

*Евгений МАРГОЛИТ*

## **ФЕНОМЕН АГИТПРОПФИЛЬМА И ПРИХОД ЗВУКА В СОВЕТСКОЕ КИНО**

Суть «великого перелома» применительно к кино состоит прежде всего в том, что отныне кинематограф рассматривается исключительно в качестве одной из отраслей социалистического строительства—как средство агитации и пропаганды. И эстетическая составляющая целиком и полностью должна быть подчинена этой задаче. Кинопроизводство стремительно централизуется—уже в 1930 году Акционерное общество «Совкино» преобразуется в «Союзкино». С этого же времени Агитационно-пропагандистский отдел Оргбюро ЦК ВКП(б) берет кино под неусыпный контроль. Оформляется это постановлением Совнаркома СССР от 7 декабря 1929 года «Об освоении производства и показа политико-просветительных кино-картин». На первый взгляд, пафос его вполне невинен. Речь идет о расширении производства и проката неигровых картин, поскольку «кино может и должно стать могучим оружием в деле политического, культурного и производственного просвещения широких масс трудящихся города и деревни...»<sup>1</sup>, что закономерно в неграмотной аграрной стране, взявшей курс на стремительную индустриализацию. Однако постановление обязывает производственные киноорганизации отпускать «из собственных средств не менее 30% общих сумм, отпускаемых ими на расходы по производству кар-

тин»<sup>2</sup>. 30% здесь—нижний порог. Верхний—не обозначен. Сигнал понят и принят. Кинематограф переходит на производство «агитпропфильмов»—гибрида игрового, документального и научно-популярного кино, призванного иллюстрировать наличные злободневные политические тезисы и лозунги. Инициатива, разумеется, зарождается именно в недрах Агитпропа ЦК—само быстро укоренившееся название жанра указывает на источник происхождения.

К 1931 году модель агитпропфильма практически утверждена официально в качестве кинематографического канона. Те фильмы 1930-го, которые за рамки этого канона выходят (или вообще лежат в иной плоскости), объявлены идеологическими отклонениями и рассматриваются как явления по сути своей маргинальные. Весной 30-го демонстрация потрясшей кинематографистов кинопоэмы Довженко «Земля» Постановлением Оргбюро ЦК ВКП(б) приостановлена «впредь до внесения Культпропом ЦК ВКП(б) соответствующих поправок в картину, исключающих порнографические и иные, противоречащие советской политике элементы» (полная версия фильма с мужиками, заправляющими радиатор трактора собственной мочой, и полностью обнаженной невестой убитого комсомольца выйдет в широкий прокат лишь в начале 1970-х гг.). Другая кинопоэма, полудокументальная «Соль Сванетии» Калатозова, будет попросту проигнорирована киноруководством—возможно, именно это спасет фильм. В середине того же года будет запрещена яркая, откровенно чувственная экранизация первой книги «Тихого Дона» в постановке Преображенской и Правова. Постановщики исключат из Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), где теперь также верховодит РАПП, с формулировкой «за обслуживание вкусов мелкобуржуазного зрителя». Лишь вмешательство вернувшегося из Берлина Шолохова даст возможность выпустить картину в прокат (почти через год), а режиссерам вернуть членство в АРРКе. Завершится год запретом фильма Пудовкина «Очень хорошо живется» по сценарию Ржешевского—предполагалось, что в этой ленте киноавангард вернет свои утраченные лидерские позиции. Здесь разочарование было всеобщим—за одной из самых оригинальных картин в истории советского кино закрепилась на десятилетия репутация провальной.

Постановку агитпропфильмов осуществляют в основном режиссеры двух типов. С одной стороны, в большинстве своем это дебютанты—выпускники киноинститутов, «выдвиженцы» из помрежей-комсомольцев, а то и студийных рабочих, кинематографисты смежных профессий, пробующие свои силы в режиссуре, от сценаристов и операторов (подчас вынужденно, как А.Головня) до организаторов производства. Большинство молодняка отсеивается после одной-двух постановок ввиду того, что классово безупречное происхождение не компенсирует малой одаренности и низкой культуры. С другой—к постановке агитпропфильмов подключаются—для «перестройки» и «перековки» режиссеры, обвиняемые в распространении буржуазных вкусов. Среди них и режиссеры с дореволюционным стажем, постановщики «кассовых» боевиков» середины 20-х: В.Висковский и Ч.Сабинский в Ленинграде, П.Чардынин на Украине, И.Перестиани в Армении. В этой же группе—лидеры «кассового» кино «Межрабпома»

К.Эггерт и Ю.Желябужский. Сюда же зачислен после «Веселой канарейки» и «Два-Бульди-Два» Кулешов. Агитпропфильмами пытаются реабилитировать себя после запрета своих сатирических шедевров «Шкурник» и «Моя бабушка» Н.Шпиковский на Украине и К.Микаберидзе в Грузии.

Эта группа режиссеров не дает ничего значительного: с их стороны обращение к агитпропфильму—акт полного отчаяния и растерянности. А вот попытка ряда дебютантов соединить канон агитпропфильма с опытом условного агитационного театра порождает сатирические киногротески Медведкина (от «Дурень, ты, дурень» до сюжетов кинопоезда), ранние опыты М.Калатозова («Гвоздь в сапоге»), И.Савченко («Никита Иванович и социализм», «Люди без рук»). И хотя в подавляющем большинстве эти фильмы не увидели экрана—слишком очевидно было стремление авторов переосмыслить, подчинить себе, индивидуализировать канон—здесь содержались основы эстетики будущих побед в «Счастье», «Гармони», в экспрессивной эстетике зрелого Калатозова («Журавлей» и «Неотправленного письма»).

Что же представляет собой агитпропфильм как явление?

В докладной записке правления «Союзкино» в СНК СССР от января 1931 года его функции сформулированы с наглядной откровенностью: «...так называемые политпросветфильмы включают в себя продукцию, предназначенную для непосредственной политической агитации и пропаганды, для обслуживания важнейших кампаний, проводимых партией и органами советской власти, инструктивные картины по разным областям работы, детские, военные картины, школьно-учебные, картины научного характера и т.д.»<sup>3</sup>.

Определение агитпропфильма как особого жанра, позднее закрепившееся в отечественной литературе по кино, явно неточно, судя по вышеприведенной характеристике. Тем более, что в том же документе встречаем сетование на то, что в истекшем 1930 году «политико-просветительные фильмы составили не более 55% всей продукции»<sup>4</sup>. Скорее можно было бы говорить об агитпропфильме как своеобразной системе жанров, однако по своей природе он слишком жанрово-стилистически однороден, стремится преодолеть жанровую специфику, растворить ее в однородном потоке агитационных киноочерков. Даже к честному научно-популярному фильму о естественном отборе «Битва жизни» приклеиваются кадры о противостоянии двух систем. Столь же последовательно эта система отторгает от себя жанрово четкие структуры—вот одна из причин запрета ранних гротесковых сатир Медведкина, Калатозова и Савченко.

Гиперболизированное единообразие является сущностной, основополагающей чертой агитпропфильма, составляет его основной пафос, определяет эстетику, поэтику и сюжетику. Массы запечатлены в исступленном трудовом порыве, который тут объявляется единственным способом их существования, единственным предназначением. Исступленность эта носит, по существу, литургийный характер, ибо трудовой процесс подается здесь именно как служение новому божеству. Так, в «Симфонии Донбасса» Вертова (1930) двойной экспозицией накладываются друг на друга изображение церкви, преображенной перед тем в рабочий клуб, и ковшей с раскаленным металлом, рождая образ некоего языческого капища, своего

рода «печи огненной». И, согласно своей природе, божество это постоянно требует жертвы. Каждоминутной готовности принести себя в жертву требует мир агитпрофильма от героя и от зрителя. Отсюда постоянный мотив героической гибели героя на производстве в результате несчастного случая, который, как правило, оказывается следствием козней классового врага (характерный пример—первые фильмы Леонида Лукова «Итальянка», «Эшелон №...»). Причем физическая жизнь—это единственное, что герой может принести в жертву, поскольку его тело есть единственное, чем он обладает. Индивидуальности—то есть лица—герой изначально лишен, ибо априори находится в стройных рядах товарищей по классу. Частной жизнью он пожертвовать не может, поскольку в каноне агитпрофильма ее попросту не существует. Короткий сон и иступленный труд-служение—вот два единственных состояния, в которых только и может пребывать герой. Требование права на личное время—тут проявление заведомой несознательности. Личное время заполняется лишь пьянством («Жизнь в руках» Д.Марьяна, снятая на Украине) или курением наркотиков («Герьяк» Н.Тихонова, снятый в Туркмении). И то, и другое, разумеется, оружие в руках скрытого врага, используемое для окончательного одурманивания сознания. Прозрение, наступающее в финале, возвращает героя в стройные пролетарские ряды.

Причем трудовой процесс здесь подчеркнуто отождествлен с военными действиями. Грань между трудом производственным и трудом ратным наглядно размыта, равно как и грань между маневрами Красной Армии (эти кадры кочуют из фильма в фильм) и реальными боевыми действиями (на размытости этой грани и строится сюжет, например, «Гвоздь в сапоге»). Судя по отечественному кинематографу, Советский Союз находится в состоянии войны еще с 1930 года. Тезис о неминуемой войне, которая может начаться в любой момент («Возможно, завтра»—так называется фильм 1931 года), автоматически переводит страну на военное положение и превращает образ жизни, показанный в агитпрофильме, в единственно возможный. Этот мотив столь принципиально значим для агитпрофильма, что к 1932 году окончательно выделяется в отдельную ветвь—«оборонный фильм», посвященный различным аспектам будущей войны. Одних игровых фильмов на эту тему в течение 30-х снято около полутора десятков. Пока что речь идет в основном о защите населения от авиаударов («Город под ударом»), от газовых и химических средств массового поражения («Возможно, завтра», «Запах великой империи»), от действий диверсантов («Враг у порога» и проч.). О войне малой кровью на чужой территории «оборонный фильм» будет повествовать уже во второй половине 30-х. Причем все перечисленные фильмы никак не назовешь авантюрными—прежде всего, как и весь агитпрофильм, они носят по преимуществу инструктивный характер. Именно при введении военного положения унифицирующее в такой степени единство и оказывается закономерным и достаточно обоснованным. В подобного рода единстве и заключен главный пафос агитпрофильма.

Показательна в этом смысле поэтика его, основанная на монтажном образе, окончательно выродившемся в плоскостной знак. Так, например, сцена утреннего умывания обитателей дома-коммуны в «Жизни в руках» явно перекликается со сценой пробуждения Москвы в «Третьей Мещан-

ской» Роома или аналогичной сценой в «Доме на Трубной» Барнета. Но в кино 1927 года монтаж изображений моющего человека, моющей кошки, продолженного кадрами поливаемого водой тротуара и транспорта, служит несомненно *лирическому*—в соответствии с жанром—очеловечиванию экранного пространства. В агитпрофильме 1930 года аналогичный ряд, монтирующий коллективное умывание (причем движения всех персонажей синхронны—эта синхронность с навязчивостью переходит в кино той поры из картины в картину), купающихся детей в детском саду, поросят на свиноферме и трактора под струями воды из шланга демонстрирует полную уравненность в этом новом мире человека, домашнего скота и механизмов. Различия, грани между ними стерты, как должны быть стерты грани между городом и селом, мужчиной и женщиной (любовная коллизия в агитпрофильме вообще отсутствует), семьей и обществом («Наша семья—армия, наша семья—страна»)—этим лозунгом в доснятой финальной сцене маневров Пудовкину рекомендовано завершить в 1932 году переделанную версию «Простого случая»). Агитпрофильмом владеет пафос приведения всего и вся к общему знаменателю. Соответственно, и магистральный сюжет его—конечное слияние с классовым целым недостаточно сознательно вначале персонажа и уничтожение в качестве классового крага всех тех, кто слиться с целым не желает или не в состоянии.

Всевластие агитпрофильма на экранах продолжается немногим более двух лет—после выхода Постановления ЦК ВКП(б) «О литературно-художественных организациях» от 23 апреля 1932 года авторство этой идеи полностью приписывается распущенному только что РАППу. С той поры агитпрофильм в официальной критике и историографии упоминался мимоходом как «левацкий загиб», вовремя разоблаченный мудрым партийным руководством. Грубость и прямолинейность этого проекта очевидны, как и неэффективность подобного рода пропаганды (в эти годы около 40% продукции не доходит до экрана, поскольку устаревают лозунги, которые тот или иной фильм призван иллюстрировать). Но вполне возможно, что это были лишь тактические задачи. А стратегической задачей являлось создание единой экранной модели мира в советском кино, все то же избавление от множественности экранных миров, которым характеризовалось отечественное кино 20-х годов. И эту задачу агитпрофильм успешно выполнил. Он стал фундаментом для возведения здания Единого Метода для всех советских художников—социалистического реализма, очертил то пространство, в котором предстояло развиваться киноискусству по крайней мере следующую четверть века.

Ситуация стала меняться с приходом звука, но не кардинально, а—исподволь. Поскольку производство звуковых фильмов начато было в СССР в 1930 году, всевластие агитпрофильма наложило на самый ранний период звукового кино (1930–1932 гг.) сильнейший отпечаток. Историки обращали мало внимания на беспрецедентный факт: в отличие от прочих кинематографий, советское звуковое кино начинается с производства не художественных фильмов, а с неигровых. Причем самым существенным оказывается здесь то, что подобная тенденция возникает не спонтанно, но в директивном порядке. В предложениях Наркомата рабоче-крестьянской ин-

спекции (НК РКК РСФСР) к проекту уже цитировавшегося Постановления СНК РСФСР от 7 декабря 1929 года (напомним, что оно, в свою очередь, официально оформляло решение совещания Агитпропа) прямо указывалось: «Превалирующее значение в производстве тонфильмы должно быть отведено научной, политехпросветфильме и хронике»<sup>5</sup>.

В контексте всего сказанного выше логичность такого решения очевидна. Тем более, что обоснованиями его пестрит самая ранняя (1930 года) литература по кино. «Стоящая перед нашей страной задача культурной революции обязывает нас направить нарождающееся у нас звуковое кино совсем по другим путям, чем те, по которым ведут его капиталисты буржуазных стран. Наше советское звуковое кино должно явиться и безусловно явится мощным орудием в борьбе за коммунистическую культуру, за новый быт и за новых людей.

Если за границей кинотеатры звуковой фильмы своей главной задачей ставят дать развлечение, то наши, советские тонфильмы безусловно должны будут обладать еще более высоким идеологическим содержанием, чем наши немые картины, так как сила воздействия звуковых фильмов на широкие массы куда больше, чем у немых, которые все же признавались “самым главными из искусств”»<sup>6</sup>.

Естественно, что главная роль отводится здесь звучащему слову. «Слово есть то принципиально важное, что несет с собою звуковое кино. В звуковом кино слово должно преобладать над шумом и музыкой...» Ибо: «Слово имеет гораздо большую социальную нагрузку, чем музыка и особенно физический шум. Нам важен не эмоциональный музыкальный звук или бытовой шум, а слово—логическое понятие или художественный образ»<sup>7</sup>.

Разумеется, речь идет здесь о слове директивном, официальном—только о нем. Не случайно первый полнометражный звуковой фильм—неигровой опыт А.Роома «Пятилетка» («План великих работ», 1930), не дошедший до наших дней,—построен, по свидетельству современников, «в виде докладов»<sup>8</sup>.

Кому же принадлежит здесь слово? На это дается принципиальный и недвусмысленный ответ: «Говорящая агитационная фильма позволит видеть и слышать наших вождей»<sup>9</sup>. Вожди здесь—основные носители официального идеологического не слова даже, но Слова—с большой буквы. А другого слова в этой системе нет и быть не может. Поэтому, очевидно, в той же «Пятилетке» появляются со словом на экране Куйбышев, Ярославский, Буденный, Сырцов (вскоре репрессированный за активную оппозицию Сталину), в первой программе звуковых фильмов с речью о значении звукового кино выступает Луначарский, да и среди самых первых экспериментальных звуковых съемок, сделанных в Германии, встречаем речь Крестинского, тогда находившегося в Германии на дипломатической работе. И в тоже время хрестоматийный первый синхрон рядового человека на советском экране—интервью с ударницей Днепрогэса, бетонщицей Марией Белик—появляется в «Трех песнях о Ленине», выпущенных в 1934 году.

Короче говоря, «наша кинематография с первых же неуверенных шагов сделалась политическим орудием в руках пролетариата. В отличие от буржуазного звукового кино, специализировавшегося в младенческом возрасте

на лающих собаках и гогочущих гусях, мы сразу стали снимать речи о пятилетке («План великих работ»), общественные события, например, олимпиаду театров и искусств народов СССР («Олимпиада искусств»), политические судебные процессы («13 дней»), моменты колхозного быта («Один из многих»)»<sup>10</sup>, — чуть позднее, в начале 1934-го, подытожил первый историк советского кино Николай Иезуитов.

Распространенное предположение, что раннее звуковое кино должно напоминать сфотографированный театр, применительно к первым советским звуковым фильмам совершенно обосновательно. Природа слова тут принципиально иная. Ближайший аналог здесь не театр, а радио. Причем опять-таки радио в его специфическом советском варианте. С тех пор как 1 мая 1921 года на двух площадях Казани были установлены рупоры наподобие граммофонных труб, через которые передавались тексты некоторых газетных статей, именно в этой форме по преимуществу радио вошло в обиход советского человека. Рупор на верхушке высокого столба (и его более интимный аналог — тарелка радио на стене жилища, преимущественно под потолком), доводящий до сознания аудитории основные указания власти, уже одним своим положением сакрализовал официальное Слово. Понятие «голос свыше» буквализовывалось, материализовывалось в навязчиво доступной каждому форме. С приходом звука в кино это Слово еще более конкретно оформляется в виде теней, звучащих с большого полотна экрана, обращающихся к залу, расположенному под этим экраном. Аналог этот был совершенно очевиден современникам и совершенно сознательно использовался. В цитированной выше книге Н.Анощенко читаем: «Звуковая фильма, дающая более впечатляющий эффект (образ и звук), чем радио, имеет перед последним еще одно колоссальное преимущество — это возможность равномерного слушания одного и того же лица в различных местах нашего Союза»<sup>11</sup>. Связь со спецификой радиослова наглядно и разнообразно проявляется в звуковом кино этого периода — и по приемам (радиоперекличка заводов в «Плане великих работ»), и, может быть, даже в объединении звуковых киносюжетов по принципу *программы* (на протяжении 1930–1931 гг. эти опыты выходят на экран в виде «Звуковых сборных программ»).

Но еще примечательнее ощущение современниками тотальной сакрализации звучащего экранного слова. Вот, например, как блистательно проговаривается тот же Н.Анощенко: «Один из крупных американских кинодельцов заявил, что “в области религии использование звуковых фильмов должно иметь громадное значение, так как возможность слышать и видеть больших проповедников и религиозных лидеров вызовет пробуждение (!) <...> религиозного чувства у прихожан мелких церквей, и масса верующих снова наполнит приходящие в запустение конгрегации”». Перефразируя это положение, мы можем со всей категоричностью утверждать, что выступление при помощи тонфильмы наших политических вождей и крупных ученых в самых глухих местах Союза безусловно вызовет оживление в общественной и политической жизни страны»<sup>12</sup>.

Таким образом, агитпропфильм, выстраивающийся, по сути, как проповедь новой религии, находит в звучащем слове существенное, принципиальное подспорье.

Всевластие официального Слова означает полную унификацию всего и вся, абсолютное отождествление каждого со всеми, принципиальный отказ от многоголосия. Мир превращается в тотальный монолог виртуального «Мы» (в этом смысле агитпропфильм может рассматриваться как воплощение пролеткультовских утопий начала 20-х с их пафосом полного подчинения природного—социальному, типа «Поэзии рабочего удара» А.Гастева с его идеей человеко-машины, меняющей имя на литеру или номер). Если угодно, в своей монологичности поэтика монтажной историко-революционной эпопеи и агитпропфильма принципиально сходны и могут рассматриваться как две последовательные стадии одного и того же явления. В первом случае—это монолог режиссера, полагающего себя проводником революционных идей системы. Во втором—системы в целом, полагающей себя воплощенной революционной идеей. Сами того до конца не осознавая, художники киноавангарда оказываются заложниками созданной ими поэтики, в первый—но не в последний раз.

В эпоху торжества канона агитпропфильма претензия на тотальное режиссерское самовыражение небезопасна. Приоритет официального Слова неоспорим. А оно в агитпропфильме выступает исключительно в форме директивы. Потому крестьянин в «Златых горах», пришедший в Петербург на завод заработать на корову, становление классового сознания переживает вне слова, а право на звучащее слово предоставлено руководителю большевистского заводского подполья. Так же безгласен в момент основного действия русский снайпер из окопов первой мировой войны в одноименном фильме—дар речи предоставлен ему для декламации лозунга в эпилоге, происходящем в наши дни. Распространенное выражение «рупор идей» здесь буквализовано: говорящий персонаж приобретает метафорический оттенок в «Одной», где радиорупор оказывается безраздельным по сути монополистом звучащего слова. Радио призывает граждан отдать все силы социалистическому строительству. Радио обличает героиню, когда во имя своего сугубо частного семейного счастья она отказывается покинуть Ленинград и ехать учительствовать на далекий Алтай. Радио призывает на помощь, когда героиня, осознавшая свой долг, вступает на Алтае в поединок с баем и его приспешниками и оказывается опасно обморожена.

Нетрудно догадаться, что радио на первых порах становится одним из важнейших персонажей в звуковом советском кино. Можно предположить, что в момент непосредственного внедрения звука кинематографисты опасались не столько превращения кино в сфотографированный театр, сколько в радиопередачу, где изображение выполняет роль иллюстрации к Слову. То есть—в телепередачу.

В наиболее значительных игровых фильмах этого периода, где фигурирует радио, кинематографисты как бы невольно проговариваются насчет подлинного своего отношения к канону в целом и официальному Слову в нем. Изобразительный лейтмотив «Одной»—крохотная фигурка героини, вдавленная в необозримые пространства города ли, снежной ли алтайской пустыни—фактически являет собой точку зрения радио на вершине столба—точку зрения всесильного государства, скрыться от которого рядовому человеку невозможно<sup>13</sup>. Аналогичный ход наблюдаем в фильме, вышедшем

год спустя, но примыкающем к этой же группе,—«Иван» Довженко. Вынужденный принять модель агитпропфильма, Довженко заостряет, гипертрофирует присущий ей пафос деиндивидуализации: даже собственные имена героев заменены единым родовым—Иван. Основным объектом воздействия радио становится единственный персонаж, выламывающийся из этого ряда,—«прогульщик». Он обладает собственным именем (а значит, и собственным индивидуальным лицом). Ему одному здесь дана возможность сказать слово о себе, и слово это—«Я—неповторимая индивидуальность»—звучит из уст одной из ярчайших актерских индивидуальностей советского кино той поры, недавнего печника из Ромен-на-Сумщине Степана Шкурата. Звучит на собрании, где высокоидейный сын героя Иван-комсомолец отрекается от упорствующего в своей несознательности отца. Под свист и улюлюканье «прогульщик» выбегает с собрания и, снятый сверху, мечется по стройке, преследуемый обличительным монологом из радиорупора. До предела этот мотив доведен, очевидно (фильм не сохранился), в экспериментальной звуковой киноновелле В.Петрова «Беглец», выпущенной в середине 1932 года. Здесь радио буквально преследует бежавшего из тюрьмы немецкого коммуниста, передавая сообщение о победе и особые приметы беглеца. Объективно образ всеслышащего и всевидящего радиорупора в раннем звуковом кино продолжает столь важную для кино 20-х тему державного монумента, несущего угрозу герою («Броненосец “Потемкин”», «Шинель», «Конец Санкт-Петербурга» и др.), восходя к образу Медного Всадника.

Именно с приходом звучащего слова в игровое кино начинается пристальный и отныне постоянный интерес Сталина к кинематографу. Происходит это в конце осени—начале зимы 1931 года, когда Сталин просматривает «Путевку в жизнь», «Одну», «Златые горы» и «Снайпера» (последние три только что закончены производством). Результатом оказывается серьезная корректировка политики Агитпропа в области кино как прямолинейной и поэтому малоэффективной. В постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) «О советской кинематографии» от 8 декабря 1931 года появляется знаменательная фраза: «Задача советского кино заключается в том, чтобы создать кинокартины такого качества, чтобы обеспечить стремление рабочих и колхозников получить от кино развлечение, отдых, поднятие своего культурного и политического уровня как строителей социализма»<sup>14</sup>. «Развлечение» и «отдых» оказываются на первом месте в противовес тому, что провозглашалось два года назад. Эта смена установки доводится до общего сведения в передовой статье «Правды»—«На большевистские рельсы»—в номере за 14 декабря 1931 года.

Схема, заложенная в агитпропфильме, сомнению не подвергается. Но ее пугающая обнаженность, составляющая, собственно говоря, сущность феномена агитпропфильма, признается неэффективным способом агитации и пропаганды. Дальше сужать диапазон художественных средств невозможно—остается его только расширять. Маятник начинает движение в обратную сторону. В отличие от работников отдела Агитпропа ЦК, продемонстрировавших в своем руководстве кино абсолютную узость и прямолинейность мышления, в отличие даже от большинства кинематографистов,

Сталин понимает, что человек в звуковом кино значим прежде всего как носитель Слова. Чем ближе массовому зрителю герой, чем более узнаваем им, тем убедительней Слово звучит в его устах, тем действенней агитационно-пропагандистский эффект фильма. На поиск средств максимальной приближенности Слова к зрителю уходит два последующих года—1932-й и 1933-й.

К концу 1932 года на первый план выходят т.н. «производственные», приуроченные к 15-летнему юбилею Октябрьской революции. Главная проблема в них—овладение героя техникой: через нее дано становление персонажей. «Мэйнстрим», так сказать, 1932 года и представляют выпущенные к этой дате «Дела и люди» дебютанта Александра Мачерета, уже упомянутый «Иван» Довженко и «Встречный» Эрмлера и Юткевича.

В рамках индустриальной агитпропфильмовской утопии человек здесь и сам рассматривается как механизм, подлежащий усовершенствованию. Потому обсуждаемое решение производственных проблем одновременно оказывается обсуждением способов совершенствования человека. Совершенствуясь, этот человек-механизм обретает способность адекватно воспроизводить Слово, пресловутая «деперсонализованность» которого по-прежнему не подлежит обсуждению. В наиболее обнаженной форме эта коллизия представлена в «Делах и людях». Эмоции, обуревающие героя-ударника, переданы через закадровое звучание работающих механизмов (учащенный стук двигателя; пар, выпускаемый клапаном и проч.). Речь персонажа утрированно косноязычна, пока он не овладевает секретами техники—и напротив: из замедленной превращается в четкую, а затем в утрированно-скорую, когда он объясняет, усвоив, принцип работы механизма.

Не менее красноречив один из сюжетных ходов «Встречного»: группа стариков-рабочих в заброшенном цеху восстанавливает отработавшие станки, чтобы не сорвать непрерывность производственного процесса и выполнить встречный план (люди и механизмы и тут сюжетно зарифмованы). Но если в «Делах и людях» реплики персонажа строго дозированы, то «Встречный»—едва ли не первая в советском кино чисто «разговорная» картина. В центре повествования—один из самых распространенных сюжетных ходов в кинематографе 1930–1932 гг.: перевоспитание старого мастера, не до конца избавившегося от пережитков прошлого. В.Гардин, своевременно перекавалифицировавшийся из «реакционных режиссеров-традиционалистов» в ведущего киноактера, подобного персонажа играл уже не в первый раз. Но на месте одномоментного озарения, когда внезапно срабатывает классовое чутье героя, здесь поставлена модель «Путевки в жизнь». Безличный «коллектив», отторгающий «злого нарушителя дисциплины» (старик Бабченко имеет слабость к спиртному), заменяется улыбчивым парторгом с бесконечно обаятельной улыбкой Бориса Тенина, демонстрирующего полное доверие и приязнь к герою. На это доверие старик отвечает полной перековкой (отказом от спиртного), новыми трудовыми успехами и вступлением в партию в финале. Свою «законную» он поднимает со словами: «Выпьем за нового коммуниста—Семена Ивановича Бабченко».

«Встречный» призван продемонстрировать общее смягчение политики и приближение к человеку, долженствующее наступить после выхода пос-

тановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. С первых же кадров признается возможность наличия у героев частной жизни. Парторг может переживать неразделенную любовь. «Исчезли стены казенной псевдоидеологии... Вася мог прийти к Бабченко в труднейшую для обоих минуту и сделать смелый, тактически безукоризненный жест, выпив из бутылки мастера стакан водки... Самое ценное, самое желанное—можно было не врать о партийце»,—писал один из авторов сценария, драматург и актер Д.Дэль (Леонид Любашевский)<sup>15</sup>. В финальной фразе высказывания, неоднократно цитировавшейся,—ключ к сути ситуации. «“Встречный” не переступал границ официально дозволенного, никоим образом не выходил за пределы схемы—просто эти пределы несколько расширились. Это было очевидно и современникам. <...> “Встречный”—картина только видимого благополучия. Она наполнена видимостями человеческой психологии и ее движения. Она наполнена видимостью сюжета,—замечал критик и сценарист М.Блейман.—<...> Секретарь коллектива—человек не живой, а оживленный, и оживлен он именно живыми словечками, жаргоном-орнаментом»<sup>16</sup>. Но зрительский успех фильма—фактически первый после «Путевки в жизнь»—был реальностью. И причина его состояла в работе Гардина, тогда же отмеченной всеми как достижение. В его герое было то обаяние несовершенства, которое роднило Бабченко с массовой аудиторией. Право на несовершенство «Встречный» признавал—и это вызывало признательность зрителя. Это как раз и был тот ход, который в недалеком будущем советское кино будет использовать неоднократно и с неизменным успехом.

В отличие от Эрмлера и Юткевича, Довженко пытается уместить содержание своего «Ивана» в границах классического канона агитпрофильма. На месте вдохновенного сотворчества с природой, столь близкого творцу «Земли», здесь—в полном соответствии с канонами—развертывается сюжет подчинения природы человеку, причем подчинения немедленного и агрессивного, поданного в метафорах битвы (документальные кадры маневров Красной Армии, вводимые в «Иване»,—общее место «агитпрофильма»). Герой, по определению автора,—«ведомый», т.е. направляемый все тем же «деперсонализированным» голосом и потому принципиально безгласный. Метафорой рода, в отличие от «Земли», становится уже не хлебная нива, но конгломерат механизмов: эта общая тенденция доведена до своего логического завершения именно в «Иване». Но здесь не отмирающие и вопиюще несовершенные социальные формы сменяются абсолютно совершенными. Тут один уклад, способ существования переламывается в другой в первых же кадрах фильма: привычное, как жизнь, плавное течение Днепра под отдаленно звучащую народную песню обрывается взрывами днепровских порогов (действие разворачивается на строительстве Днепрогэса) и сменяется хором механизмов. Убеждая в неизбежности и целесообразности слома, автор, принадлежащий обоим укладам одновременно, не в силах скрыть его катастрофичности. Более того: болезненности буквально физиологической. «Трудно перерезать крестьянскую пуповину»—этим резюме завершается начальный эпизод фильма: уход (или даже исход) крестьян из села на строительство. Сугубо трагедийная коллизия глобального слома побуждает

человека к созданию специфического, трагедийного слова о себе и мире, теряющих свою эпическую неразрывность. Таким человеком был как раз сам Довженко, обретший это слово в мучительном диалоге с самим собой. Отсюда уникальность его судьбы: кинорежиссер превращается в литератора, считающего Книгу главным делом жизни. Но в рамках канона агитпрофильма диалог невозможен. «Иван»—это имя коллектива, существующего исключительно как воплощенное официальное Слово. Имя—знак. Собственным словом здесь обладает лишь тот, кто обладает собственным именем,—«прогульщик» Степан Йосипович Губа. Но поскольку коллектив является воплощенным официальным Словом, он не может вступить в диалог—он отрекается от Губы в лице его идейно выдержанного сына, одного из Иванов, и подвергает персонажа коллективному осмеянию. Невыговоренное, произнесенное слово разливается в изображении. И тогда согласный хор механизмов в какой-то момент оборачивается «вакханалией отлично заснятой техники», «какой-то “Вальпургиевой ночью” бетономешалок и землечерпалок»,—как тогда же отметил рецензент «Комсомольской правды». Этот индустриальный космос настоятельно требует человеческой жертвы—так видится он матери очередного Ивана, погибающего на стройке. Изгнав из своих рядов «неповторимую индивидуальность», которая оказывается здесь единственной индивидуальностью без всяких кавычек, этот мир механизмов и мраморных обнаженных торсов окончательно теряет потенцию к движению и завершается неподвижными фотографиями ударников производства.

1. Советское кино 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Т. 1, 1917–1976. М., 1979, с. 92.
2. Там же, с. 93.
3. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. М. РОССПЭН, 2005, с. 121.
4. Там же, с. 120.
5. Цит. по: А н о щ е н к о Н. Д. Звучащая фильма в СССР и за границей. М., 1931, с. 100.
6. Там же, с. 101.
7. С о к о л о в И п п о л и т. Как сделаны звуковые фильмы. М., 1930, с. 22.
8. Там же, с. 26.
9. Там же, с. 15.
10. И е з у и т о в Н. Итоги развития, с. 6 (цит. по рукописи).
11. А н о щ е н к о Н. Д. Указ. соч., с. 102.
12. Там же, с. 102. В последней фразе очевидна отсылка к знаменитому высказыванию Ленина о кинематографе, где Ленин, в частности, отмечает необходимость охвата тех аудиторий, где кинематограф является новинкой—«в деревнях и на Востоке, <...> где <...> поэтому наша пропаганда будет особенно успешна» (Л е н и н В. И. Полн. собр. соч. Т. 44, с. 36).
13. Об этом см.: Н у с и н о в а Н. «Одна».—«Искусство кино», 1991, № 12.
14. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. С. 156.
15. «Встречный». М., 1935, с. 21.
16. Б л е й м а н М. Об орнаментах.—«Кино», 1932, 24 декабря.