

К.А. Пахалюк

## «Безальтернативность Октября»: революция 1917 года в советском учебном кинематографе (на основе фондов РГАКФД)

В официальном историческом нарративе советского периода Великая Октябрьская революция 1917 г. занимала не просто доминирующее место: она являлась «учреждающим мифом», относительно которого выстраивалась легитимность политической системы. Как писала О.Ю. Малинова: «победа Великой Октябрьской социалистической революции рассматривалась как начало триумфального движения к социализму, выводящего нашу страну в авангард социального прогресса»<sup>1</sup>. Тем самым произошла смычка между двумя основными способами легитимации, с одной стороны, теологической перспективой, устремленной в будущее, а с другой – конкретными историческими событиями, восходящими к Великому Октябрю. Другими словами, легитимация политической системы не только происходила за счет обращения к будущему, но и оказывалась зависимой от оценки пройденного пути.

Отсюда брал начало парадокс: с одной стороны, формируемый исторический миф<sup>2</sup> требовал определенной устойчивости, а с другой – он должен был постоянно трансформироваться, дабы соответствовать конкретной политической ситуации. Многие из этих корректировок становятся отчетливо видны при сравнении празднования юбилеев революции<sup>3</sup>. В 1920–1930-е гг. участие в революционных событиях было политическим

капиталом многих членов действующей элиты, а, соответственно, внутриэлитная борьба (включая репрессии) сопровождалась переписыванием истории революции и гражданской войны. При этом наряду с культом В.И. Ленина формировалось представление об И.В. Сталине как его «правой руке» в революционные годы. В годы «перестройки» идеологически новый курс обосновывался как «возврат» к ленинским идеалам с критикой тех отступлений, которые произошли в сталинский период. М.С. Горбачев предпочел в политической борьбе опереться на творческую интеллигенцию, поэтому в ходе общественной дискуссии сформировался достаточно широкий диапазон мнений и способов осмысления связи между «ленинизмом» и «сталинизмом». Как отмечал американский исследователь Т. Шерлок: «При этом отсутствовала четкая граница между теми интерпретациями истории, которые служили оправданиями необходимости реформ, и теми, которые ослабляли легитимность политической системы и ставили под сомнение возможность ее перестройки. <...> реформаторы стали заложниками собственного дискурса, при котором критика сталинизма оказалась связанной с анализом его истоков»<sup>4</sup>.

Неудивительно, что способы репрезентации событий Великой Октябрьской революции также подвергались корректировкам. В данной статье мы собираемся остановиться на сопоставлении двух учебных документальных фильмов, сохранившихся в Российском государственном архиве кинофотодокументов<sup>5</sup>. К сожалению, материалы его фондов сегодня редко используются как, собственно, историками, так и теми, кто работает в области *memory studies*. Изучение учебных материалов позволяет отслеживать

Константин Александрович Пахалюк – аспирант Кафедры политической теории МГИМО(У) МИД России, Москва.

Статья подготовлена в рамках гранта целевого конкурса молодых ученых МГИМО по теме «Революции 1917–1918 гг. в детской литературе России и Германии: сравнительный анализ (1917–2017)».

E-mail: kap1914@yandex.ru

ключевые трансформации официального нарратива, поскольку авторы должны были, с одной стороны, писать наиболее сжато и понятно, оставляя самое важное, с другой – учитывать политическую конъюнктуру.

Фильм Н. Ильзиной «*Октябрьская революция*» был снят в начале 1930-х гг. в период не просто укрепления сталинской власти, но и фактически смены двух культурных эпох: авангардизм с его творческим пафосом создания нового общества и человек с акцентом на покорении и преобразовании природы сменяются соцреализмом. Он отличен более тесной связью пропаганды и искусства, которое теперь наделяется функцией символического воспроизводства тотальной системы, социализма как такового. От пафоса покорения происходит постепенный переход к пафосу созданного, где центральное место занимает фигура героя<sup>6</sup>.

Второй фильм «*Киноиллюстрации к учебному курсу "Истории КПСС"*» (режиссеры – Я. Федоров и О. Фраткин) появился в период «оттепели», в 1957 г., когда революционные события остались в прошлом. В первом случае мы имеем дело с кинолентой из серии учебных фильмов по обществоведению, снятой «Союзтехфильмом» (один из предшественников «Центрнаучфильма») по заказу Наркомпроса СССР, во втором – с документальным произведением киностудии МГУ, ориентированным скорее на студенчество. Не выходя за рамки поставленной задачи, отметим, что по стилистике, видеоряду и предложенным способам репрезентации каждый из фильмов ближе к другим документальным кинолентам своего периода, что лишней раз подчеркивает неслучайный характер выявленных нами изменений, который не может быть объяснен только разными возрастными целевыми группами<sup>7</sup>.

Конечно, общее строение предлагаемого исторического нарратива в обоих случаях примерно одинаково: тяжелая империалистическая война – страдания и недовольство народа – Февральская революция, совершившаяся после большевистского призыва – формирование «антинародного» буржуазного Временного правительства – прибытие Ленина к Петроград – обострение борьбы и июльский расстрел демонстрации – временное бегство Ленина – корниловский мя-

теж и углубление кризиса – подготовка восстания – Великая Октябрьская революция. Исходным пунктом, «нулевой точкой революции» является Первая мировая война, а само революционное движение, направляемое большевиками, носит не просто антикапиталистический, но, прежде всего, антивоенный характер. Неотъемлемыми элементами являлось братание и нежелание солдат продолжать войну, негативный образ капиталистов и «военщины», многотысячные митинги и нарастающая поддержка масс позиции большевиков. В обоих фильмах успех революции неотрывно связан с деятельностью РСДРП(б), что является главной политико-пропагандистской составляющей кинолент.

Перед нами два монофонических повествования, предлагающих однозначную, выверенную точку зрения, где документальный видеоряд используется как наглядное и эмоциональное подтверждение достоверности конструируемого повествования и безальтернативности победы Октября. В свое время культуролог С. Сонтаг писала: «То, что называется коллективной памятью, – не воспоминание, а договоренность: вот что важно, вот история того, как все происходило, и фотографии закрепляют эту историю в нашем сознании»<sup>8</sup>. Эти слова можно спокойно отнести к используемым визуальным образам (кадры хроники, более поздние реконструкции и даже элементы из художественных фильмов), которые посредством «вот-эффекта» создают эмоциональную связь, иллюзию правдивости и погруженности зрителя в исторические события. Забвению предается факт, что каждый эпизод хроники есть уже чей-то взгляд, а все они на монтажном столе были превращены в единое, авторское повествование.

Центральным визуальным образом являлась бурлящая революционная масса (митинги и движения толп, братание на фронте, возвращение солдат на поездах домой), что, с одной стороны, отражает определенную зависимость от имеющегося киноматериала, а с другой – позволяет визуализировать идею о народном характере революционных событий. Включенные в общий нарратив, эти разрозненные съемки наполняются дополнительным значением, создавая впечатление, будто все эти люди уже были на стороне

РСДРП(б) в описываемый период. При этом нехватка хроники 1917 г., где были бы запечатлены непосредственно лидеры большевиков, приходилось заполнять либо реконструкциями, либо фотографиями. В итоге куда ярче оказался визуально представлен народный характер революции, нежели действия партии.

Самая идея движения, народного возбуждения усиливается (у Н. Ильзиной – в большей степени, у Я. Федорова и О. Фраткина – в меньшей) за счет контраста с теми образами, которые относятся либо к русской армии до начала революции, либо к тем частям, которые оставались верными Временному правительству. В каждом случае они репрезентируются съемками маршей, парадов, смотров или строя. Другими словами, визуально свободное движение революционных масс противопоставляется скованности, ограниченности и подчиненности дисциплине царско-буржуазной системы. Расхожими стали кадры хроники сидящих солдат на фоне метели: этот образ предназначался для передачи их тяжелого положения перед началом революции.

Однако намного интереснее обратить внимание на изменения, связанные как с собственно включением (исключением) отдельных сюжетов и деталей, так и общей трансформацией самого кинонарратива. Вслед за киноведом А.А. Прониным мы выделяем две ключевые формы кинонарратива: эпическая (рассказ) и миметическая (показ)<sup>9</sup>. В первом случае ведущим оказывается рассказ нарратора (закадровый голос), во втором – смонтированный видеоряд. Так, в немом фильме Н. Ильзиной повествование выстраивается, прежде всего, за счет визуальных образов (именно они несут основную смысловую и эмоциональную нагрузку, текстовые вставки лишь сшивают их воедино), в то время как в «хрущевском» основное значение имеет то, *что* рассказывается, а видеоряд играет подчиненную роль. Конечно, это стоит отнести к развитию собственно технических средств кинематографа, однако это не отменяет того обстоятельства, что в конечном итоге перед нами оказываются две отличные версии событий 1917 г.

В «Октябрьской революции» режиссер в большей степени прибегает к использова-

нию различного рода художественных реконструкций. Несомненно, Н. Ильзина находилась под влиянием Д. Вертова, который был одним из основателей «художественного» документализма, направленного на эстетическое преобразование хроникального материала. Более того, она не стесняется напрямую заимствовать яркие художественные образы из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927 г.), поскольку они требовались для того, чтобы показать историю революции именно как процесс народной борьбы с капитализмом. Режиссер пытается продемонстрировать именно *историю как процесс*, в то время как спустя 25 лет Я. Федоров и О. Фраткин представляют ее в большей степени как *набор историй*, связанных общим сюжетом. Неудивительно, что в большей степени детализируются и персонализируются обе силы и сподручней оказываются имеющиеся хроникальные материалы, которые ярко репрезентируют и руководителей временного правительства (от П.Н. Миллокова, А.И. Гучкова до А.Ф. Керенского), и их союзников-социалистов (Н.С. Чхеидзе), и военных (Л.Г. Корнилов, «женские батальоны» смерти), и представителей Антанты, и самих большевиков. Стремление визуализировать учебник истории приводит к доминированию событийного, дискретного представления об исторических событиях. История – это то, что творят конкретные политики, люди с их планами, устремлениями и интересами.

Н. Ильзина же пытается показать революцию, прежде всего, как противостояние двух сил: труда и капитала. С одной стороны, одетые в шинели рабочие и крестьяне (ведомые партией), с другой – буржуазный режим. Контраст – ключевая фигура повествования. Так, фильм начинается с их визуализации: показывают военный завод, где рабочие производят тяжелые снаряды, и тут же злой взгляд буржуа, который следит за процессом. Затем – кадры хроники, орудия, взрывы снарядов. Заставка: «Война приносила громадные прибыли капиталистам». Богатый капиталист сидит за роскошным обеденным столом, а далее показывают рабочие руки, которые делают снаряды, после следуют кадры со стрельбой из пушек. Затем опять капиталисты: что-то обсуждают и считают, и снова рабочие-солдаты, бегущие в атаку. Подобная

быстрая смена контрастных образов позволяет продемонстрировать главную мысль: социальная несправедливость и война есть порождения алчности капиталистов. Убедительность и идейное влияние обеспечивается за счет целостности повествования: то, что просто соседствует рядом друг с другом, воспринимается как связанное причинно-следственными отношениями.

Художественные эмоциональные образы нередко вперемешку с документальными кадрами позволяют Н. Ильзиной добиться необходимого эмоционального эффекта. Страдания народа во время войны сначала подкрепляются достоверными кадрами из хроники с беженцами и разрушениями<sup>10</sup>, а затем – более поздними реконструкциями очередей в Петрограде, состоящих из женщин и плачущих детей. Все это должно убедить зрителя в обоснованности антивоенного призыва большевиков и свершившейся революции. В дальнейшем для формирования образа революционной борьбы используется самое важное – отображение эмоций ее участников, отсюда особенное внимание к лицам матросов и рабочих с сосредоточенными или наоборот резкими взглядами, выражающими решимость и непримиримость.

Любопытно, что из 7-ми частей фильма только три (с 2-й по 4-ую) посвящены самим революционным событиям, в то время как 5–7-ая части – Гражданской войне, а также успешному социалистическому строительству уже в Советском Союзе. Тем самым выстраивается непосредственная связь между революционной борьбой, которую вели солдаты и рабочие в 1917 г., и достигнутыми успехами социалистического строительства. На протяжении всего фильма связующим оказывается образ ребенка. Впервые мы с ним сталкиваемся в самом начале, когда речь идет о предпосылках революционного подъема: страдающие и гибнущие матери и дети («Наши дети умирают с голода» гласит одна из заставок). Уже потом, перед самым штурмом Зимнего дворца в октябре 1917 г., около приготовившегося подняться в атаку матроса, мы видим ребенка, который ползет к нему и готовится присоединиться к участникам штурма. Спустя 6 мин, когда Временное правительство арестовано, ребенок сидит на троне и машет шапкой<sup>11</sup>. И за-

вершается фильм не просто рассказами о достижениях социалистического строительства, но и образами детей (им отведена вся 7-ая часть) как строителей будущей страны победившего социализма.

В фильме 1957 г., казалось бы, сохраняется положение о роли революционных масс, однако повествование уже не содержит той поэтики, той метафоричности и той эмоциональности, которые были ранее. Перед нами не авангардистское повествование, романтизированно воспевающее революцию, а рассказ о том, как случилось то, что и должно было произойти. Любопытно и начало, в котором утверждается, что в фильме нет инсценировок или картин, а есть только подлинные материалы хроники (конечно, это не так, т. к. расстрел июньской традиционно иллюстрируется кадрами из известного фильма С. Эйзенштейна). Основной акцент сместился на политическое противостояние. В условиях подчинения идеологии интернационализма советскому патриотизму требовалось дать нормальное объяснение по сути антигосударственному и антипатриотическому поведению большевиков в годы Первой мировой войны и революции. Теперь демонстрация угнетения и страдания рабочего человека оказалась недостаточной, а потому к ней добавился мотив национального предательства. Если царское правительство вело антинародную войну, то Временное правительство напрямую называется приказчиком «финансовой фирмы» Англии и Франции<sup>12</sup>. Тем самым буржуазия продавала жизни русских солдат во имя чужих интересов. В этом же «грехе» обвиняется Верховный главнокомандующий Л.Г. Корнилов: якобы в августе он сам специально сдал врагу Ригу, чтобы использовать этот шаг для подавления революции в стране. Подобная расстановка акцентов делает большевиков чуть ли не патриотами, в то время как патриотические призывы Временного правительства изобличаются как лицемерное прикрытие собственных интересов.

Стоит обратить внимание и на способы представления большевиков. Конечно, в обоих случаях им отведена центральная роль выразителей интересов революционных масс, именно они направляют объективный, самостоятельный революционный

процесс, что в принципе и объясняет конечный успех: сама история на стороне революции. Общими являются и ключевые сюжеты, через которые представлены действия партии: революционный призыв накануне Февраля, на который откликнулись рабочие (тем самым Февральская революция де факто приписывалась влиянию партии), возвращение Ленина и «апрельские тезисы», неудачное восстание в июле, бегство Ленина в Разлив (отмечается, что он ушел в подполье по решению ЦК, что должно снять возможные обвинения в трусости), подготовка к восстанию на фоне нарастающего кризиса и, собственно, Октябрьская революция. Конечно, фильм 1957 г. более детально рассматривает деятельность партии, в нем нет уже ничего о роли Сталина, добавляются события первомайской демонстрации, при этом авторы стремятся подчеркнуть, что большевики стремились к мирному развитию революции, и лишь расстрел июльского выступления заставил их склониться к вооруженной борьбе. У Н. Ильзиной этот мотив отсутствует и, наверное, смотрелся бы фальшиво на фоне общего пафоса революционного строительства.

Вместе с тем ключевая разница заключается в способах репрезентации действий самих большевиков. У Н. Ильзина, казалось бы, большевики напрямую не показаны, используются только портреты В.И. Ленина и И.В. Сталина, чтобы зафиксировать для юных зрителей именно их ключевую роль. Однако сам революционный процесс представлен так, как если бы он направлялся непосредственно самой партией. В конечном счете чуть ли не за каждым действием революционного народа зритель может предполагать наличие партийного руководства. Учитывая обильные заимствования из творчества С. Эйзенштейна, добиться такого эффекта оказывается несложно. Кульминацией становится подготовка и реализация октябрьского восстания, где центральное место отводится образованному ВРК. Основное внимание уделяется демонстрации организационного процесса: постоянные перемещения солдат, женщины носят стопки газет и листовок, телефонные звонки, совещания и общая суета – все это при быстрой нарезке кадров создает впечатление напряженной

работы. Именно на этом фоне разворачивается само восстание, которое увенчалось успехом. Тем самым большевики предстают именно частью живой, творческой работы революционных масс, что, в свою очередь, соответствует стилистике авангарда.

Всего этого динамизма и движения нет в фильме 1957 г. В свое время философ Б. Гройс пытался продемонстрировать, что советский политический проект являлся реализацией того самого платоновского государства, в рамках которого объективные экономические законы были подчинены господству разума (Логоса), выраженного через язык<sup>13</sup>. Мы не собираемся подвергать эти рассуждения именно исторической критике, однако полагаем, что само наблюдение обладает большой ценностью для понимания определенной социально-политической мифологии, оформившейся в сталинский период. Именно эту мифологию мы обнаруживаем в фильме 1957 г.: если у Н. Ильзиной в центре внимания действие, то у Я. Федорова и О. Фраткина – слово. Революция превращается, прежде всего, в идейную борьбу, которая даже на самом деле не борьба (т. к. идейный оппонент фактически не показан), а разворачивание и утверждение верного большевистского учения. Так, уже в самом начале, касаясь нарастающего к началу 1917 г. социально-политического кризиса в Европе, авторы обращают внимание: именно Ленин доказал возможность победы революции в одной стране, которой стала Россия. История про апрельские тезисы у Н. Ильзиной представлена, прежде всего, через художественные съемки (заимствовано опять же у С. Эйзенштейна) выступления на броневике, где центральное место принадлежит не столько фигуре Ленина, сколько эмоциям людей, которые слушают его речь. Авторы же «Киноиллюстраций...» визуально предпочитают продемонстрировать сами написанные тезисы, подкрепляя их кадрами народной толпы на площади. Большевистский успех на демонстрации 1 мая также приписывается именно успешным лозунгам («идеи Ленина воодушевили массы на дальнейшую борьбу», утверждает диктор<sup>14</sup>) и агитации газеты «Правда». Описание кризиса власти после провала корниловского мятежа заканчивается словами Ленина о том, что кризис назрел, и имен-

но это осознание дает возможность дальнейшей работе. Даже при описании подготовки восстания немало места уделено именно идейной борьбе внутри партии, а именно: обличению позиции Каменева и Зиновьева, выступавших против ленинской линии.

Таким образом, сравнительный анализ двух учебных фильмов позволил нам обратить внимание на достаточно серьезные отличия в репрезентации «учредительного мифа» СССР при сохранении общей фабулы. Некоторые изменения вызваны непосредственно политической конъюнктурой (например, исчезновение фигуры Сталина), другие – более фундаментальными трансформациями политической системы: идеология советского патриотизма и отход от идеалов интернационализма обусловили появление мотива национального предательства элит в 1917 г., равным образом усилился акцент на борьбе большевиков за мир (теперь они не только выступают против «разжигателей войны», ведущих рабочих и крестьян «на убой», но и до последнего надеются на мирный характер революционных преобразований). Вместе с тем принципиально, что спустя 25 лет мы уже не встречаем революционного пафоса обновления. Кинолента Я. Фролова и О. Фраткина рассказывает не столько о решительной борьбе, сколько о том, как происходили события, которые и должны были произойти. Безальтернативность, конечно, является лейтмотивом и работы Н. Ильзиной. В условиях идеологической цензуры было бы странным увидеть хоть что-то, что ставило бы под сомнение значение Победы Октября и решающую роль большевистской партии. Другое дело, что режиссер начала 1930-х гг. все же стремилась показать историю революции как процесс (пусть и упрощенный) противостояния классов, сделав упор именно на деятельную сторону тех, кто боролся и победил. Отсутствие детализации и работа на уровне смыслов при активном использовании различных художественных приемов делали ленту в конечном итоге целостной, хотя и довольно идеалистичной (учитывая целевую аудиторию, вряд ли это было недостатком). В «Киноиллюстрации...» мы наблюдаем утверждаемую активным использованием документальных кадров именно хронику событий, в большин-

стве своем политических. Визуально образ революционной толпы сохраняется, однако главными действующими лицами являются, все-таки, с одной стороны, буржуазные политики и военщина, а с другой – большевики и верное партийное учение, которое направляет ход революции. Перед нами если и разворачивается борьба, то это скорее борьба «с маленькой буквы», потому что и так понятно, что ее исход предопределен.

**Ключевые слова:** Октябрьская революция, документальный кинематограф, историческая политика, культурная политика, пропаганда.

**Keywords:** *October revolution, documentary, memory studies, cultural politics, propaganda.*

### Примечания

<sup>1</sup> Малинова О.Ю. Актуальное прошлое: символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности. М., 2015. С. 33.

<sup>2</sup> Под историческим мифом мы понимаем не собственно искажение истории, а выстраивание такого нарратива, который подчинен некоей внешней задаче (социальному или политическому «заказу»), отличной от стремления объективно разобраться в событиях. В данном случае мы отталкиваемся от теории мифа, предложенной Р. Бартом. См.: Барт Р. Мифологии. М., 2014.

<sup>3</sup> См.: Тихонов В.В. Революция 1917 г. в коммеморативных практиках и исторической политике советской эпохи // Российская история. 2017. № 2. С. 92–112.

<sup>4</sup> Шерлок Т. Исторические нарративы и политика в Советском Союзе и постсоветской России. М., 2014. С. 144, 150.

<sup>5</sup> РГАКФД. № 13427. «Октябрьская революция» (режиссер – Н. Ильзин), (1930–1934 гг.). Ч.1–7; РГАКФД. № 18165. «Киноиллюстрации к учебному курсу «Истории КПСС», 1957 г. Ч. 1–2.

<sup>6</sup> См. подробнее: Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М., 2007. С. 5–19.

<sup>7</sup> В частности, см.: РГАКФД. № 9871. «1917 год» (режиссер – Н. Юдин), 1927–1930 гг.; РГАКФД. № 2709. «Мировая война» (режиссеры – Е. Якушкин, Э. Медведева), 1929; РГАКФД. № 15537. Великий поворот (Как это было). (Режиссер С. Гуров), 1957 г.; РГАКФД. № 21084. 1917 март-апрель (режиссер – В. Моргенштерн), 1969 г.

<sup>8</sup> Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М., 2014. С. 65–66.

<sup>9</sup> Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. СПб, 2017. С. 23.

<sup>10</sup> РГАКФД. № 13427. Ч. 1. 4.00–5.00

<sup>11</sup> РГАКФД. № 13427. Ч. 4. 4–5 мин, 11 мин.

<sup>12</sup> РГАКФД. № 18165. Ч. 1. 8.37.

<sup>13</sup> См. Гройс Б. Коммунистической постскриптум. М., 2014.

<sup>14</sup> РГАКФД. «Киноиллюстрации к учебному курсу – «История КПСС». Монтажный лист. С. 10.