

# НАЦ БЕСТ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ БЕСТСЕЛЛЕР

## ФЁДОР РАЗЗАКОВ КАК ОБУЗДАТЬ ЕВРЕЙСТВО

ВСЕ ТАЙНЫ СТАЛИНСКОГО  
ЗАКУЛИСЬЯ

**Федор Ибатович Раззаков**  
**Как обуздать еврейство. Все**  
**тайны сталинского закулисья**  
**Серия «Национальный бестселлер»**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=5016652](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=5016652)*

*Как обуздать еврейство. Все тайны сталинского закулисья: Алгоритм;*

*Москва; 2012*

*ISBN 978-5-4438-0146-9*

### **Аннотация**

У отечественного кинематографа есть свое закулисье, за которое официальные киноведы стараются не заглядывать, чтобы не разрушать тот миф, который десятилетиями пестовался ими в обывательском сознании. Между тем без изучения этого закулисья трудно понять многие события, которые влияли (и продолжают влиять) на формирование не только отечественного кинематографа, но и нашей идеологии вообще. Одной из важнейших тем в этой закулисной истории является противостояние двух идеологических течений: русского (славянского) и еврейского (иудейского). Оно началось фактически с момента возникновения советского кинематографа и продолжается до сих пор, о чем наглядно свидетельствуют события нашей уже новейшей, постсоветской истории. Поменялись лишь персоналии этого противостояния.

Как это было при Сталине, кто дирижировал судьбой экрана 30-50-х, на кого из мастеров кино опирался хозяин государства, какие закулисные процессы происходили в кинематографе тех лет? Кого из актеров, режиссеров любил и не любил Сталин и кто любил и не любил его? Об этом читайте в книге автора многочисленных бестселлеров сегодняшнего дня Федора Раззакова.

# Содержание

ВЕЛИКОЕ ПЕРЕСЕЛЕНИЕ № 2	5
ЗА ДЕРЖАВУ ОБИДНО!	49
Конец ознакомительного фрагмента.	69

# **Федор Раззаков**

## **Как обуздать еврейство**

### **Все тайны**

#### **сталинского закулисья**

#### **ВЕЛИКОЕ ПЕРЕСЕЛЕНИЕ № 2**

Не будет преувеличением сказать, что советский кинематограф во многом создавался руками евреев. И это было вполне закономерно, учитывая, что и в Октябрьской революции они сыграли далеко не последнюю роль и, придя к власти, имели полное право активно участвовать в создании нового искусства. О том, какова была степень влияния евреев на события 17-го года и после, в свое время писали многие авторы, я же сошлюсь на слова одного – доктора богословия А. Саймонса, который видел все воочию (он жил тогда в Петрограде): «Многие из нас были удивлены тем, что еврейские элементы с самого начала играли такую крупную роль в русских делах... Я не хочу ничего говорить против евреев как таковых. Я не сочувствую антисемитскому движению... Я против него. Но я твердо убежден, что эта революция... имеет ярко выраженный еврейский характер. До того

времени... существовало ограничение права жительства евреев в Петрограде (в царской России для евреев существовала „черта оседлости“. – Ф. Р.); но после революции (Февральской. – Ф. Р.) они слетелись целыми стаями... в декабре 1918 года в так называемой Северной Коммуне (так они называют ту секцию советского режима, председателем которой состоит мистер Апфельбаум (речь идет о видном большевике Г. Зиновьеве. – Ф. Р), из 388 членов только 16 являются русскими...»

А вот еще одно свидетельство на этот счет – статистическое. На VIII съезде РКП(б), состоявшемся в 1919 году, присутствовали 403 делегата, которые представляли 15 национальностей (русские, украинцы, белорусы, евреи, литовцы, армяне, грузины и др.). Так вот, самую многочисленную делегацию составляли русские – 190 человек (62,3 %), а на втором месте были евреи, которых насчитывалось 49 человек (16,1 %).

Между тем в руководстве самой большевистской партии национальные диспропорции были противоположными. В 1919 году из пяти членов Политбюро и трех кандидатов четверо были евреями (В. Ленин, Л. Каменев, Л. Троцкий, Г. Зиновьев), трое русскими (Н. Крестинский, Н. Бухарин, М. Калинин) и один грузином (И. Сталин).

Почти та же картина, что в Политбюро, наблюдалась тогда и в советском кинематографе, где евреи постепенно вышли на лидирующие позиции. Кто-то склонен видеть в этом ту же

политическую конъюнктуру: дескать, к евреям, как к некогда наиболее ущемленной в правах нации, советские власти относились более снисходительно, чем к другим. Кто-то объясняет это особенной талантливостью евреев, которые в ходе нормальной конкурентной борьбы вытесняли менее талантливых оппонентов. Последней точки зрения придерживался русский философ Н. Бердяев, который заявлял следующее: «В основе антисемитизма лежит бездарность. Когда изъявляют претензию на то, что Эйнштейн, открывший теорию относительности, еврей, что еврей Фрейд, еврей Бергсон, то есть это претензии бездарности. В этом есть что-то жалкое... Бороться с преобладанием евреев в культуре можно только собственным творчеством культуры. Это область свободы. Свобода есть испытание силы. И унижительно думать, что свобода оказывается благоприятной для евреев и неблагоприятной для неевреев».

Но вернемся к кинематографу.

Деятели дореволюционной кинематографии встретили Октябрьскую революцию крайне враждебно. В их среде считалось моветоном отзываться о ней положительно, и уж тем более никто из них не думал снимать о ней какие-либо пропагандистские картины. Поэтому в 1918 году из 150 фильмов, выпущенных частными фирмами, не было ни одного, в котором хотя бы единым словом упоминалось о социалистическом перевороте в России. Старая русская интеллигенция из числа славянофилов считала этот переворот настоя-

щей трагедией для страны и была уверена, что после нее дни России-матушки сочтены. Они считали, что большевистская реформация вздернет Россию на такую дыбу, что никакому Петру I даже не снилось. Поэтому не случайно на кинофабрике «Русь» в 1919 году был экранизирован роман эмигранта Д. Мережковского «Петр и Алексей», в котором петровские реформы были изображены в целом «противными» Богу, как и Октябрьская революция.

Понимая, что со старой кинематографией их пути кардинально расходятся, большевики решили национализировать кинематограф. Это случилось 27 августа 1919 года, когда В. Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению (руководитель – А. Луначарский). После этого многие представители старой русской кинематографии предпочли покинуть страну. Однако были и такие, кто решил остаться и попробовать начать работать при новой власти. Среди последних были люди самых разных национальностей: русские (режиссеры – В. Касьянов, Б. Михин, А. Пантелеев; операторы – Ю. Желябужский, П. Ермолова; художники – В. Егорова, С. Козловский), евреи (режиссеры – В. Гардин, Л. Кулешов, А. Разумный, Б. Светлов; операторы – Г. Гибер, А. Левицкий, А. и Г. Лемберги, П. Новицкий), латыши (режиссер – Э. Тиссэ), грузины (режиссер – И. Перестиани) и др.

Первое, с чего начали большевики в кинематографе, – на-



ладили выпуск кинохроники. К тому времени в стране уже полыхала Гражданская война, кинохроника должна была играть важную роль агитационной пропаганды. Поэтому уже в июне 1918 года в свет стал выходить хроникальный журнал «Кинонеделя», режиссерами которого стали представители новой волны советской кинодокументалистики: русский Дмитрий Савельев и еврей Дзига Вертов (Кауфман). Волею судьбы наибольшая слава достанется последнему, который, кстати, до своего прихода в кинодокументалистику к кино вообще никакого отношения не имел: он окончил военном-музыкальную школу и Психоневрологический институт в Москве.

Отметим, что евреи тогда еще не составляли значительного большинства советских кинематографистов, но их доля с каждым днем неуклонно росла. Некогда стесняемый в своих правах народ с энтузиазмом принял Октябрьскую революцию и теперь готов был служить новой власти, что называется, не за страх, а за совесть. Тот же Д. Вертов доказывал это на собственном примере весьма убедительно: он стал создателем одних из первых масштабных монтажно-исторических фильмов «Годовщина революции» (1918) и «История гражданской войны» (1922). Он же стал одним из создателей сразу двух киножурналов нового типа – «Кино-Правда» (1922–1925) и «Госкинонеделя» (1923–1925). Именно Вертов одним из первых стал снимать Ленина и запечатлел его похороны в «Ленинской Кино-Правде» (1925).

В 1921 году в Советской России начался поточный выпуск игровых кинофильмов, который с каждым годом увеличивался. Если в том году было снято три фильма, то в следующем уже семь, а в 1923 году – тринадцать. Местом производства всех этих картин были три региона: Россия, Украина и Грузия, что было зеркальным отражением ситуации, складывающейся на высших этажах большевистской власти, где доминировали русские, евреи, украинцы и грузины. Во многом именно этот расклад существенно помог встать на ноги киносекции Наркомпроса Грузии, которая уже в 1921 году сняла свой первый игровой фильм – «Арсен Джорджиашвили» Ивана Перестиани, где речь шла о революционной борьбе грузинского народа против самодержавия. Два года спустя тот же режиссер на той же киностудии выпустил в свет фильм «Красные дьяволята», который стал первым по-настоящему кассовым советским блокбастером и нанес серьезный удар по зарубежным лентам, которые составляли львиную долю тогдашнего советского кинопроката.

В декабре 1922 года было образовано первое в мире социалистическое общенародное государство Союз Советских Социалистических Республик (СССР), в которое вошли: РСФСР (в качестве автономий в нее входили Казахстан и Киргизия), Украина, Белоруссия, ЗСФСР (Закавказская Республика, куда входили Грузия, Армения и Азербайджан). Три года спустя в состав СССР вошли Узбекская ССР и Туркменская ССР, в 1929 году – Таджикская ССР. Отныне

культурная политика этих республик стала единой. В каждой из них присутствовала и своя кинематография, где старейшей была, естественно, российская.

До революции фильмы делались в основном только в Москве и Петрограде. Плюс несколько фильмов было выпущено в Украине, Грузии и Азербайджане. Однако после образования СССР в большинстве республик были созданы свои национальные киностудии. В советской Грузии, как мы помним, первый художественный фильм был снят в 1921 году («Арсен Джорджиашвили»), в Украине в 1922 году («Шведская спичка»), в Азербайджане в 1924 году («Легенда о Девичьей башне»), в Узбекистане в 1925 году («Минарет смерти»), в Армении в 1926 году («Намус»), в Белоруссии в 1927 году («Лесная быль»), в Казахской АССР в 1928 году («Мятеж»), в Туркменской ССР в 1929 году («Белое золото»).

Еще в первые годы после Великого Октября многие евреи, пользуясь отменой черты оседлости, отправились за лучшей долей в крупные города. После окончания Гражданской войны в 1922 году этот процесс только усилился. Значительная часть евреев направила свои стопы в культурные учреждения, в том числе и в кинематограф. Самый большой их наплыв в киношные учреждения наблюдался в Одессе и Киеве, где доля евреев составляла больше половины персонала тамошних киностудий. Чуть меньше их было в центре – в Московских и Петроградских кинокомитетах. Отметим, что

евреи занимали самые разные должности, начиная от административных и заканчивая творческими (режиссеры, операторы, сценаристы, художники, композиторы и т. д.). Как писал видный сионист М. Агурский: «Речь идет о массовом перемещении евреев из бывшей черты оседлости в центральную Россию и особенно интенсивно – в Москву. В 1920 году здесь насчитывалось 28 тысяч евреев, то есть 2,2 % населения, в 1923 году – 5,5 %, а в 1926 году – 6,5 % населения. К 1926 году в Москву приехали около 100 тысяч евреев...» (К началу 30-х их число вырастет почти до 242 тысяч человек. – Ф. Р.)

А вот еще одно свидетельство на этот счет – известно еврейского идеолога В. Жаботинского, датированное второй половиной 20-х годов: «В Москве до 200 тысяч евреев, все пришлый элемент. А возьмите... телефонную книжку и посмотрите, сколько в ней Певзнеров, Левиных, Рабиновичей... Телефон – это свидетельство или достатка, или хорошего служебного положения...».

И в самом деле, подавляющее число евреев, осевших в те годы в Москве, стремилось устроиться на высокие и престижные должности. Сделать это было не слишком трудно, учитывая, что их соплеменники, приехавшие сюда чуть раньше, уже успели пустить корни, обзаведясь должным положением и нужными связями. Благо новая власть предоставляла им такую возможность, сделав именно евреев одной из самых привилегированных наций Советской России.

Как пишет Г. Костырченко: «В государственных и общественных учреждениях работало почти 30 % трудоспособных евреев, или 8 % от всех советских служащих. Но еще более разительным было присутствие евреев в сфере свободной торговли, которая в массовом сознании ассоциировалась со спекуляцией, различными махинациями и нечестным промыслом. Непропорционально широкое участие евреев в частном секторе при нэпе было обусловлено в первую очередь тем, что они наработали богатый опыт выживания в этой сфере еще со времен Российской империи, когда в неблагоприятных для этой национальности социальных условиях мог преуспеть только человек исключительной деловой хватки и изворотливости. Поэтому „новая буржуазия“ в СССР в 20-е годы оказалась в значительной мере еврейской.

В декабре 1926 года каждый пятый частный торговец страны был евреем, а всего в эту сферу было вовлечено 125 тысяч евреев. В торговом бизнесе Москвы им принадлежало 75,4 % всех аптек, 54,6 % парфюмерных магазинов, 48,6 % магазинов тканей, 39,4 % галантерейных магазинов. Из 2469 крупных столичных нэпманов 810 были евреями. В западных районах страны доля предпринимателей-евреев в частной торговле была еще более значительной: на Украине – 66 %, в Белоруссии – 90 %. Другими традиционными для евреев занятиями были кустарный промысел и ремесленничество. На конец 1926 года в этих сферах было задействова-

но 216 тысяч евреев, что составляло 40 % от общего количества кустарей и ремесленников страны. Негативную общественную реакцию провоцировал и сравнительно высокий уровень представительства евреев в высших учебных заведениях. В РСФСР на начало 1927 года доля студентов-евреев в педагогических вузах составляла 11,3 %, в технических – 14,7 %, медицинских – 15,3 %, художественных – 21,3 %...»

Как видим, больше всего евреев училось в творческих вузах, в том числе и в киношных: в Государственном техникуме кинематографии (основан в сентябре 1919 года как Госкиношкола, в 1925 году стал кинотехникумом) и Ленинградском институте экранного искусства. В итоге к середине 20-х еврейский «десант» в советском кино выглядел настолько внушительно, что это бросалось в глаза даже стороннему наблюдателю. Практически на всех киностудиях страны они составляли добрую половину административного и творческого состава. Приводить все имена нет смысла, поэтому ограничусь лишь небольшим списком, состоящим из режиссеров, операторов и сценаристов.

«Госкино», «Союзкино», «Кино-Москва», Первая фабрика Госкино, «Межрабпомфильм»: режиссеры – Л. Кулешов, Д. Вертов, А. Роом, С. Эйзенштейн, Г. Рошаль, Ю. Райзман, А. Левицкий, А. Разумный, Б. Барнет, Л. Мур, К. Гертель, Э. Шуб;

операторы – А. Винклер, М. Лидер, А. Гринберг, Г. Гибер, Н. Наумов-Страж;

сценаристы: Е. Габрилович, А. Каплер, Б. Альтшулер, А. Рубинштейн, Б. Мартов, С. Уэйтинг-Радзинский, О. Форш;  
«Севзапкино», «Ленинградкино», «Совкино»: режиссеры – Г. Козинцев, Л. Трауберг, И. Трауберг, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, Э. Иогансон, В. Фейнберг;

операторы: Н. Аптекман, Г. Блюм, Э. Ратнер, Я. Лейбов;  
сценаристы: В. Маньковский, А. Гольдман, А. Литвак.  
ВУФКУ (Украина): режиссеры – Д. Эрдман, Я. Геллер, А. Лун дин;

операторы: И. Рона, А. Майне, Я. Кулиш;  
сценаристы: Л. Френкель, Б. Шаранский;  
«Белгоскино» (Белоруссия): режиссеры: М. Донской, М. Авербах, Л. Голуб;  
«Госкинопром Грузии»: режиссер Е. Дзиган.

Каждый из этих людей пришел в кинематограф из разных профессий. Например, Лев Кулешов до революции учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1916 году устроился на кинофабрику А. Ханжонкова в качестве художника фильмов. Работал у режиссера Е. Бауэра. А в 1918 году сам ушел в режиссуру и дебютировал фильмом «Проект инженера Прайта». В последующие годы Кулешов вырос до одного из главных новаторов советского кинематографа, организовав собственную студию «Коллектив Кулешова». Как пишет о нем киношная энциклопедия: «Одним из первых в мировом кино Кулешов осознал, что новое искусство при всей своей генетической близости театру явля-

ется искусством прежде всего изобразительно-зрелищным. Его концепция монтажа, разработанная на новом уровне С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и др., явилась принципиальным открытием и оказала глубокое влияние на развитие советского и мирового кинематографа».

*Дзига Вертов*, как мы помним, до революции учился в Психоневрологическом институте, а до этого в военно-музыкальной школе. Однако в 1918 году, по призыву большевиков, поступил работать в отдел хроники Москинокомитета, принимал участие в монтаже первого советского киножурнала «Кинонеделя». После этого взял в руки кинокамеру и стал снимать хронику сам. Его режиссерский дебют состоялся в том же 18-м – вместе с А. Савельевым он снял фильм «Годовщина революции».

*Абрам Роом*, как и Вертов, до революции учился в Петроградском психоневрологическом институте и готовился стать врачом. Однако во время Гражданской войны увлекся театром и работал режиссером в Показательном и Детском театрах Саратова. В 1924 году ушел в кинематограф, сняв комедийную короткометражку «Что говорит „Мое“, сей отгадайте вопрос» о деятельности «Мосрекламы».

*Сергей Эйзенштейн* по основной своей профессии был техником-строителем, потом работал военным переводчиком. Однако во время Гражданской войны, будучи солдатом Красной армии, участвовал в самодеятельности, исполняя сразу несколько ролей: художника, режиссера и актера. По-



этому из переводчиков он вскоре ушел в Пролеткульт, где занялся оформлением спектаклей, а потом и их режиссурой. В 1924 году Эйзенштейн решил уйти в кинематограф и дебютировал фильмом «Стачка», задуманным как часть серии историко-революционных картин «К диктатуре».

*Григорий Рошаль* никакого высшего образования не имел, а в годы Гражданской войны был организатором и режиссером детских театральных зрелищ в разных городах страны. Потом судьба забрасывает его в Москву, и в 1921 году Рошаль назначается председателем художественного совета Главного управления социального воспитания детей при Наркомпросе. Параллельно работе он поступает в Государственные высшие режиссерские мастерские, которыми руководит В. Мейерхольд. В 1925 году Рошаль уходит в кино.

*Юлий Райзман* учился на литературно-художественном факультете Московского университета. В 1924 году устроился литературным консультантом на киностудию «Межрабпом-Русь». Спустя год стал ассистентом режиссера Якова Протазанова. А в 1927 году стал режиссером и сам дебютировал фильмом «Круг» (вместе с А. Гавронским).

*Братья Трауберг* – Леонид и Илья (разница между ними составляла всего три года) – пришли в кино в разное время. Первопроходцем оказался старший брат, Леонид. Он учился в студии комической оперы в Петрограде, а в 1919 году организовал театральную студию в Одессе. Два года спустя он вернулся в город на Неве и вместе с Григорием Козинце-

вым организовал Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС). В 1924 году вместе с Козинцевым пришел в кино: они сняли фильм «Похождения Октябрины» с участием актеров ФЭКСа.

Благодаря протекции старшего брата в кино вскоре пришел и младший – Илья. Это случилось в 1927 году, когда Трауберг-младший был принят ассистентом режиссера на киностудию, где трудился его старший брат, – «Севзапкино». А еще спустя несколько месяцев Илья дебютировал как режиссер, сняв короткометражный фильм «Ленинград сегодня».

*Фридрих Эрмлер* в годы Гражданской войны служил в ВЧК. После войны решил попытать счастья в кинематографе и в 1923 году поступил на актерское отделение Ленинградского института экранного искусства. Параллельно работал в сценарном отделе Ленинградской кинофабрики «Севзапкино». В 1924 году организовал Киноэкспериментальную мастерскую, где с ходу поставил первый свой фильм – комедию «Скарлатина».

*Сергей Юткевич* в 17-летнем возрасте (1921) поступил учиться сначала в Главные высшие режиссерские мастерские под руководством В. Мейерхольда, потом во Вхутемас. Окончив их (1923), устроился работать художником в театральную мастерскую Н. Фореггера. Там познакомился с С. Эйзенштейном – они вместе оформляли ряд спектаклей. Еще раньше судьба свела С. Юткевича с Г. Козинцевым и

Л. Траубергом, с которыми он принял участие в создании ФЭКСа. В 1924 году Юткевич дебютировал в кино – снял комедию из жизни московских беспризорников «Даешь радио!».

*Борис Барнет* до революции окончил Главную военную школу физического образования трудящихся, занимался профессионально боксом. Из него мог выйти неплохой спортсмен, но Барнет решил попытать счастья в искусстве: в начале 20-х он поступил в Государственный техникум кинематографии, в мастерскую Л. Кулешова. Карьеру в кино начинал как актер («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», 1924; «Мисс Менд», 1926). В 1927 году Барнет дебютировал как режиссер – снял фильм «Девушка с коробкой».

*Марк Донской* пришел в большой кинематограф из следственных органов. Он окончил правовое отделение факультета общественных наук Симферопольского университета и некоторое время работал сначала следователем, а потом судьей в Верховном суде УССР и адвокатом в Коллегии защитников. В 1926 году подался в кинематограф, устроившись помощником режиссера на 3-ю Московскую кинофабрику, а потом перевелся в «Белгоскино» на должность ассистента по монтажу. В 1928 году Донской уже снял свою дебютную полнометражную картину «В большом городе» (с М. Авербахом), обличавшую буржуазное влияние на молодежь в годы нэпа.

*Ефим Дзиган* в 1923 году окончил известную киношколу Б. Чайковского и, придя в большой кинематограф, актерскую работу совмещал с ассистентской: помогал режиссерам, операторам. За несколько лет такой работы он изрядно поднаторел в «кухне» кинематографа и в 1928 году добился собственной режиссерской постановки – вместе с Михаилом Чиаурели (в будущем тоже известным кинорежиссером) он снял в Грузии фильм «Первый корнет Стрешнев».

*Лев Голуб* в 1928 году окончил Государственный техникум кинематографии и уже через год дебютировал в большом кино фильмом о советской молодежи «Счастливые кольца».

Из режиссеров славянского происхождения выделяю следующих: Григория Александрова (Мормоненко), Всеволода Пудовкина, Сергея Козловского, Бориса Светозарова, Александра Довженко, Ольгу Преображенскую, Павла Петрова-Бытова, Владимира Петрова, Ивана Пырьева, Василия Журавлева, Александра Иванова.

*Григорий Александров* до революции работал помощником костюмера и декоратора в Екатеринбургском оперном театре. После Октября 17-го поступил учиться на курсы режиссеров Рабоче-крестьянского театра при Губнаробразе, одновременно работая в отделе искусств. В 1921 году стал актером Первого рабочего театра Пролеткульта в Москве, где познакомился с С. Эйзенштейном (тот работал там режиссером). В 1924 году вместе с ним Александров ушел в

кино и стал его ассистентом на фильме «Стачка». Потом они вместе снимали «Броненосец „Потемкин“» (1925), «Октябрь» (1927) и др.

Уже тогда в киношных кругах их творческое содружество вызывало досужие разговоры: дескать, их объединяет не только творчество, но и... плотская любовь. Но это оказалось неправдой, о чем сам Эйзенштейн чуть позже высказался следующим образом (в разговоре с Мари Сетон): «Многие говорят, что я – гомосексуалист. Я никогда им не был, и я бы вам сказал, если бы это было правдой. Я никогда не испытывал подобного желания, даже по отношению к Грише (Александрову. – Ф. Р.), несмотря на то, что у меня есть некоторая бисексуальная тенденция, как у Бальзака и Золя, в интеллектуальной области...».

*Всеволод Пудовкин* собирался связать свою жизнь с точными науками, для чего поступил учиться на отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета. Однако, когда в 1914 году началась Первая мировая война, вынужден был прервать учебу и отправиться на фронт. Во время одного из боев был ранен, попал в плен. В 1918 году вернулся на родину и два года спустя пошел учиться в Госкиношколу, которой тогда руководил В. Гардин. Во время учебы Пудовкин начал пробовать себя как сценарист, актер и сорежиссер в фильмах Л. Кулешова (тот взял его в свою мастерскую в 1922 году). В 1925 году Пудовкин дебютировал как режиссер: снял на «Межрабпом-Руси»

комедию «Шахматная горячка» (с Н. Шпиковским).

*Сергей Козловский* учился в Одесском художественном училище, затем увлекся театром. В 1913 году стал сниматься в кино (дебют «Драма на охоте»). После революции стал сниматься уже в советских немых картинах («Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома» и др.). В 1925 году дебютировал как режиссер – снял фильм «Дорога к счастью».

*Борис Светозаров* пришел в кино еще до революции – в 1915 году – в качестве актера. После Октября 17-го стал работать ассистентом режиссера и в течение нескольких лет набивал руку. Наконец, в 1925 году он дебютировал на «Совкино» (Москва) как самостоятельный режиссер, сняв подряд два фильма: «В угаре нэпа» и «Шпундик-кооператор».

*Александр Довженко* до своего прихода в кинематограф работал учителем. В начале 20-х годов занимался дипломатической работой в Польше и Германии. Затем, получив правительственную стипендию, учился живописи в Мюнхене. С 1923 года работал в украинской газете «Вісті ВУЦИК» как художник-карикатурист. В середине 20-х пришел в кинематограф и в 1926 году дебютировал в нем комедией «Вася-реформатор».

*Ольга Преображенская* до революции училась в студии МХТ, затем работала в провинциальных театрах. В 1913 году стала сниматься в кино (например, сыграла Наташу Ростову в «Войне и мире», 1915). После революции преподавала в Первой госкиношколе. В середине 20-х годов пришла

в режиссуру и дебютировала в ней в 1926 году на «Совкино» (1-я кинофабрика) фильмом «Каштанка».

*Павел Петров-Битов* в 1921 году окончил Петрозаводскую театральную студию. Три года спустя пришел работать в кино в должности редактора-монтажера. В 1927 году досрочно режиссера и снял фильм по собственному сценарию «Водоворот», который сделал его имя широкоизвестным.

*Владимир Петров* до революции учился в Петроградском университете и одновременно в Театральном училище при Александринском театре. В 1917 году стал выступать как драматический актер и вскоре уехал в Великобританию, где работал у известного режиссера Г. Крэга. Затем вернулся на родину и в 1924 году поступил на кинокурсы В. Висковского. Карьеру в кино начал как актер, но потом ушел в режиссуру. Его дебют на этом поприще случился в 1928 году – он снял на «Совкино» (Ленинград) фильм «Золотой мед» (с Н. Бересневым).

*Иван Пырьев* до своего прихода в кинематограф участвовал в Гражданской войне на стороне Красной армии, а после демобилизации поступил сразу на два отделения ГЭКТЕ-МАСа: актерское и режиссерское. Окончив его, был актером Первого рабочего театра Пролеткульта и Театра имени Мейерхольда. В кино пришел в 1925 году в качестве помощника и ассистента режиссера. На этом поприще достиг больших успехов: многие режиссеры, прознав об администраторских талантах Пырьева, буквально боролись за то, чтобы именно

он был у них ассистентом. Пырьев также писал сценарии к фильмам («Оторванные рукава», 1928 и др.). В 1929 году Пырьев добился самостоятельной режиссерской постановки и снял на киностудии «Союзкино» (Москва) сатирическую комедию «Посторонняя женщина» (о борьбе с бюрократизмом и пережитками чиновничьей психологии среди некоторых слоев советских служащих).

*Василий Журавлев* в 1927 году окончил Государственный техникум кинематографии и уже спустя два года на объединенной Московской фабрике «Совкино» (в будущем – «Мосфильм») снял свою первую самостоятельную картину – комедию «Приемыш».

*Александр Иванов* в 1924 году окончил киношколу и устроился работать ассистентом режиссера. В 1929 году дебютировал как постановщик с фильмом «Косая линия» (с О. Галлаем).

Именно этот еврейско-славянский «десант» во многом добыл славу советскому кинематографу, подняв его до уровня подлинного искусства, чего не было нигде в мире. Только в советском кинематографе присутствовал подобный сплав, где так удачно слились славянский традиционализм и еврейское экспериментаторство. Как писал историк кино И. Кристи:

«Отношение к кино как к искусству, принятое с первых лет советской власти (само по себе довольно неожиданное и, вероятно, установившееся благодаря каким-то стратеги-



ческим целям), превратило режиссеров раннего кино в „художников“, к тому же – художников, особо отмеченных ленинским благословением. Этот уникальный статус был принят и за рубежом, где свои кинематографисты никоим образом не считались художниками, что бы они сами ни воображали в своем деле. Таким образом, ранний советский пантеон оказался привилегированной референтной группой для мирового киносообщества – прежде всего благодаря якобы некоммерческому контексту, в условиях которого советские режиссеры пользовались свободой „творчества“...».

То, что творилось тогда в СССР, было поистине уникальным явлением, не имевшим мировых аналогов. Тысячи некогда неизвестных людей, вынесенные наверх революцией, внезапно явили миру такое скопище талантов, какого не было никогда и ни у кого в мире. А ведь не стоит забывать, что сразу после революции в России грянула Гражданская война, которая длилась четыре года и унесла жизни многих не менее талантливых и выдающихся людей. К этому стоит еще приплюсовать и отъезд из России десятков тех, кто совсем недавно составлял интеллектуальную гордость страны (тот же «пароход философов», отплывший от берегов России в 1922 году). Но даже несмотря на эти потери, молодая Советская республика сумела в кратчайшие сроки не только мобилизовать сотни оставшихся в стране интеллектуалов на созидательный труд, но и в те же сроки поднять до их уровня тех, кто еще совсем недавно даже читать и писать не умел.

Ведь многие из тех, кто вскоре станет гордостью того же советского кинематографа, были людьми из самых низов, по сути, люди социального дна, которые при прежнем режиме никогда бы не смогли подняться наверх. Советская власть им такую возможность предоставила.

Между тем люди, которые покинули страну, продолжали активно не верить в созидательную сущность Октябрьской революции. Еще в 1923 году еврей-эмигранты создали на Западе «Отечественное объединение русских евреев за границей». Эта организация выпустила воззвание «К евреям всех стран!», где осуждала своих соплеменников, оставшихся служить Советской России. В 1924 году в Берлине вышла целая книга, составленная из статей знаменитых евреев, с теми же самыми осуждениями (среди авторов были: И. Бикерман, Д. Пасманик, В. Мандель, И. Левин, Г. Ландау, Д. Линский и др.). Например, Д. Пасманик в этом сборнике писал следующее: «Большевистский коммунизм во всех его видах и формах... злой и неизменный враг еврейства, ибо он прежде всего – враг личности вообще и культурной личности в частности».

Пытаясь доказать всему миру, что они не потеряли, а только выиграли от своего выбора, советские евреи взялись посредством искусства (в том числе и кино) доказывать преимущества своей жизни в советской России. Благо это было нетрудно осуществить, учитывая обширное представительство евреев в советском кинематографе. Согласно данным

киноведа М. Черненко, до начала 30-х в советском многонациональном кинематографе эта тема была если не превалирующей, то во всяком случае далеко не последней. Практически каждый год выходило по два-три фильма на еврейскую тему, причем на разных киностудиях. Власти смотрели на это вполне благожелательно, поскольку это была самая выгодная пропаганда советского интернационализма, демонстрирующая всему миру достойную жизнь в Советской России еще совсем недавно «самой угнетенной» нации. Кроме этого, под эту пропаганду советские власти легко заключали выгодные концессии с западными евреями.

Отметим, что ни в одной другой стране в мире, кроме Советской России, не только не существовало еврейского кинематографа, но и фильмов, где евреев представляли бы в положительном свете, выходило единицы. Даже Голливуд, который считался Меккой мирового кинематографа и где евреев работало больше всего (чтобы перечислить их всех, понадобится не один десяток страниц), и тот редко осмеливался касаться этой темы, поскольку боялся вызвать вспышку антисемитизма среди простых американцев. Поэтому даже само слово «еврей» в американских фильмах произносить было запрещено. И запрет этот держался более 40 лет – до 1946 года! Вот почему тамошние евреи чаще смотрели фильмы... советского производства, как, например, лента 1925 года выпуска под весьма характерным названием «Еврейское счастье» Александра Грановского. Как писал все тот

же Мирон Черненко: «Это был один из самых значительных „еврейских“ фильмов немой поры советского кино, снятый по мотивам рассказов Шолом-Алейхема (вместе с Исааком Бабелем это был самый снимаемый в те годы автор. – Ф. Р.) и посвященный „человеку воздуха“ Менахему Мендлу. И прежде всего потому, что режиссеру удалось собрать в титрах своей картины практически все будущее еврейского кинематографа в Советском Союзе: одним из авторов сценария был ведущий впоследствии мастер иудаики на экране Гричер-Чериковер, автором надписей – Исаак Бабель, художником – Натан Альтман, в главной роли дебютировал на экране Соломон Михоэлс. Одно это свидетельствовало о месте картины в истории еврейского кинематографа не только в Советском Союзе, даже в Америке и Польше, то есть в тех ареалах бытования многочисленного еврейства, где практически отсутствовала какая-либо идеологическая цензура и кинематограф развивался по внутренним своим законам, не удастся назвать картину, которую можно было бы поставить рядом с „Еврейским счастьем“.

Фильм, к счастью, сохранился, и сегодня даже представить себе трудно, как удалось Грановскому обойти, отрицать, не заметить все те идеологические каноны и препоны, которые неминуемо поджидали фильм на пути к экрану...»

Здесь киновед, видимо, ошибается: никаких особенных препон во время создания фильма (а это были 1924–1925 годы) у его автора быть не могло – по сути, это был госза-

каз (причем двойной: один экземпляр предназначался специально для Америки, для чего был сделан негатив с еврейскими и английскими надписями), который снимался на Первой фабрике Госкино.

Поскольку история есть книга, которую пишут победители, было бы наивно думать, что советская власть в этом отношении шла вопреки привычным канонам. Практически сразу после своей победы в Гражданской войне в Советской России начала создаваться новая история, в которой практически вся прошлая история страны подвергалась остракизму, а новая власть всячески воспевалась. По сути, это была такая же мифологизированная история, как и при царях, только теперь уже коммунистическая. Отличительной же особенностью ее было то, что весь пафос этой новой истории был «заточен» под идею мировой революции, которая, по мысли большевиков, должна была состояться в ближайшее десятилетие.

Однако в этой мировой бойне самая незавидная участь была уготована русским – как титульная нация России они должны были снова стать главным пушечным мясом. Тем самым русские как бы должны были «загладить вину» за свои «грехи» при царском режиме. Грехи у прежней власти перед народами России и в самом деле имелись большие (иначе в 17-м году не грянули бы одна за другой сразу две революции), однако в советской постреволюционной историографии в этом вопросе намеренно сгущались краски, и вся мно-

говековая история России подавалась исключительно в негативном плане (хотя во многом потенциал тогдашней России – как экономический, так и интеллектуальный – все же базировался на наследии царского режима). В какой-то мере эта критика прежнего режима была вызвана и тогдашней позицией русской эмиграции, которая в своих СМИ всячески расписывала райскую жизнь при царях и ужасы большевистской революции. Например, в том же еврейском сборнике 1923 года писалось следующее: «В многовековой истории еврейского рассеяния... не было еще политической катастрофы, столь глубоко угрожающей нашему национальному бытию, как крушение Русской Державы, ибо никогда еще живые силы еврейского народа не были в такой мере собраны воедино, как в прежней, живой России. Даже распад Арабского халифата вряд ли может сравниться с постигшим нас бедствием».

Советские евреи, в свою очередь, пытаясь доказать обратное, продолжали утверждать, что старая, царская Россия была не чем иным, как «тюрьмой народов», и, как написал один из публицистов, «со всей ее многовековой историей должна быть приговорена к смерти».

Еще одна «отходная» по «старой России» появилась в августе 1925 года в главной партийной газете «Правда». Там был помещен оскорбительно-издевательский «некролог» В. Александровского, где были такие строчки:

Русь! Сгнила? Умерла? Подохла?  
Что же! Вечная память тебе.  
Не жила ты, а только охала  
В полутемной и тесной избе...  
Костылями скрипела и шаркала,  
Губы мазала в копоть икон,  
Над просторами вороном каркала,  
Берегла вековой тяжкий сон.  
Эх, старуха! Слепая и глупая!..

Эта неумная критика прежней России привела к тому, что вместе с ней стала всячески унижаться и титульная нация страны – русские. И влиятельные евреи в этом процессе играли далеко не последнюю роль. Известный писатель Михаил Пришвин в те годы имел встречу с одним из членов Политбюро Львом Каменевым (Розенфельдом) и о своих впечатлениях от этой встречи оставил следующие воспоминания: «Был в Москве у Каменева, говорил ему о „свинстве“, а он... вывел так, что они-то (властители) не хотят свинства и вовсе они не свиньи, а материал свинский (русский народ), что с этим народом ничего иного не поделаешь...».

Столь презрительное отношение к русским (а еще шире – к славянам), к их истории и культуре со стороны большинства евреев брало свое начало еще в далеком прошлом. Несмотря на то, что более сотни лет эти народы жили под одним небом и на одной земле, общего между ними было не так много. Зато взаимных претензий, недопонимания, а то

и откровенной вражды было хоть отбавляй. Об отношении многих простых евреев к русским, которое воспитывалось в еврейских детях чуть ли не с пеленок, весьма откровенно написал видный филолог М. Альтман. Вот его слова, относящиеся к временам начала XX века:

«Вообще русские у евреев не считались „людьми“. Русских мальчиков и девушек прозывали „шейгец“ и „шикса“, т. е. „нечистью“... Для русских была даже особая номенклатура: он не ел, а жрал, не пил, а впивался, не спал, а дрыхал, даже не умирал, а издыхал. У русского, конечно, не было и души, душа была только у еврея... Уже будучи (в первом классе) в гимназии (до этого Альтман учился в иудейском хедере. – Ф. Р.), я сказал своему отцу, что в прочитанном мною рассказе капитан умер, а ведь капитан не был евреем, так надо было написать „издох“, а не „умер“. Но отец опасливо меня предостерег, чтобы я с такими поправками в гимназии не выступал...

Христа бабушка называла не иначе как „мамзер“ – незаконнорожденный. А когда однажды на улицах Уллы был крестный ход и носили кресты и иконы, бабушка спешно накрыла меня платком: „чтоб твои светлые глаза не видели эту нечисть“. А все книжки с рассказами о Богородице, матери Христа, она называла презрительно „матери-патери“...»

Главными идеологами той антирусской (антиславянской) кампании, которая проводилась в России в 20-е годы, выступали даже видные политики русского происхождения вро-



де Николая Бухарина или Михаила Калинина. Вот как об этом пишет А. Вдовин: «Социализм виделся Ленину обществом, которое „гигантски ускоряет сближение и слияние наций“. Ради скорейшего достижения этой цели от русской нации требовалось возместить другим нациям „то неравенство, которое складывается в жизни фактически“. Интернационалист Н. Бухарин говорил на XII съезде партии (1923), что русский народ необходимо *искусственно* поставить в положение более низкое по сравнению с другими народами и этой ценой „купить себе настоящее доверие прежде угнетенных наций“. М. Калинин призывал поставить малую национальность в „заметно лучшие условия“ по сравнению с большой...

Бухарин до конца своих дней оставался страстным обличителем старой России. Символом императорской России, по его мнению, следовало бы считать не столько официального двуглавого орла, сколько кнут и нагайку. Царствовали в России, в его изображении, не иначе как дикие помещики, „благородное“ дворянство, идеологи крепостного права, бездарные генералы, сиятельные бюрократы, вороватые банкиры и биржевики, пронырливые заводчики и фабриканты, хитрые и ленивые купцы, „владыки“ черной и белой церкви, патриархи и архиепископы черносотенного духовенства. Правила „династия Романовых с ее убогим главой, с ее великими князьями-казнокрадами, с ее придворными аферистами, хиромантами, гадалыщиками, Распутиными; с ее ико-

нами, крестиками, сенатами, синодами, земскими начальниками, городскими и палачами“. Люди труда, по Бухарину, если и выступали, то „лишь как предмет издевательства у одних, предмет жалости и филантропии – у других. Почти никогда они не были активными творцами, кующими свою собственную судьбу“; „рабочий человек, пролетарий и крестьянин-труженик был забит и загнан“.

Народы, присоединенные к России, делились Бухариным на два разряда – на народы вроде грузинского, „со старинными культурными традициями, которые не сумел разрушить царизм“, и народы вроде центральноазиатских, что „были отброшены царизмом на сотни лет назад“. Бухарин утверждал, что патриотом такой России мог быть и являлся только „обскурант, защитник охраны, помещичьего кнутобойства, отсталой азиатчины, царской опричнины, жандармского режима, угнетения сотен миллионов рабов“. Традицией, единственно достойной демократических кругов, могла быть лишь традиция ненависти к царскому „отечеству“, „квасному патриотизму“, патриотичным „искариотовым“, а также идея пораженчества...».

Советский кинематограф 20-х годов весьма эффективно культивировал ненависть к царскому режиму и на этом поприще достиг больших успехов. В декабре 1925 года свет увидело гениальное творение Сергея Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» – мощное обличение времен правления Николая II, осуществленное средствами немого кинемато-

графа. Как писала советская критика: «Разоблачая зверский режим самодержавия, фильм проповедовал любовь и уважение к человеку, утверждал тот подлинный гуманизм, во имя которого поднимались народные массы в революцию 1905 года, во имя которого они поднялись и победили в дни Великой Октябрьской революции...»

Фильм провалился в советском прокате (в лидерах тогда ходил «Багдадский вор» с Дугласом Фербенксом в главной роли), но был всячески поддержан официальной критикой, а также замечен и за рубежом. На Парижской выставке 1926 года он был удостоен приза, а в США в том же году Американская Академия киноискусств признала его лучшим фильмом. Однако русская эмиграция встретила ленту с возмущением, назвав ее «клеветой на царскую Россию». Много позже их позицию озвучит писатель А. Солженицын. Дословно это выглядело следующим образом: «Мировая громовая слава „Броненосца „Потемкина““, таран в пользу Советов, а по сути своего воздействия на широкую публику – безответственное вышивание по русской истории, взвинчивание проклятий на старую Россию, с измышленным „кинематографическим“ аксессуаром: как будто накрыли толпу матросов брезентом для расстрела (и вошло в мировое сознание как исторический факт) да „избиение“ на одесской лестнице, какого не было...»

Писатель прав, когда утверждает, что Эйзенштейн в своем фильме допустил определенные измышления в целях демо-

низации царского режима. Повторюсь, это была сознательная позиция режиссера, строго следовавшего в фарватере творимой в Советской России мифологизированной истории. Однако, несмотря на все издержки этой мифологизации, в целом она была делом благим. И Эйзенштейн в своем фильме творил миф-созидатель, который вдохновлял его соотечественников на самоотверженный труд на благо Отечества (этот миф он успешно разовьет и в следующем своем фильме – «Октябрь»). А вот тот же Солженицын, который сорок лет спустя напишет книгу «Архипелаг ГУЛАГ», сотворит миф-разрушитель, который существенным образом поможет заокеанским стратегам «холодной войны» разрушить СССР.

Однако вернемся в 20-е годы.

Евреи-эмигранты, образовавшие на Западе «Отечественное объединение русских евреев за границей», не оставляли попыток предостеречь своих соплеменников в России от искушения сводить счеты с русской историей и с русскими как с нацией. В их сборнике «Россия и евреи» они призывали своих советских сородичей «сознать свою ошибку и не судить ту Великую Россию, в которой они жили и с которой они сжились в течение сотни лет». «Еврейство, – призывали авторы сборника, – должно пойти правым путем, соответствующим великой мудрости его религиозных заветов, ведущим к братскому примирению с русским народом... Строить вековое здание русского дома и еврейского жилища».

Однако эти призывы продолжали оставаться гласом вопиющего в пустыне и нападки на тех деятелей культуры, кто пытался сказать свое слово против антирусского шабаша, устроенного в России в 20-е годы, продолжались. Как пишет публицист Г. Добыш: «Проверке на „коммунистичность“ глаз в 20-е годы подверглись С. Есенин, М. Горький, В. Маяковский, А. Толстой, А. Малышкин, Н. Тихонов, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, Л. Леонов, К. Федин и еще сотни других русских прозаиков и поэтов. Не все прошли это испытание. Крестьянским поэтам Есенину, Клюеву, Клычкову, выражавшим „кулацкие стремления деревни“, лидер Всероссийского общества крестьянских писателей Петр Замойский откровенно пожелал могилу „с осиновым колом“. Что ж, могилу от той власти они действительно получили, но с „осиновым колом“ не вышло – их имена бережно сохранились в народной памяти.

Право на жизнь, например, в живописи в первые после-революционные годы имели только р-р-революционеры, например, К. Малевич, М. Шагал и Н. Альтман, занимавшие ответственные посты в Наркомпросе. Едва затихло эхо от выстрела „Авроры“, как в выставочные залы, а то и прямо на улицы валом повалили „квадраты“, „ромбы“, разные „параллелограммы“ и прочие геометрические фигуры. Для традиционного искусства места не нашлось...

Кумир нынешних театральных деятелей Всеволод Эмильевич Мейерхольд после революции возглавил театральный

отдел Наркомпроса, сразу же став заметной политической фигурой в мире искусства. Как он сам выражался: „Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза“. Творить он хотел не для народа России, а для той самой „всемирной общины“. С маузером на боку, в комиссарской кожанке он утверждал новую культуру для пролетариата, которого на самом деле абсолютно не знал и не понимал. А русское национальное искусство его и вовсе пугало. „Говорят, лицо театра – это русский репертуар. Да что такое русский репертуар?“ – восклицал Мейерхольд в одном из своих выступлений. Для примера перечислив несколько опер Мусоргского и Римского-Корсакова, он замечал: „Смотрите, как бы за этим русским названием не скрывался русский православный материал“. В своей борьбе с академическими театрами Мейерхольд не жалел никого и ничего. Даже театр, в котором начинал свою творческую жизнь, – Московский Художественный – называл „эстетическим хламом“.

Творчество Мейерхольда было активно направлено на очернение „старой“ России. Будь то пушкинский „Борис Годунов“, грибоедовское „Горе от ума“, гоголевский „Ревизор“ – во всех своих спектаклях он изображал Россию грязной, темной, пьяной, хамской. При этом пьесы великих драматургов всячески уродовались и извращались во имя идей Ма-

стера (как уродуются они его последователями и сейчас)...»

Отметим, что и в советском кино 20-х имелись свои последователи Мейерхольда: например, Григорий Рошаль, который в 1926 году экранизировал пьесу Д. И. Фонвизина «Недоросль» под весьма характерным названием «Господа Скотинины», где вдоволь поиздевался над нравами прежней России. Год спустя тот же Рошаль снял фильм «Его превосходительство», где уже воспел осанну герою российского еврейства – революционеру-сапожнику Гиршу Леккерту, который в мае 1902 года совершил покушение на виленского губернатора Виктора фон Валя. В свое время это покушение было расценено как акт защиты чести и достоинства еврейства (губернатор отдал приказ выпороть 28 арестованных, среди которых было 22 еврея), таковым оно оставалось и в первые годы советской власти. Достаточно сказать, что в 1922 году в Минске был поставлен памятник Леккерту (чуть позже его снесут), о подвиге сапожника-бундовца были сложены десятки песен, написаны драмы: «Рассказ о царских розгах» М. Рафеса и «Гирш Леккерт» Х. Лейвика и А. Кушнирова.

Другой режиссер – А. Ивановский – снял в 1924 году фильм «Дворец и крепость», где речь шла уже о другом герое-еврее – видном революционере 60-х годов XIX века поручике Бейдемани, которого в юношеские годы царские власти заключили в Петропавловскую крепость и содержали там двадцать лет без суда и следствия. Фильм имел самую бла-

гожелательную прессу не только в России, но и в ряде европейских стран, где права на его демонстрацию были приобретены в том же году.

Во второй половине 20-х годов на советские экраны вышли несколько десятков картин, где в той или иной мере присутствовала «еврейская» тема. Например, в «Кресте и маузере» (1925) В. Гардина и «Тенях Бельведера» (1927) А. Анощенко разоблачались коварная и подлая природа белополяков, их звериный антисемитизм. В «Трипольской трагедии» (1926) того же А. Анощенко речь шла о гибели партизанского отряда из Киева, состоявшего в основном из выходцев с еврейского Подола, в «Блуждающих звездах» (1927) Г. Гричер-Чериковера – о бесправном положении евреев в царской России, а в «Мабуле» (1927) Е. Иванова-Баркова – о классовой солидарности еврейских и русских трудящихся в событиях 1905 года. В «Бене Крике» (1927) В. Вильнера сюжет вращался вокруг знаменитого одесского налетчика еврея Мишки Япончика и его друга Фроима Грача.

Впрочем, последние две ленты хотя и были разрешены к выпуску, однако в прокат так и не вышли, правда, по разным причинам. В «Бене Крике» власти нашли романтизацию бандитизма, а в «Мабуле» – чрезмерную героизацию евреев в ущерб другим народам России. Последнее было уже неприемлемо, поскольку к тому времени ситуация вокруг «еврейской» проблемы достигла критической точки.

К моменту переписи населения в 1926 году свои местеч-



ки уже успели покинуть не менее миллиона евреев, причем большая их часть осела в крупных городах. Эти демографические сдвиги не могли не затронуть коренных интересов русского населения. Как уже отмечалось ранее, многие переселенцы стремились занять «хлебные» места, например, устраиваясь в управленческие структуры. В итоге в среднем по стране евреи были представлены в управленческом аппарате в шесть с половиной раз больше, чем в населении (по той же переписи их было 1,82 %). Как писал историк И. Бикерман: «Раньше евреям власть вовсе не была доступна, а теперь доступна больше чем кому-либо другому. Теперь еврей – во всех углах и на всех ступенях власти. Русский человек видит его и во главе Первопрестольной Москвы, и во главе Невской столицы, и во главе Красной Армии, совершеннейшего механизма самоистребления. Он видит, что проспект Святого Владимира носит теперь славное имя Нахимсона... Русский человек видит теперь еврея и судьей, и палачом; он встречает на каждом шагу евреев, не коммунистов, а таких же обездоленных, как он сам, но все же распоряжающихся, делающих дело советской власти... Неудивительно, что русский человек, сравнивая прошлое с настоящим, утверждает в мысли, что нынешняя власть еврейская... Что она для евреев и существует, что она делает еврейское дело, – в этом укрепляет его сама власть».

О том, насколько сильным становилось брожение населения, возмущенного засильем евреев как наверху, так и

в низах, говорит записка руководства Агитпропа, направленная в ЦК ВКП(б) летом 1926 года: «Представление о том, что советская власть мирволит евреям, что она „жидовская власть“, что из-за евреев безработица и жилищная нужда, нехватка мест в вузах и рост розничных цен, спекуляция – это представление широко прививается всеми враждебными элементами трудовым массам. Разговоры о „еврейском засилье“... о необходимости устроить еще одну революцию против „жидов“ – эти разговоры встречаются сплошь и рядом. События внутрипартийной борьбы воспринимаются как национальная борьба на верхах партии. В распространении антисемитизма видна направляющая рука монархических группировок, ставящих борьбу с „жидовской властью“ краеугольным камнем почти всех своих листовок и прокламаций... Не встречая никакого сопротивления, антисемитская волна грозит в самом недалеком будущем предстать перед нами в виде серьезного политического вопроса».

Об этом же пишет и другой историк – Г. Костырченко: «На собраниях рабочих, протестовавших против убийства дипломата Войкова, звучали и такие реплики: „Мы воевать не пойдем, пусть жида идут“. В отличие от дореволюционного времени, когда в рабочей среде антисемитизма почти не наблюдалось, в 20-е годы эта разновидность национальной ненависти проникла на очень многие заводы и фабрики. Возникновение такого феномена было связано с тем, что в период массовой безработицы, характерной для нэпа, пе-

ребравшиеся из местечек в города евреи стали трудоустраиваться в производственной сфере. В результате обострилась конкурентная борьба за рабочие места, а в более или менее массовом обыденном сознании закрепилось суждение о том, что евреи „хлеб отнимают“...»

Сразу после появления записки Агитпропа произошли радикальные кадровые перестановки в Политбюро – оттуда вывели всех евреев: Г. Зиновьева (23 июля 1926 года), Л. Троцкого и Л. Каменева (23 октября). Как пишет видный сионист М. Агурский: «На большевистскую партию оказывалось массивное давление господствующей (русской. – Ф.Р.) национальной среды. Оно чувствовалось внутри партии и вне ее, внутри страны и за ее пределами... Оно ощущалось во всех областях жизни: политической, экономической, культурной... Соппротивление этому всеохватывающему давлению грозило потерей власти... нужно было в первую очередь найти компромисс с русской национальной средой... надо было, не идя на существенные уступки, создать видимость того, что режим удовлетворяет исконным национальным интересам русских».

Как заявил тогда же один из отрешенных от власти руководителей – Лев Троцкий: «В целом ряде своих выступлений, сперва против „троцкизма“, затем против Зиновьева и Каменева, Сталин бил в одну точку: против старых революционных эмигрантов. Эмигранты – это люди беспочвенные, у которых на уме только международная революция, а

теперь нужны руководители, способные осуществлять социализм в одной стране. Борьба против эмиграции... входит неразрывной частью в сталинскую идеологию национал-социализма...»

Однако Троцкий в своих выводах торопится: в тогдашней сталинской политике трудно было усмотреть «национальные» устремления – это произойдет чуть позже. Однако тенденция к этому, несомненно, уже проглядывает.

Выведение из Политбюро евреев абсолютно не означало возрождения государственного антисемитизма. Например, во «втором» эшелоне власти, в ЦК ВКП(б), их положение осталось незыблемым. Да и в культуре (в том же кинематографе) большинство из них продолжало верховодить. Поэтому утверждения о том, что в конце 20-х в России начались радикальные гонения на евреев, безосновательны. Как пишет историк и публицист В. Кожин: «Постепенное вытеснение евреев из высшей власти страны было, по верному определению сиониста М. С. Агурского, естественным, „органическим“ процессом: „чужаки“ сыграли в пору всеобщего хаоса свою закономерную роль, а в дальнейшем пребывание множества таких людей на верховных постах было уже ничем не оправданным явлением...»

Если уж ставить вопрос о связи устранения Троцкого, Зиновьева и Каменева из верховной власти с пресловутым „антисемитизмом“, то только в том плане, что их присутствие в Политбюро неизбежно стимулировало антисемитские на-

строения в стране, о чем не раз и не без глубокого беспокойства говорил и сам Троцкий. Особенно остро встала эта проблема в середине 1920-х годов, когда большинство населения осознало, что страной правит не Совнарком, а Политбюро. И не исключено, что сей факт оказал воздействие на решение в 1926 году судьбы еврейских членов Политбюро...»

Чтобы пресечь возможные разговоры о государственном антисемитизме, власти делают все возможное, чтобы представить ситуацию в ином ракурсе. Сам Сталин, выступая на XV съезде партии в декабре 1927 года, заявил без всяких обиняков: «У нас имеются некоторые ростки антисемитизма не только в известных кругах средних слоев, но и среди известной части рабочих и даже среди некоторых звеньев нашей партии. С этим злом надо бороться, товарищи, со всей беспощадностью».

В том же году в Москве начал издаваться на русском языке журнал «Трибуна», который был задуман как рупор советской еврейской общественности и источник информации о жизни евреев в СССР и за рубежом. В Уголовный кодекс включается статья 59 (семь), гласившая, что «пропаганда и агитация, направленные к возбуждению национальной и религиозной вражды или розни... влекут за собой лишение свободы на срок до двух лет».

Вместе с этим, дабы пресечь обвинения в великодержавном шовинизме, власти усиливают критику русского прошлого, а также всячески поддерживают разработку «еврей-

ской» темы в советском кинематографе. В итоге до середины 30-х годов свет увидели еще несколько десятков «еврейских» картин (эта тема в них была либо главенствующей, либо проходила вторым планом). Среди этих лент значились следующие: «Глаза, которые видели» (1928, В. Вильнер), «Дочь раввина» (1928, В. Балюзек), «Сквозь слезы» (1928, Г. Гричер-Чериковер; кстати, пятая экранизация Шолома-Алейхема в СССР), «Бунт бабушек» (1929, О. Галлай), «Каин и Артем» (1929, П. Петров-Бытов), «Кварталы предместья» (1930, Г. Гричер-Чериковер), «Человек из местечка» (1930, Г. Рошаль), «Запомните их лица» (1931, И. Мутанов), «Право отцов» (1931, В. Строева), «Пять невест» (1931, А. Соловьев), «Сердце Соломона» (1932, С. Герасимов), «Беглец» (1932, В. Петров), «Для вас найдется работа» (1932, И. Трауберг), «Возвращение Натана Беккера» (1932, Б. Шпис, Р. Мильман; это была первая звуковая «еврейская» картина), «Горизонт» (1933, Л. Кулешов), «Граница» (1935, М. Дубсон) и др.

Эти фильмы вознесут на вершину успеха сразу нескольких актеров-евреев: Вениамина Зускина («Человек из местечка» и др.), Соломона Михоэлса («Возвращение Натана Беккера», «Лунный камень» и др.), Софьи Магарил («Секрет фирмы» и др.), Давида Гутмана («Возвращение Натана Беккера» и др.). Широкая слава этих исполнителей будет длиться примерно до второй половины 30-х, когда в советском кинематографе произойдет своеобразная «смена вех»

и на авансцену окончательно выйдет «русская» тема.

Как уже отмечалось ранее, ничего подобного нигде в мире тогда не было, даже в проеврейском Голливуде. Например, несмотря на то что первый фильм про евреев появился именно там («Танец в Иерусалиме», 1902), можно было по пальцам пересчитать американские ленты, где о евреях отзывались бы положительно (например, «Сердце еврейки», 1913, «Певец джаза», 1927, и др.). В основном же Голливуд выпускал фильмы-шаржи на евреев, где последние подвергались всяческому насмешкам и осуждению. Все это было следствием того, что очень большая часть населения США исповедовала антисемитизм и боссам кинокомпаний приходилось с этим считаться.

Вообще тема американского антисемитизма была табу для Голливуда: там вышел только один фильм об этом, да и то говорилось в нем об этом не напрямую, а только косвенно («Уличная сцена», 1931). Как пишет «Еврейская электронная энциклопедия»: «В лентах об американских евреях настолько преобладал антисемитский стереотип, что кадры из фильма „Дом Ротшильдов“ (1934, фирма „Уорнер бразерс“) были включены нацистами в кинопамфлет „Вечный Жид“...».

В Европе также выходило незначительное количество фильмов, где образы евреев подавались положительно. Например, в Польше, Франции или Германии подобные фильмы можно было пересчитать по пальцам. После того как в

Германии к власти пришел Гитлер (1933), эта страна стала в авангарде выпуска антисемитских картин. Как пишет все та же «Еврейская электронная энциклопедия»: «В период власти нацистов образ еврея в немецком кино становится гротесково-карикатурным, жалким в ипостаси „недочеловека“ (такие фильмы конца 30-х, как „Роберт и Бертрам“, „Ирландское полотно“), а затем и уродливо грозным носителем вечного зла („Еврей Зюсс“ по Л. Фейхтвангеру, „Вечный Жид“, „Бисмарк“), а в фильме „Ротшильды“ Великобритания оказывается всего лишь орудием еврейских банкиров, направленным ими против Германии...».

Короче, на фоне всех этих стран только СССР олицетворял собой подлинный рай для евреев, о чем наглядно свидетельствовал и советский кинематограф, где евреи чувствовали себя равными среди равных.



# ЗА ДЕРЖАВУ ОБИДНО!

Заметное влияние на советский кинематограф оказывала новая экономическая политика (нэп), проводившаяся тогда в стране. И это влияние с каждым годом было далеко не положительным, поскольку по мере укрепления нэпа с его частнособственническими тенденциями культурная среда страны становилась все более мелкобуржуазной. Отсюда основными посетителями кинотеатров становились либо нэпманы, либо та прослойка простых людей, которых принято называть мещанами. Им нравилось кино аполитичное, чисто развлекательное. В итоге полностью сбывались слова Ленина, сказанные им еще в 1907 году, о том, что «пока кино находится в руках пошлых спекулянтов, оно приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы».

Нэпманская стихия и в самом деле уводила массы в сторону от социализма, а само искусство постепенно превращало в его суррогат. В коммерциализации советского кинематографа не было бы ничего страшного, если бы этим процессом заправляли не пошлые спекулянты (по Ленину), а люди идеологически ответственные. Те самые, о которых тот же Ленин сказал, что «кино явится одним из могущественных средств просвещения масс, когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры».

Обеспокоенность состоянием дел в советской кинемато-

графии на исходе нэпа выражали многие ответственные деятели. Так, нарком просвещения А. Луначарский по этому поводу заявил следующее: «Руководитель советского кино пошел по пути коммерциализации. Но ведь нельзя получить прибыль за счет высокоидейных картин... Правда, сейчас советские фильмы лучше посещаются, но это происходит оттого, что мы покупаем только те иностранные картины, которые можно приобрести за ничтожную сумму... Обыкновенно замалчивается факт, что „Броненосец „Потемкин““ у нас никакого успеха не имел. Зал премьеры более чем наполовину пуст. Предыдущая и очень хорошая картина Эйзенштейна „Октябрь“ провалилась повсюду, в том числе в рабочих кварталах. Изумительная „Мать“ Пудовкина, настоящий шедевр русского кинематографа, прошла в Москве очень тускло...»

Все это, конечно, было не случайно, а являлось следствием того, что нэпманская мелкобуржуазная стихия стала проникать во все поры государственного устройства СССР, в том числе и в культурные. И никакие заслоны, воздвигнутые тогда властью, не могли этот процесс остановить. Вот как об этом пишет киновед В. Михайлов:

«Не оправдались в середине 20-х годов надежды властей на монополию проката как средства идеологического воздействия на кинорепертуар. Существовал закон, по которому разрешение на выпуск фильма на экран давала лишь центральная республиканская киноорганизация (в РСФСР –

„Госкино“, на Украине – ВУФКУ и т. д.), обладавшая правом монополии проката в республике. Чтобы зрители увидели фильм, необходимо было выкупать на него лицензию у „Госкино“.

Вначале предполагалось, что посредством высоких тарифов на лицензии будет закрыт доступ на экран „мелкобуржуазным“ картинам. Но на практике в условиях кинорынка получилось все иначе. „Госкино“ и другие республиканские киноорганизации, забыв о своих идеологических задачах, не стеснялись наживаться на лицензиях. При этом они так переусердствовали, обирая своих конкурентов за лицензии, что в кино начался кризис, половина кинотеатров закрылась...».

Цензура в советском кино тогда уже существовала, однако она была под стать времени – мелкобуржуазная. Она порой легко закрывала глаза на идеологию, лишь бы конечный продукт приносил прибыль. Поэтому тот же Худсовет по делам кино, который был наделен большими правами (он мог осуществлять общее художественно-идеологическое руководство, утверждать планы кинопредприятий, мог давать директивы по съемкам картин «на определенные темы», идеологические задания на закупку зарубежных картин и т. д.), на деле, как теперь говорят, «забил гвоздь» на это дело. Самое интересное, что, когда в 1926 году власти передали все функции по цензуре сценариев и готовых фильмов другому органу – в киносекцию Главреперткома, ситуация

к лучшему все равно не изменилась: все осталось как было, поскольку и эти чиновники ничем не отличались от прежних по части коммерческой изворотливости.

Кинематограф в те годы (середина 20-х) занимал второе место по прибыльности после водочного бизнеса. Кино приносило порядка 15 миллионов рублей чистого дохода ежегодно и хотя и вынуждено было отдавать часть денег на сторону (10 % шло в местные советы, 5 % – в Красный Крест), однако и остающихся денег вполне хватало содержать на приличных ставках не только высшее руководящее киношное звено, но и среднее. Короче, киношники отнюдь не бедствовали в отличие, скажем, от тех же милиционеров, которые получали за свою опасную работу сущие гроши (кстати, отметим, что в милиции практически не было евреев, зато их было много в ОГПУ, которое числилось по штату самых уважаемых и престижных ведомств страны).

Но вернемся к кинематографу.

Даже признанные мастера советской кинематографии в те годы не могли удержаться от соблазна и занимались голым экспериментаторством, на которое их чаще всего толкало желание потешить свое творческое «эго» или понравиться массовому обывателю. Так, Дзига Вертов, до этого снимавший новаторские документальные фильмы – «Ленинская Кино-Правда» (1925), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1926) и др., – потом стал снимать ленты явно ниже своего таланта: «Одиннадцатый» (1928), «Чело-

век с киноаппаратом» (1929). А Лев Кулешов, признанный новатор советского кинематографа, прославившийся такими лентами, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «По закону» (1926), во второй половине 20-х снял ряд чисто проходных лент на потребу невзыскательной публике: «Журналистка» (1927), «Веселая канарейка» (1929), «Два-Бульди-два» (1929).

Яков Протазанов после «Закройщика из Торжка» (1925), «Процесса о трех миллионах» (1927), «Сорок первого» (1927) снял провальные фильмы «Белый Орел» (1928) и «Человек из ресторана» (1929). Создатель «Красных дьяволят» (1923) Иван Перестиани с середины 20-х, явно под влиянием «угара нэпа», снял еще четыре фильма про «дьяволят», которые напоминали собой худшие образцы заграничных маскультовых картин.

Правофланговой киностудией в деле выпуска коммерческой продукции в те годы считался «Межрабпомфильм-Русь» (там работали Л. Кулешов, Я. Протазанов, В. Пудовкин, Б. Барнет, Г. Рошаль и др.). Несмотря на то что именно на этой киностудии вышли такие высокоидейные фильмы, как «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина и «Сорок первый» (1927) Якова Протазанова, львиную долю фильмов студии составляли все же развлекательные картины, которые не несли в себе почти никакой официальной идеологии, однако приносили работникам студии приличные заработки. Поэтому устроиться на работу в «Межрабпомфильм-Русь»

стремились многие режиссеры, в том числе и великие вроде Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова (эта идея посетила их в 1926 году). Однако руководство студии отказало режиссерам, поскольку испугалось, что власть обвинит их в коммерческом «развращении» даже высокоидейных режиссеров.

К концу нэпа художественное качество большинства советских фильмов оставляло желать лучшего. И хотя наилучшие из них были более художественны, чем продукция любой западной кинематографии, проблемы это все равно не снимало. Как заявил в разговоре с немецким кинодеятелем Белой Балашом режиссер Сергей Эйзенштейн: «Русские фильмы действительно стали хуже. И для нас это не утешение, что они все еще лучше, чем буржуазные фильмы. Уровень действительно снизился. Это кризис переходного периода, который будет преодолен...»

Кстати, сам Эйзенштейн тогда снял не менее провальную картину «Старое и новое» (1929), которая вызвала удивление у большинства его коллег: им не верилось, что создатель ее – тот самый человек, который снял гениальный «Броненосец „Потемкин“». Приведу на этот счет мнение кинорежиссера Ивана Пырьева: «Фильм первоначально имел более обязывающее название „Генеральная линия“. В этом фильме Эйзенштейн поставил перед собой благородную задачу – показать первые годы коллективизации и ее значение для нашей страны. К решению этой трудной и сложной задачи

в художественном произведении он подошел все с тем же методом монтажа аттракционов, чем исказил и действительность, и характеры русских крестьян. Вспомним хотя бы кадры, где два бородатых мужика, два брата, распиливают поперечной пилой напополам свою собственную избу; или долгое, подробное любование быком-производителем при случае его с коровой; или ведущий образ картины – русскую крестьянку, колхозницу Марфу Лапкину. Более уродливого „типажа“, чем эта женщина, трудно было подыскать.

Причем, ради справедливости, надо сказать, что ошибки Эйзенштейна в фильме „Старое и новое“ шли не от нарочитого намерения исказить образ русского человека, а от непонимания им своего народа и окружающей действительности. В этом была его трагедия как художника... Эйзенштейн любил и признавал больше всего себя в своем творчестве, а для большого советского художника, каким он был, этого оказалось недостаточно.

Ни сногсшибательный типаж, ни изощренная композиция кадра, ни ассоциативный монтаж не смогли сами по себе сделать последующие после „Потемкина“ фильмы С. М. Эйзенштейна близкими и понятными народу. Нужен был Человек-образ, характер, а главное, нужно было душевное, сердечное и гражданственное (а не умозрительное) понимание исторического прошлого и современной действительности, чего у автора великого „Потемкина“, к сожалению, не было...».

Тем временем крен в сторону все большей коммерциализации советского кинематографа беспокоил как саму власть, так и отдельных кинематографистов. В итоге в марте 1928 года целая группа именитых деятелей кино в лице С. Эйзенштейна, Г. Александрова, В. Пудовкина, А. Роома, Г. Козинцева, Л. Трауберга, С. Юткевича, А. Попова написала письмо руководству страны, где ставился вопрос о создании специального органа, который проводил бы партийную политику в кинематографии, организовал бы более целеустремленное планирование производства и проката фильмов, отвечающих требованиям времени. Это послание было рассмотрено на Всесоюзном партийном совещании, посвященном кинематографу и проведенном в том же году.

Вскоре после совещания в советском кинематографе были ликвидированы акционерные общества. Реорганизации подверглась и киностудия «Межрабпомфильм-Русь»: из нее вышел художественный коллектив «Русь», а также были уволены идеологи сугубо коммерческого направления вроде Моисея Алейникова (он был директором киностудии), Осипа Брика, Олега Леонидова, Валентина Туркина и др.

И все же сопротивление нэпманов от кино было настолько сильным, что результаты совещания оказались половинчатыми. На предложение создать единый Всесоюзный киносиндикат большинство представителей республик ответили решительным отказом. Они ратовали за создание государственного киноцентра, но только такого, который занимался



бы лишь самым общим идеологическим руководством, координацией тематических планов кинофабрик (студий) и ведал бы распределением пленки и аппаратуры. В итоге ту битву государственники проиграли. Вместо Всесоюзного киносиндиката была создана всего лишь Кинокомиссия агитпрома ЦК и технический киноцентр при Высшем совете народного хозяйства (ВСНХ) СССР для решения производственно-технических задач.

Однако, даже несмотря на эту победу, нэпманский кинематограф был обречен. Сталинское руководство взяло курс на сворачивание нэпа, причем курс этот был весьма жестким. Жесткость эта объяснялась тем, что времени на уговоры своих оппонентов у Сталина и его сторонников не было: мировая революция так и не состоялась, поэтому, дабы противостоять натиску извне, предстояло за ближайшие 10 лет сделать СССР мощной индустриальной державой. То есть сотворить настоящее чудо, поскольку Запад шел к подобному не одно десятилетие.

Поскольку доверия к большинству руководящих работников, которые «нагуляли жирок» в эпоху нэпа, у Сталина не было, он решил первым делом заняться обновлением кадров. Ведь в том же кинематографе за эти годы произошел явный перекося: например, число евреев, занимавших руководящие посты в центральных органах, ведавших культурой («Совкино», Главрепертком и др.), выросло по сравнению с первой половиной 20-х годов в 1,5–2 раза. На некоторых

киностудиях (таких, как «Арменкино», «Белгоскино») царило очковтирательство: пользуясь несовершенством системы хозрасчета, там длительное время покрывались перерасходы и убытки от проката и от производства брака, при этом сами фильмы порой даже не выпускались.

В январе 1929 года ЦК ВКП(б) выпустил постановление «О руководящих кадрах работников кинематографии». Согласно этому документу, руководство страны делало ставку на молодежь, на «привлечение пролетарских сил» в кино, особенно в режиссуру и сценарные мастерские кинофабрик. Наркомату рабоче-крестьянской инспекции СССР и союзных республик дается прямое указание при обследовании учреждений обратить внимание на «необходимость просмотра личного состава киноорганизаций». При этом ставка делалась прежде всего на выдвиженцев славянской национальности (русских, украинцев, белорусов). В итоге благодаря этому постановлению в советский кинематограф придет талантливое пополнение, которое уже в самом скором времени достаточно мощно заявит о себе.

Параллельно с этим в советских СМИ была развернута широкая дискуссия о дальнейших путях развития советского кинематографа, которая касалась разных аспектов его развития, однако камнем преткновения был все же один вопрос — об идеологии. Деятелям кино надо было определиться, в каком направлении они поведут вверенное им искусство: в сторону чрезмерной усложненности и экспериментаторства, по-

нятного единицам, или в сторону понятного широким массам зрелища, способного сплотить нацию. Ведь нэпманский кинематограф хотя и пользовался популярностью у миллионов людей (среди подростков профессия киноартиста стояла на 2-м месте после профессии агронома и техника), однако по части воспитания патриотизма оставлял желать лучшего.

Например, в том же 29-м году социологи провели опросы в молодежной среде, которые выявили удручающую, с точки зрения идеологов, картину: всего 0,6 % юношей и 1,5 % девушек мечтали подражать героям революции. При этом многие подростки мечтали стать кем угодно – учителем (10,4 %), конторщиком (8,9 %), инженером (5,6 %), а также княгиней, дворянкой, богачом и даже попом, но только не коммунистом (2,2 %), политическим деятелем (1,1 %) или комиссаром (0,3 %). Еще меньше людей хотели стать военными, милиционерами. В итоге власть пришла к выводу, что вся идеологическая система нуждается в кардинальных изменениях. Под эти изменения, естественно, подпадало и «важнейшее из искусств» – кинематограф.

Надо отдать должное тогдашним политтехнологам – буквально за короткие сроки (каких-нибудь 5–6 лет) они сумеют изменить ситуацию таким образом, что молодежь резко сменит свои недавние ориентиры. Перелом начнется в 1934 году, когда на экраны страны выйдет фильм «Чапаев», который буквально «перепахает» сознание миллионов советских мальчишек и девчонок. Отныне быть героем революции и

комиссаром вновь станет престижным и модным в подростковой среде. Впрочем, речь об этом фильме еще пойдет впредь, а пока вернемся в конец 20-х, а именно – к той дискуссии о путях развития советского кинематографа, которая развернулась в тогдашних СМИ.

Дискуссия получилась весьма оживленной. Известный нам режиссер Павел Петров-Бытов (его последний фильм «Водоворот» о советской деревне имел большой успех у рядовой публики) в статье «У нас нет советского кинематографа» («Жизнь искусства», 1929, № 17) заявил, что фильмы Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга (в том числе их последняя лента «Новый Вавилон» о Парижской коммуне 1871 года) непонятны рабоче-крестьянским массам. В качестве положительного примера Петров-Бытов привел фильм «Танька-трактирщица» Бориса Светозарова, который по своей кассовой<sup>TM</sup> сравнялся с другим блокбастером – первыми «Красными дьяволятами».

В «Таньке...» речь шла о дочери трактирщика, которая мечтает вступить в пионерский отряд, но ее отец всячески этому противится. Когда ситуация достигает критической точки, трактирщик решается на преступление: подговаривает хулигана расправиться с руководителем пионерско-комсомольского драмкружка. Но все, естественно, заканчивается хеппи-эндом: руководителя спасают, Таньку принимают в пионерский отряд, ее отца сажают в тюрьму, а в трактире открывают общественную чайную.

Участники дискуссии, поддерживавшие «Таньку...», пытались доказать, что подобное неприязнительное кино, содержащее в себе немалый заряд идеологической пропаганды, гораздо полезнее, чем десятки таких же пропагандистских фильмов, но снятых в сложной манере интеллектуального кинематографа. Их оппоненты утверждали обратное: дескать, только серьезное искусство может воспитывать массы и поднять их интеллектуальный уровень на еще большую высоту. Не случайно эта дискуссия в киношной среде получила название «Броненосец „Потемкин“ или „Танька-тракторщица“?». Как пишет киновед Н. Нусинова: «Новый Вавилон» (а также «Броненосец „Потемкин“») и «Танька-тракторщица» предлагали два пути развития советского кино в 30-е годы, на рубеже которых они были сделаны: фильм Козинцева и Трауберга, снятый под влиянием статьи Эйзенштейна об интеллектуальном монтаже, – «Четвертое измерение в кино», суперсложно смонтированный, тонкий, с атональной музыкой Шостаковича, предлагал двигаться дальше по пути киноавангарда; фильм Светозарова, ясный, нерративный, с увлекательным, по сути дела, детективным сюжетом, с простыми и понятными героями – указал ту дорогу, по которой советское кино и пошло...».

В феврале 1930 года было осуществлено то, что не удалось сделать после Всесоюзного совещания по кино два года назад, – было образовано Союзкино при ВСНХ СССР. И хотя полной власти над кинематографистами этот орган

еще не имел (он занимался развитием кинопромышленности, строительством киностудий и фабрик пленки), однако первый шаг к централизованному руководству был сделан. А вскоре был осуществлен и второй шаг: появилось закрытое постановление Политбюро, где прямым текстом говорилось о том, что отныне национальные киноорганизации будут управляться из единого центра (из Москвы), у них будет единый план, а доходы от кино, за исключением небольшой доли, будут идти в «общую» кассу.

Председателем Союзкино в марте 1930 года был назначен 40-летний большевик с 16-летним партийным стажем Мартемьян Рютин. В пользу его назначения на этот пост были две причины: во-первых, он был русский, и во-вторых – хорошо проявил себя не только во время борьбы с троцкистами осенью 27-го, но и как уполномоченный ЦК ВКП(б) по коллективизации в Казахстане и Восточной Сибири (подготовленная им записка даже легла в основу знаменитой статьи Сталина «Головокружение от успехов»). Однако руководить кино Рютину довелось недолго. Всего лишь через полгода он кардинально разошелся со Сталиным в методах партийного строительства и был не только отстранен от должности, но и арестован (просидел за решеткой четыре месяца).

На посту главы Союзкино русского Рютина сменил 44-летний еврей Борис Шумяцкий (большевик с 27-летним партийным стажем), который в первые годы после революции был помощником Сталина в Наркомнаце, а последние

несколько лет трудился на посту ректора Коммунистического университета трудящихся Востока. Киновед В. Михайлов так отзывается об этом человеке: «Шумяцкий был противоречивой натурой: властный, решительный, нетерпеливый. Он сумел принести советскому кино немало пользы. При нем создавалась отечественная кинопромышленность, строились новые киностудии, широко осваивался звук, осуществлялся курс на массовый, понятный миллионам фильм. Но Шумяцкий причинил и немало зла кино, особенно его людям: с его приходом начались кампании чисток, поиски так называемых классовых врагов, он чаще, чем кто-либо до него, вмешивался в судьбы творческих людей. Это было доказательством его преданности Сталину и средством для перетряски кадров, избавления от людей, не угодных самому Шумяцкому (одним из первых он выжил из кино своего первого заместителя К. Шведчикова, талантливого организатора кинопроизводства). Не без участия Шумяцкого проходили проработки авторов картин, чем-то не угодивших сталинскому режиму...».

В этом пассаже чувствуется много субъективной предвзятости к герою рассказа. Например, заявление о том, что Шумяцкий был инициатором разного рода чисток и поисков классовых врагов, явно притянута за уши: кто из высоких руководителей в те годы не был запятнан во всевозможных чистках? Тот же Мартемьян Рютин, которого киновед В. Михайлов называет «борцом со сталинской деспотией», в 20-

е годы был не менее яростным «чистильщиком» и борцом с инакомыслием. Осенью 1927 года он руководил в Москве борьбой против левой оппозиции, очищая все углы и закоулки от «троцкизма». За это рвение скромный секретарь райкома Рютин на XV съезде партии был избран кандидатом в члены ЦК ВКП(б).

Отметим также, что определенное «закручивание гаек» в кинематографе тех лет было необходимо хотя бы в силу того, что обстановка там была не самой здоровой. Как уже говорилось выше, нэп весьма серьезно разболтал дисциплину в киношной среде и создал благоприятную среду для разного рода экономических правонарушений. Например, на многих киностудиях царило кумовство, очковтирательство, приписки, воровство бюджетных средств. Широкий резонанс в киношном мире имела история с режиссером Абрамом Ро-мом, которого в марте 1934 года уволили со студии «Совкино» и отдали под суд за перерасход средств во время съемок фильма «Однажды летом». Суд отнесся к режиссеру снисходительно: наказания он не понес, но вынужден был покинуть Москву и несколько лет работал на «Украинфильме» в Киве. А ведь подобных скандалов в киношной среде тех лет были десятки.

Нельзя сказать, что при централизации производства были сведены к нулю все хозяйственные злоупотребления. Однако несомненно, что их стало в разы меньше, чем было при «вольном» нэпе. Кроме этого, лишив кинематографи-



стов одних льгот (например, возможности получать проценты от проката, когда создателям картин шли отчисления от каждого проданного в кинотеатрах билета), власть ввела собственный «бонус» – хорошие гонорары за высокоидейные фильмы, а также различные поощрительные премии, которые позволяли кинематографистам не чувствовать себя изгоями в обществе и жить не хуже, чем их коллеги – писатели или музыканты.

Между тем зададимся вопросом: а нужна ли была столь масштабная централизация власти (и в кино в том числе) в стране в начале 30-х? Ведь был же иной путь, который предлагала, в частности, группировка Бухарина – Рыкова – Томского: постепенное накопление внутренних ресурсов и продолжение нэпа без закручивания гаек. Однако пойдя страна по этому пути, и она бы... наверняка проиграла. Вот как об этом пишет С. Кара-Мурза: «В годы перестройки (1989 г.) было проведено моделирование варианта Бухарина современными математическими методами. Расчеты показали, что при продолжении нэпа был бы возможен рост основных производственных фондов в интервале 1–2 % в год. При этом нарастало бы отставание не только от Запада, но и от роста населения в СССР (2 % в год). Это предопределяло поражение при первом же военном конфликте, а также внутренний социальный взрыв из-за нарастающего обеднения населения...».

Таким образом, современная наука доказала, что вариант

Сталина (форсированная индустриализация и централизация страны) оказался верным. А все стенания тогдашних (и нынешних) либералов о крепостнической сущности сталинского режима, о его жестокости и т. д. — всего лишь вопли неудачников. Поэтому те же чистки классовых врагов, о которых с таким неудовольствием говорит киновед В. Михайлов, были необходимы, поскольку после свертывания нэпа и курса на мировую революцию, за который в партии по-прежнему ратовали многие, врагов у Сталина не убавилось, а, наоборот, прибавилось. Выявлять и устранять их было необходимо, в противном случае задуманные вождем реформы грозили заглухнуть, едва начавшись.

Следует также учитывать, что именно тогда у СССР появился еще один реальный и опасный внешний враг — германский фашизм во главе с Гитлером. 30 января 1933 года тот стал канцлером и активно взялся строить весьма агрессивное национал-социалистическое государство. Это вынудило Сталина предпринять ответные шаги. Как пишет В. Кожин: «Кардинальные изменения политической линии Сталина в середине 1930-х годов главным образом определялись, надо думать, очевидным нарастанием угрозы войны — войны не „классовой“, а национальной и в конечном счете геополитической, связанной с многовековым противостоянием Запада и России...»

Выиграть эту войну Сталин мог только в единственном случае: собрав страну в единый и мощный кулак, а также

опираясь на патриотизм не просто советского, а русского народа. Ведь в ближайшем будущем именно «русскому Ивану» предстояло взвалить на себя всю тяжесть разрушительной войны и доказать всему миру, кто он – гой или герой. Именно поэтому начался поворот сталинского режима к традиционному пониманию Родины и патриотизма. Правда, давался этот поворот власти с немалым трудом, поскольку в ее рядах продолжало сохраняться огромное количество противников этого процесса.

Первой ласточкой этих перемен стали события сентября 1930 года. Катализатором их стали три стихотворных фельетона поэта Демьяна Бедного, опубликованных в центральных газетах «Правда» и «Известия»: «Слезай с печки», «Перерва» и «Без пощады». Чтобы понять, о чем шла в них речь, приведу отрывок из фельетона «Слезай с печки»:

...Сладкий храп и слюница вожжею с губы.

Идеал русской лени.

В нем столько похабства!

Кто сказал, будто «мы не рабы»?

Да у нас еще этого рабства!..

Кто охотник поспать-похрапеть, как не раб?

Освященный всей рабскою жизнью былого,

Русский храп был в чести:

не какой-либо храп – Богатырский!

Звучит похвально!

Похвальба пустозвонная

Есть черта наша русски-исконная...

В другом своем фельетоне – «Без пощады» – поэт высмеивал патриотизм прошлых времен – «от Гомера и философа Платона до историка Карамзина и от историка Карамзина до вредителя Рамзина». В своем антипатриотическом запа-ле Бедный предлагал... убрать с Красной площади памятник Минину и Пожарскому. Дословно это выглядело так:

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.