

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
государственное образовательное учреждение высшего образования
«Красноярский государственный педагогический университет

им. В.П. Астафьева»

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт (Факультет) исторический факультет

Кафедра отечественной истории

Поваров Игорь Игоревич

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Тема Советские художественные фильмы 1920-х гг. как исторический источник.
Проблемы использования в школьном курсе истории

Направление 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями)
(код и наименование направления)

Направленность (профиль образовательной программы) История и право
(наименование программы)

Допущена к защите
Заведующий кафедрой
К.и.н., доцент Ценюга И. Н.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)
13.06.2019 Ценюга
(дата, подпись)

Научный руководитель
К.и.н., доцент Ворошилова Н. В.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)
13.06.2019 Ворошилова
(дата, подпись)

Студент Поваров И. И.
(фамилия, инициалы)

13.06.2019 И.И.П.
(дата, подпись)

отлично 22.06.2019
(оценка, дата защиты)

Красноярск 2019

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
государственное образовательное учреждение высшего образования

«Красноярский государственный педагогический университет

им. В.П. Астафьева»

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт (Факультет) исторический факультет

Кафедра отечественной истории

Поваров Игорь Игоревич

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Тема **Советские художественные фильмы 1920-х гг. как исторический источник.**
Проблемы использования в школьном курсе истории

Направление 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями)
(код и наименование направления)

Направленность (профиль образовательной программы) История и право
(наименование программы)

Допущена к защите

Заведующий кафедрой

К.и.н., доцент Ценюга И. Н.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель

К.и.н., доцент Ворошилова Н. В.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Студент Поваров И. И.

(фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

(оценка, дата защиты)

Красноярск 2019

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Советский кинематограф 1920-х гг.: общая характеристика	14
Глава 2. Репрезентация событий и образа эпохи в советских художественных фильмах 1920-х гг.	31
2.1. Репрезентация революционных событий первой четверти XX в.	31
2.2. Репрезентация образа гражданской войны в России	42
2.3. Повседневность и быт эпохи НЭПа в художественном кино 1920-х гг.	48
Глава 3. Использование советских художественных фильмов 1920-х гг. на уроках истории.....	59
3.1. Кинематограф как исторический источник	59
3.2. Особенности использования кинематографа на уроках истории	69
3.3. Методика применения советских художественных фильмов 1920-х гг. на уроках истории..	73
Заключение	87
Список использованных материалов.....	90
Источники	90
Литература	94
Интернет-ресурсы	99

Введение

Кинематограф является одним из самых значимых и любимых человеком искусством. Несмотря на свою относительную молодость, он сразу же превратился в настоящий культурный феномен. Быстро завоевав популярность в народной среде, киноискусство стало самым массовым из искусств, непосредственно влияющим на мировоззрение человека и общества.

В нашу страну кино пришло практически сразу, как его изобрели – в 1896 г. Спустя два десятилетия наступила новая веха в истории нашей кинематографии – советский период, где особое место принадлежит 1920-м годам. Это было время «золотого века» отечественного киноискусства. С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, Д. Вертов, Л. В. Кулешов и др. представляли миру свои шедевры, изобрели множество теорий и методов создания фильма.

В последние десятилетия очень востребованным для исторической науки стало направление визуальной истории. Сначала зарубежные историки, а затем и отечественные стали выделять кино в качестве исторического источника. От первых единичных работ в наши дни стало появляться все больше исследований, которые характеризуют сущность кинематографа как исторического источника. И если с документальным кинематографом ученые приходят к общему мнению, то с игровым кино не утихают споры о его принадлежности к источникам. Объективен ли данный источник? Как историк может использовать художественный кинематограф в своих исследованиях? Будет ли от игрового кино какая-либо польза в целом? Ответы на эти вопросы еще предстоит решить.

Не менее важными на данный момент являются происходящие перемены в российском школьном образовании. В настоящее время образование в России осуществляется на основе нормативно-правового акта под названием Федеральный государственный образовательный стандарт (ФГОС), который требует от педагогов разных форм и методов обучения, включая, конечно же, инновационные. Обучение для учеников не должно быть банальным запоминанием и заучиванием информации. Учителям нужно создавать все

условия, чтобы ученики были заинтересованы в процессе обучения. Школа должна стремиться развивать как можно больше умений и навыков. Все вышесказанное в общей совокупности должно поспособствовать формированию разносторонней личности, которая будет готова к постоянному обучению и которая сможет адаптироваться к постоянно меняющимся условиям современного мира. Использование технических и мультимедийных средств на уроках истории в этом отношении очень востребованы, поскольку они одновременно решают несколько задач. К таковым средствам относится кинематограф и, в частности, советское игровое кино 1920-х гг., который может сыграть огромную роль в изучении учениками истории России, овладении новыми умениями и навыками и их дальнейшем развитии. Однако из всего обилия методических разработок немой кинематограф профессиональными педагогами игнорируется. Но отличаются ли его возможности от звукового кино или оно имеет те же характеристики? И какие проблемы могут возникнуть перед педагогами во время использования данных картин на уроках истории?

Исходя из вышеизложенного, можно увидеть **актуальность** данной темы в следующих моментах. Во-первых, она продиктована теми изменениями в исторической науке, которые происходят в последние десятилетия. Кинематограф, а вместе с ним и визуальная история являются перспективным полем деятельности в изучении прошлого, к которому все чаще обращаются историки. Во-вторых, актуальность связана и с развитием школьного образования, в рамках которого использование кинематографа является неотъемлемой частью, которая помогает решать немало задач.

Степень изученности можно разделить на несколько подпунктов:

1. Советская и современная российская историография: исследования киноведов и историков;
2. Исследования особенностей кинематографа в качестве исторического источника;

3. Научно-методические и педагогические работы, характеризующие использование кинематографа на уроках истории.

Изучение советского кинематографа 1920-х гг., его общего состояния, политики и характерных черт началось еще в конце эпохи НЭПа, исследованием по большей части занимались только киноведы. Период 1920-х гг. советскими исследователями, с одной стороны, признавался как ярчайший момент в истории отечественного кинематографа, связанного с деятельностью и достижениями С. Эйзенштейна, Д. Вертова и Л. Кулешова. С другой стороны, период НЭПа советские киноведы критиковали за засилье зарубежных и дореволюционных картин, столь мешавших воспитывать человека нового мира, а также за рыночные отношения, которые, как считали, тормозили развитие советского кинематографа как отдельной составляющей.

Одной из первых работ, посвященной советской кинематографии периода НЭПа, является брошюра И. П. Трайнина «Кино на культурном фронте»¹. В ней автор рассмотрел основные задачи киноискусства СССР и привел некоторые статистические данные. В 1930-е гг. была издана книга С. К. Братолубова «На заре советской кинематографии», в которой автор уделил внимание киноискусству Северной столицы как основоположницы всей советской кинематографии, также критиковались нэповские нормы.

Интересным является труд Н. А. Лебедева «Очерки истории кино СССР. Немое кино (1918-1934 гг.)». Данная книга рассматривает советскую кинематографию по многим аспектам: зарождение, политика советской власти, кино и НЭП, киноавангард и т.д. Лебедев также критиковал нэповские нормы за то, что они препятствовали воспитанию советского человека. Тем не менее, он отметил некоторые и положительные моменты НЭПа для кино².

¹ Трайнин И. П. Экономика советского кинематографа в 1920-х годов // <http://statehistory.ru> URL: <http://statehistory.ru/5244/Ekonomika-sovetskogo-kinoprokata-1920-kh-godov/>

² Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. - М: Искусство, 1965. - 373 с.

В советские годы было издано немало биографических работ, среди которых можно отметить труды В. Б. Шкловского про С. М. Эйзенштейна³, А. Марьямова про А. П. Довженко⁴ и А. В. Караганова про В. И. Пудовкина⁵.

После распада СССР изучение советского художественного кинематографа 1920-х гг. повернулось в другую сторону. В постсоветское время к изучению данного искусства включились и отечественные историки. Само же игровое кино 1920-х гг. стало рассматриваться с самых разных позиций. Если в советские годы по большей части киноведы изучали историко-революционную или близкие к ней темы, то в последние предмет исследования расширился. Можно найти исторические и киноведческие работы, посвященные следующим вопросам и темам: репрезентация религиозной жизни (О. В. Горбачев, Л. Н. Мазур⁶), Первая мировая война в кинематографе 1920-х гг. (А. М. Белогорьев⁷), образ женщины в условиях советского и нэповского общества (С. А. Смагина⁸), жизнь отдельных социальных категорий и политических сил (С. Б. Ульянова⁹) и т.д. Естественно, продолжают исследования образа и трактовки событий Великой русской революции 1917 г. (В. В. Потемкин, С. Н. Ильченко, Е. И. Зубкова¹⁰) и Гражданской войны (Ю. Е. Кондаков¹¹). В последние годы возросло число исследований, посвященных политике большевистской власти

³ Шкловский В. Б. Эйзенштейн . - М.: Искусство, 1976. - 361 с.

⁴ Марьямов А. Довженко . - М.: Молодая гвардия, 1968. - 384 с.

⁵ Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. Жизнь в искусстве . - М.: Искусство, 1983. - 272 с.

⁶ Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920-1980-х гг.: источниковедческий анализ // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_21336925_48289773.pdf

⁷ Белогорьев А. М. Первая мировая война в зеркале отечественного кинематографа // <https://istorex.ru> URL: https://istorex.ru/page/belogorev_am_pervaya_mirovaya_voyna_v_zerkale_otchestvennogo_kinematografa

⁸ Смагина С. А. "Новая мораль" в советском кинематографе 1920-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-moral-v-sovetskom-kinematografe-1920-h-gg>

⁹ Ульянова С. Б., Фишева А. А. Образ капиталиста в советской пропаганде в послереволюционной России (1918-1929) // <http://novist.history.spbu.ru> URL: [http://novist.history.spbu.ru/trudy_kafedry/18_1_2018/Ulyanova_S_B_Fishev_A_A_-_Capitalist_image_in_the_Soviet_propaganda_in_the_Post-Revolutionary_Russia_\(1918-1929\).html](http://novist.history.spbu.ru/trudy_kafedry/18_1_2018/Ulyanova_S_B_Fishev_A_A_-_Capitalist_image_in_the_Soviet_propaganda_in_the_Post-Revolutionary_Russia_(1918-1929).html)

¹⁰ Зубкова Е. Имидженерия русской революции: Октябрь 1917 года в советском игровом кино // <https://historyrussia.org> URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/istoriya-v-kino/imidzheneriya-revoljutsii-oktyabr-1917-goda-v-sovetskom-igrovom-kino.html>

¹¹ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>

в вопросах кинематографа (статьи Н. Ю. Кубанова¹², А. М. Евтушенко¹³ и др.). Продолжили свою деятельность и советские киноведы. Самыми примечательными трудами, изданными в последние 15-20 лет, пожалуй, можно назвать работы «История отечественного кино. XX век» Н. М. Зоркой¹⁴ и «История отечественного кино» под редакцией Л. М. Будяка¹⁵. Стоит отметить, что Н. Зоркая еще в советские годы впервые предложила изучать не только самые выдающиеся фильмы и их режиссеров, но и обращать внимание на малозаметные и не самые выдающиеся в художественном отношении картины для формирования более объективной картины действительности. В постсоветскую эпоху ученые все больше склоняются к тому, что нэповская политика по отношению к кинематографу сыграла очень важную роль, так как это позволило накопить финансовые средства, приобрести много новой аппаратуры и материалов, поднять производство советских фильмов на новый уровень, увеличить число выпускаемых в прокат картин и т.д. Наконец, в XXI веке продолжилось изучение советского киноавангарда 1920-х гг. в статьях А. В. Гавришиной¹⁶, Е. А. Елисейевой¹⁷ и т.д.

Отдельного внимания заслуживают исследования, посвященные изучению кинематографа в качестве исторического источника. В первую очередь следует обратиться к статье французского историка М. Ферро «Кино и история», которая фактически впервые в исторической науке комплексно и обоснованно описала принадлежность киноискусства к историческим источникам. В наши дни растет число отечественных исследований, посвященных данному вопросу, которые, в том числе, предлагают свои

¹² Кубанов Н. Ю. Советское киностроительство в 1917-1924 гг. как инструмент пропаганды большевистской идеологии // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28319479>

¹³ Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23131031>

¹⁴ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

¹⁵ История отечественного кино / Под ред. Будяк Л. Н. . – М.: Прогресс-Традиция, 2005. - 528 с.

¹⁶ Гавришина А. В. Категории советского и немецкого кинематографа 1920-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategorii-sovetskogo-i-nemetskogo-kinematografa-1920-h-godov-1>

¹⁷ Елисейева Е. А. Визуальные метафоры в фильмах Сергея Эйзенштейна (20-е гг. XX века) // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-metafor-y-v-filmah-sergeya-eyzenshteyna-20-e-gg-hh-v>

варианты источниковедческого анализа¹⁸. Е. В. Волков и Е. В. Пономарева рассматривают кинематограф как источник сохранения культурной памяти¹⁹. Б. В. Архипов и В. В. Меншикова в одной из своих статей описывают, как историческое кино влияет на народную память, общественные настроения в ту или иную эпоху²⁰. О. В. Горбачев²¹, А. А. Кочкина²² и др. исследуют особенности кинематографа в качестве исторического источника (в том числе и художественного), а также дают свои варианты источниковедческого анализа.

Существует множество публикаций от педагогов, которые посвящены особенностям использования кинематографа на уроках истории. Так, интересными являются работы О. В. Поровой²³, М. В. Добрицы²⁴, К. С. Молотова²⁵ и др. В целом, педагоги в своих исследованиях приводят схожие тезисы о роли и значимости использования кинематографа (в частности художественного) на уроках истории разных форм. Существует огромное количество методических разработок, находящихся в свободном доступе. Однако среди всего их множества фактически отсутствуют те, которые бы предлагали формы использования немого советского кинематографа 1920-х гг. (и немого кино в целом), что говорит о скептическом отношении учителей к подобным картинам. Однако у отечественных художественных кинолент

¹⁸ Ферро М. Кино и история // <http://knigi1.dissers.ru> URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library1/8909-1.php>

¹⁹ Волков Е. В. Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник сохранения культурной памяти // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoe-kino-kak-istoricheskiy-istochnik-dlya-izucheniya-kulturnoy-pamyati>

²⁰ Архипов Б. В., Меншиков В. В. Историческое кино как фактор формирования исторического сознания // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-kino-kak-faktor-formirovaniya-istoricheskogo-soznaniya>

²¹ Горбачев О. В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // <http://elar.urfu.ru> URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf>

²² Кочкина А. А. К вопросу о методике исследования художественного кино как исторического источника // <https://core.ac.uk> URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/81559261.pdf>

²³ Порова О. В. Использование видеофрагментов как активизация учебной деятельности на уроках истории // <https://infourok.ru> URL: <https://infourok.ru/ispolzovanie-videofragmentov-kak-aktivizaciya-uchebnoy-deyatelnosti-na-urokah-istorii-258645.html>

²⁴ Добрица М. В. Использование исторического кино на уроках // <http://www.e-osnova.ru> URL: http://www.e-osnova.ru/PDF/osnova_11_30_8924.pdf

²⁵ Молотов К. С. Использование кинофильмов на уроках истории разных форм // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-kinofilmov-na-urokah-istorii-raznyh-form>

периода НЭПа есть немало преимуществ, которые могут помочь в образовательном процессе.

Обзор источников. При написании данной работы было использовано множество источников.

Основную часть из них составляют советские художественные кинокартины 1920-х гг. на разные темы, среди которых можно отметить следующие: 1. Историко-революционные – «Стачка», «Броненосец «Потемкин»», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Обломок империи», «Москва в Октябре» (фрагмент) и т.д.; 2. Тема Гражданской войны – «Звенигора», «Арсенал», «Два-бульди-два», «Потомок Чингисхана», «Сорок первый», и т.д.; 3. Тема повседневности и быта – «Катя – бумажный ранет», «Старое и новое», «Третья Мещанская», «Дом на Трубной», «Закройщик из Торжка», «Убитая жизнью», «Необычайные приключения мистера Веста в Стране большевиков» и т.д. Их источниковедческие особенности отмечены и подробно проанализированы в главах дипломного исследования.

Следующий контингент источников составляют документы, нормативно-правовые акты:

1. Советские документы – Декрет о национализации кинематографической и фотографической промышленности 27 августа 1919 г.²⁶, материалы партийных съездов РКП (б)²⁷. В данных документах заложены некоторые основы политики советской власти по вопросам кинематографии в первые годы Советского государства.

2. Образовательные нормативно-правовые акты – Федеральные государственный образовательный стандарт основного общего образования и

²⁶ Декрет СНК РСФСР от 27.08.1919 О национализации кинодела // <https://ru.wikisource.org> URL: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%A1%D0%9D%D0%9A_%D0%A0%D0%A1%D0%A4%D0%A1%D0%A0_%D0%BE%D1%82_27.08.1919_%D0%9E_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B0

²⁷ Девятый съезд РКП (б). Март-апрель 1920. Протоколы // <http://istmat.info> URL: http://istmat.info/files/uploads/51515/9_sezd._1934_g.pdf / Одиннадцатый съезд РКП(б). Май—апрель 1922 г. Протоколы. — М.: Партиздат, 1936. — 841 с. / Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчёт. — М. Двенадцатый съезд РКП (б). 17-25 апреля 1923 года // <http://istmat.info> URL: http://istmat.info/files/uploads/51781/12_sezd.pdf / — XXIV. 883 с.

среднего общего образования²⁸, Историко-культурный стандарт. Данные документы помогут понять то, какие задачи решает использование кинематографа на уроках истории.

Третий контингент источников составляют школьные учебники, с помощью которых можно будет определить место советского кинематографа 1920-х гг. в курсе истории. В данной работе были использованы следующие учебники:

- Учебники за девятый класс²⁹: 1. А. А. Данилова, Л. Г. Косулиной и М. Ю. Брандта; 2. Н. В. Загалдиной, С. Т. Мнакова, С. И. Козеленко и Ю. А. Петрова; 3. В. С. Измозик, О. Н. Журавлева, С. Н. Рудник;

- Учебники за 10-11 классы, к примеру³⁰: 1. А. А. Данилова, А. В. Филиппова; 2. А. О. Чубарьяна; 3. О. В. Волобуева, С. П. Карпачева, П. Н. Романова.

Объектом исследования является советский художественный кинематограф 1920-х гг., а **предметом** – советское игровое кино 1920-х гг. как исторический источник и средство обучения истории.

Цель работы – выявление источниковедческого и педагогического потенциала советских художественных фильмов 1920-х гг.

Задачи выпускной квалификационной работы:

1. Провести комплексный анализ развития советского кинематографа 1920-х гг. по нескольким критериям: политика советской власти в области кино, материально-технический и кадровый потенциал, художественные особенности киноискусства.

²⁸ Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования // [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/> / Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования // [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/>

²⁹ Данилов А. А. Косулина Л. Г., Брандт М. Ю. История России XX – начало XXI века. 9 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений. – М.: Просвещение, 2013. – 383 с. / История России XX – начало XXI века: учебник для 9 класса общеобразовательных учреждений / Под ред. Н. В. Загалдина. – М.: Русское слово – учебник, 2013. – 328 с. / Измолик В. С., Журавлева О. Н., Рудник С. Н. История России: 9 класс: учебник для учащихся общеобразовательных учреждений. – М.: Вентана-Граф, 2012. – 352 с.

³⁰ История России, 1900-1945 гг. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений / под ред. А. А. Данилова, А. В. Филиппова. – М.: Просвещение, 2012. – 447 с. / История России, XX – начало XXI века. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений: профил. и базовый уровни / под ред. А. О. Чубарьяна. – М.: Просвещение, 2011. – 302 с. / Волобуев О. В., Карпачев С. П., Романов П. Н. История России: начало XX – начало XXI в. 10 кл.: учебник. – М.: Дрофа, 2016. – 367 с.

2. Определить потенциал советского художественного кинематографа 1920-х гг. как исторического источника на основе выявления особенностей репрезентации ключевых тем и образом.

3. На основе изучения соответствующей литературы и практической реализации собственной апробации охарактеризовать особенности использования кинематографа на уроках истории (в частности художественного кино 1920-х гг.) и разработать методические рекомендации.

Практическая значимость. Практическая значимость представленной работы заключается в возможности использования ее материалов в школьном курсе истории (как на уроках, так и во внеурочной деятельности), а также на лекционных и практических занятиях на исторических факультетах педагогических вузов.

Апробация работы. Данная работа была несколько раз апробирована на научных конференциях и в рамках школьного урока истории. Все названные далее конференции проводились на базе исторического факультета КГПУ им. В. П. Астафьева:

1. 21 ноября 2017 г. в рамках конференции «Социально-политические процессы в истории мировых цивилизаций» был представлен доклад на тему «Образ Великой русской революции 1917 г. в советском кинематографе 1920-х гг.»³¹;

2. 24 апреля 2018 г. в рамках конференции «История и политика в искусстве» представлен доклад «Тема пацифизма в советском кинематографе межвоенного периода»³²;

3. 8 ноября 2018 г. на конференции «История мировых цивилизаций. Социально-политические процессы: направления и методы исследования»

³¹ Поваров И. И. Образ Великой Русской революции в советском кинематографе 1920-х гг. / Социально-политические процессы в истории мировых цивилизаций. Материалы III Всероссийской конференции кафедры всеобщей истории // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35472857_97667825.pdf

³² Поваров И. И. Тема пацифизма в советском кинематографе межвоенного периода / История и политика в искусстве. Материалы II Региональной научно-практической формы студентов, аспирантов и молодых ученых // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35461337_57463357.pdf

был представлен доклад на тему «Повседневность эпохи НЭПа в зеркале советского художественного кинематографа 1920-х гг.»³³;

4. 25 апреля 2019 г. в рамках конференции «История и политика в искусстве» представлен доклад на тему «Советское игровое кино 1920-х гг. как орудие антирелигиозной пропаганды». Сборник материалов данной конференции еще не доработан и не опубликован.

29 января 2019 г. на базе МБОУ «Гимназия №16» была проведена педагогическая апробация темы данной работы. В профильном 11 классе было прошло интерактивное занятие на тему «Образ Великой русской революции 1917 г. в советском художественном кинематографе 1920-1930-х гг.». Сценарий и результаты методической апробации представлены в третьей главе.

Данная работа состоит из трех глав:

В первой главе дается общая характеристика советской кинематографии в период с 1917 по 1929 гг. по разным аспектам, указанным в первой задаче.

Во второй главе проводится характеристика советского художественного кинематографа 1920-х гг. как источника о жизни и состоянии общества периода НЭПа на основе фильмов трех основных направлений (историко-революционные, картины о Гражданской войне, фильмы на бытовые темы).

В третьей главе на основе изучения соответствующей литературы и на основе анализа фильмов 1920-х гг., проведенного во второй главе, дается характеристика художественного кинематографа в качестве исторического и методического источника. В данной главе приводится методическая разработка и результаты ее практической апробации.

³³ Поваров И. И. Повседневность эпохи НЭПа в зеркале советского кинематографа 1920-х гг. / История мировых цивилизаций. Социально-политические процессы: направления и методы исследования. Материалы XIII Всероссийской научной конференции с международным участием // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_37332533_17714822.pdf

Глава 1. Советский кинематограф 1920-х гг.: общая характеристика

Развитие советского кинематографа 1920-х гг. следует рассматривать в период с 1917 по 1929 гг. Началом в истории «седьмого искусства» новой страны является Октябрьская революция, а 1928-1929 гг. – конечная точка для периода 1920-х гг. Это обусловлено не только свертыванием эпохи НЭПа в целом, но и установлением жесткого государственного контроля и вытеснением с советских экранов «неугодных» фильмов. В эти двенадцать лет проводилось активное государственное строительство в области кинематографии, происходил поиск путей развития и стилей повествования, а также продолжалась эпоха немого кино.

Советский киновед Н. А. Лебедев приводит тезис о том, что советский кинематограф не был логическим продолжением дореволюционного. В качестве аргумента он указывает, что «царские» фильмы создавались представителями «загнивающих» классов, не направленных на демонстрацию интересов пролетариата³⁴. Лебедев в своем утверждении прав, дореволюционный кинематограф действительно мало касался интересов простого народа (редко снимались картины о простом человеке). Также стоит добавить, что советское киноискусство само по себе самобытно, так как в нем совершенно иные формы подачи экранной информации, вместе с этим в кинолентах преобладают совершенно иные темы и мотивы, нежели в дореволюционном кино.

Дугой советский киновед С. К. Братолобов писал, что «Ленинград – родина советской кинематографии»³⁵. И с этим утверждением нельзя не согласиться. Именно в Петрограде произошла Октябрьская революция, именно из Северной столицы поступали первые указы, которые касались вопросов кинематографии, в данном городе начал формироваться аппарат управления делами кино, который распространился на Москву и другие города и территории страны.

³⁴ Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918-1934. - М: Искусство, 1965. - С. 52-53.

³⁵ Братолобов С. К. На заре советской кинематографии. - Ленинград: Искусство, 1976. - С. 4.

Советский кинематограф после Октябрьской революции 1917 г. определялся в двух знаковых цитатах В. И. Ленина. Более известная была им сказана в 1922 г. в беседе с наркомом просвещения А. Н. Луначарским: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»³⁶. Эти слова определили значимость киноискусства для простого зрителя как наиболее доступного и понятного источника информации. Сюда, соответственно, следует добавить слова В. И. Ленина, сказанные в 1918 г. в ранней беседе с А. Н. Луначарским: «...нужно придавать социалистический дух кинозрелищам»³⁷. Ленин не был большим любителем кинематографа, предпочитая «высокие» искусства (например, литературу или театр), однако, находясь в эмиграции, он лично наблюдал за тем, как народные массы с любовью относятся к киноискусству и как на них может повлиять данное «зрелище». Соответственно, большевики уже в самом начале своей деятельности предопределили за кинематографом ведущую роль в деле пропаганды и воспитания в умах населения коммунистических идей.

Сразу же после революционных событий 1917 г. начинается активная политика большевиков в отношении кинематографа, в основе чего стояло несколько задач: 1. Полное переустройство всего кинематографа, производство важных в идеологическом плане кинолент; 2. Решение актуальных проблем, особенно по вопросу материально-технического оснащения; 3. Полная национализация всего кинематографа – самая главная задача. Стоит сказать, что большевики не были первыми в истории России, кто открыто поднял вопрос о национализации кинематографа. В 1913 году 82 правых депутата Государственной думы предложили законопроект по огосударствлению всего кинопроизводства, но он был отклонен. В условиях Первой мировой войны также неоднократно поднимался вопрос о национализации кинодела, поскольку «седьмое искусство» должно служить

³⁶ Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23131031>

³⁷ Там же.

государственным нуждам в формировании образа врага. Например, в 1916 г. Николай II поручил протопресвитеру Георгию Шавельскому начать работу над реорганизацией всего кино (включая его национализацию), после чего в работу над данным вопросом включились Государственная дума и правительство. Однако Февральская революция не позволила доработать соответствующий законопроект, а Временное правительство не ставило перед собой данную задачу³⁸. Большевики же решились на борьбу с засильем дореволюционных компаний и студий («Пате», «Тиман-Рейнардта», «Ермольев», «Биофильм» и др.).

В 1917 г. В. И. Ленин поручил Л. Д. Троцкому отправить на Запад несколько экземпляров киноленты «Царь Николай II, самодержец Всероссийский». Также в двухстах копиях была отправлена реальная хроника революционных событий в Петрограде с целью рассказать миру о данном событии³⁹. Далее Петроградский Военно-революционный комитет дал разрешение нескольким операторам заниматься съемкой хроники (ими позже был создан фильм «Октябрьский переворот»).

В 1917 г. создается важный орган, курирующий кинематограф, – Государственная Комиссия по просвещению (с января 1918 г. – Народный комиссариат просвещения), а во главе органа – А. Н. Луначарский. Помимо наркома просвещения и Ленина видную роль в советском киностроительстве сыграла Н. К. Крупская, предложившая в марте 1918 г. «взять кинематограф в свои руки» и «присоединить его к Комиссариату просвещения»⁴⁰. Во многом именно по ее инициативе при Советах в Москве и Петрограде весной 1918 г. были созданы кинокомитеты – органы, отвечавшие за ведение дел по вопросам кино: контроль проката, расчет ресурсов, финансирование деятельности и т.д. Весной 1918 г. в рамках национализированного Скобелевского комитета создается организация Государственный Петроградский кинокомитет

³⁸ Будяк Л. М. История отечественного кино. - М: Прогресс-Традиция, 2005. - С. 37-38.

³⁹ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>

⁴⁰ Кубанов Н. Ю. Советское киностроительство в 1917-1924 гг. как инструмент пропаганды большевистской идеологии // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28319479>

Северных коммун («Кино-Север» во главе с Д. И. Лещенко), который в рамках Петрограда провел «малую национализацию» – впервые власть на практике провела огосударствление кинопредприятий, хоть и в рамках одного города⁴¹. В дальнейшем национализация продолжится и в других городах и областях страны.

В целях пропаганды кинокомитеты начинают производить так называемые «агитки». Больше всего фильмов и хроники было снято на тему Гражданской войны по причине наибольшей актуальности данного события. Самыми известными фильмами тех лет стали «История Гражданской войны» Д. Вертова (1921 г.) и «Восстание» В. Карина и А. Разумного (1918 г.). Среди фильмов, посвященных Октябрьской революции, самыми известными стали «агитки» «Праздник первой годовщины Великой Октябрьской революции в Красном Питере» и «Уплотнение» (реж. А. Долинов, А. Пантелеев, Д. Пашковский). В Москве регулярно демонстрируется журнал «Кино-Неделя», в Петрограде периодически показывали «Хронику», иногда киносеанс совмещался с лекциями. В 1918-1919 гг. в Москве было проведено 2005 лекций, в том числе и с участием Луначарского и Крупской⁴².

В годы активного киностроительства большевистская власть столкнулась с несколькими проблемами, которые на первый взгляд тормозили развитие киноискусства и даже приводили его в упадок. Однако более подробное изучение данного аспекта формирует несколько иную картину действительности. Был ли кинематограф в условиях строительства новой страны и Гражданской войны в крайнем упадке? Для ответа на поставленный вопрос следует рассмотреть основные проблемы, которые проявились в первые послереволюционные годы.

Во-первых, кадровая проблема заключалась скорее в неопытности кинематографистов, а не в их нехватке. За границу действительно уехало

⁴¹ Братолобов С. К. На заре советской кинематографии. - Ленинград: Искусство, 1976. - С. 26-27.

⁴² Кубанов Н. Ю. Советское киностроительство в 1917-1924 гг. как инструмент пропаганды большевистской идеологии // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28319479>

немало видных в дореволюционные годы кинематографистов (Дранков, Харитонов, Ермольев и др.). Однако на их место пришли хоть и неопытные, но не менее талантливые люди. Эти «новички» работали с огромным энтузиазмом, формируя те навыки, что сыграют огромную роль в развитии мирового кинематографа в будущем. Также важно отметить, что часть кинематографистов, что эмигрировала ранее, через несколько лет вернулась на родину.

Во-вторых, остро стояла проблема материально-технического оснащения. С 1916 г. в стране наблюдался пленочный кризис, который разрешится только к 1935 году. К тому же, «частники» создавали искусственный кризис, тщательно пряча или в редких случаях уничтожая качественную пленку⁴³. Предприниматели надеялись, что власть будет растрачивать огромные средства на закупку материалов. Антанта также стремилась закрыть доступ советской власти к внешней торговле, однако, как будет видно, не совсем удачно. Своей пленки было мало, но власть в деле пропаганды использовала всевозможные ресурсы. Так, в 1918 г. английская игровая хроника начала XX в. (бои англичан с бурами) активно демонстрировалась на Северном Кавказе и выдавалась за сражения Красной армии с «белыми»⁴⁴. В крупных городах страны пленочная проблема разрешалась. В 1918 г. кинокомитет в Москве смог закупить на сумму в 500 тыс. рублей 55000 м. негативной и 300000 позитивной пленки, оператор Н. Миневрин создал способ покрытия использованной пленки новой эмульсией⁴⁵. В 1919 г. СНК выделил 100 млн. рублей на развитие кинематографа. Аппаратура использовалась дореволюционная (только к 1921-1922 гг. проявится проблема ее изношенности), а в 1918 г. член ВЦИК В. Петров сконструировал первый советский кинопроектор. Соответственно, проблема МТБ остро стояла в отдаленных от центра и крупных городов территориях.

⁴³ Братолобов С. К. На заре советской кинематографии. - Ленинград: Искусство, 1976. - С. 38.

⁴⁴ Янгиров Р. М. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. - М: НЛЮ, 2011. - С. 131.

⁴⁵ Кубанов Н. Ю. Советское киностроительство в 1917-1924 гг. как инструмент пропаганды большевистской идеологии // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28319479>

В-третьих, проблема использования дореволюционного кинематографического наследия. В 1925 году на страницах «Советского экрана» №33 говорилось следующее: «Среди прочего наследства, доставшегося нам после Октября, кинонаследство было одним из самых неудачных и не внушавших уважения»⁴⁶. Фильмы Российской империи не могли использоваться по идеологическим причинам. Большевики продавали за границу «царские» киноленты, использовали пленку как расходный материал, но полностью избавиться от фильмов «прошлой эпохи» не удастся. Стоит также и учесть значимость дореволюционного наследия. От Российской империи советской власти достались тысячи кинотеатров и площадок, на которых демонстрировались агитационные ленты, некоторое время, как уже указывалось, прослужила и аппаратура. Наконец, не все именитые деятели царской России прекратили свою деятельность на благо кинематографии: Я. Протазанов и А. Ханжонков с годами вернулись на родину, О. Фрелих и Л. Кулешов, начинавшие работу еще до революции, остались в Советской России и продолжили снимать картины⁴⁷.

В-четвертых, весьма неоднозначной была зрительская восприимчивость «кинозрелища». В этом отношении всех советских зрителей следует разделять на городских и сельских. Для первых кино не было чем-то необычным, поэтому горожанин мог воспринимать и порой «прочитывать» экранную информацию. Однако для крестьянина кинозрелище было чем-то пугающим и непонятным, экзотическим⁴⁸. Поэтому советской власти следовало активно заниматься продвижением кинематографа в деревне.

В самом вопросе об огосударствлении кинематографа большевики уже в первые месяцы своей власти продвинулись дальше (выше было сказано о национализации в Петрограде), чем их предшественники при царской власти.

⁴⁶ Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23131031>

⁴⁷ Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918-1934. - М: Искусство, 1965. - С. 93.

⁴⁸ Янгиров Р. М. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. - М: НЛЮ, 2011. - С. 179.

Национализация, конечно же, была острой проблемой, ведь в нее входил не только переход к полному руководству над киноискусством, но и борьба с частным кинематографом. Не все были приверженцами кардинального взятия кинематографа в руки власти. А. Луначарский полагал, что национализация приведет к убыткам (и в чем-то будет прав), а соответственно, следует в честной борьбе вытеснить «ненужное»⁴⁹.

«Частники» мешали осуществлять пропагандистские мероприятия, поскольку их кинотеатры активно демонстрировали самые разнообразные фильмы – дореволюционные или зарубежные. Зрители предпочитали не насаждаемые «агитки», а то, что им более интересно. Иногда дело не ограничивалось одним бойкотом. Например, в январе 1918 г. в кинотеатре «Пикадилли» (Петроград) люди разгромили показ хроники «Переговоры в Брест-Литовске»⁵⁰. В том же месяце большевики приняли первый указ для борьбы с «частниками». Советы имели право реквизировать кинотеатры под предлогом «для общественной пользы». Предпринимателей охватила паника, ведь в Екатеринбурге, Тюмени, Перми, Воронеже и др. городах кинотеатры активно переходили в руки властей. Также некоторые «частники» сдавали во властные руки свои убыточные кинотеатры и ателье. Создание предпринимателями «Общества кинематографических рабочих» (ОКО было создано еще до революции) и СФХК не помогло в своей борьбе, поскольку мало кто из кинематографистов решался примкнуть к какой-либо стороне. Частные предприниматели в середине 1918 г. стали в открытую выражать свое недовольство насаждаемым правилам и законам. Однако постепенно часть из них обосновалась в Ялте, а другая стала уезжать из страны.

4 марта 1918 г. вышло постановление «О контроле в кинопредприятиях», согласно которому «частники» обязаны были регулярно сдавать отчеты о запасах пленки, состоянии аппаратуры, прокатном репертуаре. Власть стала

⁴⁹ Будяк Л. М. История отечественного кино. - М: Прогресс-Традиция, 2005. - С. 43.

⁵⁰ Кубанов Н. Ю. Советское киностроительство в 1917-1924 гг. как инструмент пропаганды большевистской идеологии // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28319479>

цензурировать киноленты, особенно если они носили нехудожественный, контрреволюционный или порнографический характер. Стоит отметить, что это не первый в истории России факт государственной цензуры кинематографа. К примеру, в 1911 г. царская власть запрещала демонстрировать киноленты, посвященные 50-летию отмены крепостного права.

В 1919 г. состоялся VIII съезд РКП (б), в программе которого киноискусство в очередной раз рассматривалось как эффективное средство пропаганды коммунистических идей, а также впервые была прописана определяющая роль кинематографа в деревне.

Самое важное событие произошло 27 августа 1919 г. В этот день Совет Народных Комиссаров подписал и принял Декрет о национализации кинодела, в котором говорилось следующее: «Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на территории РСФСР в ведение Народного комиссариата по просвещению»⁵¹. Теперь на уровне закона была запрещена деятельность частных предпринимателей, чьи конторы, ателье и кинотеатры превращались в культурно-образовательные предприятия. Наркомат просвещения проводил реквизицию, осуществлял учет и контроль производства и проката. В том же 1919 г. на базе Московского кинокомитета был образован фото-киноотдел. Через год его реорганизовали во Всероссийский фото-киноотдел Наркомата просвещения (ВФКО), которому передавались права ведения контроля за кинодеятельностью в стране. Учреждалась единая общая сеть всех организация кинематографа,

⁵¹ Декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности и торговли в ведение Наркомата просвещения // <https://ru.wikisource.org> URL: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%A1%D0%9D%D0%9A_%D0%A0%D0%A1%D0%A4%D0%A1%D0%A0_%D0%BE%D1%82_27.08.1919_%D0%9E_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B0

расформировывались военные киноорганизации, а на занимаемых Красной Армией территориях сразу же проводилось огосударствление кинематографа.

До начала 1920 г. последним оплотом дореволюционной кинематографии являлась Ялта в Крыму. Обосновавшиеся там киноделы продолжали создание фильмов. Однако объективные факторы в виде властных постановлений и законов, Гражданской войны и интервенции закрывали доступ «ялтинским» кинематографистам в деле продвижения своих фильмов: финансирования фактически не было, а распространять киноленты становилось все сложнее. А. Ханжонков писал следующее: «1920 год был началом конца русской дореволюционной кинематографии»⁵². В этом же году ялтинская киностудия закрылась, а дореволюционные киноделы окончательно покинули страну.

На IX съезде РКП (б) в 1920 г. большевики закрепили за кинематографом еще одну задачу – научное просвещение, привнесение в народ всех накопленных естественнонаучных достижений человечества и проведение профессиональной подготовки. Например, с этой целью снимается все больше школьных короткометражек (используются также и дореволюционные ленты).

Уже в 1920 г. советская власть столкнулась с негативными последствиями национализации кинематографа. Во-первых, бюрократический аппарат и ВФКО халатно относились к кинолентам, многие из которых не доходили до назначенных мест или попросту портились, иногда дело доходило до кражи картин. Во-вторых, в конце Гражданской войны чиновники обдумывали абсурдные планы по полной милитаризации кинематографа, открыто понимая при этом, что война заканчивается. Сама же Гражданская война негативно отразилась на состоянии кинематографа. В распоряжении ВФКО было 13 киноскладов в Петрограде, Екатеринбурге, Казани, Пензе, Орле и др. городах, но содержание их оказывалось в непригодном состоянии для демонстрации. Дореволюционная аппаратура доживала последние дни, кинотеатры не

⁵² Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. - Ленинград: Искусство, 1937. - С. 126.

развивались, а их число уменьшалось. На содержание национализированных площадок, кинотеатров и пр. уходило много финансовых средств. Советской власти становилось понятно одно: полная национализация была слишком поспешной, поскольку финансы для развития кинематографа практически не поступают. К этому добавилась невозможность побороть зарубежные киноленты, поскольку многие из них активно проникали через Дальний Восток из США, в некоторых случаях – из Европы и даже Китая.

После X съезда РКП (б) в 1921 г. Советская Россия перешла от «военного коммунизма» к Новой экономической политике. Государственная власть по-прежнему желала сохранить за собой контроль над кинематографом, придавая ему идеологический характер. В связи с этим даже был принят Декрет СНК о бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами, по которому фабрики и заводы получали в свое распоряжение «агитки» для бесплатной демонстрации⁵³. Однако несостоятельность национализации все же взяла свое, и 27 сентября 1921 г. СНК подписывает постановление о праве на передачу в аренду частным предпринимателям ателье, кинотеатров и пр. Власть понимала, что более обеспеченные слои населения (так называемые бывшие «частники», будущие нэпманы и кулаки) могут обеспечить кинематографию значительными средствами: либо уплатой за билет в частном кинотеатре, либо уплатой налога на право заниматься частным предпринимательством⁵⁴. К тому же, новые «частники» не стали отказываться от демонстрации идеологически важных картин, а также сами поставляли иностранные киноленты на фабрики. Частные предприниматели могли выгодно сотрудничать и с иностранными компаниями, что должно было положительно сказаться на состоянии советской кинематографии. Соответственно, большевики вернули то, с чем активно боролись. Также в стране образовались прокатные конторы – «Кино-Москва», «Кино-труд»,

⁵³ Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23131031>

⁵⁴ Будяк Л. М. История отечественного кино. - М: Прогресс-Традиция, 2005. - С. 48.

«Факел». К 1923 г. в одной Москве в пять раз увеличилось число кинотеатров – с десяти до пятидесяти. С 1922 г. устанавливаются дипломатические отношения с Германией, что положительно сказывается на состоянии советского кинематографа: закупка материалов и аппаратуры. Благодаря частным предпринимателям и их сотрудничеству с Западом советские граждане знакомятся с шедеврами мировой кинематографии («Малыш» Ч. Чаплина, «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине и пр.)⁵⁵.

В 1922 г. ВФКО был реорганизован в Центральное государственное кинофотопредприятие («Госкино», с 1924 г. – «Совкино»). В ведение нового органа стали переходить кинотеатры в Москве и Петрограде, местным Советам также были переданы кинотеатры для решения вопросов о передаче их в руки «частникам». Вскоре были изданы «Директивы по киноделу» («Ленинские директивы»), где В. И. Лениным была сформулирована «пропорция», то есть единица проката – представление из множества картин. Лениным особенно отмечались следующие фильмы⁵⁶: 1. Развлекательные или увеселительные картины, созданные специально для дохода, в которых не должна допускаться контрреволюционная направленность; 2. Кинокартины специального пропагандистского содержания – «коммунистические» фильмы, картины про Октябрьскую революцию, киноленты на тему колониальной политики в империалистических странах, фильмы о деятельности Лиги Наций и т.д. «Ленинские директивы» утверждали централизацию, согласно которой Наркомат просвещения был обязан регистрировать все киноленты, выходящие в прокат в России (затем – в СССР). Однако на практике это положение практически не выполнялось вплоть до начала 1930-х гг., когда государственная роль в кинематографе значительно увеличилась.

На XII партийном съезде в 1923 г. отмечалось следующее: «За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в

⁵⁵ Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918-1934. - М: Искусство, 1965. – С. 88.

⁵⁶ Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23131031>

огромной мере; поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс»⁵⁷. Советская власть не запретила демонстрировать западные фильмы, но при этом постановила, чтобы всевозможные средства со стороны правительства, «частников» и даже иностранного капитала направлялись на создание советских картин воспитательной и пропагандистской направленности. На XIII съезде партии большевиков в 1924 г. кинематографу был посвящен отдельный параграф в программе: «Кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического-просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций. До сих пор партии не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им»⁵⁸. Большевистская власть констатировала, что следует развивать кинематограф на всей территории страны, искать материально-техническое оснащение, а также привлекать как можно больше работников. Важность данного также съезда состоит в том, что территории СССР теперь могли сами распоряжаться своими кинематографиями по вопросам проката, строительства кинотеатров и пр. Это решение было принято на фоне зарождения национальных кинематографий, в частности на Кавказе и в Средней Азии.

В 1923-1924 гг. для продвижения партийной линии в развитии киноискусства создается Ассоциация революционной кинематографии (АРК), которая сыграет огромную роль в развитии историко-революционного направления в советской кино.

С 1924 г. устанавливается условная формула проката в СССР, которая едва ли будет изменяться в ближайшие годы⁵⁹: 25% составляли трюковые

⁵⁷ XII съезд РКП(б). Стенографический отчет // <http://istmat.info> URL: http://istmat.info/files/uploads/51781/12_sezd.pdf

⁵⁸ XIII съезд РКП(б). Стенографический отчет // <http://istmat.info> URL: http://istmat.info/files/uploads/51513/7_sezd.pdf

⁵⁹ Гаврилова Т. В. Политика советской власти в отношении кинематографической интеллигенции в 20-30-е годы XX века // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politika-sovetskoy-vlasti-v-otnoshenii-kinematograficheskoy-intelligentsii-v-20-30-e-gody-xx-veka>

кинокартины, еще 25% - идеологические, остальные 50% - драмы. Деятельность «Совкино» в эти годы подрывает популярность театров, что делает кинематографию наиболее популярной в среде населения. В стране действовало множество киноателье, прокатных контор. Это говорило о том, что был накоплен значительный опыт во взаимоотношениях между властью и кинематографом.

В середине 1920-х гг. в страну возвращаются некоторые дореволюционные кинематографисты, среди них Я. Протазанов и А. Ханжонков. В сфере искусства происходит разрушение границ между творцами разной направленности: литераторы переходили в сценаристы, художники – в режиссеры и операторы. В кинематографическую деятельность активно включались видные литераторы – А. Толстой, М. Горький, В. Маяковский и др. В это же время происходит острый конфликт между двумя направлениями кинодеятельности – «традиционалисты» и «новаторы»⁶⁰. Победит в этом противостоянии вторая группа. Однако «традиционалисты» создавали более понятные и приземленные для советского зрителя киноленты. Деятельность же «новаторов» (С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, А. П. Довженко, Ф. М. Эрмлер, Д. Вертов, Л. В. Кулешов и др.) связана с развитием такого направления советского кинематографа тех лет как авангард. Во-первых, для него характерен эссенциализм – поиск сущностей, явлений, язык символизма, который заставлял зрителя «читать» фильм⁶¹. Во-вторых, авангардисты задавались вопросом о пределах возможностей «седьмого искусства», особенно в плане монтажа и операторского мастерства. Среди наиболее важных итогов деятельности авангардистов можно отметить следующие:

1. «Эффект Кулешова» (Л. Кулешов, сформулирован в работе «Искусство кино»⁶²). Суть «эффекта» сводится к тому, что восприятие эмоции актера зависит от того, что последует в следующем кадре. При этом актер может

⁶⁰ Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918-1934. - М: Искусство, 1965. – С. 101.

⁶¹ Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/essentsializm-kinoavangarda>

⁶² Там же.

отыгрывать одну эмоцию, а для зрителя в зависимости от демонстрируемого далее будет создаваться иллюзия совсем иной эмоции.

2. «Теория кино-глаза» (Д. Вертов). По задумке документалиста камера воспринимается как неотделимая часть человеческого глаза, которая может разглядеть то, что невозможно обычному человеку⁶³. С помощью камеры возможно по-новому воспринимать существующий мир.

3. Монтажные теории С. Эйзенштейна («монтаж аттракционов», «интеллектуальный монтаж» и т.д.). Для режиссера изображение или кадр представлял из себя некий аттракцион, а под «аттракционом» понималось действие, предмет или явление. И это демонстрируемое нажимает на эмоции зрителя, создает символизм, совмещает множество «аттракционов», указывая на значение всего, что находится в кадре⁶⁴. Это создает режиссерскую идею. Для Эйзенштейна также было важно снимать и совмещать разные сцены для создания ассоциации и взаимодополняющего единого образа.

Наиболее значимой авангардной кинолентой эпохи НЭПа стал фильм «Броненосец “Потемкин”», который явился одним из лучших и самых важных фильмов в мировой истории.

Не только деятельностью авангардистов обозначен советский кинематограф 1920-х гг. Вместе с этим в данное десятилетие был создан целый пласт так называемых «халтурных» фильмов (например, фильмы О. Фрелиха)⁶⁵. Такое название кинолентам было дано не из-за их плохого качества, а из-за того, что на фоне «новаторских» они очень простые в своем исполнении. Развитие авангардного и «халтурного» направления киноискусства в 1920-е гг. значительно разнообразило тематическое содержание фильмов. Теперь снимались киноленты на историко-революционную тему, про Гражданскую войну, создавались бытовые фильмы (семейные драмы, фильмы о роли

⁶³ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

⁶⁴ Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/essentsializm-kinoavangarda>

⁶⁵ Янгиров Р. М. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. - М: НЛЮ, 2011. - С. 179.

женщины, остросоциальные картины и т.д.), а также фильмы-экранизации произведений писателей (даже фантастических, как, к примеру, «Аэлита» Я. Протазанова). Студия «Межрабпом-Русь» занимается экранизациями классических произведений отечественной литературы («Хаджи Мурат» Л. Н. Толстого, «Игрок» Ф. М. Достоевского и др.). С 1922 г. упрочилось создание «культурфильмов» - кинолент научно-популярной или обучающей направленности. После издания резолюции ЦК ВКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925 г.) власть стала привлекать все больше деятелей литературы в киноискусство.

Из источников можно выделить тенденцию, что советский кинематограф развивался во второй половине 1920-х гг. постепенно. К середине десятилетия в СССР работало 7147 киноустановок⁶⁶. Постепенно росла доля проката советских кинолент: в марте 1925 г. доля советских фильмов в прокате – 13%, в сентябре – 25%, а в 1926 г. она возросла до 54%. Она продолжала расти до 80% к концу десятилетия⁶⁷.

Наконец, во второй половине 1920-х гг., несмотря на относительную свободу, режиссерам порой приходилось встречаться с разгромной критикой или вмешательством в производство со стороны некомпетентных представителей власти. Этот фактор редко мешал выходу фильма в прокат, но сильно тревожил кинематографистов. Именно поэтому в 1928 г. беспартийные режиссеры (С. Эйзенштейн, Г. Козинцев, Л. Трауберг, В. Пудовкин и др.) обратились в Наркомат просвещения с письмом, где требовали сделать контроль компетентным и действенным. Их просьба постепенно удовлетворялась. В 1927-1928 гг. проводилось Совещание по вопросам агитации, пропаганды и киностроительства, участие в котором приняли ведущие студии и организации СССР («Межрабпом-Русь», «Госвоенкино», АРК, Общество друзей советского кино, республиканские студии и т.д.), где

⁶⁶ Трайнин И. П. Экономика советского кинематографа в 1920-х годов // <http://statehistory.ru> URL: <http://statehistory.ru/5244/Ekonomika-sovetskogo-kinoprokata-1920-kh-godov/>

⁶⁷ Там же.

деятели кинематографии и властных структур пришли к выводу, что наплыв зарубежных и дореволюционных картин в значительной степени подрывает воздействие советского кино на народные массы. В очередной раз были выдвинуты задачи воспитания советского человека, продвижения коммунистических идей и пр. Самым важным положением является цель достижения материально-технической независимости. В связи с этим начинается укрепление государственного вмешательства в дела кинематографии. В 1930-х гг. эта линия продолжится и значительно усилится.

Конец десятилетия в мире отмечен появлением звука в кинематографе (в первую очередь в США), в связи с чем мировые кинодеятели разделились на два лагеря. Отечественные «советские гранды» (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров) в документе «Будущее звуковой фильмы. Заявка» раскритиковали появление звука, считая, что так нарушается истинный киноязык⁶⁸. Правда, в следующем десятилетии режиссерам придется смириться с данным нововведением.

В 1928-1929 гг. в СССР начинается борьба с нэпманскими пережитками, коснувшаяся и кинематографа. Так, в 1928 г. СНК принял постановление «Об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кинодела РСФСР», устанавливая план, который кинодеятели должны были выполнить к 1932 году. Начинается вытеснение иностранных и дореволюционных кинолент, что будет достигнуто в начале 1930-х гг.

Важно отметить и достижения советского кинематографа, которые обозначились к 1930 г. Так, с 1925 г. число киноустановок выросло с 3700 до 22000. В 1925 г. в сельской местности находилось всего 700 установок, а к 1930 г. их число возросло до 14000. К 1929 г. фонд «Совкино» насчитывал свыше 16000 копий кинолент (в 1925 г. – 2700). К 1930 г. число советских картин на экранах достигало практически 70% (до 1925 г. этот показатель был ниже 50%). Возросло также и количество киножурналов: в 1929 г.

⁶⁸ Будяк Л. М. История отечественного кино. - М: Прогресс-Традиция, 2005. - С. 50.

выпускалось по 500 номеров в сравнении со 120 в 1926 г. Растет число «культурфильмов» с 70 до 200 в период с 1924 по 1930 гг. В 1930 г. было выпущено 120 игровых фильмов (в 1924 г. – 70). Возросло количество киностудий по всей стране (как в отдельных городах, так и в союзных республиках)⁶⁹.

Таким образом, период с 1917 по 1929 гг. был отмечен активным государственным строительством в сфере кинематографии. Большевистская власть с целью национализации всего кинодела разрабатывала и принимала множество нормативных актов, главным из которых стал Декрет о национализации 27 августа 1919 г. С началом НЭПа большевики продолжили активную государственную политику, позволяя, однако, осуществлять деятельность частным предпринимателям. Это помогло укрепить советский кинематограф и найти финансовые средства для его развития. В итоге в первые двенадцать лет советской кинематографии удалось собрать материально-техническую базу (хоть и не идеальную) для активного создания и продвижения фильмов разных жанров и тематик, свою деятельность начало молодое поколение талантливых кинематографистов. 1920-е гг. отмечены расцветом киноавангарда в советском художественном кинематографе и появлением кинолент-шедевров, определивших развитие мирового киноискусства. Таким образом, к 1930 г. советское киноискусство достигло небывалых ранее высот, в дальнейшем его развитие продолжится.

⁶⁹ Лебедев Н. С. Очерки истории кино СССР. Немое кино. 1918-1934. - М: Искусство, 1965. – С. 158-159.

Глава 2. Репрезентация событий и образа эпохи в советских художественных фильмах 1920-х гг.

2.1. Репрезентация революционных событий первой четверти XX в.

С. Эйзенштейн некогда говорил, что революционное время создает отечественную кинематографию⁷⁰. Соответственно, Октябрьская революция и приход к власти большевиков стали объективными причинами появления в отечественном кинематографе историко-революционной темы. В первые послереволюционные годы киноленты данного направления снимались редко, в большинстве своем они представляли из себя документальные картины. С окончанием Гражданской войны и началом эпохи НЭПа появилась необходимость в создании фильмов о революционных событиях, чтобы напомнить или рассказать населению, каким образом была достигнута «октябрьская победа», и какова ее роль для страны. Важности добавлял и тот факт, что близилось десятилетие Октябрьской революции 1917 г.

Историко-революционная тема была достаточно широкой в советском художественном кинематографе 1920-х гг., но Октябрьская революция, естественно, занимала ведущее место. В фильмах эпохи НЭПа можно встретить киноленты, описывающие события Первой русской революции 1905-1907 гг. и Февральской революции 1917 г. Встречаются некоторые другие интересные примеры историко-революционных фильмов: кинолента «Декабристы» (1926 г., А. Ивановский) о событиях, произошедших на Сенатской площади в 1825 г.; фильм «Новый Вавилон» (1929 г., Г. Козинцев и Л. Трауберг) про Парижскую Коммуну 1871 г. Картины о революции, несмотря на значимость события 1917 г. (а также и ранних), не занимали первое место среди всех снятых в 1920-е гг. фильмов.

В 1920-е гг. работало несколько режиссеров, в чьем творчестве значительное место занимали картины, посвященные революционным событиям в России в первой четверти XX в. Прежде всего, стоит отметить двух кинематографистов, создавших самые знаменательные кинокартины на

⁷⁰ Будяк Л. М. История отечественного кино. - М: Прогресс-Традиция, 2005. - С. 76.

данную тему. Первый – С. М. Эйзенштейн (1898-1948). Ему принадлежит своя «революционная трилогия»: «Стачка»⁷¹ (1924 г.) о борьбе рабочих одного конкретного предприятия; «Броненосец “Потемкин”»⁷² (1925 г.) о событиях в Одессе в 1905 г.; кинолента «Октябрь»⁷³ (1927 г.), которая последовательно реконструирует основные события 1917 г.: Февральская революция и свержение царизма, власть Временного правительства, июльские демонстрации, «Корниловский мятеж» и кульминация в лице Октябрьской революции.

Второй режиссер – В. И. Пудовкин (1893-1953). За свой творческий век он также создал историко-революционную трилогию: «Мать»⁷⁴ (1926 г.) о событиях Первой русской революции; «Потомок Чингисхана» (1928 г.) о событиях Гражданской войны; «Конец Санкт-Петербурга»⁷⁵ (1927 г.) про Октябрьскую революцию и ее предысторию. Последний фильм охватывает события 1913-1917 гг., изначально он назывался «Петербург-Петроград-Ленинград»: первая его часть описывала мнимую незыблемость царизма, вторая – Первую мировую войну 1914-1918 гг., а третья – непосредственное рождение новой страны и Ленинграда.

Было несколько других режиссеров, в творчестве которых присутствовали мотивы, касающиеся революционных события. Отметим еще трех кинематографистов. Во-первых, Б. В. Барнет (1902-1965) и его фильм «Москва в Октябре»⁷⁶ (1927 г.), который, однако, дошел до наших дней лишь в нескольких фрагментах. Во-вторых, А. П. Довженко (1894-1956) и его картины

⁷¹ Художественный фильм «Стачка», С. Эйзенштейн, 1924. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=74ke_-BnkVt&t=9s

⁷² Художественный фильм «Броненосец “Потемкин”», С. Эйзенштейн, 1925. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GmUef84ybXk&t=2s>

⁷³ Художественный фильм «Октябрь», С. Эйзенштейн, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SK3mNGxkdmM&t=1s>

⁷⁴ Художественный фильм «Мать», В. Пудовкин, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9J7SheCoKls>

⁷⁵ Художественный фильм «Конец Санкт-Петербурга», В. Пудовкин, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qCxBFrT3EpE&t=8s>

⁷⁶ Художественный фильм «Москва в Октябре», Б. Барнет, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zAiMVB-bbBo&t=2s>

«Звенигора»⁷⁷ (1926 г.) и «Арсенал»⁷⁸ (1929 г.). В-третьих, Ф. М. Эрмлер (1898-1967) с фильмом «Обломок империи»⁷⁹ (1929 г.).

Историко-революционные киноленты эпохи НЭПа описывали весь комплекс причин и предпосылок, которые приводили к недовольствам и революциям. Как правило, основной акцент ставился на эксплуатации простого народа и во власти, которая была бессильна при решении важных проблем и которая позволяла себе вседозволенность. В фильме «Стачка» в одном из интертитров говорится: «Помни, пролетарий!». В данной киноленте катализатором недовольств стало самоубийство рабочего, который был несправедливо обвинен в краже материалов, а невиновность доказать не смог. В знак солидарности рабочие фабрики решают приостановить деятельность предприятия и выйти к своим угнетателям с некоторыми требованиями: повышение заработной платы на 30% и вежливое обращение. Это и говорит об изнурительной эксплуатации. Социальное положение рабочих в «Стачке» обозначено в сцене, где ребенок говорит отцу, что пора обедать, однако еды в доме практически нет, и мальчик играет с пустым кيسетом, делая вид, будто он его ест. В фильме «Броненосец “Потемкин”» Эйзенштейн уходит еще дальше. Матросы вынуждены жить в ужасных условиях, над ними насмехается даже боцман, а попытка накормить их борщом с испорченным мясом стала решающим моментом. Матросы решают выразить свое недовольство, однако руководство приговаривает их к смертной казни. Другие матросы, видя предстоящую смерть своих товарищей, решают поднять бунт. Эйзенштейн впервые продемонстрировал, что угнетателем была не только власть (в лице военно-морских руководителей), но и церковь⁸⁰. Священник одобряет казнь непокорных, а во время бунта запугивает Вакулинчука (именно

⁷⁷ Художественный фильм «Звенигора», А. Довженко, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EhC1VYhaYGo&t=1s>

⁷⁸ Художественный фильм «Арсенал», А. Довженко, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iIq0UDHvqic>

⁷⁹ Художественный фильм «Обломок империи», Ф. Эрмлер, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-CKz7YSxjco&t=7s>

⁸⁰ Караганов А. «Броненосец “Потемкин”» // <https://www.russkoekino.ru> URL: <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0016.shtml>

он возглавил бунт) своим «крестом-топором» (крест даже втыкается в пол как топор). Вакулинчук погибает, а режиссер акцентирует внимание на его смерти в интертитре: «Из-за ложки борща!». Значит, власть была готова карать недовольных даже за мелочи. Смерть Вакулинчука стала поворотным событием для населения Одессы, которое в знак солидарности решило выступить против своих угнетателей, но в их сторону вышли казаки и карательные отряды. Сцена «одесской лестницы» продемонстрировала бесчеловечность власти, от имени которой в фильме выступали жандармы. Мать теряет из-под руки своего сына, который оказывается задавленным насмерть толпой. Женщина находит бездыханное тело мальчика, берет его в руки, думая, что он жив, и пытается уговорить «карателей» остановиться: «Слышите? Не стреляйте! Моему мальчику очень плохо». Однако жандармы не останавливаются и продолжают беспощадно подавлять восстание⁸¹.

В киноленте «Октябрь» Эйзенштейн последовательно продемонстрировал основные причины и предпосылки Октябрьской революции. Фильм начинается с разрушения статуи Александру III, что стало символом падения царизма и надежд на светлое будущее. Однако дальше народ осознавал, что Временное правительство не стремится наладить обстановку внутри государства и улучшить жизнь страдающих людей. Страна живет так же, как и при царе. Продолжается «империалистическая» война, уносящая мужское молодое и работоспособное население, о чем говорит множество женщин в кадре⁸². Положение на фронте даже вынуждает солдат оставить поле боя и прекратить сражения. Повсеместно люди голодают и страдают от нехватки средств для существования.

В фильме В. Пудовкина «Мать» также раскрывается вседозволенность власти, которая в 1905 г. расстреливает недовольных во время выступления в Твери. «Конец Санкт-Петербурга» в демонстрации причин и предпосылок

⁸¹ Шикловский В. Б. Эйзенштейн. - М : Искусство , 1976. - С. 122.

⁸² Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

более подробный источник. Во-первых, показана трудная жизнь российских крестьян. Это характеризует не только скудная изба или бедное одеяние, но и то, что мать рождает еще одного ребенка, и главный герой – простой безымянный крестьянин – вынужден пойти работать на фабрику, дабы прокормить семью. Кинолента наглядно демонстрирует, что молодое мужское население вынуждено преждевременно стареть, изнурительно работая в деревне или в городе. Если же случается смерть главного работника, то умирает вся семья⁸³. Во-вторых, кинолента напрямую показывает все ужасы «империалистической» войны. На примере главного героя выдвигается тезис о том, что солдат на фронт отправляют в качестве «пушечного мяса», а сама война выгодна только управляющим кругам. Жертвами на войне являются не только «путиловские, обуховские, лебедевские» или «пензенские, новгородские, тверские», но и «саксонские, вюртембергские, баварские», то есть и те, против кого идет война. В то время как на поле боя гибнут солдаты, демонстрируются кадры с биржи, где буржуазия накапливает свои состояния. Также война усилила эксплуатацию на фабриках, которые служат нуждам фронта.

В «Обломке империи» Ф. Эрмлер продемонстрировал бессмысленность войны на примере унтер-офицера Филимонова. На поле боя он встречает немецкого солдата, в котором узнал своего двойника – такого же рабочего⁸⁴. В связи с этим Филимонов не решается на атаку, не слушается командования, а братается с этим немцем.

А. Довженко в «Звенигоре» продолжил тезис о бессмысленности войны на примере участия в ней героя Тимоша. «Арсенал» Довженко более интересен. В начале киноленты демонстрируется царь Николай II, который вместо решения актуальных государственных вопросов делает записи в свой дневник о том, что произошло сегодня в семье и т.д. В «Арсенале» жестокость

⁸³ Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. - М : Искусство, 1980. - С. 84.

⁸⁴ Потемкина В. В. Образ положительного героя в контексте поэтического и прозаического направления киноязыка (на примере творчества А. Довженко и Ф. Эрмлера, конец 1920-х - середина 1930-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-polozhitelnogo-geroya-v-kontekste-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-napravleniy-kinoyazyka-na-primere-tvorchestva-aleksandra>

на фронте пересекается с понятием «горе»: горе жен (интертитр со словами «Где муж?»), горе матерей («Было у матери три сына. Нет у нее больше трех сыновей»). Война привела людей в отчаяние, когда пастух без руки избивает лошадь, а мать бьет голодных детей.

Советские художественные историко-революционные киноленты определяли главного героя в лице народа. Акцент на толпе, массе и «каждом» ставился намеренно, чтобы зритель мог ощущать себя частью общей победы⁸⁵. Режиссеры же по-разному подходили к демонстрации народа-героя в своих фильмах. С. Эйзенштейн снимал народ в общей совокупности, практически не выделяя кого-либо на передовые позиции. Кинолента «Стачка» в одном из финальных интертитров, процитировав Ленина, определила то, что народ шел к октябрьской победе очень долго: «Стачки были школами к вооруженному восстанию»⁸⁶. «Броненосец “Потемкин”» продемонстрировал разнообразие в народе, участвовавшем в революционной борьбе. На самом броненосце выступают моряки, в городе на лестнице, как можно увидеть и учителя, и студента, и мать, и даже инвалида. Соответственно, данная масса (народ) – это не просто толпа, это люди, у каждого из которых есть своя судьба. Восстание в целом было подавлено, но это снова говорило о том, что главная победа не была достигнута просто, восстание на «Потемкине» – это еще один важный шаг. К тому же в конце картины моряки броненосца торжественно водружают «красное знамя» (флаг был вручную раскрашен режиссером). В «Октябре» показано несколько символов, как народ общими усилиями победил старый мир. Первый – начальное разрушение статуи Александру III. Вторая не менее символическая сцена – взятие Зимнего дворца. Ворота во дворец не были закрыты, однако каждый человек предпочел перелезть через них, обозначая, что старый мир окончательно разрушен и пришло время новой эпохи⁸⁷. В «Октябре» вновь участниками революционной борьбы стали люди с разной

⁸⁵ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

⁸⁶ Шкловский В. Б. Эйзенштейн. - М : Искусство , 1976. - С. 103.

⁸⁷ Там же. С. 153.

судьбой и разных категорий населения (солдаты, женщины, рабочие, крестьяне и т.д.).

Подобно Эйзенштейну демонстрирует массу и Б. Барнет в киноленте «Москва в Октябре». В коротких отрывках фильма можно увидеть, как сплоченная масса людей из разных социальных категории и судеб борется за свою свободу.

В творчестве В. Пудовкина народ снова выступает главным героем революций. Однако режиссер персонифицировал героя и продемонстрировал судьбу одной маленькой частички огромной массы. В своих фильмах Пудовкин обозначил такую проблему, как искренняя вера в непоколебимость власти, а вместе с этим киноленты показывали эволюцию героев, которые превращались в носителей революционных идей⁸⁸. В картине «Мать» главной героиней выступает Ниловна, мама Павла Власова, активного участника революционного движения. Она испытывает страх перед городовым и наивно верит в справедливость жандармов. В страхе за своего сына она сдает Павла, однако далее осознает свое предательство. Знакомство с друзьями сына поучает Ниловну, приводит ее к осознанию, что она напрасно верит в справедливое правление городского. После гибели Павла Ниловна гордо поднимает красное знамя и идет вперед навстречу жандармам, погибая за революционные идеалы. Именно финальные сцены «матери со знаменем» стали хрестоматийными.

В «Конце Санкт-Петербурга» В. Пудовкин определяет главного героя за безымянным крестьянином, говоря тем самым, что не важно, как зовут революционера, важна в первую очередь борьба за идеи и итоговую «октябрьскую победу». Главный герой изначально так же наивен. Ему непонятны слова активистов, возразивших начальству на заводе. Крестьянин радуется их увольнению, считая, что будет больше работы и больше зарплата. Он даже сдает одного из коллег. Однако чрезмерная эксплуатация приводит к

⁸⁸ Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. - М : Искусство, 1980. - С. 58-59.

осознанию всей правды, и герой от неопытности бросается на заводчика с кулаками, желая таким образом решить свою проблему. Крестьянина отправили на фронт, где окончательно формируются его взгляды на фоне увиденных ужасов и дружбы с сослуживцами, и в конце киноленты он будет вместе со всеми добиваться победы в Октябрьской революции.

А. Довженко в своих фильмах также персонифицировал героя в лице Тимоша. Он является закоренелым пролетарием и противоположностью своего брата Павло (кулака и националиста). В «Звенигоре» Тимоша формирует постоянный труд, а также нескончаемая война, где он сближается с русскими рабочими, пропитываясь революционными идеалами. Тимош встает в ряды большевиков-арсенальцев. В конце картины Павло не удается взорвать поезд, который вел Тимош, направляя его вперед в светлое будущее⁸⁹. В «Арсенале» продолжена история героя-революционера. Тимош недоумевает, почему гайдамаки выступают от имени украинского народа. Активность Тимоша показана в сцене сорванного Центральной Радой съезда. Герой на трибуне сообщает, что он выступает от имени большевиков. В конце картины в Тимоша несколько раз стреляют гайдамаки, однако тот срывает с себя рубашку, показывая, что ни одна пуля не может сломить идею.

Примечательно, что в советских художественных фильмах 1920-х гг. практически не демонстрируются лидеры большевизма. Это придавало большее значение роли народных масс в «октябрьской победе». Фильм «Октябрь» стал первым и единственным фильмом эпохи НЭПа, где напрямую был показан В. И. Ленин (роль исполнил непрофессиональный актер В. Никандров). Лидер большевиков агитирует людей на броневике (эта сцена стала хрестоматийной), а на заседании ЦК он склоняет однопартийцев к тому, что восстание должно произойти именно 25 октября, поскольку понимает, что стихийное и неподготовленное выступление не принесет успеха, важна поддержка масс и солдат. В других кинолентах лидеры большевиков лишь

⁸⁹ Марьямов Э. М. Довженко. - М: Молодая гвардия, 1968. - С. 119.

упоминаются. В «Конце Санкт-Петербурга» и «Обломке империи» показаны памятники Ленину.

В кинолентах 1920-х гг. особое значение придавалось обоснованию, почему именно большевики были той силой, что смогла спасти страну от гибели. Соответственно, для этого нужно было показать врагов большевизма и народа. Можно выделить несколько антагонистов в художественных фильмах эпохи НЭПа на историко-революционную тему: директора фабрик, царь Николай II, Временное правительство и лично его руководитель А. Ф. Керенский. В большинстве своем это были карикатурные, сатирические образы, которые не способны правильно управлять фабриками или страной. Иногда режиссеры подходили с полной серьезностью в деле демонстрации образа врагов народа и большевиков, показывая жестокое отношение, например, со стороны власти.

В «Стачке» С. Эйзенштейн продемонстрировал классический образ фабричного директора. Это – заплывший жиром и непомятающийся в кресле человек, имеющий в своих руках всевозможные богатства. Директоров можно охарактеризовать как «хозяев жизни», эксплуатирующих народ в целях обогащения. Народными требованиями, написанными на бумаге, они вытирают свою обувь.

Уже указывалось выше, что власть представляла собой «карателя», который за непослушание готов убивать свой народ (например, «Броненосец “Потемкин”» и «Мать»). В «Броненосце “Потемкине”» врагом еще является и церковь. Позже в другом фильме Эйзенштейна («Старое и новое») раскроется идея того, что церковь постоянно обманывала народ. Кинолента «Октябрь» представила самый сатирический образ Временного правительства в лице Керенского. Новый лидер страны сразу же показывает свое неумение править страной. Керенский принимает решение о продолжении войны до победного конца, а также возвращает смертную казнь на фронте. Руководитель Временного правительства постоянно нелепо ведет себя. Керенский гордо поднимается по лестнице (символ собственного возвеличивания), он сопоставляет себя с Наполеоном Бонапартом, считая себя таким же

властителем великой империи. Две фигурки французского императора, направленные друг на друга, указывают на противостояние Керенского с Корниловым, на его страх потерять власть. Маленькая корона в кадре говорит о желании стать диктатором. Свободное время Керенский проводит за сном в царском кресле или за чтением книг в императорской библиотеке. Во время июльских демонстраций лидер Временного правительства от страха прячется под подушками, а в октябре на фоне революционных событий и вовсе бежит из страны, скрывая собственное лицо.

В «Октябре» продемонстрированы члены партий эсеров и меньшевиков, которые выступают во время Октябрьской революции. Первых олицетворяет арфа, вторых – балалайка⁹⁰. Речь представителей данных партий утомляет крестьянина, а во время выступления большевика он просыпается и аплодирует.

Керенский показан и в «Конце Санкт-Петербурга». Новый руководитель обещает продолжить войну, а публика ему аплодирует. Керенский стоит на огромной сцене, на которой он кажется ничтожно маленьким, словно «миниатюрный человечек».

В «Арсенале» Довженко образ противников большевизма приняли на себя гайдамаки и Центральная Рада Украинской Народной республики, которые делают все возможное, чтобы не идти рука об руку с властью большевиков. В комнате одного чиновника портрет Тараса Шевченко плюет в сторону этого старичка, показывая тем самым, что националисты ведут украинский народ к краху⁹¹. В данной киноленте был показан царь Николай II. Он представлен равнодушным к судьбе страдающего от изнурительной войны народа. Император вместо решения государственных дел записывает в дневник какие-либо бытовые моменты из жизни его семьи.

⁹⁰ Суслов А. Ю. Эсеры и меньшевики в историческом сознании российского общества: эволюция образа // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esery-i-mensheviki-v-istoricheskom-soznanii-rossiyskogo-obschestva-evolyutsiya-obraza>

⁹¹ Марьямов Э. М. Довженко. - М: Молодая гвардия, 1968. - С. 158.

Следует отметить, что образ врагов большевиков нашел свое отражение и в белом движении. Этот аспект рассматривается в параграфе, посвященном Гражданской войне.

Наконец, определенную роль в демонстрации революционных событий разных лет сыграло такое понятие, как «насилие», эстетизированное в меру. Режиссеры хотели как можно лучше продемонстрировать все краски царизма и Временного правительства. Примечательно, что насилие и вовсе становится привычным для населения, люди равнодушны к нему и к смерти.

Жестокая расправа над людьми демонстрируется в «Стачке», но более «красочно» среди всех фильмов С. Эйзенштейна насилие показано в киноленте «Броненосец “Потемкин”». Источником расправ здесь является армия, безжалостно расстреливающая толпу на лестнице (хрестоматийная сцена «одесской лестницы»), а также готовая расстрелять неповинных матросов. Священник, как уже указывалось, тоже является источником насилия. В «Октябре» тема насилия также раскрыта, когда в июльскую демонстрацию вмешивается армия и расстреливает народ. Здесь же перемешивается образ буржуазии, которая готова убивать простых людей за любое проявление недовольства. Трагизма придает поднимающийся мост, с которого упала мертвая лошадь, а рядом лежит бездыханная девушка. Медленный подъем моста накаляет обстановку. В «Арсенале» тема насилия продиктована уже указанным в причинах и предпосылках отчаянием от незнания, как жить дальше. Особенно четко проявляется насилие в демонстрации погибших в боях Первой мировой войны солдат. Тема насилия нашла свое отражение и в фильмах на тему Гражданской войны.

Историко-революционная тема в советском художественном кинематографе 1920-х гг. занимала важное место, несмотря на то, что кинокартин в данном жанре было не так много. Однако представленные и проанализированные фильмы смогли в полной мере раскрыть настроения общества того периода и во многих аспектах рассмотрели революции первой четверти XX в. в России: причины, главных героев, охват, противников и т.д.

2.2. Репрезентация образа гражданской войны в России

Тема Гражданской войны была очень распространенной в советских художественных фильмах 1920-х гг. Причин для этого было несколько. Во-первых, как уже упоминалось, в первые послереволюционные годы большевистская власть проводила активную агитацию на примере подвигов Красной армии. Этот тезис можно подкрепить словами В. И. Ленина, которые были сказаны им на IX съезде РКП (б) в 1920 г.: «...больше всего надо подумать о том, чтобы сделать основой нашей агитации и пропаганды – анализ, объяснение того, почему мы победили, почему эти жертвы гражданской войны окупились сторицей, и как надо поступать на основании этого опыта, чтобы одержать победу в другой войне, войне на фронте бескровном»⁹². Во-вторых, зритель желал, чтобы кино его развлекало, а тема Гражданской войны идеально состыковывалась с излюбленным в народе приключенческим жанром. Во многом именно поэтому в годы НЭПа не уменьшилось количество снятых на данную тематику кинолент. Тем самым одновременно фильм пропагандировал идеалы большевиков, просвещал в истории Гражданской войны и развлекал своим вольным и простым духом приключений.

Гражданская война в советском художественном кинематографе была олицетворением двойственного образа войны, царившего в те годы в киноискусстве. Первая мировая война подавалась как жестокая и кровавая бессмыслица, ненужная народу⁹³. Фильмы о Гражданской войне не отрицали ее жестокость, однако она трактовалась как необходимость в деле «октябрьской победы» и ее итогового закрепления.

Первые художественные фильмы о Гражданской войне появились на экранах в 1919 г. Изначально снимались короткометражные киноленты –

⁹² Девятый съезд РКП (б). Март-апрель 1920. Протоколы // <http://istmat.info> URL: http://istmat.info/files/uploads/51515/9_sezd._1934_g.pdf

⁹³ Белогорьев А. М. Первая мировая война в зеркале отечественного кинематографа // <https://istorex.ru> URL: https://istorex.ru/page/belogorev_am_pervaya_mirovaya_voyna_v_zerkale_otchestvennogo_kinematografa

«Дезертиры», «Отец и сын», к примеру. Многие картины не сохранились. Как правило, ранние фильмы о Гражданской войне были простыми в сюжете и в своем идейном исполнении. Эти кинокартины можно описать в формуле «“красные” – хорошие, “белые” – плохие», которая сохранится и в дальнейшие годы. Например, «Отец и сын» повествовал о том, что белогвардейцы осознают бесперспективность своих солдат и решают вступить в ряды «красных». Иногда были и своего рода «уникальные» картины, как, к примеру, «Прозревший». Отличает киноленту рассказ про то, что даже командующий царской армии может быть полезен Красной армии, если он совершит выбор в ее пользу⁹⁴. После 1921 г. на некоторое время тема Гражданской войны перестала интересовать режиссеров в связи с окончанием боевых действий и потери актуальности данного события. На первый план тогда стали выходить бытовые картины разных поджанров и направлений. После 1923 г. начинается новый виток темы Гражданской войны в кино, где образы и символы стали более углубленными. Отмечается, что в эти годы было снято почти сорок фильмов на данную тему, что и делало ее более распространенной, чем даже тема Октябрьской революции⁹⁵. Прежде всего, наиболее видными режиссерами, снимавшими фильмы о Гражданской войне, были В. Пудовкин, А. Довженко, Б. Барнет, Я. Протазанов (1881-1945), И. Перестиани (1870-1959), А. Разумный (1891-1972), Л. Кулешов (1899-1970) и др.

Первый момент, к которому стоит обратиться в образе Гражданской войны, – это охват и место действия. Фильмы про данное событие не ограничивались лишь территориями России. Зачастую киноленты не обозначали даже названия города или близлежащей местности, где происходили все события, но в целом охват был очень широкий. Действие фильма И. Перестиани «Красные дьяволята»⁹⁶ (1923 г.) происходит в каком-то украинском поселке. Также на Украине происходят события фильма А. Довженко «Арсенал».

⁹⁴ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru>
URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>

⁹⁵ Будяк Л. М. История отечественного кино. - М: Прогресс-Традиция, 2005. - С. 82.

⁹⁶ Художественный фильм «Красные дьяволята», И. Перестиани, 1923. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fsnJW7pPyrU>

Киолента А. Разумного «Банда батьки Кныша»⁹⁷ (1924 г.) за основу взяла некий безымянный городок. В «Красных партизанах»⁹⁸ (1924 г., реж. В. Висковский) действие сосредотачивается в Сибири. В фильме Я. Протазанова «Сорок первый»⁹⁹ (1927 г.) основные события разворачиваются в Средней Азии. В киоленте В. Пудовкина «Потомок Чингисхана»¹⁰⁰ (1928 г.) события и вовсе происходят в Монголии. Картина К. Гертеля «Шакалы Равата» (1927 г.) рассказывала о борьбе с басмачеством на территории Узбекистана¹⁰¹. Фильм П. Бархударяна «Шестнадцатый»¹⁰² (1928 г.) повествовал о борьбе с «белыми» в Армении. Картина А. Бек-Назарова «Севи́ль»¹⁰³ (1929 г.) была посвящена войне на территории Азербайджана.

Образ большевиков и красноармейцев в киолентах о Гражданской войне совмещался и трактовался по отношению к простым людям, выходцам из народа. В фильмах происходила персонификация героя-красноармейца. Так же, как и в случае с лидерами большевизма в историко-революционных лентах, главнокомандующие Красной армии на экране не демонстрируются, а лишь упоминаются. Исключением является картина «Красные дьяволята», где показан С. Буденный. Образ бойца-красноармейца является собирательным – он мужественный и верный, добрый и справедливый, он всегда находит выход из сложных ситуаций и готов пожертвовать многим ради общей идеи. В фильме «Банда батьки Кныша» чекисты узнают, что в их городке действует белое подполье. Для победы над врагами они инсценируют приезд в город под видом «белой» банды Кныша, вступают в подполье и в итоге громят его. В

⁹⁷ Художественный фильм «Банда батьки Кныша», А. Разумный, 1924. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-dZc3KwgA-A>

⁹⁸ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

⁹⁹ Художественный фильм «Сорок первый», Я. Протазанов, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v6lWaOQOEjQ>

¹⁰⁰ Художественный фильм «Потомок Чингисхана», В. Пудовкин, 1928. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VkX21FB7OdA>

¹⁰¹ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Художественный фильм «Севи́ль», А. Бек-Назаров, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H9NRRo6B00A>

киноленте Л. Кулешова и Н. Агаджановой-Шутко «Два-бульди-два»¹⁰⁴ (1929 г.) Бульди-сыну удается сбежать из «белого» плена благодаря своим цирковым навыкам. Образ красноармейца-циркача был во многом излюбленным среди режиссеров, поскольку это показывало, насколько боец Красной Армии еще спортивен. Также в «Два-бульди-два» на примере Бульди-отца продемонстрирована эволюция в сторону «красных». Отец пытается спасти сына из «белого» плена, для чего даже он устраивает «представление» перед главным белогвардейцем. Однако ложные обещания отпустить сына и такие же неправдивые вести о его смерти вынуждают Бульди-отца встать на сторону красноармейцев.

Интересен такой момент, как роль идеи в образе красноармейцев (большевиков). Фильм «Арсенал» А. Довженко показал, что большевик, прежде всего, – носитель идеи. Как уже говорилось в первом параграфе, герой Тимош после расстрела показывает, что пули ему не страшны. Другой пример – кинолента «Сорок первый» Я. Протазанова (1926 г.). Из-за непогоды корабль с красноармейкой Марюткой и пленным белогвардейцем Говорухой-Отроком разбивается, и герои оказываются на необитаемом острове. Даже несмотря на то, что между персонажами по сюжету возникли чувства, Марютка как истинная большевичка и красноармейка застрелила белогвардейца в момент, когда тот призвал на помощь плывущий неподалеку корабль «белых». Она выбирает идею вместо собственного спасения и счастливой жизни с любимым человеком.

Интересной особенностью советских художественных кинолент 1920-х гг. является демонстрация участия детей в Гражданской войне на стороне «красных», чтобы подчеркнуть и их роль и подвиги в победе над недругами новой власти. Одним из наиболее известных фильмов на данную тему является кинолента И. Правова и О. Преображенской «Аня»¹⁰⁵ (1927 г.). Смелая девочка

¹⁰⁴ Художественный фильм «Два-бульди-два», Л. Кулешов, Н. Агаджанова-Шутко, 1929. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=5QXU_i9zZ3Q&t=1s

¹⁰⁵ Художественный фильм «Аня», И. Правова, О. Преображенская, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6CB6-7Tjg3A>

по имени Аня помогает «красным», доставляя оружие на пароходе, который шел через территории, контролируемые «белыми».

Образ врагов красноармейцев в советских художественных кинолентах 1920-х гг. воплощался в основном в белогвардейцах и их лидерах, и на этом пункте следует остановиться подробно. Образ врагов Красной армии в фильмах о Гражданской войне в целом похож на образ антагонистов историко-революционных фильмов в виде Временного правительства и А. Керенского. «Белые» и их лидеры – это такие же сатирические и недалёковидные персонажи. Красноармейцы, естественно, всегда одерживают победу над своими врагами. Стоит добавить, что порой белогвардейцы выступают несоизмеримо жестокими и беспощадными. Например, в киноленте Ф. Эрлера «Обломок империи» белые застукали раненого красногвардейца, который от сильной жажды пытался испить собачьего молока. Сначала враги убивают животное, а далее – непосредственно солдата Красной Армии.

Примечательно, что в кинематографе СССР еще не успели показать «отца революции» и лидера большевиков В. И. Ленина, но активно демонстрировали «белых» главнокомандующих. В фильме В. Висковского «Красные партизаны» впервые появился Верховный правитель России А. Колчак. Главнокомандующий, находясь в Сибири, делает необдуманные решения, которые помогают красноармейцам одерживать легкие победы. Также Колчак как персонаж присутствует в киноленте В. Гардина «Золотой запас» (1925 г.) вместе с атаманом Красильниковым. В обоих названных фильмах Верховного правителя России берут в плен. В киноленте «Красные дьяволята» главным антагонистом выступает Н. Махно, которому по сюжету противостоит С. Буденный.

Пожалуй, самый сатирический образ лидера белогвардейцев примерил на себя исторический деятель Н. Юденич. В киноленте Г. Козинцева и Л. Трауберга «Мишки против Юденича»¹⁰⁶ (1925 г.) главный герой пробирается

¹⁰⁶ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

в штаб командующего Северо-Западной армии. Штаб изображается как длинный забор с надписью «Штаб Юденича», а главнокомандующий – это рыжий клоун, который внешне напоминал Чарли-бродягу (образ Чарли Чаплина в большинстве его фильмов). Мишку Юденич бросил к медведю, которого красноармеец с легкостью приручил и с его помощью взял в плен врага.

Демонстрация образа врагов красноармейцев и большевиков Белым движением не ограничивался. Другими антагонистами изредка выступали иностранные интервенты. Так, в киноленте Ч. Сабинского «Пурга» (1927 г.) демонстрируется разгон англичан в Сибири, при котором одна из иностранных семей попадает к большевику. Жена проникается «правильными» идеями и бросает мужа-англичанина¹⁰⁷. В фильме «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина (1928 г.) повествуется о судьбе Баира, который оказывается потомком одного из самых легендарных полководцев в мировой истории. Англичане решают этим воспользоваться и посадить на трон главного героя исключительно в своих целях – поддержка в борьбе с большевистской Россией. По задумке режиссера Баир воплощал в себе судьбу своего народа, борьбу с рабским бесправием и нищетой¹⁰⁸. Главный герой, осознав жестокость оккупантов, восстает со словами: «Долой грабителей! Долой бандитов! Долой воров! К оружию!».

На экране мелькали и другие враги Красной армии. Фильм Е. Иванова-Баркова «Иуда» (1930 г.) в качестве врагов большевиков выдвинул духовенство¹⁰⁹. Из своих контрреволюционных и антибольшевистских побуждений настоятель монастыря в Кубани впустил в село белогвардейцев, которые начали карательную деятельность в населенном пункте. Священники

¹⁰⁷ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru>
URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>

¹⁰⁸ Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. - М.: Искусство, 1980. - С. 88.

¹⁰⁹ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru>
URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>

манипулируют набожными крестьянами, вовлекая их в борьбу против Красной армии, мотивируя это «плачущей иконой».

Наконец, можно выделить и такой тип врагов большевиков и красноармейцев как локальный враг. Например, в фильме А. Довженко «Арсенал» в качестве противников выступают Центральная рада и гайдамаки, которые руководствуются националистическими и шовинистскими идеями. Стоит добавить, что Довженко в качестве одного из врагов добавил бывшего царя Николая II.

Закончить анализ образа врагов красноармейцев и большевиков стоит с одного интересного исключения. «Белый» в кинолентах тех лет - это бесчувственный и безжалостный человек. Однако в фильме «Сорок первый» Говоруха-Отрок показан как глубокий персонаж, которому не чужды чувства. Он полюбил красноармейку и готов был разделить с ней всю оставшуюся жизнь. С другой стороны, герой продемонстрирован как храбрый белогвардеец, верный своим убеждениям, но способный отступить от своих идей ради близкого и нужного для себя человека.

Таким образом, тема Гражданской войны получила широкое воплощение в советском художественном кинематографе 1920-х гг. Демонстрация данного события охватывала множество территорий Страны Советов, показывая борьбу с «белыми» врагами как на ключевых территориях (Россия, Украина), так и на национальных окраинах против своих собственных противников (Армения, Азербайджан, Узбекистан и др.). Не обделены вниманием были и иностранные враги и религиозные деятели, хоть и демонстрировались в гораздо меньшей мере. Фильмы восхваляли подвиги Красной Армии, включая даже героические дела детей, чтобы, как и в историко-революционных фильмах, подчеркнуть роль каждого человека в общем деле.

2.3. Повседневность и быт эпохи НЭПа в художественном кино 1920-х гг.

Из всего наследия советского кинематографа 1920-х гг. фильмы на тему повседневности и быта занимали, пожалуй, ведущее место. О советской жизни

эпохи НЭПа рассказывали как комедии, так и драмы, раскрывая с разных сторон зарождающееся советское общество 1920-х гг. Демонстрировались всесторонние изменения, а также актуальные проблемы тех лет.

Первой отличительной чертой советских бытовых художественных фильмов являлась демонстрация жизни в столичных городах – в Москве либо в Ленинграде. Жизнь провинциальных городов и деревень фактически игнорировалась (за некоторыми исключениями). Вероятно, это было связано с тем, что быт и уклад советской деревни эпохи НЭПа фактически не претерпел кардинальных изменений (прогресс стал ощущаться только в конце 1920-х гг.), а в нестоличных городах новшества практически не были заметны.

К теме повседневности и быта обращались многие режиссеры – Ф. Эрмлер, С. Эйзенштейн, Б. Барнет, Я. Протазанов, О. Фрелих, Л. Кулешов и др. В их фильмах наглядно описывались новшества эпохи, домашний интерьер, советская мода, социальные проблемы и т.д.

Киноленты, в первую очередь, концентрировались на внешнем преобразении городов. Повсюду стоят многоэтажные здания со своими обитателями, а по улицам разбросаны прилавки, магазины, рынки и многое другое. Для горожан привычными стали автомобили и общественный транспорт (можно заметить множество трамваев). В фильме Б. Барнета «Дом на Трубной»¹¹⁰ (1928 г.) в одной из многоэтажек кипит жизнь, ночью люди выключают свет и уходят спать, на улице же в этом доме красуется сапожная мастерская. В киноленте Ф. Эрмлера «Катька – бумажный ранет»¹¹¹ (1926 г.) демонстрируется работа ленинградского рынка. Картина Я. Протазанова «Закройщик из Торжка»¹¹² (1925 г.) показывает внешнее различие столичного и провинциального города тех лет. Так, Торжок больше похож на деревню, в

¹¹⁰ Художественный фильм «Дом на Трубной», Б. Барнет, 1928. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=1Rc_aREP-zM&t=5s

¹¹¹ Художественный фильм «Катька – бумажный ранет», Ф. Эрмлер, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4pSQIdqGeAA>

¹¹² Художественный фильм «Закройщик из Торжка», Я. Протазанов, 1925. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=Lr7_S6FvizE

нем преобладают деревянные дома, отсутствуют асфальтовые автомобильные дороги, а жители ведут образ жизни, подобный сельскому.

«Закройщик из Торжка» вводит новое понятие, которое наглядно характеризовало эпоху НЭПа, – облигация. Петя Петелькин, главный герой, приобретает за копейки облигацию, которая в итоге становится выигрышной. Кинолента показала, что люди в 1920-х гг. не понимали, чем может послужить данная ценная бумага, относясь к ней неаккуратно.

Жизнь советских людей, как показано в кинокартинах, стала представлять собой постоянное движение, горожане то и дело куда-то идут или бегут. В основном, люди спешат на работу или домой после рабочего дня, в иных случаях они идут за продуктами или просто проводят свое свободное время. Но в первую очередь для каждого человека важен труд. Герой по имени Николай их ленты А. Роома «Третья Мещанская»¹¹³ (1927 г.) работает на стройке, а его жена Людмила весь день занята домашним хозяйством – уборка в доме, приготовление еды, стирка и пр. В данном фильме показано, что за чистотой городов постоянно следят – дворники подметают улицы. Катька из фильма «Катька – бумажный ранет» работает на рынке, торгуя яблоками, а ее подруга Верка – иностранными духами. Интересно то, что за право продавать данный товар героиня дала взятку. В другом фильме Ф. Эрмлера – «Обломок империи» – показано, что будет, если человек из «старого» (царского) общества попадет в «новое» (советское). Унтер-офицер Филимонов некогда потерял память. Вспомнив, кем он является, герой решает поехать в столицу за женой, но он совсем не узнает не только город, но и всю страну. По приезде в Москву Филимонов почти сразу получает работу на предприятии на новом оборудовании.

В советском художественном кинематографе 1920-х гг. демонстрируется, что люди фактически избавились от своей религиозности¹¹⁴. Одно из

¹¹³ Художественный фильм «Третья Мещанская», А. Роом, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0JBweoVX5Tw&t=2s>

¹¹⁴ Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920-1980-х гг.: источниковедческий анализ // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_21336925_48289773.pdf

исключений – «Проститутка» О. Фрелиха (1926 г.), в котором в одной сцене женщина крестится перед иконой. Религия и вера в бога стали ассоциироваться с прежней страной, а советские люди, как показывают киноленты, избавляются от религиозности.

Интересен фильм Л. Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в Стране большевиков»¹¹⁵ (1924 г.), где превозносится идея, что советский человек – это пример для подражания. Главный герой американец Джон Вест полностью убежден, что жители СССР являются дикарями и ведут соответствующий образ жизни, он даже проводит параллели с папуасами. Герой отправляется в «Страну большевиков» с целью убедиться в этом, и первое время его точка зрения подтверждается. Веста обворовывают и постоянно разыгрывают, над ним насмеваются. Однако в конце фильма появляется герой, воплощающий в себе «истинного большевика». Он спасает американца и показывает ему, как живут советские люди по-настоящему. Гражданин СССР нацелен получить образование (это говорит о его доступности), а после окончания учебы советский человек трудится на благо всего общества. «Третья Мещанская» демонстрирует, что в ежедневный распорядок дня для «истинного большевика» входит занятие спортом – герой Николай каждое утро делает зарядку. В дополнение стоит упомянуть, что в киноленте «Закройщик из Торжка» демонстрируется футбольный матч и то, как сильно люди любят эту игру.

Отдых и досуг также нашли свое отражение в фильмах 1920-х гг. В фильме «Необычайные приключения мистера Веста в Стране большевиков» показано, что советский человек предпочитает культурное времяпрепровождение – посещение театров, которые стали доступны простым рабочим. В «Третьей Мещанской» Людмила является любительницей посещать кинотеатры, а ее муж Николай предпочитает коротать свободное время за чтением газеты или игрой в шашки.

¹¹⁵ Художественный фильм «Необычайные приключения мистера Веста в Стране большевиков», Л. Кулешов, 1924. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bq1Qx6jOJOA&t=4s>

В годы НЭПа, однако, оставались такие формы досуга, которые были недоступны простому человеку. Например, в фильме «Катка – бумажный ранет» демонстрируется, что нэпманы (частные предприниматели) предпочитают отдыхать в дорогих ресторанах или в казино. Обычные же люди, придя в казино, как правило, проигрывали все свои деньги. Так, в «Катке – бумажный ранет» Семка, жених Катки, в поисках богатства постоянно «спускает» в казино все свои сбережения¹¹⁶.

Интересен интерьер квартир эпохи НЭПа, который демонстрируется в советских игровых фильмах 1920-х гг. Характерной чертой квартир эпохи НЭПа является их весьма скромное убранство. В фильме «Дом на Трубной» показано, что в квартире есть лишь стол со стульями, кровать и некоторые другие важные в быту принадлежности (к примеру, посуда). Обои на стенах отсутствуют, среди украшений в лучшем случае одна картина. Ф. Эрмлер в «Катке – бумажный ранет» акцентирует внимание на демонстрации нищенских домов и квартир на окраинах столичных городов. В редких случаях квартира эпохи НЭПа может выглядеть лучше. Так, в киноленте «Третья Мещанская» у Николая и Людмилы есть настенный ковер с лебедями, украшающие тумбочку фигурки, фотографии иностранных актеров, а помимо кровати есть удобный диван, на котором любит спать кошка.

Мода и одежда советских людей, как демонстрирует художественное кино 1920-х гг., может помочь определить, откуда родом человек – из города или из деревни. Внешний вид, к тому же, может указать и на уровень достатка. В фильме «Дом на Трубной» нашлось место и городской, и сельской моде. Активистка-общественница Феня одета в пиджачок, а ее платок повязан по комсомольской моде. Горничная Мариша носит на ногах шнурованные ботинки по колено, а на ней – пальто с меховым воротником. Это была городская мода. Крестьянская девушка Параня, в свою очередь, одета в платочек и длиннополую юбку, как по деревенской моде. В «Обломке

¹¹⁶ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

империи» Филимонов с удивлением наблюдает, что в трамвае одновременно находятся девушки в солидных платьях и клошах (женская шляпка), а мужчины наоборот одеты по-простому – спецовка, картузы и лапти. Фильм «Катка – бумажный ранет» демонстрирует солидную нэпманскую одежду – пиджак, брюки, галстук. С другой стороны, персонаж Вадька, бывший интеллигент, был одет в подобный костюм, но он весь изодранный, поскольку куплен был еще до революции¹¹⁷.

Отдельной чертой советских художественных фильмов 1920-х гг. является демонстрация изменившегося отношения к женщине, которая официально стала признаваться свободным человеком, который может самостоятельно вершить свою судьбу¹¹⁸. В киноленте М. Авербаха и М. Донского «В большом городе»¹¹⁹ (1927 г.) поэт Граня Бессмертный пытался склонить девушку к близости, заявляя следующее: «Новая любовь – это свободная связь на основе ограниченного влечения индивидуумов противоположного пола». На это был дан ответ: «Это не любовь, а гадость!.. Это ниже человеческого достоинства». Девушка в итоге решает отвергнуть поэта. Фильм Ф. Эрмлера «Парижский сапожник»¹²⁰ (1927 г.) поднимает проблему отношения к женщине и к ее ребенку. Катя Карнакова после отношений с комсомольцем Андреем оказалась в положении, и будущий отец хочет избежать этого. Секретарь комсомола упрекает Андрея в том, что тот относится неуважительно к женщине и их общему ребенку. Он даже дает герою справочник «Проблемы полов», однако тот решает опозорить Катю, чтобы она отстала от него. Отношение к женщине диктуется в киноленте О. Фрейлиха «Убитая жизнью»¹²¹

¹¹⁷ Лебина Н. Б., Терехова М. В. Внешний облик горожанина в советском кино 1920-1930-х гг. // URL: [http://uralhist.uran.ru/pdf/UIV_3\(52\)_2016_Lebina_Terekhova.pdf](http://uralhist.uran.ru/pdf/UIV_3(52)_2016_Lebina_Terekhova.pdf)

¹¹⁸ Смагина С. А. "Новая мораль" в советском кинематографе 1920-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-moral-v-sovetskom-kinematografe-1920-h-gg>

¹¹⁹ Художественный фильм «В большом городе», М. Авербах, М. Донской, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hKfI7PEnXVw>

¹²⁰ Художественный фильм «Парижский сапожник», Ф. Эрмлер, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LOsA6PMNVIw>

¹²¹ Художественный фильм «Убитая жизнью», О. Фрейлих, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g5tfzsCgRms>

(другое название – «Проститутка», 1926 г.), о котором ниже будет сказано подробнее.

С. Эйзенштейн создал единственный фильм, полностью посвященный сельской жизни в самые последние годы НЭПа – «Старое и новое»¹²² («Генеральная линия», 1929 г). Задачей данной картины являлась демонстрация, как за первые десять лет советской власти изменилась деревня¹²³. Сам факт, что кинолента была снята в закат Новой экономической политики и в начало коллективизации говорит о том, что новшества в деревне приживались очень долго. Изначально сельская местность представляет собой руины, порушенные старинные дома. Жители деревни обязаны бороться за свою жизнь всеми возможными способами. Домашний скот умирает, новых животных не дают, а купить самостоятельно не позволяют финансовые возможности. В деревню приходит засуха, и тут Эйзенштейн акцентирует внимание на первой важной особенности меняющейся деревни – сельские жители разочаровываются в своей вере в бога. Они зовут священника, чтобы призвать дождь, но тот не в силах помочь. Для людей он стал обманщиком.

По ходу действия фильма «Старое и новое» в деревню приходит такое понятие как «артель». Крестьяне понимают, что для выживания нужно работать сообща. Создается молочное товарищество «Путь октября». Постепенно в деревне появляется человек, разъясняющий людям суть артели, которая постепенно стала приносить доход, а крестьяне накапливали общие средства. На этом основании отстраиваются новые дома, создается коллективное хозяйство, земля становится общим достоянием. Крестьяне стали регулярно соревноваться в том, какое коллективное хозяйство выполнит больше работы.

С. Эйзенштейн акцентирует внимание на том, что ручной труд в деревне был заменен на автоматизированный – появляется первый трактор.

¹²² Художественный фильм «Старое и новое», С. Эйзенштейн, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rmW6pPRkNVM&t=1s>

¹²³ Шкловский В. Б. Эйзенштейн. - М : Искусство , 1976. - С. 161.

Символичным становится тот момент, что первым «железного коня» освоила молодая деревенская девушка Марфа Лапкина. В самом начале картины она олицетворяла собой отчаяние сельских жителей (ей не дали денег на другую корову, чтобы заменить умершую), но теперь ее дух переполнен оптимизмом, который вдохновляет остальных крестьян.

Немаловажное значение в кинематографической демонстрации повседневной жизни эпохи НЭПа играла демонстрация отрицательных сторон новой страны. Режиссеры объективно понимали, что далеко не все в СССР находится на столь высоком уровне. В стране было множество социальных проблем.

Как известно, одной из важнейших задач революции было избавление народа от эксплуатации. Однако фильм «Закройщик из Торжка» говорит о том, что эксплуатация продолжила свое существование. Как правило, она прикрывалась под видом родственных отношений. Домработница лавочника И. И. Семижилова по имени Катя периодически подвергается унижениям со стороны своего начальника, который на вопросы о том, почему он так «ругает» девушку, отвечает, что учит родственницу.

Другим более жестоким примером эксплуатации под видом родственных отношений является фильм О. Фрейлиха «Убитая жизнью». Люба вынуждена терпеть унижения со стороны своей тети Варвары. Девушка для хозяйки – «товар», который был продан соседу по лестничной площадке. Соответственно, во время НЭПа еще не удалось избавить страну от трудовых тягб и прочих форм унижения человека. С момента «продажи товара» началось моральное падение главной героини.

По своей сущности фильм «Убитая жизнью» является «книгой» по актуальным проблемам эпохи НЭПа. Кинокартина была создана на белорусской студии. Это, возможно, говорит о том, что другие советские республики еще только стояли на пути крупных изменений. Чуть ли не единственной светлой стороной «Убитой жизнью» является наличие горячей воды в квартирах. Самым безобидным моментом среди отрицательных черт

эпохи НЭПа, что показаны в картине, является безработица. Стоит также упомянуть и тот факт, что не во всех домах есть отопление зимой. Некоторые герои киноленты топят дома дровами.

Картина «Убитая жизнью» оказалась смелой и смогла поднять такую проблему, как проституция. В киноленте приводятся статистические данные, согласно которым 88% проституток – девушки из деревень, а 11% - городские. Подобный вид заработка не демонстрируется как личный выбор героинь Кати, Надежды и Маньки, ведь на данную тропу они ступили из-за жизненных сложностей. Любу выгнали из дома, и притон стал для нее спасением. Надежда некогда была замужем за Петром Тыркиным, который трудился у мясника-предпринимателя и неплохо зарабатывал, но позже погиб. Надежда была вынуждена выйти замуж за начальника своего умершего мужа, однако позже и она попадает в притон. Манька тоже была выгнана на улицу за случайную связь с сыном хозяйки, у которой работала горничной. Соответственно, кинолента «Убитая жизнью» приводит тезис не только о существовании вынужденной проституции как достаточно распространенном явлении, но и говорит о проблеме случайных связей.

Наконец, кинолента «Убитая жизнью» поднимает такую проблему, как уровень венерической заболеваемости. Согласно фильму, среди 60% больных людей страдают от сифилиса, а 34% больны гонореей. Другие заболевания, которые были распространены в эпоху НЭПа, в фильме не указаны.

Советские художественные фильмы 1920-х гг. демонстрировали и другие проблемы. Упомянутый выше персонаж фильма «Катя – бумажный ранет» Вадька символизирует собой нехватку одежды в стране. Также данная картина показывает, что советские люди в первую очередь обеспокоены собственным выживанием. Труд как для горожан, так и для сельчан – это не столько путь к счастливому будущему, сколько поиск средств для существования. В фильме демонстрируется вся важность скота для сельского жителя, а также то, что животных в стране тоже не хватало. У Катки умерла корова, и отчаявшаяся девушка поехала в город в поисках денег на новую корову. Ее возлюбленный

и отец будущего ребенка по имени Семка пытается добыть средства в казино, где удача, однако, не поворачивается к нему лицом. Вадька и вовсе лишен средств заработка, обозначая безработицу как важную проблему эпохи НЭПа (о ней уже было упомянуто в фильме «Убитая жизнью»). В киноленте, наконец, продемонстрировано социальное расслоение, ведь нэпманы могут позволить себе роскошную жизнь, в отличие от других слоев.

В «Третьей Мещанской» демонстрируется такая социальная проблема, как нехватка жилья. Владимир от безысходности поселился жить в подвальной комнате у своего друга Николая. Другая проблема, поднимаемая в данной кинокартине, – это нестабильность семейных отношений и супружеские измены. Людмила привязывается к Владимиру, уйдя от своего мужа (хотя позже она к нему вернулась). Если ранее формула семьи обозначалась как «муж-жена», то теперь она превратилась в треугольник «муж-жена-любовник». Б. Барнет не боится сказать, что данное явление в годы НЭПа стало обыденностью¹²⁴. Даже измена жены не вынуждает Николая выгнать Владимира на улицу, потому что тому попросту негде жить.

Кинолента «Старое и новое» в качества главной проблемы деревни ставит кулачество. Кулаки в фильме сопротивляются созданию артели и общего коллективного хозяйства. По всей видимости, данная проблема была выделена на фоне того, что в стране вскоре начнется раскулачивание.

Таким образом, можно сказать, что образ повседневности и быта в советском художественном кинематографе 1920-х гг. освещался очень широко. В кинолентах превозносились все новшества и завоевания народа и «подарки» от большевистской власти – преобразование городов и деревень, доступность работы, обновление фабрик, новые формы досуга, замещение ручного труда на механический в деревнях и т.д. Активно ставился вопрос о роли женщины в советском обществе. Вместе с тем режиссеры в своих фильмах демонстрировали, что в эпоху НЭПа было немало актуальных

¹²⁴ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

проблем – нехватка средств для существования, работа как фактор выживаемости, а не жизни, заболеваемость венерическими болезнями, социальные девиации и многое другое.

В заключение данной главы следует дать некоторые выводы. Во-первых, советский художественный кинематограф 1920-х гг. в своем тематическом наполнении был очень разнообразным. В нем нашлось место демонстрации разных революционных событий (не только Октябрьской революции), Гражданской войны и быта и повседневности новой страны. Во-вторых, игровые картины активно используют образ народа-героя, который своими усилиями привел Россию к революционной победе, победе над «белыми». Именно простые люди, как указано в кинолентах, проложили себе дорогу в счастливое будущее. Картины поднимают важные вопросы (тема насилия, бессмысленность «империалистической» войны, злоупотребления власти и т.д.), а путем демонстрации врага революции стремятся ответить на вопрос, почему именно большевики стали той силой, которая смогла сплотить народ во благо общего дела. В-третьих, кинокартины при демонстрации быта и повседневности первого десятилетия развития Советского государства акцентировали внимание не только на достоинствах, но и говорили о проблемах, которые еще только предстояло решить. Таким образом, советские игровые фильмы 1920-х гг. являются ценным источником для создания портрета эпохи НЭПа и описания восприятия людьми тех лет определенных и значимых событий.

Глава 3. Использование советских художественных фильмов 1920-х гг. на уроках истории

3.1. Кинематограф как исторический источник

Одними из первых, кто увидел в кинематографе важный исторический источник, являлись М. Ферро, П. Смит и Р. Росенстоун. В частности, М. Ферро, представитель «школы анналов», в своей статье «Кино и история» (на русском языке была издана в 1992 г.) описывал важность изучения кинематографа (в том числе и художественного) в качестве особого исторического источника. Он писал, что «кино выступает, прежде всего, как фактор истории». По его мнению, в кино можно рассматривать и анализировать особенности эпохи, в которую оно было создано¹²⁵.

В наши дни роль кинематографа в качестве исторического источника возрастает. Однако взгляды на данный аспект источниковедения до сих пор остаются двоякими: одни историки признают роль кинофильмов в изучении тех или иных событий, а другие, полагаясь на традиционные источники, считают, что не следует полагаться на киноискусство ввиду его необъективности. Соответственно, возникает надобность в изучении сущности кинематографа как исторического источника.

Для начала стоит обратиться к такому понятию, как исторический источник. Это – весь комплекс предметов материальной деятельности и культуры человечества, отражающих прошлое (факты, события и пр.). Из характеристики данного понятия возникает другой не менее важный вопрос: что можно отнести к историческим источникам? Существует множество классификаций, где, говоря обобщенно, выделяются письменные источники (от древнейших сводов законов и до современных документов, резолюций или конвенций), вещественные (орудия труда и быта, военные орудия и т.д.), словесные (фольклор) и др. Есть классификации, выделяющие культурные или изобразительные источники (классификация С. О. Шмидта, 1985 г.), среди которых одно из мест было отдано кинематографу в качестве

¹²⁵ Ферро М. Кино и история // <http://knigi1.dissers.ru> URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library1/8909-1.php>

аудиовизуального источника. Есть и более ранние классификации и работы, которые определяют кино как исторический источник. Еще в первой половине XX в. немецкий киновед З. Кракауэр высказывался по поводу кинематографа следующим образом: «Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, нежели другие искусства»¹²⁶. Здесь исследователь рассматривал кино как предмет создания образа народа. Соответственно, историки и киноведы еще в первой половине XX в. высказались, что кинематограф можно и нужно считать историческим источником, так как это такой же предмет человеческой деятельности, отражающий его прошлое. Большой же интерес представляет проблема отнесения художественного кинематографа в разряд исторических источников.

Советский художественный кинематограф 1920-х гг. является одним из самых наглядных примеров для изучения киноискусства с точки зрения источниковедения. Это продиктовано тем фактом, что игровое кино эпохи НЭПа даже в наши дни активно используется в качестве реальной документальной хроники. Данные киноленты интересны также с точки зрения киноязыка, способа подачи исторической информации, который стоит учитывать при анализе демонстрируемого на экране.

Уникальность кинематографа состоит в том, что данное искусство почти все десятилетия своего существования формирует исторические образы и стереотипы о прошлом¹²⁷. Говоря об определенных событиях, обычный человек, скорее, воспроизведет в голове то, что он некогда видел на экране. В других случаях люди могли и вовсе не видеть многие исторические фильмы, но образы касательно событий прошлого в умах воспроизводятся те, которые были заложены посредством кинематографа другим людям, а они, в свою очередь, передают свои знания из поколения в поколение. Фильм «Октябрь»

¹²⁶ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино // <https://www.litmir.me>
URL: <https://www.litmir.me/br/?b=233531>

¹²⁷ Волков Е. В. Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник сохранения культурной памяти // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoe-kino-kak-istoricheskiy-istochnik-dlya-izucheniya-kulturnoy-pamyati>

С. Эйзенштейна до сих пор служит своего рода источником, который закладывает основу для воспроизведения событий Октябрьской революции, даже школьные учебники в текстах параграфов пересказывают некоторые аспекты, взятые из данной кинокартины. Так, именно из «Октября» в общественном сознании закрепился образ под названием «Ленин на броневике». Влияние киноленты настолько колоссальное, что кадры взятия Зимнего дворца используются как предмет документальной хроники¹²⁸. Собственно, игровое кино – это ретранслятор знаний и мифов, которые блуждали и продолжают блуждать в первую очередь настоящие и последующие исторические эпохи. Поэтому не удивительно, что к кинематографу (к художественному в особенности) относятся двойко в плане источниковедения.

Рассмотрим самые распространенные аргументы, которые преподносятся противниками точки зрения художественного кинематографа-источника. Во-первых, это, естественно, необъективность, зависимость от многих факторов, например, от авторского замысла. Художественные фильмы (особенно исторические) почти всегда как-либо приукрашивают события или наоборот, видоизменяют реальные исторические факты и т.д. Действительно, проблема необъективности имеет место быть, но нужно учитывать, что любые другие исторические источники так же могут нести ложную информацию. Это может быть связано с фактом прямой фальсификации документов, историк при анализе источников сам может интерпретировать полученную информацию на свое усмотрение (что вполне роднит этот фактор с режиссерским замыслом). Поэтому к источниковедческому анализу кинофильма следует подходить по-особому.

Во-вторых, в вопросе о документальном кинематографе к единогласной точке зрения исследователи постепенно приходят к общему мнению, что его можно считать источником, потому что фильмы данного направления несут в

¹²⁸ Ильченко С. Н. Экранная хроника как элемент фейковой журналистики // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-hronika-kak-element-feykovo-y-zhurnalistiki>

себе реальные факты – съемка хроники, например. Как быть в этом случае с художественным кинематографом? В игровом кино сцены носят постановочный характер. Касательно документального направления О. Горбачев высказывает следующую мысль: «...и документальные, и художественные фильмы одинаково несут на себе следы авторского замысла»¹²⁹. Режиссеры-документалисты, как и авторы игрового кино, снимая хронику, при монтаже осуществляют отбор самых лучших моментов, оставляя на заднем плане то, что не соответствует идее. Авторы могут и вовсе упускать какие-либо стороны события, которое они снимают на камеру. В документальных фильмах нередко многие сцены снимались не «вживую», а «постановочно» (в 1918-1922 гг. это характерно для документальных кинолент и хроник на тему Гражданской войны). Художественное кино тоже может включать хроникальные сцены.

Теперь перейдем к особенностям игрового кинематографа как к историческому источнику. Кино в этом плане имеет свои особенности. Анализ киноленты как исторического источника не может проводиться без знания законов кинематографа. Особенно важно учитывать сущность основных жанров. В историческом художественном кинематографе существуют, например, свои подвиды жанров (один фильм может относиться сразу к нескольким подтипам)¹³⁰:

1. Исторические эпопеи. Этот подвид зачастую сильнее всех страдает от художественного вымысла во многом по причине коммерческой направленности. Однако эпопеи нередко используются для пропаганды реальных событий (они также искажаются). Например, «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь» С. Эйзенштейна подходят под жанр эпопеи;

¹²⁹ Горбачев О. В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // <http://elar.urfu.ru> URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf>

¹³⁰ Волков Е. В. Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник сохранения культурной памяти // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoe-kino-kak-istoricheskiy-istochnik-dlya-izucheniya-kulturnoy-pamyati>

2. Историко-биографические киноленты. Данный подвид формирует образ той или иной исторической личности. В 1920-е гг. в СССР биографические картины не были популярны, их расцвет в советском игровом кино пришелся на следующее десятилетие;

3. Историко-революционные картины. Фильмы данного подвига рассказывают о революциях и революционной борьбе. Советские киноленты 1920-х гг. на тему Октябрьской революции или Гражданской войны вполне соответствуют характеристикам данного жанра;

4. Политические киноленты. Данный подвид, как правило, обращается к недавнему прошлому относительно даты создания и выхода в прокат. В разряд политических фильмов отчасти относятся историко-революционные фильмы, где отражаются события внутри страны (падение царизма, деятельность Временного правительства), лидеры (Николай II, А. Керенский);

5. Военная драма. В 1920-е гг., как указывалось во второй главе, в художественных кинолентах демонстрировались события Первой мировой и Гражданской войн.

Одним из самых наглядных и лучших примеров игровых фильмов-источников являются бытовые картины. Как указано во второй главе, в 1920-е гг. было снято множество фильмов, которые рассказывали о характерных чертах повседневности эпохи НЭПа. По существу, отражение быта – это тоже одна из самых объективных черт художественных кинолент. Не стоит отрицать, что данные картины подвержены авторскому взгляду. Например, в советских кинолентах 1920-х гг. действительно преподносились объективные социальные проблемы (нехватка жилища, проблема выживания и т.д.), но фактически не демонстрируются нэпманы, владевшие своими предприятиями, мастерскими и пр.

Исходя из вышеупомянутых фактов, назревает логический вопрос: как можно анализировать художественное кино в роли исторического источника? Естественно, что, посмотрев игровое кино, историк не может использовать его сюжет для пересказа или осмысления того или иного события, для таких

фильмов нужен определенный подход. А. А. Кочкина указывает следующее: «Художественное (игровое) кино – сложный и неоднозначный исторический источник, что определяется его спецификой. Его продуктивное использование для изучения исторического процесса возможно лишь в комплексе с другими источниками и с применением междисциплинарных методов научного анализа»¹³¹. Отечественные исследователи (Е. В. Волков, Е. В. Пономарева, Л. Н. Мазур, О. А. Закиров, А. В. Баталина и др.) предлагают свои варианты источниковедческого анализа, который, в целом, сводится к некоторым моментам: трактовка кинообразов, «докинематографическая» критика (изучение рецензий, сценариев, биографии режиссера), определение достоверности¹³². Однако, на наш взгляд, наиболее комплексно источниковедческий анализ и особенности художественной кинематографии описал О. Горбачев, который дает несколько стадий работы над кинематографическим историческим источником¹³³.

Во-первых, важен поиск тех факторов, которые на момент создания фильма могли бы поспособствовать искажению реальности – личные взгляды режиссера, влияние власти или какие-то события, произошедшие в стране на момент создания фильма. При анализе киноленты нужно исследовать биографию автора-режиссера, поскольку это может помочь понять, почему то или иное событие могло быть передано искаженно, этому могут быть как личные мотивы, так и приказы сверху.

Во-вторых, важно рассмотреть заинтересованность автора в правдивом отображении реальности. По отношению к 1920-м гг. можно уследить, что в одних случаях режиссеры превозносили эпоху НЭПа всеми возможными аргументами о лучшей жизни, о доступности работы, о прекращении

¹³¹ Кочкина А. А. К вопросу о методике исследования художественного кино как исторического источника // <https://core.ac.uk> URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/81559261.pdf>

¹³² Там же.

¹³³ Горбачев О. В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // <http://elar.urfu.ru> URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf>

угнетения и т.д. В других же случаях режиссеры показывали, что не все на деле так хорошо и что страна только начинает путь к счастливому будущему.

В-третьих, нужно найти то, что в киноленте подвергалось наибольшему и наименьшему искажению. Например, внутренняя обстановка квартир эпохи НЭПа в советских кинолентах, как правило, искажается наименее, в то время как тема Октябрьской революции подвергается наибольшему переосмыслению.

О. Горбачев отмечает, что эти замечания должны помочь в определении, что в фильме нуждается в дополнительном подтверждении, что не нуждается и что вовсе является бесполезным для анализа.

Положения О. Горбачева можно расширить следующими моментами. При анализе киноленты стоит учитывать и дату выхода в прокат. В этом случае может получиться так, что фильм был создан в один год, а выпущен спустя много лет, даже десятилетия. Тогда следует узнать причину, по которой кинолента не была продемонстрирована тогда, когда была, собственно, создана.

В исследовании кинематографа-источника (в том числе и художественного) всегда нужно учитывать, какому событию посвящена кинолента и в каком году она была создана и т.д. Здесь важно иметь в виду, что фильм должен быть посвящен современному на момент создания и выхода в прокат событию (или относительно современному, то есть недавнему – примерно в 20-25 годах максимум). С такой позиции такие киноленты как «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь» С. Эйзенштейна могут использоваться для источниковедческого анализа по революциям в России в первые десятилетия XX века. Другие фильмы того же режиссера – «Александр Невский» или «Иван Грозный» – не могут использоваться для описания реальности XIII или XVI веков из-за давности событий, режиссер и народ попросту не были современниками тех эпох. «Октябрь» в этом плане, наоборот, придает реальный окрас событиям 1917 г., ведь он был создан человеком-свидетелем Октябрьской революции, а

в памяти советского народа 1920-х гг. те события происходили совсем недавно.

Вернемся к упомянутому выше З. Кракауэру. Кинематограф способен рассказать о психологическом состоянии народа в тот или иной период времени, дать понимание об общественных настроениях и менталитете людей. Это один из наиболее объективных моментов, которые можно проследить при анализе кинолент. В этом плане в качестве исторического источника сможет подойти как фильм «Александр Невский», который опишет общественные настроения конца 1930-х гг., так и даже кинолента из жанра фантастики или ужасов. Кино сохраняет культурную, психологическую и идеологическую память эпохи, в которую был создан.

Перейдем к факторам искажения исторической реальности, поскольку это может помочь при второй стадии источниковедческого анализа кинематографа по О. Горбачеву. Как правило, в советском художественном кинематографе 1920-х гг. можно выделить следующие факторы¹³⁴:

1. Теоретический и эстетический взгляд режиссера или автора. Этот пункт уже был объяснен в самом начале параграфа – исторический фильм почти всегда подвергается влиянию авторской задумки. Если в большинстве фильмов 1920х гг. на тему Гражданской войны образ «белых» сводится к метафоре об «абсолютном зле», то Я. Протазанов в фильме «Сорок первый» продемонстрировал, что «белый» - это человек, которому не чужды сострадание и любовь даже к врагу. Таким образом, авторская задумка изменяет устоявшийся образ. Нужно определять, насколько важна кинолента в художественном плане, при этом учитывая, что стоит анализировать как картины-шедевры, так и киноленты среднего и низкого качества, поскольку они могут быть очень информативными. Так, фильм О. Фрейлиха «Убитая жизнью» с точки зрения киноискусства не является чем-то примечательным,

¹³⁴ Горбачев О. В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // <http://elar.urfu.ru> URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf>

но в нем заключено очень много информации о важнейших социальных проблемах эпохи НЭПа: домашнее насилие, проституция, уровень венерических болезней и пр.

2. Важно рассматривать идеологическое вмешательство и его влияние с целью формирования гражданина, который был бы лоялен к существующей власти. Это характерная особенность кинематографий тоталитарных государств. Касаемо 1920-х гг. идеологическое вмешательство в киноленты нэповского периода не было столь большим ввиду партийной борьбы и некоторых послаблений. Именно поэтому, к примеру, демонстрируемое на экране зачастую отражает достоверную реальность эпохи НЭПа.

3. Важно отметить, насколько сильно повлияла на киноленту коммерциализация. Режиссеры кинолент обеспокоены кассовыми сборами в прокате, поэтому с целью большего заработка вполне может быть использован метод кардинального искажения – режиссер убирает все непригодное, демонстрируя только хорошее или то, что хотят увидеть зрители.

Как видно, режиссеры одновременно стремятся к изображению реальности и пытаются ее исказить. Назревает, соответственно, еще один вопрос: почему авторы фильмов хотят отображать реальность? О. Горбачев ответил на этот вопрос несколькими тезисами¹³⁵. Во-первых, автор опирается на то, что кинематограф, в отличие от некоторых других видов искусства, исторически изначально предлагал изображение реальности. Действительно, в первые годы постановочная лента была крайней редкостью, а по миру ездили хроникеры, которые снимали знаменательные события (коронация Николая II в 1896 г., например). Соответственно, и в последующие десятилетия этот тезис об изображении реальности не утратил своего значения. Зритель, просматривая фильм, желает узнать что-то очень ему знакомое. Поэтому многие бытовые

¹³⁵ Горбачев О. В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // <http://elar.urfu.ru> URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf>

фильмы эпохи НЭПа отражали реальные социальные проблемы. При этом фактор искажения никуда не уходит, что не стоит забывать.

Во-вторых, выделяется, что кино стремится показать типичные или характерные персонажные образы, которые помогли бы зрителю ассоциировать себя с героями.

В-третьих, в некоторых моментах следует запрос от власти на правду. Однако касаясь художественного кинематографа 1920-х гг. о подобном политическом запросе не может быть и речи. Власть наоборот требовала искажать реальность, а настоящее положение вещей режиссеры демонстрировали исходя из своего личного желания или взгляда.

В кинолентах 1920-х гг. всегда стоит обращать внимание на их уникальность в том плане, что следует усматривать и искать в кадре неочевидные предметы. Немое кино обладает своим киноязыком, и поиск явных и неявных символов помогает понять ту эпоху. Подобные образы, конечно же, стоит искать и в кинолентах всех десятилетий, в которые кинематография существует.

Не стоит упрекать художественный кинематограф в том, что невозможно верифицировать всех демонстрируемых персонажей киноленты. Как указывают Б. В. Архипов и Меншиков В. В., историческое кино – художественное произведение, где описываются реальные события, в которых могут участвовать как существовавшие в действительности люди, так и выдуманные герои¹³⁶. Если это исторические личности, то по отношению к 1920-м гг. следует искать ответ на вопрос, как представлен данный образ, видоизменен ли он или соответствует настоящему. Керенский в фильмах эпохи НЭПа принимает реальные решения (продолжение войны или введение смертной казни на фронте), но при этом он демонстрируется крайне комично – это авторский замысел. Также существуют персонажи, которые полностью

¹³⁶ Архипов Б. В., Меншиков В. В. Историческое кино как фактор формирования исторического сознания // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-kino-kak-faktor-formirovaniya-istoricheskogo-soznaniya>

выдуманы режиссерами кинолент. Тимош из фильмов А. Довженко – это, скорее, собирательный образ большевиков, но самого Тимоша в реальности, естественно, не существовало.

Наконец, для анализа кинематографа в качестве исторического источника следует использовать не только саму киноленту, но и сценарии (если они доступны), авторские воспоминания, рецензии, зрительские оценки и пр. В анализе кинолент исторического жанра можно искать сведения о работе на площадке историков-консультантов, однако важно понимать, что их советы могут еще сильнее исказить исторические события.

Таким образом, художественный кинематограф является своеобразным историческим аудиовизуальным источником, к которому нужен определенный подход. В первую очередь следует понимать, что источниковедческий анализ кинокартины (особенно художественной) тесно связан с работой с другими источниками (мемуары, официальные документы, сценарии и т.д.), так как это помогает лучше понять исторические образы, демонстрируемые в фильме. Кинолента может описать общество эпохи, в которую был создан, составить психологический портрет, общественные настроения и факторы, волновавшие общество, а также рассказать об историческом событии. В последнем случае важно распознавать фактор искажения режиссером исторической реальности. Наконец, на кинематограф налагаются те же самые особенности и правила других исторических источников, что делает его важным средством изучения исторической науки.

3.2. Особенности использования кинематографа на уроках истории

Современное школьное образование направлено на активизацию учеников и постоянное подключение их в образовательный процесс. В связи с этим перед педагогами встает задача поиска как можно новых методических навыков и средств обучения. Также учителям важно создать все условия, чтобы обучающиеся не только не теряли мотивации к учению, но и в значительной степени повышали ее.

В этом отношении неоценимой будет роль кинематографа. Как уже указывалось и доказывалось в первом параграфе данной главы, кино (в том числе и художественное) является очень важным историческим источником, который, в первую очередь, наглядно может продемонстрировать психологический портрет той или иной эпохи и общественные настроения. В определенных случаях он может достаточно подробно рассказать о тех или иных событиях или о жизни людей и общества. Это в немалой степени поднимает важность использования на уроках истории кинофильмов.

Применение кинематографа (как и в целом любого другого видеоматериала) повышает продуктивность от урока. Во-первых, это связано с его оперативностью и возможностью использовать повторно как в ходе урока, так и в последующей педагогической практике. К тому же на использовании киноискусства можно построить как весь урок, так и включить работу с отрывками на определенных стадиях. Использование кино на уроках может сделать их нетрадиционными (по типу дискуссионных видеоуроков), так и традиционными (по типу практикумов)¹³⁷. Во-вторых, несомненным достоинством использования кино на уроках является их способность создать эффект присутствия в истории – ученики фактически становятся непосредственными участниками исторического процесса. В-третьих, как известно, обучающиеся лучше всего усваивают тот материал, который не только слышат, но и видят. Кинематограф создает все условия для использования учениками слухо-зрительского аппарата. В-четвертых, ученики, работая с фильмом на уроках истории, расширяют свой культурный кругозор (особенно это касается отечественной культуры). В-пятых, с помощью привлечения кинематографа можно активизировать самые разные формы деятельности учеников. Обучающиеся могут анализировать материал, выдвигать свои точки зрения, дискутировать, сравнивать, делать выводы и т.д.

¹³⁷ Молотов К. С. Использование кинофильмов на уроках истории разных форм // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-kinofilmov-na-urokah-istorii-raznyh-form>

Учитель может организовать как индивидуальную, так и групповую форму деятельности.

Важно отметить, что урок истории с использованием кинематографа должен заключаться в работе учеников над определенными отрывками картины, а не над целым фильмом или очень большим фрагментом. Учителям при подготовке к уроку должен ответственно подойти к выбору тех фрагментов киноленты, которые он будет использовать на занятии. Как правило, отрывки не должны быть длиннее трех минут, а также лучше не включать в работу фрагменты, в которых происходит смена сцены и героев. Если эти требования не соблюдаются, то ученик может либо потерять нить в восприятии из-за перегруженности материала, либо же он неправильно поймет ту идею, что была заложена в том или ином отрывке. Однако использование более длительных фрагментов (свыше пяти минут и до пятнадцати) также допускается, но тогда учитель разработать такие задания, которые будут предполагать работу с более длительным отрывком или даже с короткометражным фильмом. Также рекомендуется приучать работать с кинофрагментами с пятых классов как минимум, чтобы в будущем ученики были готовы к регулярной работе над кинематографом.

Перед просмотром и работой с одним или несколькими кинофрагментами учитель должен дать ученикам задание и объяснить его. Это создаст условия для мотивации учеников, которые настроятся работать и размышлять, анализируя отрывки из кино.

Очень важно, чтобы учитель перед просмотром фрагментов из фильмов предоставил ученикам какие-либо интересные факты о данной картине: дату выхода в прокат, режиссера, исторические условия создания и т.д. Дополнительная информация может стать важным вспомогательным средством при анализе кинофрагментов.

В большинстве своем педагоги выделяют четыре этапа в работе учеников над отрывками и фрагментами из кино¹³⁸:

1. Подготовительный этап. В рамках него учитель предоставляет задания, кратко характеризует демонстрируемую картину, подготавливает учеников к работе над фрагментами;

2. Демонстрационный этап. Здесь ученики внимательно просматривают отрывок/отрывки;

3. Последемонстрационный этап. Непосредственное выполнение поставленных заданий, которое может проходить в самых разных формах (беседа, письменная работа и пр.);

4. Подведение итогов работы.

Учителя должны постоянно контролировать деятельность учеников и, что самое главное, удостовериться в том, что суть демонстрируемого объекта была понятна. Многие педагоги рекомендуют сочетать просмотр кинофрагментов в сочетании с традиционными средствами (особенно с учебником).

Конечно же, нельзя утверждать, что использование кинематографа на уроках истории не лишено проблем. В первую очередь это связано с тем, что историческое кино, как правило, не соблюдает принцип историчности, намеренно искажая или упуская те или иные факты, события и пр. В этом отношении важно, чтобы педагог либо смог отобрать те фрагменты, которые наиболее близки к истине, либо же на самом уроке учитель должен сказать, какие части фрагмента исторически недостоверны (хотя педагоги не рекомендуют использовать данный прием). Особенности источниковедения и игрового кино как исторического источника, описанные в первом параграфе данной главы, в первую очередь направлены для деятельности учителей в рамках подготовки к уроку. Учитывая вышеизложенные моменты, педагог

¹³⁸ Порова О. В. Использование видеофрагментов как активизация учебной деятельности на уроках истории // <https://infourok.ru> URL: <https://infourok.ru/ispolzovanie-videofragmentov-kak-aktivizaciya-uchebnoy-deyatelnosti-na-urokah-istorii-258645.html>

сможет отбирать самые лучшие фрагменты и, в случае чего, помогать обосновывать их.

Также следует учитывать, что демонстрация кинофрагментов может превратить урок в развлечение, учитель обязан создавать все условия, чтобы работа с отрывками превратилась в продуктивный учебный процесс.

Можно ли говорить о том, что особенности использования немого кинематографа отличаются в сравнении со звуковым? Ответ на этот вопрос весьма прост – нет, не отличаются. На немое киноискусство распространяются те же правила работы и те же преимущества (а в некотором отношении они даже возрастают), что были описаны в данном параграфе.

Таким образом, использование кинофрагментов на уроках истории в наши дни неопределимо по своей значимости. Кинематограф является, прежде всего, важнейшим и интересным источником передачи информации. Посредством использования кинофрагментов развиваются множество умений и навыков, достигаются определенные результаты. Данное средство обучения способствует формированию ответственного отношения к обучению и саморазвитию, развитию эстетического сознания, коммуникативных способностей, целеполагания и планирования и т.д. В рамках работы над кинофрагментами, к примеру, у учеников развиваются аналитические и сравнительные навыки, возможность работать в группах или в целом коллективе. Не менее важно, что на данных уроках происходит развитие способности строить, формулировать и выражать свои мысли, а также умение вести дискуссию с одноклассниками и т.д.

3.3. Методика применения советских художественных фильмов 1920-х гг. на уроках истории

Помимо указанных выше, использование советских художественных фильмов 1920-х гг. на уроках истории решает несколько задач:

1. Как известно, отечественная культура является неотъемлемой и важнейшей частью школьного курса по истории России, которому выделяется

немало внимания на страницах школьных учебников по истории, этому аспекту также отводятся отдельные учебные предметы. В соответствии же с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС) одной из задач предмета «История России» является освоение базового уровня исторических знаний и формирование представления о культурном наследии России¹³⁹. Использование советского игрового кинематографа 1920-х гг. непосредственно решает данную задачу.

2. В наши дни многие школы переходят к линейной структуре образования, согласно новому Историко-культурному стандарту (ИКС). Кинематограф же является неотъемлемой частью истории XX в. В соответствии с этим следует понимать, что ученики на уроках могут изучать отечественный кинематограф как часть советской и российской культуры либо в 9-м классе, если школа не перешла на линейную структуру, либо в 10-11 классах, если образовательное учреждение на практике реализует новые требования ИКС. Если посмотреть учебники разных лет (изданных как до введения ФГОС и нового ИКС, так и после), то можно заметить, что даже советский кинематограф 1920-х гг. практически игнорируется, даже несмотря на тот факт, что период НЭПа был «золотым веком» для отечественного киноискусства.

В учебнике А. А. Данилова, Л. Г. Косулиной и М. Ю. Брандта за 9-й класс (2015 г.) отечественному кинематографу посвящен лишь один абзац: «В историю мирового кино вошли фильмы С. М. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», с которых началось освоение революционной темы в этом виде искусства»¹⁴⁰. В другом учебнике за 9-й класс авторов Н. В. Загладина, С. Т. Минакова, С. И. Козеленко и Ю. А. Петрова (2013 г.) присутствует отдельный пункт, посвященный кинематографу 1930-х гг., но отсутствует параграф по всей отечественной культуре эпохи НЭПа (хотя

¹³⁹ Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования // [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/> / Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования // [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/>

¹⁴⁰ Данилов А. А., Косулина Л. Г., Брандт М. Ю. История России. XX-начало XXI века. 9 класс: учебник для общеобразоват. учреждений. - М: Просвещение, 2015. - С. 164.

имеется упоминание фильма «Броненосец “Потемкин”»¹⁴¹. В учебнике С. П. Карпачева и П. Н. Романова (2016 г.) для 10 класса лишь упоминаются имена С. Эйзенштейна, А. Довженко и В. Пудовкина¹⁴². При этом в данном учебнике присутствует задание сделать сообщение или презентацию на интересную для ученика сферу духовной жизни. Хотя отдельные ученики могут выбрать кинематограф, но это не дополнит багаж знаний для всего класса. В довольно устаревшем учебнике О. В. Волобуева и С. В. Кулешова за 11 класс (2009 г.) есть лишь небольшой абзац: «К числу несомненных достижений советской культуры следует отнести фильмы режиссеров В. Пудовкина и С. Эйзенштейна, ставшие новым словом не только в отечественном, но и мировом искусстве»¹⁴³. При этом не упоминается то, почему картины данных режиссеров перевернули мировой кинематограф. В конце параграфа, посвященному культуре СССР 1920-1930-х гг., есть задание отметить главные достижения в советском искусстве данного периода, используя дополнительные источники. Во многих других учебниках по истории России в XX в. информация о развитии кино и вовсе отсутствует. Другие же виды искусства (литература, живопись, архитектура и пр.) удостоены немалого внимания, в том числе упоминаются государственные указы по отношению к ним. Наличие заданий после параграфа, в рамках которых ученики могут затронуть сферу кинематографа, не дает гарантии, что учащиеся смогут запомнить перечисленных режиссеров и их кинокартины.

Таким образом, использование кинематографа на уроках истории как в ходе изучения культуры 1920-х гг., так и в рамках рассмотрения какой-либо другой темы позволяет восполнить этот несправедливо игнорируемый в учебниках аспект отечественной культуры. Демонстрация ярких сцен из фильмов,

¹⁴¹ История России. XX-начало XXI века: учебник для 9 класса общеобразовательных учреждений / Загалдин Н. В., Минаков С. Т., Козленко С. И., Петров Ю. А., Под ред. Загалдина Н. В. - М: Русское слово, 2013. - С. 137.

¹⁴² Волобуев О. В., Карпачев С. В., Романов П. Н. История России: начало XX - начало XXI в. 10 кл: учебник. – М: Дрофа, 2016. - С. 128-129.

¹⁴³ Волобуев О. В., Кулешов С. В. История России, XX - начало XXI в. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений (базовый уровень). - М: Мнемозина, 2009. - С. 173.

аналитическая работа с ними дают больше гарантии, что ученики запомнят особенности кинематографического наследия 1920-х гг.

3. Как уже указывалось, работа над кинофильмами (в том числе и над игровыми фильмами 1920-х гг.) формирует различные умения и навыки, также достигаются определенные результаты. Не менее важно, что данная работа может поспособствовать «освежению» памяти по отношению к ранее пройденным темам (например, по Октябрьской революции).

Как можно рационально использовать фрагменты из художественных фильмов 1920-х гг. на уроках истории? Самым простым вариантом является включение кинематографических отрывков в определенную часть урока. Например, в ходе изучения революционных событий 1917 г. в начале урока учитель может поставить задачу определить причины и предпосылки Октябрьской революции, используя отрывки из некоторых картин. Вот один из примеров:

1. Фильм «Октябрь». Сцена со страдающими от голода людьми, а также фрагмент с демонстрацией постоянных очередей за продовольствием. Ученики должны определить, что одной из причин Октябрьской революции являются народные страдания и нехватка средств для существования. Можно продемонстрировать фрагмент с А. Ф. Керенским, который принимает решение продолжать войну до победного конца, а соответственно, ученики могут определить в качестве причины и Первую мировую войну. Наконец, в качестве сцены, которая демонстрирует слабость государственной власти или недоверие к ней со стороны населения, является отрывок, где люди срывают голову с памятника Александру III;

2. «Конец Санкт-Петербурга». Одна или несколько сцен с демонстрацией ужасов Первой мировой войны. В данном случае ответом послужит нескончаемая и бессмысленная война, которая привела к революционным событиям 1917 г.

Если учитель желает организовать работу с кинофрагментами в рамках полноценного урока, то в качестве примера далее будет представлена

методическая разработка на тему «Образ Великой русской революции 1917 г. в советском художественном кинематографе 1920-1930-х гг.». Данная форма работы проводится в формате интерактива с использованием проблемного метода, основным вопросом которого является следующий: как изменилась трактовка революционных событий 1917 г. в советском довоенном кинематографе разных десятилетий? В таком случае ученики смогут составить узнать, как изменилось восприятие населением, режиссерами и властью Великой русской революции, то есть активно будет использоваться сравнительно-аналитический метод. Несомненным достоинством данного интерактива является то, что это избавит учителя от проблемы поиска достоверных с исторической точки зрения фильмов, ведь в первую очередь важна идеи и авторские задумки, которые с каждым десятилетием менялись. Проведение данного урока также обусловлено тем, что период 1920-1930-х гг. зачастую рассматривается как единое целое, несмотря на то, что эти десятилетия кардинально различаются.

Урок на данную тему можно проводить как в 9 классе, так и в 10-11 (что более желательно, особенно для профильных классов). Занятие должно быть проведено после изучения особенностей 1920-1930-х гг. для истории СССР, поскольку накопленные знания могут помочь ученикам при анализе фрагментов кинофильмов. Работу на уроке можно организовать как индивидуальную, так и групповую.

Урочное занятие делится на три части: рассказ учителя, работа с видеофрагментами и подведение (закрепление) итогов пройденного материала. В первой части урока учитель дает краткие сведения о состоянии и характерных чертах советского кинематографа 1920-1930-х гг.

Сначала на интерактивной доске демонстрируется цитата В. И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». С данными словами могут поработать ученики и попробовать предположить, почему основатель Советского государства считал кинематограф настолько важным. Учитель может попросить подключить и жизненный опыт учеников в просмотре кино

– это может помочь ответить на поставленный вопрос. Правильными ответами могут стать два следующих варианта:

1. Кинематограф имеет колоссальное влияние на людей и общество;
2. Ленин и большевики желали воспитывать людей нового общества, поэтому кинематограф виделся столь важным.

Дальше учитель повествует о Декрете о национализации кинодела 1919 г. как о дне рождения советской кинематографии. В пример приводятся наиболее видные деятели киноискусства 1920-х гг.: С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, Ф. Эрмлер, А. Роом, Б. Барнет и др.). В качестве наглядного примера наиболее выдающейся картины можно продемонстрировать отрывок сцены «одесской лестницы» из фильма «Броненосец “Потемкин”».

Рассказ учителя о советском киноавангарде 1920-х гг. должен послужить вспомогательным моментом для последующей работы учеников над фрагментами из немых кинолент. Важно обозначить присущий авангарду символизм (объекты, находящиеся в кадре, что-то должны обозначать). Касательно 1930-х гг. также даются краткие сведения: появление звука, создание полностью независимой советской кинопромышленности, выдающиеся картины («Путевка в жизнь», «Ленин в октябре», «Ленин в 1918 году», «Волга-волга» и т.д.).

После вступительных слов учитель демонстрирует основные вопросы, ответы на которые предстоит найти ученикам:

1. Как представлен образ большевиков в фильмах?
2. Как представлен образ врагов большевиков в фильмах?
3. Кто обозначен главным героем Октябрьской революции в данных фильмах?

Данные задания, в частности, связаны с пройденным материалом. Ученикам предстоит не только анализировать фрагменты, но и в некоторых случаях вспомнить то, что они изучали на уроках по Октябрьской революции 1917 г. Все представленные в качестве примеров сцены имеют продолжительность до

двух-трех минут максимум и тридцать секунд минимум. После демонстрации отрывков начинается групповая беседа, где ученики высказывают свою точку зрения и по возможности дискутируют. Учитель же, в свою очередь, также является участником беседы, который направляет деятельность учеников. Работа с кинофрагментами будет производиться на основании обозначенных во втором параграфе этапов работы с отрывками их фильмов.

Перед работой над отрывками учитель должен продемонстрировать пример работы с немymi кинематографом. В таком случае можно показать сцену встречи двух солдат-двойников (русского и немецкого) из фильма «Обломок империи», которые не решают напасть друг на друга и начинают брататься. Учитель просит учеников обратить внимание на лица солдат как пример символизма, который обозначает бессмысленность войны и воинов-жертв с обеих враждующих сторон, которые друг от друга ничем не отличаются. Данная форма работы поможет подготовить учеников к правильной и продуктивной работе над кинофрагментами.

Для ответа на первый вопрос ученикам будут продемонстрированы следующие отрывки:

1. Фильм «Арсенал». В анализируемой сцене белогвардейцы не смогли с нескольких раз застрелить Тимоша, после чего он показал, что пули ему не страшны. Несмотря на то, что лидеры большевизма в советских игровых фильмах 1920-х гг. практически не демонстрируются (кроме Ленина на броневике из «Октября»), пример из «Арсенала» наглядно показывает «силу идеи» на простом человеке из народа, который воплощает в себе идеального большевика.

Если учитель пожелает, то он может включить сцены с женой, потерявшей на войне мужа, матерью и безруким пастухом, которые от отчаяния избивают своих детей и лошадь. Однако данные сцены носят довольно жестокий характер, поэтому учитель должен подойти ответственно, если решит их использовать на уроке. Данные фрагменты могут помочь определить народное

отчаяние от нескончаемой войны, в которой умирают родственники и из-за которой люди лишаются средств для собственного существования.

2. Из фильмов 1930-х гг. в качестве примера можно привести отрывок из картины «Выборгская сторона» (1938 г., реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг), в которой во время Октябрьской революции главный герой Максим общается с Я. Свердловым. Также можно использовать сцену из картины «Великое зарево» (1938 г., М. Чиаурели), в которой демонстрируется, как В. Ленин косит траву. В первую очередь ученики должны обратить внимание на то, что лидеры большевиков в лице Ленина и Свердлова продемонстрированы как люди, ничем не отличающиеся от простого народа: Свердлов общается с Максимом как с равным, а Ленин занимается обыденным для простого крестьянина делом.

3. Еще одним наглядным примером может стать сцена из «Великого зарева», в которой И. В. Сталин продемонстрирован как главный организатор Октябрьской революции, а Ленин проходит мимо, махает рукой и уходит. Этот фрагмент соотносится с политической обстановкой в СССР в 1930-е гг., когда в значительной степени усилилась роль Сталина в политической жизни страны.

После анализа кинофрагментов и ответов на поставленный вопрос учитель может спросить, каких именитых большевиков ученики могут назвать (например, Л. Д. Троцкий, Л. Б. Каменев и А. А. Зиновьев).

При рассмотрении второго вопроса можно продемонстрировать следующие отрывки:

1. «Октябрь». Сцены, где А. Ф. Керенский сопоставляет себя с Наполеоном Бонапартом, принимает «важные» решения в царской библиотеке (возврат смертной казни на фронте и др.) и прячется под подушками от страха во время июльских демонстраций. Также может подойти один из отрывков из картины «Конец Санкт-Петербурга». Это сцена выступления «миниатюрного» Керенского на громадной сцене, где он обещает довести войну до победного конца. Исходя из данного материала, ученики также могут определить в

качестве противников большевизма Временное правительство и А. Ф. Керенского в том числе, которые являются символом слабой власти, не считающейся с требованием народа прекратить нескончаемую войну.

2. По желанию учителя можно продемонстрировать отрывок из картины «Арсенал», где царь Николай II ведет дневник, в то время как обычные люди гибнут на фронте во время Первой мировой войны.

3. «Возвращение Максима» (1937 г., реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг). Сцена непрекращающихся споров и дебатов в царской Государственной думе. Вторая сцена – встреча Максима с меньшевиками, рассуждающими о революции. Наконец, можно продемонстрировать отрывок с шествием анархистов, если это не затянет урочное время. Ученики должны отметить расширяющийся спектр противников большевизма в сравнении с 1920-ми гг. Также важно проследить слабость Государственной думы как политического органа, неспособного решать важнейшие вопросы, а также то, что меньшевики выступают как сила, которая не согласна с тактикой большевиков на решительную революцию.

При работе над данным вопросом учитель может спросить учеников вспомнить еще какие-либо силы, которые можно назвать противниками большевиков (например, «белое движение» в годы Гражданской войны).

При работе над последним вопросом будут продемонстрированы следующие отрывки:

1. «Октябрь». Первая сцена – июльская демонстрация, собравшая воедино весь народ. Вторая сцена – взятие Зимнего дворца. В качестве еще одного примера можно продемонстрировать сцену, в которой народ срывает с памятника Александру III голову.

2. «Конец Санкт-Петербурга». Сцены с участием крестьянина-героя в революционных событиях 1917 г.

3. Можно снова обратиться к фильму «Великое зарево», где В. Ленин на собрании всех политических сил говорит, что есть партия, способная решить государственные проблемы, – партия большевиков. Вместе с Лениным

внимание концентрируется и на Сталине, который представлен непосредственным сподвижником руководителя большевистской партии. Учитель может применить сцену из картины «Подруги» (1935 г., реж. Л. Арнштам), в которой подчеркивается роль женщин в революционных событиях 1917 г. Также подойдет какой-нибудь отрывок из фильмов про Максима. В кинематографе 1920-х гг. ярко подчеркивается народный характер, где герои (причем анонимные) – собирательные образы всех социальных групп. В фильмах 1930-х гг. происходит персонализация «авторов» революции, активно продвигается концепция «двух вождей» революции в лице Ленина (вождь-символ) и Сталина (его роль особенно подчеркивается, он непосредственный организатор революции).

В конце урока, как указывалось выше, подводятся общие итоги. Ученики должны сказать, как изменилась трактовка определенных аспектов Великой русской революции 1917 г. в советском художественном кинематографе 1920-1930-х гг.

Также можно предложить аналогичную форму урока, но используя только кинокартины 1920-х гг. и исключая фильмы 1930-х гг. Ход урока остается тем же, используются уже обозначенные отрывки, но несколько корректируется список вопросов и заданий. Например, к трем обозначенным вопросам можно добавить и другие: отражение причин и предпосылок, революционный охват и т.д.

Подобное занятие можно провести и по другим темам:

1. «Образ Гражданской войны в советском художественном кинематографе 1920-1930-х гг.» со следующими примерными вопросами:

- Как представлены красноармейцы в данных кинокартинах?
- Как представлены белогвардейцы в данных картинах?
- Кто, кроме белогвардейцев, выступает в роли врагов Красной армии?

2. «Повседневная жизнь эпохи НЭПа в советском игровом кинематографе 1920-х гг.». Обыденность нэповской эпохи в кинематографе 1920-х гг. демонстрируется, в целом, объективно, упуская лишь отдельные аспекты

(отсутствуют, к примеру, частные предприниматели). Ученики смогут поработать с правдивыми историческими источниками и в прямом смысле окунуться и понять, как жил человек в нэповскую эру. Данная тема может идеально подойти для урока по соответствующей теме, которая зачастую выводится отдельно в школьных учебниках. Также при личном желании педагога на уроке истории можно изучить какую-нибудь отдельную составляющую советской повседневности.

Ученикам при изучении данной можно будет задать следующие вопросы:

- Как представлена общая городская жизнь в стране?
- Как представлен интерьер квартир, домашнее убранство?
- Как представлена советская мода 1920-х гг.?
- Какие социальные проблемы демонстрируются в картинах эпохи НЭПа?

Однако следует обозначить те проблемы, с которыми могут столкнуться учителя, если будут применяться фрагменты из советских художественных фильмов 1920-х гг. на школьных уроках истории. В первую очередь следует отметить сложность анализа игровых кинокартин 1920-х гг. Ученики как девятых, так и классов старшей школы могут столкнуться с проблемой непонимания того, что происходит на экране. Кинематограф СССР периода НЭПа очень сложный для восприятия по нескольким причинам. Во-первых, по большей части это были авангардные фильмы, язык и символы которых сложно прочесть и увидеть. Во-вторых, это немые фильмы, а отсутствие звука лишает учеников помощи в поиске ответа на поставленный вопрос из слов героев (хотя при работе с немым фрагментом лучше развиваются аналитические навыки). На практике доказано, что звуковые фильмы обучающиеся школы анализируют и понимают лучше. В-третьих, картины 1920-х гг. черно-белые, очень старые. Они дошли до наших дней в неидеальном состоянии (в отличие же от картин 1930-х и более поздних десятилетий), поэтому воспринимать фильм порой сложно, так как многие аспекты попросту невидны. В этом отношении очень важна личная подготовка учителя. Педагогу мало просто нарезать фрагменты, он должен сам проанализировать их,

изучить дополнительную литературу, чтобы понять все символы, которые продемонстрированы на экране. Здесь снова важно вернуться к первому параграфу данной главы и напомнить, как важно педагогу учитывать особенности художественного кино, источниковедческого анализа и дополнительных источников, которые помогут понять немую авангардную картину. Учитель не должен дистанцироваться от учеников, он служит помощником, постоянно направляет учебный процесс, говорит, на что следует, прежде всего, обратить внимание. Если педагог плохо подготовлен, то урок с использованием данной формы деятельности не приведет к каким-либо ожидаемым результатам. Также, как указывалось во втором параграфе, важно, чтобы ученики приучались к работе над кинофрагментами как минимум с пятого класса, это поможет создать основу для работы над немymi киноисточниками в более старшем возрасте.

Пожалуй, восприятие и правильное построение работы и анализа фрагментов немых фильмов – это главная проблема, а вместе с этим и главная задача, которая стоит перед педагогом.

Вторая проблема, которая может возникнуть при работе над фрагментами из советских игровых кинолент 1920-х гг., это то, что ученики могут сформировать неправильное представление о конкретных исторических событиях, личностях или явлениях. В ином случае в головах учеников могут закрепиться неправильные примеры и ассоциации. Например, искаженное представление о Керенском, который порой в фильмах предстает как психически больной человек, которым на деле он не являлся. Также, к примеру, фильмы о Гражданской войне могут сформировать представление, будто бы все «красные» были идеальными и справедливыми воинами, а все «белые» - жестокими и бесчувственными убийцами. Безусловно, с обеих сторон были неприятные и безжалостные личности, а также свои герои, не лишённые человеческих чувств. Поэтому важно, чтобы учитель во время школьных уроков регулировал получение правильных знаний у учеников,

объяснял, в случае чего, что такого в реальности не было. Педагог должен знать хотя бы в общих действительную картину событий.

Третья проблема относится не к нему кинографу, а ко всему в целом – это техническое составляющее. Несмотря на то, что множество школ в наши дни располагает компьютерами и интерактивными досками, учителю важно заранее подготовить их к демонстрации черно-белых фильмов почти столетней давности. Ученикам должно быть видно, что происходит на экране, иначе они попросту не смогут воспринять правильно данные фрагменты. Учителю важно тщательно подготовить технику и класс, если предполагается данная форма работы.

В заключение данного параграфа следует сказать, что методика использования советских художественных фильмов 1920-х гг. требует дальнейшей разработки. Учителям следует как можно больше обращаться к подобным источникам, демонстрировать их на уроках, практиковаться и на основе этого составлять методические рекомендации и разработки, которые помогут педагогам иначе взглянуть на немую кинографию (тем более на советское художественное киноискусство 1920-х гг.) и применять их как можно больше.

Таким образом, можно подвести выводы данной главы. Сегодня все больше специалистов (в том числе и отечественных) включают художественный кинограф в разряд исторических источников. В исследованиях дается как можно больше весомых аргументов в пользу данного утверждения, а вместе с ними растет количество работ, в которых описываются сущность игрового кино как исторического источника. Вместе с этим даются этапы источниковедческого анализа.

Также кинограф должен считаться важнейшей составляющей образовательного процесса. Особенности художественного кинографа как исторического источника и этапы источниковедческого анализа являются важнейшим вспомогательным средством для педагогов, которые желают

использовать на своих уроках кинофрагменты. Именно киноискусство, активно применяемое в образовательном процессе, помогает развивать множество умений и навыков, прививает ученикам интерес к образованию, а также восполняет культурный багаж знаний. Практика, однако, показывает, что учителя практически не обращаются к немому киноискусству, хотя его особенности и значимость для педагогической деятельности ничем не отличаются от звукового кино. На примере апробации можно было убедиться, что работа с немymi источниками продуктивна, но важным условием является личная и тщательная подготовка учителя. Соответственно, важнейшей задачей является дальнейшее продвижение педагогами использования немого кинематографа на уроках истории.

Заключение

Советский кинематограф и его наследие, несомненно, имеет высокую значимость для всей отечественной культуры в целом. Это было наглядно продемонстрировано, исходя из всего пройденного исследования. Советское киноискусство прошло через множественные трудности в первые годы после Октябрьской революции, но это не помешало ему достичь небывалых высот.

Период активного киностроительства 1917-1929 гг. закончился созданием материально-технической базы для дальнейшего развития собственного и самобытного советского киноискусства. Однако, пожалуй, самым важным явлением того периода было рождение авангарда, значение которого для всего мирового кино неопределимо в пределах разумного. Восхвалять первые послереволюционные годы и нэповский период в истории отечественного кинематографа можно до бесконечности.

Безусловно, художественный кинематограф сегодня можно и нужно относить к историческим источникам. Зарубежные специалисты (причем киноведа, а не историки) еще в первой половине прошлого столетия впервые стали задаваться данным вопросом, что в дальнейшем вылилось в полноценные исследования, которые комплексно и аргументировано подошли к обоснованию данного проблемного аспекта исторической науки. В России в наши дни публикуется все больше исследований по вопросу использования художественного кинематографа в историческом исследовании, где даются убедительные аргументы. От историка требуется соблюдение особенностей игровой кинематографии и проведение тщательного источниковедческого анализа художественного фильма, тем более что на данный момент исследователи часто предлагают интересные варианты анализа подобных картин. Игровое кино действительно подвержено необъективности и авторскому восприятию, что следует учитывать. Даже учитывая данный фактор, можно с уверенностью сказать, что художественный кинематограф – бесценный исторический источник. Оно помогает историкам сформировать психологический портрет эпохи, в которую кино было снято. Анализ

художественного кинематографа помогает понять общественные настроения прошлого, мировоззрение, ведущие идеи, которыми были окутаны умы людей. Игровое кино дает информацию о восприятии и трактовки человеком, обществом и властью того или иного исторического события в разные временные промежутки, историк может узнать, какие моменты из прошлого особо почитаются людьми, а какие ими не особо любимы. Вполне объективно художественный кинематограф может описать повседневную жизнь и быт людей того времени, в которую картина была снята.

В этом отношении, как было видно из исследования, большую роль играет советский художественный кинематограф 1920-х гг. В кинокартинах ярко отразились основные тенденции того периода: восхваление революции, курс на построение коммунизма, антирелигиозная кампания, нэповские послабления, повседневность и пр. Фильмы эпохи 1920-х гг. создавались во времена, когда была жива память о царской России, о Первой мировой войне, о революционных событиях и Гражданской войне, и это ярко отразилось на киноэкранах тех лет. Режиссеры тех лет не только восхваляли революцию, но и почитали образ народа-героя, который своими усилиями смог достичь этой важнейшей победы, что в свою очередь укоренилось в умонастроениях населения. Гражданская война демонстрировала, что советское общество готово было на любые жертвы ради общей идеи, которая должна была привести страну к процветанию. Общество 1920-х гг. помнило об ужасах «империалистической» войны, что также раскрывалось в картинах. Виновниками всех общественных и государственных бед в те времена считали царя и Временное правительство. Очень ярко и вполне достоверно картины 1920-х гг. продемонстрировали повседневную жизнь эпохи НЭПа, прежде всего городскую, ведь советский человек хотел ассоциировать себя с экранными героями. Перед историком предстают домашний интерьер, мода, образ жизни людей, новшества эпохи (активная жизнь, доступность средств для существования, возможность предпринимательства). На основе анализа фильмов тех лет можно узнать и о социальных проблемах, которые

действительно имели место в период НЭПа: безработица, нехватка жилья, плохие условия жизни.

Вместе со своей важностью в качестве исторического источника советский художественный кинематограф 1920-х гг. является значимым средством, которое могут использовать учителя в рамках образовательного процесса. Применение кинофрагментов на уроках истории решает важную и актуальную задачу современного российского образования, которая ставится перед учителями – привнесение разнообразия в образовательный процесс и применение разных заданий, методов и приемов в педагогической практике. Фильмы (тем более картины 1920-х гг.) развивают множество умений и навыков, помогают формировать разностороннюю личность. К тому же ученики пополняют свой багаж знаний еще одним «золотым веком» (как в литературе) отечественной культуры – советским художественным кинематографом 1920-х гг. Действительно, использование немого кино является проблемным местом, так как оно сложно для восприятия обучающимся школ даже в старших классах. Но по существу это единственная проблема, требующая решения. Учителям следует прививать работу с кинофрагментами с ранних классов, а в дальнейшем не бояться использовать отрывки из немых фильмов.

Список использованных материалов

Источники

1. Художественные фильмы

1. Художественный фильм «Аня», И. Правова, О. Преображенская, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6CB6-7Tjg3A>
2. Художественный фильм «Арсенал», А. Довженко, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iIq0UDHvqic>
3. Художественный фильм «Банда батьки Кныша», А. Разумный, 1924. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-dZc3KwgA-A>
4. Художественный фильм «Броненосец “Потемкин”», С. Эйзенштейн, 1925. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GmUef84ybXk&t=2s>
5. Художественный фильм «В большом городе», М. Авербах, М. Донской, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hKfI7PEnXVw>
6. Художественный фильм «Два-бульди-два», Л. Кулешов, Н. Агаджанова-Шутко, 1929. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=5QXU_i9zZ3Q&t=1s
7. Художественный фильм «Дом на Трубной», Б. Барнет, 1928. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=1Rc_aREP-zM&t=5s
8. Художественный фильм «Закройщик из Торжка», Я. Протазанов, 1925. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=Lr7_S6FvizE
9. Художественный фильм «Звенигора», А. Довженко, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EhC1VYhaYGo&t=1s>

10. Художественный фильм «Катя – бумажный ранет», Ф. Эрмлер, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4pSQIdqGeAA>
11. Художественный фильм «Конец Санкт-Петербурга», В. Пудовкин, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qCxBFrT3EpE&t=8s>
12. Художественный фильм «Красные дьяволята», И. Перестиани, 1923. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fsnJW7pPyU>
13. Художественный фильм «Мать», В. Пудовкин, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9J7SheCoKls>
14. Художественный фильм «Москва в Октябре», Б. Барнет, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zAiMVB-bbVo&t=2s>
15. Художественный фильм «Необычайные приключения мистера Веста в Стране большевиков», Л. Кулешов, 1924. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bq1Qx6jOJOA&t=4s>
16. Художественный фильм «Обломок империи», Ф. Эрмлер, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-SKz7YSxjco&t=7s>
17. Художественный фильм «Октябрь», С. Эйзенштейн, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SK3mNGxkdmM&t=1s>
18. Художественный фильм «Парижский сапожник», Ф. Эрмлер, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LOsA6PMNVIw>
19. Художественный фильм «Потомок Чингисхана», В. Пудовкин, 1928. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VkX21FB7OdA>

20. Художественный фильм «Севиль», А. Бек-Назаров, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H9NRRo6B00A>
21. Художественный фильм «Сорок первый», Я. Протазанов, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v6lWaOQOEjQ>
22. Художественный фильм «Старое и новое», С. Эйзенштейн, 1929. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rmW6pPRkNVM&t=1s>
23. Художественный фильм «Стачка», С. Эйзенштейн, 1924. // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=74ke_VnkvE&t=9s
24. Художественный фильм «Третья Мещанская», А. Роом, 1927. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0JBweoVX5Tw&t=2s>
25. Художественный фильм «Убитая жизнью», О. Фрейлих, 1926. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g5tfzsCgRms>

2. Учебники для общеобразовательной школы

1. Волобуев О. В. История России, XX – начало XXI века. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений (базовый уровень). – М.: Мнемозина, 2009. – 335 с.
2. Волобуев О. В., Карпачев С. П., Романов П. Н. История России: начало XX – начало XXI в. 10 кл.: учебник. – М.: Дрофа, 2016. – 367 с.
3. Данилов А. А. Косулина Л. Г., Брандт М. Ю. История России XX – начало XXI века. 9 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений. – М.: Просвещение, 2013. – 383 с.

4. Измолик В. С., Журавлева О. Н., Рудник С. Н. История России: 9 класс: учебник для учащихся общеобразовательных учреждений. – М.: Вентана-Граф, 2012. – 352 с.
5. История России XX – начало XXI века: учебник для 9 класса общеобразовательных учреждений / Под ред. Н. В. Загалдина. – М.: Русское слово – учебник, 2013. – 328 с.
6. История России, 1900-1945 гг. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений / под ред. А. А. Данилова, А. В. Филиппова. – М.: Просвещение, 2012. – 447 с.
7. История России, XX – начало XXI века. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений: профил. и базовый уровни / под ред. А. О. Чубарьяна. – М.: Просвещение, 2011. – 302 с.
8. Левандовский А. А., Щетинов Ю. А., Мироненко С. В. История России, XX – начало XXI века. 11 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений: базовый уровень. – М.: Просвещение, 2013. – 384 с.

3. Нормативно-правовые акты и документы с партийных съездов

1. Двенадцатый съезд РКП (б). 17-25 апреля 1923 года // <http://istmat.info>
URL: http://istmat.info/files/uploads/51781/12_sezd.pdf
2. Девятый съезд РКП (б). Март-апрель 1920. Протоколы // <http://istmat.info> URL:
http://istmat.info/files/uploads/51515/9_sezd._1934_g.pdf
3. Декрет СНК РСФСР от 27.08.1919 О национализации кинодела // <https://ru.wikisource.org> URL:
https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%A1%D0%9D%D0%9A_%D0%A0%D0%A1%D0%A4%D0%A1%D0%A0_%D0%BE%D1%82_27.08.1919_%D0%9E_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B0

4. Одиннадцатый съезд РКП(б). Май—апрель 1922 г. Протоколы. — М.: Партиздат, 1936. – 841 с.
5. Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчёт. — М.: Госполитиздат, 1963. — XXIV. 883 с.
6. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования // [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/>
7. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования // [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/>

Литература

1. Архипов Б. В., Менщиков В. В. Историческое кино как фактор формирования исторического сознания // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-kino-kak-faktor-formirovaniya-istoricheskogo-soznaniya>
2. Белогорьев А. М. Первая мировая война в зеркале отечественного кинематографа // <https://istorex.ru> URL: https://istorex.ru/page/belogorev_am_pervaya_mirovaya_voyna_v_zerkale_otechestvennogo_kinematografa
3. Братолобов С. К. На заре советской кинематографии. Из истории киноорганизации Петрограда-Ленинграда 1918-1925 годов. - Ленинград: Искусство, 1976. - 168 с.
4. Волков Е. В. Пономарева Е .В. Игровое кино как исторический источник сохранения культурной памяти // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoe-kino-kak-istoricheskij-istochnik-dlya-izucheniya-kulturnoy-pamyati>
5. Волков Е. В. Пономарева Е .В. Игровое кино как исторический источник сохранения культурной памяти // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoe-kino-kak-istoricheskij-istochnik-dlya-izucheniya-kulturnoy-pamyati>
6. Гаврилова Т. В. Политика советской власти в отношении кинематографической интеллигенции в 20-30-е годы XX века //

- <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politika-sovetskoj-vlasti-v-otnoshenii-kinematograficheskoy-intelligentsii-v-20-30-e-gody-xx-veka>
7. Гавришина А. В. Категории советского и немецкого кинематографа 1920-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategorii-sovetskogo-i-nemetskogo-kinematografa-1920-h-godov-1>
 8. Горбачев О. В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // <http://elar.urfu.ru> URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf>
 9. Добрица М. В. Использование исторического кино на уроках // <http://www.e-osnova.ru> URL: http://www.e-osnova.ru/PDF/osnova_11_30_8924.pdf
 10. Зубкова Е. Имидженерия русской революции: Октябрь 1917 года в советском игровом кино // <https://historyrussia.org> URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/istoriya-v-kino/imidzheneriya-revoljutsii-oktyabr-1917-goda-v-sovetskom-igrovom-kino.html>
 11. Евтушенко А. М. Отечественное кино периода НЭПа в аспекте государственного и партийного строительства // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23131031>
 12. Елисеева Е. А. Визуальные метафоры в фильмах Сергея Эйзенштейна (20-е гг. XX века) // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-metafory-v-filmah-sergeya-eizenshteyna-20-e-gg-hh-v>
 13. Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век // <https://www.livelib.ru> URL: <https://www.livelib.ru/book/115098/readpart-istoriya-otechestvennogo-kino-xx-vek-neya-zorkaya/~18>

14. Ильченко С. Н. Экранная хроника как элемент фейковой журналистики // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-hronika-kak-element-feykovoy-zhurnalistiki>
15. Использование в учебном процессе кино-видеофильмов, а также средств мультимедиа // <https://pandia.ru> URL: <https://pandia.ru/text/78/234/81119.php>
16. История и политика в искусстве. Материалы II Региональной научно-практической форму студентов, аспирантов и молодых ученых // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35461337_57463357.pdf
17. История мировых цивилизаций. Социально-политические процессы: направления и методы исследования. Материалы XIII Всероссийской научной конференции с международным участием // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_37332533_17714822.pdf
18. История отечественного кино / Под ред. Будяк Л. Н. . – М.: Прогресс-Традиция, 2005. - 528 с.
19. Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. Жизнь в искусстве . – М.: Искусство, 1983. - 272 с.
20. Караганов А. В. «Броненосец “Потемкин”» // <https://www.russkoeokino.ru> URL: <https://www.russkoeokino.ru/books/ruskino/ruskino-0016.shtml>
21. Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>
22. Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11624537>
23. Кочкина А. А. К вопросу о методике исследования художественного кино как исторического источника // <https://core.ac.uk> URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/81559261.pdf>

24. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино // <https://www.litmir.me> URL: <https://www.litmir.me/br/?b=233531>
25. Кубанов Н. Ю. Советское киностроительство в 1917-1924 гг. как инструмент пропаганды большевистской идеологии // <https://elibrary.ru> URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28319479>
26. Лаврентьева М. А. Революционный 1917 год в истории отечественного кинематографа // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/revolyutsionnyy-1917-god-v-istorii-otchestvennogo-kinematografa>
27. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. - М: Искусство, 1965. - 373 с.
28. Лебина Н. Б., Терехова М. В. Внешний облик горожанина в советском кино 1920-1930-х гг. // URL: [http://uralhist.uran.ru/pdf/UIV_3\(52\)_2016_Lebina_Terekhova.pdf](http://uralhist.uran.ru/pdf/UIV_3(52)_2016_Lebina_Terekhova.pdf)
29. Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/essentsializm-kinoavangarda>
30. Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920-1980-х гг.: источниковедческий анализ // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_21336925_48289773.pdf
31. Марьямов А. Довженко . – М.: Молодая гвардия, 1968. - 384 с.
32. Молотов К. С. Использование кинофильмов на уроках истории разных форм // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-kinofilmov-na-urokah-istorii-raznyh-form>
33. Молотов К. С. Методика использования кинофильмов в 9-м классе // <https://cyberleninka.ru> URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/metodika-ispolzovaniya-kinofilmov-v-9-m-klasse.pdf>

34. Порова О. В. Использование видеофрагментов как активизация учебной деятельности на уроках истории // <https://infourok.ru> URL: <https://infourok.ru/ispolzovanie-videofragmentov-kak-aktivizaciya-uchebnoy-deyatelnosti-na-urokah-istorii-258645.html>
35. Потемкина В. В. Образ положительного героя в контексте поэтического и прозаического направления киноязыка (на примере творчества А. Довженко и Ф. Эрмлера, конец 1920-х - середина 1930-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-polozhitelnogo-geroya-v-kontekste-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-napravleniy-kinoyazyka-na-primere-tvorchestva-aleksandra>
36. Потемкина В. В. Образ положительного героя в контексте поэтического и прозаического направления киноязыка (на примере творчества А. Довженко и Ф. Эрмлера, конец 1920-х – середина 1930-х гг.) // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-polozhitelnogo-geroya-v-kontekste-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-napravleniy-kinoyazyka-na-primere-tvorchestva-aleksandra>
37. Смагина С. А. "Новая мораль" в советском кинематографе 1920-х гг. // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-moral-v-sovetskom-kinematografe-1920-h-gg>
38. Социально-политические процессы в истории мировых цивилизаций. Материалы III Всероссийской конференции кафедры всеобщей истории // <https://elibrary.ru> URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35472857_97667825.pdf
39. Суслов А. Ю. Эсеры и меньшевики в историческом сознании российского общества: эволюция образа // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esery-i-mensheviki-v-istoricheskom-soznanii-rossiyskogo-obschestva-evolyutsiya-obraza>
40. Трайнин И. П. Экономика советского кинематографа в 1920-х годов // <http://statehistory.ru> URL: <http://statehistory.ru/5244/Ekonomika-sovetskogo-kinoprokata-1920-kh-godov/>

41. Ульянова С. Б., Фишева А. А. Образ капиталиста в советской пропаганде в послереволюционной России (1918-1929) // <http://novist.history.spbu.ru> URL: [http://novist.history.spbu.ru/trudy_kafedry/18_1_2018/Ulyanova_S_B_Fishev_A_A_-_Capitalist_image_in_the_Soviet_propaganda_in_the_Post-Revolutionary_Russia_\(1918-1929\).html](http://novist.history.spbu.ru/trudy_kafedry/18_1_2018/Ulyanova_S_B_Fishev_A_A_-_Capitalist_image_in_the_Soviet_propaganda_in_the_Post-Revolutionary_Russia_(1918-1929).html)
42. Ферро М. Кино и история // <http://knigi1.dissers.ru> URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library1/8909-1.php>
43. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. – М.: Искусство, 1937. - 176 с.
44. Шкловский В. Б. Эйзенштейн . - М.: Искусство, 1976. - 361 с.
45. Янгиров Р. М. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. – М.: НЛЮ, 2011. - 416 с.

Интернет-ресурсы

1. Русское кино. 1917-1930 // <https://www.russkoekino.ru> URL: <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0002.shtml>
2. Использование кинофрагментов на уроках истории // <https://www.uchportal.ru> URL: <https://www.uchportal.ru/publ/23-1-0-2052>