

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации

Сборник научных трудов

Екатеринбург
Издательство Уральского федерального университета
2018

УДК 94(47).084

ББК 63.3(2)61

Д

Редакционная коллегия:

О. В. Горбачев, докт. ист. наук, проф. (ответственный редактор)

Л. Н. Мазур, докт. ист. наук, проф. (главный редактор)

О. С. Поршнева, докт. ист. наук, проф.

К. Д. Бугров, канд. ист. наук, доцент

А. П. Килин, канд. ист. наук, доцент

О. М. Семерикова, канд. ист. наук

Т. В. Соловьева, ст. преп.

Рецензенты:

С. Ю. Мальшева, доктор исторических наук, профессор

Казанского федерального университета

Сектор политической и социокультурной истории Института истории
и археологии УРО РАН (зав. сектором доктор исторических наук,
профессор *А. В. Сперанский*)

Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации: сб. науч. тр. / под ред. О. В. Горбачева и Л. Н. Мазур; М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. – 558 с.

ISBN 978-5-7996-2489-7

В сборнике представлены статьи, посвященные различным аспектам советского проекта и его реализации. Большое внимание уделено идеям и мифам социалистической реконструкции, программам социальных преобразований в политической, экономической, культурной сферах, технологиям и механизмам реализации задач социалистического строительства.

УДК 94(47).084

ББК 63.3(2)61

На обложке:

Луиджи Русоло. Восстание. 1911–1913.

Гаага Гемеентмузеум. Гаага.

*Издание поддержано грантом РНФ (проект № 16-18-10106
«Раннесоветское общество как социальный проект:
идеи, механизмы реализации, результаты конструирования»).*

ISBN 978-5-7996-2489-7

© Уральский федеральный университет, 2018

Поршнева О. С. Антропологическое измерение Российской революции 1917 г.: дискуссионные аспекты изучения и достижения современной историографии // Великая Российская революция: достижения и проблемы научного познания и преподавания. Ежегодник. XXI Всероссийские историко-педагогические чтения: сб. науч. статей. Екатеринбург, 2017. С. 14–20.

УДК 94(47).084.3:778.5

Л. Н. Мазур

РАНЕСОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ СИНДРОМА ВОЙНЫ¹

В статье раскрывается понятие военного синдрома и его особенностей применительно к общественному сознанию в раннесоветский период. Художественный кинематограф играл заметную роль в военизации советского общества и формировании синдрома войны. Особое внимание в статье уделено такому понятию как оборонное кино — направлению, которое складывается в советском кинематографе в 1920-е гг. и достигает своего расцвета в предвоенный период. Изучение жанрово-тематического разнообразия военно-оборонного кинематографа позволяет выделить основные направления пропаганды и охарактеризовать агитационные приемы, используемые властью для формирования основных образов пропагандистского дискурса (справедливой войны, врага, союзника, военного и пр.), их эволюцию и трансформацию на протяжении 1920–1930-х гг. Дополненные другими формами агитации, они способствовали формированию советского мифа о войне.

Ключевые слова: военный синдром, оборонное кино, советский кинематограф, образ войны.

Советский проект был во многом порождением войны, которая потрясла мир, создала условия для падения монархии и революционного взрыва в России. Раскол в среде социал-демократии по вопросу о войне привел к окончательной кристаллизации большевистской партии. Антивоенные лозунги, вначале обернувшиеся фатальной потерей популярности, в 1917 г. способствовали приходу большевиков к власти, а заключение Брестского мира позволило им сконцентри-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №16-18-10106 «Раннесоветское общество как социальный проект: идеи, механизмы реализации, результаты конструирования»).

ровать усилия на решении проблем укрепления власти. Гражданская война повлияла на формирование психологии власти, для которой террор стал основным средством решения проблем, причем не только политических, но и экономических, социальных, культурных. Военная доктрина была важнейшей составной частью советского проекта, определяя задачи социалистического строительства, в том числе индустриализации, коллективизации, культурной революции. Война превратилась в модус общественного сознания российского общества, определив доминанту в психологии и поведении советского человека, который постоянно жил в ожидании войны, страхе перед ней и должен был быть готовым не просто выполнить долг защитника отечества, а отдать жизнь, погибнуть во имя светлого будущего.

В медицине существует понятие «синдром войны», который квалифицируется как посттравматическое стрессовое расстройство и является следствием реакции организма на события, связанные с угрозой жизни и смертью близких людей. Стресс закрепляется в памяти и преобразуется в воспоминание, которое способно влиять на поведение человека, порождая вновь и вновь страх и агрессию.

Специфика синдрома войны состоит в том, что он способен вторгаться в пространство коллективной психологии и общественного сознания. Такой эффект достигается в результате глобальных катастроф, затрагивающих все общество в целом, либо может конструироваться с использованием механизмов социального инжиниринга для достижения определенных, как правило политических, целей.

Синдром войны сложился в общественном сознании россиян не сегодня и даже не вчера. Он начинает формироваться в XIX в., когда война становится фактом, затрагивающим жизнь всего общества. Такой резонанс имела Отечественная война 1812 г., всколыхнувшая все российское общество, а через сто лет – Первая мировая война, затем Гражданская война. Другие военные конфликты находились на периферии общественного сознания, непосредственно затрагивая только часть общества.

Болезненные черты синдром войны приобрел в раннесоветском обществе под влиянием посттравматического шока от Первой мировой войны, Революции и Гражданской войны. Причем если Первая мировая война – это борьба с внешним врагом, то Гражданская война – с внутренним. В результате происходит распространение военного сознания не только во вне, но и внутри общества, оно становится тотальным и приобретает статус образа жизни (модуса).

Уже в июне 1919 г. З. Гиппиус в «Черной книжке» писала: «Большевицкая власть в России – детище войны. *И пока она будет – будет война... внешняя и внутренняя. И последняя в самой омерзительной*

форме террора, т.е. убийство вооруженными – безоружных и беззащитных» [Гиппиус, с. 192].

Особенностью военного синдрома в советском обществе было то, что он охватил сразу несколько поколений: старшее поколение ветеранов, переживших Первую мировую и Гражданскую войны; их детей, которые родились и выросли в условиях войны, воспринимая ее как обыденность; поколение внуков ветеранов, сознание которых было детерминировано военной пропагандой и ожиданием войны.

Таким образом, основной чертой общественного сознания в раннесоветский период было состояние войны с внешним и внутренним «врагом». Состояние войны есть особая форма общественной жизни и сознания, которая характеризуется тотальностью и необратимостью (отсутствием альтернатив). Состояние войны распространяется на все аспекты жизни – отношения с «чужими» (чуждые классы, другие страны), восприятие себя, природы, экономических процессов и проблем, социокультурной инакости внутри общества. Состояние войны исключает тактику диалога и соглашения, признает только капитуляцию и уничтожение и способствует росту нетерпимости и агрессии.

Это состояние сознательно поддерживалось властью, т.е. конструировалось с целью легитимации внешней и внутренней политики, частью которой были репрессии. Изобретением советской власти стала политика памяти, которая в 1920–1930-е гг. была связана с увековечением подвигов героев революции и гражданской войны и формированием советского мифа, а во второй половине XX века – с сохранением памяти о Великой Отечественной войне, которая стала подтверждением жизнеспособности советского строя. Политика памяти носила комплексный характер и включала разработку:

- 1) символов военной силы и победы;
- 2) праздничного ритуала победы (парады, демонстрации, театрализованные представления, минута молчания);
- 3) памятных знаков (вечный огонь, памятники, музеи, мемориалы, топонимы);
- 4) увековечения памяти о войне в произведениях искусства и литературы;
- 5) документирования памяти о войне (воспоминания, мемуары, учебная и научно-популярная литература);
- 6) научного обоснования причин и значения побед.

* * *

Остановимся подробнее на вкладе советского кино в формирование синдрома войны. В раннесоветском кинематографе

(1918–1930-е гг.) тема войны нашла воплощение в нескольких жанрах, номенклатура которых имела тенденцию к расширению – это агитационно-пропагандистское; историко-революционное, военное оборонное кино. С конца 1920-х гг. тема войны и подготовки к ней в явном или неявном виде присутствовала практически в каждом фильме, в том числе комедиях, мелодрамах, формируя у зрителя сложный комплекс чувств ожидания и желания войны как способа решения существующих проблем и достижения конечной цели построения коммунизма.

Каждое из выделенных кинематографических направлений решало свои задачи, но вместе с тем преследовало и общие цели, связанные с патриотическим воспитанием населения, военизацией его сознания и поведения, достигая совокупного эффекта присутствия войны в повседневной жизни человека.

В целом в истории раннесоветского кинематографа можно выделить два основных этапа эволюции образа войны кино: 1918–1920-е гг. – военно-революционный; 1930-е гг. – военно-оборонный.

1918–1920-е гг. – время становления и расцвета советского агитационного и историко-революционного кинематографа, в котором образ войны был ориентирован в прошлое, иллюстрируя предысторию и историю становления Страны Советов. Специфической чертой этого этапа была ярко выраженная агитационно-пропагандистская направленность фильмов (не только по содержанию, но и по форме). Уже в первые годы советской власти, отвечая на ее запросы, кинематограф стал активно использовать такой оперативный жанр как агитационно-пропагандистский фильм (агитпропфильм; агитфильм). Он просуществовал вплоть до конца 1940-х гг., объединяя картины, преимущественно игровые, но с претензией на реалистичность, почти документальность.

Примером может служить агитфильм «Девяносто шесть» («Их было пятеро»), снятый реж. В. Гардиным в 1919 г. Пропагандируя необходимость всеобщего военного обучения, введенного декретом СНК в 1918 г. [Декрет], фильм рассказывает немудреную историю о том, как герой картины – художник, услышав речь Ленина о значении Всеобуча, становится слушателем программы 96-часового военного обучения. Более увлекательный сюжет содержит агитка «Смелычак» (реж. М. Нароков, 1919): герой фильма – акробат Ваня Баев – организует побег революционеров из белогвардейских застенков. Фильм был снят за 18 дней к первой годовщине Красной армии. Любопытно, что и в дальнейшем героями историко-революционных фильмов 1920–1930-х гг. часто выступали цирковые арти-

сты, перешедшие на сторону Красной армии и своими подвигами покорявшие зрительскую публику².

Характерной чертой агитфильмов является их привязка к политическим кампаниям. Так, в 1919 г. Московский кинокомитет обратился к частным кампаниям с предложением принять участие в постановке фильмов на темы: «За что борется Красная Армия?», «Против кого она борется и как ей помочь?». В результате в жанре агитки было снято несколько фильмов (Жизнь – Родине, честь – никому, 1919, реж. А. Волков; За Красное Знамя, 1919, реж. В. Касьянов; Смельчак, 1919, реж. Е. Славинский, по сценарию А. Луначарского; Сон Тараса, 1919 г. реж. Юрий Желябужский; Товарищ Абрам, 1919, реж. А. Разумный и др.). Поводом для развертывания агитационной кампании послужила первая годовщина Красной Армии.

В годы Гражданской войны все фильмы были нацелены на создание положительного образа Красной армии как народной, пролетарской, обладающей особыми морально-волевыми качествами и отстаивающей интересы трудового народа. В 1920-е гг. внимание кинематографистов, снимающих агитфильмы, переключается преимущественно на мирные проблемы – сельхозналог, выборы в советы, государственные займы и проч.³ Но тема Красной армии продолжала оставаться в социальном заказе. В 1924 г. режиссер А. Анощенко снимает агитфильм «К надземным победам («Вперед и выше», «Летчик Журавлев»)), в котором рассказывается о роли Общества друзей воздушного флота (ОДФФ), созданного в 1923 г., участии летчиков в гражданской войне. Так, апеллируя к прошлым победам, героизируется настоящее, привлекая «друзей», прежде всего молодежь, в авиацию.

Другой прием агитации – моделирование военной угрозы и ее отражения – нашел воплощение в агитпропфильме 1925 г. «Наполеон-газ», снятом режиссером С. Тимошенко. Сюжет фильма – сон комсомолки, приехавшей в колхоз агитировать за Авиахим. В нем нашли отражение сценарии будущей войны: внезапное нападение (эскадрилья американских самолетов, вооруженных газом химика Ганнимера,

² См. например: Последний аттракцион («Агитфургон»), реж. О. Преображенская, И. Правов. (По фронтовым дорогам гражданской войны кочует цирковой балаган. Артисты дают представление и для белых и для красных. Однажды цирк реквизируют и артистов передадут в подчинение политотдела красноармейской части. Там балаган станет агитфургоном, а молодые канатоходцы Серж и Маша, разобравшись в политической обстановке, добровольно вступят в ряды Красной Армии и в дальнейшем примут участие в боях против армии Деникина).

³ См., например: Закройщик из Торжка, реж. Я. Протазанов, 1925. Картина снималась по заказу Наркомфина для популяризации среди населения государственного выигрышного займа. Эту же пропагандистскую цель преследовала и вышедшая в 1927 г. лента Бориса Барнета «Девушка с коробкой».

летит на Ленинград); международная солидарность (американские рабочие извещают ленинградцев о надвигающейся катастрофе); оборонная стратегия Красной армии (отражение нападения врага).

Помимо агитационно-пропагандистских фильмов, в кинематографе 1920-х гг. появляется новый жанр – «культурфильм». Так назывались картины, сочетавшие элементы документального, игрового, а иногда анимационного кино, снятые с просветительской целью, раскрывая перед зрителем вред пьянства, аборт, показывая достижения науки или успехи советской власти. Агитационный контекст культурфильма был не менее очевидным, чем в агитпрофильме, но, в отличие от него, преследовал цель формирования нового человека и пропаганды нового быта [Семенчук]. В дальнейшем культурфильм послужил основой для развития документального, научно-популярного и учебного кино.

В рамках культурфильма во второй половине 1920-х гг. складывается жанр *оборонного кино*, в дальнейшем получивший самостоятельное развитие. Его основной задачей было патриотическое воспитание и пропаганда военной подготовки. Однако в этой сфере возникли определенные проблемы. В докладе о работе Совкино, который прозвучал на заседании Президиума ЦК Всерабиса по киноделу в 1927 г., указывалось: «Среди новых тем нет ни одной по военизации страны, по борьбе с социально-бытовыми явлениями, связанными с угрозой войны» [ЦДООСО, ф. 4, оп. 6, д. 475, л. 35]; «Особо крупным дефектом является отсутствие культфильмы, связанной с обороной и военизацией» [ЦДООСО, ф. 4, оп. 6, д. 475, л. 44]. Видимо, жанр культурфильма с его просветительскими задачами и назидательным тоном не вполне подходил для решения задач военной пропаганды, что способствовало перемещению оборонного кино в сферу художественного кинематографа с его многожанровой спецификой и более занимательной фабулой.

Помимо агитационного кинематографа тема войны в 1920-е гг. была широко представлена в историко-революционном кино, кинофантастике и фильмах-памфлетах, посвященных разоблачению Запада как оплота капитализма, милитаризма и классового угнетения, а также борьбе рабочего класса с фашизмом.

Историко-революционный жанр переживал небывалый подъем в годы нэпа, достигнув в общем кинопроизводстве 23,5 %. В первую очередь историко-революционные фильмы были посвящены событиям Гражданской войны, истории революционного движения (см., напр.: Красный ГАЗ («Товарищ из центра»), 1924, реж. И. Калабухов; Конница скачет («Военные кони»), 1929, реж. Н. Берсенев; В последний час («Это было», «Через 45 минут»), 1929, реж. М. Чиаурели;

Мать, 1926, реж. В. Пудовкин; Потомок Чингисхана, 1928, реж. В. Пудовкин и др.), в меньшей степени – Первой мировой войне и народным восстаниям прошлого, направленным против национального или классового угнетения (см., например: Бог войны («Белый всадник»), 1929, реж. Е. Дзиган; Конец Санкт-Петербурга, 1927, реж. В. Пудовкин; Обломок империи, 1929, реж. Ф. Эрмлер, Ф. Никитин; Булат-батыр («Пугачевщина»), 1927, реж. Ю. Тарич; Капитанская дочка («Гвардии сержант»), 1928, реж. Ю. Тарич, и др.). В первом случае, для формирования героического и привлекательного образа Красной армии широко использовался героико-приключенческий жанр, наиболее успешным примером которого был фильм 1924 г. «Красные дьяволята» режиссера И. Перестиани, имевший большой кассовый успех и продолжение в нескольких фильмах, снятых режиссером И. Перестиани (см.: Савур-могила («На трудовом фронте», «Из сказок наших дней»), 1926; Преступление княжны Ширванской, 1926; Наказание княжны Ширванской, 1926; и Иллан Дилли, 1926).

Исторические фильмы, обращенные к событиям Первой мировой войны и народным восстаниям и снятые, как правило, в жанре драмы, были призваны сформировать образы справедливой (народной/революционной) и несправедливой (империалистической/захватнической) войны, т.е. служили иллюстрацией ленинской теории революции и классификации войн. Данная цель достигалась путем создания соответствующих визуальных образов героев фильмов: прекрасные лица народных мстителей и красноармейцев контрастировали на экране с отталкивающими образами царских генералов, помещиков, баев, белогвардейцев.

Апеллирование к сюжетам прошлого в презентации идеи войны дополнялось образами настоящего и будущего. Образ настоящего был тесно связан с конструированием образа врага (империализм/фашизм/социал-демократы) и союзника в борьбе с ним (рабочий класс и Коммунистический интернационал). Репрезентация постоянной военной угрозы, нависшей над СССР, часто использовала жанр политического памфлета и эксцентричной комедии. Первый предполагал обличение/разоблачение врага и героизацию тех, кто находит в себе силы противостоять мировому злу (см., например: Привидение, которое не возвращается («Пытка свободой», «Призрак»), 1929, реж. А. Роом; До завтра («Белый омут», «Отец»), 1929, реж. Ю. Тарич; Четыреста миллионов («Джоу Де-шен», «Путеводные огни», «Огни Китая»)), 1928, реж. В. Гардин и др.). Комедии высмеивали врага, делая его в глазах зрителя уязвимыми и беспомощными (см.: Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков («Чем это кончится?»), 1924, реж. Л. Кулешов; Мисс Менд («Приключения трех репортеров»), 1926, реж. Б. Барнет, Ф. Оцеп).

К жанру политического памфлета, например, относится фильм «Слесарь и Канцлер», снятый в 1923 г. режиссером В. Гардиным по пьесе А. Луначарского. С одной стороны, фильм моделирует историю Русской революции, перенеся ее события в вымышленную страну Норландию, где поражение в войне привело к свержению императора, захвату власти социал-демократами, которые оказались неспособными возглавить революцию. Ее вождем становится рабочий-слесарь Франц Штарк, обеспечивая победу восставших. С другой стороны, фильм, премьера которого состоялась в марте 1924 г., содержал аллюзию на события 1923 г. в Германии, которые, вопреки планам Коминтерна, не завершились вооруженным восстанием. И виной тому было предательство социал-демократов.

Большой популярностью в 1920-е гг. пользовался боевик «Мисс Менд», где есть все элементы развлекательного кино – заговоры, покушения, внезапные смерти, за которыми ожидаемо стоят политические интересы фашиствующих преступников, направленные против СССР и большевиков.

Развлекательный характер приключенческих лент, связанных с идеей мировой революции и справедливой войны, нередко становился объектом критики, поскольку форма подачи материала не всегда соответствовала идеологическим целям. Партийные руководители ставили под сомнение воспитательный эффект таких фильмов. Поиск баланса между развлечением и идеологией был главным вопросом кинематографа 1920-х гг. и нашел свое решение в 1930-е гг. путем создания набора кинематографических штампов героев, сюжетов, конфликтов, созданных в духе соцреализма и определивших специфику сталинского кино.

В целом, анализируя советскую фильмографию 1920-х гг. о западной жизни, следует отметить, что она соприкасается с темой мировой революции, отвечая ожиданиям мирового пожара. Собственно, об этом же и фильмы, снятые в жанре фантастики. К наиболее известным произведениям относится картина «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов), поставленная по роману А. Толстого. Сам фильм был принят публикой прохладно, но его сюжет представляет интерес, поскольку является иллюстрацией теории мировой революции, распространившейся на межпланетное пространство, что придавало ей статус универсального закона. На фоне мелодраматической истории любви-ревности героев готовится первый межпланетный перелет на Марс. Прилет землян приводит к восстанию угнетенных рабочих Марса. И ничего, что вся эта история оказалась сном. Главное, что исторические законы, сформулированные Марксом и Лениным, работают везде, даже на Марсе.

Популярный сюжет, используемый кинематографом в 1920-е гг. и позднее – это изобретение, позволяющее завоевать мир. Весь вопрос состоит в том, в чьих руках оно окажется: если вражеских, то это зло, если в руках пролетариата – добро. В 1925 г. режиссер Л. Кулешов снял фильм «Луч смерти», предвосхитив идею известного романа А. Толстого о тепловом луче как сверхоружии. В фильме советский инженер Подобед создает аппарат, способный взрывать горючие смеси на расстоянии. Изобретение крадут агенты разведки одной из капиталистических стран, и оно используется для подавления рабочей забастовки. Однако рабочие сумели захватить аппарат и обернуть его на свою пользу, разгромив авиацию противника.

Итак, образ войны, создаваемый в фильмах 1920-х гг., соответствовал, во-первых, ленинским представлениям о справедливых и несправедливых войнах, взятым на вооружение властью и, во-вторых, кино активно пропагандировало идеи мировой революции как события, которое является неизбежным результатом исторического развития. Одновременно формируется героический миф о Красной армии – защитнице справедливости и добра, и красноармейцах – неустранимых и отважных героях, которые не лишены пока недостатков, главным из которых является политическая незрелость.

1930-е гг. – время становления и расцвета военно-оборонного кинематографа. Для него были характерны особенности и приемы агитационного кино, придававшие ему черты плакатности и нацеленность на репрезентацию утопических идей грядущей войны. Такое сочетание способствовало созданию особого хронотопа кинореальности (будущее в настоящем), особенностью которого стало совмещение настоящего и будущего, а вернее, приближение будущего к настоящему и его репрезентация как состоявшегося. Это создавало у зрителей особый эмоциональный заряд, формирующий уверенность в непобедимости Красной армии и ее готовности к защите Родины, убежденность в том, что «оборонительная» война будет вестись на чужой территории, не затрагивая родной дом.

Для военно-оборонного кино 1930-х гг. характерно тематически-жанровое многообразие: от чисто оборонного жанра с моделированием сценариев будущей войны и демонстрацией победных стратегий Красной армии (см.: например: Если завтра война, 1938, реж. Е. Дзиган, Л. Анци-Половский, Г. Березко; Граница на замке, 1937, реж. В. Журавлев; Эскадрилья № 5, 1939, реж. А. Роом; Глубокий рейд, 1937, реж. П. Малахов; Танкисты, 1939, реж. З. Драпкин, Р. Майман и др.) до комедий и мелодрам, главными героями которых выступают военные, готовые в любой момент выступить на защиту Родины и олицетворяющие собой ее мощь (см., например: Трактористы, 1939, реж.

И. Пырьев; Сердца четырех, 1941, реж. К. Юдин; Тимур и его команда, 1940, реж. А. Разумный и др.). Даже если в сценарии фильма не было прямого упоминания о военной угрозе, мобилизационную функцию выполняла звучащая в фильме песня, связывавшая все достижения и успехи, будь то цирковое представление или футбол, с укреплением обороноспособности страны. Их знали наизусть, эти песни звучали по радио: «*Эй, вратарь, готовься к бою: // Часовым ты поставлен у ворот. // Ты представь, что за тобою // Полоса пограничная идёт!*»⁴

Оборонное кино чаще снималось в игровом варианте, особое внимание уделялось демонстрации военной техники, а также мастерства и героизма летчиков, танкистов, артиллеристов. Подвиг, как правило, – это кульминация оборонного фильма, он задавал стандарт поведения, усваиваемый зрителем.

Примером подобного моделирования поведения может служить фильм «Глубокий рейд», снятый П. Малаховым в 1937 г. По сюжету, на провинциальный городок у западной границы нападают бомбардировщики соседнего государства. Советская авиация получает задание уничтожить врага: три советские эскадрильи направляются к разным целям: одна – на вражескую столицу, две других – на военно-промышленные центры. Центральная сцена фильма – подвиг командира одного из бомбардировщиков, который, истратив весь запас бомб, приказывает экипажу выбраться на парашютах, а сам направляет самолет на последний уцелевший ангар. Успех авиации помогает наземным силам прорвать фронт противника и обратить его в бегство. Фильм не только иллюстрирует возможные сценарии войны на «чужой территории», но и формирует образец поведения в критической ситуации. Пожертвовать собой и самолетом, чтобы уничтожить противника стало героической нормой для летчиков в годы Великой Отечественной войны. Всего за период Великой Отечественной войны было совершено 14 морских таранов, 52 танковых, 600 воздушных и 506 наземных [Подвиг].

Стилистика оборонного кино могла иметь неигровой документально-постановочный характер, как например фильм 1938 г. «Если завтра война» режиссеров Е. Дзигана, Л. Анци-Половского и Г. Березко, в котором использовались документальные кадры, снятые во время маневров.

Обязательной сюжетной линией (главной или второстепенной) оборонного фильма была демонстрация преемственности поколений. В фильме «Родина зовет» 1936 г., снятом режиссерами А. Мачеретом и К. Круминим, рассказывается о геройских подвигах бывшего

⁴ Песня из фильма Вратарь, 1936, реж. С. Тимошенко, слова В. Лебедев-Кумача, музыка И. Дунаевского.

участника гражданской войны, летчика-испытателя Сергея Новикова, одержавшего победу в бою с фашистами. Другой отличительной чертой оборонного кино сталинского периода стало использование лирических сюжетов, что придавало эмоциональный драматизм военным историям. Так, например, в фильме «Эскадрилья № 5» (реж. А. Роом, 1939) весть о пересечении границы фашистами мешает помолвке капитана Нестерова и старшего лейтенанта Гришиной, нарушая их счастливую жизнь.

Историко-революционный кинематограф 1930-х гг. дополняет оборонное кино, оттеняя военные «успехи» настоящего и сосредотачивая свое внимание на героизации страниц прошлого. Характерно и то, что кинематограф становится активным творцом этой героической истории. История создания фильма «Александр Невский» (реж. С. Эйзенштейн, 1938) весьма показательна в этом отношении.

Сталинский кинематограф 1930-х гг., продолжая традиции советского кино 1920-х гг., прославляет победы Красной армии в Гражданской войне, но с акцентом на роли партии и Сталина (см. например: По ту сторону, 1930, реж. Б. Кудачков; Разгром, 1931, реж. Николай Береснев; Последняя ночь, 1931–1935, реж. Михаил Капчинский; Двадцать шесть бакинских комиссаров, 1932, реж. Аждар Ибрагимов; Подруги, 1935, реж. Лео Арнштам и др.), т.е. народный образ Гражданской войны постепенно заменяется партийно-революционным и становится более строгим и канонизированным. Появляются и новые герои, призванные заместить репрессированных полководцев (Чапаев, 1934, реж. бр. Васильевы).

Среди фильмов, где затрагивается тема Первой мировой войны, особо следует остановиться на картине Б. Барнета «Окраина» (1933), выделявшейся из потока историко-революционных фильмов этого периода своей метафоричностью и эпичностью, особой философской идеей, приближающей его к историко-революционным фильмам 1970-х гг., таким как, например, «Вавилон. XX век» (1979, реж. И. Миколайчук). В провинциальный город на окраине империи приходит война и выталкивает всех мужчин из родительского уюта в хаос сражений. Постепенно герои приходят к пониманию преступности войны и выступают против нее. Война перерастает в революцию, которая становится символом возрождения в прямом и переносном смысле, шагом в новую жизнь. Картина выделяется из общего потока кинопродукции сталинского времени попыткой взглянуть на Историю с позиции простого человека, который выглядит незащищенным и уязвимым.

Свое место в тематической номенклатуре фильмов 1930-х гг. занимает тема мировой революции, хотя ее конфигурация меняет-

ся и на первый план выходит идея международной солидарности рабочих, которых советская пропагандистская машина рассматривает в качестве союзников в будущей войне (см., например: Братья издалека, 1930, реж. И. Протопопов; Друзья совести, 1932, реж. К. Эггерт; Борцы, 1936, реж. Г. Вангенгейм; Болотные солдаты, 1938, реж. А. Мачерет и др.). Пропагандистские фильмы о борьбе антифашистов дополняют кино-памфлеты, высмеивающие фашизм, к числу которых относится, например, картина «Марионетки», снятая в 1934 г. режиссерами Я. Протазановым и П. Подобедом. Действие фильма разворачивается в вымышленном государстве, расположенном рядом с СССР, которое фашисты пытаются превратить в плацдарм для нападения. А для этого нужен послушный король. И не важно, будет ли это принц-алкоголик или парикамахер, похожий на Гитлера, главное, чтобы он выполнял приказания своих хозяев, за которыми стоят империалисты.

Важным направлением военизации сознания и образа жизни советского человека было создание идеального образа военного, ставшего образцом для молодого поколения. Если в 1920-е гг. – это солдат и матрос – символы революции, то в 1930-е гг. символами мощи и непобедимости Красной армии стала техника (самолеты, танки), а персонифицированным выражением этой мощи – красный командир – профессиональный военный, посвятивший свою жизнь и способности делу защиты Родины и советской власти.

Военные (красные командиры) стоят несколько особняком в большевистском пантеоне – это не политические лидеры, это защитники страны, советской идеи, власти, лично Сталина. Им отведена особая роль в мифологии. Герои – это посредники между богами и людьми, соединившие в себе черты обычного человека и полубога. В советской мифологии военные подобны античным героям – прекрасны, бесстрашны и добры, но безжалостны к врагам.

Герои-военные проникают во все киножанры, не исключая беззаботных комедий. Они красивы, умны, успешны, т.е. победители во всем – в военных сражениях, учебе, любви. Однако, несмотря на все старания авторов фильмов, военные персонажи чаще всего лишены индивидуальных черт, и в этом смысле явно проигрывают обаятельным героям более поздних картин, снимавшихся в военное время (см.: В шесть часов вечера после войны, 1944, реж. И. Пырьев; Небесный тихоход, 1945, реж. С. Тимошенко; Беспокойное хозяйство, 1946, реж. М. Жаров; Воздушный извозчик, 1943, реж. Г. Раппопорт и др.).

Создание кинематографического штампа образа военного, по замечанию Е. Марголита, вполне оправдано. Сложные сюжетные ходы и образы затрудняли бы восприятие, в то время как оборонному филь-

му нужна была агитационно-наглядная и убедительная демонстрация нормы [Марголит, с. 252].

Благодаря кинематографу, воздействие которого на умы и сердца людей трудно переоценить, в 1930-е гг. происходит закрепление синдрома войны на уровне подсознания и война становится частью повседневности даже тех поколений, которые родились и выросли в мирных условиях. Милитаризация сознания происходила на уровне языка (риторики), поведения и исторической памяти. Кинематограф в этом смысле обладал универсальными возможностями, формируя зрительные образы: прошлой и будущей войны, в которой СССР побеждает, защищаясь; военного – героя и победителя; союзников (антифашистов, рабочих-коммунистов и пр.); врага. Образ врага во многом зависел от политической конъюнктуры – это мог быть фашист, социал-демократ – предатель; классовый враг (капиталист, помещик, белогвардеец и проч.), но во всех его вариантах обязательный акцент делался на его классовый природе.

Одной из центральных идей кинопропаганды была мысль о могуществе советской власти, ее военной мощи, призыв к защите социалистического Отечества от внутренних и внешних врагов. Так или иначе задачи пропаганды соприкасались с темой войны и использовали ее в различных аспектах – символических, мобилизационных, тактических.

Гинтцус З. Петербургские дневники. Черная книжка // Литература русского зарубежья. Антология. М., 1990. Т. 1. Кн. 2.

Декрет ВЦИК «Об обязательном обучении военному искусству» от 22 апреля 1918 г. // Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М., 1959. С. 151–153.

Семенчук С. Культурфильм. Видеть по-советски // Искусство кино: сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/blogs/kulturfilm-videt-po-sovetski> (дата обращения: 10.09.2018).

Подвиг Гастелло. 26 июня 1941 г. // ИСТОРИЯ.РФ: сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://histrf.ru/lenta-vremeni/event/view/podvigh-gastiello> (дата обращения: 10.09.2018).

Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. СПб., 2012.