

«Гримасы нэпа» в историко-революционном фильме 1920-х годов¹

«Наследие А. Дюма, Л. Толстого или С. Эйзенштейна значительнее большинства специальных исторических трудов, переживая своих создателей, оно остается постоянно действующим фактором исторического знания». (М. Ферро)²

«Кино – это книга для неграмотных»

Судя по данным различных источников «подвижные картинки» пользовались у советского народа необыкновенной популярностью. На фоне многочисленных собраний и мероприятий по политграмоте «великий немой» мог *«говорить к сердцам и умам лучше, чем все ораторы и лекторы»*.³ Конечно, вызывают сомнения сведения о том, что в 1923 году в стране, где подавляющая масса населения проживала в сельской местности и не посмотрела и одного фильма, насчитывалось 2 млн. зрителей в день.⁴ Кино в середине двадцатых годов оставалось в основном городским развлечением. Однако, несмотря на явно завышенные данные, факт большой любви населения к кинематографу трудно оспаривать.

Не удивительно поэтому, что для большевиков было очень важно, чтобы новая отрасль досуга активно включилась в процесс воспитания зрителей, а также «презентации» режима и успехов его политики. Сразу после переворота, уже в декабре 1917 года при Наркомате просвещения был создан подотдел по вопросам кинематографа, а при городских советах Москвы и Петрограда – собственные кинокомиссии. В марте следующего года в целях централизации киноиндустрии и в качестве противовеса существовавшему с 1915 года формально независимому Скобелевскому Просветительному комитету, владевшему и управлявшему сетью кинотеатров в столицах под руководством

¹ *Опубликовано: Орлов И.Б. «Гримасы нэпа» в историко-революционном фильме 1920-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 21-30.*

² Ферро М. Европоцентризм в истории: расцвет и упадок // *Метаморфозы Европы*. М., 1993. С. 10.

³ См.: *Вестник театра*. 1920. № 57. С. 2.

⁴ Лебедев Н. *Внимание: Кинематограф! О кино и киноведении*. Статьи, исследования, выступления. М., 1974. С. 50-51.

эсеров и меньшевиков, при Наркомпросе был учрежден Всероссийский комитет по делам кино. Тем самым кино как средство идеологической борьбы было вырвано из рук политических противников, а 27 августа 1919 года декретом Совнаркома о национализации фотокинопредприятий были ликвидированы частные кинотеатры.⁵

Хотя в России осталось немало кинематографистов, самой старой школы не стало. Прежний стиль оказался устаревшим, поэтому считалось, что кино в России надо строить заново. В 1919 году в Москве была создана 1-я Государственная киношкола, позднее преобразованная во Всесоюзный государственный институт кинематографии, где под руководством В.Р. Гардина, Л.В. Кулешова и других мастеров выросло первое поколение советских киноработников. Свои первые шаги советская кинематография делала на фронтах гражданской войны: в воинских частях, в агитационных поездах и на пароходах работали кинооператоры, снимавшие боевые события и тут же показывавшие кинохронику бойцам. Попутно выпускались коротенькие агитационные фильмы, в доходчивой форме рассказывавшие о целях и задачах советской власти, о первых достижениях и успехах нового режима. В соответствии с распоряжением В.И. Ленина от 25 января 1920 года агитпоезда должны были располагать также кинолентами на производственные, сельскохозяйственные, антирелигиозные и научные темы, и поскольку в России подобных фильмов не было, предусматривалось их приобретение за рубежом.

Тем не менее, в годы Гражданской войны все эти планы оставались на бумаге, поскольку до 1922 года зарубежная продукция в Россию практически не проникала. Более или менее систематически большевики стали заниматься киноиндустрией лишь в годы нэпа. В этих целях в 1922 году при Наркомпросе был создан Государственный трест кинопроката (Госпрокат), а в Петрограде образована собственная кинопрокатная контора Севзапкино. Дальнейшая

⁵ Текст декрета опубликован: Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. С. 106-107.

централизация кинематографического дела привела к основанию в декабре 1922 года Центрального фотокинопредприятия (Госкино), в течение десятилетий занимавшегося организационными вопросами советской киноиндустрии. Хотя до конца 1924 года параллелизм полностью не прекратился, так как наряду с Госкино существовали и другие организации, например, Пролеткино – совместный орган профсоюзов, промышленных предприятий и Политического управления Красной армии.⁶

Однако все эти меры не означали перехода сектора кино под полный государственный контроль. Во-первых, в двадцатые годы как «на дрожжах» росло число частных («коммерческих») кинотеатров, разрешенных властью в 1922 году. В первый же «антимонопольный кино-год» году из 80 московских кинотеатров Госкино принадлежало только 5, еще 15 – различным советским учреждениям, а остальные были частными.⁷

Во-вторых, в условиях общей коммерциализации культуры прибыль, как частных, так и государственных кинотеатров, достигалась исключительно за счет проката зарубежных фильмов. С точки зрения зрителей двадцатых годов, западные фильмы были «хитами», тогда как «социалистические» кинокартины вызывали зевоту. Если в 1925 году в РСФСР была 2001 копия зарубежных фильмов, то к октябрю 1927 года их число достигло 5539, и только в конце двадцатых годов их доля постепенно начинает идти на убыль. Для сравнения в 1924-1925 годах было снято всего 77 фильмов, и даже в 1929 году советская киноиндустрия не смогла осилить более 120 картин. По подсчетам Совкино, с 1926 года занявшего место Госкино, прокат фильмов советского производства принес в 1927 году 11,8 млн. рублей прибыли, тогда как прибыль от проката зарубежных фильмов составила 18,7 млн. Если же учесть высокую

⁶ Подробнее об этом см.: Плагенбург Ш. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 212-213.

⁷ Лебедев Н. Внимание: Кинематограф! ... С. 43.

себестоимость отечественных фильмов, то о прибыли от их проката вообще не приходится говорить.⁸

Именно «коммерческое» кино в глазах партийных и государственных функционеров было виновником того, что на экранах «царило засилье идеологически вредных, бессодержательных фильмов». По заявлению председателя Совкино, на экранах присутствовало «10% идеологии, 90% коммерции».⁹ Понятно, что такая пропорция совершенно не отвечала задаче воспитания «нового человека». Кинофункционарам казалось, что революция в опасности, а революционный пыл масс значительно поостыл. Декларация «об объединении революционной кинематографии», принятая в начале 1924 года, вполне откровенно признавала, что «на седьмом году революции революционного кино не существует».¹⁰ Другими словами, в первой половине двадцатых годов отечественный кинематограф весьма слабо использовался для самовыражения режима, в малой степени выполнял возлагаемые на него просветительские и политико-пропагандистские функции.

От революционного действия к мифологизации революции

Следует заметить, что переход общества из состояния Гражданской войны в атмосферу «гражданского мира» привел к «обудничиванию» романтического и отчасти сакрального образа революции. Постепенный процесс разрушения мифологем революционной поры совпал по времени с кризисом образа «революционной власти», согласившейся на «позорную» сделку с «миром капитала». Миф «революционного обновления» общества стал трещать по швам из-за неизбежного отступления от «революционных завоеваний» в годы нэпа - политики, которая «была антимиологична по своей сути» и косвенно подрывала саму идею «революционного обновления» признанием невозможности построить социализм без отступления в

⁸ См.: Киришин В. На кино-фронте // Революция и культура. 1928. № 1. С. 43; Крылов С. Вопросы кино // Революция и культура. 1927. № 3-4. С. 51; Пути кино. Первое всесоюзное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 233-234.

⁹ Крылов С. Указ. соч. С. 48, 50.

капитализм.¹¹ В определенной степени разочарование в революции было вызвано «комплексом не сбывшихся ожиданий». С другой стороны, «символическое пространство» революции на глазах размывалось нэповской реальностью. Социальный оптимизм, являющийся, по определению французского литератора **Жака Банвья**, «религией революции», явно уступал позиции широко распространившимся пессимистическим настроениям. Нередко ответом на вопрос о том, что дала простому человеку новая экономическая политика, становилось заключение о необходимости «*новой революции на тех, которые плохо делают*».¹² В новых условиях метаморфоза «антибуржуйского» сознания рабочих вела к тому, что правительство, допустившее нэп, в их глазах само превращается в «буржуйское».¹³

Пропагандистские кампании начала нэпа были малоэффективными, а визуальные средства, как уже было сказано выше, практически не использовались. В дни Октябрьской революции кинохроника не выпускалась, а довоенная хроника, часто иностранного производства, не интересовалась революционной борьбой пролетариата. Более того, от жанра кинохроники большевистскому режиму было мало проку, так как она была не способна доносить до зрителя оперативно (как газеты или радио) актуальную информацию или осуществлять непосредственную агитацию, была серой и неинтересной зрительской аудитории.

Историко-революционное кино было призвано не только компенсировать сложившийся вакуум образных репрезентаций революции и диктатуры пролетариата, но и сконструировать новую «революционную действительность». В этом плане кино, в какой то степени, принимало эстафету у массовых действий начала 1920-х годов. Если состоявшееся 1 мая 1920 года у Фондовой биржи в Петрограде массовое действие «Гимн освобождения труда»

¹⁰ Правда. 1924. 27 февраля.

¹¹ Левандовский А. Оружие мифа. Миф как средство легитимации власти в России // Свободная мысль. 2001. № 2. С. 108.

¹² РГАСПИ. Ф. 78. Оп. 7. Д. 172. Л. 14.

¹³ Булдаков В.П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997. С. 94.

(режиссер **К. Марджанов**) носило весьма абстрактный характер («Рабочий труд», «Господство угнетателей», «Рабы волнуются», «Борьба рабов и угнетателей», «Победа рабов над угнетателями»), то совсем по другому выглядела постановка «Взятие Зимнего Дворца», осуществленная в 1920 году в праздник годовщины Октября на Дворцовой площади. Главный режиссер постановки **Н. Евреинов** стремился детально «реконструировать» события трехлетней давности, вплоть до исторического залпа крейсера «Аврора».¹⁴

Однако в первые годы нэпа историко-революционная проблематика в кино была представлена несоразмерно мало по сравнению с заполонившими экраны кинотеатров зарубежными кинокомедиями и приключенческими фильмами. Да и отечественные киноленты стремились ориентироваться не на партийный заказ, а на кассовость. Еще в 1921 году **Григорий Козинцев**, **Леонид Трауберг** и **Сергей Юткевич** организовали Фабрику эстетического актера (ФЭКА), где начали производство увлекательных приключенческих фильмов. Но вряд ли «Красные дьяволята» **И. Перестиани** и подобные им киноленты в полной мере отвечали идеологическим установкам режима.

По нэпу – «высоким искусством»

Предел терпимости по отношению к «нэпу» в сфере кино наступил уже в 1924 году. Первой «ласточкой» стала историко-революционная картина о народолюбцах **А. Ивановского** «Дворец и крепость», вышедшая на экраны в этом году. И этот поворот отнюдь не случаен. Он совпал с первым фронтальным наступлением на нэп вообще. Как писал **А.В. Луначарский Л.Б. Красину** 10 мая 1924 года: *«Партия, как бы внезапно испугавшись соблазна нэпа для некоторых, решила свернуться, как свертывается молоко, сжаться в какие-то почти не соприкасающиеся с действительностью сгустки»*.¹⁵ Власти, охваченные боязнью нэпа, принимали активные меры по его дискредитации, делали все, чтобы окарикатурить образ «новой буржуазии» в

¹⁴ Подробнее см.: Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 77-79.

¹⁵ Цит. по: Коммунист. 1991. № 12. С. 104.

глазах народа. Не были редкостью на демонстрациях трамвайчики, везущие в гигантском гробу «русский капитализм», а на выставке союза художников в конце 1922 г. даже экспонировалась картина с характерным названием «Смерть нэпмана».¹⁶

В сатире 1920-х годов нэп нередко ассоциировался с разложением и смертью. Героический красноармеец Павел, попавший в «удушливую атмосферу» нэпа, «разлагается при жизни», а студент-революционер Петр Семинарский окупился в «сонный мир» службы, напоминающий кладбище:

«Пахнет мирным духом склепа...

Жизнь - не жизнь, а благодать!

Ведь коли нэпа, значит нэпа,

*Значит неча и роптать...».*¹⁷

Сатирические журналы в 1924 году балансируют на грани шутки и скрытых угроз. Заметка «Жестокие нравы» тому пример: *«Хватай его! Тащи! - закричали рабочие, сцапав хозяйчика за жабры. Поставим его, подлого, к стенке! И – поставили».* Однако ниже текста расположен рисунок, на котором хозяин стоит перед стенгазетой.¹⁸ Всячески обыгрывалась и ситуация Октября 1917 года: *«Октябрьскую революцию удобнее всего проводить осенью, потому что летом буржуа на даче», а старая «народная поговорка»: «Октябрь - хозяина крушит» по-новому подавалась как «Октябрь - хозяйчика крушит».*¹⁹

Сатира двадцатых годов сконструировала весьма упрощенный образ нэпмана, механически заимствованный театром и кино. Это непременно - толстое брюхо (*«купчина - грешник старый, пудов двенадцать с тарой»*)²⁰ и жирная морда (лицо у него как таковое отсутствует: *«Ни единого лица... Только маски, маски, маски! Жирный слой защитной краски кроет морду стервеца»*),²¹ обилие бриллиантовых украшений и распирающиеся от денег

¹⁶ Правда. 1927. № 257. С. 3; Нестеров М.В. Письма. Избранное. Л., 1988. С. 270,279.

¹⁷ Крокодил. 1922. № 1. С. 6-7.

¹⁸ Бегемот. 1924. № 1. С. 5.

¹⁹ Бегемот. 1924. № 5. С. 15.

²⁰ Бегемот. 1925. № 3. С. 5.

²¹ Красный ворон. 1923. № 7. С. 2.

карманы.²² В создаваемом образе «новой буржуазии» «изобретательность» нередко соседствовала с непроходимой тупостью и некой почти детской наивностью. Рекордом воображения представлялся расчет торговца, не имеющего патента, на то, что финансовый инспектор этого не заметит,²³ а верхом наивности - ликование нэпманов, окруживших выставленный 1 апреля плакат с надписью: *«Социальные бури не угрожают больше буржуазии»*.²⁴

Эстафету «классовой ненависти» подхватил революционный театр. 14 февраля 1925 года в Москве в Театре Революции, курируемом **Мейерхольдом**, состоялась премьера пьесы **Б.С. Ромашова** «Воздушный пирог». Сюжет пьесы построен на «жареных», газетных фактах, связанных с распространенными в первые годы нэпа коммерческими махинациями. Сам автор прямо указывал на время действия – *«разгар городского нэпа весной 1922 года»*,²⁵ а **М.Е. Кольцов** непосредственно связывал «показательные суды» над нэпманами с «показательными спектаклями» в духе «Воздушного пирога».²⁶

В общем, «высоким искусством» били по нэпу и по отождествляемым с ним нэпманам. И не только искусством. На фоне разгоравшегося «кризиса сбыта», в конце ноября 1923 года ОГПУ начало операции по административной высылке из Москвы, а затем и из других крупных городов, спекулянтов, контрабандистов, валютчиков и других «социально опасных элементов». В феврале 1924 года более тысячи нэпманов были обвинены в спекуляции и сосланы из Москвы на север. В целом 1924 год стал периодом новой «красногвардейской атаки на капитал». Закрывание около 300 тысяч частных предприятий и усиление репрессивных мер по отношению к частнику, которое **Ю. Ларин** квалифицировал как *«сравнительно бессистемное*

²² Скорпион (Сибирский). Новониколаевск, 1922. № 1. С. 9.

²³ Бегемот. 1924. № 9. С. 15.

²⁴ Красный ворон. 1923. № 13. С. 1.

²⁵ Новый зритель. 1925. № 6. С. 11.

²⁶ Новый зритель. 1925. № 9. С. 8.

*наступление на частную торговлю, т.е. рассыпным фронтом», обозреватели иностранных газет называли «годом второй революции».*²⁷

Среди форм идеологического воздействия только кино оказывалось не вовлеченным в антинэповскую кампанию середины двадцатых годов. Но в условиях классового противостояния художественное пространство для «власти предержажщей» играло производную роль от политической сферы, то есть искусство сводилось к пропагандистскому плакату или к полигону для «обкатки» идей в среде художественной интеллигенцией.²⁸

Но подобный подход, сводящий место и роль художника к простой марионетке в руках партийных идеологов, был бы однобоким и неисторичным. В двадцатые годы даже художник, выбравший для работы материал, имеющий отношение к политике, осознанно или неосознанно вступал в своеобразную игру с властью. Тем более что в двадцатые годы (особенно в первой половине десятилетия) советское кино было максимально открыто влияниям извне.

«Интеллектуальное кино» в поисках новых форм

«Бедствием немого кино были ненужные надписи, бедствием нынешнего – ненужные диалоги». (Рене Клер)

Если до 1923 года французский авангард практически не был представлен в Советской России, то серьезное влияние на советский киношный стиль немецкого экспрессионизма и особенно американской эксцентрики не вызывает сомнений. Советские режиссеры 1920-х в немалой степени попали под очарование Чарли Чаплина. Появившийся в московском прокате в 1923 году, одновременно с показом в Париже «Костер пылающий» **Ивана Мозжухина** был расценен как один из возможных путей для развития кино в

²⁷ См.: Бруцкус Б. О новой экономической политике (Из книги «Экономическое планирование в Советской России») // ЭКО. 1989. № 10. С. 87; Голанд Ю. Валютное регулирование в период НЭПа. М., 1993. С. 9-12; Ларин Ю. Частный капитал в СССР. М.;Л., 1927. С. 223; Ball A.M. Russias's last capitalists. The nepmen, 1921-1929. Berkeley, Los Angeles, London, 1990. P.39-40.

²⁸ Нечипоренко Ю. Новая формация - эманативный форматизм // Россия XXI. 1994. № 11-12. С. 153.

России. Так или иначе, в некоторых оценках, дававшихся кинокритиками советским картинам, выпущенным после 1923 года, фильм Мозжухина упоминался как некий эталон. Режиссерская работа привлекала как стремительным монтажом, так и неожиданным эксцентризмом и совмещением «низкого» и «трагического» стилей актерской игры.

Все это привлекало молодое поколение кинематографистов, чье идейное новаторство во многом определялось новаторством выразительных средств – драматизмом массовых сцен, свободным монтажом и крупными планами, яркостью и точностью деталей, строгой композицией кадров. По сути, картины **С.М. Эйзенштейна** «Стачка», «Броненосец Потемкин» и **В.И. Пудовкина** «Мать» были попытками создать новый, синтетический вид искусства, обладающий огромной силой воздействия. Видимо, на это был направлен и непривычный советскому зрителю, но обращенный к чувствам трудящихся конструктивизм, или, как характеризовал новое явление **Сергей Эфрон**: *«Лихорадочные поиски новых пейзажей, новых, еще не показанных машин, зданий в новых, оригинальных ракурсах пронизывает почти каждую советскую картину. Подъемные краны, молотилки, тракторы, строящиеся дома, внутренности фабрик и заводов, дворцы - самые разнообразные предметы выводятся на экране не в качестве подсобных материалов, но в качестве самостоятельных субъектов действия».*

Все эти художественные поиски как нельзя больше отвечали духу Пролеткульта с его идеями о скорой и неминуемой гибели театра как «искусства прошлого», о необходимости создания некоего суррогата театра из элементов цирка, уличных зрелищ и кино, с отрицанием литературной основы театрального и кинематографического искусств. Старый «изобразительно-повествовательный» театр с его драматическим сюжетом и единым действием должен был смениться свободным монтажом произвольно выбранных и самостоятельных воздействий. Именно эти «нигилистские» идеи осенью 1920 года привели молодого Сергея Эйзенштейна в Московский театр Пролеткульта, где он тщательно присматривается к театральным опытам Всеволода

Мейерхольда и интересуется творчеством Владимира Маяковского. Работая художником, Эйзенштейн в течение менее двух лет получает режиссерское образование в Высших режиссерских мастерских, и уже первая самостоятельная постановка начинающего режиссера «На всякого мудреца довольно простоты» в 1923 году имела скандальный успех, объявленная «последним криком театральной моды».

Ударное воздействие на психологию зрителя, призванное направить его мысли и чувства в необходимое художнику русло, преследовало своей целью выполнение агитационного задания. Эйзенштейн, искавший способа выполнения такого задания, заботился о наиболее ярких и впечатляющих средствах донесения до зрителя новой, революционной тематики. Работы кинодокументалистов казались Эйзенштейну близкими к тому самому «монтажу аттракционов», о котором он мечтал.

Вместе с коллективом объединившихся вокруг него пролеткультовцев Эйзенштейн в 1925 году поставил свой первый фильм – «Стачка», задуманный как одна из серии картин под общим названием «К диктатуре», в которых предполагалось показать различные методы революционной борьбы: демонстрации, стачки, подпольные типографии и т.п. Но из задуманной серии был осуществлен лишь один фильм, провозглашенный со страниц «Правды» «первым истинно пролетарским фильмом». Конечно, успех «Стачки» не шел ни в какое сравнение с вышедшим на экраны в декабре того же года «Броненосцем Потемкиным» (Чаплин назвал «Броненосец «Потемкин» «лучшей кинокартиной в мире», американская киноакадемия – лучшим фильмом 1926 года, а на Парижской выставке искусств он получил высшую награду), однако фильм, как бы его не оценивать сейчас, открыл новую страницу в развитии отечественной кинематографии.

Уже в «Стачке» обнаруживаются элементы того, что затем переросло в теорию «интеллектуального кино», в основании которой лежал вывод о возможности при помощи монтажа не только образно, но и логически выражать мысли, что кадры могут стать знаками, «иероглифами», сочетание

которых может передавать понятия на особом кинематографическом языке. Но подобное формотворчество зрителем двадцатых годов воспринималось как своеобразный ребус, а для чиновников от кино - как компрометация «высокой темы». Со всей очевидностью это проявилось в эпическом полотне «Октябрь»: лишенный индивидуализированных героев и драматического сюжета, фильм распался на отдельные фрагменты и не давал ожидаемой целостной картины революции. Но это будет несколько позже, а пока метафоричность, ритм и особенности монтажа «Стачки» привлекли к ней внимание, как зрителей, так и критиков. В этом плане весьма характерна ранее не прописанная в сценарии сцена с пожарными, которые вместо тушения пожара, обращают струи воды против рабочих. В фильме время зримо растягивается. Кажется, что вода никогда не закончится, что пожарные цистерны бездонны.

Кроме того, «Стачка» положила конец влиянию пролеткультовских художественных канонов на советский кинематограф. Не случаен разрыв Эйзенштейна с Пролеткультом, который режиссер болезненно переживал *«Схватки с руководством Пролеткульта (картина ставилась под объединенной эгидой Госкино и Пролеткульта). Во время сценария. В период постановки. После выхода картины. Наконец, разрыв после пяти лет работы в Театре Пролеткульта и первых шагов в кино»*.²⁹ Однако стремление «воспеть» революцию не укладывалось в «прокрустово ложе» сектантской замкнутости пролеткультовских мастерских.

«Стачка» в зеркале нэпа

«Фильм должен начинаться с землетрясения, а затем напряжение должно нарастать». (Альфред Хичкок)

Сам Сергей Михайлович позднее оценивал «Стачку» как «типичную первую работу»: *«Нелепая. Остроугольная. Неожиданная. Залихватская. И необычайно чреватая зародышами почти всего того, что проходит уже в зрелых формах через годы зрелой работы. ... Картина вихрастая и драчливая,*

*как я сам в те далекие годы. Вихрастость и драчливость перехлестывают через край картины».*³⁰

Действительно, чего-чего, а драчливости и даже откровенной жестокости картине не занимать. Эйзенштейн не только признавал, что «жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы», но и постфактум пытался объяснить этот феномен: *«Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того как их изловили в лассо («Мексика»), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыши («Стачка»), дают их убивать своим же родителям («Бежин луг»), бросают в пылающие костры («Александр Невский»); на экране истекают настоящей кровью быки («Стачка») или кровавым суррогатом артисты («Потемкин»); в одних фильмах отравляют быков («Старое и новое»), в других — цариц («Иван Грозный»); пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту («Октябрь»), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль тына под осажденной Казанью. Но наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом. Форма, прием и метод - не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее средство, а боевое действие. Наше кино, прежде всего - оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и, прежде всего, - орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности - воздействовать и пересоздавать. Здесь искусство поднимается до самосознания себя как одного из видов насилия, страшного орудия силы, когда оно использовано «во зло», и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идее».*³¹

Сама по себе идея «Стачки» не нова. Как уже отмечалось, в начале двадцатых годов в дни советских праздников исполнялись многочасовые инсценировки на историко-революционные темы, в которых принимало

²⁹ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 113.

³⁰ Там же.

участие до нескольких тысяч человек. Например, режиссура массовой постановки «К Мировой Коммуне», осуществленной у Фондовой Биржи 19 июля 1920 года, во главу угла политического просвещения и воспитания поставила «единый художественный кружок», основанный на хоровом пении и массовой игре. В свою очередь, последняя предусматривала такие характерные игры, как «стачка», «митинг» и «Октябрьская революция».³²

Своей обезличенностью, массовостью и ярко выраженной театральностью (ведь снимались актеры 1-го Рабочего театра Пролеткульта, которым руководил Эйзенштейн) «Стачка» чем-то напоминает массовые действия предыдущих лет. Однако «*краткая повесть о некой единичной забастовке*» (по определению самого Сергея Эйзенштейна),³³ поставленная по сценарию Пролеткульта под общей редакцией В. Плетнева, была призвана донести до зрителя идею организованного пролетариата «языком» немого кино. Предварявшая фильм соответствующая цитата из ленинского наследия с самого начала задавала общую идеологическую направленность картины. Отсюда такое акцентированное внимание к массовым сценам. Именно они - монументальные и динамичные, пафосные и порой юмористические – должны были создать ощущение сознательности, дисциплинированности и спаянности рабочей массы. Хотя с другой стороны, лишив фильм индивидуальных героев, авторы, обрекали себя на упреки в том, что не смогли с достаточной полнотой показать роль партии в организации рабочего движения.

Действительно, конспирация «активной группы» иногда откровенно гротескна. Чего стоит, например, сцена конспиративного совещания в общественном туалете. Более того, присутствие «руководящей и направляющей силы» обозначено только текстами листовок, призывающих к забастовке. Листовки несут и дополнительную информационную нагрузку. Только из их содержания можно более или менее ясно увидеть причины

³¹ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 14.

³² Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 86.

³³ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 294.

рабочей стачки, а мотивация необходимости последней одним из членов «активной группы» весьма туманна: «Приперли, надо бастовать».

В целом первая часть «Стачки» построена на идее перехода от смутного, стихийного брожения в рабочей массе к организующей работе «активистов». Эту размытость и неоформленность настроений призван подчеркнуть как заголовок этой части – «На заводе все спокойно..., но», так и падающие «с неба» и невольно ассоциирующиеся со снегом листовки. Совсем как у Максима Горького: «Буря, скоро грянет буря». Тогда как в сценарии присутствуют не попавшие в фильм контрастные сцены противостояния мира труда и капитала, объясняющие причины острого столкновения рабочих и администрации. Здесь соседствуют банк с сейфами и акциями со сценой полочки рабочих. Камера должна крупным планом показать ту мелочь, которую получают работники фабрики. А вот внешний и внутренний вид барака, сцена обеда рабочих. И опять в кадре миска супа, в котором плавают картошка и бычий глаз. И тут же резкая смена панорамы – на экране шикарная выставка гастрономического магазина. Не попала в фильм сцена ужина, танцев и купания в шампанском в бассейне в доме директора. Нет и многое объясняющей в нарастании недовольства рабочих сцены с убитым током мотористом крана, тело которого падает в котел с расплавленной сталью, перемежающейся кадрами купания в шампанском. Убрана сцена похорон моториста, фоном которой служат танцующие пары.

В этом контексте на первый план вынесены не глубинные причины стачки, а непосредственный повод к ней. Таковым стало издевательское отношение и обвинение мастером и управляющим рабочего Якова Стронгина в воровстве микрометра, стоящего 25 рублей («три недели работы на царя»). Несправедливо обвиненный рабочий повесился прямо в цеху, оставив посмертную записку, что и стало последней каплей, переполнившей чашу терпения. Сцена избиения мастера перерастает в призыв кончать работу, а гудок служит сигналом и организующим началом стачки. Весьма символична сцена с булыжниками, которыми бьют стекла в корпусе - «булыжник – орудие

пролетариата». И еще одна «каноническая» сцена, ставшая непременным атрибутом историко-революционных фильмов: на угольной тачке, покрытой грязной рогожей (своеобразный «экипаж для администрации»), вывозят и сбрасывают с откоса в грязную воду управляющего и мастера, виновных в смерти рабочего.

Их вид жалок и карикатурен, то есть таков, какой и должен быть у старых спецов. Подобная трактовка образов вполне объяснима волной спецедействия, захлестнувшей советские фабрики и заводы при переходе к нэпу. Хотя до крайности, «до крови» дело не доходит. Ситуация с администрацией не столько драматична, сколько пропитана сарказмом. Паники в конторе и директора, устраивающего разгон мастерам вполне достаточно. Вероятно, этим объясняется отсутствие в фильме хорошо прописанной сцены «усиленно питающейся семьи директора» (жены, двоих детей и бульдога), чья идиллия прерывается появлением кухарки и горничной, безостановочно вопящих: «Бунт!». Важнее провести другую мысль, которую откровенно «озвучивают» титры – «В нас сила, мы сила, когда едины в борьбе против капитала».

Вполне возможно, что отсутствие ярко выраженной классовой ненависти к спецам отчасти объясняется временным поворотом в отношении власти к «буржуазным специалистам», связанным с провозглашением курса на индустриализацию. Постановление ЦК партии «О работе специалистов» от 18 сентября 1925 года, официально закрепившее «смену вех», можно назвать самым «либеральным» документом эпохи нэпа. Кроме общих призывов улучшить условия работы специалистов, предписывалось прекратить травлю интеллигенции в печати и шире освещать положительный эффект деятельности технической интеллигенции. Также намечалось облегчить доступ детей специалистов в вузы, улучшить жилищные условия спецов, предоставить им налоговые льготы, ввести систему индивидуальных и коллективных премий и прочее. Кроме того, рекомендовалось при оценке специалистов принимать во

внимание неклассовое происхождение, а производственный стаж и заслуги в области определенной специальности.³⁴

Второй легко узнаваемой в контексте нэпа темой являлся образ директора, трестовиков и олицетворяемого ими «мира капитала» вообще. В кадре периодически появляется жирное, сытое и довольное (или недовольное, в зависимости от ситуации) лицо директора. Образ капиталиста весьма прямолинеен и откровенно неприятен. Думается данный в романе Владимира Набокова «Дар» лаконичный собирательный образ советского кино на удивление точно иллюстрирует художественный стиль «Стачки»: «Побывали в кинематографе, где давалась русская фильма, причем с особым шиком были поданы виноградины пота, катящиеся по блестящим лбам фабричных, - а фабрикант все курил сигару». Действительно, и сам директор и собравшиеся на собрание трестовики похожи как близнецы не только одеждой, но и непременной сигарой, с которой они похоже срослись. «Буржуины» скорее напоминают манекены, правда, не лишённые маленьких слабостей. Штампованные фразы вальяжно развалившихся в креслах акционеров говорящих штампованный фразы типа «Безобразие. Довели завод до политики», «требования рабочих – это наглость» и т.п., сменяются мастерски обыгранной сценой, завершающей чтение требований забастовщиков. Один из трестовиков вытирает петицией запачканный башмак. Совещание плавно перетекает в пьянку, сопровождаемую язвительными титрами: «И до поздней ночи пеклись об интересах рабочих».

Тема «пьяного совещания», отсутствующая в сценарии, но вынесенная на первый план в окончательном варианте картины, дополняется в третьей части («Завод замер») сценой пьющего вино с фруктами директора (для контраста показываются пьющие чай рабочие). А в части четвертой («Стачка затягивается») зритель присутствует при сцене откровенного пьяного разгула в ресторане: шаманское, льющееся через край бокала, черная икра и фрукты, танцующие на столе лилипуты и прочее. И на этом фоне полуголодные рабочие

³⁴ Ленин В.И., КПСС об интеллигенции. М., 1979. С. 201.

со скандалом тащат из дома на продажу последние вещи, на которые покупается водка в трактире. Пропагандистский момент в этой сцене очевиден. Пьянство стало в годы нэпа настоящим бичом городского быта. В рабочей среде стали возрождаться почти забытые в годы «военного коммунизма» обычаи бытового пьянства: традиция «первой полочки», «обмывание нового сверла», «спрыскивания блузы» и т.д. Может быть поэтому, по первоначальному сценарию в погроме винной лавки участвуют не только бандиты, но и часть рабочих.

Но на экране мы видим, что рабочие не поддались на провокацию. Несмотря на явно обозначившийся поворот в алкогольной политике власти (решение Октябрьского (1924 года) пленума ЦК РКП(б) о государственном производстве и торговле водкой, выпуск в продажу в первых числах декабря 1924 года 30-градусной «Русской горькой» и наливок аналогичной крепости; официальное разрешение продажи 40-градусной водки декретом Совнаркома СССР 28 августа 1925 года), сохранялась уверенность в том, что безалкогольный досуг рабочих станет антиподом повседневной жизни высших слоев царской России. Предполагалось, что в новом обществе пристрастие народа к спиртному исчезнет как по мановению волшебной палочки по причине отсутствия социальных корней оно.

Несмотря на то, что авторы «Стачки» не ставили задачи создания индивидуальных образов, в лучших сценах фильма такие образы появились. Другое дело, что это были скорее «типажи», то есть люди с характерной внешностью, выражающей те или иные классовые, национальные или профессиональные способности. Например, директор груб с подчиненными (обложил матом пришедших к нему с докладом о том, что «рабочие бузят», управляющего и старшего мастера), но он тут же становится подобострастным, докладывая о беспорядках «наверх». Нелепый (всегда в цилиндре и с сигарой) и толстый человек, он еще и не способен к самостоятельной работе: сам не может напечатать пару строк на пишущей машинке, обвиняя последнюю в том, что и она «бастует». Одушевление пишущей машинки призвано подчеркнуть

то обстоятельство, что мир вещей, сделанных рабочими руками, также неподконтролен отживающей свой век буржуазии.

Все роли легко угадываемы: шпики омерзительны, полицейское начальство беспринципно и жестоко. Охранка не брезглива: агенты покупают грязные услуги «короля» шпаны, который, отобрав несколько человек «без совести», организует провокацию с поджогом казенной винной лавки. В то время как люди «короля» безуспешно призывают расходящихся с митинга рабочих к погрому горящей лавки, полиция не дает вызвать пожарных.

Самыми яркими образами «Стачки» стали, несомненно, отрицательные персонажи, тогда как положительные герои почти не выделяются в общей массе. Весьма характерно для общего духа эпохи «оживотнивание» именно шпииков, что проявляется как в кличках агентов («мартышка», «лиса», «сова» и «бульдог»), так и в образах появляющихся рядом соответствующих кличкам животных. Дети играют в стачку, вывозя на тачке козла. Здесь мы сталкиваемся с проявлением феномена «социального зооморфизма», как составной части мифологизации общественного сознания. В курсе на усиление партийности сферы культуры старый прием, родственной карикатуре и басне, - оживотнивание осмеиваемого объекта, считался чрезвычайно эффективным.³⁵

Однако в последней части («Ликвидация») фильма образ животного выполняет уже совершенно другую функцию. Начинаясь с наклеенного на стене распоряжения губернатора о вызове войск для усмирения рабочих, финальное действие завершается сценой настоящей «бойни», когда параллельно сменяют друг друга картины хладнокровного расстрела бегущих рабочих солдатами и забоя быка. Если в первом сюжете поле устлано трупами (1500 убитых по сценарию), то натурализм скотобойни демонстрирует обилие недостающей для первой сцены крови. Если по сценарию упор делался на гибели отдельных узнаваемых персонажей, то на экране кровавая «бойня» обезличена. Массовая смерть метафорична и выступает кульминацией

³⁵ Подробнее по этому вопросу см.: Багдасарян В.Э. Проблема мифологизации истории в отечественной литературе 1990-х гг. М., 2000. С.41-42.

проявления отдельных случаев жестокости: казак хлещет нагайкой мать ребенка, бросившуюся спасать из-под копыт лошадей своего ребенка; озверевший казак сбрасывает младенца с верхнего этажа дома на землю.

Не случайно картина завершается крупной надписью «ПОМНИ!». Подобный призыв в контексте фильма и эпохи нес на себе явный отпечаток реванша за «проклятое прошлое». И не важно, что счет предстояло предъявить совсем другим людям. Сам принцип «воздаяния» за общие грехи капиталистического общества был куда важнее.

Эстафета классовой ненависти

«Стачка» не только открыла широкую дорогу историко-революционному кино. Изменилось даже «лицо» комедийного жанра, где главным объектом смеха становились обывательщина и «хищнические порядки» буржуазного общества (например, «Закройщик из Торжка» и «Процесс о трех миллионах» вернувшегося в Россию из эмиграции **Я.А. Протазанова**, увидевшие свет в 1925-1926 годах. Появилось и нечто новое. В советском кино был создан образ эмигранта-диверсанта, который фигурировал в фильме «Его призыв» (1925) того же Якова Протазанова.

В глазах зрительской аудитории образ внутреннего капитализма (в двадцатые годы он устойчиво ассоциировался не с дореволюционным буржуа, а с нэпманом) прочно срастался с образом «мирового капитала». С одной стороны, шла активная дискредитация нэпа, а с другой стороны, перекладывание вины на плечи спецов и нэпманов позволяло обойти нарастающее противоречие между объективными законами экономического развития и политическими программами преобразования страны. Стремление сплотить советское общество перед лицом внешнего врага в конце двадцатых годов на практике означало новый виток разжигания классового противостояния внутри страны. Советский кинематограф в очередной раз был поставлен перед непростым выбором между общечеловеческими ценностями и идеологией классовой борьбы.