрах этого нет. Число хулиганов в клубах сводило на нет идею об ответственном и целеустремлённом «новом человеке»: «Не пройдёт ни одного концерта, киносеанса, ни одной лекции, чтобы местная шпана не напомнила о себе: «то шапку собьют с кого-нибудь, то растащат товар с буфета, то ни за что ни про что осмеют, освищут артистов»<sup>39</sup>.

Для большинства же рабочих причина была именно в том, что в кино были те составляющие досуга, которые отсутствовали в клубе, когда поход в кино сопровождался многими дополнительными удовольствиями: одна из причин тяги рабочих в кино, а не в клуб та, что в клубе нет порядочной музыки,

---

<sup>34</sup> Селицкий П. Рабочие клубы // Вестник профсоюзов. 1923. № 1. с. 77.

<sup>35</sup> Голос рабочего кинозрителя по вопросам кино // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. оп. 1. Д. 363.

<sup>36</sup> Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932. № 19—20

<sup>37</sup> Булавка Л. «Низы» Пролеткульта и рабочие клубы 1920-х: что делали и чем жили // Альтернативы. 2012. № 3. С. 89—133.

<sup>38</sup> За культурный досуг молодёжи. информационный обзор. М.: Мосполиграф, 1928. с. 33—34

<sup>39</sup> Голос рабочего кинозрителя по вопросам кино // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. оп. 1. Д. 363.

нет газет, так что отдых получается неполный, в то время как в кино бывает хорошая музыка, а в некоторых кино в ожидании начала сеанса можно поиграть в шахматы, шашки, прочесть газету или какой-нибудь журнал. Всё это больше располагает к кинотеатру, однако тема различия между старой буржуазной и новой пролетарской публикой центральных и окраинных кинотеатров всячески педалируется и в прессе, и даже в художественной литературе. Так, в политически выверенной пьесе «Константин Терёхин» («Ржавчина») 1927 года воспроизводится диалог двух отрицательных персонажей: «Только публика у нас в кино неинтеллигентная, заводских много, комсомольцев. Одно слово – пролетариат»<sup>40</sup>.

Образ «кино на окраине» рисуется прессой категорически отличным от центральных кинотеатров за счёт этой советской пролетарской публики. Но даже в статье, написанной в бравурном тоне, воспевающей кино на окраине как место, где кино принимают как искусство, а не как развлечение, автор не может обойти вниманием такие моменты, как, например, дикая давка на входе – «если бы фойе вдруг загорелось, давка на входе не могла бы быть ожесточённое. Тут приходится беречь не карманы, как в центре, а руки и ноги и, может быть, головы»<sup>41</sup>. Постоянно рвущуюся киноленту, которую мотали чрезвычайно быстро, чтобы успеть прокрутить всю картину и передать ее на мотоцикле в следующий кинотеатр, поскольку копии фильмов были в дефиците. Посетители избегали при возможности посещать клубы, предпочитая дорогие кинотеатры в центре.

Рассмотрим некоторые кинофильмы, ставшие приметой рассматриваемого периода.

«Процесс о трёх миллионах». Три вора занимаются привычным для себя делом. Тапиока (Игорь Ильинский) – босоногий бродяга в рваной тельняшке и кепке со сломанным козырьком – крадёт «мелочёвку». Элегантный красавец (фрак, белая роза в петлице) Каскарилья (Анатолий Кторов), неотразимый

---

<sup>40</sup> Киршон В., Успенский А. Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920—1930-х гг. / сост. В. Гудкова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

<sup>41</sup> Павлов Г. Кино на окраине // Советский экран. 1927. № 1. с.:5

соблазнитель легковерных женщин – грабит «важную птицу»: желательно с миллионным состоянием. Банкир Орнано (Михаил Климов) наживает деньги с помощью банковских махинаций... (Приложение 1)

В финале с балкона зала суда, где судят невинного (если, конечно, иметь ввиду похищение миллионов) Тапиоку, истинный вор – Каскарилья – бросает содержимое чемодана, наполненного крупными (но, увы, фальшивыми) купюрами. Толпа, включая конвойных арестанта, набрасывается на них. В суматохе и толчее все забывают о бедняге Тапиоке. Расчет Каскарилья точен: воспользовавшись свалкой, он беспрепятственно выводит подсудимого на волю.

Словом, следуя сюжету романа итальянского писателя Умберто Нотари «Три вора», Яков Протазанов создаёт сатирическую комедию масок. Есть тут, правда, и элементы салонной мелодрамы (линия жены банкира в «вамповском» исполнении Ольги Жизневой), но они оттеснены на второй план блестящим актёрским дуэтом Кторова и Ильинского.

Не зря же Протазанова, в «монтажный век» упорно «цеплявшегося» за «устаревшую» школу лицедейства, называли актёрским режиссёром. Через несколько лет он снимет с теми же актёрами ещё одну знаменитую комедию – «Праздник святого Йоргена», в которой его комедийные находки получат дальнейшее развитие.

«Праздник святого Йоргена» появился на экранах в 1930 году. Это был своего рода рубеж эпох: кинематограф переходил от немого к звуковому кино. Зрители с восторгом встретили комедию Якова Протазанова о «чудотворце-рецидивисте», сумевшем выдать себя святым великомучеником. (Приложение 2)

Идея вывести на экран произведение датского писателя Гаральда Бергстеда «Праздник святого Йоргена» появилась у Протазанова в 1927 году. К тому моменту роман уже был внесён главой католической церкви в чёрный список и запрещён к прочтению.

С актёрами режиссёр определился быстро. Незадолго до этого в его комедии «Процесс о трёх миллионах» ярко блеснула тройка Михаил Климов, Анатолий Кторов и Игорь Ильинский. Говорят, спустя 40 лет Леонид Гайдай создаст свою знаменитую троицу Трус-Балбес-Бывалый по аналогии с Протазановской.

Михаил Климов прекрасно воплотил ненасытного настоятеля собора, Анатолий Кторов в образе рецидивиста Коркиса после побега из заключения перевоплотился в Святого Йоргена. А Игорь Ильинский изобразил чудесно исцелившегося больного, который по сути являлся сообщником Коркиса.

Картина создавалась как немая, а потому все смешные фразы были написаны в интертитрах. Писать интертитры пригласили знаменитых Илью Ильфа и Евгения Петрова. Спешка, суета, многолюдность процесса съёмок так поразили литераторов, что они описали её потом в «Золотом телёнке».

Не прошло и двух лет после выхода картины, как немое кино стало резко терять интерес зрителей, и режиссёр принял решение озвучить фильм. А поскольку реплики актёров теперь не помещались в короткую артикуляцию участников немых кадров, создатели картины придумали закадровый монолог архиепископа.

Кинолента «Красные дьяволята» изначально была выпущена в двух сериях, но после сведена в один фильм. Кино раннего этапа становления советского киноискусства пользовалось огромным успехом у публики. (Приложение 3)

События, о которых нам рассказывает картина, переносят во времена недавно закончившейся Гражданской войны, на Украину, где Первая Конная Армия Буденного сражается с отрядами батьки Махно. Поселок, в котором живут главные герои - Миша и Дуняша - подвергается нападению махновцев. Бандиты убивают отца ребят, и те решают присоединиться к Красной Армии, подружившись по дороге с уличным акробатом, негром Томом.

Картина послужила прототипом «Неуловимых мстителей», все заимствованные сюжетные ходы и сцены отслеживаются очень чётко:

засланный казачок (который, правда, девушка), и машина, запряжённая лошадьми, и весёлый поп, и выстрел в живот сообщнику Махно после побега героя. Но «Неуловимые» - это самостоятельный фильм, кое-что там получилось более удачно, чем в «Дьяволятах». На службе у Махно состоят два колоритных немца, один - смахивающий на клоуна Джокера, другой - обер-лейтенант в пикельхаубе.

Боевые сцены отличные, драка между двумя сближающимися для сцепки вагонами задаёт уровень с самого начала картины. Ну и, с юмором в фильме все отлично. Все политические акценты расставлены верно. Главные герои, Мишка и Дуняша - дети рабочих. У Махно они крадут портфель с планами вступить в союз с белыми. На поле боя с трупов белых собирают снаряжение с чёткими надписями «Made in England».

«Красные дьяволята» положили начало фильмам для детей, которые в советском кино стали целым направлением. Нигде в мире детского кино как постоянной линии производства не было, а в СССР была создана Студия детских и юношеских фильмов имени Горького.

Киношедевр «Аэлита» был выпущен в 1924 году. События начинаются почти 100 лет назад - 4 декабря 1921 года. Радиogramму с непонятными словами «Анта... Одэли... Ута» принимают одновременно на всех континентах. Инженер Лось (Николай Церетели) является руководителем Московской радиостанции. И Лось едва ли не единственный в мире принимает её всерьёз, задумывается, фантазирует. В этом нет ничего удивительного – ведь на досуге Лось конструирует ракету, которая смогла бы долететь до Марса. Инженер бредит Марсом... Лось недавно женился, обожает свою жену Наташу (Валентина Куинджи), но Наташе скучно, поскольку муж на неё внимания обращает мало, и даже дома возится с чертежами. Тут, как на грех, в квартиру Гуся подселяют проныру Эрлиха (Павел Польш). Он нечист на руку, быстренько находит возможности подзаработать с помощью хищений, а где деньги – там весёлая жизнь. (Приложение 4)

В сюжете переплетаются 2 линии: реальная жизнь и вымышленная радиоинженером Лосем.

Фильм Аэлита снят по книге, но на неё не похож. Это совершенно отдельное произведение искусства, с потрясающими декорациями и костюмами. В нем есть идеологическая составляющая, но она не портит зрительского восприятия.

Несмотря на то что кинематографу на уровне государственной риторики придавалось важнейшее значение, и его должно было использовать как орудие пропаганды, в другой риторике – в контексте отдыха и свободного времени – кино имело отрицательную коннотацию и считалось нежелательным видом досуга:

Началось уже давно

На кино гонение

Воспитательность кино

Взята под сомнение<sup>42</sup>.

Этот стишок из фельетона имеет в виду «воспитательность» кино в отношении детей, именно детский зритель был наиболее «новым» в самом прямом смысле слова. Однако педагогический дискурс и использование кино в целях просвещения и воспитания ярко проявляются и в отношении к зрителю взрослому.

Несоответствие советского кинематографа в его состоянии на 1920-е годы и его зрителей идеалистическим представлениям о новом, политизированном досуге и «новом зрителе» делала его неправильным, нежелательным местом досуга. Позже, в 1933 году, о расхождении между тем, кто объявлялся хозяином новой жизни, и кто ею по-настоящему наслаждался, будут писать так (не о кинематографе, но также о зрительском впечатлении): «Буржуазия, как известно, разлагается. Поэтому в «советской» оперетте для «буржуазных» сцен отводятся балы с кутежом и фокстроты. Так как на долю

---

<sup>42</sup> Анкеты обследования московских кинотеатров о состоянии музыкального сопровождения фильмов // РГАЛИ. Ф. 2494. оп. 1. Д. 67

«пролетариата» не отводится ничего, кроме дуэтов о том, что нет времени для любви, «полифонических митингов» и утренней зарядки, то самой положительной чертой оперетты оказывается бал с кутежом и фокстротом»<sup>43</sup>.

Кинотеатр оказывался тем пространством, в рамках которого обнажались все промахи, допущенные на предыдущих ступенях подготовки кинофильма как политического и агитационного инструмента. Зритель, приходя за здоровым досугом, нередко оказывался обманут в своих ожиданиях: Все эти картины, которые считаются у нас художественными, которых суть – эксперимент, рабочие этих картин не понимают: «как рабочий смотрел кинематографическую картину «стачка», считавшуюся лучшей нашей картиной, а она буквально провалилась, рабочие уходили с картины, совершенно не понимая, в чем тут дело». В этой реплике одного из киноадминистраторов ясно выражена основная проблема кинематографа 1920-х годов как культурного и политического проекта – он не оправдывал надежд.

Надежд зрителей на добротный современный советский фильм и лёгкий досуг, надежд идеологов на интерес зрителей к пусть некачественным, но советским фильмам на революционные темы или культурфильмы (и надежд киноадминистраторов на хорошие сборы и отлаженную систему проката).

Вопрос развлечения, организованного отдыха долгое время не стоял как таковой. Так, в докладе о роли кино в индустриализации кинематографу приписываются самые различные функции, кроме основной – обеспечить отдых<sup>44</sup>. Идея лёгкости жанров, совмещения отдыха и пропаганды успешно воплотилась в СССР В 1930-е годы в форме кинокомедии.

Всесоюзное партийное совещание по кинематографии, состоявшееся в марте 1928 года<sup>45</sup>, обозначило траекторию для сворачивания кино НЭПа и курс на дальнейшее развитие.

---

<sup>43</sup> Янковский М. За оперетту! // Советский театр. 1933. № 2/3

<sup>44</sup> Доклад т. Трайна «Роль кинематографии в индустриализации» на общем собрании членов АРК от 4 ноября 1927 // РГАЛИ. Ф. 2494. оп. 1. Д. 74. Л. 12.

<sup>45</sup> Доклад т. Трайна «Роль кинематографии в индустриализации» на общем собрании членов АРК от 4 ноября 1927 // РГАЛИ. Ф. 2494. оп. 1. Д. 74. Л. 12.

На протяжении рассматриваемого периода существовало представление о том, что новому пролетарскому зрителю нужно качественно другое кино, кинотеатры и досуг в целом, нежели дореволюционной публике. В контексте утопического проекта о «новом человеке» и «новом быте» рассматривается вопрос о том, кто такой «новый советский зритель», насколько воображаемый идеологами «новый зритель» и приписываемые ему потребности соотносились с запросами реальной аудитории городских кинотеатров периода НЭПа. Через призму идеологии обозначается идейный разрыв между проектом советского кино как части культурной революции и досуговыми практиками первого послереволюционного десятилетия.

В первое десятилетие после революции общественная роль кино в качестве важной части пропагандистского инструментария была изрядно преувеличена, а ожидания от простоты его использования завышены. Следует учитывать, что тот зритель, на которого ориентировалась, которого воспитывала и изучала советская кинематография, – это в первую очередь зритель с рабочих окраин. Отчасти в таком принципиальном разделении потребностей зрителей по «классовому» принципу – на «буржуазную» НЭПманскую публику и «рабочего зрителя» – можно усмотреть причины неоднозначности раннего советского кино.

Подводя итоги, следует отметить, что в рассматриваемый период, киноиндустрия активно развивалась, а производимая продукция не была однородной и ориентировалась на удовлетворение культурно-художественных потребностей определённой аудитории.

В заключение отметим, что в рассматриваемой литературе кинематографические образы «вождей» и «народных масс» 1920 - 1930-х гг. не стали предметом специального исследования, информации о них представлена достаточно фрагментарно, не всегда прослеживается социальная обусловленность их трактовок.

## Глава II. Особенности советского кинематографа в 1930-е гг.

### 2.1. Особенности СССР в 1930-е гг.

В новом Советском государстве кино было провозглашено «важнейшим из искусств», а заодно и средством агитации. Судьбы и сюжеты фильмов, выпускавшихся Госкино, также, как и биографии их создателей, стали зеркалом истории всей страны.

В 1920 – 1930-е годы кинематограф СССР развивался при активном содействии советской власти. Ещё В. И. Ленин в диалоге с А. В. Луначарским охарактеризовал кино как важнейшее из искусств<sup>46</sup>. В постреволюционный период советский кинематограф решал одну из важнейших пропагандистских задач: необходимо было показать широкому зрителю, кто совершил великую революцию, кто будет строить новое социалистическое общество, кто будет «писать» новую советскую историю. В этой связи вопрос о движущих силах истории становился не праздным киносюжетом, а задачей чрезвычайной политической важности.

Для кинематографа во всём мире 20-е годы XX века – времена исключительные. Идёт формирование киноязыка, разработка технических средств кинопроизводства, в целом, кино занимает умы людей всё больше. Этот процесс не обошёл стороной и отечественный кинематограф. Однако, в силу политических, экономических, социальных причин, которые были описаны выше, развитие киноиндустрии в советском государстве идёт по особенному пути.

К 1921 году и началу НЭПа кинематограф, как и большинство других направлений в жизни страны, пребывает в упадке. Большинство кинотеатров или не функционирует (чему, в некоторой степени способствовала нехватка специального технического оснащения, в те годы не так повсеместно

---

<sup>46</sup> Луначарский А. В. Беседа с В. И. Лениным о кино // Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы. // Сост. А. М. Гак, Н. А. Глаголева. М., 1965. С. 39.

доступного, как сегодня), или используется для других целей. То же происходит и с прокатными конторами, и с киностудиями. Но, как мы уже отмечали выше, кинематограф был признан одним из самых действенных орудий пропаганды, его задачей было помочь в идейном перевоспитании граждан советского государства, из которых должны были получиться достойные строители социалистического общества. А значит, его необходимо было восстанавливать.

Тогда принимается ряд серьёзных мер для урегулирования данной ситуации<sup>47</sup>:

- абсолютно все показываемые кинофильмы в стране должны быть зарегистрированы в Наркомпросе;
- каждый кинопоказ должен состоять из равного количества прошедших цензурный контроль развлекательных картин и картин пропагандистского содержания;
- было учреждено Центральное государственное фото-кино-предприятие Наркомпроса или Госкино. Эта организация обладала монополией на прокат кинокартин, а также хозяйственно-расчётной и административно-регулирующей функциями. В других советских республиках по образцу Госкино создаются собственные учреждения;<sup>48</sup>
- организуется Главный комитет по контролю за репертуаром (Главрепертком), в ведение которого теперь находится контроль за цензурой;
- поднимается арендная плата для владельцев частных кинотеатров.

Встал вопрос о разрешении этого конфликта, что потребовало существенных материальных вложений, организации технической базы для

---

<sup>47</sup> Евтушенко А.М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // Вектор науки ТГУ. 2015. № 1. С. 112.

<sup>48</sup> Плаггенборг Ш. Революция и Культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма : в 2 т. / Ш. Плаггенборг. СПб : Издательский дом Бурминцева, 2000. Т. 2 . 416 с.

съёмки хоть сколько-то конкурентоспособного и окупающего себя в прокате кино, обучения кадров, лояльных советской власти.<sup>49</sup>

В это время, в среде занимающихся кинопроизводством творческих людей существует несколько точек зрения на кино. Так, традиционалисты уверены, что кино является лишь развлечением масс и не более того. Этим же они руководствуются при создании своих картин. В своем творчестве эти режиссёры используют уже испытанные в предыдущем десятилетии жанры (детектив, мелодрама, водевиль) и приёмы их реализации. Это приносит традиционалистам неплохую прибыль.<sup>50</sup>

Новаторы, в свою очередь, желали видеть развитие и кинематографа, и зрителя. У них было гораздо меньше опыта (многие только получали кинематографическое образование), нежели у их оппонентов, при выпуске своих работ, они не учитывали законы рынка, из-за чего эти самые работы зачастую проваливались в прокате. Но у новаторов были идеи о том, как можно ещё использовать возможности кинематографа, однако почти у каждого из них эта идея сильно отличалась от идеи другого. Некоторые, как, например, лидер общественной организации «Пролеткульт» А. Богданов считали, индивидуальных персонажей пережитком буржуазной эпохи. Героями же современных произведений должны быть группы людей, коллективы. Однако, именно из новаторов вышли такие мастера своего дела как Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, чьё творчество оказало влияние не только на становление отечественного кинематографа, но и на киноискусство во всем мире.

Во второй половине 1920-х годов выпуск кино всех направлений в СССР ощутимо вырос. Так, в 1930 году киножурналов было выпущено почти в пять раз больше, чем в 1926-м.

---

<sup>49</sup> Евтушенко А.М. «Великий немой» на советской почве. Первые шаги государственного кино в большевистской России 1917–1921 гг. // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2013. № 3. С. 326.

<sup>50</sup> Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918-1934 г. [Электронный ресурс] / Н. А. Лебедев. М. : Искусство, 1965. 349 с. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1079/> (Дата обращения: 20.03.2023).

С 1927 года Государственный Техникум Кинематографии (ГТК), появившийся на базе Московской государственной школы кинематографии выпускает несколько десятков молодых специалистов различных специальностей (сценаристы, операторы, художники – декораторы и т.д.). Подготовкой актёров и режиссёров также занимались и другие учебные заведения в Ленинграде, Одессе. Формирование новых творческих кадров способствовало развитию не только игрового кино, но также и документальных фильмов. Продолжают развиваться и культурфильмы. Продолжался выпуск продукции в рамках производственной пропаганды. Создавалось множество учебных лент, посвящённых различным наукам, физкультуре и спорту.<sup>51</sup> В этот же период организовывается производство отечественных рисованных лент и появляется объёмная мультипликация. Развивается производство как рисованных, так и объёмных мультфильмов, а также графических вставок для учебных и научно-популярных кинолент. Но заметнее всего в то время развивалось художественно-игровое кино.

Таким образом, уже в 1920-е годы было положено начало формирования метода социалистического реализма (сам он был сформулирован и одобрен ВКП(б) в 1932 году) в кинематографе. Благодаря стабилизировавшейся во времена НЭПа ситуации, и наличию спроса на кинопродукцию как «сверху», так и «снизу», становится возможным не только восстановление, но и развитие киноотрасли. Однако, достижения технического прогресса и некоторые преобразования в сфере управления киноиндустрией вносят в данное развитие свои коррективы.

В 1930-е годы ситуация в СССР меняется. После отказа от НЭПа в 1929 году руководством СССР принят курс на индустриализацию. В том же 1929 году выходит постановление о МТС<sup>52</sup>, фактически, устанавливающее техническую базу для коллективизации. Кроме того, выходит статья И. В.

---

<sup>51</sup> Лебедев Н. А. Цит. соч.

<sup>52</sup> Постановление СТО СССР от 05.06.1929 «Об организации машинно-тракторных станций» [Электронный ресурс] URL: <http://lawru.info/dok/1929/06/05/n1200175.htm>

Сталина<sup>53</sup> в «Правде», в которой он оценивает коллективизацию и индустриализацию как процессы, уже активно и успешно идущие в стране, а чуть позже он произносит речь «К вопросам аграрной политики»<sup>54</sup> в которой очерчивает официальную позицию по вопросам индустриализации и коллективизации. В целом, эти высказывания провозглашают непогрешимость советской власти, коллективизация представлена единственным возможным и соответствующим идеалам марксизма и ленинизма путём развития сельского хозяйства в социалистической стране, в рамках такого подхода, раскулачивание – необходимость, а форсированная индустриализация – единственная защита государства трудящихся от капиталистической агрессии.

В 1930-е годы развитие страны происходит согласно обозначенному выше вектору. Фактически это выливается в принудительное создание колхозов. Уничтожается кулачество (а вместе с тем и «середняки» когда объёмы зажиточных хозяйств исчерпываются, репрессивная машина оборачивается на них), растёт ГУЛАГ. В целом, также надо отметить, что официальные заявления руководителей партии расходятся с реальностью (как, впрочем, и в 1920-е годы, но теперь в ещё большей степени). Следствием добровольной коллективизации, отвечающим социалистической концепции, становится очередное насилие, крестьянство беднеет<sup>55</sup>. Правда, когда кулачество уже устранено как класс, возникает, в определённой степени, равенство. В созданных колхозах все работают, получают за это деньги или натуральное снабжение (в количествах иногда достаточных для жизни). Несколько проще жить крестьянству становится после опубликованной в 1930

---

<sup>53</sup> Сталин И. В. Год великого перелома: К XII годовщине Октября // Сталин И. В. Сочинения. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1949. Т. 12. С. 118–135.

<sup>54</sup> Сталин И. В. К вопросам аграрной политики в СССР: Речь на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 г. // Сталин И. В. Сочинения. М. : Государственное издательство политической литературы, 1949. Т. 12. С. 141–172

<sup>55</sup> Мельникова Т. А. История аграрной политики СССР 30-х гг. // Историческая и социально-образовательная мысль. 2009. С. 62.

году в «Правде» статьи<sup>56</sup> И. В. Сталина, осуждающей агрессивные методы в коллективизации, и корректировки соответствующей деятельности на местах. Кроме того, плодотворно сказалось на качестве жизни населения снижение производственного плана в период второй пятилетки.

Деятели советского правительства осознавали сакральность самого явления (или концепта) власти как таковой, поэтому жёсткая нормативность распространялась не только на изображения реальных советских вождей (В. И. Ленина, И. В. Сталина), но и изображение носителя власти вообще. Так, в постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 г. Фильм А. Эйзенштейна «Иван Грозный» был обвинён в невежестве, поскольку автор изобразил царя «Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»<sup>57</sup>.

Культы личности в Советском союзе отличаются той особенностью, что они формируются в условиях, в которых не может быть подтверждён факт наличия культа (в отличие от нацистской Германии и фашистской Италии, где существование культа личности вождя не противоречило действующей идеологии). Советский строй основан на идее коллективизма, во многом ранняя советская пропаганда строится на отрицании царизма и прежних культов, что основано на идеях К. Маркса и Ф. Энгельса. Сам Сталин показательно выступал против возвеличивания собственной личности: известно, к примеру, его письмо в ДЕТИЗДАТ при ЦК ВЛКСМ, в котором он выступает против публикации книги о детстве Сталина, обвиняя её в тенденции «вкоренить в сознание советских детей (и людей вообще) культ личностей, вождей, непогрешимых героев. Это опасно, вредно. Теория «героев» и «толпы» есть не большевистская, а эсеровская теория»<sup>58</sup>. Таким

---

<sup>56</sup> Сталин И. В. Головокружение от успехов: К вопросам колхозного движения // Сталин И. В. Сочинения. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1949. Т. 12. С. 191–199.

<sup>57</sup> Яковлев А. Н. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953 // Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М. : международный фонд «Демократия». 1999.

<sup>58</sup> Сталин И. В. Письмо в Детиздат по поводу готовившегося издания книги «Рассказы о детстве Сталина»

образом реализовывается феномен «сталинской скромности», являющийся частью его культа.

Уже в 1920-е годы формировался жёсткий канон изображения вождя, причём всегда идущий как бы от народа – всеми силами советская власть пыталась создать иллюзию, что возвеличивание вождя возникает спонтанно, без какой-либо идеализации со стороны государства.

С выходом фильма «Ленин в Октябре», в котором впервые присутствует И. В. Сталин как экранный персонаж, главным искусством в формировании культа личности становится кино, визуальный образ вождя в которое пришёл из живописи.

Несмотря на то, что механизм обоснования власти сохраняет сакральные, религиозные механизмы, образ вождя нового времени существенно отличается от предшествующего ему образа властителя, чья власть обосновывалась непосредственно в религиозных терминах.

В 1930-е годы одним из важнейших факторов, обусловивших дальнейшее развитие кинематографа как в СССР, так и во всём мире, становится изобретение звукового кино. Это сказывается и на техническом прогрессе в этой области, и на трансформации киноязыка.

В Советский Союз звук приходит в начале 1930-х, при этом вызывая естественное оживление в среде кинематографистов. Ещё в 1928 году, реагируя на появившиеся за рубежом звуковые фильмы, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров издают манифест «Будущее звуковой фильма»<sup>59</sup>, в котором выступают за главенство ключевого, по их мнению, элемента киноязыка – монтажа. Достижением монтажа режиссёрам кажется то, что фильм приобретает максимальную силу воздействия на зрителя, монолитность. При использовании звука по примеру западных кинематографистов, это ключевое достоинство монтажа стирается. Речь идёт

---

<sup>59</sup> Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильма. Заявка [электронный ресурс] / Эйзенштейн С., Александров Г., Пудовкин В. // Советский экран. 1928. № 32 // Чапаев. Сеанс. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://chapaev.media/articles/2546> (Дата обращения: 20.03.2023).

о синхронности звука и картинки. Авторы манифеста утверждают, что «только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даёт новые возможности монтажного развития и совершенствования».<sup>60</sup>

Д. Вертов, так же видит в звуковом кино потенциал для дальнейшего развития кинематографа, однако его мысль идёт в другом направлении: звук становится для художника способом полнее выразить жизнь в документальных жанрах<sup>61</sup>.

Параллельно с новшествами в киноэстетике, на территории СССР развивается киносеть. Однако, при строительстве крупных предприятий, нацеленных на производство кино в больших количествах не было учтено появление звука, поэтому количество выпускаемых фильмов не растёт, что становится проблемой для кинодела в этот период.<sup>62</sup>

В 1930-е годы кинопроизводство в СССР, как и все остальные отрасли экономики, искусства, сельского хозяйства и т.д. переживает централизацию. Проведены проверки по эффективности деятельности Совкино и кинопредприятий в союзных республиках. По итогам оказалось, что киноиндустрия работает недостаточно хорошо, не выполняет возложенных на неё функций идеалистического и пропагандистского толка, всё ещё недостаточно отвечает запросам государства, испытывает существенные сложности с кадрами и техникой.<sup>59</sup> В результате, было решено создать единую организацию, регулирующую деятельность всех кинопредприятий на территории союза. 8 февраля 1930 года соответствующее постановление было принято. Оно включало в себя следующие основные положения: признавалось необходимым создание общесоюзного объединения по кино- фото- промышленности в системе ВСНХ СССР; ВСНХ СССР поручалось составить

---

<sup>60</sup> Там же

<sup>61</sup> Щербенюк А. Дзига Вертов. Диалектика киноэстетики [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2012. № 1. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveschi> (Дата обращения: 20.03.2023).

<sup>62</sup> История киноотрасли в России : управление, кинопроизводство, прокат / В. И. Фомин [и др.] ; под ред. В. И. Фомина. М. : Минкульт РФ, ВГИК, 2012. С. 382

перечень всех предприятий, которые должны были войти в состав объединения; представить календарный план по развёртыванию производства киноплёнки и аппаратуры; предоставить в Совет труда и обороны основные положения устава; разработать расчёт расходов и проработать план финансирования; передать в кинофотообъединение учебные заведения кинопрофиля. Таким образом, в руках единственной организации действительно сосредотачивается вся организация кинопроизводства и кинопроката в СССР.

Кроме деятельности руководителей киноотрасли, большое влияние на кинодело оказывает деятельность Агитпропа ЦК ВКП(б). Эта организация пытается контролировать все области кинопроизводства, внося жёсткую цензурную линию, соответствия пропаганде и агитации. Однако, в 1920-1930-е годы кино всё-таки зависит от большего количества факторов и организаций, а также людей, в том числе, например, зависит от личной воли И. В. Сталина.

В Кремле оборудован специальный зал, для просмотра кинофильмов. Репертуар для просмотра определяется как руководством Совкино, так и Агитпропом. Показывают как советские фильмы, так и зарубежные, Вождь Народов, в компании с ближайшими партийными деятелями эти фильмы смотрит, иногда смеётся или гневается. По итогам этих просмотров часто решается судьба конкретных фильмов, а иногда и режиссёров, а также всей отрасли в целом.

Говоря о художественном языке в кино 1930-х годов, необходимо начать с упоминания предыдущего периода в его развитии. В 1920-е годы советское кино – авангардистское, монтажное<sup>63</sup>. Режиссёрские искания С. Эйзенштейна, Д. Вертова, В. Пудовкина заслуженно вывели кинематограф страны советов на международный фестиваль уровень. Однако, в 1930-е ситуация меняется. Во-первых, свобода художника несколько урезана ужесточением контроля и цензуры, во-вторых, перед кино стоят теперь задачи иного толка –

---

<sup>63</sup> Гончаренко А.А. Грех литературщины : взаимодействие кино и литературы в переходе от модернизма к соцреализму в 1920-1930-х годах // Историческая и социально-образовательная мысль. № 5/1. 2016. С. 151.

это искусство, достаточно установившись, получив свой аппарат и освоив методы воздействия, теперь должно послужить народу и партии. В начале 1930-х, как и в 1920-х по сути, существует два направления в кино: одно описано выше, это авангард, неимоверно качественное кино, играющее роль во всём развитии кинематографа как искусства, а кроме того, (вспомним, например, фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин», снятый в 1925-м) соответствуют советской идеологии, эти фильмы, к сожалению, в большинстве своём провальные в прокате; второе – это фильмы, снимающиеся «в угоду публике», они, как правило, опираются на западную и дореволюционную традицию, успешны в прокате, но крайне слабы, если не вредоносны в идейном отношении.

Начало XXI в. отмечается событиями, существенным образом изменившими современную социокультурную реальность. Новейшие информационные технологии активно входят в жизнь общества, что обусловлено как бурным развитием электроники, так и формированием, и развитием особого типа умонастроения и мироощущения людей, представленного в концепциях культурологических и социологических теорий, известных под общим названием «постмодерн». С позиций современности телевидение можно рассматривать как концепт идеологии постмодерна, поскольку аудиовизуальная культура начинает занимать все большее место в жизни общества. С одной стороны, как концепт идеологии постмодерна телевидение может быть парадигмой, отражающей реальность, а с другой – наблюдается синтез технологических, культурологических и мировоззренческих новаций. В этом контексте назначение киноиндустрии состоит в сохранении единого информационного, культурологического и социального пространства.

В истории советского кино было два периода, когда кинопроцесс находился на грани полной стагнации — то есть «замерзания». Это рубеж 20-30-х годов (т. н. эпоха «агитпрофильма» — то есть агитационно-пропагандистского или политико-просветительского фильма). Оба

характеризуются последовательным превалированием агитационно-пропагандистской функции кинематографа в ущерб прочим, в том числе эстетической и развлекательной, и следованием предписанной извне модели экранного мира, тотально унифицирующей киноязык и практически отменяющей жанровое разнообразие.

Оба периода были, разумеется, кризисными и в обоих случаях выход из кризиса знаменовался признанием права кинематографа не только просвещать, но и развлекать. Одним из результатов оказывалось в обоих случаях постепенное возвращение кинематографа к традиционным жанровым образцам — в середине 30-х прежде всего к комедии (преимущественно к музыкальной) и чуть позднее к авантюристскому фильму (в основном на материале работы органов госбезопасности — непосредственно чекистов или пограничников). На сложившуюся в тот период жанровую систему опирается как на основу и раннее оттепельное кино 50-х (здесь добавляется ещё социально-бытовая драма, зачастую с элементами мелодрамы).

## **2.2. Советский кинематограф в годы развёрнутого строительства социализма**

Гражданская война имела для истории нашей страны тяжелые последствия. Во-первых, на большинстве территорий Российской империи окончательно утвердилась власть советов. Во-вторых, сельское хозяйство, промышленность, транспорт, экономика страны в целом оказались в состоянии глубокого упадка.

Но ещё более важно, в рассматриваемый нами период было живо поколение, многие представители которого могли принимать непосредственное участие в боевых действиях. Соответственно, для государства результаты Гражданской войны требовали надлежащего осмысления и формирования «верной позиции» и отношения к ним в массах. Для этого чтобы позиции эти распространились максимально широко,

возникает необходимость привлекать к трансляции «идеологически правильных» идей средства кинематографа.

Первоначально, в 1920-е годы, власть для донесения своей позиции прибегала к эксплуатации плакатных образов с характерными для них пафосом, особым вниманием к собственным успехам, при этом уничижительным отношением к противнику, снабжением его самыми низменными характеристиками и так далее<sup>64</sup>.

Однако, эксплуатация темы Гражданской войны в кино, как уже было написано выше, служила не только средством доставки для публики идеологически верной информации. Она также способствовала и легитимизации большевистского строя<sup>87</sup>. По мере же накопления документальной базы о Гражданской войне, формирования архивов, изучения их специалистами, возникает потребность в более глубоком осмыслении имевших место событий. Развитие же технических возможностей кинематографа, происходивших параллельно с описанными процессами, позволяло по-новому реализовать данную тему средствами кино.

Советское кино 1930-х годов выросло из кинематографа 1920-х, расцвета советского киноавангарда. Его невероятный подъем оказал огромное влияние на мировой кинематограф. Когда в 1958 году в Брюсселе в рамках Всемирной выставки прошёл знаменитый опрос кинокритиков, среди 12 лучших фильмов всех времён и народов, в знаменитой «брюссельской дюжине», оказались три советские картины: «Броненосец „Потемкин“» (1925 г.) Эйзенштейна, «Мать» (1926 г.) Пудовкина, «Земля» (1930 г.) Довженко. Именно по этим именам профессиональный мир идентифицировал советское кино. Все знали и цитировали Эйзенштейна, потому что он осмыслил монтаж как главный элемент кино.

Рассмотрим знаковые произведения советского кинематографа.

---

<sup>64</sup> Бычков С. Образы красноармейцев и белогвардейцев в советском кинематографе (на примере фильма «Чапаев» братьев Васильевых) / С. Бычков, О. Гефнер // Вестник Омского университета. Серия

Нельзя не рассмотреть шедевр эпохи, кинофильм «Чапаев».  
(Приложение 5)

«И фронтом бы мог командовать...»

Что касается фронтом, тут едва ли, а вот реально командовал Василий Иванович довольно крупным соединением. Все, конечно, помнят, что командовал он дивизией. Так-то оно так, вот только дивизии Красной Армии в период Гражданской войны по своим размерам соответствовали больше корпусам.

Следует заметить, что «Чапаев» не был первым фильмом, снятым на тему Гражданской войны. Однако из всех картин, снятых в рассматриваемый период на данную тему, эта оставила наиболее заметный след в мировой истории кино. На это мог повлиять целый ряд факторов.

Во-первых, процесс работы режиссёров фильма – Г. Васильев и С. Васильев – с полученным сценарием. Его изначальный вариант, написанный А. Фурмановой, их не удовлетворил. В итоговый фильм вошли воспоминания солдат, служивших с Чапаевым, собственный опыт (оба они принимали активное участие в Гражданской войне).

Во-вторых, совершенно новаторское изображение участников боевых действий – особенно белогвардейцев. В предыдущей работе мы писали о том, как были изображены представители прежней власти в кино. Так, в «Броненосце „Потемкине“» в сцене расстрела на лестнице зрителю демонстрировали совершенно обезличенную массу солдат царской армии, в кадр «попадали» отдельные детали их обмундирования.

В «Чапаеве» сторонники самодержавия не только не обезличены. В их изображении отсутствует также и гротескность, уничижение – вещи, которые зритель мог увидеть в «Стачке». Белогвардейцы представлены неглупыми и сильными противниками<sup>65</sup>, а потому и опасными. Соответственно, победа над ними требует невероятного напряжения ресурсов, в том числе и людских.

---

<sup>65</sup> Бычков С. П. Указ. соч. С. 63.

Красная же армия не профессиональна, она состоит из бывших крестьян и рабочих. Васильевым удаётся продемонстрировать, что благодаря грамотному командованию и проводимой агитационной работе (деятельность комиссара Д. А. Фурманова), а, следовательно, участию коммунистической партии, красноармейцам удаётся стать силой, способной одолеть профессиональных белогвардейцев.

При этом, несмотря на демонстрируемую смелость, белогвардейцы не вызывают у зрителя сочувствия. Такого эффекта удаётся достичь отчасти за счёт параллели между отношениями Чапаева с Петькой, находящемся у него в подчинении, и командующего белыми полковника Бороздиным с его ординарцем Петровичем. В одном из эпизодов фильма Бороздин отдаёт распоряжение казнить перебежчика. Этот перебежчик оказывается братом Петровича, и тот просит изменить меру наказания. В результате она меняется с расстрела на избиение шомполами, и брат Петровича все равно умирает. В схожей же ситуации, когда Петька отправляется за языком, натывается на упомянутого Петровича и, узнав его историю, отпускает того, Чапаев отдаёт его под трибунал, но зритель видит, что к Петьке не применяется никаких экзекуций. Таким образом, красноармейцы выглядят значительно гуманнее своих противников, что закономерно вызывает и расположения зрителя<sup>66</sup>.

Также авторы киноленты умело «опускают» цели, преследуемые белогвардейцами в их борьбе, они деликатно умалчиваются. Чапаев же в диалоге с Петькой и Анкой рисует им грядущую счастливую жизнь после окончания войны, в которой «не надо будет умирать», что помогает зрителю разобраться в мотивации персонажей и сделать собственные выводы о том, в чем заключалась необходимость ведения столь разрушительной войны.

И, наконец, отдельного упоминания заслуживает сам образ комдива. В. И. Чапаев – выходец из крестьянской среды, участвовал в Первой мировой войне. На момент действия фильма он является командующим дивизии.

---

<sup>66</sup> Бычков С. П. Указ. соч. С. 63.

Однако, поведение его в отдельных ситуациях - сцена с ломанием табурета во время спора с Фурмановым, его заявление во время собрания по случаю мародерства, учиненного командиром одного из находящихся у комдива в подчинения подразделения, о том, что командиром он является только на поле боя, позволяет зрителю увидеть в Чапаеве близкого по «духу» человека.

Сложность работы над образом Чапаева состоит в том, что комдив – личность легендарная, овеянная мифологическим ореолом народной молвы, и вместе с тем это реальный исторический персонаж. Таким образом, перед авторами возникла следующая задача: «Как совместить эпическую легендарность образа Чапаева с реалистичностью его образа?»<sup>67</sup>

Васильевым удаётся решить эту задачу посредством демонстрации Чапаева разным, в зависимости от ситуации они изображают весьма широкий спектр испытываемых им эмоций<sup>68</sup>. На формирование подобного образа работают также и реплики, вложенные авторами в уста своего героя, в которых присутствует речь «народная» (следовательно, близкая большинству зрителей): «Часа через пол начнут атаку!»<sup>92</sup>. Таким образом, благодаря перечисленным факторам, Васильевы конструируют образ нового героя, способного вызвать у публики отклик, понимание и даже некоторое подражание (после выхода киноленты многие юные зрители за игрой примеряли на себя образ комдива)<sup>69</sup>.

Персонаж Анки-пулемётчицы, наверное, один из самых известных в фильме «Чапаев». Впрочем, его знают и те, кто фильм не смотрел. Кстати, введён он по личному требованию Сталина, который хотел, чтобы в фильме был женский персонаж. Про то, что это будет пулемётчица, товарищ Сталин не говорил. Зато романтические отношения были включены по его желанию. Что интересно, за право быть прототипом Анки даже судились. Одной из

---

<sup>67</sup> Морозова Г.С. Мифологические истоки образа героя в советском кинематографе 1930-х гг. (по материалам картин, снятых на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм») // Вестник Санкт-Петербургского Университета Сер. 2. 2008. Вып. 4. Ч. 1. С. 218.

<sup>68</sup> Там же. С. 219.

<sup>69</sup> Караганов А. Чапаев [Электронный ресурс] URL: <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino0025.shtml> (Дата обращения 10.05.2023).

претенденток была жена Фурманова, которая, совершенно точно, подарила персонажу своё имя. Впрочем, это все относится к истории съёмок, а я же хотел написать о другом факте, который, на мой взгляд заслуживает внимания.

За всю историю в 25-й дивизии только два человека из её состава получили звание Героя Советского Союза. Один из этих людей, точнее, одна — Людмила Михайловна Павличенко, снайпер 54-го стрелкового полка 25-й стрелковой дивизии. Самая успешная женщина-снайпер в мировой истории — 309 уничтоженных солдат и офицеров противника. Ушла на фронт добровольцем, в боях под Севастополем была тяжело ранена и отправлена в тыл. В 1943 году ей присвоено звание Героя Советского Союза. Но была ещё одна женщина в 25-й дивизии — Нина Онилова. Родом из Одессы, в августе добровольно вступила в Красную Армию. За оборону Одессы Онилова была награждена орденом Красного Знамени. В составе 25-й дивизии переправлена в Севастополь, где погибла в бою. Ей чуть-чуть не исполнился 21 год.

Нина Онилова была первым номером пулемётного расчета в 54-м стрелковом полку. Я написала в заголовке «Нинка-пулемётчица», но все бойцы звали её Анкой. 14 мая 1965 года старшему сержанту Ониловой Нине Андреевне было посмертно присвоено звание Героя Советского Союза. (Приложение 6)

Однако часто яркие фигуры легендарного комдива и его соратников затмевают факт, что «Чапаев» - это ещё и увлекательный фильм. (Приложение 7)

Лучший пример - легендарная «психическая атака». Сегодня поражает, как впечатляюще поставлен этот эпизод. Филигранный монтаж, безупречный ритм - и нарастающее напряжение, когда, кажется, сам ощущаешь себя чапаевцем, на которого надвигаются грозные чёрные шеренги.

Затишье перед боем. И вот под едва уловимый барабанный бой на горизонте появляются колонны Каппеля. Режиссёры не «засоряют» звук ненужной здесь музыкой. Только дробный звук барабанов - и от этого атмосфера становится только более зловещей.

С помощью ритмического монтажа режиссёры меняют крупность - и вот шеренги в черных мундирах маршируют прямо на зрителя. «Красиво идут! Интеллигенция!» - невольно восклицают красные бойцы.

Сосредоточенные лица и у наступающих, решимость и хладнокровие. Видно, что господа офицеры настроены серьёзно. У кого-то уже не выдержали нервы. Кто-то и вовсе побежал. И только решимость остальных чапаевцев, огонь Анки-пулеметчицы, за минуту выпалившей весь скудный боезапас, да вовремя подоспевшая конница Чапая спасли ситуацию и позволили одержать победу.

Другой пример умело нагнетаемой тревоги - эпизод перед финалом, нападение белых на станицу, где ночует с небольшим отрядом Чапаев. Авторы показывают долгие планы спящих героев - для многих это последняя ночь в жизни. Герои этого не знают, а мы, зрители, понимаем. И отсюда тягостное предчувствие надвигающейся беды.

На этот раз в кадре звучит музыка - убаюкивающая и неуловимо-заунывная. И от этого ещё более зловеще выглядит колонна казаков, приближающаяся к мирно дремлющей станице.

К задремавшим часовым подкрадываются белые. Но сверкнули кинжалы, часовые убиты - и после сигнала белые бросаются в роковую для Чапаева атаку.

И последний пример - финальный эпизод. Братья Васильевы выстроили его великолепно. Чапай не бросается на врага в патетическом порыве - это было бы фальшивой героикой. Георгий и Сергей Васильевы - режиссёры фильма, критически отнеслись к ее сценарной разработке. Также повествование разделили на серию коротких эпизодов (3-5 минут). В каждом эпизоде персонажи отстаивают противоположные точки зрения, обязательно есть полемика, спор. В каждой сцене кто-то остается победителем, а кто-то побеждённым. Такого не было не только в сценарии А. Н. Фурмановой, но и в романе ее мужа. (Приложение 8)

Полагаем, именно из-за предельно насыщенной конфликтами структуры фильма за героями интересно наблюдать и через 80 лет после создания фильма. При этом поводы для споров в фильме - не только борьба с белыми. Причинами разногласий прежде всего становятся внутренние проблемы красных:

Допустимо ли бойцам Красной Армии мародерствовать?

Как стоит принимать решения в бою и в тылу?

Почему нельзя бросать оружие?

Кто главнее - командир или политрук?

Слушать ли саботажников перед боем?

Зачем нужен аккуратный внешний облик бойца и командира?

Персонажи фильма, сталкиваясь с простыми и, одновременно, принципиальными вопросами, лишены глянца. На наших глазах они влияют друг на друга. Становятся лучше, меняются сами и меняют жизнь вокруг.

Одна из самых важных сцен фильма: Василий Иванович Чапаев с помощью картофелин объясняет принципы командования. Герои понятны каждому, и почти все вышли из народа и «академиев не заканчивали». Но на протяжении всего фильма мы видим, как одни персонажи учатся у других. Обучение носит взаимный характер. (Приложение 10)

Главный враг красных в фильме - полковник Сергей Николаевич Бороздин. В первых сценах мы даже симпатизируем ему: он играет на фортепиано «Лунную сонату», вдруг цитирует Ленина, признавая его правоту в управлении массами. По-своему оценивает гений Чапаева как достойного врага. И даже проявляет сочувствие к своему денщику Петровичу, человеку из народа. Однако, когда Петрович просит за своего брата-перебежчика Митьку, чтобы его не расстреливали, Бороздин вроде бы смягчает наказание, но на практике лишь меняет способ казни: Митьку вместо расстрела избивают шомполами, отчего он все равно гибнет.

Таким образом авторы фильма военно-сословный конфликт между красными и белыми выражают через понятную человеческую ситуацию.

Красные побеждают прежде всего потому, что они добрее, на самом деле жалеют тех, кому тяжело.

Одним из важнейших факторов, обусловивших развитие кинематографа не только в СССР, но и во всём мире, становится изобретение звукового кино. Это сказывается на трансформации киноязыка. Первой звуковой картиной отечественного производства стала «Путёвка в жизнь», вышедшая на экран в 1931 году.

В 1930-е годы все ещё пользовались популярностью жанры, имевшие распространение в 1920-е годы. Культурфильм был в их числе.<sup>70</sup> Сценаристам Н. Экку, А. Столперу и Р. Янушкевич поступил заказ от Межрабпома на сценарий подобной киноленты о беспризорниках. Ситуация с беспризорными детьми в стране носила характер бедствия. Со временем, в процессе сбора информации у авторов возникла идея снять на основе полученного материала фильм художественный. Это вызвало некоторое противодействие со стороны Межрабпома и Деткомиссии ВЦИК, у которой вызывали подозрения игровые элементы сценария, однако авторам удалось отстоять свою позицию – в итоге организации оказались материалом удовлетворены.

Сюжет ленты основан на работе Большевской трудовой коммуны ОГПУ имени Г. Г. Ягоды. Организатором и начальником данного учреждения был М. С. Погребинский, помимо педагогической своей деятельности, являвшийся сотрудником ЧК и ставший впоследствии прототипом персонажа Н. Баталова – Сергеева<sup>71</sup>.

В «Путёвке в жизнь» рассматривается новая проблема, с которой столкнулось советское государство после революции – проблема подростковой преступности, ставшая актуальной после окончания Гражданской войны. (Приложение 11)

---

<sup>70</sup> Янушкевич Р. Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2011. № 98. С.59. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/52-65.pdf> (дата обращения 28.03.2023).

<sup>71</sup> Янушкевич Р. Указ. соч. С. 61.

Действие фильма начинается в декабре 1923 года – в этом могло проявиться желание авторов продемонстрировать инициативы молодого советского государства в решении вопроса с беспризорностью, которые могли бы ярче и контрастнее показать гуманистическую тему ленты<sup>72</sup>.

Остроте проблемы наличия подростков, оставшихся без попечения, авторы посвятили значительную часть сценария<sup>73</sup>. Они демонстрируют ее посредством сопоставления кадров, на которых запечатлена улыбающаяся семья с последующим изображением деятельности беспризорников (все показывается с совершенно угрюмыми лицами). В том же эпизоде иллюстрируются и последствия их деятельности, опасность, которую они представляют для общества.

В прологе фильма, авторы в стихотворной форме (текст её включает в себе уже хорошо знакомый зрителю тех лет агитпризыв<sup>78</sup>) дают зрителям собственную характеристику беспризорного подростка и задают им прямой вопрос – «Что их спасёт?..», в дальнейшем предоставляя на этот вопрос собственный ответ.

По мере развития сюжета силами бригад дружинников на беспризорников производится облава. Авторы фильма незамедлительно поясняют зрителю мотивы этого действия – «В Советской республике не должно быть обездоленных и беспризорных детей. Пусть будут юные молодые и счастливые». Основную массу пойманных подростков распределяют по детским домам. Но многим из них за совершенные преступления и прежние побеги из детских домов грозит тюрьма для малолетних. И здесь появляется Сергеев – организатор трудовой коммуны, убеждающий «специальную комиссию», распределяющую подростков, в предоставлении их ему в качестве «материала» для перевоспитания.

---

<sup>72</sup> Зак М. Е. Путёвка в жизнь [Электронный ресурс] URL:<https://www.ruskoekino.ru/books/ruskino/ruskino0023.shtml> (Дата обращения: 25.03.2023)

<sup>73</sup> Экк Н. Путёвка в жизнь [Текст] [Электронный ресурс] : Фрагмент киносценария // Н. Экк, А. Столяр, Р. Янушкевич. Драматургия кино. М.: Кинофотоиздат, 1935. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://charaev.media/articles/2402> (Дата обращения 21.03.2023)

Новаторство этой идеи подчёркивается самими авторами фильма – зритель видит кадр с надписью «И тогда комиссия решила произвести невиданный опыт».

Так «трудные» подростки становятся коммунарами и обретают необходимые навыки для интеграции в новое для них общество трудящихся. Однако, их становлению пытается воспрепятствовать прежний главарь шайки беспризорников Фомка «Жиган». Он организовывает воровскую «малину», с характерными ее атрибутами, с целью вернуть коммунаров на прежний путь.

Таким образом, в «Путёвке в жизнь» оказываются противопоставлены два мира: совершенно новый мир трудовой коммуны, организованной Сергеевым и мир бандита Жигана, с присущими ему притонами и правонарушениями. «Мир» Сергеева располагается на освещённом солнцем пространстве монастыря, там нет каких-либо стен и преград (особенно для трудовой самореализации). Мир Жигана базируется в глухом лесу, и свет там практически отсутствует.<sup>74</sup>

Если допустить, что через образ коммуны создатели фильма показывают нам молодое советское государство, то напрашивается вывод, что через Жигана и его преступную организацию авторы фильма показывают если не прежнюю власть, то ту совокупность факторов, которая, с идеологических позиций, препятствует большевикам в скорейшем построении социализма. И речь, в контексте рассматриваемого фильма, следует вести именно о партии, ведь носящий изначально и реализующий «идеологически верные идеи» Сергеев, как уже было упомянуто выше, списан с коммуниста М. С. Погребинского.

Что также характерно, Сергеев, выступая в фильме на правах педагога, к классу интеллигенции отношения не имеет. Единственный воспитательный инструмент в его руках не образование, что, может быть, и оправдано по

---

<sup>74</sup> Соколова Н. П. История и теория кино : учеб.-метод. комплекс / авт.-сост. Н. П. Соколова ; каф. культурологии Тюм. гос. акад. культуры и искусств. Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2007. С. 99.

отношению к беспризорникам, а принудительный, но радостный и созидательный труд»<sup>75</sup>.

Следует учесть и тот фактор, что вся созидательная деятельность подростков демонстрируется в рамках коллектива<sup>76</sup>, что соответствует социалистической позиции по данному вопросу.

В советской печати фильм подвергался критике за некоторую непоследовательность. Критик А. Михайлов был возмущен тем, что «Обвинительный акт против капитализма подменен благородным негодованием против воров и уголовных преступников»<sup>77</sup>. В итоге он приходит к выводу, что советская «кинематография продолжает еще путаться в традициях буржуазной кинематографии». Другой критик, Б. Алперс, при общем положительном отношении к ленте, упрекал её в отсутствии середины между перевоплощением беспризорников в коммунаров и «лишних» сюжетных отклонениях (смерть матери одного из персонажей)<sup>78</sup>.

До широкой аудитории «Путёвка в жизнь» могла не дойти. После организации первого публичного просмотра Главрепертком и Деткомиссия ВЦИКа запретили дальнейшую демонстрацию фильма. Однако, по мнению Р. Янушкевич, показ этот привлек к себе определенное внимание, после чего был организован повторный просмотр, на котором присутствовали К. Е. Ворошилов и И. В. Сталин. В итоге после сеанса Ворошилов порекомендовал убрать из картины эпилог, назвав его «агитационным», а Сталин не понял, что следовало запретить в получившейся картине.

---

<sup>75</sup> Пухачев С. Б. Эволюция образа учителя в отечественном кинематографе (опыт анализа культурной памяти поколения) [Электронный ресурс] Электрон. версия печат. публ. URL: <http://docplayer.ru/31190546Evoluciya-obraza-uchitelya-v-otechestvennom-kinematografe-opyt-analiza-kulturnoy-pamyati-pokoleniya.html> (Дата обращения 22.03.2023).

<sup>76</sup> Чельшева И. В. Советские игровые фильмы эпохи сталинизма (1931-1953) на школьную тему // Медиаобразование. 2017. № 4 С. 172.

<sup>77</sup> Михайлов А. Путевка в жизнь [электронный ресурс] // Пролетарское кино. М. 1931. № 5–6 // Чапаев. Сеанс. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://chapaev.media/articles/2376> (Дата обращения 22.03.2023).

<sup>78</sup> Алперс Б. Путевка в звуковое кино [электронный ресурс] // Советское искусство. 1931. № 27 (99). 28 мая. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://chapaev.media/articles/2373> (дата обращения 22.03.2023).

Из данной ситуации можно сделать вывод, что внутри партии в тот период не было единой позиции по вопросам цензуры. Однако, нетрудно заметить, что мнение И. В. Сталина уже тогда имело главенствующую роль.

Рассмотрим ещё один шедевр советского кинематографа. Фильм «Цирк» (1936 г.) – это, наверно, один из самых знаменитых советских фильмов. Великолепная режиссёрская работа Григория Александрова, блистательная Любовь Орлова, невероятная музыка Исаака Дунаевского... А ещё – новаторские технические и операторские приёмы и поистине масштабные съёмки. Песни из фильма стали любимыми на многие десятилетия. (Приложение 12)

Следует отметить, что американцы придирчиво относятся к этому фильму, в то время как русских и в то время изображали и до сих пор изображают гораздо хуже в голливудских постановках. Это либо бандиты, либо пьяные «товарищи».

У режиссёра Григория Александрова была конкретная цель при создании этого фильма – показать, что единство народа может подняться над любой противостоящей силой. Фильм служил пропагандистским материалом для России, Сталина и социализма. В конце фильма, когда наша главная героиня подвергается нападению со стороны злодея, все присутствующие в цирке зрители быстро приходят ей на помощь и прячут ребёнка. Это олицетворяет единство и равенство русского народа. Все равны, и все принимаются.

Действие фильма происходит в 1930-х годах в России. Большая часть действия происходит в стенах цирка. Хотя в конце фильма вся группа исполнителей и друзей марширует по улицам Москвы во славу единства, коммунизма и России.

«Цирк» – классический российский пропагандистский фильм, действие которого происходит в 1930-х годах. Основная тема фильма вращается вокруг сталинской эпохи России, где они принимают всех в свою культуру. На протяжении всего фильма мы сталкиваемся с неприятием и осуждением

немецкого народа через единственного немца в сюжете, удивительно таинственного и всё контролирующего. Тем не менее, в конце концов, русский народ объединился, чтобы преодолеть расизм и одержать победу не только над немцами, но и над американцами, приняв чёрного ребёнка в свою культуру.

Сам фильм очень хорошо снят, с отличным контекстом в каждой сцене и сопровождается отличным саундтреком. Фильм, явно финансируемый государством, хорошо изображает своё сталинское правительство и его беспристрастное одобрение всех и вся, будь то черные или белые.

Финал исключительный – это послание расового единства и коммунистической гармонии на первый взгляд положительно и может показаться невероятно либеральным. Но политический контекст этого фильма, снятого по советскому заказу, заключается в том, что Сталин хотел продемонстрировать идею гармонии в коммунистической России.

Причудливая смесь кинематографического предприятия и санкционированной государством пропаганды, которая служит достойным свидетельством социально-политического настроения довоенной России.

Таким образом, один из самых известных фильмов советского кино — «Цирк» стал зеркалом времени, в котором был создан. Сам выбор сюжета может рассказать многое о положении культуры в 1930-х: из всех популярных видов искусства цирк оставался относительно независимым, тогда как в стране устанавливалось культурное единообразие и шла своеобразная унификация массовых зрелищ. Именно тема цирка подарила Александрову право на создание собственного художественного мира картины. В незамысловатую историю режиссёр вложил многое из того, чем жил СССР в конце десятилетия.

Существует мнение, что в начале 1930-х годов, едва прибыв в США, Эйзенштейн тут же попал на голливудскую вечеринку. Его ещё не успели представить, когда к нему подошёл Чарльз Спенсер Чаплин, один из главных режиссёров на планете. Они разговорились. Эйзенштейн рассказал, что он режиссёр из Москвы, что советское правительство отправило его изучать звуковое кино и ему важно узнать, как на Западе делают киноискусство.

Чаплин ответил: «Вы зря проделали такой огромный путь. В Голливуде делают бизнес, искусством здесь и не пахнет. Если вы действительно хотите узнать, что такое киноискусство, немедленно отправляйтесь обратно, найдите в Москве Сергея Эйзенштейна — это единственный человек в мире, который знает, что такое кино как искусство». История слишком красива, чтобы быть правдой, но она показательна и свидетельствует о репутации Эйзенштейна.

В конце 1920-х Сталин стал активнее вмешиваться в дела разных сфер искусства, в том числе кино. Он постепенно превращался в главного продюсера, цензора, редактора и зрителя кино: смотрел картины у себя в Кремле, лично «черкал» сценарии, менял названия фильмов. Многообразие художественной жизни менялось, исчезали многочисленные группировки и авангардные течения. Весь полилог 1920-х годов сворачивался в монологическую структуру — социалистический реализм. В августе — сентябре 1934 года на Первом съезде советских писателей соцреализм объявили основным методом советской литературы. В кино курс на соцреализм взяли на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года.

«Форма, доступная миллионам» — таким был один из главных постулатов соцреализма. Авангардисты с этой задачей не справились: фильмы Эйзенштейна и Кулешова народ не знал и не любил. Для рабочих и крестьян это было слишком сложное кино, оно требовало эстетической подготовки. Массовый зритель ходил на картины так называемого психологически-бытового направления — мелодрамы, комедии в старорежимном духе. Авангардные фильмы (все та же триада: «Броненосец „Потёмкин“», «Мать», «Земля») провалились в прокате, и только после признания на Западе их вновь показали на родине.

Постулат доступности вылился в редукцию выразительных средств, предельное упрощение — линейную драматургию без временных разрывов, усреднённый киноязык. В кино 1930–50-х все становятся незаметны: и оператор, и художник-постановщик, и режиссёр, и сценарист. На первый план

выходит актёр — он становится царём и богом. Зритель воспринимает его так же. (Приложение 13)

Никакого манифеста у социалистического реализма на самом деле не было — и это давало простор для манипуляции, чем пользовались его идеологи. Хорошо пишет Майя Туровская: соцреализм — это «сущее плюс должное». Недаром подобный «реализм» иногда называют «оптимистическим». Соцреалистические фильмы похожи на инструкции, предписания о том, каким должен быть человек: ты должен быть таким, каким мы — власть — хотим тебя видеть. Соцреализм выдает желаемое за действительное.

Сама эта формула «сущее плюс должное» напоминает платоническую теорию эйдосов: есть эйдос, идеальная вещь, и есть земные вещи — ее бледные копии. Например, в «Строгом юноше» (1936 г.) Абрама Роома персонажи настолько ушли от достоверности, что превратились в эйдосы людей и больше похожи на идеальных «дискоболов». Театральная условность мешала воспринимать сюжет, казалась странным модернистским экспериментом Роома. В итоге картина не вышла на экраны — за «грубейшие отклонения от стиля социалистического реализма».

Это было частой проблемой: даже если ты «почувствовал» линию партии, воплотить ее было непросто. Кино делается долго, сценарий запускается в одной политической ситуации, фильм выходит уже в другой, и есть много примеров, когда картины закрывали даже с уже утвержденными сценариями.

Роом говорит в фильме то, что давно сказал Протагор: «Человек есть мера всех вещей». И в 1930-е годы это вроде как провозгласили в соцреализме. Дело в том, что в авангарде никакого «я» не было, были только «мы». У Эйзенштейна даже была такая задача — «в центр драмы двинуть массу»; это удалось, скажем, в «Стачке» (1924 г.).

Особо популярным жанром в кино рассматриваемого периода является шпионская тематика.

Говоря об авантюрном жанре, стоит избегать определения «детектив». Дело в том, что модель «шпионского фильма» в том виде, в каком она формируется в 30-е и заимствуется 50-ми, возникает как тематическая (именно тематическая, а не жанровая) разновидность в унифицированной системе агитпропфильма, отрицающей, как сказано было выше, жанровые деления. Агитпропфильм же представляет собой прежде всего фильм-инструкцию. Именно как непосредственная инструкция по выявлению и разоблачению шпионов в прифронтовой полосе в ходе будущей войны появляется в 1931 году снятый в Ленинграде на студии «Белгоскино» «оборонный» фильм «Кто она?» (другое название «Враг у порога») в постановке фактически родоначальника фильмов о будущей войне Лазаря Анци-Половского (позднее он станет одним из создателей известного фильма «Если завтра война»). На какое-то время, до 1936 года, «оборонный фильм» и не предназначается к широкому прокату — как фильм-инструкция он рассчитан на показ только в воинских частях.

Вернувшись в прокатный репертуар во второй половине 30-х на новом витке сталинских репрессий и судебных процессов над «врагами народа», эта модель модифицируется, усложняется, но суть ее и цель как фильма-инструкции остается неизменной. Как ни парадоксально, по сюжетной структуре «шпионский фильм» ближе к производственной драме. По сути, он представляет собой наглядную демонстрацию того, как функционирует и совершенствуется то или иное производство, устраняя временные неполадки и недоработки. Это может быть промышленное предприятие, выполняющее и перевыполняющее план, а может быть ведомство госбезопасности, обезвреживающее агентов иностранных разведок, засылаемых в страну, и их пособников внутри страны — скрытых классовых врагов советского строя. (Отмечу, что органам госбезопасности спускался план по выявлению врага точно так же, как план спускался любому предприятию и должен был быть выполнен и перевыполнен). Собственно, мотив разоблачения шпиона не всегда был сюжетообразующим. Он возникал и в фильмах о социалистических

стройках — то есть непосредственно производственных («Аэроград», «На Дальнем Востоке», «Комсомольск»), в фильмах о партийном строительстве («Партийный билет», «Великий гражданин»), даже в комедиях — впрочем, опять же о передовых тружениках («Девушка с характером», «Аринка»). В подавляющем большинстве случаев главная задача врага — не сбор секретных данных, но совершение диверсий: этим объяснялись любые технические неполадки и катастрофы на производстве и даже стихийные бедствия. (Приложение 14)

Поэтому модель «шпионского фильма» не укладывается в классическую структуру детектива как жанра, но зачастую противоположна ей. Так, противоборствующие силы не просто сразу обозначаются — для зрителя — в «шпионском фильме», но персонифицируются с самого начала. Что лишает повествование тайны — одного из главных моментов детективного жанра, где зло практически до финала не имеет лица. В «шпионском фильме» между тем враг, как правило, заявляется при первом же появлении, равно как и его антагонист («Граница на замке», «Высокая награда», «Ошибка инженера Кочина» и т. д.).

В «шпионском фильме» принципиально отсутствует и необходимый в детективе момент игры — как героя-детектива с противником-злодеем, так и автора со зрителем. Так, невозможной оказывается ситуация с ложным путём, по которому какое-то время направляется герой-сыщик: представитель органов госбезопасности не может ошибаться. С самого начала он обладает полнотой истины. Определённое (но недолгое, как правило, время) в неведении может оставаться лишь простой советский человек, помогающий герою. Но поскольку происходящее тут совершенно однозначно в своей очевидности, неведение выглядит по-детски блаженным. В буквальном смысле — поэтому, вероятно, одним из частых персонажей подобного рода является в «шпионском фильме» ребёнок («Граница на замке», «Поезд идёт в Москву», «Высокая награда»), наивный кабинетный учёный («Высокая

награда») или столь же наивный представитель национальных меньшинств (чукча в фильме «Гость»). (Приложение 15)

Собственно, то, что «шпионский фильм» не является полноценной жанровой структурой, уже сознавали в 30-е наиболее проницательные современники. Восторженно оценивая «Ошибку инженера Кочина» — единственный в этом ряду фильм действительно (и талантливо) выстроенный по законам классического детектива, — Михаил Ромм свою рецензию на эту картину так и назвал: «Возвращение жанра». Тем самым наглядно подтверждая, что все предыдущие фильмы на этом материале прямого отношения к жанровому канону детектива не имели.

Эта модель «шпионского фильма» 30-х переносится в раннее оттепельное кино 50-х, на первый взгляд, без существенных изменений. Показательно появление в 1955 году фильма «Случай с ефрейтором Кочетковым» (поставленного к тому же на Московской студии научно-популярного кино), который и планировался для демонстрации непосредственно в воинских частях в качестве фильма-инструкции о хранении военной тайны от возможной вражеской агентуры — он неспроста начинается с лекции замполита на данную тему. Главные цели врага те же: помешать распространению важного в стратегическом значении открытия («Опасные тропы», «Следы на снегу», «Призраки покидают вершины») или устроить диверсию («Тень у пирса», «Над Тиссой»). Последнее в 50-е смотрится уже полной архаикой. Уголовный мир оказывается непосредственным пособником вражеской агентуры («Судьба барабанщика», «Дело No 306», «Дело «пёстрых»»). Особенно трогательно выглядят происки вражеской агентуры на идеологическом поприще: молодой архитектор в узбекском фильме «Сёстры Рахмановы» попадает под влияние своего наставника-националиста, а тот действует непосредственно по указке иностранного шпиона.

По-прежнему враг представляется зрителю практически при первом же своём появлении («Дети партизана», «Тень у пирса», «Над Тиссой»), герой-«детектив» не расстаётся со своим мундиром на протяжении всего действия

(«Тень у пирса», «Над Тиссой», «Дело No 306», «Дело «пёстрых», «Операция «Кобра»). Простой советский человек — воплощённое наивное дитя («Дети партизана», «Тайна двух океанов», «Судьба барабанщика»), что ставит его на грань гибели. Этим он напоминает классическую Красную Шапочку из сказки Шарля Перро (это напрямую обыграно в тексте, с которым злодей-шпион издевательски обращается к героине в «Тени у пирса»). Он (она) может быть некоторое время влюблён (влюблена) во врага («Тень у пирса», «Дорога», «Случай с ефрейтором Кочетковым») — этот мотив тоже идёт из 30-х («Высокая награда», «Ошибка инженера Кочина»). Забавная деталь: шпионка или пособница шпионов в 50-е, в отличие от 30-х, работает преимущественно в сфере общепита или торговли, что мы видим в «Случае с ефрейтором Кочетковым», «Тени у пирса» или «Деле «пёстрых».

Разумеется, меняется, прежде всего, контекст социально-политический. Виталий Трояновский в работе «Человек оттепели» (50-е годы) делает тонкое наблюдение по поводу отечественной кинопродукции этого периода: «Оказывается, что большинство сюжетов проходит в 1954-1956 годах через одну и ту же фазу — разоблачение». В один ряд исследователь ставит разоблачение агентов врага и оторвавшихся от коллектива бюрократов, лжеударников и расчётливых карьеристов, дельцов от торговли и нарушителей морально-этических норм. Объясняет он это явление «причастностью кино к тайнам изменения коллективных умонастроений. Волна экранных разоблачений 1954-1956 годов по-новому актуализовала тему «свой-чужой». Она вывела наружу страх перед возможной утратой цельности, когда внутри изначально «своего» неожиданно вопреки «историческим» закономерностям обнаруживается нечто инородное, какая-то порча, нравственная или идеологическая, что в данном случае неразличимо».

Действительно, преступник в кино этих лет разоблачается ещё и как клеветник, жертвой которого оказывается один из персонажей — ситуация, в фильмах 30-х не возникающая, как было указано выше (за исключением всё той же «Ошибки инженера Кочина» и «Партийного билета»). Простейший

вариант — враг пытается пустить сыщиков по ложному следу (так, например, шпион-убийца в «Следах на снегу» имитирует ограбление сейфа с секретными документами и подбрасывает хранившиеся там деньги эпизодическому персонажу). Правда, здесь уловка врага моментально разоблачается.

Сопоставляя факты, мальчик к финалу повествования догадывается о сути происходящего и встаёт на пути преступников. Важно, однако, что отец героя репрессирован и, таким образом, на самом мальчике лежит изначально тень обвинения (объявленная, в конце концов, уже перед войной, успехом детской литературы, эта повесть остротой своего сюжета напугала руководство, печатание её было прекращено, книги писателя изъяты из библиотек, а договор на сценарий был расторгнут). Показательна и ещё одна черта, появляющаяся в связи с этим в образе преступника: клеветник становится демагогом и непрерывно произносит «правильные» слова, маскируя ими свои преступные дела. На этом теперь нередко строится образ врага.

Свою целиком положительную рецензию на «Ошибку инженера Кочина» журналист, сценарист и критик Олег Леонидов завершает знаменательной фразой: «Многие статьи и брошюры о методах шпионско-диверсантской работы не обладают такой убеждающей силой, как живые образы подлинно художественного произведения...». Знаменательна она тем, что фильм сравнивается не с художественной, а именно инструктажной, методической литературой. Как ни странно на первый взгляд, но беллетристики непосредственно «про шпионов» литература 30-х в отличие от кино или театра почти не знает. При том, что шпионский сюжет вплетается и в фантастику для детей (романы Григория Адамова, Николая Трублаини), и в «оборонную» прозу («На востоке» Петра Павленко) и т. д.

Знаменитые «Рассказы о майоре Пронине» Льва Овалова, ставшие объектом для множества пародий два десятилетия спустя, не без труда выйдут отдельной книгой уже накануне войны, в 1939 году. Описание работы высокопоставленных чекистов (в отличие от пограничников, например)

решительно не поощрялось, как не поощрялся и сам детективный жанр. Так что одобрение Роммом и Сергеем Эйзенштейном «Ошибки инженера Кочина» как произведения, соответствующего жанровому канону, остаётся их личным мнением. Восприятие Олега Леонидова возвращает картину в тот ряд, из которого она успешно выламывалась именно благодаря жанровому совершенству. (Приложение 16)

Особенно показательное последнее обстоятельство: в основе фильма на историко-революционном материале оказывается многократно заклеимённая советской критикой модель «буржуазного» жанра — вестерна. Чёткая жанровая структура окончательно и без остатка растворяет в себе идеологическую составляющую. Социально-историческая реальность оказывается в этих случаях полной условностью, в то время как жанровая условность становится тут, в конце концов, единственной подлинной реальностью.

«Шпионский» фильм, активно производившийся в эпоху ранней оттепели на всех студиях страны. «Шпионский» кинематограф в СССР завершится шедевром Геннадия Полоки «Один из нас» (1971 г.) — тонкой стилизацией, которая представляет собой иронический портрет сознания 30-х, модель «шпионского» фильма породивших.

Проведённое исследование показывает значительный потенциал изучения кинематографа 1920-1930-х гг., для подготовки образовательных программ в старших классах общеобразовательной школы. Изучения кинематографа позволит в доступной форме донести до учащихся специфические особенности рассматриваемого периода истории.

## **Глава III. Возможности использования темы «Особенности советского кинематографа 1920-х – 1930-х гг.» на уроках истории**

### **3.1. Разработка урока истории с использованием материалов кинематографических произведений эпохи НЭПА**

На основе проведенной работы были сформированы основные концепты, направленные на формирование восприятия эпохи 1920-1930 гг. у учащихся средней школы.

Хронологические рамки исследования охватывают 1920 – 1930-е годы. Это обусловлено тем, что в 1920-х годах особое место в советском кинематографе занимает революционная тематика, в которой образы движущих сил революции - «народных масс» и их «вождей», находились в центре внимания ведущих режиссеров и руководителей советской культуры. К концу 1930-х гг. революционная тематика теряет актуальность, место фильмов о современности начинают занимать исторические фильмы, в которых образы «вождей» и «народных масс» приобретают другую трактовку.

Класс: 10 (десятый)

Дата проведения: по календарно-тематическому планированию

Урок «Новая экономическая политика»

Учебник: Н. В. Загладин, С. И. Козленко, С. Т. Минаков, Ю. А. Петров  
История Отечества, XX - XXI век – М.: Просвещение, 2013

Цель урока: Формирование у обучающихся представления об особенностях экономического развития России в 20-30 годах на основе осмысления важнейших событий и просмотра кинематографических произведений.

Задачи:

1. Образовательные (предметные): углубить представления о сущности новой экономической политики; сформировать представления о мероприятиях, итогах и противоречиях новой экономической политики; определить значение НЭП для дальнейшего развития страны.

## 2. Развивающие (метапредметные):

- развивать умение анализировать и сопоставлять исторические события используя различные исторические источники;
- формировать самостоятельность в суждениях; развивать умение оценивать визуальную информацию, раскрывать ее познавательную ценность; развивать коммуникации;
- расширять опыт оценочной компетенции;
- формировать готовность применять полученные знания при оценке исторических событий.

## 3. Воспитательные (личностные):

- формировать грамотное историческое и экономическое мышление, умение разбираться в политической жизни прошлой и современной истории;
- учиться критическому анализу.

Тип урока: комбинированный

Формы работы учащихся: фронтальная, групповая, индивидуальная - самостоятельная работа с источником.

Методы обучения: репродуктивные (вступительные слова учителя), частично-поисковые (самостоятельная работа в группах с познавательными материалами и документами).

Основные понятия и термины: продналог, концессия, кооперация, совзнак, червонец, плановое хозяйство, хозрасчёт, пятилетка.

Основные даты, периоды: 1920—1921 гг. — голод в Советской России; 1921 г. — создание Госплана; 1922—1924 гг. — финансовая реформа; 1925 г. — начало разработки ежегодных народно-хозяйственных планов.

Персоналии: В. И. Ленин. Г. М. Кржижановский. Г. Я. Сокольников. И. М. Губкин.

Ожидаемые результаты:

Раскрывать смысл ведущих понятий курса. Излагать суждения о причинно-следственных связях отмены политики.

Рассказ учителя:

Итак, в 1920-е годы в партии зреют разногласия. В. И. Ленин, имевший до 1922 года максимальный авторитет в партии, постепенно отходит от управления государством. В 1923 году, уже во время болезни, он диктует ряд статей и писем, позже собирательно названных «завещанием Ленина». В этих документах намечались основные векторы развития, в которых надлежало, по мнению Ленина, двигаться партии и государству. Также в них обозначались опасения по поводу развивающейся «фракционщины» в партии. Кроме того, в «Письмах к съезду» Ленин дал характеристику самым влиятельным членам ЦК партии, в том числе Сталину, Троцкому, Каменеву, Зиновьеву, Бухарину, Пятакову. Когда в 1923 году Ленина парализовало, именно эти люди начали борьбу за власть.

Исследователи выделяют во внутривнутрипартийной борьбе несколько этапов<sup>79</sup>. На первом этапе (осени 1923 – до начала 1925 гг.) определяется оппозиция Троцкий – Зиновьев (Сталин и Каменев поддерживают последнего), Сталин, пользуясь своими полномочиями генерального секретаря партии устраняет от дел сторонников Троцкого, занимающих важные должности в партийном аппарате, старается сосредоточить управление партией в её центральных органах (ЦК, политбюро и др.), проводя назначения руководителей «сверху». Троцкий упрекает сложившуюся коалицию союзников в бюрократизме, предлагая выбирать руководящих «снизу». Наступивший в экономике «Кризис сбыта» обостряет внутривнутрипартийную борьбу. Очерчиваются два основных дискуссионных вопроса: демократизация партии и экономическая политика.

В рамках работы на уроке будут просмотрены фрагменты кинофильмов. Которые изучены во второй главе. Рассказ учителя строится по следующему плану:

1. История создания фильма.

---

<sup>79</sup> Голотик С. И. Указ. соч. С. 137.

2. Основные события фильма.
3. Исторические события, которые описаны в фильме.

После просмотра проводится опрос, в котором выявляются условия восприятия и педагогическая эффективность.

### **3.2. Дискуссия об особенностях рассматриваемых кинематографических произведений в свете современного восприятия эпохи**

Фильмы иллюстрирующие исторические события:

«Стачка» (1924 г.)

Идея съемки данного фильма принадлежала Пролеткульту. Замысел заключался в производстве серии из восьми картин под общим названием «К диктатуре»<sup>80</sup>. В них предполагалось представить следующие темы:

Подпольная печать агитационной литературы;

Транспортировка нелегальной литературы через границу;

Первомайские демонстрации трудящихся;

Деятельность агитаторов в массах;

Обыски и аресты;

Пребывание в ссылках и тюрьмах;

Побеги из мест заключения;

Стачечное движение.<sup>81</sup>

Съемки его были поручены начинающему режиссеру Сергею Эйзенштейну. По его инициативе было решено в первую очередь снимать ленту на тему стачки, потому что именно она, по его мнению, была наиболее «массовая» и «действенная»<sup>82</sup>. В основу сюжета картины легли воспоминания участников событий, документы, собранные царской полицией и тому подобные материалы, то есть реальные факты. При этом перед «Стачкой» не

---

<sup>80</sup> Лебедев Н. А. Цит. соч.

<sup>81</sup> Лебедев Н. А. Там же.

<sup>82</sup> Лебедев Н. А. Там же.

было задачи с документальной точностью воспроизвести одну из забастовок имевших место в начале прошлого века, картина была скорее собирательным образом данного явления.

Согласно сказанному выше, замысел «Стачки» входит в более широкий круг тем, очерченный госзаказом на кино соответствующей тематики. Закономерно встаёт вопрос о том, какие задачи стоят перед руководством, и какие ставятся этим руководством (в частности Пролеткультом) перед кино.

Как я уже писала выше, ссылаясь на слова В. И. Ленина и мнения исследователей по этому вопросу, кино воспринимается советской властью, как инструмент пропаганды. В ключе этого факта интересно, однако, заметить, что в описанном выше тематическом плане особое внимание уделено тем самым массам, о которых идёт речь в моей работе (имеются в виду демонстрации, массы, стачки). Можно сделать вывод, что под действием соответствующего госзаказа, на этом этапе создаётся предпосылка для формирования образа народа, массы в кино.

В этом смысле, «Стачка» интересна тем, что еще на стадии подготовки к съемкам было решено отказаться от драматургической фабулы и индивидуальных персонажей, а также какой бы то ни было индивидуальной событийной цепи. Этому могло способствовать убеждение Эйзенштейна в том, что «как выдвигание личности героя, так и самая сущность «интриги фабулы» являются «продукцией индивидуалистического мировоззрения» и «несовместимы с классовым подходом к кино».<sup>83</sup>

Таким образом, главным действующим лицом в фильме становится коллектив.

Структурно картина состояла из шести частей. Отчасти это было обусловлено техническим несовершенством средств трансляции изображения в рассматриваемый нами период. Как правило, в кинотеатрах находился

---

<sup>83</sup> Лебедев Н. А. Цит. соч.

только один проекционный аппарат, что вынуждало механиков часто менять бобины, что прерывало просмотр фильма.

Большая часть кинокартины была снята в духе кинохроники. Это могло помочь зрителям ассоциировать себя с изображаемыми людьми. Таким образом, формирующийся пропагандистский образ усиливается эмоциональным откликом уже настоящего советского народа. Изображаемые события были, разумеется, инсценированы актерами. Помимо демонстрации революционной конфронтации между пролетариями и представителями царской власти, в фильм вошли кадры, показывающие быт рабочей семьи. Совершенно по-другому (утрировано, гротескно) были преподнесены в фильме представители старой власти – полицейские, владельцы завода.

Вероятно, по замыслу Эйзенштейна, этот прием позволил бы зрителям отмежевать «классово близкие» коллективы от враждебных элементов. Но реакция публики была не совсем однозначной. В прессе и среди революционной части кинодеятелей картина получила восторженные отзывы, ее рассматривали как новаторское явление. Зритель же принял фильм более сдержанно, чему могло способствовать усложнение художественного языка.

При всем при этом «Стачка» является первой кинолентой, где демонстрируется конфронтация пролетариата и буржуазии – то есть имеет место классовая борьба. И рабочие массы в данном случае становятся активным действующим лицом.

«Стачка» была первым полнометражным фильмом С. Эйзенштейна, и при работе над ней он стремился использовать весь арсенал имевшихся у него на тот момент кинематографических возможностей, что привело к чрезвычайно высокой концентрации «киноаттракционов», которые не всегда имели должное воздействие на зрителя.

Также, несмотря на описанное новаторство в изложении материала и в изобразительном плане, Н. А. Лебедев подвергает фильм критике по целому ряду моментов. Так, он утверждает, что значение сюжета не было надлежащим образом учтено авторами фильма. Это привело к тому, что по мере развития

событий в картине отсутствовало нарастание напряжения, из-за чего смотреть окончание ленты смотреть было менее интересно. Отдельные эпизоды фильма, будучи интересными сами по себе, в контексте ленты отвлекали внимание зрителей на себя, тем самым уводя действие в сторону.

Кроме этого, в картине имеет место переизбыток метафор (после сцены выдавливания лимонного сока демонстрируется работа конной полиции по пресечению беспорядков), что перегружает ее и делает более сложной для восприятия.

Таким образом, «Стачка», при наличии у нее неоспоримых достоинств, обладала и рядом заметных недостатков, которые можно отчасти объяснить тем, что это был первый полнометражный фильм С. Эйзенштейна. Тем не менее, данной киноленте удалось занять свое место в истории кинематографа не только отечественного, но и мирового, что подтверждает ее включение в ряд кинокритических списков. К тому же, как уже отмечалось выше, «Стачка» - это первый фильм, в котором центральным действующим лицом оказались народные массы и с этой позиции его следует упомянуть в данной работе.

«Броненосец «„Потёмкин“»

«Броненосец «„Потёмкин“» вырос из значительно более крупного по масштабу своему проекта «1905 год», который был приурочен к двадцатой годовщине первой русской революции. Сценарием его занималась Н. Ф. Агаджанова-Шутко. По замыслу заказчиков (Юбилейная комиссия ЦИК), сценарий должен был продемонстрировать все стороны событий, происходивших во время революции 1905 года, а именно мятежи военных и моряков, волнения рабочих (всеобщая железнодорожная стачка) и крестьян, окончание русско-японской войны 1904 - 1905 гг., революционные события в Санкт-Петербурге в январе 1905 года и Москве декабря того же года и так далее. Этот факт так же описателен, как и описанная выше ситуация со «Стачкой»: проект фильма существует в ряду подобных тематически, где так же актуализируется тема больших народных масс, волнений, революций. Режиссировать задуманный фильм, после определенного успеха «Стачки»,

было поручено С. М. Эйзенштейну. Съёмки было решено проводить преимущественно на натуре.

Летом 1925 года Эйзенштейн, отсняв несколько эпизодов в Ленинграде и Одессе, пришел к выводу, что в поставленные комиссией ЦИК сроки закончить задуманную картину не представляется возможным. Тогда он предложил Госкино идею, заключающуюся в том, чтобы вместо съёмок всей картины «1905 год», снять только один из ее эпизодов, а именно восстание на броненосце «Князь Потемкин-Таврический». Получив одобрение от руководства Госкино, Эйзенштейн приступил к съёмкам, которые проходили в Одессе. В течение трех дней кинофильм был отснят. Премьера состоялась в Большом театре в декабре 1925 года на торжественном юбилейном заседании. Это был первый показ кинофильма, состоявшийся в Большом театре.

В фильме, за небольшими исключениями, отсутствуют персонажи, названные по имени. Однако, они всё-таки есть, в отличие от «Стачки». Например, зрителям был представлен матрос Вакуленчук – инициатор волнений на судне. При этом, какой бы то ни было другой информации о нём авторы фильма нам не предоставляют. Это позволяет заключить, что перед нами находится не столько персонаж, сколько образ, типаж, описывающий «среднего» представителя масс. Таким образом, героями в картине выступают коллективы, как-то моряки на броненосце, противостоящие им офицеры, жители Одессы, встречающие моряков и выступившие против них военные. Отсутствие «центральных» персонажей позволяет зрителю сосредоточиться на революционной борьбе не отдельных лиц, но на движении и взаимодействии именно масс.

В этом ключе можно согласиться с исследователями, которые утверждают, что «Броненосец „Потёмкин“» в плане темы продолжает курс, заданный предыдущей работой Эйзенштейна – «Стачкой». Как и в ней в «Броненосце „Потёмкине“» отсутствуют центральные персонажи. Появление типажа по-прежнему работает на идею демонстрации масс.

Тем не менее, я полагаю, что внедрение такого персонажа, как Вакуленчук свидетельствует о появлении в кино образа «вожака». Специфика его заключается в следующем: он является обыкновенным представителем своего социального класса, соответственно, лично знаком со всеми проблемами и лишениями, для данного класса характерными (в «Броненосце „Потемкине“» Вакуленчук – матрос, не понаслышке знакомый с тяготами службы на флоте). Но он, в отличие от других представителей народных масс, обладает куда большей пассионарностью, и его поведение станет одним из узловых моментов в фильме.

В начале фильма зрителю демонстрируют условия, в которых несут службу матросы, и подозрительное отношение к ним офицерского состава. Далее на судне разгорается конфликт по причине предоставления им несвежего мяса (между делом мы можем оценить комфорт условий, в которых находятся офицеры). Таким образом, зрителю наглядно демонстрируются отношения, сложившиеся между классами. Конфликт между ними развивается, адмирал приказывает расстрелять «бунтовщиков», что закономерно усиливает недовольство матросов, и те расправляются с офицерами. Так как Вакуленчук, вдохновивший восстание, погиб, экипаж направляет корабль в Одессу, дабы похоронить товарища. К прибывшему броненосцу стекается население города, зритель имеет возможность наблюдать ликование горожан по поводу «освобождения» матросов от офицерского гнёта, матросы, в свою очередь, находят в горожанах понимание и поддержку. Но их соединению препятствуют внезапно появившиеся солдаты (зритель видит отдельные элементы их формы, но практически никого из них в отдельности). После команды офицера, солдаты учиняют кровавую расправу над мирными гражданами, чего не может проигнорировать экипаж броненосца – они дают залп по штабу с высшим офицерским составом. Далее корабль покидает одесскую гавань, после чего его встречает императорская эскадра. Но, вопреки ожиданиям экипажа «Князя Потемкина-Таврического» в них не стреляют, они слышат крики «Братья!» с других кораблей. Фильм

заканчивается кадром с проходящим мимо эскадры броненосцем с поднятым красным флагом.

Таким образом, Эйзенштейн сознательно меняет историю реального корабля, который прибыл в Румынию, где экипаж его в большинстве своем был интернирован и позже возвращен в Россию. Экранный броненосец же остался на плаву с поднятым красным знаменем, символизируя успех если не революции 1905 года, то революции Великой Октябрьской.

В «Броненосце «„Потемкине“» были учтены недочеты предыдущего фильма Эйзенштейна – «Стачки». В нём нет выбивающихся из общего строя эпизодов, таких как лишних кинометафор, таким образом, он смотрится более цельным произведением. В нём можно чётко проследить завязку, развитие сюжета, кульминацию и развязку. Отсутствует там и перенасыщенность «киноаттракционами».

Экипаж корабля вместе с броненосцем создают образ революции, призванной привести угнетенный народ в «светлое будущее». Противостоит им жестокий механизм самодержавия, выраженный в обезличенной шеренге солдат в сцене на одесской лестнице, устраивающих расправу над безоружными горожанами, судовой врач, не увидевший в несвежем мясе насекомых и другие представители старого режима. В фильме ярко и доступно демонстрируется единение народных масс перед лицом угнетающей их самодержавной власти.

«Броненосец «„Потемкин“» стал прорывом в кинематографе того времени, причем не только в кинематографе советском, но и мировом. В частности, на Чарльза Чаплина картина произвела большое впечатление<sup>84</sup>. «Броненосцу «Потемкину» удалось войти в историю мирового кинематографа и стать значимым материалом по изучению киноискусства для многих последующих поколений кинодеятелей. По сей день он оказывается в списках

---

<sup>84</sup> Александров Г. Описание встречи с Чарли Чаплином [электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. № 3. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://kinoart.ru/archive/1998/03/n3-article17> (дата обращения 03.05.2018).

лучших фильмов, составляемых разными кинокритиками, например, Роджером Эбертом.

В ключе моей темы, также хотелось бы подвести некоторый промежуточный итог: С. М. Эйзенштейн в представленных двух фильмах, обладающих сходством тематики и образной структуры, развивает и углубляет образ толпы. Отказавшись от «безликого» изображения народной массы, он в «Броненосце «„Потемкин“» выводит «типического героя» («вожака»). Такая организация произведения явно усиливает эмоциональную вовлеченность зрителя, соответственно фильм, кроме эстетической ценности, развивает проявленность социально значимых в тот период идеи.

#### «Мать» (1926)

Вышеизложенная мысль соотносится с тем, что замечено мной по отношению к фильму «Мать»: одной из значимых особенностей этого фильма является наличие четко прописанных героев, а именно Ниловны и Павла Власова. Таким образом, заявленная выше линия выделения из массы «типического героя» развивается, что становится характерной чертой для искусства соцреализма позднее. Появление выделенного героя вынуждает авторов фильма несколько по-иному подойти к кастингу. Всеволод Пудовкин – режиссер фильма - первоначально скептически относился к идее набрать исполнителей на главные роли в театре. Однако, осознание того, что практически никто, например, из массовки, людей с кинопроизводством обычно незнакомых, но с которыми охотно работал при постановке своих фильмов Эйзенштейн, не подойдет, заставило его прийти именно к этому решению. В итоге на главные роли были приглашены артисты МХАТа Вера Барановская и Николай Баталов.

О Ниловне и Павле Власове, при этом, зрителю предоставляется только общая характеристика, что вновь приводит нас к выводам о том, что эти персонажи являются типажам, они призваны показать через себя собирательный портрет представителя народа. Также это помогает зрителю

ассоциировать с героями себя, тем самым более остро переживать демонстрируемый на экране конфликт.

Помимо этого, «Мать» Всеволода Пудовкина отличается от рассмотренных нами ранее фильмов со сценарной точки зрения. Основой для сюжетов «Стачки» и «Броненосца „Потемкина“» выступали реальные события, в то время как в основе «Матери» лежит одноимённая повесть Максима Горького.

Другим важным мотивом фильма является весна и сопутствующие ей природные явления, такие как ледоход. Весна, в данном случае, является символом «оживания», пробуждения от долгой зимней спячки. Кадры ледохода перемежаются с кадрами первомайской забастовки, в движении воды «отражается» движение народа за собственное освобождение.

«Мать» была тепло принята критиками и зрителями. По достоинству была оценена работа актеров. По мнению Н. А. Лебедева, эта лента является более высокой ступенью в овладении методом социалистического реализма, нежели «Броненосец „Потемкин“». <sup>85</sup> За рубежом фильм также получил высокие оценки. Несмотря на демонстрацию конкретной семьи фильм не становится от этого бытовой драмой, главной темой в нём по-прежнему остается классовая борьба.

Фильм «Мать» был снят по заказу кинокомпании Межрабпом-Русь – единственной негосударственной киностудии, которая продолжила свою деятельность после 1924 года <sup>86</sup>. А так как компания была частной, ей, помимо того, чтобы выпускаемый ею продукт приносил прибыль, нужно было еще и угодить молодой советской власти в плане репертуара. Этим может быть обусловлено производство именно экранизации литературного произведения – риск при прокате в СССР минимален, при этом картину можно попытаться продать для проката на запад.

---

<sup>85</sup> Лебедев Н.А. Указ. соч.

<sup>86</sup> Лебедев Н. А. Указ. соч.

Далее, на примере кинофильмов, выпущенных в 1930-е годы, мы намерены продемонстрировать развитие уже заявленных выше тенденций, таких как изображение революционных событий и выделение и развитие образов конкретных персонажей.

«Ленин в Октябре» (1937)

«Ленин в Октябре» примечателен тем, что в нём вождь коммунистической революции обрёл только второе своё воплощение (первое было в фильме «Октябрь» (1927) режиссера С. М. Эйзенштейна) в игровом кинематографе в целом и первое в кинематографе звуковым.

Сценарист фильма А. Каплер утверждает, что «инициатива по созданию киноленты принадлежит товарищу Сталину»<sup>87</sup>, а поскольку «заказ» поступил от фигуры такого масштаба, то и отнестись к нему было необходимо со всей серьезностью. Упомянутый «заказ» представлял из себя конкурс на создание художественного произведения к двадцатой годовщине Великой октябрьской революции о самом событии и роли в нём В. И. Ленина.

Сценарий фильма был предложен молодому режиссеру М. И. Ромму. В своей статье Каплер также пишет о том, что кандидатура М. Ромма на пост режиссера была «наиболее интересной»<sup>88</sup>. Однако, по этому вопросу есть и альтернативное мнение. Так, супруга режиссера актриса Е. А. Кузьмина в своих воспоминаниях утверждает, что Ромму, который на тот момент находился в опале, предложили сценарий по той причине, что более никто не хотел браться за его реализацию, так как опасались новаторства проекта<sup>89</sup>.

Данную задачу М. И. Ромм смог решить благодаря прочтению воспоминаний Максима Горького о встречах с В. И. Лениным. По словам кандидата учёной Е. С. Кащенко М. И. Ромм «... понял, что трактовка образа

---

<sup>87</sup> Каплер А. Великая тема [электронный ресурс] // Советское искусство. 1937. 17 декабря // Чапаев. Сеанс. – Электрон. версия печат. публ. URL: <https://chapaev.media/articles/7494> (дата обращения 08.05.2018).

<sup>88</sup> Каплер А. Указ. соч.

<sup>89</sup> Кузьмина Е. А. О том, что помню. М., 1989. С. 390.

Ленина ни в коем случае не должна быть пафосной: Ленин — человек, а не небожитель»<sup>90</sup>.

Изображение образа вождя революции на экране было не единственной сложностью для создателей фильма. Другой важной задачей, которая также решалась на начальных этапах процесса, являлась необходимость «идеологически грамотно» показать соратников Ленина по партии. По этой причине сценарий подвергался корректировкам со стороны конкурсной комиссии<sup>91</sup>. В итоге в картину, которая рассказывает о событиях Октябрьской революции, совершенно не попала фигура Л. Д. Троцкого. Л. Б. Каменев и Г. Е. Зиновьев авторами фильма были представлены как предатели, подвергшие риску реализацию большевистского переворота (при том, что авторы фильма были современниками этих событий). И. В. Сталин, в свою очередь, изображается как ближайший сподвижник вождя революции – о нем В. И. Ленин периодически справляется у разных персонажей, по возвращении в Петроград встреча с ним оказывается одной из приоритетных задач Ленина. В рассматриваемой киноленте образ В. И. Ленина обрел массу черт мифологического героя. Так, фильм начинается с того, что вождь коммунистической революции прибывает на вокзал в Петроград из Финляндии, где прежде он скрывался от врагов, но вернулся, с целью освободить Отечество. С самых первых сцен зрителю демонстрируют попытки этих самых врагов настичь Ленина, но тот, подобно мифологическому герою, избегает прямых столкновений с ними, тем самым копя силы для применения их в нужный момент.

Мотив героизации можно проследить и в сцене штурма Зимнего дворца, который демонстрируется зрителю со всеми «необходимыми атрибутами» - множеством людей, канонадой и прочим. При этом, по мнению западного историка Р. Пайпса, «Зимний дворец не был взят приступом: образ идущих на

---

<sup>90</sup> Кащенко Е. С. М. И. Ромм и Е. А. Кузьмина: творческий союз режиссера и актрисы // Новейшая история России. 2014. № 1. С. 205.

<sup>91</sup> Данилов В. Н. Мобилизация средств художественной культуры в формировании исторического сознания советского общества в 1930-е гг. : цели, логика, противоречия // Материалы Междунар. науч.-практ. конф.,

штурм отрядов рабочих, солдат и матросов <...> — чистая выдумка, попытка подарить России свой штурм Бастилии. <...> Потери исчислялись пятью убитыми и несколькими ранеными.», что производит впечатление несколько менее масштабного события, нежели баталья, показанная в киноленте. Демонстрацию штурма Зимнего дворца именно таким образом можно обосновать тем, что и этот эпизод направлен мифологическую героизацию, ибо «герой не может победить легко».<sup>92</sup>

Даже с учетом наличия в фильме звука, в одном из эпизодов авторы картины титром сообщают зрителю, что «на полу <...> спал гений революции». Этот прием позволяет режиссеру в очередной раз продемонстрировать исключительность В. И. Ленина, отделяя его таким образом от остальной массы персонажей.

«Ленин в Октябре» пользовался успехом в отечественном прокате.<sup>93</sup> В дальнейшем его показывали в США и во Франции, получив, в целом, положительные оценки критиков. Один из них обращает внимание на то, что «Даже Голливуд не стал бы трактовать кого-либо из наших вице-президентов или собственных продюсеров с таким юмором и непринужденностью, какие светятся в этой советской биографии, делая ее одним из самых человечных и значимых фильмов из СССР»<sup>94</sup>. Отчасти за счёт описанной мифологизации образа В. И. Ленина авторам картины удастся создать образ близкого и понятного народу вождя (на это, в частности, работает эпизод, в котором Ленин весьма участливо справляется о письме, которое получает его телохранитель Василий от родственника из деревни. В данном моменте авторы демонстрируют интерес вождя к проблемам крестьянства, что способствует симпатии зрителя по отношению к нему). В итоге образу Ленина, который получился в картине М. И. Рома, удастся заместить реальный

---

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Туровская М. И. Указ. соч.

<sup>94</sup> Туровская М. И. Указ. соч.

исторический персонаж (нечто похожие мы могли наблюдать в «Чапаеве»), за счет наличия в нем юмора и фольклорности<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Туровская М. И. Указ. соч.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного исследования проведена оценка особенностей кинематографа 1920-1930 гг.

Кинематограф является одним из самых молодых видов искусств. Тем не менее, ему довольно быстро удалось набрать популярность во многих странах и среди широчайших слоев населения. Наша страна не стала исключением. Приняв во внимание данное обстоятельство, руководство СССР 1920 – 1930-х гг. в деле пропаганды своих идей среди населения сделало серьезную ставку на кинематограф. Именно по этой причине отечественная киноиндустрия стала объектом активного идеологического и организационного воздействия.

Во времена НЭПа продолжали действовать частные кинопредприятия. Некоторые из них старались следовать идеологии новой власти при подборе демонстрируемого репертуара, другие, напротив, ради получения прибыли продолжали показывать буржуазные киноленты и снятую по их подобию местную продукцию, которая пользовалась у зрителей большей популярностью.

Полностью взять киноотрасль под контроль большевикам удастся только к концу 1920-х годов, когда, в связи со свертыванием НЭПа на территории СССР, больше не остается ни одной частной кинофабрики – как они, так и вся сеть кинотеатров, оказываются национализированы. С этого момента контроль не только над репертуаром, но и за всей выпускаемой кинопродукцией оказывается в руках большевистского государства, на которое при данных обстоятельствах легло и бремя финансирования производства следующих кинолент. Таким образом, власти оказываются заинтересованы в том, чтобы снятые на выделенные ими средства фильмы собрали прибыль в прокате.

Соответственно, перед кинодеятелями рассматриваемого периода встает задача не только по созданию кинопродукции, которая будет отвечать

требованиям госзаказа, но и сделать так, чтобы она пользовалась успехом у зрителей. Данная дилемма находит свое отражение в формировании тематики и образного киноязыка, которые были бы интересны и понятны зрителю и отвечали идеологическим требованиям.

В 1920-е годы режиссёры (а они тогда зачастую принимали участие и в создании сценария) избирают «главным героем» своих фильмов массы, изображают их стремления и действия (что отчетливо можно наблюдать в фильме «Стачка» (1924 г.)). Периодически появляющиеся отдельные персонажи (в данной работе условно обозначенные «вожаками» - например, Вакуленчук в «Броненосце «„Потемкине“») лишь задают направление этих стремлений и действий, после чего, являясь типическими героями, «растворяются» в коллективе. Это явление было обусловлено распространенным в 1920-е годы убеждением, что историю творят народные массы, и постулируемым в те годы снижением роли конкретной личности в истории.

В 1930-х годах, искусство было по-прежнему заключено в жёсткие цензурные рамки, и должно было соответствовать большевистской идеологии, а также выполнять утилитарную функцию воспитания советского человека. Сама киноиндустрия к 1930-м годам была национализирована и, как и прочие отрасли экономики, искусства, сельского хозяйства, переживает централизацию, что негативно сказывается на развитии киноотрасли.

К первой половине 1930-х годов начавшаяся с появления образов «вожака» революционных событий индивидуализация героя постепенно приводит к его выделению из массы. Все больше внимания уделяется характеру персонажа и отдельным чертам его образа на экране. Однако, в этот период данный образ еще находится в «пограничном» состоянии: несмотря на то, что герой приобретает индивидуальные черты, он все еще «слит» со средой, из которой он происходит, что отчетливо демонстрируется на примере фильма «Чапаев», где за счёт «фольклоризации» (использования народной

речи и тому подобных приёмов) герой остается типическим и продолжает восприниматься зрителем как представитель масс.

К середине 1930-х годов культ личности, формирование которого началось ещё в 1920-е годы, достигает своего расцвета. На этом фоне роль личности в истории закономерно возрастает, а тезис о том, что историю творят массы, начинает включать в себя фигуру лидера, который эти массы направлял. Параллельно с этим в обществе нарастает напряжение, связанное с перспективой военного конфликта с Германией.

Тем самым формируются условия, при которых власть оказывается заинтересована в создании кинокартины о сильном лидере, способном не только противостоять потенциальной угрозе (как внешней, так и внутренней), но и дальновидно и эффективно управлять государством.

Данные обстоятельства создают условия для трансформации образа типического героя. В качестве основы для персонажей берутся образы реальных исторических деятелей разных эпох, которые подвергаются «мифологизации» и наделяются идеальными чертами. Уже в образе В. И. Ленина (фильм «Ленин в Октябре») очевиден начавшийся процесс идеализации реальной политической фигуры руководителя большевистской партии. Это еще «народный» вождь, он сохраняет черты живого человека, доступного в общении, говорящего простым, разговорным языком. Но он уже не может по воле случая погибнуть, как Вакуленчук или Чапаев, он в своем руководстве революцией не знает сомнений и безошибочно ведет революционные массы к победе.

Окончательно процесс мифологизации «вождя» завершается к концу 1930-х гг. Александр Невский в одноименном фильме предстает сразу в нескольких качествах - он является талантливым полководцем, мудрым правителем, умелым дипломатом и справедливым судьей – такая широта компетенций практически недоступна обычному человеку. В итоге, посредством данного приема, призванного сакрализировать героя, кинематографисты создают образ «вождя» – идеального правителя, героя,

который содержит в себе совокупность исключительно положительных характеристик, что дает ему основания стать лидером данного общества и указывать ему вектор его дальнейшего развития.

Таким образом, по причине изменения политической конъюнктуры, работа над созданием образа «народных масс», преобладавшая в 1920-е годы, отошла на второй план, а на первый план вышла, ставшая более актуальной к середине 1930-х годов, работа над созданием и совершенствованием образа идеального «вождя».

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

### Источники

1. Доклад т. Трайна «Роль кинематографии в индустриализации» на общем собрании членов АРК от 4 ноября 1927 // РГАЛи. Ф. 2494. оп. 1. Д. 74. Л. 12.
2. История киноотрасли в России : управление, кинопроизводство, прокат / В. И. Фомин [и др.] ; под ред. В. И. Фомина. – М. : Минкульт РФ, ВГИК, 2012. – 2759 с.
3. Караганов А. В. Мать [Электронный ресурс] – Электрон. версия печат. публ. – URL: <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino0025.shtml> (Дата обращения 10.04.2023).
4. Караганов А. В. Чапаев [Электронный ресурс] – Электрон. версия печат. публ. – URL: <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino0025.shtml> (Дата обращения 10.05.2023).
5. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.
6. Ленин В.И. X Всероссийская конференция РКП(б) 26-28 мая 1921. Заключительное слово по докладу о продовольственном налоге 27 мая // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. Т. 43 (Март - июнь 1921). – М.: Политиздат, 1970. – С. 317-332.
7. Ленин В.И. X съезд РКП(б) 8-16 марта 1921. Отчет о политической деятельности ЦК РКП(б) 8 марта // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. Т. 43 (Март - июнь 1921). – М.: Политиздат, 1970. – С. 7-33.
8. Мильдон В. Монолог для хора: двойник-призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30-40-х гг. [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 1999. – № 43. – Электрон. версия печат. публ. – URL:<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1079/>(Дата обращения: 20.04.2023).

9. Пайпс Р. Русская революция. Книга 2. Большевики в борьбе за власть 1917 – 1918 [Электронный ресурс] – Электрон. версия печат. публ. – URL: <https://litlife.club/bd/?b=122336> (дата обращения: 10.04.2023).
10. Пухачев С. Б. Эволюция образа учителя в отечественном кинематографе (опыт анализа культурной памяти поколения) [Электронный ресурс] – Электрон. версия печат. публ. – URL: <http://docplayer.ru/31190546Evolyuciya-obraza-uchitelya-v-otchestvennom-kinematografe-opyt-analizakulturnoy-pamyati-pokoleniya.html> (Дата обращения 12.05.2023).
11. Щербенюк А. Дзига Вертов. Диалектика киношещи [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2012. – № 1. – Электрон. версия печат. публ. – URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveschi> (Дата обращения: 10.04.2023).
12. Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильма. Заявка [электронный ресурс] / Эйзенштейн С., Александров Г., Пудовкин В. // Советский экран. – 1928. – № 32 // Чапаев. Сеанс. – Электрон. версия печат. публ. – URL: <https://chapaev.media/articles/2546> (Дата обращения 30.04.2023).
13. Экк Н. Путевка в жизнь [Текст] [электронный ресурс] : Фрагмент киносценария // Н. Экк, А. Столяр, Р. Янушкевич – Драматургия кино. М.: Кинофотоиздат, 1935. – Электрон. версия печат. публ. – URL: <https://chapaev.media/articles/2402> (Дата обращения 21.04.2023).
14. Экономика компромисса. К 100-летию НЭПа в России: сборник документов / научный редактор А.В. Юрасов; ответственные редакторы Е.Р. Курапова, В.С. Пушкарев. – Москва: Кучково поле Музеон, 2021. – 872 с.; [16] л. ил.
15. Янушкевич Р. Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2011. – № 98.
16. Яхутль Ю. А. Проблемы нэпа в отечественной историографии [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2011. –

Электрон. версия печат. публ. – URL:  
<https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-nepa-votechestvennoy-istoriografii> (Дата обращения: 10.04.2023).

17. Youngblood D. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. London: Cambridge University Press, 1992.
18. Kenez P. *Cinema and Soviet society from the revolution to the death of Stalin*. London: I.B. Tauris, 2001
19. Taylor R. *The Stalinist Musical // The Film History: Source, methods, Approaches*. London: Palgrave Macmillan, 2007. P. 137–151
20. Toropova A. *Probing the Heart and Mind of the Viewer: Scientific Studies of Film and Theatre Spectators in the Soviet Union, 1917—1936 // Slavic Review*. 2017. № 7 (4). P. 931—958

### **Литература**

21. Анискин М. А. *Становление советской системы кинопроизводства (1920 – 1930-е гг.) // Власть*. – 2016. – № 10. – С. 154–159.
22. Болдырев Ю. *Советский кинематограф, становление, практика, причины успеха / Ю. Болдырев, С. Васильев // Голос минувшего*. – 2001. – № 2. – С. 7–19.
23. Булавка Л. *«Низы» Пролеткульта и рабочие клубы 1920-х: что делали и чем жили // Альтернативы*. 2012. № 3. С. 89–133.
24. Бычков С. *Образы красноармейцев и белогвардейцев в советском кинематографе (на примере фильма «Чапаев» братьев Васильевых) / С. Бычков, О. Гефнер // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки»*. – 2017. – № 2. – С. 61–65.
25. Бычков С. П. *Александр Невский: исторический прототип и экранный образ // Вестник Омского университета*. – 2004. – № 1. – С. 60–63.
26. Волков Е. В. *Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е. Волков, Е. Пономарева // Вестник ЮУрГУ*. – 2012. – № 10. – С. 22–26.

27. Голотик С. И. Советская Россия в 20-е гг.: нэп, власть большевиков и общество / С. И. Голотик [и др.] // Новый исторический вестник. – 2000. – № 2. – С. 122–181.
28. Гончаренко А. А. Грех литературщины: взаимодействие кино и литературы в переходе от модернизма к соцреализму в 1920-1930-х годах // Историческая и социально-образовательная мысль. – № 5/1. – 2016. – С. 150–154.
29. Григорьев А. А. В. И. Ленин в современной российской историографии // Сборник материалов научно-практических конференций. Шушенское, 2008–2009. – Шушенское. – 2009. – 147 с. – С. 84-92
30. Данилов В. Н. Мобилизация средств художественной культуры в формировании исторического сознания советского общества в 1930-е гг. : цели, логика, противоречия // Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Самара, 2013 г.: в 2 ч. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2013. – Ч. 2. – 415 с. – С. 110 – 115.
31. Данилов В.П. Падение советского общества: коллапс, институциональный кризис или термидорианский переворот? URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/860/685/1219/003Danilov.pdf> (дата обращения: 27.01.2023).
32. Добренко Е.А. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997, 157 с.
33. Евтушенко А. М. «Великий немой» на советской почве. Первые шаги государственного кино в большевистской России 1917–1921 гг. // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. – 2013. – № 3. – С. 323–328.
34. Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // Вектор науки ТГУ. – 2015. – № 1. – С. 111–115.
35. Елисеефф В. Японская цивилизация : пер. с фр. / В. Елисеефф, Д. Елисеефф. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 128 с.

36. Жданкова Е. А. Кинотеатры в СССР глазами зрителей: ожидания и повседневность в период НЭПа (на материале анкетирования и социологических опросов, проведённых в кинотеатрах) // Вестник Пермского государственного университета. – 2013. – № 3. – С. 136–142.
37. Зозуля О. А. Зигзаги НЭПа: экономические и политические кризисы 20х годов // Лесной вестник. – 2002. – № 3. – С. 162–171.
38. Карр Э.Х. История Советской России: в 14 кн. Кн. 1. Т. 1–2: Большевицкая революция 1917-1923. – М.: Прогресс, 1990. – 763 с.
39. Кащенко Е. С. М. И. Ромм и Е. А. Кузьмина: творческий союз режиссера и актрисы // Новейшая история России. – 2014. – № 1. – С. 203– 211.
40. Киршон В., Успенский А. Константин Терехин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. / сост. В. Гудкова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
41. Ланской Г. Н. Отечественная историография экономической истории России начала XX века : автореф. дисс. ... д-ра ист. наук / Г. Н. Ланской. – М., 2011. – 56 с.
42. Мау В.А. Реформы и догмы, 1914-1929: Очерки истории становления хозяйственной системы советского тоталитаризма. – М.: Дело, 1993. – 254 с.
43. Мельникова Т. А. История аграрной политики СССР 30-х гг. // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2009. – С. 61–71.
44. Морозова Г. С. Мифологические истоки образа героя в советском кинематографе 1930-х гг. (по материалам картин, снятых на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм») // Вестник Санкт-Петербургского Университета Сер. 2. – 2008. – Вып. 4. Ч. 1. – С. 216–220.
45. Носова Н.П. «Неудобный класс». Становление советской парадигмы отношения к крестьянству (эволюция ленинских взглядов) // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 417. – С. 121-127.

46. Озерский А. В. Репрезентация правителей России в исторической науке и кинематографе сталинской эпохи // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № 4. – С. 151–152.
47. Павлюченков С.А. Военный коммунизм в России: власть и массы. – М: Рус. книгоизд. товарищество–История, 1997. – 272 с.
48. Плаггенборг Ш. Революция и Культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма : в 2 т. / Ш. Плаггенборг. – СПб : Издательский дом Бурминцева, 2000. – Т. 2 . – 416 с.
49. Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. и. Карташевой. СПб.: Нева, 2000. 215 с.
50. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / Я. Плампер. – М. : НЛО, 2010. – 496 с.
51. Прочко И. С. Артиллерия в боях за Родину [Электронный ресурс] / И. С. Прочко. – М. : Воениздат, 1957. – 328 с. – Электрон. версия печат. публ. – URL:[http://militera.lib.ru/h/prochko\\_is/03.html](http://militera.lib.ru/h/prochko_is/03.html) (Дата обращения 11.04.2023).
52. Соколова Н. П. История и теория кино : учеб.-метод. комплекс / авт.-сост. Н. П. Соколова ; каф. культурологии Тюм. гос. акад. культуры и искусств. – Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.
53. Сталин И.В. Год великого перелома: к XII годовщине Октября // Правда. – № 259. – 1929. – 7 ноября. URL: <https://diletant.media/articles/36496657/> (дата обращения: 27.01.2023).
54. Тихомиров М. Н. Древняя Русь. / М. Н. Тихомиров. – М. : Наука, 1975. – 432 с.
55. Туровская М. И. «Мосфильм» – 1937 [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – Электрон. версия печат. публ. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/715/> (Дата обращения: 20.04.2023).

56. Ульянова С.Б. «Культурный» досуг в пространстве советской фабрики в 1920-е – начале 1930-х годов // Культура и власть в СССР. 1920– 1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции. Санкт-Петербург, 24–26 октября 2016 года. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2017. С. 530–540
57. Цивьян Ю. историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930 гг. Рига: Зинатне, 1991, 115 с.
58. Чельшева И. В. Советские игровые фильмы эпохи сталинизма (1931-1953) на школьную тему // Медиаобразование. – 2017. – № 4 – С. 167–180.
59. Черкунова Н. В. Формирование образа героя в 1930-е гг. в СССР как способ военизации сознания молодёжи // Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 1085–1088.
60. Шалаева Н. В. Механизм формирования образа власти в советской культуре 1920-х годов (к вопросу о культе Ленина) // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. – 2009. – С. 196–200.
61. Энкер Б. Начало становления культа Ленина // Отечественная история. – 1992. – № 5. – С. 191–205.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

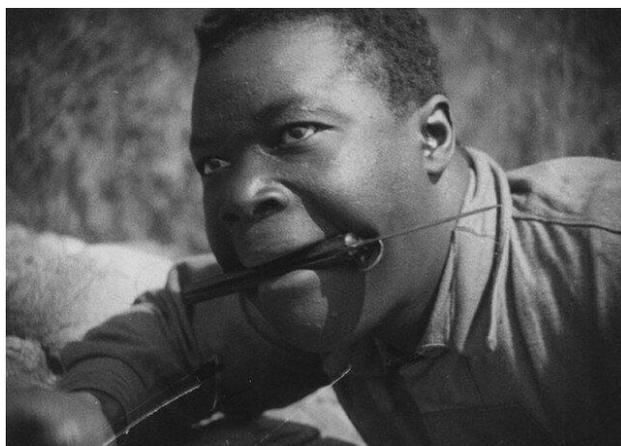
Приложение 1. Процесс о трёх миллионах. СССР, 1926 г. Режиссёр и сценарист Яков Протазанов (по мотивам повести и пьесы Умберто Нотари «Три вора»). Актеры: Игорь Ильинский, Анатолий Кторов, Михаил Климов, Ольга Жизнева, Николай Прозоровский, Владимир Фогель и др.



## Приложение 2. «Праздник святого Йоргена»



История об обманывающих и обирающих свою паству церковниках, которые сами, в свою очередь, стали жертвами «чудотворца»-проходимца, была признана католической церковью кощунственной и, как следствие, стала очень популярной среди читателей во всем мире.



Приложение 3. Кадры из фильма «Красные дьяволята», 1923 г.



Приложение 4. Кадры из фильма «Аэлита», 1924 г.



Приложение 5. В. И. Чапаев (в центре), А. В. Бубенец (слева) и И. С. Кутяков.



Приложение 6. «Чапаев» (1934 г.)



Приложение 7. Психическая атака «Чапаев» (1934)

Приложение 8. Финальная сцена «Чапаев» (1934)



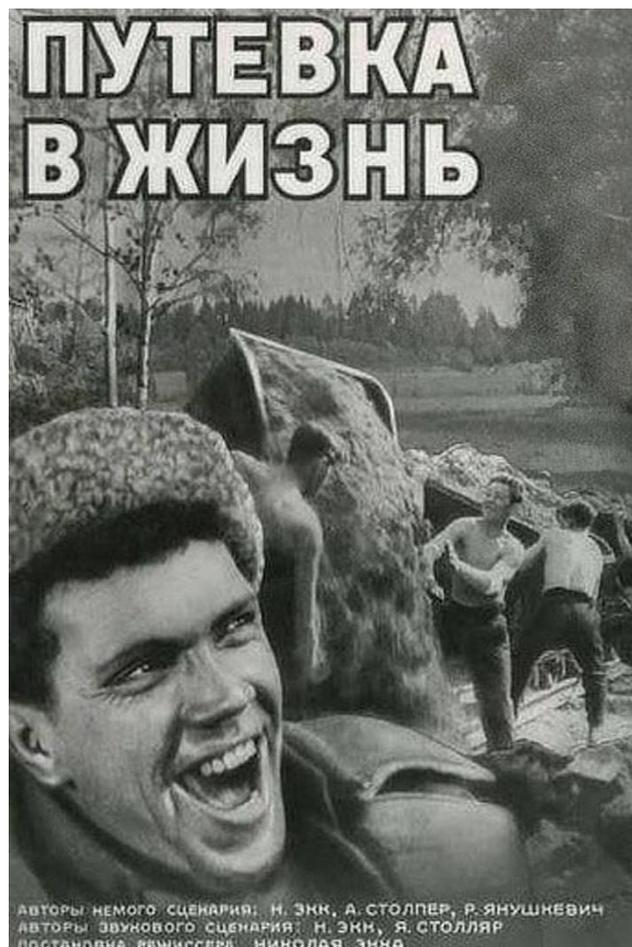
Приложение 9. Исполнители главных ролей слева направо: Чапаев - Борис Бабочкин, Петька - Леонид Кмит, Фурманов - Борис Блинов и Анна - Варвара Мясникова



Приложение 10. Полковник С. Н. Бороздин (роль исполняет Илларион Певцов)



Приложение 11. «Путёвка в жизнь» (1931 г.)



Приложение 12. «Цирк»



Приложение 13. Кадр из фильма «Земля», 1930 г.



Приложение 14. «Граница на замке», 1937 г.



Приложение 15. Постер фильма «Высокая награда», 1939 г.



Приложение 16. «Ошибка инженера Кочина», 1939 г.

