

Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

*Казанский национальный исследовательский технологический университет, Казань, Россия
Кафедра государственного управления, истории и социологии
Доктор исторических наук, профессор**Kazan National Research Technological University, Kazan, Russia
Department of Public Administration, History and Sociology
Doctor of Science (in Historical Science), Professor
plusha131333@yandex.ru***ОБРАЗЫ СОЦИАЛИСТОВ В СОВЕТСКОМ КИНО (1920–1960 ГГ.)**

В статье рассматривается процесс трансформации образа представителей оппозиционных социалистических партий (меньшевиков и социалистов-революционеров) в историческом сознании советского общества с 1920-х до 1960-х годов. Успешность формирования нового исторического сознания зависела и от того, насколько большевикам удастся вовлечь население в процесс его создания – в конечном счете, в процесс своеобразного «конструирования прошлого». Для того чтобы то или иное историческое явление закрепилось в коллективной памяти, оно должно наполниться смыслом для ее носителей. Такие конструктивные элементы получили в исторической науке названия «фигуры воспоминания» или «места памяти». Они являются главными ориентирами для членов сообщества и дают представления о прошлом и настоящем. С помощью средств кинематографической пропаганды власть в конечном счете сумела создать к 1930-м годам такой образ истории социалистических партий, который переживался на уровне личной и групповой памяти и обеспечивал людей тем языком, которым они выражали свои воспоминания. Знаковыми в этом плане стали документальные фильмы С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Октябрь» (1927 г.), документальный фильм Д. Вертова «Процесс эсеров», трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма, картина «Шестое июля» (1968 г., режиссер Ю. Ю. Карасик, сценарист М. Г. Шатров). В итоге кино, наряду с другими культурными практиками, оказало существенное влияние на формирование исторического сознания советского обще-

ства. Образ представителей социалистических партий, меньшевиков и эсеров, прошел определенную эволюцию – от схематичных, однозначно негативных стереотипов сталинской эпохи, через более достоверные произведения 1960–1970-х годов – до крайне противоречивых современных сюжетов.

Ключевые слова: историческая память, исторический кинематограф, пропаганда, социалисты-революционеры, меньшевики, Советская Россия, историческое сознание, Дзига Вертов, Михаил Шатров, Юлий Карасик.

THE IMAGES OF SOCIALISTS IN THE SOVIET CINEMA OF 1920S–1960S

The author considers the process of transformation of the image of representatives of the opposition socialist parties (Mensheviks and social revolutionaries) in the historical consciousness of the Soviet society from the 1920s to the 1960s. The success of development of a new historical consciousness also depended on the extent to which the Bolsheviks would be able to involve the population in the process of its creation – ultimately, in the process of a kind of “construction of the past”. In order for a particular historical phenomenon to be fixed in the collective memory, it must be filled with meaning for its bearers. Such structural elements are called “memory figures” or “places of memory” in historical science. They are the main reference points for community members and provide insights into the past and present. With the help of cinematographic propaganda, the authorities eventually managed to create by the 1930s an image of the history of the socialist parties that was experienced



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

at the level of personal and group memory and provided people with the language in which they expressed their memories. Significant in this respect were the documentary films of S. Eisenstein and G. Aleksandrov "October" (1927), a documentary film by D. Vertov "The Process of socialist-revolutionaries", the trilogy about Maxim G. Kozintsev and L. Trauberg, the film "Lenin in October" and "Lenin in 1918" M. Romm, the picture "The Sixth of July" (1968, directed by Y. Karasik, writer M. G. Shatrov). As a result, cinema, along with other cultural practices, had a significant impact on the formation of the histo-

Важной теоретической проблемой современной интеллектуальной истории является обращение к феномену исторической памяти. Историческая память чаще всего понимается как одно из измерений индивидуальной и коллективной/социальной памяти – как память об историческом прошлом или, вернее, как символическая репрезентация исторического прошлого. Историческая память – не только один из главных каналов передачи опыта и сведений о прошлом, но и важнейшая составляющая самоидентификации индивида, социальной группы и общества в целом, ибо оживление разделяемых образов исторического прошлого является таким типом памяти, который имеет особенное значение для конституирования социальных групп в настоящем. Зафиксированные коллективной памятью образы событий в форме различных культурных стереотипов, символов, мифов выступают как интерпретационные модели, позволяющие индивиду и социальной группе ориентироваться в мире и в конкретных ситуациях¹. История памяти чрезвычайно расширяет материал, с

tical consciousness of Soviet society. The image of representatives of the socialist parties, Mensheviks and social revolutionaries, has undergone a certain evolution from schematic, unambiguously negative stereotypes of the Stalinist era, through more reliable works of the 1960s and 70s to extremely contradictory modern subjects.

Key words: historical memory, historical cinema, propaganda, socialists-revolutionaries, Mensheviks, Soviet Russia, historical consciousness, Dziga Vertov, Mikhail Shatrov, Yulij Karasik.

которым могут работать историки: не только литература и кино, но и искусство, архитектура, музыка вовлекаются в сферу рефлексии памяти, поскольку именно они облачают память в образы.

Историческое сознание может использоваться как синоним исторической памяти, однако в целом это более широкое понятие, так как включает память как «стихийный» феномен и одновременно научно-историографические представления о прошлом. Историческое сознание предполагает наличие по меньшей мере элементов рефлексии относительно собственных представлений о прошлом. Массовое историческое сознание опирается на стереотипы, которые, являясь устойчивыми представлениями о той или иной исторической проблеме, имеют, тем не менее, тенденцию к изменению. Можно выделить целый ряд источников формирования подобных стереотипов. Во-первых, стереотипы массового исторического сознания в значительной степени зависят от системы ценностей, преобладающей в обществе. Во-вторых, они сознательно формируются государственной пропагандой, реализующей свои цели путем разнообразных средств, в том числе и средств художественного воздействия (в XX в. «производ-

¹ Репина, Л.П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. – М., 2011. – С. 414.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

ство» популярной истории почти полностью перешло в руки посредников, литераторов и кинематографистов, которые используют исторические сюжеты, создавая свои образы прошлого). В-третьих, они возникают под влиянием конкретно-исторической обстановки, исторического и политического контекста и даже идеологической и политической конъюнктуры. В-четвертых, стереотипы массового исторического сознания в немалой степени являются следствием преподавания истории и отражают, тем самым, определенные концептуальные установки исторической науки. В-пятых, они зарождаются под влиянием тех или иных комплексов и фобий, свойственных массовому сознанию, коллективной исторической памяти. Многозначность понятия «историческая память» является одним из факторов, определяющих его востребованность в современном гуманитарном знании. Современные исследования (и в России, и за рубежом) показывают, что формально большинство населения когда-то получило информацию о прошлом из учебников (в рамках всеобщего школьного образования) и считает этот источник самым значимым, но фактически основными текущими источниками являются кино и телевидение, затем следуют популярные и художественные печатные издания, потом – музеи, экскурсии и устные рассказы, и наконец – радио и специальная историческая литература².

Сразу же после захвата власти перед большевиками, как и перед любым революционным режимом, встал вопрос о легитимности, то есть задача доказать, что ими была совершена настоящая революция, а не военный пе-

² Савельева, И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. – СПб., 2007. – С. 457.

реворот, как утверждали меньшевики и эсеры. Созданию «образа революции» и ее врагов и была подчинена многочисленная литература антиэсеровской и антименьшевистской направленности. Эта борьба была частью глобального государственного проекта по конструированию образа революции, гражданской войны и истории большевистской партии. Газеты, листовки, школьные учебники, исторические труды, митинги, официальные церемонии и празднества³, агитпоезда, фотографии, кинофильмы формировали, как отмечает Ф. Корни, «основополагающие нарративы» нового режима⁴, включавшие ряд ключевых символов и сюжетов, в том числе и о «врагах революции».

К исследованию воздействия кинематографа, как документального, так и игрового на историческое сознание советского общества обращались многие авторы – историки, философы, культурологи. Из работ последних десятилетий отметим труды Н. М. Зоркой, Е. Добренко, К. Ватулеску, В. М. Магидова, Е. Папазян, М. И. Жабского, В. И. Фомина и многих других. Вместе с тем важный, на наш взгляд, сюжет об эволюции на советском экране образов представителей социалистических партий – социалистов-революционеров и социал-демократов – освещен пока фрагментарно. Являясь конкурентами большевиков «на их поле», представляя рабочий класс и крестьянство, разделяя социалистические и революционные лозунги (а одно время участвуя в правительстве и Советах), эсеры и меньшевики

³ Малышева, С.Ю. Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы. – Казань, 2005.

⁴ Corney, F. (2004). Telling October: memory and the making of the Bolshevik revolution. Ithaca, 10.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

рассматривались правящим режимом как наиболее опасные противники большевистской диктатуры.

27 августа 1919 г. был издан декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения». Этим декретом была обозначена национализация кинематографа, установлена монополия государства на весь кинопроизводственный цикл (от сценария до сеанса). Уже к осени 1919 г. почти две трети всех частных кинопредприятий было национализировано местными органами Советской власти. В начале 1920 г. Наркомпрос, осуществляя положение декрета, закончил национализацию частных кинопредприятий, создал единый киноцентр – Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса (основой которого стал Московский кинокомитет) — и учредил для Российской Федерации единую сеть местных киноорганизаций – окружных кинофотокомитетов и губернских кинофотосекций при губернских отделах народного образования. Государство получило в свои руки мощный ресурс формирования общественного сознания: в малограмотной стране сотни и тысячи киноустановок стали проводником политики правящего режима. Более 50 агитфильмов было выпущено только в РСФСР за годы гражданской войны. В декрете Совета Народных Комиссаров РСФСР от 19 декабря 1922 г. «О преобразовании фотокиноотдела Народного Комиссариата Просвещения в Центральное государственное фотокинопредприятие» (Госкино) была введена государственная монополия проката, все права, связанные с осуществлением монополии проката, передавались хозрасчетному кинопредприятию — Госкино. Ему была подчи-

нена вся местная сеть кинотеатров и кинопроизводства независимо от их ведомственной принадлежности. В. И. Ленин постоянно подчеркивал роль кино, особенно документального («хроники»), имея в виду прежде всего ее агитационно-пропагандистское значение.

Именно с 1920-х гг. восприятие мира современным человеком становится все более опосредованным киноэкраном, где образы меньшевиков и эсеров изображаются резко отрицательно. Начало расцвета кинематографа совпало с формированием тоталитарного режима. Знаковым стал документальный фильм С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Октябрь» (1927 г.), где после выступающего на трибуне меньшевика показывались руки, перебирающие струны арфы, а речь эсера монтировалась с балалайкой (подчеркнутое типажными данными и жестикующей обоим ораторов). И то, что в последующие десятилетия советской власти фильм ассоциировался с представлением о «Великом Октябре», в немалой степени было сформировано именно Эйзенштейном, его весьма образную кинематографическую версию выдавали чуть ли не за документальную фиксацию свершившегося. Само построение советских пропагандистских фильмов 1920-х гг. напоминает плакатную структуру: упор делался на выразительность отдельных кадров, на их сочетаемость, монтаж и в меньшей степени на повествовательность, острые сюжеты.

Существенную роль в формировании представлений о социалистах сыграл документальный фильм Д. Вертова (Денис Аркадьевич Кауфман (1896-1954) «Процесс эсеров». Сюжеты про судебный процесс 1922 г. стали первыми частями киножурнала «Кино-Правда» (в «Кино-правде» так или иначе затронуты и



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

отображены важные политические события (процесс правых эсеров, революционные праздники и манифестации, визиты иностранных дипломатов в СССР, конгресс Коминтерна), в том же году материал был смонтирован в отдельный фильм; информация о первом дне суда завершалась крупным планом нагана, из которого, как свидетельствует надпись, стреляли в Ленина – Вертов умел поддерживать напряжение в зрителе, предвосхищая авторов современных телесериалов. Первоначально власти не видели смысла для съемок в зале суда, Д. Вертову с трудом удалось добиться разрешения – первые выпуски «Кино-Правды» ограничивались уличными сценами и показом массовой демонстрации в поддержку обвинения 20 июня 1922 г. Однако затем власти, озабоченные реакцией населения на эсеровский процесс, допустили Вертова для съемок собственно судебных заседаний. Вертов искусно манипулировал образом обвиняемых и образом возмущенного зала, его камера как бы ловила преступников врасплох, показывая затем широкое обсуждение хода суда и приговора. С помощью надписей Вертов вел живой диалог со зрителем, приобщая его к разворачивающимся на экране событиям, превращая его из пассивного созерцателя как бы в их участника, вносил активную авторскую оценку происходящего.

К. Ватулеску, анализирувавшая советскую культуру 1920-х, отмечала, что Д. Вертов в традициях голливудских фильмов назначал аудитории в суде роль присяжных заседателей⁵. Документальный фильм «Процесс эсеров» сыграл огромную роль в антиэсеровской

пропаганде – кинохроника распространялась по всей стране, а сам режиссер сравнивал свое творчество с работой агентов ГПУ, которые также не знают, что их ждет, но имеют определенную конечную задачу⁶. Найденные Вертовым приемы – нагнетание обвинений при фактическом отсутствии защиты, компрометация представителей социал-демократии, апелляция к мнению толпы (показ митингов «по адресу правосудия») — в фильмах-процессах 30-х годов превратятся в кинематографический штамп. Вожди революции заняли чужие места в мифологическом сознании, и покушение на них стало восприниматься как святотатство. Вертов через монтаж превратил орудие покушения на вождя в своеобразный тотем, оставляющий в подсознании зримый след, вопреки времени, вытеснившего его из памяти. Режиссер стремился не просто отражать политические события, как в прежней кинохронике, но вскрывать политический смысл происходящего собственно кинематографическими средствами.

Карикатурными были образы социалистов в популярных фильмах 1930-х гг., эсеры и меньшевики откровенно высмеивались (трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма). Литература и кино фактически становились институтами по «производству Истории»⁷. Именно кино предоставляло наибольший простор для мифологизации истории. В итоге, как позднее точно подметил писатель Ю. В. Давыдов, образы представителей социалистических партий в массовом сознании

⁶ Ibid, 85.

⁷ Добренко, Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М., 2008. – С. 7.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

на долгие годы стали стандартными: «...большевик – как бы держатель контрольного пакета с акциями-истинами, он на дружеской ноге с токарями-слесарями. Меншевик – пенсне на местечковом носу – суетлив, труслив, трухляв, токаря-слесаря над ним потешаются. А эсер, этот взбесившийся мелкий буржуа, прикидываясь другом народа, носит косоворотку и такой уж нервный, такой нервный, будто за пазухой у него адская машинка; он либо бомбист, злонамеренно мешающий развитию массового движения, либо нахал, дергающий за бороду Карла Маркса»⁸. Факты реальности превращались в факты исторической памяти. Исторические лица становятся персонажами художественных произведений, их индивидуальные черты, отображенные в источниках, подвергаются художественному переосмыслению с тем, чтобы образ приобрел целостность и выразительность. Таким образом, мифологизация образа социалистов в историческом сознании населения Советской России происходила преимущественно визуальными способами, хотя, разумеется, при активном участии исторической науки и публицистики⁹.

Существенным фактором фиксации в общественном сознании образов социалистов можно считать фильм «Ленин в 1918 году» (1939 г., режиссер М. Ромм; Сталинская пре-

⁸ Давыдов, Ю. Савинков Борис Викторович, он же В. Ропшин // Савинков Б.В. Избранное. – М., 1990. – С. 7.

⁹ Суслов, А.Ю. Историческая память и социалисты в советской России: эволюция образа // «Стены и мосты» – II: междисциплинарные и полидисциплинарные исследования в истории: материалы Межд. научной конф., Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 13–14 июня 2013 г. / Г.Г. Ершова (отв. ред.), М.М. Кром, Б.Н. Миронов, И.М. Савельева, В.А. Шкуратов, Е.А. Долгова. – М., 2014. – С. 234–241.

мия 1941 г.), где Фанни Каплан в исполнении актрисы Н. Г. Ефрон запечатлелась в сознании миллионов советских граждан как эсерка, стрелявшая в вождя. «Эсерка Каплан стала настоящей инкарнацией врага», – отмечает в своей монографии о советском кино Е. Добренко¹⁰. Критика писала об «акте гражданского, артистического мужества, который совершила Н. Эфрон, снимаясь в роли Каплан». Ленин в фильме, выступая на митинге перед покушением, говорит: «Советская власть окружена врагами. Кулацкие восстания питаются деньгами эсеров и меньшевиков (...) Контрреволюция объявила нам белый террор (...) Рабочий класс ответит беспощадным массовым террором против всех врагов революции». Однако в газетном отчете о речи Ленина на заводе «бывш. Михельсона» («Известия ВЦИК», 1 сентября 1918 г., №188, отчет перепечатан в Полном собрании сочинений) этих слов нет. Речь Ленина в данном случае связывается по своему содержанию и стилистике с показательными процессами 1930-х гг., с атмосферой Большого террора, является его следствием и оправданием.

Исследователи проблем культурной памяти и коммеморации (Э. Хобсбаум и др.) отмечают, что существуют «границы применения» изобретенных традиций. Они должны быть в какой-то мере созвучными потребностям тех сообществ, которым адресованы. Другими словами, очень сложно навязать населению образ, к которому люди не испытывают никакой близости. Далеко не каждый образ прошлого можно превратить в исторический миф. Как показывают исследования, ме-

¹⁰ Добренко, Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М., 2008. – С. 354.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

ханизм создания мифа вокруг реального исторического события заключается в том, чтобы соотнести повествование об этом событии с одним из «циркулирующих в мировой культуре универсальных сюжетов»; отбросить из рассказа все «лишние» детали и привнести детали новые, более соответствующие мифическому прообразу; и, наконец, перевести повествование в яркий образный ряд¹¹. Поэтому в антиэсеровской и антименьшевистской пропаганде и использовались отмеченные выше черты, апеллировавшие к бытовому антисемитизму и недоверию к интеллигенции, то есть к архаическим структурам мышления, архаическим способам освоения мира. Исследователь Б. Орлов, анализирувавший причины формирования мифа о Ф. Каплан, пришел к выводу, что «фигура Каплан была уникальной. Ее отщепенство от России и русского народа было абсолютным. Еврейка, интеллигентка, с уехавшей из России семьей, без места в жизни и без малейшего намека на смысл существования. Она вписывалась в естественную схему «врага», не требуя поправок и дополнений. Ее роль убийцы доказывалась не уликами или вещественными доказательствами, а чутьем, происхождением и фамилией»¹². Советская пропаганда прочно увязала подсудимых эсеров на процессе 1922 г. с Каплан и террором против большевистских вождей в 1918 г.

Успешность формирования нового исторического сознания зависела и от того, насколько большевикам удастся вовлечь население в процесс его создания – в конечном

счете, в процесс своеобразного «конструирования прошлого». Для того чтобы то или иное историческое явление закрепилось в коллективной памяти, оно должно наполниться смыслом для ее носителей. Такие конструктивные элементы получили в исторической науке названия «фигуры воспоминания» или «места памяти». Они являются главными ориентирами для членов сообщества и дают представления о прошлом и настоящем. С помощью самых разнообразных средств печатной и массовой пропаганды власть в конечном счете сумела создать к 1930-м годам такой образ истории социалистических партий, который переживался на уровне личной и групповой памяти и обеспечил людей тем языком, которым они выражали свои воспоминания.

Возрождение интереса к изучению истории российской многопартийности произошло во второй половине 1950-х гг., демонстрируя благоприятные для исторической науки последствия либерализации советского общества. Смягчение режима выразилось в открытии ряда тем для исследований, критике «ошибок» и «недостатков» прошлых лет. В то же время, советская наука продолжала оставаться государственным проектом, с четкими рамками и идеологическими установками. В историческом сознании сохранялся образ меньшевиков и эсеров как «врагов революции», заговорщиков и пособников белогвардейцев.

Однако эти представления постепенно начинают разрушаться, хотя и в ограниченных масштабах. Этому способствовала критика сталинизма в годы оттепели, появление в 1960-е годы неподцензурной диссидентской литературы (самиздата), публикация художественных произведений (романов, пьес) и фильмов о

¹¹ Леонтьева, О.Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX – начала XX вв. – Самара, 2011. – С. 15.

¹² Орлов, Б. Миф о Фанни Каплан // Время и мы. Тель-Авив. – 1976. – № 3. – С. 155.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

гражданской войне, чекистах, эмиграции, Б. В. Савинкове и левых эсерах. В них образы «врагов революции» были иногда далеки от карикатурных – можно выделить фильм «Шестое июля» (1968 г., «Мосфильм», режиссер Ю. Ю. Карасик, сценарист М. Г. Шатров) о выступлении левых эсеров в июле 1918 г. Левые эсеры возникли как самостоятельная политическая сила в ноябре 1917 г., стали «второй партией» Октября, а позднее – правительственной партией, активно сотрудничали с большевиками. Затем правительственный блок левых эсеров и большевиков распался из-за разногласий по поводу Брестского мира и крестьянской политики власти, однако левые эсеры оставались работать во ВЦИК, ВЧК и других учреждениях. 6 июля 1918 г. левыми эсерами был убит германский посол В. Мирбах и предпринято вооруженное выступление против большевиков. Оценки этого выступления в историографии до сих пор расходятся, однако последствия очевидны – фактический переход Советской России к однопартийной политической системе.

Режиссер Ю. Карасик, размышляя о причинах обращения к этой теме, писал: «мне думается, что историческая ситуация представляет интерес для искусства тогда, когда она ставит перед действующими лицами трудноразрешимые задачи, рождает необходимость такого выбора, при котором неизбежны тяжелые потери и жертвы. В подобные моменты разыгрывается подлинная драма, обнаруживающая вершины и падения человеческого духа. Интерес к замыслу фильма «Шестое июля» возник у меня, когда я понял, что события

6 июля 1918 года содержат в себе именно такую трагедийную ситуацию»¹³.

Автор пьесы «Шестое июля» (1962), на основе которой был снят фильм, М. Ф. Шатров назвал ее документальной драмой, тесно связанной с современностью. Он считал, что «ведь мы пишем на темы истории, чтобы глубже разобраться в нынешнем дне, чтобы понять, что мы должны сделать, чтобы наше «завтра» было похоже на то, о чем думалось вчера. Существует нерасторжимая связь времен, и помочь современнику сердцем и душой ощутить это — значит обогатить его нравственно и идейно. Когда история является на сцену, здесь, на стыке изображения прошлого и исторического опыта зала, который знает, что было дальше, рождается то, что называется истиной». Чехословацкий фон, студенческие волнения во Франции (события 1968 г.) сыграли в данном случае существенную роль в пропагандистском значении фильма «Шестое июля». «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Советское кино» в 1969–1970 гг. сообщали о характерной реакции на показ картины в Венгрии, Чехословакии, Франции¹⁴.

Принципиальным новаторством этих кинематографических работ была трактовка характера противников большевиков как цельных, искренних, идейно убежденных людей. Важным было также обращение к истории существования многопартийности, осуществлению которой в стране помешали обстоятельства. Образ М. Спиридоновой в исполнении А. Демидовой запомнился зрителями своими

¹³ Карасик, Ю. Из опыта работы над фильмом «Шестое июля» // Вопросы киноискусства. – 1970. – Вып. 12. – С. 33.

¹⁴ См. подборку: Шатров, М. Творчество. Жизнь. Документы. Том I. Пьесы, расстрелянные цензурой. – М., 2006. – С. 100–101.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

человеческими чертами – искренностью, цельностью, убежденностью, о чем актриса говорила сама («Чем искреннее, убежденнее Спиридонова, чем меньше она похожа на трафаретного врага, чем больше в ней каких-то даже симпатичных, человеческих черточек, тем трагичнее будет обреченность ее дела. Может быть, следовало поискать в этом характере еще большей глубины»¹⁵). «Шестое июля» – новый крупный шаг в развитии ленинской темы. ... Эта победа тем более важна, что за последнее время появилось немало фильмов и спектаклей, где большая тема в результате неталантливости исполнения только компрометировалась. «Шестое июля» не просто историческая картина. В ней живет наше сегодняшнее время. И сегодняшняя борьба за коммунизм требует отражения атак р-р-революционных демагогов, во имя левой фразы играющих судьбами народов», писал кинокритик С. Фрейлих¹⁶. Отметим, что левых эсеров играли популярные советские актеры (помимо упомянутой А. Демидовой в роли Спиридоновой, А. Джигарханян – П. Прошьян, В. Шалевич – Я. Блюмкин, Ю. Назаров – В. Александрович).

Режиссер Ю. Карасик подчеркивал, что «...сложность и драматизм июльской ситуации 1918 года состояли прежде всего в том, что контрреволюция выступила под флагом революции. Перед нами стояла задача разоблачить не просто эсеров (это давно уже сделала история, весь ход исторического процесса), а эсеровщину, т. е. мелкобуржуазный политический авантюризм, безответственность и ультрареволюционность вообще, в какие бы одежды они

ни рядились. Важно было показать, что эсеры приходили к необходимости тяжких, преступных действий, граничивших с бандитизмом, не в силу злодейских свойств личного характера, а в силу неумолимой логики следования своим авантюристическим идеям (...) мы считали необходимым показать эсеров без какой бы то ни было карикатурности, людьми, не лишенными привлекательных человеческих качеств, преданными своей идее и далеко не глупыми»¹⁷.

Однако далеко не всеми фильм был встречен благожелательно: историки с кафедры истории КПСС МГУ Н. В. Савинченко и А. И. Широков в своей рецензии обозначили «ложный замысел фильма» и «фальшивое новаторство». Рецензентов не устраивало, что главное внимание в нем сосредоточено не на деятельности В.И. Ленина и ЦК большевиков, а на М. А. Спиридоновой и ее окружении. «Историческое событие – разгром мятежа «левых» эсеров – показано в кривом зеркале», – подытожили они¹⁸. Исполнитель роли В. И. Ленина в фильме «Шестое июля» артист Ю. И. Каюров вспоминал в эфире радиостанции «Свобода» 21 января 2004 г., что отрица-

¹⁵ Демидова, А. «Почему я хочу сыграть Гамлета» // Юность. – 1968. – № 8. – С. 101.

¹⁶ Фрейлих, С. Один день революции // Экран. – 1968–1969. М., 1969. – С. 63.

¹⁷ Карасик, Ю. Из опыта работы над фильмом «Шестое июля» // Вопросы киноискусства. – 1970. – Вып. 12. – С. 46.

¹⁸ Савинченко, Н.В., Широков А.И. О фильме «Шестое июля» // Огонек. – 1970. – № 13. – С. 25. Со схожими претензиями к пьесе и фильму выступили Ю. Зубков и Ф. Журко. См.: Зубков, Ю. Документальность и историческая правда // Октябрь. – 1969. – № 7. – С. 208–209; Журко, Ф. Поэзия документов и фактов: Лениниана в историческом развитии // Наш современник. – 1969. – № 10. – С. 112. См. весьма характерный перечень замечаний со стороны Главной сценарно-редакционной коллегии Комитета по кинематографии к режиссерскому сценарию фильма «Шестое июля» – Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. – М., 1998. – С. 158–159.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

тельная рецензия в «Огоньке» помешала получить создателям фильма Ленинскую премию¹⁹. Показательна реакция бывшей левой эсерки Б. А. Бабиной (1894–1983). В своих мемуарах конца 1960-х гг. она писала: «Случилось так, что в эти дни, спустя полные полвека после рокового V съезда Советов, я смотрела идущий на экранах Москвы фильм под названием «Шестое июля». С тревогой ожидала увидеть и услышать шаблонный поток лжи и клеветы. Этого не произошло. Скажу больше: события тех дней были изложены исторически верно, не было и привычного для наших официальных историков стремления показать героев этих событий в качестве разновидностей контрреволюции»²⁰. Примечательно, что фильм «Шестое июля» посмотрело в 1968 г. 33,2 млн. зрителей (14-е место в прокате, лидером в тот год был приключенческий фильм про разведчиков времен войны – «Щит и меч», 68 млн. зрителей, второе место – «Сильные духом», фильм этого же жанра, 55 млн. зрителей, третье место – музыкальная комедия «Трембита», 51 млн. зрителей; лучшим фильмом года была признана лента «Доживем до понедельника», занявшая 18 место в прокате), он получил специальный приз на кинофестивале в Карловых Варах.

Кинематограф «оттепели» был напрямую причастен к кризису советской идеологии, стал точкой отсчета для ее «заката». Попытка вдохнуть в нее новую жизнь с помощью

фильмов историко-революционной тематики, отождествление эпохи «оттепели» с периодом первых лет революции (не случайно «Шестое июля» было черно-белым фильмом, ассоциирующимся с документальной хроникой 1920-х; сам Ю. Карасик писал, что «надо было отбросить многолетние достижения операторского искусства и снять фильм как бы со всей неопытностью и бесхитростностью операторов и фотографов первых лет революции»²¹), когда еще не было сталинских репрессий, оказалась неудачной. Одной из главных причин стало то, что «оттепель» создавала свои мифы (прежде всего о В. И. Ленине и идеальном обществе – справедливом и гуманном) в противовес официальным мифам сталинской эпохи, не имея возможности выйти за рамки «социализма с человеческим лицом» и незыблемости революционных идеалов²². Безусловно, пьеса М. Шатрова и фильм Ю. Карасика были правдивее и достовернее, чем «Ленин в 1918 году». Однако, фильмы Ромма, будучи фальсификациями, были поставлены на основе глубокой убежденности, на сознании того, что создается образ исторического процесса. По своему масштабу они превосходили кинематограф оттепели. Фильм «Шестое июля» создавал образ проверки истории, не нес в себе мощного идейного заряда, как ленты 1930-х годов. Поэтому неслучайно – рецензенты в этом правы – образ Ленина выглядит слабо. В итоге культура 1960-х немало способствовала разрушению советской системы, так как произведения советской культуры и особенно советское кино

¹⁹ «В шкуре вождя» URL:

<http://archive.svoboda.org/programs/sp/2004/sp.012104.asp>. Одним из консультантов фильма «Шестое июля» был историк В. Т. Логинов, в тот момент научный сотрудник ЦПА ИМЛ и член художественного совета «Мосфильма».

²⁰ Бабина, Б.А. Февраль 1922 // Минувшее: исторический альманах. – Вып.2. – М. – 1990. – С. 35.

²¹ Карасик, Ю. Из опыта работы над фильмом «Шестое июля» // Вопросы киноискусства. – 1970. – Вып.12. – С. 37.

²² Подробнее см.: Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality. (1993). New York, 129–145.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

сохраняли свою художественную ценность прежде всего своими избыточными смыслами, теми, которые не предполагала система. Для нее любой вид искусства оставался, прежде всего, средством пропаганды и агитации.

Таким образом, кино, наряду с другими культурными практиками, оказало существенное влияние на формирование исторического сознания советского общества. Образ представителей социалистических партий, меньшевиков и эсеров, прошел определенную эволюцию – от схематичных, однозначно негативных стереотипов сталинской эпохи, к более достоверным произведениям 1960–1970-х годов.

Источники

1. Бабина Б. Февраль 1922 // Минувшее. Т.2. М., 1990. С. 7–80.
2. Демидова А. «Почему я хочу сыграть Гамлета» // Юность. 1968. №8. С. 100–101.
3. Журко Ф. Поэзия документов и фактов: Лениниана в историческом развитии // Наш современник. 1969. №10. С. 104–112.
4. Зубков Ю. Документальность и историческая правда // Октябрь. 1969. №7. С. 201–210.
5. Карасик Ю. Из опыта работы над фильмом «Шестое июля» // Вопросы киноискусства. 1970. Вып.12. С. 33–47.
6. Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. 458 с.
7. Савинченко Н.В., Широков А.И. О фильме «Шестое июля» // Огонек. 1970. № 13. С. 25.
8. Фрейлих С. Один день революции // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С. 60–63.
9. Шатров М. Творчество. Жизнь. Документы. Том I. Пьесы, расстрелянные цензурой. М.: Издательство «Бонд», 2006. 548 с.

Список литературы

1. Давыдов Ю. Савинков Борис Викторович, он же В. Ропшин // Савинков Б. В. Избранное. М.: Худож. лит., 1990.
2. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛЮ, 2008. 416 с.
3. Леонтьева О.Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX – начала XX вв. Самара: ООО «Книга», 2011. 448 с.
4. Малышева С.Ю. Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы. Казань: Рутен, 2005. 400 с.
5. Орлов Б. Миф о Фанни Каплан // Время и мы. Тель-Авив, 1976. №3. С.126–159.
6. Репина Л.П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. М.: Кругъ, 2011. 559 с.
7. Савельева И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. СПб.: Изд-во Алетейя. Историческая книга, 2007. 523 с.
8. Суслов А.Ю. Историческая память и социалисты в советской России: эволюция образа // «Стены и мосты» – II: междисциплинарные и полидисциплинарные исследования в истории: материалы Межд. научной конф., Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 13–14 июня 2013 г. / Г. Г. Ершова (отв. ред.), М. М. Кром, Б. Н. Миронов, И.М. Савельева, В.А. Шкуратов, Е.А. Долгова. М., 2014. С. 234–241.
9. Corney F. Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca: Cornell University Press, 2004. 320 p.
10. Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality. New York: Aldine de Gruyter, 1993. 278 p.
11. Vatulescu C. Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet times. Stanford: Stanford University Press, 2010. 264 p.



Алексей Юрьевич СУСЛОВ / Aleksei Yu. SUSLOV

| Образы социалистов в советском кино (1920–1960 гг.) / The Images of Socialists in the Soviet Cinema of 1920s–1960s |

References

- Davydov Yu. *Savinkov Boris Viktorovich, on zhe V. Ropshin (Savinkov Boris Viktorovich, aka V. Ropshin)*. Savinkov B.V. Izbrannoe. Moscow, Khudozhnik lit. publ., 1990. (in Russian).
- Dobrenko E. *Muzej revolyucii: sovetskoe kino i stalinskij istoricheskij narrative (Museum of the Revolution: Soviet cinema and Stalinist historical narrative)*. Moscow, NLO publ., 2008. 416 p. (in Russian).
- Leontieva O.B. *Istoricheskaya pamyat' i obrazy proshlogo v rossijskoj kul'ture XIX – nachala XX vv. (Historical memory and images of the past in Russian culture of the XIX – early XX centuries)*. Samara, Kniga publ., 2011. 448 p. (in Russian).
- Malysheva S.Yu. *Sovetskaya prazdnichnaya kul'tura v provincii: prostranstvo, simvol, istoricheskie mify (Soviet festive culture in the province: space, symbols, historical myths)*. Kazan, Ruten publ., 2005. 400 p. (in Russian).
- Orlov B. The Myth of Fanny Kaplan. *Vremya i my (Time and us)*, Tel Aviv, 1976, no.3. pp. 126–159. (in Russian).
- Repina L.P. *Istoricheskaya nauka na rubezhe XX–XXI vv.: social'nye teorii i istoriograficheskaya praktika (Historical science on the XX–XXI centuries at the turn of the century: social theories of historiography and practice)*. Moscow, Krug publ., 2011. 559 p. (in Russian).
- Savelyeva I.M., Poletaev A.V. *Teoriya istoricheskogo znaniya (Theory of historical knowledge)*. Petersburg, Aleteya Publishing House, 2007. 523 p. (in Russian).
- Suslov A.Yu. Historical memory and the socialists in Soviet Russia: the evolution of the times. «*Steny i mosty*» – II: *mezhdisciplinarnye i polidisciplinarnye issledovaniya v istorii («Walls and bridges» – II: interdisciplinary and multidisciplinary research in history)*. Moscow, 2014, 234–241. (in Russian).
- Corney F. *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 2004. 320 p.
- Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality. New York: Aldine de Gruyter, 1993. 278 p.
- Vatulescu C. *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet times*. Stanford: Stanford University Press, 2010. 264 p.

