



Характер репрезентации Первой мировой войны на дореволюционном экране в контексте русской философской и публицистической литературы начала XX века

**B.V. Виноградов**

доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

*В статье рассматриваются вопросы репрезентации Первой мировой войны на отечественном дореволюционном экране. В работе дается типология военных игровых фильмов и анализируется ее трансформация с 1914 по 1916 годы. Особое место в работе уделяется исследованию характера формирования образа врага в кинематографе этого направления. Для понимания причин появления тех или иных экраных образов дается общеисторический и культурный контекст. В частности, внимание уделяется трудам русских философов (Н. Бердяев, В. Розанов, С. Булгаков), писавших о мировой войне, которая должна изменить политический и социокультурный ландшафты в Европе.*

*The article examines the representation of World War One in Russian pre-revolutionary cinema. The author introduces a typology of war fiction films and analyzes its transformation from 1914 to 1916, focusing on the evolution of the enemy portrayal. To account for the appearance of certain screen images, the general historical and cultural context is described. Particular attention is paid to the works of Russian philosophers (N. Berdyaev, V. Rozanov, S. Bulgakov), who wrote about the world war, which would reshape European political and socio-cultural landscapes.*

В своем исследовании «Кинематография дореволюционной России» С.С. Гинзбург писал: «Особая группа военных фильмов была связана с лубками, изображающими немецкие зверства. Действительно, в годы Первой мировой войны вступление германской армии в захваченные ею польские города

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история  
отечественного  
кино, Первая  
мировая война,  
дореволюционный  
кинематограф,  
панславизм,  
военно-  
патриотический  
фильм,  
образ врага

## KEYWORDS

history of Russian  
cinema,  
World War I,  
pre-revolutionary  
cinema,  
Pan-Slavism,  
military-patriotic  
film, image  
of the enemy

ознаменовалось ужасными зверствами. Однако та грубая тенденциозность, которая отличала лубки этого рода, в сущности, компрометировала подлинный материал действительности, положенный в их основу. Авторам лубков мало было изобразить жестокость германских офицеров и солдат; самих этих офицеров и солдат они показывали как исчадий ада, потерявших человеческий облик. Тут-то и начиналась неправда, которая заставляла зрителей сомневаться даже в подлинных фактах насилий и убийств, тем более что из этих фактов отбирались в первую очередь такие, которые были особенно по душе любителям «клубнички». Изнасилования стали чуть ли не центральным материалом в подобных фильмах. Насиловали все чины германской армии, изображенные в фильмах-лубках: начиная с германского кронпринца («Антихрист») и вплоть до последнего солдата («В кровавом зареве войны»). Создавалось впечатление, если верить фильмам, что германская военщина вступила в войну исключительно для того, чтобы иметь возможность насиливать и убивать» [3, с. 196–197].

Отечественный исследователь склонен оценивать патриотический дух и ненависть к Германии, проявившиеся в кинематографических лентах, прежде всего, как проявление русского шовинизма и потакание дурному вкусу зрителя. Все образы, возникшие в этих фильмах, кажутся ему чрезмерно гротесковыми, фальшивыми, формирующими жанр примитивного военно-патриотического лубка. Однако, как видится, дело не только во вкусе публики, лубке и примитивности тогдашнего кинозрелища. Такая оценка, где патриотизм, славянское единство, осознание немецкой угрозы (в том числе ответ на проявление немецкого национализма и жестокости) воспринимались как проявление шовинизма, во многом проистекала из особой национальной политики и общего негативного отношения к Первой мировой войне в советский период, в свою очередь сформированного в дореволюционном прошлом. И в настоящее время возникает вопрос: насколько актуальными являются подобные оценки и требуется ли их пересмотр?

## О патриотизме, славянском единстве и образе врага в кино

В журнале «Сине-фон» № 21 от 2 августа 1914 года вместе с Высочайшим Манифестом императора Николая Второго о начале войны (речь, произнесенная 20 июля в Зимнем дворце) была опубликована реклама выходивших военных фильмов. Самой первой стояла картина режиссера Бориса Чайковского «На защиту братьев славян» (не сохранился), которая чуть

позже получила и другое название «За честь, славу и счастье славянства». Оба названия вторили словам Николая Второго из вышенназванного манифеста: «Следуя историческим своим заветам, Россия, единая по вере и крови со славянскими народами, никогда не взирала на их судьбу безучастно. С полным единодушием и особой силой пробудились братские чувства русского народа к славянам в последние дни, когда Австро-Венгрия предъявила Сербии заведомо неприемлемые для державного государства требования» [8, с. 34].

Постановка Чайковского становится одной из первых в намечающемся ряду военно-патриотических фильмов этого периода. Реклама к картине была весьма красноречива: «Драматическая кинемо-иллюстрация переживаемого нами величайшего исторического момента. В картине этой нашло себе отражение то неслыханное преступление воинствующего германизма, возмечтавшего покорить весь мир, начало которого мы ныне переживаем и которое кровавым заревом уже нависло над народами, грозя превратиться в бойню, неизвестную еще человеческой истории. Яркими штрихами отмечена в ней и та величавая роль заступницы — России, вокруг которой в порыве к благам мира и культуры сплотились воедино все народы Европы» [8, с. 41].

Надо отметить, что самые первые игровые фильмы о войне 1914 года были посвящены не только боевым действиям, но и касались невинных жертв — простых людей, застигнутых врасплох трагическими событиями. Так, уже вышеупомянутый Борис Чайковский выпускает в начале войны еще один фильм под названием «В кровавом зареве войны» («Зверства германских варваров в Ченстохове», «Жертвы Ченстохова», «Пусть смерть грозит, но родина дороже» — выход 30 сентября 1914 года). Картина не сохранилась, но из краткого описания в прессе можно получить представление о сюжете: «Когда разразилась война с Германией, хуже всего пришлось застигнутым русским на германских курортах. Среди невинных жертв войны оказались Мичурин с большой женой Еленой. Администрация гостиницы, где он жил, выгнала его на улицу. Поездов с Россией больше не было, и Мичурину пришлось везти жену в автомобиле. Но попытка его пробраться таким путем на родину не удалась. Озверелые немцы, забыв о всяких законах человеколюбия, напали на беззащитных путешественников и заставили их пережить все ужасы плена. Мичурина оторвали от жены, и беззащитную Елену погнали по этапу с другими женщинами. Не будучи в силах перенести страдания, Елена с сестрой бежали из плена. При помощи польских крестьян они благополучно перебрались через

русскую границу, Мичурин между тем через Швецию вернулся тоже в родной город. Казалось, уже наступил конец всем мучениям. Но, увы, немцы заняли город и, торжествуя “победу” над мирными жителями, решили устроить оргию с самыми красивыми пленницами города. Безвинных жертв войны грубые немцы схватили с постелей и тащили на потеху потерявшим совесть офицеров. В числе приведенных на оргию женщин оказались и Елена. Ее мужа гнусные пруссаки заставили присутствовать на оргии, а по окончании ее решили расстрелять. Не выдержала Елена и расстреляла своего оскорбителя. Уже бежали солдаты, чтобы расправиться с ней жестоким самосудом, были наведены ружья на приговоренного к казни Мичурина, но победоносная русская армия вовремя явилась на выручку. Дрогнули перед дружным наитиском наших героев трусливые немцы. Радостно бросилась Елена в объятия спасенного мужа» [6, с. 16].

Страданиям мирного населения была посвящена еще одна военная картина Бориса Чайковского «Гусары смерти» (1914). Другой отечественный режиссер Владимир Гардин снимет на эту же тему картину с весьма ярким названием «В руках озверевших тевтонов, или Заложники» («Под пулями немецких варваров», «Под градом вражеских пуль» [1914]).

В начале войны большой общественный резонанс вызвали события в польском городе Калиш: немецкие войска, вошедшие в город 2 августа 1914 года, казнили около 100 человек мирного населения и подожгли город.

Этим событиям были посвящены как минимум два фильма: «Ужасы Калиша» («Немцы в Калише» [1914]) Владимира Гардина и «Огнем и кровью» («Злые коршуны»/«Зверства немецкого майора Прейскера») Михаила Мартова.

Правда, из описаний фильмов видно, что их авторы отнюдь не стремились к исторической достоверности.

Еще один интересный аспект в экранной репрезентации образов врага дореволюционной России. Как известно, религиозная образность, религиозные сюжеты не должны были появляться на киноэкранах того времени. На них был наложен запрет. Однако все, что связано было с образом дьявола, расцвело на русском экране буйным цветом. Естественно, в военных фильмах враг сравнивался не только с тевтонами, но и наделялся в том числе инфернальными чертами. Так, в 1915 году появляется картина «Антихристово дыхание («В чаду удушливых газов», «Каинов дым — удушливые газы»), посвященная первому применению отравляющих газов, которому было придано

христианское звучание (газы применены антихристом/Каином, и они есть их дыхание).

Интересно, что бельгийская тема была весьма популярна на российском экране. Бельгия выступала символом невинной жертвы в этой войне. В отечественном прокате можно встретить фильмы не только французского производства на эту тему («Геройское спасение знамени, или Кровью искупленная вина», «Через неприятельский тыл»), но и отечественные («Сын своего народа», «Король, закон и свобода»). Известна русская анимационная работа 1915 года режиссера Владислава Старевича «Лилия Бельгии» («Страдание и возрождение Бельгии», «Аллегория современности»). Выпущена она была Скобелевским комитетом. Это была объемная мультипликация, смонтированная с игровыми эпизодами, где сломанная лилия символизирует судьбу мученицы Бельгии, а лесные жуки — немцев, вторгшихся в страну. До этого Старевич обращался к войне в политшарже «Сказка про грозного вояку Гоголь-Могеля и про черта Балбеску» (1914) на Вильгельма II.

Естественно, что военные картины этого времени были посвящены не только страданиям славянской души, сочувствию Бельгии, но главным образом взвывали к патриотическому чувству граждан. Подъем патриотических чувств — явление в начале войны весьма распространенное, о чем свидетельствует, например, собрание сотни тысяч жителей Петербурга и его пригородов у Зимнего дворца 2 августа 1914 г. В этот период начинают активно издаваться всякого рода брошюры с говорящими названиями: «Подвиги русских авиаторов», «Геройский подвиг солдата еврея», «Геройский подвиг русских полководцев и окончательный разгром австрийской миллионной армии», «Боевые подвиги прaporщиков», «Геройский подвиг сестры милосердия Елизаветы Бычковой», «Женщины — герои на войне», «Дети — герои на войне» и прочее. Уже из названий становится ясно, что война должна сплотить русское общество.

Кинематограф становится еще одним средством агитации и демонстрации государственной политики, а тематика патриотических брошюр совершенно естественно им адаптируется. Из вышеприведенных названий видно, что героями могли стать все. Так, появляется фильм Евгения Бауэра о женском героизме во время войны «Слава нам — смерть врагам» (1914), фильм режиссеров Бориса Светлова и Георгия Инсарова «Всколыхнулась Русь сермяжная и грудью встала за святое дело» (1915), а картина «За царя и отчество, или Люди-братья» («На помощь братьям-славянам»), выпущенная в 1914 году А. Дранковым, и

вовсе попыталась снять национальный вопрос дореволюционной России.

Конечно, в ряду главных героев совершенно естественно были защитники отечества — воины русской армии. Например, в те времена широко освещался подвиг летчика П.Н. Нестерова, совершившего первый воздушный таран. Вскоре после сообщения о таране была снята киноиллюстрация этого события под названием «Бой в воздухе — подвиг русского авиатора» (Т-во И. Ермольев, 1914).

Особого внимания в прессе удостаивались подвиги казаков. Той части населения, которая была наиболее верноподданически настроена (напомним тот факт, что терские казаки состояли в личной охране Николая II) и подготовленной к боевым действиям. Самым известным героем-казаком становится полный Георгиевский кавалер Козьма Крючков. Он прославился тем, что вместе с тремя казаками вступил в бой с многократно превосходящими силами противника (отряд, состоящий из 27 конных егерей<sup>1</sup>) и якобы полностью его уничтожил.

В октябре 1914 года режиссер Владимир Гардин снимает картину «Подвиг казака Козьмы Крючкова» («Донской казак Крючков, или Не перевелись богатыри на святой Руси»), воспроизведяшую этот бой (фильм не сохранился). Фильм имел огромный успех.

Сами по себе игровые агитационные картины в русском кинематографе как явление продержались недолго, до начала 1915 года. Совершенно естественный путь развития военной тематики — проникновение в иные жанры. Самый близкий — это приключенческий. В сущности, это были попытки коммерциализировать тематику, которая все меньше встречала эмоциональной поддержки в ее чистом бравурном пропагандистском виде на фоне затягивающейся тяжелой войны. В своих воспоминаниях А. Ханжонков писал о создании своего фильма «Король, закон и свобода»:

«Все кинематографические фирмы в России так или иначе откликались на войну новыми картинами. Я не был сторонником тенденциозных военных картин, малохудожественных и неубедительных. Однако к концу 1914 года пришлось уступить требованию наших прокатных отделов и согласиться на военную постановку. Наш выбор остановился на пьесе Леонида Андреева «Король, закон и свобода». Кульминационным пунктом драмы решили сделать героический эпизод столкновения бельгийцев с немцами, взрыв бельгийцами шлюзов для затопления своих плодородных полей» [9, с. 84].

<sup>1</sup> Существуют различные версии этого боя, количества живой силы противника и его принадлежности к родам войск.

Совершенно естественно, что развитие военной тематики шло по пути слияния и с популярной в те годы психологической драмой. Так, Владимир Гардин в 1916 году обратился к этому жанру, сняв картину «Слава — сильным... гибель — слабым».

Еще один жанр, который активно принял военную тематику, — это комедия. Вполне естественно, что осмеивается любовь ко всему немецкому, как в картине Петра Чардынина «Тетушка огерманилась» (1914). По наряду с патриотической тематикой у того же режиссера можно неожиданно обнаружить и насмешку над нелюбовью ко всему немецкому, доходящую до абсурда, — ирония по отношению к патриотическим чувствам. Картина называлась «Немецкое засилье» (1914). Еще один пример довольно циничного, фарсового отношения к войне — это картина все того же Петра Чардынина «Теща в плена у германцев» (1914). Комедийный взгляд, как своего рода карнавализация трагических событий, по понятным причинам был необходим зрителю, тяжело переживающему происходящее. Недаром финальным аккордом фильмов о войне становятся комические серии (режиссеры были разные), посвященные некоему аристократу Вове (барон фон Штрик): «Вова приспособился» (1916), «Вова на войне» (1916).

Первоначально этот персонаж появился на сцене (пьеса Е.А. Мировича). Истории про Вову имели огромный успех у публики, причем у совершенно разных ее категорий. Наибольшую популярность этот персонаж имел у состоятельной ее части, причем даже аристократической, которая и обеспечила успех пьесе. Более того, пьеса была продемонстрирована при дворе и получила высочайшее одобрение. Комедия высмеивала аристократический слой общества в его показном патриотическом порыве. Театральный успех этих постановок повлиял на желание перенести главного персонажа в кинематограф.

## О чудовище германизма

Из описаний вышеназванных фильмов становится ясно, что авторы предлагают вполне определенное разделение: благородная страдающая славянская душа и враждебный ей бесчеловечный германский поработитель. Как можно интерпретировать это противопоставление и оценить характер патриотического настроя того времени, кроме желания защиты своего отечества? Совершенно очевидно, что подобная риторика естественна для стороны воюющей, однако такое понимание сложилось еще до начала войны и имело под собой политические и даже философские основания. Несколько слов о них.

В начале XX века усилилось противостояние между двумя военно-политическими блоками — Тройственным союзом (Германия, Австро-Венгрия, Италия) и Антантою (Россия, Франция, Великобритания). Антигерманские настроения в российском обществе начали формироваться под эгидой славянского единства. Русская судьба в будущем определялась через победу над, как его тогда называли, чудовищем германизма. О будущем столкновении писали многие публицисты, писатели, философы, которые, по сути, готовили общество к мысли о праведности и необходимости будущей войны, которую, например, публицист Т. Ардов (Владимир Тардов) сравнивал с очистительной грозой.

Религиозный философ С.Н. Булгаков писал об особой миссии России по спасению европейских народов от «новоевропеизма». Философ В. Розанов в своей книге «Война 1914 года и русское возрождение» подробно разбирает не только культурное падение немецкого народа, но и его природные черты (обратим внимание на характер риторики, которая под стать кинолубкам!): «Они и тупы все. Самые ученые. И — самый их Гарнак (личный друг императора Вильгельма), написавший “Сущность христианства”, где подразумевается все это же его нищенское резонерство. Он написал, сам об этом не догадываясь, не “Сущность христианства”, а “Христианство без сущности”. В зверствах их и есть эта тупость. Это — не жестокие зверства, т. е. они сотворены вне игры сладострастной жестокости (зверства французской революции), а — грубые, тупые жестокости, какие-то деревянные и какие-то болванные. Именно — “нет икон”, и из материала дерева у них выходит только “крепкая мебель”. Так из материала “человек” германская якобы культура сделала только тупоголового “немца”. Он и проявил в теперешних зверствах, именно тупое свое отношение к лицу человеческому. “Лицо человеческое никогда не свято и по нему можно колотить”... — “Больного? Старуху?” — “Больной есть только слабейшая и худшая форма человечества, также — старуха: и если мы колотим здоровых, то тем паче старух и больных”. Это просто осел рассуждает, но поверьте, эти ослиные рассуждения суть обыкновенные немецкие рассуждения, — и они были, и не-пременно были, у совершивших зверства немцев» [7, с. 83–84].

С началом войны философ Николай Бердяев активно выступает в прессе с идеями очистительной и возрождающей войны. Так, в статье «Душа России» он напишет: «Великий раздор войны должен привести к великому соединению Востока и Запада. <...> Война может принести России великие блага, не материальные только, но и духовные блага. Она пробуждает глубо-

кое чувство народного, национального единства, преодолевает внутренний раздор и вражду, мелкие счеты партий, выявляет лицо России, кует мужественный дух. Война изобличает ложь жизни, сбрасывает покровы, свергает фальшивые святыни. Она — великая проявительница» [1, с. 27].

«Истинный немецкий шовинизм» — о его проявлениях активно говорят с самых первых дней войны (отрицать его невозможно), когда русские были буквально вынуждены бежать из Германии. Правда, надо отметить, что по заметкам в прессе, в самом начале войны на самом деле было неоднозначное отношение немцев к русским, находившимся на территории Германии. Так, в журнале «Утро России» от 25 июля 1914 года отмечалось лишь недружелюбие немецких офицеров и чиновников, а немцы-обыватели относились к русским сочувственно, «проявляли даже некоторую предупредительность», — свидетельствовал некто В.Д. Брянский. Но заметки о предупредительности немцев быстро улетучиваются со страниц журналов и газет, вместо них появляются свидетельства о немецком варварстве. Например, всех потряс случай, произошедший с некой госпожой Туган-Барановской. 1 августа «Утро России» напечатало заметку о женщине, лечившей в Берлине ожог лица. После объявления войны клиника отказалась в дальнейшем лечении. Более того, женщина подверглась насилию, что привело к заражению крови из-за сорванных бинтов. Через несколько дней после прибытия домой в Петербург Туган-Барановская скончалась.

Об этом случае много писали. В частности, В. Розанов приводит в своей книге фрагмент статьи Т. Ардова, напечатанной в журнале «Утро России» от 14 августа 1914 года, в которой тот опровергает стойкий стереотип о том, что народы не могут быть плохими, плохи лишь их правительства:

«Относитесь как угодно к отдельным немецким пленным, но помните: все-таки мы воюем с народом, с немецким народом. Не с правительством, не с Вильгельмом, не с прусским лейтенантом, не с “измами”, присущими германскому “рейху”, мы воюем с народом, который породил все эти милые феномены, как он породил и все другие гадости, вплоть до пасхальных берлинских открыток, на которых изображены свиные зады и женщины, сидящие в укромном месте. Вот эту самую художественную открытку и воплотили в жизнь те немцы, которые, везя в вагоне русских дам с детьми, запрещали им в течение тридцати часов пользоваться уборной, а потом остановили поезд, выгнали всех в поле, заставили отправлять естественные надобности и смотрели, как это совершается. Вы думаете, что это они “озвере-

ли” во время войны, потому что им так кайзер приказал. Нет, нет, нет, наивные русские люди, — они озверели уже давно, они были скотами, когда рисовали эту художественную открытку, они тогда мечтали, чтобы посадить этак женщин и поглядеть» [10, с. 61–65].

И еще один важный фрагмент из текста Т. Ардова, который приводит В. Розанов:

«Все символично в этой Германии — от Вагнера до Цеппелина, похожего на обширную колбасу, и до открыток со свиным задом! И сам он, Вильгельм, — символ. Вовсе не он “идеолог” этой Германии. Какой он идеолог! Вовсе не он “виновник” этой войны. Болтливая посредственность, он сам — лишь воплощение этого народа, он сам только первый из немцев; и им самим движет та же стихия, что росла и наливалась гноем все эти годы. Он — только самый видный нарыв на этом общем гнойнике. Нет, не Вильгельм, нет, не правительство, не юнкеры, а народ, германский народ. Не нужно быть “мистиком”, чтобы понять, увидеть, что народ этот — глубоко падший. И в этом объяснение всего» [10, с. 67–68].

Николай Бердяев активно доказывает германское варварство, разрушительное для культуры как таковой и проявляющееся в отсутствии благородства в ведении войны. В те времена часто встречается упоминание о германцах как о племени тевтонов. Бердяев не исключение:

«Немец по природе груб и нравственно ограничен, в нем нет великодушия и сострадания, нет избыточной нравственной энергии. Он принадлежит к варварской расе тевтонов, некогда нахлынувших на латинскую культуру Европы. В нем нет утонченности и нервности французов, сострадания и какого-то мирового печалования русских. Немец по природе необществен, в нем остался варварский, а не культурный индивидуализм произвола, и общественной стороной своей он обращен к миру, как насильник, воинственный юнкер и бюрократ. Когда у немцев центр тяжести их жизни был перенесен из внутренней жизни их “философов и поэтов” во внешнюю жизнь их государственности, сейчас же начало сказываться их варварство» [10, с. 83–84].

Собственно причиной падения немецкого народа, по Бердяеву, становится хозяйственный империализм, соединенный с волей к власти. Образ немецких военных в ту пору totally негативен: от сатирического, как у Евгения Бауэра в фильме «Достойный нации» (1915), до уже вышеназванных работ об «озвевшихся тевтонах». И дело тут, как видно, отнюдь не в лубке и примитиве.

## Большевистский взгляд на мировую войну

Необходимо отметить, что в конце XIX — начале XX века отношение к будущей войне в лагере социал-демократов было в массе своей однозначное: все крупные представители социалистического Интернационала на Западе и в России воспринимали войну как катастрофу для всего мира, которая случится, как тогда понимали, с большой вероятностью. Обсуждалась лишь партийная тактика в случае ее начала.

Исключением был только В. Ленин, считавший начало войны большой удачей для революционного движения. Так, например, в письме к М. Горькому в 1913 году он подчеркивает: «Война Австрии с Россией была бы очень полезной для революции (во всей Восточной Европе) порукой, но мало вероятно, чтобы Франц-Иозеф и Николаша доставили нам сие удовольствие» [4, с. 43].

Война поднимала наиважнейший вопрос не только в отношениях между народами, но и в отношениях между представителями рабочего класса, который, по мнению социал-демократов, был неделим по национальному признаку. Как говорилось в «Коммунистическом манифесте» К. Маркса и Ф. Энгельса, «у пролетариев нет отечества». Из чего следовало, что национальное разделение рабочего класса — это фикция. Коренное разделение существует только по классовому признаку. Эта мысль была долгое время популярна в партийной среде. Но постепенно европейские социалисты начинают от нее отказываться. Связано это было с одной из главных причин — угрозой будущей войны, которая поставит рабочий класс перед выбором: воевать или не воевать.

Так, на международном конгрессе социалистического Интернационала 1893 года активно обсуждался этот вопрос. Предполагая, что деятели рабочих партий имеют определенное влияние на политическую ситуацию, делегаты разрабатывали политику в отношении предотвращения войны. Конечно, идеальной виделась ситуация, когда пролетариат, составляющий костяк национальных армий, вообще отказывается от военной службы. Эту позицию раскритиковал Г. Плеханов, заявив, что в Германии, например, социал-демократы прекрасно организованы и их влияние сильно, а в России, напротив, движение находится в эмбриональном состоянии и влияния никакого нет. Поэтому если немецкий рабочий дезертирует, то Германию захватят русские войска, как выразился Плеханов, вместо торжества социализма будет торжество казаков.

Несмотря на очевидное первоначальное прожекторство, связанное с всеобщим отказом от военной службы пролетариата,

эти идеи были живучи, а последующие полтора десятилетия они превратились во вполне реальную большевистскую тактику превращения войны в революционное движение и гражданскую войну. Тем не менее большинство социалистов того времени не желало отказываться от отечества.

Более того, с началом войны Второй Интернационал, где каждый выступает за собственные национальные интересы, совершенно естественно распадается. И вот здесь важно подчеркнуть позицию В. Ленина, который формулирует главную стратегию, заключающуюся в превращение и империалистической войны в войну гражданскую, несмотря на уважение к личности Плеханова, придерживающегося иного мнения. Главные положения своей позиции Ленин излагал многократно.

Эти идеи Ленина не были поддержаны ни одним лидером социалистических партий Европы и России. Тем не менее история России пошла именно по пути превращения империалистической войны в войну гражданскую. Война расширит и ускорит революционные процессы, начавшиеся в России, что используют большевики для захвата власти.

Создавая кинолетопись истории политической победы, большевики всякий раз будут подчеркивать ленинское понимание сути произошедших событий. Это станет основой в кинорепрезентации Первой мировой войны уже на советском экране. Совершенно естественно, что показ самой войны в патриотическом ключе и лишенной революционного основания был не нужен новой власти. Тем более не могли принять со знаком плюс тогдашний патриотический настрой населения, который выдавался за шовинизм. Очень часто в картины, где возникал образ Первой мировой войны, вводился гротескный персонаж русского монархиста-черносотенца, поддерживающего войну до победного конца. В противном случае пришлось бы вводить иную систему свой-чужой (враг), и получалось, что зритель должен будет желать победы русского оружия в этой империалистической, в большевистском определении, войны. Победы русского оружия он мог желать в иных войнах царской России, но не в Перовую мировую, ставшую одной из причин Октябрьской революции. В силу этого дореволюционная система репрезентации при большевиках исчезла с экранов полностью.

Собственно, именно поэтому отечественный исследователь не мог иначе оценивать этот кинематографический материал, основанный совершенно на иных идеологических принципах, которые он назвал вслед за Лениным проявлением русского шовинизма («военно-шовинистической агитацией»).

## Закат фильмов о войне

К осени 1915 года надежды на быстрое окончание войны развеялись. Положение на фронтах (а их уже было четыре) было тяжелое. Общественное настроение менялось. На смену ура-патриотическим чувствам приходили пессимизм и разочарование. Подобные настроения отразились и на тематике выпускаемых игровых фильмов, несмотря на жесткую цензуру того времени. Так, в 1916 году появляется картина на стихотворение Н.А. Некрасова «Внимая ужасам войны» («Песнь матери») режиссера Н. Сабинского и народная драма «Умер бедняга в больнице военной», снятая киноотделом Скобелевского комитета по известной в те времена песне Я. Пригожего на слова Великого князя Константина Романова (что было своего рода охранной грамотой фильма). За эти настроения фильм подвергся серьезной критике.

К 1916 году художественные агитационно-идеологические картины о войне почти исчезают, война, как об этом было сказано выше, подается через различные жанровые призмы и то нечасто. С. Гинзбург пишет, что «кинематограф старался “не замечать” войну» и «все больше превращался только в средство развлечения и отвлечения» [3, с. 192]. Однако если говорить о документальном кинематографе, то благодаря усилиям киноотдела Скобелевского комитета выпуск хроникальных лент о войне в 1916 году даже возрастает (одной из крупных работ становится картина «Вторая Отечественная война 1914–1915 гг.»).

## Выводы

Таким образом, если подвести итог представленной выборке фильмов о презентации Первой мировой войны, то можно отчетливо выявить несколько важных черт:

- первые фильмы о войне, появившиеся сразу после ее начала, были проникнуты патриотическим духом, ощущением всеобщего единства, не содержали критики целесообразности ее ведения, война воспринималась как испытание, через которое страна пройдет с честью и выйдет обновленной. Такая позиция имела под собой философское понимание исторической миссии и судьбы России. Особый акцент делался на героизме не только русского воинства, но и народа в целом. Враг, лишенный какого-либо морального достоинства и представляющий угрозу всему миру, должен быть обязательно разгромлен;
- образ воинственного германизма был создан не благодаря законам жанра примитивного кинолубка, как пытался предста-

вить картину С. Гинзбург, а возник из общей культурной ситуации того времени, в том числе традиции русской философской мысли (Н. Бердяев, В. Розанов, С. Булгаков);

— эмоциональность и грубость в киноописаниях немцев не являлись исключительно свойством площадного зрелица, каким в те времена являлся кинематограф, а были нормативными и свойственными как публицистическим, так и философским текстам;

— в своем чистом виде военно-патриотический жанр в игровом кинематографе возник вместе с патриотическим подъемом и исчез вместе с надеждами на скорую победу. Однако вывод, делаемый Гинзбургом о том, что «кинематограф старался “не замечать” войну», касается лишь игрового кинематографа, документальный же демонстрировал постоянный интерес и, по сути, заместил игровой, который по большому счету не справился с поставленной идеологической задачей. ■

**Для цитирования:** Виноградов В.В. Характер презентации Первой мировой войны на дореволюционном экране в контексте русской философской и публицистической литературы начала XX века // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 26-40.

**For citation:** Vinogradov V.V. Representation of World War One in Pre-Revolutionary Cinema in the Context of Russian Philosophy and Journalism of the Early Twentieth Century // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 26-40.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Душа России. М.: Типография т-ва Сытина, 1915. 42 с.
2. Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России: (Фильмографическое описание): [Справочник], Всес. гос. ин-т кинематографии ВГИК. М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.
3. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М.: Искусство, 1963. 406 с.
4. Ленин В.И. Сочинения / Ин-т Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б). 4-е изд. М.: Гос. изд. полит. лит. Т. 35: Переписка. Февраль 1912 — декабрь 1922. 1950. 599 с.
5. Ленин В.И. Сочинения / Ин-т Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б). 4-е изд. М.: Гос. изд. полит. лит. Т. 25: Июнь — сентябрь 1917. 1949. 545 с.
6. Новости кинематографического рынка // Кинематограф. 1914. № 1. 69 с.
7. Розанов В.В. Война 1914 года и русское возрождение. Петроград: Тип. т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1915. 234 с.

8. Сине-фоно: журнал синематографии, говорящих машин и фотографии. № 21–22. 1914. 70 с.
9. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии М.: Искусство, 1937. 174 с.

REFERENCES

1. *Berdyaev, N.A. Dusha Rossii* [Soul of Russia.], Moscow, Tipografiya t-va Sytina, 1915. 42 p. (In Russ.)
2. *Vishnevskij, V.E. Hudozhestvennye fil'my dorevolucionnoj Rossii* [Feature films of pre-revolutionary Russia.]: (Fil'mograficheskoe opisanie): [Spravochnik], Vses. gos. in-t kinematografii VGIK, Moscow, Goskinoizdat, 1945. 192 p. (In Russ.)
3. *Ginzburg, S. Kinematografiya dorevolucionnoj Rossii* [Cinematography of pre-revolutionary Russia] / [In-t istorii iskusstv M-va kul'tury SSSR]. Moscow, Iskusstvo, 1963. 406 p. (In Russ.)
4. *Lenin, V.I. Sochineniya* [Essays.] / In-t Marks-a-Engel'sa-Lenina pri CK VKP(b). 4-e izd. T. 35: Perepiska. Fevral' 1912 — dekabr' 1922. Moscow, Gos. izd. polit. lit., T. 35, 1950. 599 p. (In Russ.)
5. *Lenin, V.I. Sochineniya* [Essays] / In-t Marks-a-Engel'sa-Lenina pri CK VKP(b). 4-e izd. T. 25: Iyun' — sentyabr' 1917. Moscow, Gos. izd. polit. lit., T. 25, 1949. 545 p. (In Russ.)
6. *Novosti kinematograficheskogo rynka* [Cinematic market news.]. Kinematograf, no. 1, 1914, 69 p. (In Russ.)
7. *Rozanov, V.V. Vojna 1914 goda i russkoe vozrozhdenie* [The War of 1914 and the Russian Revival.]. Petrograd, Tip. t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1915. 234 p. (In Russ.)
8. *Sine-fono zhurnal sinematografii, govoryashchih mashin i fotografii* [Sine-phono magazine of cinematography, talking machines and photography.], no. 21–22, 1914, 70 p. (In Russ.)
9. *Hanzhonkov, A.A. Pervye gody russkoj kinematografii* [The first years of Russian cinematography.]. Moscow, Iskusstvo, 1937. 174 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.01.2024; одобрена после рецензирования 24.01.2024; принятая к публикации 29.01.2024.

The article was submitted 11.01.2024; approved after reviewing 24.01.2024; accepted for publication 29.01.2024.