



СЕРИЯ

КИНОТЕКСТЫ

НАЗВАНИЕ

КИНЕМАТОГРАФИЯ

НЕ ПО ПЛАНУ

АВТОР

**МАРИЯ
БЕЛОДУБРОВСКАЯ**

НЛО

Кинотексты

Мария Белодубровская

**Не по плану. Кинематография
при Сталине**

«НЛО»

Белодубровская М.

Не по плану. Кинематография при Сталине /
М. Белодубровская — «НЛО», — (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-481357-7

Почему сталинский режим так и не смог создать полностью подконтрольный ему пропагандистский кинематограф? Как Сталин и другие партийные руководители вторгались в работу режиссеров и к чему приводило их вмешательство? Почему установка на создание безусловных шедевров оборачивалась сокращением производства? Как советские литераторы пытались освоить кинодраматургию? На все эти вопросы обстоятельно отвечает книга «Не по плану». На архивных материалах автор показывает, что произошло с «важнейшим из искусств» в 1930–1953 годах. Мария Белодубровская — киновед, преподаватель факультета визуальных искусств Висконсинского университета в Мадисоне. Впервые опубликовано Cornell University Press. Перевод на русский язык авторизован издателем.

ISBN 978-5-44-481357-7

© Белодубровская М.

© НЛО

Содержание

ВСТУПЛЕНИЕ	7
Глава 1	14
От количества к качеству, 1930–1933 гг	16
От качества к количеству, 1934–1935 гг	24
1936 год и кампания против формализма и натурализма в искусстве	28
Выполнение плана, стремление избежать риска и нетерпимость к недостаткам, 1936–1953 гг	32
Выводы	43
Глава 2	44
Тематический подход	45
Планирование снизу, или Откуда брались сюжеты	48
Планирование при Б. З. Шумяцком (1931–1937)	54
Планирование при С. С. Дукельском (1938–1939)	62
Планирование при И. Г. Большакове (1939–1953)	65
Выводы	73
Глава 3	74
Режиссерский способ производства	76
Взлет и падение кинопродюсера, 1931–1938 гг	81
Режиссерское самоуправление	83
«Лобби» мастеров	87
Мастера и стандарт качества	90
Мастера и кампания против формализма в искусстве 1936 г	95
Стандарты качества и товарищеская критика	100
Выводы	105
Глава 4	106
Отсутствие профессионализации и «дефектные» авторы	108
Сценарный отдел и его редакторы	110
Режиссерский сценарий и кризис контроля	114
Провалившиеся меры: Советский Голливуд и «железный сценарий»	120
Триумф авторского литературного сценария	124
Авторский литературный сценарий как идеологический выбор	128
Выводы	131
Глава 5	132
От государственной цензуры к отраслевой, 1929–1933 гг	133
Отраслевая цензура, Отдел пропаганды ЦК и Сталин, 1933–1935 гг	139
Предварительная отраслевая и карательная партийная цензура, 1936–1937 гг	142
Внутриотраслевая цензура и партия, 1938–1953 гг	150
Цензурные правила, нетерпимость к недостаткам и крайняя неопределенность	158
Выводы	164
Заключение	165
Неэффективная отрасль	165

Советское кино и идеология	168
Институциональное изучение идеологии	170
ПРИЛОЖЕНИЯ	173
Приложение 1. Производство художественных фильмов в СССР (1930–1953)	173
Приложение 2. Руководящие органы советской кинематографии (1930–1953)	175
Приложение 3. Органы советской киноцензуры	176
ОТ АВТОРА	177

Мария Белодубровская
Не по плану Кинематография при Сталине
Скотту

ВСТУПЛЕНИЕ

В истории советской кинематографии нет высказывания известнее, чем слова Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»¹. Его преемник Сталин также признавал, что кино – «мощное орудие» массовой агитации и пропаганды, и стремился поставить советское кинопроизводство на службу коммунистическому строю². Считается, что ему это удалось – при Сталине было построено пропагандистское государство, в котором все искусства и средства массовой коммуникации, включая кино, подчинялись режиму³. Кинематографию сталинской эпохи также называют «фабрикой грез», эквивалентом Голливуда⁴. Но даже беглый взгляд на достижения советского кино при Сталине обнаруживает, что оно никогда не было мощной машиной пропаганды. В 1930-е гг. в Америке выходило более пятисот картин в год, в Японии – около пятисот, в Великобритании – двести, во Франции, Италии и нацистской Германии – по сто. Производительность же советской кинематографии снижалась – с более ста фильмов в конце 1920-х до пятидесяти в 1930-х, двадцати в 1940-х и рекордного минимума из семи картин в 1951 г. В этом аспекте СССР был больше похож на Китай или Чехословакию, чем на своих тоталитарных двойников (Германию, Италию и Японию), и уж точно никогда не являлся аналогом Голливуда.

Эта книга посвящена истории советского кинематографа при Сталине (1930–1953 гг.). В ней рассматривается, что произошло с «важнейшим из искусств» и почему сталинский режим, вопреки замыслу, не смог создать полностью подконтрольный ему пропагандистский кинематограф. Работа преследует три цели. Во-первых, развенчать некоторые укоренившиеся мифы об этом периоде, например о том, что Сталин был главным цензором, что тематическое планирование было эффективным инструментом цензуры и что у режиссеров не было автономии. Сталин был лишь одной, пусть и ключевой инстанцией в системе советской кинопромышленности, выбор материала и его разработка во многом зависели от кинематографистов и чиновников отрасли. Во-вторых, пора перестать называть это кино «сталинским». Несмотря на изолированное положение СССР в то время, деятели кино считали, что вносят вклад не только в культуру сталинской эпохи, но и в мировой кинематограф. Фильмы вывозили за границу, а советские киноработники никогда не теряли из виду своего конкурента и соратника – Голливуд. Нельзя также рассматривать этот период отдельно от до- и послесталинской эпох. Кинематограф сталинского времени основывался на наследии 1920-х и подготовил почву для картин 1960-х гг., это был лишь этап особенно строгих ограничений в богатой истории российского кино. И наконец, в общем плане это исследование показывает, что тоталитаризм не всесилен. Коммунистическую индустрию культуры основать не удалось, потому что даже в условиях крайней политизированности и репрессий устройство отрасли и ее движущие силы препятствовали контролю сверху.

¹ О контексте ленинского высказывания см.: *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939* / Eds. R. Taylor, I. Christie. L.: Routledge, 1994. P. 56–57. Необходимо заметить, что фраза дошла до нас только в воспоминаниях (Луначарский пересказал Г. Болтянскому свою беседу с Лениным через три года после того, как она состоялась). Кроме того, если Ленин в самом деле произнес эти слова, он имел в виду кино в целом (включая кинохронику и образовательные фильмы) и понимал его как средство передачи информации, не требующее от зрителя грамотности.

² Укрепить кадры работников кино // *Правда*. 1929. № 28. С. 4.

³ *Kenez P. The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1985.

⁴ *Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era* / Eds. B. Groys, M. Hollein. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2003.

Власти рассчитывали, что советская кинопромышленность создаст массовую коммунистическую кинематографию, «кинематографию миллионов»⁵. До революции 1917 г. в России существовала сильная и влиятельная кинотрадиция. После революции советское правительство национализировало отрасль и попыталось поставить кино на службу политическим целям. Находившаяся в собственности государства, но децентрализованная российская кинематография в 1920-х гг. получила мировое признание и обещала стать коммунистическим Голливудом. Тем не менее в начале 1930-х гг. власти передали управление кинопроизводством страны единой администрации, находящейся в Москве, и начали требовать выпуска высококачественных хитов. Завышенные претензии к качеству и нежелание соглашаться на меньшее помешали реализовать план по созданию массового коммунистического кино – студии старались избегать риска и не работали в полную мощность, графики производства фильмов удлинялись, до зрителя доходило все меньше новых лент.

Производственные показатели были ниже тех, что считались оптимальными. В 1935–1936 гг. глава Главного управления кинофотопромышленности Б. З. Шумяцкий планировал выпускать ежегодно от 300 до 800 картин. Такое количество требовалось, чтобы Советский Союз «догнал и перегнал» Соединенные Штаты Америки. К концу 1930-х гг. стало очевидно, что эта цель недостижима. Производственный план сократили до 80 фильмов в год, но и он остался невыполненным. А в 1948 г. Сталин, резко изменив свои планы, объявил, что Советскому Союзу нет нужды соревноваться с Голливудом, и поставил перед отраслью цель производить в год 4–5 шедевров. Из-за того что от каждого фильма ожидали очень высокого художественного уровня и высокой политической значимости, количество выпускаемых кинолент в 1948–1952 гг. снизилось настолько, что современники называли период «малюкартиньем». Чтобы компенсировать нехватку фильмов, в кинотеатрах демонстрировали старые ленты, как советские, так и зарубежные. В 1949 г., например, в прокате было лишь 13 новых советских картин в дополнение к 61 зарубежной, по большей части 1930-х гг.⁶ (сводную таблицу ежегодного выпуска фильмов см. в Приложении 1).

Советская кинопромышленность при Сталине не выполняла план не из-за нехватки ресурсов. Кино не только окупалось, но и приносило прибыль. Доход от самого кассового фильма 1937 г. превысил расходы на его производство в пятьдесят раз⁷. В 1939 г. было продано или иным способом распределено 950 миллионов билетов, в три раза меньше, чем в том же году в США. Это значительное достижение для советской кинопромышленности, которая произвела в 1939 г. в десять раз меньше картин, чем было снято в Соединенных Штатах⁸. Впрочем, прибыль никогда не была главной целью советского кинопроизводства, и хотя в поздние сталинские годы стоимость создания многих фильмов превышала плановую, всегда оставались неиспользованные средства, оборудование и студийные мощности. Не было недостатка и в творческих работниках. В 1938 г. в штате киностудий состояли 160 режиссеров⁹. Это лишь немногим меньше, чем в США в тот же период¹⁰. По внутриотраслевым расчетам за 1936 г. мощности позволяли выпускать как минимум 120 фильмов в год – почти в десять раз больше,

⁵ Определение взято из: Шумяцкий Б. Кинематография миллионов: опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. Оно восходит к лозунгу «кинематограф, понятный миллионам», провозглашенному на Всесоюзном партийном совещании по кинематографии в 1928 г. См.: Пути кино. 1-е Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 17, 429–444.

⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 836.

⁷ Dickinson T., Lawson A. The Film in USSR–1937 // The Cine-Technician. 1937. August–September. P. 105.

⁸ Цифры скорректированы в соответствии с численностью населения. См.: Кинематография в цифрах // Кино. 1940. № 8. С. 7; Economic History of Film / Eds. J. Sedgwick, M. Pokorny. N. Y.: Routledge, 2005. P. 154.

⁹ Дубровский А. О пределах и возможностях советской кинематографии // Искусство кино. 1938. № 1. С. 27. См. также: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 312.

¹⁰ В 1936 г. в Голливуде работало 244 режиссера; см.: Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 / Ed. T. Balio. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 80.

чем выходило в прокат в худшие годы сталинской эпохи¹¹. До создания всесоюзного объединения «Союзкино» (1930) и после смерти Сталина (1953) производительность составляла чуть больше 100 фильмов в год, что, видимо, и являлось естественным уровнем для советского кино.

Те картины, что все же выходили, как правило, были профессиональными работами. В противоположность общепринятому мнению, они привлекали советских зрителей не наличием или отсутствием пропаганды (она была всегда), а тем, что были интересными и хорошо сделанными. В кино были захватывающие сюжеты, отличные актеры и достоверные персонажи, действующие согласно своим убеждениям, включающим и социалистическое мировоззрение. В кинорепертуаре 1930-х гг. были представлены фильмы разных тем и жанров. К 1940-м, однако, вопреки желанию партийно-государственного руководства, с лент о современности акцент сместился на исторические эпопеи и детское кино¹².

Тем не менее содержание и качество новых советских картин часто не соответствовали партийным стандартам. В 1933 г. Шумяцкий писал, что половина фильмов, вышедших в 1932 г., совершенно неприемлемы как образцы советского искусства¹³. Мало что изменилось и через восемь лет. Член ЦК ВКП(б) А. А. Жданов, отвечавший за политику в сфере культуры, сетовал, что «по крайней мере половина» кинолент, выпущенных в 1940 г., «негодные к употреблению» с политической точки зрения¹⁴. Некоторые «негодные» фильмы все же выпускали в прокат ради заполнения экранов и получения прибыли, но немало уже снятых картин просто подвергались запрету.

Практика запрещения законченных фильмов при Сталине вызывает удивление. Сделать картину, которая потом подверглась запрету, означало совершить государственное преступление и потратить миллионы рублей на произведение, настолько вредное с точки зрения властей, что его нельзя показывать зрителю. Почему же режиссеры, студии и московские киночиновники постоянно ошибались? Почему сталинская государственная машина не могла предотвратить производство «вредных» лент? И почему кинематографисты и государство не могли сообща исправить ситуацию, если у обеих сторон были и ресурсы, и желание?

Обычно сокращение производства фильмов в этот период объясняют политическими репрессиями и сопротивлением режиму¹⁵. Хотя эта позиция отчасти и убедительна, она не подтверждается фактами. Как, например, объяснить то, что режиссерам, снявшим запрещенный фильм, иногда позволялось работать дальше? И о каком сопротивлении идет речь, если авторы сами хотели творить на заказ, а их неудачи были ненамеренными? Как видно на примере других сфер жизни в СССР, многие в советской элите поддерживали политику правительства, в том числе и большинство кинематографистов¹⁶. Без сомнения, страх играл важную роль в отношениях между деятелями кино и партийным руководством. Жить при Сталине означало жить в полицейском государстве. Но утверждать, что кинематографистами двигал лишь страх, означает считать их пассивными исполнителями, думающими только о выживании. На самом деле советские мастера кино являлись привилегированной и активной группой профессионалов, которая оберегала свое искусство и считала, что имеет на свои работы такие же права, как их фактический заказчик и владелец, то есть государство. Понятия авторства, мастерства, творческого соперничества, международной репутации для советских худож-

¹¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 306.

¹² О динамике жанров при Сталине см.: *Belodubrovskaya M. The Jockey and the Horse: Joseph Stalin and the Biopic Genre in Soviet Cinema // Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2011. Vol. 5. № 1. P. 29–53.

¹³ *Шумяцкий Б. Как составлять темплан художественных фильмов // Кино*. 1933. № 37. С. 2.

¹⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 607.

¹⁵ См., например: *Kenez P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. L.: I. B. Tauris, 2001.

¹⁶ Игал Халфин пишет об этом, касаясь коммунистов, погибших во время Большого террора: *Halfin I. Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

ников имели, возможно, даже большее значение, чем для их коллег из других, нетоталитарных обществ, например из Голливуда. Более того, власти лишь способствовали такому положению дел, возложив ответственность за выбор материала, производство, управление и даже цензуру на самих кинематографистов.

Сталинизм, конечно, повлиял на советское кино, но более убедительное объяснение проблем кинопромышленности можно найти непосредственно в ее устройстве. Несмотря на то что Сталин рассчитывал создать подконтрольную государству машину по массовому производству фильмов, власти не сделали почти ничего для того, чтобы отрасль могла обеспечить подобное производство. Студии функционировали в кустарном, полупрофессиональном режиме без разделения труда и стандартизации, которые помогли бы распределить ответственность за конечный продукт между различными лицами. Режиссеры отвечали за большую часть съемок, продюсеров в голливудском смысле не было, а у чиновников и цензоров не хватало авторитета, чтобы контролировать творческих работников. И хотя в середине 1930-х гг. отрасль предлагала индустриализировать по примеру Голливуда, от плана быстро отказались в пользу более насущной цели – производства небольшого количества боевиков.

Советское руководство активно проводило индустриализацию, но когда дело дошло до культурного производства, желание увеличить количество выпускаемых в прокат фильмов столкнулось с желанием контролировать их качество¹⁷. Сталинскому режиму от кинематографа больше всего были нужны политически полезные шедевры. Советское кино могло создавать политические блокбастеры, образцами которых единодушно признавались «Броненосец „Потемкин“» и «Чапаев». Эти примеры показывали, что производство шедевра уже возможно и для этого нет необходимости в структурных изменениях. Такие успехи закрепили существующие кустарные методы работы, выдвинули на первый план режиссеров и сделали реформы ненужными. Между тем фильмы уровня «Потемкина» и «Чапаева» были редким явлением. Но вместо того чтобы удовлетвориться частичными успехами и ослабить давление на отрасль – как, например, поступил Геббельс в гитлеровской Германии¹⁸, – советские власти отказывались закрывать глаза на недостатки. Не давая авторам возможности разработать новые формулы пропагандистской выразительности, Сталин, его соратники и официальная критика браковали или порицали фильмы, не отвечавшие их требованиям. Такой нажим на и без того слабую в промышленном отношении отрасль, нуждающуюся в укреплении, привел к негативным последствиям.

Устройство советской кинематографии объясняет ее успехи и неудачи лучше, чем казалось до сих пор. Соппротивление и уверенность в своих правах, которые демонстрировали деятели кино сталинской эпохи, обуславливались не личностями, а системой. Под бременем того, что от нее требовали шедевров, отрасль сделала ставку на лучших режиссеров и сценаристов, но не смогла создать руководство среднего звена и обеспечить процессы, которые оптимизировали бы цензуру и надзор. Не появились отлаженные механизмы для создания «полезных» киносюжетов, переделки сотен сценарных заявок в сценарии, на основе которых можно было бы вести высококачественную пропаганду, руководства режиссерами, повышения конструктивной роли цензуры. Без отлаженного управления и структурных изменений репрессивные меры – запреты, публичные порицания и другие виды наказания – были единственно возможным инструментом контроля.

Отношения между советскими деятелями кино и государством лучше рассматривать не как подавление и сопротивление, а как сложный компромисс на фоне ограниченных возможностей отрасли, который оказался тупиковым для обеих сторон. В условиях отсутствия

¹⁷ См.: Priestland D. *Stalinism and the Politics of Mobilization: Ideas, Power, and Terror in Inter-War Russia*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

¹⁸ См.: Welch D. *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. L.: I. B. Tauris, 2001.

руководителей среднего звена, сценаристов или режиссеров, которые могли бы легко подстроиться под новые требования, и из-за необходимости защищаться от сталинской нетерпимости к недостаткам кинопромышленность сократила производство. Столкнувшись с низкой производительностью, государство вынужденно установило программу-минимум – четыре-пять шедевров – и отказалось от главной цели по созданию подконтрольного ему массового пропагандистского кинематографа. После неоднократных неудачных попыток создать «полезные» фильмы на такие актуальные и политически мобилизующие темы, как коллективизация, индустриализация, новый советский человек и превосходство СССР над капиталистическими странами, власти поняли, что за редким исключением кинематографистам можно доверить только уже хорошо знакомую пропагандистскую проблематику – патриотизм, гордость за свою страну и героизм. Картины поздней сталинской эпохи стали более шаблонными и менее политически полезными, но без них фильмов бы вообще не было.

До сих пор в работах о кино сталинского периода обычно рассматривались главным образом политическая история или сами фильмы¹⁹. К кинопроизводству и его институтам обращались редко²⁰. Специалисты писали о дисфункциональном характере советской кинематографии, но не объясняли ее внутреннюю логику, которая сводится к попытке фабричного производства пропаганды, предпринятой в условиях ремесленной мастерской. В отличие от Голливуда, который служил примером слаженности и эффективности, советское кинопроизводство не было вертикально интегрировано – лишь производственный сектор управлялся централизованно, а прокат и показ осуществлялись отдельно от производства (список руководящих органов советского кино и сфер их полномочий см. в Приложении 2)²¹. Прокат был централизован в 1938 г., однако у кинотеатров, которые находились в собственности государства, но оставались децентрализованными, были свои цели. Из-за такой рассредоточенной отраслевой структуры партия и правительство не имели полной власти над прокатом и не диктовали кинотеатрам, что показывать. В отличие от других кинематографий Европы и Азии, у СССР были все условия для создания массового кино по голливудскому образцу – обширный внутренний рынок и отсутствие конкуренции с зарубежными картинами. Отказавшись от голливудской модели вертикальной интеграции, государство не сумело воспользоваться этими преимуществами²². Отсутствие вертикальной интеграции ограничивало возможность централизованного контроля над отраслью в целом, и поэтому политическое давление шло только на кинопроизводство²³.

¹⁹ См.: *Leyda J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. N. Y.: Collier Books, 1973; *Youngblood D. Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935*. Austin: University of Texas Press, 1991; *Stalinism and Soviet Cinema* / Eds. R. Taylor, D. Spring. L.: Routledge, 1993; *Kenez P. Cinema and Soviet Society*.

²⁰ См.: *Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry*. N. Y.: Praeger, 1955; *Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. L.: I. B. Tauris, 2010.

²¹ Вертикальная интеграция – система, при которой компании по производству фильмов распоряжаются прокатом и владеют кинотеатрами, что дает им возможность полностью использовать потенциальную прибыльность своей продукции. Подобная система существовала в Голливуде в 1930-е и 1940-е гг. (см.: *The American Film Industry* / Ed. T. Balio. Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

²² Благодарю Бена Брюстера за указание на это обстоятельство.

²³ Эта книга посвящена производству художественных фильмов в СССР. Кинопоказ и кинофикация (развитие киносети) были также очень важны для реализации проекта по созданию массовой кинопропаганды. Важен был и прокат – фильмов выходило все меньше, количество копий каждой новой картины возросло с 50 в 1930-е гг. до 300 к 1940 г. и 1500 к концу сталинской эры. Джейми Миллер предположил, что в 1930-е гг. копий было недостаточно, чтобы полноценно обслужить советские экраны, но вопросы проката и показа в этот период до сих пор еще недостаточно изучены (см.: *Miller J. Soviet Cinema, 1929–41: The Development of Industry and Infrastructure* // *Europe-Asia Studies*. 2006. Vol. 58. № 1. P. 103–124). Также я не рассматриваю кинопроизводство в национальных республиках. Несмотря на то что рассогласованность распространялась и на кинопромышленность республик, между ними существовали большие различия, и историю развития при Сталине таких больших кинематографий, как украинская или грузинская, еще предстоит написать. Не рассматривается тут также советское короткометражное, документальное и мультипликационное кино.

Объясняя развитие советского кино при Сталине индустриальными факторами, я не отрицаю роль идеологии. На самом деле близорукость партийного руководства кинематографией обуславливалась именно неоправданными идеологическими ожиданиями. Как видно из новейшей литературы по сталинизму, Сталин стремился построить новое коммунистическое общество, одним из элементов которого было массовое пропагандистское кино, и многие деструктивные действия вождя диктовались желанием реализовать эту программу любой ценой²⁴. Одна из причин, по которой результаты расходились с ожиданиями, состояла в том, что сталинский замысел предусматривал построение социализма лишь посредством воспитания в советском населении правильного революционно-пролетарского сознания. Предполагалось, что наделенные этим особым сознанием советские люди *автоматически* обретут волю и энергию для участия в строительстве коммунистического общества. Согласно этой «возрожденческой», как ее называет Дэвид Пристлэнд, позиции, для построения социализма необходимы вдохновляющие революционные идеи (политика и идеология), а не рациональная экономика, техника и поступательное движение вперед²⁵.

Такие взгляды объясняют, почему партийное руководство делало ставку на мастеров, а не на последовательные реформы. Строгое разделение труда, например, лишило бы советских режиссеров широких полномочий, но его не внедрили, так как институт режиссеров-художников должен был обеспечить идеологическую сознательность и показать превосходство советского государства над Западом²⁶. В этом свете также становится ясно, почему власти удивлялись каждый раз, когда кинематографисты отказывались подчиняться, и почему прибегали к карательным полумерам (запретам, сокращениям, специальным кампаниям в области искусства и усилению администрирования), чтобы «подтолкнуть» кино к успеху. Идеологическая позиция государства помешала ему выработать стратегию развития отрасли, а сталинская нетерпимость к недостаткам оказалась слишком негибкой и деструктивной, чтобы дать положительные результаты²⁷. Как это ни парадоксально, в капиталистическом Голливуде в условиях свободного рынка существовали гораздо более отлаженные цензура и контроль, чем в кинематографии тоталитарного СССР сталинской эпохи²⁸.

В центре моего внимания в этой книге – важнейший период в истории советского кино, в который сформировались все его институты. Здесь рассматривается, как возник неудачный компромисс сталинской эры и какую роль сыграла в этом идеология. Большая часть исследования основана на опубликованных и неопубликованных архивных источниках. Я начала работу

²⁴ См., например: *Kotkin S. Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995; Hoffmann D. L. Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003; Hirsch F. Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 2005.* Как полагает Питер Холквист, в большевистском проекте речь шла не о контроле, а о перевоспитании и просвещении: *Holquist P. Information Is the Alpha and Omega of Our Work: Bolshevik Surveillance in Its Pan-European Context // The Journal of Modern History. 1997. Vol. 69. № 3. P. 415–450.*

²⁵ *Priestland D. Op. cit. P. 35–49.* О неудачах сталинского периода см.: *Brandenberger D. Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.*

²⁶ О советском превосходстве см.: *David-Fox M. Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 285–311.*

²⁷ В своей книге «Советское кино: политика и мировоззрение в сталинский период» Джейми Миллер предлагает иное объяснение. Он считает, что действия государства могли быть продиктованы его оборонительной позицией. Из-за постоянного страха лишиться власти правительству было трудно проявлять гибкость, и оно не смогло приспособиться к особенностям киноиндустрии. По моему мнению, негибкость, которая является главной характеристикой этой системы, являлась результатом отсталости индустрии и отсутствия отлаженности. А это, в свою очередь, обуславливалось наступательной позицией Сталина и его нетерпимостью к недостаткам. Кроме того, Джейми Миллер не делает различий между государством и киноуправлением. Миллер полагает, что глава киноиндустрии представлял интересы властей, с чем я не согласна. Надеюсь, эта работа продемонстрирует, что главы киноуправления Борис Шумяцкий и Иван Большаков представляли в первую очередь индустрию и лишь во вторую – государство.

²⁸ О цензуре в Голливуде см., например: *Jacobs L. The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942. Madison: University of Wisconsin Press, 1991; Doherty T. Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration. N. Y.: Columbia University Press, 2007.*

примерно с теми же привычными представлениями о сталинском тоталитарном контроле, что и у всех, но документы сообщали об ином. Советские мастера кино во многом опирались на те же профессиональные и художественные нормы, что и их зарубежные коллеги. Кинопромышленность работала плохо и неэффективно, но неэффективность и недостаточная стандартизация делали ее гораздо менее восприимчивой к давлению режима, чем считалось ранее. Так как при Сталине в отрасли не проводились серьезные реформы, власти ограничивали функционирование советского кинематографа, но, по сути, не влияли на характер его работы, и главными фигурами отрасли были кинематографисты – люди, которые ценили искусство и мастерство больше, чем идеологию и политику.

Главы книги посвящены широкому кругу деятелей кино, являвшихся и объектами идеологического давления, и производителями кинопродукции, – кинематографистам (режиссерам и сценаристам) и чиновникам (руководителям и цензорам). В первой главе идет речь о политике СССР в области кинематографа. До 1948 г. у сталинского правительства было две цели – краткосрочная задача по производству шедевров (качество) и более долгосрочный замысел создания массового кино (количество). В этой главе показано, как, вопреки ожиданиям, курс на создание шедевров и его следствие – нетерпимость к недостаткам – толкнули советское кино на путь сокращения производства. Во второй главе описано тематическое планирование, которое часто считается основным инструментом партийного контроля над содержанием фильмов. Мы увидим, что темпланы составлялись на основе студийных предложений и никогда не выполняли свою директивную функцию.

Тематическое планирование не действовало, потому что студии работали в режиме, опирающемся на режиссеров, и должны были учитывать их интересы. В третьей главе рассматривается сущность этого режима и исследуется, почему было нецелесообразно доверять самоуправлению и самоцензуре избранной группе мастеров, чьи художественные цели отличались от государственных. Еще одному проблемному участку отрасли – кинодраматургии – посвящена четвертая глава. В условиях нехватки профессиональных сценаристов, которые могли бы писать на заказ, кинематография для создания качественного материала обратилась к именитым писателям. Литераторы не создавали шедевров и ослабили цензуру, еще сильнее тормозя крупномасштабное производство идеологически верных фильмов.

Цензорам (тема пятой главы) не хватало авторитета, чтобы руководить кинематографистами. Цензура в основном осуществлялась внутри отрасли, что создавало конфликт интересов и вело к избеганию риска. Неудовлетворительная самоцензура в отрасли побудила Сталина и его помощников смотреть фильмы лично. Вмешательство Сталина, которое было непредсказуемым, вело к крайней неопределенности и снижению ответственности цензоров. И чем больше работало цензоров, тем сильнее замедлялось кинопроизводство. В пятой главе разбираются случаи цензурирования трех значительных фильмов – «Чудесницы» (1936) Александра Медведкина, второй серии «Большой жизни» (1946) Леонида Лукова и «Смелых людей» (1950) Константина Юдина.

В заключение я выдвигаю предположение, что подход к истории кино через призму промышленных процессов позволяет понять, как именно идеология влияет на кино. Фильмы создает не идеология, а режиссеры и чиновники в определенных производственных условиях. Идеология обуславливает принципы организации институтов. А структура институтов может либо способствовать проникновению идеологии в фильмы, либо блокировать это проникновение. Как ни странно, кино сталинской эпохи представляет собой второй вариант. Институты советского кино оказались неспособны массово производить пропаганду, потому что желание сталинского режима снимать «только хорошие» фильмы препятствовало производственному развитию отрасли. Сочетание больших политических амбиций с неэффективной организацией институтов мешало осуществлению плана по массовому производству кинопропаганды. Низкая продуктивность «важнейшего из искусств» была побочным эффектом идеологии.

Глава 1

БОЛЬШЕ ИЛИ ЛУЧШЕ: СОВЕТСКАЯ ПОЛИТИКА В ОБЛАСТИ КИНО И СТРЕМЛЕНИЕ ИЗБЕЖАТЬ НЕДОСТАТКОВ

В 1952 г. обозреватель «Нью-Йорк таймс» и специалист по Советскому Союзу Гарри Шварц сообщил об «упадке советского кинопроката»: «Случай, достойный удивления. Даже самые маститые сталинские диалектики вряд ли сделают из голливудского Тарзана Джонни Вайсмюллера коммунистического пропагандиста. Произведение Эдгара Райса Берроуза о лесном дикаре изобилует острыми ощущениями и приключениями, но едва ли отличается социальной значимостью, которую так ценят в Кремле. Но факт остается фактом. В Москве откопали старые фильмы о Тарзане, показали их в кинотеатрах и обнаружили, что зритель их обожает. И это после многолетних обличений Голливуда и его „буржуазного разложения“». Причина такой резкой смены политики кинопоказов, по мнению Шварца, была в безвыходности ситуации. У советского правительства почти не было новых фильмов собственного производства²⁹.

Действительно, самой поразительной чертой советского кино при Сталине было снижение производительности (см. *табл. 1*). Цель этой книги – объяснить его. Для начала необходимо определить установки советской кинополитики. Входило ли в планы снижение производительности, которое повлекло выпуск в прокат старых американских фильмов, или это был побочный эффект плохого управления? Нам теперь доступны не только публичные заявления Сталина, но и внутренние обсуждения в ЦК ВКП(б). Если изучить государственные постановления в области кино, а также попытки отрасли их выполнить, мы увидим, что ни низкая производительность, ни Тарзан в планы не входили.

Целью была «кинематография миллионов», понятие и количественное, и качественное. Правительству при Сталине, так же как до и после него, нужна была масса хороших пропагандистских фильмов. И количество, и качество были необходимы, чтобы убедить отечественных и зарубежных скептиков в превосходстве советской власти. Таким образом, сталинский ЦК преследовал две задачи. Программа-максимум требовала, чтобы кинопромышленность производила сотни массовых фильмов и конкурировала с Голливудом. Программа-минимум предписывала выпуск по меньшей мере нескольких политических и художественных шедевров в год. Реализация этой двойной цели происходила рывками и зависела от текущих успехов. Когда количество картин росло, власти требовали улучшения качества и более тщательного отбора. Когда улучшалось качество, деятелям кино давали наказ увеличить производительность.

²⁹ Schwartz H. Scanning the Sagging Soviet Screen Scene // The New York Times. 1952. March 9. P. 5.

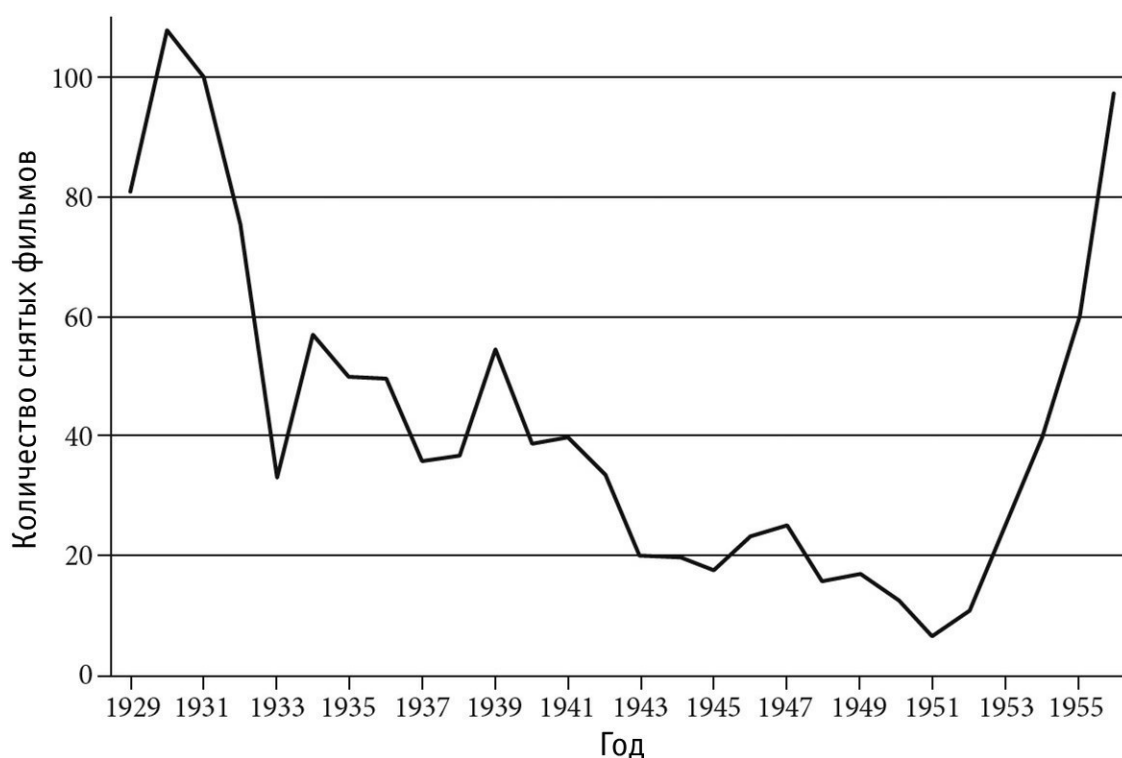


Таблица 1. Производство фильмов в СССР в 1929–1956 гг.

Но советский способ кинопроизводства тормозил выполнение обеих программ. В начале сталинского периода отрасль функционировала по большей части в кустарном режиме, опирающемся на режиссеров, который установился в 1920-е гг. С 1930 по 1937 г. новый глава Кинокомитета, инициативный руководитель и большой поклонник жанрового кино Б. З. Шумяцкий, безуспешно пытался этот режим реформировать³⁰. В 1935 г. он предложил модернизировать кинематографию по голливудскому образцу и построить на юге России киногород, Советский Голливуд. Это предложение, поначалу одобренное Сталиным, соответствовало курсу на программу-максимум и потенциально могло повысить и количество, и качество. Но в 1936 г. политический маятник качнулся обратно к шедеврам, и Сталин отказался от плана Шумяцкого. Срыв инициативы по созданию Советского Голливуда, обещавшей полноценный контроль и массовый выпуск фильмов, определил путь советского кино раз и навсегда. Сложившийся способ производства не мог обеспечить количественного роста, что исключало выполнение программы-максимум.

Претворить в жизнь программу-минимум также не удалось, и сталинский период закончился безнадежным малокартиньем. Каждый раз уклон в избирательность сопровождался демонстративными запретами и резкой критикой «средних» и «плохих» лент, которые составляли большинство. Качество всегда было главным для Сталина, но его нетерпимость к недостаткам с годами только росла. Нападки на отрасль снижали производительность, и в конце концов в прокат стали выходить лишь единичные фильмы. В 1948 г., осознав, что отрасль не может массово создавать «хорошие» картины, Сталин смирился с сильно урезанной версией программы-минимум.

³⁰ Шумяцкий был опытным коммунистом, работавшим в подполье до 1917 г. Позже среди других партийных должностей он занимал пост советского посла в Персии.

От количества к качеству, 1930–1933 гг

Одним из первых советских текстов о значении массового кино была статья Л. Д. Троцкого «Водка, церковь и кинематограф», опубликованная в «Правде» в июле 1923 г. В отличие от Ленина, который, согласно воспоминаниям, считал кино главным средством образования, «важнейшим из искусств», Троцкий полагал, что кинематограф – это ключевой инструмент партии и государства в обеспечении рабочего класса просветительскими развлечениями в нерабочее время. Более того, Троцкий утверждал, что кино может составить конкуренцию пивным и как вид досуга, и как источник дохода для государства. Это было очень смелое заявление, учитывая, что в 1927–1928 гг. выручка государства от продажи водки достигла более 600 млн руб., в то время как прибыль от кино в 1926–1927 гг. составила менее 20 млн руб.³¹ По мнению Троцкого, кинематограф мог заменить и церковь. Ведь в отличие от церкви он каждый раз рассказывает новую историю³². Чтобы потеснить церковь и алкоголь, кино, по его мнению, должно было обеспечить не только просвещение и развлечение, но и большое число новых историй на множестве площадок. Оно должно было стать массовым.

В 1920-е гг. у советского кино, казалось, был такой потенциал. В условиях псевдосвободного рынка НЭПа (1921–1928) большинство студий работали на самофинансировании и в договорном порядке продавали продукцию крупным региональным прокатчикам. Прокатчики в свою очередь предоставляли фильмы кинотеатрам. Отечественные картины боролись за зрителя не только между собой, но и с зарубежными лентами, и некоторые – вполне успешно. Единственная значительная перемена, которую принес Первый пятилетний план (1928–1932) по сравнению с НЭПом, состояла в ограничении импорта зарубежных фильмов в 1930 г.³³ Меру ввели в целях экономии – страна испытывала дефицит иностранной валюты, на которую приобретали гораздо более важные товары, чем кинокартины. Но идеологический расчет тоже присутствовал – таким образом сталинским властям удалось монополизировать распространение культурной и политической информации³⁴.

Тем не менее отношение властей к кино как к потенциальному источнику дохода сохранялось и в сталинское время, и после. В сочетании с грандиозным намерением большевиков преобразовать все, от экономики до человеческой психики, это вылилось в программу-максимум советского кино: «Сто процентов идеологии, сто процентов развлечения, сто процентов коммерции»³⁵. В 1927 г. в Политическом отчете Центрального комитета на XV съезде партии Сталин вспомнил об идее Троцкого заменить водку на «такие источники дохода, как радио и кино»³⁶. В ноябре 1934 г., когда прибыль от кино составила 200 млн руб., Сталин сказал Шумяцкому, что этого недостаточно: «Вам надо серьезно готовиться заменять доходами от

³¹ Пути кино. 1-е Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 42. Производство и продажа водки были запрещены царским правительством в начале Первой мировой войны, после 1917 г. СССР придерживался этой политики еще несколько лет, пока торговля водкой не была возобновлена как государственная монополия в середине 1920-х (см.: *Hessler J. A Social History of Soviet Trade: Trade Policy, Retail Practices, and Consumption, 1917–1953*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004. P. 164).

³² *Троцкий Л.* Водка, церковь и кинематограф // *Правда*. 1923. № 154. С. 2. Перепечатано В. Забродины с комментариями: *Киневедческие записки*. 2000. № 45. С. 184–188.

³³ Статистику по импорту и отечественному кинопроизводству см.: *Youngblood D. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992. P. 20. Также см.: *Kepley V., Kepley B. Foreign Films on Soviet Screens, 1921–1931* // *Quarterly Review of Film Studies*. 1979. Vol. 4. № 4. P. 429–442; *Kepley V. The Origins of Soviet Cinema: A Study in Industry Development* // *Quarterly Review of Film Studies*. 1985. Vol. 10. № 1. P. 22–38.

³⁴ *Kepley V. The First 'Perestroika': Soviet Cinema under the First Five-Year Plan* // *Cinema Journal*. 1996. Vol. 35. № 4. P. 31–53.

³⁵ *Youngblood D.* *Op. cit.* P. 46. См. также: Пути кино. С. 431–432.

³⁶ *Сталин И. В.* Сочинения: В 17 т. М.: Госполитиздат, 1949. Т. 10. С. 312.

кино поступления от водки»³⁷. Ранее в том же году Шумяцкий представил на рассмотрение ЦК план, согласно которому эту цель можно было достичь к третьей пятилетке (1938–1942), когда прибыль от кино составит 1 млрд руб.³⁸

В 1930 г., руководствуясь убеждением, что кино – это мощная культурная сила, ЦК подчинил все, за исключением одной, киностудии СССР по производству художественных фильмов (их было 14) одному ведомству – Всесоюзному кинофотообъединению («Союзкино»), главой которого назначил Шумяцкого. Предшественник «Союзкино» – «Совкино» – ведал кинопроизводством и прокатом только на территории РСФСР. «Союзкино» объединил «Мосфильм» (Москва), «Ленфильм» (Ленинград) и «Востокфильм» (который в 1930–1936 гг. включал в себя Ялтинскую киностудию) в РСФСР, а также студии союзных республик – Одесскую и Киевскую (УССР), «Белгосфильм» (расположенную в Ленинграде, но представлявшую Белоруссию), «Грузия-фильм» (Тбилиси), «Азербайджанфильм» (Баку), «Арменфильм» (Ереван), «Туркменфильм» (Ашхабад), «Таджикфильм» (Сталинабад, ныне Душанбе) и «Узбекфильм» (Ташкент). Не подчинялась «Союзкино» только студия «Межрабпомфильм» (Москва), основанная в 1922 г. располагавшейся в Берлине германо-советской коммунистической организацией Международная рабочая помощь, состоящей при Коминтерне. Первоначально она называлась «Межрабпом-Русь», в 1928 г. была переименована в «Межрабпомфильм». К 1930-м гг. она стала ведущей благодаря высоким доходам от продажи билетов и опыту международного сотрудничества. Здесь работали лучшие советские кинематографисты – В. Пудовкин, Л. Кулешов, Я. Протазанов, – а также режиссеры-иммигранты, такие как Эрвин Пискатор, бежавший от нацистского режима. Это был один из бастионов советского интернационализма. «Межрабпомфильм» и «Востокфильм» закрылись в 1936 г. «Союздетфильм», сформированный на базе «Межрабпомфильма», унаследовал Ялтинскую киностудию от «Востокфильма»³⁹. В 1930-е гг. на «Мосфильме», «Ленфильме», Киевской и Одесской киностудиях и «Межрабпомфильме»/«Союздетфильме» производилось подавляющее большинство советских картин.

В задачи Шумяцкого как главы «Союзкино» наряду с централизованной координацией производства входили увеличение выпуска картин, расширение киносети и налаживание изготовления отечественного кинооборудования. Тем не менее «Союзкино» и студии не были вертикально интегрированы. В союзных республиках прокатом и показом ведали отдельные административные подразделения при правительствах. Номинально «Союзкино» включало республиканское киноруководство, но реально контролировало прокат и показ только в РСФСР. Более того, республики, особенно Украина, отказывались подчиняться монополии «Союзкино». Под их давлением к концу 1931 г. производство вновь было децентрализовано, и местные студии перешли под контроль республиканских органов. Однако это не способствовало вертикальной интеграции на местах – управление студиями велось отдельно от проката и показа. В 1933 г. «Союзкино» было преобразовано в Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ). Республиканские студии не подчинялись ГУКФу, и его право вето распространялось только на производственные программы центральных студий, таких как «Мосфильм» и «Ленфильм». ГУКФ также потерял контроль над прокатом и показом в РСФСР. Как и в союзных республиках, ими теперь ведало правительство РСФСР⁴⁰.

При Шумяцком в СССР начали делать киноплёнку, камеры и проекторы, пусть и более низкого качества, чем импортные. Также предпринимались энергичные шаги по кинофикации, и количество установок для демонстрации немых картин, номинально по крайней мере,

³⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 960.

³⁸ Там же. С. 240–242; Летопись российского кино, 1930–1945. М.: Материк, 2007. С. 282.

³⁹ «Востокфильм» представлял Крым, Северный Кавказ, Волгу, регионы Сибири и Казахстан. «Казахфильм» (Алма-Ата) был основан в 1934 г.

⁴⁰ Подробнее о реорганизации советской кинопромышленности см.: Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. N. Y.: Praeger, 1955. P. 1–65. См. также Приложение 2.

возросло с 7 тысяч в 1928 г. до 28 тысяч в 1940-м⁴¹. При этом кинопроизводство, являвшееся ключевым фактором в проекте по созданию массового кинематографа, с 1931 г. стало сокращаться. В 1930 г. вышло 108 фильмов, в 1931 г. – 100, в 1932 г. – только 75, а в 1933-м – 33. Этот спад шел вразрез с четко заявленными целями руководства. Летом 1931 г. на совещании со сценаристами заведующий Отделом культуры и пропаганды ЦК А. И. Стецкий заявил во вступительном слове: «Совершенно ясно, что нужно что-то предпринять, чтобы увеличить продукцию и поставить дело культфильмы и звукового кино на должную высоту». Он добавил, что за год со времени создания «Союзкино» Шумяцкий так и не сумел выполнить поставленную перед ним задачу⁴². В постановлении ЦК за декабрь 1931 г. также говорилось: «ЦК ВКП(б) считает, что кинематография должна получить такой количественный и качественный размах, который привел бы ее в соответствие с общим уровнем и темпами социалистического строительства и возрастающими культурными запросами масс»⁴³.

Одна из причин уменьшения числа выпускаемых фильмов носила экономический характер. Кроме импорта фильмов к 1931 г. резко сократился и импорт киноплёнки. Так как производство отечественной плёнки едва началось, в 1931 и 1932 гг. возник ее дефицит, сказавшийся в 1933 г. Недостаток плёнки имел критические последствия. В начале 1931 г. «Союзкино» пришлось сократить производство на 50%, и некоторые студии оказались на грани закрытия⁴⁴. Руководство «Союзкино» доложило Совнаркому, что для обеспечения работы киноотрасли необходимо возобновить импорт киноплёнки⁴⁵. Но это не было сделано⁴⁶. К январю 1933 г. «Союзкино» уволило из треста по производству картин четыреста сотрудников и планировало сократить еще пятьсот, и даже «Межрабпомфильм» уволил девять режиссеров⁴⁷.

И все же, как утверждает Майя Туровская, «партийная критика» большинства советских фильмов, несомненно, способствовала спаду производства⁴⁸. Член ЦК Л. Каганович в 1931 г. считал ситуацию с кино «безобразнейшей» – за предыдущие несколько лет не сделали «никакой серьезной картины». По его словам, в Европе кинематограф развивается «гигантскими шагами», а советские художники не выполняют план. Каганович полагал, что писать резолюции и ставить количественные цели не имеет смысла, так как положение настолько плохое, что «хоть пара [хороших] фильм» значительно его улучшит⁴⁹. Шумяцкий подхватил эту оценку и охарактеризовал ленты 1932 г., которых, по его подсчетам, было 79, следующим образом – 5 «хороших» («Встречный», «Дела и люди», «Двадцать шесть комиссаров», «Три солдата» и «Иван»), 36 были «удовлетворительными» и вышли в прокат только потому, что не было ничего лучше, а 38 картин были «безоговорочно плохими» или непригодными для выпуска⁵⁰. Всего 5 из почти 80 фильмов удостоились одобрения партийного руководства. На деле как минимум 15 картин, снятых в 1932 г., столько же, сколько в 1931-м, не добрались

⁴¹ Нужно заметить, что по плану начала 1930-х гг. к концу десятилетия предполагалось оборудовать 70 тысяч экранов. О проблемах кинофикации и нехватке копий в 1930-е гг. см.: *Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. L.: I. B. Tauris, 2010. P. 23–33.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 37. Л. 1.

⁴³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 155.

⁴⁴ РГАЛИ. Д. 2497. Оп. 1. Д. 18. Л. 269–271.

⁴⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 128.

⁴⁶ В 1930 г. было импортировано 46 млн метров киноплёнки, а в 1933 г. только 1 млн (см.: *Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. P. 30).

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 69. Л. 13, 31.

⁴⁸ *Turovskaya M. The 1930s and 1940s: Cinema in Context // Stalinism and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, D. Spring*. L.: Routledge, 1993. P. 44.

⁴⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 160.

⁵⁰ Коренные вопросы советской кинематографии: Всесоюзное совещание по тематическому планированию художественных фильмов на 1934 г.: Доклады. Выступления: на правах рукописи. М.: ГУКФ, 1933. С. 51.

до экрана. Требование улучшить качество сыграло немаловажную роль в снижении производительности, наряду с техническими проблемами – дефицитом пленки и переходом к звуку⁵¹.

Уже на рубеже 1920–1930-х гг. велись постоянные споры о том, должно ли качество советского кино быть выше, чем на Западе. На Всесоюзном партийном совещании по вопросам кино 1928 г., крупнейшем отраслевом событии того времени, были озвучены две противоположные позиции. Член правления «Совкино» И. П. Трайнин, известный практической и коммерческой сметкой, считал, что нельзя ожидать от каждого фильма уровня выше среднего. По его мнению, большинство западных фильмов – заурядного качества, есть много «провалов» и очень мало «боевиков»⁵². Заместитель же начальника агитационно-пропагандистского отдела ЦК П. М. Керженцев утверждал, что советское кино не должно повторять западную модель, которую Трайнин отстаивал как естественную. Керженцев предлагал следовать примеру театра, где спектакль играют 20–30 лет. Советская кинематография тоже должна создавать фильмы, которые можно демонстрировать десятилетие или два. Более того, по его замечанию, это было вполне возможно: «Броненосец „Потемкин“» Сергея Эйзенштейна – фильм на века⁵³.

Позиция Трайнина была реалистической, позиция Керженцева – абсолютно оторванной от реальности. Работы уровня «Потемкина» появлялись редко. Более того, хотя «Потемкин» был шедевром, широкой советской аудиторией он не был востребован. Картина демонстрировалась в двух московских кинотеатрах четыре недели, тогда как популярный американский фильм «Робин Гуд» (1922) с Дугласом Фэрбенксом шел на одиннадцати столичных экранах несколько месяцев⁵⁴. Если бы снималась даже сотня «Потемкиных» в год, советские кинотеатры не стали бы их показывать. В 1931–1938 гг. кинопоказ децентрализовали, и залы находились в местном управлении (региональном, муниципальном и ведомственном). Заинтересованные в прибыли, они обычно предпочитали фильмы с коммерческим потенциалом, в том числе старые иностранные картины. Как о 1930-х написал Джейми Миллер: «По рекламе фильмов было ясно, что у кинопоказа в городах по-прежнему коммерческое лицо»⁵⁵. Но несмотря на нереалистичность и категоричность, ориентация Керженцева на шедевры соответствовала представлениям о превосходстве советского строя: если советское общество лучше капиталистического Запада, то все советские фильмы тоже должны быть лучше. Как будет показано далее, после безуспешных попыток пойти другим путем при Шумяцком, с 1936 г. советское кино стало ориентироваться именно на шедевры.

Высказывания Керженцева соответствовали радикальной риторике Первой пятилетки. Это было время «социализма в отдельно взятой стране», когда власти перешли к централизованному планированию, хозрасчету, принудительной индустриализации и безжалостной коллективизации. Это был и период «культурной революции», когда предпринимались попытки создать новое социалистическое искусство, призванное обеспечить энтузиазм и политическое воспитание масс и отказаться от традиционных «пассивных» буржуазных развлечений⁵⁶.

⁵¹ Переход от немого кино к звуковому – как к производству звуковых картин, так и к переоборудованию залов для их показа, – который во всем мире начался в 1927 г., в СССР занял гораздо больше времени, чем на Западе. См., например: *Bohlinger V. The Development of Sound Technology in the Soviet Union during the First Five-Year Plan // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2013. Vol. 7. № 2. P. 189–205.*

⁵² Пути кино. С. 136.

⁵³ Там же. С. 191.

⁵⁴ *Taylor R. Battleship Potemkin: The Film Companion. L.: I. B. Tauris, 2001. P. 65.* Хотя «Потемкин» даже рекомендовали к показу в 1930-е гг. (см., например: РГАЛИ. Ф. 257. Оп. 12. Д. 32. Л. 9), маловероятно, что он тогда привлек более широкую аудиторию.

⁵⁵ *Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. P. 26.*

⁵⁶ О «культурной революции» см., например: *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. S. Fitzpatrick. Bloomington: Indiana University Press, 1977.* О дискуссии на тему развлечений и просвещения см.: *Youngblood D. Entertainment or Enlightenment? Popular Cinema in Soviet Society, 1921–1931 // New Directions in Soviet History / Ed. S. White. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992. P. 41–61.*

В художественном кино такое искусство представлял формалистский авангардизм Эйзенштейна, в неигровом – кинорепортаж Дзиги Вертова. Одновременно развивался и менее известный, но исторически значимый жанр агитационного кино – политпросветфильм, или агитпропфильм (продолжение традиции культурфильма 1920-х гг.). Агитпропфильмы информировали, просвещали и наглядно агитировали, их сюжеты не имели большого значения. Как правило, они были короче, сочетали документальные и художественные съемки, имели низкий бюджет и создавались не очень опытными режиссерами⁵⁷. Даже «Потемкин» считался агитпропфильмом о революции 1905 г. Многие ленты были экспериментальными. Несмотря на то что с сегодняшней точки зрения граница между авангардом и агитпропфильмом кажется не очень резкой, в контексте кинопроизводства агитпроп представлял отдельную значительную категорию. Около половины советских полнометражных фильмов, рассмотренных Главным репертуарным комитетом (Главрепертком) в 1929–1930 гг., были классифицированы как агитпроп. В 1932 г. рекомендовалось делать на 10 полнометражных художественных фильмов 90 агитпропфильмов, над чем впоследствии насмеялся сторонник игрового кино Шумяцкий⁵⁸.

Агитационное кино отвечало целям «культурной революции», но, подобно «Потемкину», не смогло занять заметного места на рынке кинопоказа. Оно не было достаточно занимательным, и руководители кинотеатров неохотно включали такие фильмы в репертуар. Из 95 агитпропфильмов, одобренных Главреперткомом в 1929–1930 гг., только 36 дошли до экрана⁵⁹. Причина была также в низком качестве большинства из них, и среди запрещенных в 1931–1932 гг. картин было много агитпропфильмов⁶⁰. Когда в 1931 г. постановлением ЦК было предписано «решительно бороться с имеющей место широкой практикой погони за количеством за счет качества, что приносит огромный ущерб с точки зрения финансовой, материально-сырьевой и идеологической», имелось в виду именно агитационное кино⁶¹.

Коммерческая нежизнеспособность и непопулярность агитпропа (и не поддающаяся контролю практика кинопоказа), а также призыв ЦК улучшить качество побудили Шумяцкого в 1931 г. перейти от агитпропа к массовому кино. Вероятно, именно по предложению Шумяцкого в декабре 1931 г. ЦК учредил в «Союзкино» трест по производству массовых художественных картин⁶². Как позднее пояснил Шумяцкий в своей программной книге «Кинематография миллионов» (1935), массовый фильм – это фильм для массового зрителя. А именно, писал он, перефразируя Сталина, «высокоидейный художественный фильм с волнующим занимательным сюжетом и крепкой актерской игрой»⁶³. Это был компромисс между идеологическим шедевром Керженцева и коммерческим кино Трайнина. Первым примером массовой картины стал «Встречный» (реж. С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Л. Арнштам, 1932), а архетипическим – «Чапаев» (реж. Г. и С. Васильевы, 1934).

Производственный план на 1932 г. предполагал выпуск только 22% хроники и агитпропа в дополнение к 32% художественных и 46% технических и учебных картин⁶⁴. То есть большин-

⁵⁷ Согласно отчету «Союзкино» за январь 1931 г. число агитпропфильмов в производстве составляло «не более 55 процентов всей продукции», а затраты на их производство – 29% общего бюджета (см.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 120). Постановление Совнаркома от 7 декабря 1929 г. обязывало студии выделять 30% бюджета на производство агитпропфильмов (см.: Babitsky P., Rimberg J. Op. cit. P. 27).

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 39. Л. 158.

⁵⁹ Там же. Оп. 1. Д. 39; Д. 37. Л. 104.

⁶⁰ См.: Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино, 1924–1953. М.: Дубль-Д, 1995.

⁶¹ См.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 157.

⁶² Там же. С. 155–160. По всей видимости, Шумяцкий сам написал эту резолюцию. В ЦК было принято редактировать и утверждать в качестве официальных постановлений документы, подготовленные соответствующими учреждениями.

⁶³ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов: опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 122.

⁶⁴ Летопись российского кино, 1930–1945. М.: Материк, 2007. С. 126. Проценты лучше показывают соотношение, чем абсолютные данные. Как и хроника, многие агитпропфильмы были короткометражными, и они преобладали в производственном плане 1930–1932 гг. Например, согласно отчету, в 1931 г. «Союзкино» планировало выпустить 112 художественных филь-

ство фильмов, предназначенных для широкого проката (технические и учебные картины снимались в основном для узкой аудитории), не были агитпропом. По сравнению с 1930–1932 гг., когда агитпроп составлял в производственном графике как минимум 50%, 22%, отведенные *в целом* под хронику и агитпроп, свидетельствовали о кардинальном сокращении. К 1933 г. агитпропфильмы как категория ушли в прошлое вместе с откровенно авангардными работами⁶⁵.

Упразднение агитпропа и переход к массовому художественному кино лучше всего объясняют спад производительности более чем в половину в 1933 г. по сравнению с 1932 г. Тем более что этот переход был частью смены политического курса, который начался в 1932 г. на пороге Второй пятилетки (1933–1937). Принудительные индустриализация и коллективизация в годы Первой пятилетки не привели к экономическому процветанию, и в 1932–1933 гг. в СССР свирепствовал самый страшный голод в его истории. Сталинское правительство чувствовало необходимость снизить темп, и политический маятник качнулся от количества и искусственного роста к качеству, техническому усовершенствованию и относительному повышению жизненного уровня населения⁶⁶. 1932 г. ознаменовал конец «культурной революции». В апреле 1932 г. ЦК принял постановление о ликвидации всех литературно-художественных организаций и об объединении авторов, желающих работать на благо режима, в Союз советских писателей. Официальная цель постановления состояла в прекращении ожесточенной полемики между различными литературными объединениями. Фактическая же заключалась в переводе советской культуры на единый, общедоступный и одобренный партией метод – социалистический реализм. Сталин понимал, что ни так называемое пролетарское искусство, ни киноавангард, которые поощрялись во время «культурной революции», не смогли привлечь советские массы⁶⁷. Что касается кино, то в том же апреле 1932 г. ЦК создал специальную комиссию по наблюдению за производством массовых художественных фильмов. Десять «важнейших» картин планировалось снять под прямым руководством комиссии⁶⁸. Этот шаг укрепил курс Шумяцкого на массовое кино и обозначил конкретную цель – десять хитов, которые планировалось сделать в ближайшем будущем.

Переход к качественному массовому кино стал первым этапом в «политике шедевров». Десять качественных хитов должны были временно заполнить разрыв между существующим преобладанием «плохих» фильмов и желаемым множеством «хороших». Поручая Шумяцкому уделить особое внимание выпуску шедевров и качественных массовых картин вообще, власти не намеревались навсегда сокращать кинопроизводство вдвое или прекращать выпуск фильмов популярных жанров. Тем не менее из-за этой стратегии «средние» и «плохие» ленты (которые расценивались как политически вредные, бессодержательные и неинтересные массам) перестали одобряться. Все менее значимые фильмы, к числу которых относили не только агитпроп, но и обычные жанровые картины (бытовые драмы, комедии), короткометражки, экспериментальные и документальные ленты, были принесены в жертву воображаемому идеалу⁶⁹. Так, вопреки замыслу, политика отбора стала политикой ограничений.

мов, 320 агитационных и 527 хроникальных (см.: РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 2. Л. 9).

⁶⁵ Производство короткометражных лент также было сокращено. В 1936 г., например, к выпуску запланировали только 17 короткометражных фильмов, а сняли 20 (Доклад начальника ГУК тов. Б. З. Шумяцкого // Кино. 1937. № 4. С. 2). Документальных картин в 1930-е гг. тоже производили меньше.

⁶⁶ Priestland D. *Stalinism and the Politics of Mobilization: Ideas, Power, and Terror in Inter-War Russia*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Chap. 4.

⁶⁷ См.: *Магголит Е.* Феномен агитпропфильма и приход звука в советское кино // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 255–266.

⁶⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 168. Через несколько месяцев от этой идеи отказались. Из рассмотренных комиссией фильмов ни один не был достаточно хорош, чтобы его открыто поддержал ЦК (Там же. С. 185–186).

⁶⁹ Об этом процессе см. у М. Туrowsкой: *Turowskaya M.* Op. cit. P. 44. Л. Геллер писал о таком же «урезании» всего, кроме «лучших» книг, в литературе: *Геллер Л.* Принцип неопределенности и структура газетной информации сталинской эпохи //

Во Второй пятилетке подчеркивалась значимость не только техники и дифференцированного подхода к кадрам, но и профессионализма. В июле 1931 г. на совещании хозяйственников Сталин произнес речь «Новая обстановка – новые задачи хозяйственного строительства», в которой перечислил условия, ставшие известными как «шесть условий товарища Сталина». В речи переосмысливалась советская точка зрения на трудовые отношения. Одним из условий был призыв покончить с уравниловкой и ввести повышение уровня зарплаты для более квалифицированных сотрудников. Другим – отмена политики недоверия к «спецам» – специалистам, которые работали при царском режиме. Апрельское постановление 1932 г. и новая стратегия привлечения к работе способных и квалифицированных специалистов, в том числе деятелей искусства, независимо от их классового происхождения и идеологических убеждений, являлись частью курса на повышение профессионализма. Третьим условием было «разукрупнение» «громоздких объединений» и введение единоначалия, чтобы руководители несли прямую ответственность за определенный участок работы⁷⁰. В 1934 г., выступая на Первом съезде советских писателей, член ЦК Н. Бухарин недвусмысленно связал «квалификацию» и мастерство с качеством и советским превосходством над Западом⁷¹.

Новые приоритеты непосредственно сказались на отношении к творческим кадрам. Если в 1928–1931 гг. их старались пополнять молодыми режиссерами по возможности пролетарского происхождения, то к 1933 г. ставку стали делать на воспитание и поощрение уже сложившегося круга специалистов⁷². Как фильмы были подразделены по степени значимости, так «Союзкино» стало разделять и режиссеров – на опытных и неопытных – и неохотно использовало сотрудников второй категории. Также оно перестало обращать внимание на то, что большинство опытных режиссеров, таких как Эйзенштейн, Пудовкин или Довженко, были политическими «попутчиками» буржуазного происхождения, а не выходцами из пролетариата и не членами партии. Для создания качественных массовых фильмов Шумяцкому нужны были мастера, пусть даже им было, по выражению современника, «плевать на идеологию»⁷³.

В 1933 г. Шумяцкий принимает важное решение поручать кинопроизводство только режиссерам, ранее снявшим имевшие успех фильмы. Поводом послужило обсуждение в ЦК. Когда Шумяцкий представил кинокомиссии ЦК производственный план 1934 г. на 80 фильмов, ему задали вопрос, есть ли в его распоряжении восемьдесят опытных режиссеров, чтобы эту программу выполнить. Шумяцкий признался, что нет. У него осведомились: «А сколько у вас людей, за которых вы можете отвечать?» Шумяцкий сказал, что сорок–пятьдесят. «Кто дал вам право на этот риск? – спросили у него. – Равняйте план по проверенным мастерам»⁷⁴. Диалог побудил Шумяцкого впредь доверять съемки только людям из числа опытных режиссеров.

Для проведения линии «отбора» кадров Главное управление кинофотопромышленности запретило студиям «поручать постановки звуковых фильмов режиссерам, не работавшим в качестве ассистента и сорежиссера хотя бы по одной полнометражной звуковой фильме». Также предписывалось заменить режиссеров всех находящихся в производстве лент, которые не соответствовали этому критерию⁷⁵. На отраслевом совещании, состоявшемся летом 1933 г.,

Геллер Л. Слово мера мира. М.: МИК, 1994. С. 159–160.

⁷⁰ Сталин И. В. Новая обстановка – новые задачи хозяйственного строительства // Правда. 1931. № 183. С. 1.

⁷¹ Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress. N. Y.: International Publishers. 1935. P. 185–186. Цит. по: Priestland D. Op. cit. P. 269.

⁷² См., например: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 97–99; Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. С. 110–112.

⁷³ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 6. Д. 19. Л. 22.

⁷⁴ Шумяцкий Б. Как составлять темплан художественных фильмов // Кино. 1933. № 37. С. 2.

⁷⁵ Только опытным режиссерам // Кино. 1933. № 32. С. 1. В 1933 г. только 48,3% выпущенных фильмов составляли звуковые (см.: The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939 / Eds. R. Taylor, I. Christie. L.: Routledge, 1994. P. 424).

была создана комиссия по отбору режиссеров, «имеющих право на самостоятельную постановку художественных картин» в 1934 г. Комиссия, в которую среди других вошли Довженко, Пудовкин, Эйзенштейн и Н. Шенгелая, отобрала на 1934 г. 77 режиссеров и режиссерских тандемов (всего 85 человек) со студий, в том числе «Межрабпомфильма». Список опубликовала газета «Кино». Он включал большинство «старых мастеров», снявших лучшие фильмы 1920-х гг., – С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Д. Вертова, Л. Кулешова, Я. Протазанова, Б. Барнета, А. Роома, С. Юткевича, И. Пырьева, А. Медведкина и т. д. и только несколько менее известных лиц, таких как М. Ромм и М. Каростин. В нем были представлены и режиссеры неигрового кино, например мультипликатор Н. Ходатаев, так что «проверенных» создателей художественных фильмов было еще меньше⁷⁶. И хотя в производственный план на 1934 г. по-прежнему входило 72 названия, был создан прецедент, исходя из которого в дальнейшем фильмы следовало поручать только опытным режиссерам⁷⁷.

Режиссеры со стажем поддержали чистку режиссерских рядов, так как она повышала их статус и увеличивала вероятность получения работы⁷⁸. С точки зрения ЦК и, возможно, самого Шумяцкого, политика отбора диктовала режиссерам: делай, что требуют, или останешься без работы. Тем не менее эта мера, как и жесткий отбор сценариев для съемок, обернулась катастрофой для отрасли. В 1933 г. на советских студиях работали 180 режиссеров, а после того, как многих сократили в результате отбора, производственные мощности оказались невостребованными и множество потенциально верных режиму кинематографистов лишились работы по специальности⁷⁹.

И в этот раз целью не было сокращение как таковое. Если бы Шумяцкий заявил в ЦК, что у него много проверенных режиссеров, но мало хороших сценариев, ему бы, вероятно, поручили найти сценарии. Замысел был опереться на ресурс, который гарантировал качество. И этим ресурсом был режиссер. В 1933 г. и для ЦК, и для Шумяцкого производство фильмов и их качество олицетворяли режиссеры, а не студии, сюжеты, актеры или сценарии. В следующих главах будет продемонстрировано, что в таком образе мыслей отразились не только характерное для Второй пятилетки внимание к привлечению специалистов, но и режиссерская система советского кинопроизводства, а также общее отношение Сталина к творческим кадрам. Проблема с подобной высокой оценкой талантливых работников заключалась в том, что до тех пор, пока режиссеры считались экспертами, ответственными за кинопроизводство, число режиссеров определяло число снимаемых фильмов, что ограничивало количество названий, которые советская киноиндустрия могла производить в долгосрочной перспективе. При этом качество никогда не сходило с повестки дня при Сталине, и чиновники неохотно поручали съемки молодым и неопытным режиссерам, что затрудняло появление новых кадров и увеличение числа производимых картин. Когда в 1935 г. Сталин призвал Шумяцкого расширить выпуск фильмов, возможности отрасли уже были ограничены. Чтобы реанимировать советское кино, нужны были серьезные реформы.

⁷⁶ Долой равнение на «среднячок» // Кино. 1933. № 39. С. 1.

⁷⁷ Юков К. Первые результаты большой работы // Кино. 1933. № 59/60. С. 2.

⁷⁸ См., например: *Эйзенштейн С.* Разумное предприятие // Кино. 1935. № 53. С. 4 и другие статьи в этом номере газеты.

⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 132. Л. 265–276. Цит. по: *Летопись российского кино, 1930–1945.* С. 271, 279–280.

От качества к количеству, 1934–1935 гг

Первый период, в котором делался акцент на создании шедевров, современники считали очень успешным. В ноябре 1934 г. Шумяцкий показал Сталину «Чапаева», блистательную новую биографическую картину о Гражданской войне, снятую на «Ленфильме» Г. и С. Васильевыми. Сталину фильм понравился, и «Чапаева» тут же провозгласили новым социалистическим «Потемкиным». Газета «Правда» писала: «„Чапаева“ посмотрит вся страна»⁸⁰. С «Чапаева» началась новая «количественная» фаза, которая продолжилась до конца 1935 г. В речи по поводу успеха «Чапаева» и нескольких других хитов проката Сталин призвал: «Советская власть ждет от вас новых успехов – новых фильмов, прославляющих подобно „Чапаеву“ величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки»⁸¹.

Если бы Сталин произносил речь на несколько месяцев позже, он, возможно, сказал бы «много новых фильмов». В конце 1935 г. член Политбюро ЦК А. А. Андреев в официальном обращении к кинематографистам заявил: «Производственную базу мы всячески будем расширять, но пока надо использовать имеющуюся у вас технику, чтобы дать как можно большее количество продукции»⁸². В отчете Сталину 1936 г. заведующий Отделом культпросветработы ЦК А. С. Щербаков процитировал ту же речь Андреева: «Картин у нас все же мало. Вы даете их десятками, а их надо давать, по крайней мере, сотнями»⁸³.

В марте–мае 1935 г., уверенный в том, что кинопромышленность на подъеме, Шумяцкий написал книгу «Кинематография миллионов», чтобы охарактеризовать советское массовое кино. В ноябре 1935 г. он добавил к книге предисловие, в котором связал массовый фильм с планом «большой реконструкции советской кинематографии»⁸⁴. С точки зрения Шумяцкого, «Чапаев» выполнил задачу отрасли по созданию массового шедевра. Следующим шагом было построение такой кинопромышленности, которая будет производить шедевры в большом объеме.

Летом 1935 г. Сталин отправил Шумяцкого и группу работников кино перенимать опыт развитых кинематографий Европы и Америки. Большая часть командировки прошла в Голливуде. Результатом поездки стал проект индустриализации советской кинопромышленности по американскому образцу и строительства на юге России современного киногорода, Советского Голливуда. Изучив работу киноиндустрии Европы и Америки, Шумяцкий, по-видимому, понял, что проблемы советского кино носят системный характер и не могут быть решены по частям. Советский Голливуд, писал он, сможет «одним ударом разрубить множество не развязываемых обычным путем узлов»⁸⁵. План Шумяцкого предполагал введение на киностудиях разделения труда и голливудских методов работы, то есть узкой специализации и стандартизации, которые предполагали появление продюсеров, монтажеров, авторов диалогов и создателей сюжетов, строительство механизированных лабораторий обработки пленки и больших многофункциональных съемочных павильонов⁸⁶.

⁸⁰ «Чапаева» посмотрит вся страна // Правда. 1934. № 320. С. 1. По имеющимся данным, в год выхода «Чапаева» посмотрело 30 млн зрителей, а к 1939 г. – еще 20 млн (см.: *Graffy J. Chapaev. L.: I. B. Tauris, 2010. P. 81*).

⁸¹ Сталин И. Главное управление советской кинематографии тов. Шумяцкому // Правда. 1935. № 11. С. 1.

⁸² Речь А. А. Андреева на VII Всесоюзном киносовещании // Кино. 1939. № 1. С. 1.

⁸³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 307.

⁸⁴ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. С. 9.

⁸⁵ Летопись российского кино, 1930–1945. С. 353.

⁸⁶ Подробнее о Советском Голливуде см.: *Belodubrovskaya M. Soviet Hollywood: The Culture Industry That Wasn't // Cinema Journal. 2014. Vol. 53. № 3. P. 100–122.*

Поначалу Сталин одобрил проект. В период с мая 1934 г. по март 1936 г. Сталин и Шумяцкий регулярно встречались на кремлевских просмотрах, и Сталин прислушивался к Шумяцкому⁸⁷. По свидетельству Шумяцкого, в декабре 1935 г. Сталин согласился, что первоочередной задачей отрасли должно стать увеличение производства фильмов, а не строительство кинотеатров или изготовление оборудования. Сталин сказал: «Нам нужно не только хорошие картины, но нужно, чтобы их было куда больше, и в количестве, и в тираже. Ведь противно становится, когда во всех театрах идет по месяцам одна и та же картина». В ответ на жалобу Шумяцкого, что Госплан предпочитает заниматься сооружением кинотеатров, он добавил: «Зачем театры, когда показывать нечего»⁸⁸. Воодушевленный замечаниями, которые он сам спровоцировал, Шумяцкий начал разработку проекта индустриализированной массовой кинематографии, способной конкурировать с Голливудом. В середине декабря он представил этот проект кинематографистам в девятичасовой речи, позже опубликованной под названием «Советская кинематография сегодня и завтра»⁸⁹.

Строительство первой очереди Советского Голливуда, по расчетам Шумяцкого, должно было обойтись в 305 млн руб. (61 млн долларов, или 1 млрд долларов по сегодняшнему курсу)⁹⁰. Она предполагала сооружение четырех студий и 40 павильонов площадью около 4 квадратных километров и примерно 240 постоянных декораций еще на 5 квадратных километрах. Штат этих студий должен был включать 40 продюсеров, 100 режиссеров, 110 помощников режиссера, 72 главных оператора, 55 режиссеров монтажа, 80 сценаристов, 32 автора диалогов и как минимум 500 актеров. К декабрю 1940 г. в Советском Голливуде должны были работать 9000 сотрудников, а в киногороде жить более 20 000 человек⁹¹.

Что касается объема производства, то, по подсчетам Шумяцкого, в год требовалось минимум 300 и максимум 1000 картин. Минимум обуславливался тем, что, по мнению Шумяцкого, в маленьких городах и колхозах фильмы не нужно показывать больше одного дня. Так как старые картины можно демонстрировать не чаще раза в неделю, каждую неделю требовалось 6 новых лент⁹². То есть проект Шумяцкого предусматривал насыщение рынка новой продукцией в соответствии со схемой замены водки на кино. Он хотел, чтобы у провинциального зрителя было желание ходить в кино каждый вечер. Максимум же был нужен, чтобы опередить Америку, которая, согласно Шумяцкому, выпускала 800 фильмов в год⁹³. Как планировалось достичь максимума? В 1935 г. производительность советской кинопромышленности, исходя из количества режиссеров, составляла 120 картин в год⁹⁴. При помощи небольшой реформы и кадровых перестановок (в основном за счет повышения помощников режиссера до режиссеров) ее можно было быстро увеличить до 200 фильмов. Первая очередь Советского Голливуда, которую должны были ввести в эксплуатацию в 1939 г., позволила бы производить 200 лент. Вторая и третья очереди, запланированные на 1942 и 1945 гг., добавляли еще по 200 каждая⁹⁵. Итого – 800 фильмов, и довести число снимаемых фильмов до 1000 в дальней-

⁸⁷ Записи заканчиваются 9 марта 1936 г., и между этой датой и 26 января 1937 г. записей нет (см.: *Шумяцкий Б.* Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным при просмотре кинофильмов, 7 мая 1934 г. – 26 января 1937 г. // *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы.* С. 919–1053).

⁸⁸ Там же. С. 1032–1033.

⁸⁹ *Шумяцкий Б.* Советская кинематография сегодня и завтра. М.: Кинофотоиздат, 1936.

⁹⁰ Киногород // *Правда.* 1935. № 351. С. 6. Перепечатано в: *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы.* С. 1033.

⁹¹ См., например: Основные положения планового задания по южной базе советской кинематографии (киногород). М.: Искра революции, 1936.

⁹² Доклад комиссии Б. З. Шумяцкого по изучению техники и организации американской и европейской кинематографии. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 147.

⁹³ Боевые задачи советского кино // *Известия.* 1935. № 283. С. 4. Среди авторов этой статьи были Вс. Вишневский, А. Довженко, В. Пудовкин, А. Ржешевский, Э. Тиссэ. На деле в середине 1930-х гг. Голливуд ежегодно производил 500–600 картин.

⁹⁴ *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы.* С. 306.

⁹⁵ Киногород // *Правда.* 1935. № 351. С. 6; Где будет построен киногород // *Известия.* 1935. № 298. С. 4; *Дубровский-Энке Б.*

шем было бы несложно. «Ускорение развернет возможности», – писали деятели кино, большинство которых всецело поддерживали идею Советского Голливуда⁹⁶.

В июле 1936 г. с одобрения Сталина для киногорода уже выбрали площадку – долину Ласпи недалеко от Фороса в юго-западной части Крымского полуострова. Первые фундаменты заложили в ноябре 1936 г. Однако вскоре проект был закрыт. По-видимому, Шумяцкий лишился поддержки Сталина, потому что до главы государства дошли сведения, которые противоречили радужной картине, нарисованной Шумяцким. Сталин узнал, например, что кинопромышленность работает в половину мощности. Но вместо того, чтобы заниматься первоочередными задачами, Шумяцкий, по словам заведующего Отделом культпросветработы ЦК Щербакова, был озабочен «солнечными киногогородами»⁹⁷. Ухудшило ситуацию и то, что в октябре 1936 г. ГУКФ попал под следствие, в результате которого руководство «Востокфильма» обвинили в растрате государственных средств и трест закрыли. Примечательно, что в американской прессе писали, что администрацию «Востокфильма» уличили в чрезмерном увлечении голливудскими методами работы⁹⁸.

Возможно, после всего этого Сталин решил, что Советский Голливуд и индустриализация, предложенные Шумяцким, не дадут хороших результатов, и потерял к ним интерес. Но зачем было закрывать весь проект? Ведь без него не могло быть массового производства и конкуренции с Голливудом. Перемена настроения объяснялась общим сдвигом в мировоззрении Сталина, который произошел в 1936 г. и вновь вел СССР по пути изоляционизма, усиления внутренней безопасности и пропаганды идеи превосходства СССР над капиталистическими странами. Этот курс был несовместим со строительством Советского Голливуда.

В августе 1936 г. видных членов партийного руководства Л. Каменева и Г. Зиновьева, а также нескольких других менее крупных партийных деятелей обвинили в антисоветской деятельности и заговоре против Сталина. С показательного процесса над ними начался сталинский Большой террор. Это сказалось и на положении Шумяцкого. Нескольких его сослуживцев и подчиненных в 1936 г. репрессировали, и на него пало подозрение в укрывательстве «врагов народа» в штате Кинокомитета⁹⁹. Из-за шпиономании положительные оценки Запада и зарубежные связи стали нежелательными. Неожиданно из доверенного лица Сталина Шумяцкий превратился в объект беспощадной публичной критики¹⁰⁰.

Проект Советского Голливуда был закрыт в 1937 г., скорее всего после ареста руководителей, которые им занимались¹⁰¹. Когда Ф. Капра и Р. Рискин были в Москве в мае 1937 г., они обсуждали проект с его главными сторонниками – режиссером Г. Александровым и оператором В. Нильсеном¹⁰². Однако несколько дней спустя в «Правде» появилась публикация,

Три очереди // Кино. 1935. № 2. С. 3.

⁹⁶ Боевые задачи советского кино. С. 4.

⁹⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 306–311.

⁹⁸ Bad Scenario Helps Send Soviet Film Men to Jail // New York Times. 1936. October 29. P. 1.

⁹⁹ Нет никакого сомнения в том, что репрессии против таких компетентных руководителей, как глава «Мосфильма» Б. Бабицкий и его заместитель Е. Соколовская, оператора В. Нильсена и многих других причинили большой ущерб советской киноиндустрии. Подробнее о тех, кого репрессировали, см.: Miller J. The Purges of Soviet Cinema, 1929–1938 // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2007. Vol. 1. № 1. P. 5–26.

¹⁰⁰ См., например: Мороз А. Почему задерживается выпуск картин // Правда. 1936. № 277. С. 3; Фомин В. Советский Голливуд: разбитые мечты // Родина. 2006. № 5. С. 103–104; Taylor R. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, I. Christie. L.: Routledge, 1991. P. 215.

¹⁰¹ Е. А. Саттеля, который заведовал в ГУК (ранее ГУКФ) строительством и руководил проектом киногорода, арестовали в сентябре 1937 г. по обвинению в антиправительственной террористической деятельности и расстреляли в январе 1938 г. Его заместителя Ю. Пятигорского арестовали в марте 1937 г. по обвинению в террористической деятельности и шпионаже и расстреляли в сентябре 1937 г. (см.: Летопись российского кино, 1930–1945. С. 472, 503).

¹⁰² Александров Г., Нильсен В. Как делаются американские фильмы // Известия. 1937. № 114. С. 4; Туrowsкая М. Голливуд в Москве, или Советское и американское кино 30-х – 40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 57; Стенограмму встречи Нильсена и Александрова с Капрой и Рискиным см.: РГАЛИ. Ф. 2753. Оп. 1. Д. 29.

в которой говорилось, что идея Советского Голливуда «чужда духу советской культуры». Главным доводом было то, что две трети советских киноустановок по-прежнему демонстрируют только немое кино и план Шумяцкого по производству исключительно звуковых картин оторван от действительности¹⁰³. «Чуждость» Советского Голливуда еще раз подчеркнули «Известия», когда в августе 1937 г. упомянули о нем в прошедшем времени¹⁰⁴. Нильсена, ученика Эйзенштейна и известного оператора, который ездил с Шумяцким в Лос-Анджелес и вместе с ним разрабатывал план по американизации кинопромышленности, арестовали в октябре 1937 г. и расстреляли в январе 1938 г.¹⁰⁵ Шумяцкого, который много месяцев жил под угрозой ареста, задержали в январе 1938 г. После жестоких допросов, на которых он отказался назвать «сообщников» по предполагаемому заговору с целью убийства Сталина во время одного из кремлевских просмотров, его расстреляли в июле 1938 г.¹⁰⁶

¹⁰³ Шутко К. Спорные вопросы советской кинематографии // Правда. 1937. № 136. С. 3.

¹⁰⁴ Киноработник. Так называемая реконструкция // Известия. 1937. № 196. С. 3.

¹⁰⁵ О Нильсене см.: Бернштейн А. Голливуд без хэппи-энда: судьба и творчество Владимира Нильсена // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 251–257.

¹⁰⁶ Борис Шумяцкий // Кинограф. 2008. № 18. С. 131–133; Шумяцкий Б. Л. Биография моей семьи. М.: Май принт, 2007. Благодарю Бориса Лазаревича Шумяцкого и Татьяну Симачеву за информацию, дополняющую эти публикации.

1936 год и кампания против формализма и натурализма в искусстве

Новая советская Конституция, выпущенная в 1936 г., провозгласила победу социализма. Чтобы привести это заявление в соответствие с действительностью, партийно-государственное руководство вновь вернулось к политике ускоренного промышленного роста, социального конформизма, идеологической правильности и бдительности. К 1936 г. Сталин был убежден, что в грядущей войне Великобритания, Италия, Франция и Япония объединятся против Советского Союза. По его мнению, пришло время защищать социализм «в отдельно взятой стране», выступив единым фронтом во всех областях советской жизни.

16 декабря 1935 г. ЦК учредил Всесоюзный комитет по делам искусств. Его главой в 1936 г. назначили Керженцева, который с 1933-го по 1936 г. был председателем Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию. ГУКФ переименовали в ГУК, и он стал подразделением Комитета по делам искусств. В состав Комитета вошли также республиканские киноорганизации (отвечавшие за производство, прокат и показ фильмов), в том числе и российские. Что еще важнее, с одобрения Сталина Керженцев начал кампанию против формализма и натурализма в искусстве (январь–март 1936 г.), затронувшую творческих работников, которые не придерживались государственной культурной политики¹⁰⁷. Сталин больше не хотел терпеть такое поведение. Опала Шумяцкого была прямым следствием этих обстоятельств. Антиформалистская кампания «вскрыла», что он не только способствовал снижению производительности, но и продолжал выпускать идеологически вредные фильмы, часть которых впоследствии запретил Отдел пропаганды ЦК.

Кампания началась 28 января 1936 г. с редакционной статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки», в которой была подвергнута резкой критике опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в Большом театре. Сталин посмотрел спектакль 26 января, и он ему не понравился, что и привело к публикации статьи. Шостаковича обвиняли в создании «сумбурного потока звуков», «криков» и «скрежета» и в умышленной левацкой попытке отойти от всего «классического», «простого», «понятного», «реалистического», «человеческого» и «естественного». Согласно статье, опера потакала зарубежным буржуазным вкусам и была «аполитичной»¹⁰⁸.

Статья (в частности, ее грубый и оскорбительный тон) была неожиданной для многих еще и потому, что оперу, которую Шостакович написал в 1932 г., до этого без негативных последствий ставили два театра¹⁰⁹. Когда стали появляться похожие статьи о других видах искусства – балете, живописи, кино, архитектуре и скульптуре, – художественная интеллигенция поняла, что партийное руководство выносит предупреждение. И в самом деле, кампания стала новой культурной революцией, а аргументы в пользу уникальности советского строя и его превосходства над капиталистическим повторяли аргументы периода Первой пятилетки. Конфликт ЦК с кинематографистами тоже был аналогичен ситуации конца 1920-х гг. и вернул в обиход те же уничижительные формулировки. В частности, большинство советских фильмов

¹⁰⁷ О ходе кампании против формализма см.: Максименков Л. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.

¹⁰⁸ Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. № 27. С. 3.

¹⁰⁹ По этой теме см.: Fitzpatrick S. The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans // The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992. P. 183–215. Остается неясным, заказал ли Сталин публикацию или это была инициатива самого Керженцева, но связь текста с походом Сталина в театр несомненна. Статью, которая была опубликована без подписи, приписывали Сталину, Жданову и Керженцеву. Сейчас точно установлено, что ее автор – штатный сотрудник «Правды» Д. И. Заславский. См.: Ефимов Е. Сумбур вокруг «Сумбура» и одного «маленького журналиста»: статья и материалы. М.: Флинта, 2006.

оставались «неудовлетворительными». «Хороших» было мало, а «средних» – много. Некоторые были «формалистскими» и только внешне отвечали целям властей.

Кампания против формализма долгое время считалась антимодернистской акцией, обусловленной личными вкусами Сталина, частью «Великого отступления», во время которого сталинская культура стала ориентироваться на традиционализм¹¹⁰. Но согласно недавним исследованиям, и сама кампания, и другие консервативные перемены в сфере культуры были попыткой двигаться вперед, а не назад¹¹¹. Грандиозные социальные планы не потеряли актуальности, но для их выполнения требовалось активное участие масс¹¹². В 1936 г. Сталин хотел, чтобы искусство и культура содействовали в выполнении его программы, чего не удалось добиться в 1932–1934 гг. внедрением соцреализма. Антиформалистская кампания стала очередной попыткой показать советским художникам, что идейность и интересы государства всегда должны быть на первом плане.

После просмотра «Леди Макбет» Сталин, безусловно, осознал, что эта авангардистская опера недоступна пониманию большинства советских граждан. Его также, скорее всего, огорчило, что произведение Шостаковича не способствует идейному воспитанию масс. Отсутствие нужных идей было гораздо более серьезным пороком, чем формальная сложность. «Формализм» (и «натурализм», эти слова часто употреблялись вместе) заключался не в акценте на форме, а в акценте на форме в ущерб содержанию. Сталин считал, что искусство должно быть идейным, и кампания способствовала разъяснению этой трактовки. Советское искусство должно было быть понятным и доступным, но это не исключало наличия формального мастерства, сложности и качества¹¹³.

Считается, что цензура была главной причиной снижения производства фильмов при Сталине. Антиформалистская кампания дает основания утверждать, что ситуация была сложнее. Сталин ждал от советского искусства не только правильного содержания, но и его высокохудожественного выражения. Стивен Коткин на примере строительства Магнитогорска показывает, что достижения СССР должны были олицетворять новую «социалистическую цивилизацию». В частности, власти хотели, чтобы магнитогорское жилье было не только практичным, но и красивым, и демонстрировало, что у пролетариата тоже есть своя эстетика¹¹⁴. Когда литературу и кино того времени призывали к собственным «магнитостроям», подразумевалось, что произведения должны не только выражать гордость за достижения социализма, достоинство и монументальность, но и иметь эстетическую ценность¹¹⁵. Хотя кампания против формализма была направлена на обеспечение политической полезности советского искусства, оно должно было сохранить свое художественное превосходство над буржуазным. Вот почему формулировки того времени – «идейно-художественный» или «художественно-идеологический» – соединяли идейность, правильную тематику и художественность. Не цензура определяла характер советской культуры после 1936 г., а более общая и намного более сложная концепция социалистического шедевра.

¹¹⁰ См.: *Timasheff N. S.* The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. NY: E. P. Dutton, 1946.

¹¹¹ См.: *Kotkin S.* Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995; *Hirsch F.* Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

¹¹² См.: *Hoffmann D. L.* Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003. См. также: *Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices* / Eds. D. L. Hoffmann, Y. Kotsonis. Houndsmills, UK: Macmillan Press, 2000; *Hellbeck J.* Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

¹¹³ Мое обоснование важности антиформалистской кампании для советского кино см.: *Belodubrovskaya M.* Abram Room, A Strict Young Man, and the 1936 Campaign against Formalism in Soviet Cinema // *Slavic Review*. 2015. Vol. 74. № 2. P. 311–333. См. также главу 3.

¹¹⁴ *Kotkin S.* Op. cit. P. 119.

¹¹⁵ За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 148.

Кампания против формализма положила конец относительному смягчению политики 1934–1935 гг. по отношению к искусству и подорвала проект Шумяцкого по превращению советского кинематографа в современное предприятие, действующее по международным стандартам. На смену термину «массовый фильм» пришел термин «социалистический реализм», который, впрочем, включал и ожидаемые от массового кино характеристики доступного, популярного, мобилизующего развлечения. Снова прозвучал призыв к более строгому отбору и сценариев, и режиссеров. В 1936 г. Шумяцкий сказал своим сотрудникам, что «руководящие товарищи» (как он всегда называл Сталина и членов ЦК) дали указание: «Не надо гнаться за выполнением плана, а надо давать очень большие картины». Он также добавил: «Пусть нас бьют за невыполнение плана, но зато мы будем честны перед партией, что не выпускаем „серячка“»¹¹⁶.

Переход от массового художественного кино к «большим фильмам» был вторым этапом политики шедевров. Примечательно, что приведенное высказывание взято из доноса, написанного редактором ГУКа Г. В. Зельдовичем уже после ареста Шумяцкого. Зельдович заканчивает свое изложение утверждением, что его начальник, конечно, лгал. Поскольку тот был арестован, доносчик полагал, что власти хотят роста числа выпускаемых фильмов и выполнения плана, а Шумяцкий сознательно это саботирует¹¹⁷. На самом же деле Шумяцкий прекрасно понимал суть политики, на которую его ориентировали: необходимо как минимум несколько хитов, но желательно выпускать их как можно больше. К 1936 г., однако, Сталин разуверился в том, что Шумяцкий – именно тот человек, который нужен для реализации его программы без унижительного обращения к американской модели.

Ориентация кампании на качество и шедевры еще больше ослабила надежду на создание советского массового кино. Кинопроизводство – рискованное предприятие, коммерческий или идеологический успех фильма трудно предугадать. Любой киноиндустрии приходится искать пути снижения рисков. Один из них, оправдавший себя в Голливуде, – массовое производство. При большом числе выпускаемых фильмов кинематографисты учатся на успехах друг друга и быстро совершенствуют свои навыки. Это вариант «чем больше, тем лучше». В таких условиях выше вероятность появления хитов, но большинство фильмов остаются «средними». Главное несовпадение голливудской модели со сталинской идеологической программой заключалось в том, что Сталин отказывался соглашаться на появление «серых» фильмов. Таким образом, после 1936 г. советская кинематография пошла другим, парадоксальным путем: «Чем меньше, тем лучше». Как в 1936 г. писал В. Шкловский: «Основная ошибка руководства кинематографии в том, что оно хочет снимать гениальные картины в малом количестве». По его мнению, легче снимать больше, а не меньше: «Для того чтобы хорошо снимать, надо снимать много». Сравнивая кинопроизводство с ездой на велосипеде, Шкловский рассуждал, что чем быстрее крутишь педали, тем дальше уедешь, а если ехать очень медленно, то потеряешь устойчивость и упадешь¹¹⁸. Стремление полностью избежать недостатков подрывало устойчивость советской кинематографии.

После кампании отрасль от избирательного подхода к проектам перешла к избеганию рисков. Волна запретов картин в 1936 г. побудила студии отказаться от съемок многих запланированных фильмов из-за страха, что их могут посчитать «формализмом» или «серячком». Производство сократилось с 50 фильмов в 1935 г. до 37 в 1937 г. Еще одним последствием 1936 г., хотя и связанным не столько с антиформалистской кампанией, сколько с растущей подозрительностью по отношению к иностранному влиянию, стала ликвидация студии «Меж-

¹¹⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 462–463.

¹¹⁷ Там же. С. 163. Так считал не только Зельдович. См., например: Дубровский А. О пределах и возможностях советской кинематографии // Искусство кино. 1938. № 1. С. 23–27.

¹¹⁸ Шкловский В. Качество и количество // Кино. 1936. № 61. С. 3.

рабпомфильм» в июне того же года. Из-за ухудшения германо-советских отношений Международная рабочая помощь прекратила существование в октябре 1935 г. Студию тоже закрыли, а на ее базе основали «Союздетфильм». Руководителей «Межрабпомфильма» Я. Зайцева и Б. Я. Бабицкого расстреляли в 1938 г.¹¹⁹

¹¹⁹ *Miller J.* Soviet Politics and the Mezhrabpom Studio in the Soviet Union during the 1920s and 1930s // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2012. Vol. 32. № 4. P. 521–535; *Kepley V.* The Workers' International Relief and the Cinema of the Left, 1921–35 // *Cinema Journal*. 1983. Vol. 23. № 1. P. 7–23.

Выполнение плана, стремление избежать риска и нетерпимость к недостаткам, 1936–1953 гг

Упразднение такой хорошей студии, как «Межрабпомфильм» (в 1934 и 1935 гг. она выпустила по 9 фильмов), показывает, насколько ослабил 1936 г. перспективы роста и улучшения рентабельности советского кино. По первоначальному плану в 1936 г. предполагалось выпустить 127 картин. Затем список урезали до 95, а после еще одного пересмотра в середине года сократили до 63. Но в начале года у Шумяцкого в разработке насчитывалось всего 40 сценариев, из которых только 20 были готовы к производству¹²⁰. К концу года от графика отстали еще сильнее. ГУК рассчитывал выпустить 53 фильма во второй половине года. Но на 1 октября завершены были только 6, и 2 из них редакторы ГУКа положили на полку¹²¹. В конечном счете в 1936 г. были сняты 50 картин, 7 из которых подверглись запрету.

Тем не менее актуальной оставалась задача увеличения объемов продукции, и в прессе задавали вопрос, по какой причине Шумяцкий не выполняет обещания. В 1937 г. журнал «Крокодил» опубликовал карикатуру, высмеивающую беспорядочные попытки выполнить план, с подписью: «Советский зритель: „Стыдно, Шумяцкий Борис, вы опять не знаете своего предмета!“» (рис. 1). Сатирики и представления не имели, как тяжело было выполнить план.

После ареста Шумяцкого в 1938 г. его преемнику С. С. Дукельскому дали задание увеличить число выпускаемых фильмов. Как подчеркивали «Известия» в передовой статье, опубликованной вместе с новым планом на 1938 г., зрительский спрос постоянно превышает предложение¹²². Но Дукельский оказался не в силах увеличить выпуск фильмов. В производственном плане было 48 наименований, а вышло 37 лент. Хотя в 1939 г., когда Дукельского сменил И. Г. Большаков, кинопромышленность перевыполнила план на 9%, это был единственный случай перевыполнения плана отраслью при Сталине¹²³.

¹²⁰ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 307–311, 319–321; Производственный план Главного управления советской кинематографии на 1936 год по производству художественных фильмов. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 6.

¹²¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 352.

¹²² Творческая программа советского киноискусства // Известия. 1938. № 78. С. 1.

¹²³ Семен Семенович Дукельский (1892–1960), сын мелкого чиновника, был профессиональным функционером органов госбезопасности. Иван Григорьевич Большаков (1902–1980) был выходцем из рабочего класса и до назначения главой кинематографии служил управляющим делами в Совнаркоме. Блестящую оценку деятельности Большакова как руководителя советского кино см.: Фомин В. Кино на войне: документы и факты. М.: Материк, 2005. С. 408–416.



СОВЕТСКИЙ ЗРИТЕЛЬ: — Стыдно, Шумяцкий Борис, вы опять не знаете своего предмета!

Рисунок 1. Борис Ефимов. «Обязуюсь выпустить...» («Крокодил». 1937. № 23)

Неспособность достичь поставленных целей была постоянной проблемой кино того времени. Каждый год Кинокомитет утверждал годовой план. Как мы увидим в главе 2, в 1930-е гг. такие планы намеренно раздували, чтобы дать студиям и кинематографистам возможность выбора. После 1931 г. планы стали сокращаться, но отрасль все равно не могла их реализовать (см. Приложение 1). Во-первых, по той причине, что план делался на календарный год, а графики съемок часто были длиннее. Картины кочевали из списка в список и планировались

к выпуску более одного раза. Например, фильм Эйзенштейна «Бежин луг» стоял в планах производства (и входил в план выпуска) в 1935, 1936 и 1937 гг.¹²⁴, а в итоге вообще не вышел на экраны. Во-вторых, при Шумяцком выполнение плана не требовалось. Как было показано, в его задачу входил выпуск шедевров, что не сочеталось с эффективным планированием. Вместо того чтобы бросить все силы на выполнение плана, Шумяцкий занимался режиссерами и студиями, которые могли выдавать высококачественные хиты. Для поставленной цели такая стратегия подходила, но из-за нее Шумяцкий упускал из вида другие аспекты деятельности отрасли: создание неигровых и короткометражных фильмов, а также работу студий союзных республик. В атмосфере 1936–1938 гг. этот однобокий подход был расценен как умышленный саботаж¹²⁵.

И все же количество снимаемых фильмов и выполнение плана были важны, потому что кинотеатрам нужно было что-то показывать. Хотя импорт фильмов в 1930 г. прекратился, оставалась конкуренция со стороны старых лент. Фонд прокатываемых советских и иностранных картин неоднократно подвергался чистке¹²⁶. Тем не менее из-за отсутствия новых советских картин широко прокатывались старые. Из-за такой конкуренции даже Отдел пропаганды ЦК иногда пытался заставить Кинокомитет одобрить к выпуску плохие сценарии, чтобы удовлетворить спрос на новинки. Например, в 1938 г. заведующий сектором кино Отдела культурно-просветительной работы ЦК Г. И. Стуков направил в ЦК просьбу отменить резолюцию Дукельского о снятии с производства 20 картин, не отвечавших требованиям качества. Стуков просил, чтобы ЦК пересмотрел решение, «учитывая общий недостаток кинофильмов в стране». Но так как для ЦК идеологическая выдержанность была важнее количества, просьба Стукова была отклонена¹²⁷. Дукельский положил конец политике проката старых лент в 1938 г. отчасти и потому, что она мешала выполнению плана: студии жили за счет дохода от картин прошлых лет, не выпуская много новых.

Предложенную Шумяцким для проекта Советского Голливуда вертикальную интеграцию производства, проката и показа, процветавшую в США в 1930–1940-х гг., так и не ввели¹²⁸. В 1938 г. ГУК вышел из Комитета по делам искусств и был реформирован в Комитет по делам кинематографии. Все республиканские киноорганизации, включая подразделения проката и показа фильмов РСФСР, снова вошли в его состав. Комитет учредил Главное управление массовой печати и проката кинофильмов (Главкинопрокат; Союзкинопрокат в 1938–1939 гг.), установив централизованную монополию на прокат. При этом, как и раньше, в самом Комитете прокат финансово и функционально был отделен от производства и демонстрации фильмов. Кроме того, власти, без сомнения, хотели сохранить принцип показа фильмов, который Вэнс Кепли называет «федеральным», так как сеть кинотеатров осталась децентрализованной¹²⁹. Региональные управления кинофикации по-прежнему находились в ведомстве республиканских Совнаркомов (в РСФСР – региональных подразделений). Несмотря на подчинение

¹²⁴ О невыполнении производственных графиков см.: Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. Chap. 4; О «Бежином луге» см., например: Kenz P. A History of *Bezhin Meadow* // Eisenstein at 100: A Reconsideration / Eds. A. LaValley, B. P. Scherr. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001. P. 193–206; Kenz P. *Bezhin lug (Bezhin Meadow)* // Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater, and Film Arts in the 1930s / Ed. K. Bliss Eaton. Chicago: Northwestern University Press, 2002. P. 113–126.

¹²⁵ См., например: Ермолаев Г. Что тормозит развитие советского кино // Правда. 1938. № 9. С. 4; Зеленев А. Плоды гнилого руководства // Кино. 1938. № 2. С. 2; Дубровский А. Указ. соч. С. 23–27.

¹²⁶ См. указатели разрешенных и запрещенных фильмов: Наркомпрос РСФСР. Репертуарный указатель. Т. 3. Кинорепертуар. М.; Л.: ГИХЛ, 1931; Репертуарный указатель: кинорепертуар. М.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934; Кациграс А. Репертуарный указатель: кинорепертуар. М.: Кинофотоиздат, 1936; Репертуарный указатель действующего фонда кинокартин. М.: Госкиноиздат, 1940; Репертуарный указатель действующего фонда кинокартин. М.: Госкиноиздат, 1943.

¹²⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 495–496.

¹²⁸ Доклад комиссии Б. З. Шумяцкого... С. 178–179.

¹²⁹ В СССР в 1946 г. использовалась формулировка «союзно-республиканский». См.: Kopley V. Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32 // Film History. 1996. Vol. 8. № 3. P. 344–356.

Комитету по делам кинематографии, руководствовались они местными, часто коммерческими интересами. Кинокомитет был вновь децентрализован в 1946 г., когда его переименовали в Министерство кинематографии. Теперь в союзных республиках, включая РСФСР, были учреждены собственные министерства кинематографии, и местное кинопроизводство и прокат опять оказались в ведении республиканских властей. Всесоюзное Министерство кинематографии непосредственно контролировало производство художественных картин только на «Мосфильме», «Ленфильме», «Союздетфильме», основанной в 1943 г. Свердловской киностудии, а также прокат¹³⁰.

Из-за отсутствия налаженных механизмов проката и показа фильмов Большаков столкнулся (как и его предшественники) с огромными трудностями в своих попытках достигнуть оптимального соотношения качества и количества. И хотя качество было важнее, в 1941 г. Большаков утверждал, что план, предложенный правительством, – это закон для кинематографистов и поэтому требует выполнения. Он самокритично признавал: «У нас [в кино] часто выполнение плана играет главную роль, а качество фильмов остается на втором месте»¹³¹. Крен в сторону выполнения плана в ущерб тому, что Дональд Фильцер, используя термин классической политэкономии, называет «потребительной стоимостью» (или качеством), которую сложнее измерить, был вызван особенностями устройства плановой советской экономики вообще¹³². Необходимость выполнить план вынуждала Большакова принимать к производству больше сценариев, чем можно было успеть доработать в соответствии с требованиями цензуры. В результате многие снятые фильмы не отвечали политическим и художественным стандартам, и отрасль оказалась беззащитна перед обвинениями в плохом качестве продукции¹³³.

При Большакове объем годового плана выражал компромисс между необходимостью выполнить обязательства и потребностью избежать риска. Стремление минимизировать риск было важнее, поэтому планы год от года сокращались, хотя и оставались в количественном отношении чрезмерно оптимистичными. В 1940-е гг. руководство отрасли стремилось принять к производству как можно меньше фильмов, с тем чтобы их снимали только надежные режиссеры. М. Ромм, в 1940–1943 гг. возглавлявший Главное управление по производству художественных фильмов Кинокомитета, говорил: «[Из сорока пяти наименований, запланированных на 1941 г., десять] заставляют меня не спать по ночам, потому что я боюсь, что это будут плохие картины, и никто не может гарантировать, что они будут хорошими»¹³⁴. То есть Ромм предпочел бы запланировать только 35 фильмов. Но как руководитель он не мог сокращать план, иначе казалось бы, что не предпринимаются усилия для его расширения. Кроме того, студиям нужно было снимать фильмы, чтобы оправдать существование большого штата. В 1940 г. на «Мосфильме» числилось 32 режиссера, но лишь 21 из них был упомянут в плане на 1941 г. Из 41 оператора только у 17 были намечены съемки¹³⁵. Список на 1941 г. из 45 картин был половинчатым решением, продиктованным итогами 1940 г., когда отрасль рассчитывала выпустить 58 фильмов, а выпустила 39.

¹³⁰ Имеется указание (см.: Летопись российского кино, 1946–1965. М., 2010. С. 51–52), что Одесская киностудия также по крайней мере до 1947 г. находилась в подчинении Всесоюзного министерства кинематографии. В 1948 г. «Союздетфильм» был переименован в Киностудию им. Горького.

¹³¹ Фомин В. Кино на войне. С. 46.

¹³² См.: Filtzer D. Soviet Workers and Stalinist Industrialization: The Formation of Modern Soviet Production Relations, 1928–1941. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1986. С. 266.

¹³³ См.: Протокол заседания художественного совета при дирекции Ленинградской кинофабрики по обсуждению сценарного положения // Из истории «Ленфильма». Л.: Искусство, 1973. Т. 3. С. 135; Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 378; Наташа Лоран называет это конфликтом индустрии и идеологии или экономики и цензуры: Laurent N. L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953. Toulouse: Privat, 2000. P. 251. См. также: Фомин В. Кино на войне. С. 453.

¹³⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 710. Л. 143.

¹³⁵ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 336. Л. 2.

Назначение Большакова в 1939 г. после Дукельского ознаменовало относительную разрядку после Большого террора (1936–1938). 1938 и 1939 гг. стали для советского кино сравнительно успешными, в этот период было запрещено очень мало картин. В связи с улучшением качества Большакову было дано указание расширять производство. В 1935 г. после выхода «Чапаева» советское кино отмечало пятнадцатилетие, теперь в феврале 1940 г. состоялось официальное празднование его двадцатилетия¹³⁶. В опубликованном по этому случаю Приветствии работникам советской кинематографии ЦК призвал «развивать и двигать вперед самое важное и массовое из искусств – кино, давать стране больше высокохудожественных и других нужных для всестороннего культурного подъема трудящихся картин»¹³⁷. В мае 1941 г. на встрече члена Политбюро ЦК А. А. Жданова с кинематографистами Большаков подтвердил, что ведется работа по увеличению штата сценаристов и режиссеров, по результатам которой должно вырасти и количество снимаемых фильмов¹³⁸. Он полагал, что к 1943 г. станет возможным выпускать 80 лент. При этом в 1940 г. было сделано 39, а в 1941 г. – 40¹³⁹.

Отчасти это произошло потому, что требования к «качеству» вновь возросли из-за неожиданного запрета картины «Закон жизни» А. Столпера и Б. Иванова («Мосфильм», 1940) в августе 1940 г. Через неделю после выхода фильма «Правда» напечатала отредактированную Ждановым резко отрицательную анонимную рецензию «Фальшивый фильм». «Закон жизни» повествует о морально разложившемся секретаре обкома комсомола Евгении Огнерубове, которого разоблачают подчиненные. «Правда» утверждала, что делать героем картины «подлого» и «чуждого советской молодежи» комсомольского руководителя, щедро наделяя его обаянием и «облагораживая», – значит исказить советскую действительность, для которой подобные личности нетипичны. Особенное неодобрение газеты вызвало то, что «вражеская проповедь Огнерубова безотказно находит доступ к сердцам и умам» рядовых комсомольцев. Это, по утверждению «Правды», дезориентировало зрителей, так как бдительная советская молодежь разоблачила бы врага с самого начала¹⁴⁰.

Запрет «Закона жизни» открыл очередную кампанию против недостатков в кино. Так же как в 1932 г. и 1936 г., руководство отрасли поручило студиям проверить все находящиеся в производстве фильмы. В результате 7 картин были закрыты, а съемки еще 16 приостановили для внесения поправок в сценарии¹⁴¹. Несмотря на это Большаков сказал Жданову, что не может гарантировать, что все фильмы 1941 г. будут «хорошими». По его расчетам, «хорошими» будут 15, «средними» – 20–25 и «посредственными» – 7–8¹⁴². Он также заметил, что какой-то процент неудач неизбежен и его нужно заложить в план. Жданов ответил, что если планировать неудачи, то их и получишь, и отказал в праве на брак: «Рисковать» можно, «но чтобы этот риск шел не за счет народа и государства»¹⁴³. То есть, по существу, Большакову не разрешалось идти на риск, и он не мог оправдать брак.

Через несколько месяцев Кинокомиссия ЦК, которая была учреждена в результате запрета «Закона жизни» и включала А. Жданова, А. Андреева, Г. Маленкова и бывшего прокурора СССР А. Вышинского, запретила еще несколько фильмов, в том числе две комедии,

¹³⁶ О декрете 1919 г., от которого принято отсчитывать начало советского кино, см.: *Ryabchikova N. When Was Soviet Cinema Born? The Institutionalization of Soviet Film Studies and the Problems of Periodization // The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945 / Ed. M. Hagener. N. Y.: Berghahn, 2014. P. 118–139.*

¹³⁷ Приветствие ЦК ВКП(б) и СНК СССР работникам советской кинематографии // Кино. 1940. № 8. С. 1.

¹³⁸ *Фомин В. Кино на войне. С. 45.*

¹³⁹ *Курьянов А. Что даст художественная кинематография в 1939 году // Кино. 1939. № 8. С. 2.*

¹⁴⁰ Фальшивый фильм // Правда. 1940. № 227. С. 3; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 601; *Невежин В. Фильм «Закон жизни» и отлучение Авдеенко: версия историка // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 96–97.*

¹⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Д. 35. Л. 32–26; см. также: *Невежин В. Указ. соч. С. 97–98.*

¹⁴² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 622; *Фомин В. Кино на войне. С. 48.*

¹⁴³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 626; *Фомин В. Кино на войне. С. 50.*

снятые на «Мосфильме»: «Сердца четырех» (К. Юдин, 1941) и «Старый наездник» (Б. Барнет, 1940). В марте 1941 г. Жданов сказал деятелям кино: «Пусть даже будет несколько меньше количество картин, но не выпускать брака»¹⁴⁴. Так снова вернулись к политике шедевров. Через два месяца он разъяснил: «Каждая картина имеет большое общественно-политическое значение»¹⁴⁵. С. Эйзенштейн написал в своих заметках: «важнейшее общественно-политическое событие», добавив, что эта фраза ставит «сразу же на место» режиссеров, у которых есть возражения против запретов. Раз фильмов так мало, к каждому надо подходить «с глубокой ответственностью»¹⁴⁶. В 1943 г., снова ссылаясь на эту встречу, Эйзенштейн использовал знаменитые слова Линкольна «для народа, от [имени] народа», чтобы охарактеризовать отношение Жданова и Сталина к выпуску каждого советского фильма¹⁴⁷.

После 1940 г. сталинская нетерпимость к недостаткам выражалась не только в запретах, но и в постоянном осуждении фильмов, которые считались средними. Для Жданова и других критиков большинство советских картин были легкомысленными, пошлыми, пустыми, безыдейными и не вносили вклад в решение «насуущих задач социалистического строительства и коммунистического воспитания трудящихся»¹⁴⁸. Тридцать девять фильмов, создание которых Жданов назвал ошибкой, включали 17 современных драм, 11 комедий, 5 приключенческих лент, еще 5 – детских и один историко-революционный фильм. Из всех значительных советских жанров в проблемный список не попали только историко-биографические картины¹⁴⁹. Они же преобладали среди работ, награжденных Сталинской премией в 1941 г. Вывод был очевиден. Независимо от того, чего ждало партийное руководство – расширения производства или повышения качества, – удовлетворяли его лишь определенные типы фильмов, и биографический жанр был самым безопасным вариантом.

Неудивительно, что многие режиссеры хотели снимать исторические эпопеи. В 1940 г. писатель и сценарист Леонид Ленч высмеял ситуацию в фельетоне «Памятник». Герой Ленча – вымышленный кинорежиссер, который вместо того, чтобы заниматься следующим проектом, празднует пятилетнюю годовщину выхода своей последней картины «Татарское иго». Он ничего не сделал с тех пор, так как ждал случая снять еще один «памятник». По мысли Ленча, каждый фильм для этого режиссера как мамонтенок – его нужно очень долго вынашивать. В заключение Ленч напоминал, что мамонты исчезли с лица Земли, намекая, что такая же судьба ждет и героя¹⁵⁰. И все же, возможно, стратегия снижения производительности в ожидании возможности сделать шедевр позволила многим режиссерам заниматься своим делом, в то время как советское кино в целом оказалось на грани исчезновения.

¹⁴⁴ Фокин В. Кино на войне. С. 29.

¹⁴⁵ Цит. по: Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992. С. 49.

¹⁴⁶ Сопин А. «...Идем на совещание в ЦК», или «Спорить не о чем». Три текста Сергея Эйзенштейна об одном предвоенном совещании // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 302, 304.

¹⁴⁷ Там же. С. 312–313.

¹⁴⁸ Фокин В. Кино на войне. С. 38.

¹⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 709. Л. 9, 18; Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. М.: Демократия, 2002. С. 470–472; Фокин В. Кино на войне. С. 20–23, 33–35, 37–43, 347–349.

¹⁵⁰ Ленч Л. Памятник // Кино. 1940. № 19. С. 4.



Рисунок 2. Константин Елисеев. «Сегодня в кино» («Крокодил». 1943. № 30/31)

Во время Великой Отечественной войны кинопроизводство продолжало сокращаться. «Мосфильм» и «Ленфильм» вместе с оборудованием и персоналом были эвакуированы в Среднюю Азию и образовали Центральную объединенную киностудию (ЦОКС). Кино было призвано вносить вклад в дело обороны, последовал еще один период относительной разрядки,

и было снято много прекрасных фильмов о войне¹⁵¹. При этом по сравнению с 1940–1941 гг. в 1942–1943 гг. была запрещена большая доля снятых кинолент, в том числе несколько «Боевых киносборников». На карикатуре 1943 г. было изображено, что Большаков пытается увеличить выпуск картин, но по-прежнему подвергается нападкам за их качество (рис. 2)¹⁵². Его ответ под рисунком гласил: «Кто сказал, что у нас мало фильмов? За последний год мы выпустили свыше 20 картин, и обе хорошие».

В конце войны в распоряжении СССР оказался новый рынок проката в Восточной Европе, и Большаков призвал увеличить производство фильмов до ста в год¹⁵³. В апреле 1946 г. Жданов вновь встретился с ведущими кинематографистами, чтобы проинформировать о том, чего от них ждут, и попросил увеличить количество и улучшить качество картин. Он сообщил, что политика в области кино не изменилась. Сталин и ЦК по-прежнему ожидают жанрового многообразия, а лучшие советские комедии – «Трактористы», «Богатая невеста» и «Свинарка и пастух» Ивана Пырьева – «пользуются огромным доверием и уважением» ЦК. Жданов сказал, что деятелям кино нужно открыто пропагандировать идеи своей страны, так как «любой заграничный фильм» делает то же самое. Он привел в пример американские хиты «Атака легкой кавалерии» («The Charge of the Light Brigade»; реж. М. Кертис, 1936) и «Сан-Франциско» («San Francisco»; реж. В. С. Ван Дайк, 1936), которые превозносят империалистическую колониальную политику в Индии и политическую коррупцию соответственно. Он выражал недоумение, почему киноработникам стыдно прославлять советский образ жизни, особенно сейчас, когда победа СССР над нацистской Германией продемонстрировала его силу в глазах «всей страны, на весь мир». Делясь собственными мыслями по поводу сюжетов будущих картин, он напомнил, что советские зрители с нетерпением ждут новых фильмов и что кино является мощнейшим орудием пропаганды в руках государства¹⁵⁴.

Но все надежды перечеркнул еще один неожиданный запрет, наложенный ЦК в августе 1946 г. Запрещенная вторая серия фильма «Большая жизнь» (Л. Луков, «Союздетфильм», 1946) была продолжением очень популярной первой серии, снятой Луковым в 1939 г., и рассказывала о послевоенном восстановлении угольной шахты. Картина пользовалась большой популярностью среди кинематографистов, и запрет ее привел их в смятение¹⁵⁵. Все цензурные органы отрасли одобрили выпуск ленты, а Министерство кинематографии планировало отправить ее на первый в истории Каннский кинофестиваль¹⁵⁶. Но персонажи, представлявшие во второй серии советскую молодежь, вновь вызвали возражения ЦК, а изображение восстановления шахты посчитали неприемлемым¹⁵⁷. Как и раньше, это привело к закрытию нескольких находящихся в производстве фильмов и, так как заменить их было нечем, к продолжению сокращения объемов производства.

Запрет «Большой жизни» демонстрировал, что терпение Сталина вновь истощилось. Так же как кампания 1936 г., он был следствием смены курса во внешней политике в 1946 г. – на усиление недоверия к Западу и холодную войну¹⁵⁸. Вторую серию «Ивана Грозного» Эйзенштейна запретили в марте 1946 г., а в мае еще пять новых фильмов признали

¹⁵¹ О кинопроизводстве во время войны см.: Фокин В. Кино на войне.

¹⁵² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 676. О реакции Большакова на карикатуру см.: Фокин В. Кино на войне. С. 484–485.

¹⁵³ Большаков И. Наши ближайшие задачи // Искусство кино. 1945. № 1. С. 2–5. См. также: Davies S. Soviet Cinema and the Early Cold War: Pudovkin's *Admiral Nakhimov* in Context // Cold War History. 2003. Vol. 4. № 1. P. 49–70.

¹⁵⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 724–729.

¹⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 79.

¹⁵⁶ Летопись российского кино, 1946–1965. С. 25.

¹⁵⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 747–767; РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 79.

¹⁵⁸ По этой теме см.: Davies S. Op. cit. P. 54–56. Переименование Комитета по делам кинематографии в Министерство кинематографии имело целью подчеркнуть огромный пропагандистский потенциал кино и было частью общей смены приоритетов.

«порочными»¹⁵⁹. Мишенью для нападок стала и литература. ЦК обрушился на ленинградские журналы «Звезда» и «Ленинград» за публикацию ряда произведений М. Зощенко и А. Ахматовой, и обоих авторов исключили из Союза советских писателей¹⁶⁰. Когда на одном из кремлевских совещаний кто-то заметил, что «Знамя» печатает произведения, подобные опубликованным в «Звезде» и «Ленинграде», Сталин ответил: «Мы и до „Знамени“ доберемся, доберемся до всех»¹⁶¹. Вскоре ЦК стал предпринимать шаги, направленные против представителей других видов искусства. Так началась так называемая ждановщина, которая сопровождалась новыми чистками, утверждениями о советском превосходстве над Западом, ксенофобией и изоляционизмом.

Внимание к качеству вновь усилилось. Как сказал Пырьев после запрета «Большой жизни»: «Оказывается, кинокартина имеет не совсем то значение, как мы – работники кино и смежных искусств – привыкли расценивать. Оказывается, каждая кинокартина имеет в своей стране огромное значение. <...> Каждая <...> картина – это 15, 20, 30 тысяч агитаторов». Он также добавил, что запрет «Большой жизни» позволяет кинематографистам понять, что любой советский фильм – это «государственное дело»¹⁶². Тот же вывод сделал Эйзенштейн из встречи со Ждановым за пять лет до этого. И то же утверждал Керженцев еще в 1928 г. В феврале 1947 г., когда Эйзенштейн встречался со Сталиным по поводу переделки запрещенной второй серии «Ивана Грозного», тот посоветовал режиссеру не спешить: «Ни в коем случае не торопитесь, и вообще поспешные картины будем закрывать и не выпускать. Репин работал над „Запорожцами“ одиннадцать лет»¹⁶³. Очевидно, что к тому времени Сталин отказался от программы-максимум, но официальных заявлений на эту тему не последовало. В 1946–1947 гг. вопрос о низкой производительности и невыполнении плана кинематографистами по-прежнему поднимался при каждом обсуждении проблем советского кино. В конце 1946 г. орган Отдела пропаганды ЦК газета «Культура и жизнь» осудила Министерство кинематографии за то, что оно запланировало к выпуску в 1946 г. 21 фильм, но к 31 декабря завершило 12, а выпустило 5. Эти данные особенно удручают, сокрушалась газета, поскольку возможности четырнадцати советских студий позволяют снимать в два-три раза больше¹⁶⁴. Еще в 1947 г., ссылаясь на острую конкуренцию с Голливудом в послевоенной Европе, «Правда» обратилась к кинематографистам с просьбой увеличить производство до 50 картин в 1948 г. и 100 – к 1950 г.¹⁶⁵ По мнению главного редактора Сценарной студии при Министерстве кинематографии В. В. Катинова, задача выпустить в 1948 г. 50 сценариев была «энергичным увеличением»¹⁶⁶. В самом деле, в течение пяти лет в год в среднем выходило по 20 фильмов. Сценарист В. М. Крепс считал, что Америка хочет сделать свое кино авангардом в наступлении на Европу: «Этому мы должны противопоставить поток наших картин»¹⁶⁷. В январе 1948 г. даже Жданов сказал, что каждый год нужно делать «40 художественных хороших фильмов»¹⁶⁸.

Наконец, в середине 1948 г. от цели повысить количество снимаемых фильмов отказались и официально. 14 июня 1948 г. ЦК постановил, что со стороны киноиндустрии было

¹⁵⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 732.

¹⁶⁰ Власть и художественная интеллигенция. С. 559–581.

¹⁶¹ Там же. С. 572, 549–550.

¹⁶² РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 79. Л. 3.

¹⁶³ Сталин, Молотов и Жданов о 2-й серии фильма «Иван Грозный» // Московские новости. 1988. № 32. С. 8–9.

¹⁶⁴ В кратчайшие сроки преодолеть отставание советской кинематографии // Культура и жизнь. 1946. № 19. С. 2.

¹⁶⁵ Повышать уровень советского искусства! // Правда. 1951. № 247. С. 1; Rimberg J. The Motion Picture in the Soviet Union, 1918–1952: A Sociological Analysis. N. Y.: Arno Press, 1973. P. 38–39; Летопись российского кино, 1946–1965. С. 75–76.

¹⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 14. Д. 59. Л. 7, 71. Документ датирован февралем 1947 г., но его содержание, в частности многочисленные упоминания 1947 г. как прошлого, а 1948 г. – как текущего, позволяют датировать его февралем 1948 г.

¹⁶⁷ Там же. Л. 59.

¹⁶⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 798–799.

ошибкой стремиться к «выпуску большого количества кинофильмов в ущерб их качеству», и в связи с тем, что качество оставалось плохим, потребовал «решительно повысить качество выпускаемых кинофильмов за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил»¹⁶⁹. Это был первый случай, когда ЦК в политическом заявлении прямо призвал снизить количество. По свидетельству главы Отдела пропаганды ЦК Д. Т. Шепилова, который присутствовал на обсуждении вопроса тремя днями ранее, выпуск постановления спровоцировали следующие комментарии Сталина:

Министерство кино ведет неправильную политику в производстве фильмов. Все рвется производить больше картин. Расходы большие. Брак большой. Не заботятся о бюджете. А от кино можно было бы получать 2 млрд чистой прибыли. Хотят делать 60 фильмов в год. Это не нужно. Это – неправильная политика. Надо в год – четыре–пять художественных фильмов, но хороших, замечательных. А к ним плюс несколько хроникальных и научно-популярных. А мы идем в кино экстенсивно, как в сельском хозяйстве. Надо делать меньше фильмов, но хороших. И расширять сеть кино, издавать больше копий. По кино нельзя равняться на Соединенные Штаты. Там совсем другие задачи кино. Там делают много картин и доход колоссальный получают. У нас – другие задачи. Вот я смотрю на план производства фильмов. Сколько тут чепухи всякой намечено!¹⁷⁰

Соответственно, от цели соперничать с Голливудом по количеству выпускаемых фильмов окончательно отказались, как и от идеи получать от советских картин заметную финансовую прибыль. Сталину это не нравилось, но выбора не было. Позицию Сталина прояснил Жданов. Отступая и от собственного заявления о комедиях и жанровом многообразии, и от первоначальных целей партии и правительства 1920-х гг., он сказал, что для Голливуда главное – это доход. Американским студиям и кинотеатрам выгодно показывать как можно больше картин. Но в Советском Союзе фильмы ценятся за их идейно-пропагандистское содержание. Поэтому страна не заинтересована в краткосрочном прокате фильмов. Наоборот, нужно приложить все усилия, чтобы каждую хорошую картину увидело максимальное количество зрителей. Большаков удачно обосновал эту политику советским превосходством над Западом. Он писал, что, хотя Голливуд и выпускает больше лент, все они низкого качества. Если бы СССР хотел производить некачественные фильмы, можно было бы выпускать 500–600 картин в год¹⁷¹. Но советскую кинопромышленность коренным образом отличает высокое качество, поэтому упор нужно делать на него, а не на массовое производство.

Как и в 1936 г., недоверие Сталина к иностранным идеям и желание прокладывать для СССР собственный путь пересилили стремление соревноваться с Западом или использовать реальные возможности советского и европейского рынков. Как это в свое время делал Шумяцкий, решить проблему качества хотели за счет мастеров. По словам Шепилова, в июне 1948 г. Сталин сказал: «Вообще, все важные картины надо поручать опытным режиссерам. Вот Ромм – хорош, Пырьев, Александров, Эрмлер, Чиаурели. Им поручать. Такие не подведут.

¹⁶⁹ Власть и художественная интеллигенция. С. 635–636.

¹⁷⁰ Шепилов Т. Д. Воспоминания // Вопросы истории. 1998. № 5. С. 24–26. (В своих воспоминаниях Шепилов, как и я, полагает, что требование шедевров, исходившее от Сталина, разрушительно действовало на советское кино.) Сравнение с сельским хозяйством может объяснить, почему Сталин считал возможным добиться результата, используя формулу «лучше меньше, да лучше». При экстенсивном способе ведения сельского хозяйства необходимый урожай получают за счет использования обширных посевных площадей. При интенсивном способе, который Сталин и хотел применить к кино, для получения наибольшего урожая с ограниченной площади упор делается на труд, сырье, материалы и технологии.

¹⁷¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 798–799; Большаков И. За высокое идейно-художественное качество фильмов // Искусство кино. 1948. № 5. С. 3–5; Большаков И. О предстоящих международных кинофестивалях во Франции и Италии // Правда. 1949. № 180. С. 3.

Им же поручать и цветные фильмы. Это дорогая штука. Козинцев хорош. Лукова надо гнать. Пудовкин хорош»¹⁷². В рамках существующей структуры отрасли все продолжало зависеть от режиссеров.

Стоило Сталину сказать о «четырёх-пяти хороших картинах в год», качество на какое-то время превратилось в единственную цель. В номере за июль–август 1948 г. журнал «Искусство кино» опубликовал статью «Выше качество советских фильмов», в которой было подвергнуто критике Министерство кинематографии за привлечение к работе неопытных режиссеров, съёмки по недоработанным или плохим сценариям, производство «бессодержательных, художественно неубедительных картин»¹⁷³. Дальше была помещена статья Большакова, в которой говорилось, что кинематографисты не имеют права «создавать посредственные, неполноценные, слабые произведения». Он заявлял, что «выпуску на экраны каждого нового фильма придается большое государственное значение»¹⁷⁴ и что Министерство кинематографии пересмотрело свой сценарный портфель в свете этих указаний и прекратило работу над 143 сценариями, которые не соответствуют новым требованиям к качеству¹⁷⁵.

Чтобы восполнить нехватку отечественных картин, между 1947 и 1952 гг. ЦК одобрил к прокату как минимум 90 «трофейных» фильмов, захваченных в Европе, большую часть которых составляли немецкие и американские жанровые ленты 1930–1940-х гг. Среди них были и четыре фильма о Тарзане¹⁷⁶.

Будучи не в состоянии выполнить программу-максимум или остановить падение кинопроизводства, сталинское руководство обратилось к программе-минимум – показывать широкой аудитории немногочисленные шедевры. К концу сталинского периода число копий каждой значительной картины достигало двух тысяч. Такая модель максимальной росписи была впервые испробована в 1934 г., когда «Правда» объявила: «„Чапаева“ посмотрит вся страна»¹⁷⁷. Это была модель массового проката, но не массового кино. Не понимая, что работы уровня «Чапаева» и «Потемкина» получаются редко и только в условиях активного новаторства, власти отказывались соглашаться на меньшее. Настоятельное требование шедевров от отрасли, к этому неподготовленной, препятствовало созданию подконтрольной государству массовой кинематографии. Только после смерти Сталина отрасль снова начала расти и, наконец, выполнять программу-максимум – выпускать более 100 картин ежегодно. В 1954 г. министр культуры и бывший начальник Управления агитации и пропаганды ЦК Г. Ф. Александров, цитируя главу советского правительства Маленкова, сказал, что среди задач его министерства – вытеснение водки и внедрение кино¹⁷⁸. Программа-максимум не изменилась, но после смерти Сталина требования к качеству стали не столь жесткими.

¹⁷² Шепилов Т. Д. Указ. соч. С. 24–25.

¹⁷³ Выше качество советских фильмов // Искусство кино. 1948. № 4. С. 1–2.

¹⁷⁴ Большаков И. За высокое идейно-художественное качество фильмов. С. 3.

¹⁷⁵ Там же. С. 5.

¹⁷⁶ Власть и художественная интеллигенция. С. 635–637, 639; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 801–811, 836. Обобщающую информацию о трофейных фильмах, в том числе их список, см.: Knight C. Stalin's Trophy Films, 1947–52: A Resource // KinoKultura. 2015. № 48. URL: <http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml>. По сведениям Найт, в прокат было выпущено 86 картин, но есть сведения еще о четырех (возможно, их было еще больше): Летопись российского кино, 1946–1965. С. 66.

¹⁷⁷ О советских прокатных копиях см.: Kepley V. Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32; Kepley V. The First 'Perestroika': Soviet Cinema under the First Five-Year Plan. P. 31–53; Babitsky P., Rimberg J. Op. cit. P. 243, 281; Youngblood D. Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. P. 88.

¹⁷⁸ Цит. по: Гольдин М. М. Опыт государственного управления искусством: Деятельность первого отечественного Министерства культуры. М., 2000. С. 62. URL: <http://www.rpri.ru/min-kulture/MinKulture.doc>.

Выводы

Майя Туровская писала, что история сталинской эпохи иллюстрирует победу «идеологии» над популярным кино¹⁷⁹. Однако и популярное кино, и проект Советского Голливуда соответствовали идеологической программе по созданию массового кино, «кинематографии миллионов». С точки зрения властей, различия между популярным кино и идеологией (качественной пропагандой) не существовало. Развитие массового советского кино пошло не по плану, потому что в 1936 г. и на каждом следующем этапе борьбы за качество недальновидная нетерпимость к недостаткам систематически подтачивала долговременный проект перестройки советского кино в подконтрольный партии и правительству индустриализованный социалистический Голливуд. Для массового выпуска популярных пропагандистских фильмов кинопромышленности требовались не только большие производственные мощности, но и огромные творческие силы и отработанный производственный процесс. Однако отрасли не дали этих инструментов, и в ответ на требования повысить качество продукции она устранила риски.

Низкая производительность советского кино была не просто навязана сверху, но являлась следствием устройства отрасли, обусловленного необоснованным стремлением к превосходству и шедеврам. Руководство страны хотело, чтобы фильмов снимали как можно больше и чтобы все они отличались мобилизующей мощью лучших картин 1930-х гг. Каждая работа должна была быть «Чапаевым». Но низкий объем производства делал любой новый фильм непредсказуемым. Как однажды сказал Эйзенштейн, кинематографисты допускали ошибки не из-за «нерадения или преступления», а из-за «полной новизны» того, что они делали¹⁸⁰. Тем не менее за каждую ошибку отрасль наказывали запретами и публичным осуждением. Неоднократные выговоры отбивали у авторов, цензоров и чиновников любую охоту заниматься чем-то хотя бы отдаленно похожим на запрещенные фильмы. Это мешало прогрессу и расширению производства и плохо сказывалось на трудовом энтузиазме.

Советское кино не функционировало согласно плану властей, потому что необходимость выпускать шедевры препятствовала реформам и развитию отрасли. Одного этого было достаточно, чтобы выпуск картин сократился. Но сталинская нетерпимость к недостаткам предписывала, чтобы на всех этапах – планирования, производства, написания сценариев и цензуры (мы рассмотрим их в последующих главах) – кино всеми силами избегало ошибок. Со временем непромышленный способ производства, низкая продуктивность и избегание рисков привели к нехватке идей и кадров. Затруднения в кинопроизводстве как таковом начинались с тематического планирования. Как покажет следующая глава, упор на качество предписывал, чтобы в основе проектов всегда лежали серьезные, политически значимые темы, но механизм для эффективного формирования таких тем так и не сложился.

¹⁷⁹ *Turovskaya M.* Op. cit. P. 44.

¹⁸⁰ *Сопин А.* Указ. соч. С. 306.

Глава 2

ТЕМПЛАН: «УБЛЮДОЧНЫЕ» ПЛАНЫ И ВСТРЕЧНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ

Главной планируемой единицей, как известно, является режиссер.
А. Орловский ¹⁸¹

В кинопроизводстве, являвшемся частью советской командной экономики, должно было существовать централизованное управление. Осуществлять его помогал главным образом тематический план (темплан) – ежегодно создаваемый список фильмов, которые предполагалось снять. Принято считать, что тематическое планирование было «основным инструментом партийно-государственного контроля за кинематографом», так как устанавливало для киноработников требования к материалу¹⁸². Тем не менее материал редко спускали сверху. Наоборот, планы разрабатывались в самой кинопромышленности на основе проектов, предлагаемых режиссерами. Режиссер, а не тема был в основе планирования. План отражал намерения властей только в самом общем смысле.

В начале 1930-х гг. советская кинопромышленность переключилась с тематического планирования на так называемое встречное творческое планирование. До конца сталинского периода фильмы в тематических планах указывали не по темам, а по названиям и жанровым категориям, таким как история, промышленность, колхозы, оборона или быт. «Тема» была тождественна «проекту», то есть сценарию, за который брался режиссер. Действенная система по созданию сценариев на диктуемые партией темы не была сформирована. Так как студии не разрабатывали сюжеты самостоятельно, им приходилось производить тщательный отбор среди проектов, которые предлагали сценаристы и режиссеры. В результате снижалось количество снимаемых фильмов, а многие необходимые властям темы не были представлены в плане. К концу сталинского периода планирование и производство в советском кино зависели от узкой группы кинематографистов.

¹⁸¹ Кино. 1937. 22 дек.

¹⁸² Максименков Л. Введение // Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 29. Также см.: Taylor R., Spring D. Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults // Stalinism and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, D. Spring. L.: Routledge, 1993. P. 74, 240. Примеч. 19.

Тематический подход

Начало тематического планирования в советском кино можно отнести примерно к 1925 г., когда в марте правительственная комиссия по организации празднования двадцатой годовщины революции 1905 г. заказала фильмы с революционной тематикой. Одним из них стал «Броненосец „Потемкин“» Эйзенштейна. В сентябре 1926 г. Агитационно-пропагандистский отдел ЦК решил также выпустить несколько лент в честь десятилетия революции 1917 г. Для этого было намечено снять «Октябрь» Эйзенштейна, «Одиннадцатый» Вертова и «Двадцать шесть комиссаров» Шенгеля¹⁸³. Первым тематическим планом, вероятно, была производственная программа «Совкино» на 1927–1928 гг. Агитационно-пропагандистский отдел рассмотрел ее в феврале 1927 г. Она включала 58 игровых и 25 «научных» фильмов¹⁸⁴.

Первым опубликованным тематическим планом стал план «Совкино» на сезон 1928–1929 гг.¹⁸⁵ В него вошло более 160 тем, над которыми должны были работать студии. Предполагалось, что в результате для производства будет выбрано 60. У тем были названия, тематические установки и примечания о том, что по каждой уже есть у «Совкино» в работе (нет ничего, есть заявка на тему, либретто, сценарий или литературное произведение). Один из примеров темы с заявкой – «Шахтеры»: «Жизнь и работа советских шахтеров», другой – «Химизация страны»: «Значение химического вооружения перед угрозой войны». Наличие заявки, либретто или сценария означало, что материал предоставил сам автор. У многих проектов стояла помета «заказан сценарий», то есть студия заключила договор с автором на написание сценария по нужной теме¹⁸⁶. Снятые фильмы должны были подходить под следующие категории:

- Политические вопросы и хозяйственное строительство на материале города.
- Политические вопросы и хозяйственное строительство на материале деревни.
- Культурная революция и быт.
- Международные темы.
- Молодежные темы.
- Картины для детей.
- Исторические и историко-революционные картины.
- Комические¹⁸⁷.

Хотя в список вошли темы, рекомендованные Наркомпросом или партийным совещанием по вопросам кино 1928 г., большинство из них исходили от студий. Сам охват тем был далек от идеала. Руководство «Совкино» особенно критиковало план за нехватку комедий, признавая, что дефицит комедийных тем связан с неуверенностью в том, что они гарантируют успешный фильм¹⁸⁸. В функции студии входил выбор проектов в соответствии с интересами своих режиссеров и сценаристов. Поэтому для производства 60 картин было намечено почти в три раза больше тем.

План на 1928–1929 гг. не был исключением. За всю историю тематического планирования при Сталине список кинопроектов или тем ни разу не спускался сверху. Даже понятие «тема» одновременно относилось и к тематике фильма, и/или к сценарной заявке, что с самого

¹⁸³ См.: Летопись российского кино, 1863–1929. М.: Материк, 2004. С. 479, 543.

¹⁸⁴ Работа Совкино в 1927 году // Правда. 1927. № 27. С. 5. Цит. по: Летопись российского кино, 1863–1929. С. 567.

¹⁸⁵ В 1920-е гг. кино планировали по сезонам, которые начинались осенью и заканчивались летом. Годичное планирование ввели при Шумяцком в 1931 г.

¹⁸⁶ См.: РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 30.

¹⁸⁷ Тематический план Совкино на 1928–1929 год. М.: Театропечать, 1928; РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 30. Л. 7–8, 10. Об этом плане также см.: Хохлова Е. Неосуществленные замыслы // Кино: политика и люди. 30-е годы. М.: Материк. 1995. С. 124; Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. L.: I. B. Tauris, 2010. P. 99.

¹⁸⁸ Тематический план Совкино на 1928–1929 год. С. 6.

начала смешивало тематическое планирование материала и попроектное планирование производства¹⁸⁹. Более того, как писал в 1929 г. один из руководителей «Совкино» В. А. Сутырин, «тема» в первом значении для разных людей означала разное: «краткое изложение сюжета», его «смысловую доминанту» или «философское ядро». Он добавлял, что настоящую тему сценария можно определить только после его завершения и, так как она может измениться или исчезнуть к концу съемок фильма, планирование по темам по большей части бессмысленно¹⁹⁰.

Темы также были слишком абстрактными, чтобы служить практическими единицами планирования. В 1931 г. Сутырин, ставший к тому времени заместителем Шумяцкого в «Союзкино», писал, что, судя по темам, некоторые авторы понимают утилитарную функцию искусства слишком буквально. В пример он приводил «Создание национальных кадров в помощь окраинам» и «Систему управления производством и единоначалие»¹⁹¹. Критик и сценарист Осип Брик тоже полагал, что для обычного зрителя фильмы с подобным содержанием будут незанимательны. И Сутырин, и Брик утверждали, что тематический подход толкает сценаристов к «формализму», когда они пытаются искусственно вписать заданную тему в сюжет¹⁹². Даже один из членов ЦК жаловался в 1931 г., что планы, проходящие через его руки, непригодны, так как содержат только неконкретные тематические описания, например: «О взаимоотношении личного и общественного. Борьба за технику». Тема относилась к сценарию Владимира Недоброво «Качество любви», название которого, по всей видимости, тоже покорило безымянного рецензента¹⁹³.

При этом первые планы показывают, что все – московское руководство, главы студий, сценаристы и режиссеры – мыслили категориями содержания. Только с этой точки зрения советское кинопланирование было «тематическим». Когда Эйзенштейн объяснял Сталину задержки в съемках «Ивана Грозного», он дважды упомянул, что работает над «темой» Ивана¹⁹⁴. Эйзенштейн делал не просто биографию царя, а шедевр на важную тему. Сценарии тоже оценивались не только по послужному списку автора, но и по теме. И все же если в 1920-е гг. тематический подход был основным при выборе проектов, то к 1940-м гг., когда Эйзенштейн работал над «Иваном Грозным», а кинематография производила очень мало картин, он стал приемом, который защищал отрасль от обвинений в разработке малосодержательных тем.

Тематический подход подразумевал, что в основе работы над фильмом лежат тематика, режиссер, сценарист и тип фильма, а не сюжетная линия. И фильмы никогда не обсуждались в аспекте звезд. Вот описание проекта «Ленфильма» 1950 г. «Гражданин Советского Союза» без определенного автора: «Герой сценария – юноша, получающий паспорт. История становления молодого советского гражданина, перед которым открыты все пути совершенствования и роста»¹⁹⁵. Акцент сделан не на сюжетной линии, а на современности, типе персонажа и идеологическом послы. И хотя темы без автора в производственном планировании встречались редко, подобные канцелярские выражения вполне типичны. Например, сценарий на схожую тему «На пороге будущего», который Юрий Герман писал для Григория Козинцева в 1950 г., описывался так: «О путях молодого советского человека, определяющего свое будущее»¹⁹⁶.

Тематическое планирование не шло дальше формулировки темы каждого фильма. В остальном планирование заключалось в выборе проектов (которые часто называли

¹⁸⁹ Это двойное значение прямо оговаривалось в сценарном учебнике того времени: *Лядов М.* Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарія. Київ: Укртеакіновидав, 1930. С. 9.

¹⁹⁰ *Сутырин В.* Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. № 10. С. 39–40.

¹⁹¹ *Сутырин В.* Проблемы планирования // Пролетарское кино. 1931. № 8. С. 7.

¹⁹² Там же. С. 4–16; *Брик О.* О занимательности // Кино. 1933. № 27. С. 2.

¹⁹³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 167.

¹⁹⁴ *Фомин В.* Кино на войне. М.: Материк, 2005. С. 340–341.

¹⁹⁵ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1893. Л. 15.

¹⁹⁶ Там же. Л. 21.

«темами») из того, что предлагали сценаристы и режиссеры, руководствуясь общими тематическими категориями (тоже «темами»), сходными с жанрами. Рассмотрим сначала, откуда появлялись идеи фильмов, а затем определим тематические границы планирования советского кинопроизводства.

Планирование снизу, или Откуда брались сюжеты

Считалось оптимальным, когда тему спускают сверху. Как известно, Сталин попросил Довженко сделать украинского «Чапаева» – о герое Гражданской войны Николае Щорсе. Жданов от лица Сталина предложил Эйзенштейну снять фильм про Ивана Грозного. Многие кинопроекты того времени были посвящены, как и произведения других искусств, темам, которые считались очень нужными. Так было с «Иваном Грозным»¹⁹⁷. Еще один пример: в 1947 г. на заседании комиссии по Сталинским премиям Жданов заявил, что все виды искусства должны обратиться к теме патриотизма советских ученых, после чего Абрам Роом снял об этом «Суд чести» (1948)¹⁹⁸. Но такие рекомендации сверху были нечастыми. Творческим работникам постоянно не хватало идей. В 1946 г., когда Советское правительство учредило ордена Нахимова и Ушакова, первые же два режиссера, которым Большаков предложил снять картины об этих исторических фигурах, сразу согласились¹⁹⁹.

Иногда заказы поступали от правительственных и партийных органов. Украинский ЦК хотел, чтобы была снята картина о Тарасе Шевченко («Тарас Шевченко», Игорь Савченко, 1951). По настоянию азербайджанского ЦК в план 1947 г. включили фильм об азербайджанском правителе Фатали-хане Кубинском («Фатали-хан», Ефим Дзиган, 1947, впоследствии не выпущен на экраны). Рекомендации исходили и от руководства отрасли, в том числе лично от Шумяцкого и Большакова. Замысел фильма «Тринадцать» предложил Михаилу Ромму и сценаристу Иосифу Пруту Шумяцкий. По словам Ромма, Шумяцкий во время поездки в Голливуд в 1935 г. посмотрел «Потерянный патруль» Джона Форда («The Lost Patrol», 1934), привез домой копию, показал Сталину, и Сталин спросил, можно ли сделать русскую версию²⁰⁰. Мысль переработать мюзик-холльное представление Леонида Утесова в картину «Веселые ребята» Григория Александрова (1934) также пришла в голову Шумяцкому²⁰¹. Такие запросы поступали и при Большакове. По словам главы сценарного отдела «Ленфильма» Л. М. Жежеленко, Юрий Герман писал сценарий об истории русского флота «по заданию» Комитета по делам кинематографии²⁰². А директор Сценарной студии И. Б. Астахов в 1944 г. говорил: «Комитет давно поставил задачу создать сценарий о железнодорожниках»²⁰³.

Несмотря на то что подобные случаи можно рассматривать как заказы сверху, к ним никогда не относились как к таковым. Как выразился один из чиновников, авторам или «намекали» на темы, или поручали работу над предметом, которым они уже интересовались²⁰⁴. В конце правления Сталина большинство сценариев создавали признанные писатели и при этом учитывались их творческие интересы. Кроме того, необходимо было информировать киносценаристов о том, кто будет ставить их сценарии, так как они работали охотнее, если писали для конкретного режиссера или хотя бы студии. Прочитав Константина Симонова: «Многие авторы отказываются писать сценарий, пока им не сообщат, кто будет снимать по

¹⁹⁷ О художественных произведениях, посвященных Ивану Грозному, см.: *Perrie M. The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. N. Y.: Palgrave, 2001; *Uhlenbruch B. The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s // The Culture of the Stalin Period* / Ed. H. Günther. L.: Macmillan, 1990. P. 266–286.

¹⁹⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 796–797.

¹⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 79. Л. 24.

²⁰⁰ Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. С. 15. Шумяцкий помнил название фильма как «Последний патруль» («The Last Patrol»).

²⁰¹ См., например: *Salys R. The Musical Comedy Films of Grigori Aleksandrov: Laughing Matters*. Chicago: Intellect. 2009. P. 24. Рус. перевод: *Салис Р. Нам уже не до смеха: музыкальные кинокомедии Григория Александрова*. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

²⁰² ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 16. Д. 1556. Л. 14.

²⁰³ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 8. Д. 75. Л. 6 об.

²⁰⁴ Там же. Л. 11.

нему фильм. Я, например, поставил условие, что с первого дня работы над сценарием должен знать, для кого пишу, иначе просто не берусь писать»²⁰⁵.

Гораздо больше сюжетов создавалось благодаря запросам работников сценарного отдела. Богатую историю такого сотрудничества, например, имел «Ленфильм», особенно в 1928–1937 гг., когда сценарным отделом заведовал А. И. Пиотровский. По словам режиссера С. А. Герасимова, Пиотровский «не ждал, пока сценарист или режиссер придет к нему со своими творческими планами». Он прекрасно знал персонал студии и предлагал идеи проектов, подходящих конкретным людям²⁰⁶. Р. Д. Мессер, долго работавшая сценарным редактором на «Ленфильме», рассказывала, что при Пиотровском сотрудники читали все литературные новинки в поисках потенциальных историй и авторов. Например, Пиотровский задумал сделать фильм о жизни Тимирязева («Депутат Балтики», 1936), а она предложила заказать сценарий Леониду Рахманову, так как была знакома с его прозой. Сценарный отдел «Ленфильма» также тесно сотрудничал со своими внештатными авторами²⁰⁷. И Мессер, и Герасимов считают, что ведущую роль «Ленфильму» в советском кино 1930-х гг. обеспечил Пиотровский, создавший на студии творческую атмосферу. Пиотровского арестовали и расстреляли в 1938 г., и на «Ленфильме» все изменилось. В 1946 г. режиссер Фридрих Эрмлер говорил, что в сценарный отдел больше никто не заходит. Очевидно имея в виду время при Пиотровском, он добавлял, что отдел должен (снова) стать «маленькой академией, куда мог бы придти каждый, выкурить папиросу и услышать одну-две остроты». Сокрушаясь, что в сценарном отделе теперь работают редакторы, а не сценаристы, он заметил, что в Америке сценарии поручают «выдумщикам», а не редакторам²⁰⁸.

Но это не означает, что редакторы «Ленфильма» перестали предлагать идеи. В 1946 г., когда глава сценарного отдела А. Шишмарева представила худсовету тематический план на 1946–1947 гг., она в основном говорила об уже готовых сценариях²⁰⁹. При этом она порекомендовала заключить договор с писателем Виссарионом Саяновым на сценарий о В. Г. Белинском в связи со столетием со дня смерти последнего. Это предложение, принадлежавшее, скорее всего, самой Шишмаревой, было реализовано, и «Ленфильм» вскоре подписал договор с Е. П. Серебровской. После долгой и мучительной работы над проектом фильм «Белинский» в 1951 г. снял Григорий Козинцев по сценарию, который он написал совместно с Серебровской и Юрием Германом²¹⁰. «Ленфильм» в этом отношении не отличался от других студий. Подготавливая список шести юбилейных картин в 1942 г., руководитель сценарного отдела «Мосфильма» Н. К. Семенов предложил снять биографические ленты о Дзержинском и Куйбышеве, а также фильмы на четыре современные темы: Герой Советского Союза, советская женщина, Москва и директор большого промышленного предприятия. При этом он назвал ряд известных сценаристов, которые могли бы написать сценарии на эти темы²¹¹. Он же докладывал, что обсуждал будущую картину «Герой Советского Союза» с драматургом Николаем Погодиным и тот «хочет работать над ней». Учитывая, что Семенов собирался поручить создание сцена-

²⁰⁵ An Analysis by Konstantin Simonov: The Soviet Film Industry // The Screen Writer. 1946. Vol. 11. № 1. P. 17. Благодарю Роберта Эпплфорда за указание на этот источник.

²⁰⁶ Герасимов С. Жизнь. Фильмы. Споры. М.: Искусство, 1971. С. 192. См. также: Что может редактор: коллективная повесть об Адриане Пиотровском // Искусство кино. 1962. № 12. С. 40–63.

²⁰⁷ Мессер Р. А. И. Пиотровский и сценарный отдел «Ленфильма» (30-е годы) // Из истории «Ленфильма». Л.: Искусство, 1973. Т. 3. С. 139–150; РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 50. Л. 54.

²⁰⁸ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1354. Л. 136.

²⁰⁹ В поздний сталинский период планирование велось на два-три года вперед в связи с тем, что производство картин длилось больше года, а снималось их очень мало.

²¹⁰ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1354. Л. 116–125

²¹¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 509. Л. 1, 2.

рия к этому фильму и В. А. Герасимовой, и Погодину, и Константину Симонову, скорее всего, это был его замысел²¹².

На постоянные поиски сценарным отделом идей указывает и то, что Шишмарева просила участников худсовета «Ленфильма» подсказать новые темы и авторов²¹³. Это была вполне обычная просьба, так как члены центрального и студийных худсоветов часто предлагали идеи²¹⁴. Например, на совещании центрального худсовета в 1944 г. режиссер Игорь Савченко, отвечавший за детские фильмы в плане, сказал, что нужны сценарии о советской школе и о комсомольцах, восстанавливающих, «например», Сталинград. На том же совещании военный историк генерал-майор М. Р. Галактионов предложил расширить военный раздел плана за счет сценария о современном сражении. В качестве автора Галактионов посоветовал взять М. Г. Брагина, который как раз опубликовал в «Правде» интересный очерк на эту тему. Свидетельств о том, что Брагин написал сценарий, нет, хотя кто-то из присутствовавших и заметил, что Брагин уже был в Сценарной студии²¹⁵.

В поздние сталинские годы основой для многих фильмов служили литературные произведения. Мысль о переработке пьесы или романа приходила в голову опять же редакторам, которые обращались к автору с предложением сотрудничества. Другого автора приглашали только в случае отказа первого²¹⁶. Но все же темы, предложенные редакторами, были немногочисленны, и чаще всего они использовали для этого идеи имевших успех раньше сценариев. Редакторы сценариев не считали создание сюжетов своей основной обязанностью и называли его «канцелярским планированием». Вместо этого для поиска новых замыслов они устраивали встречи с рабочими, местным партийным активом, писателями и учеными²¹⁷. В начале 1950-х гг. представители сценарного отдела «Ленфильма» дежурили по пятницам в ленинградском отделении Союза писателей на случай, если у авторов появятся предложения для студии²¹⁸.

В какой-то момент, чтобы иметь материал для работы, студии открыли сценарные мастерские для обучения новых кадров. Они действовали при «Совкино» и «Ленфильме» в 1927–1928 гг. и при «Межрабпомфильме» в 1928–1929 гг. Однако преподавателей постоянно не хватало, а из-за снижающегося объема производства студии вскоре утратили возможность давать работу выпускникам. Еще одной мерой по налаживанию производства сценариев и улучшению тематического планирования стало учреждение Сценарной студии (1941–1958), которая располагалась в Москве и была финансово независимым подразделением Кинокомитета.

На момент открытия в 1941 г. Сценарная студия задумывалась как творческая организация со своим штатом авторов, которая должна заниматься разработкой «тем», консультированием по переделке некачественных текстов и подготовке сценариев к производству²¹⁹. Она была образована отчасти «с использованием американского опыта» и поначалу имела в своем распоряжении таких видных деятелей, как В. Б. Шкловский, А. Я. Каплер, М. Ю. Блейман, П. А. Павленко и М. В. Большинцов²²⁰. Предполагалась двухэтапная система – сначала представление руководству списка «тем», исходя из предложений авторов, а затем подписание договоров на сценарии²²¹. Хотя это позволяло Студии тщательнее подходить к содержанию

²¹² Там же. Д. 506. Л. 7; Д. 97. Л. 20; Д. 507. Л. 7.

²¹³ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1354. Л. 116–125.

²¹⁴ О двух типах худсоветов см. в третьей главе.

²¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1080. Л. 9.

²¹⁶ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Д. 254; Оп. 16. Д. 1893; Д. 1894.

²¹⁷ Там же. Д. 251. Л. 9.

²¹⁸ Там же. Д. 250. Л. 8.

²¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 710. Л. 139.

²²⁰ Там же. Л. 46.

²²¹ См., например: РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 14. Д. 61. Л. 1–14.

и сюжеты некоторых сценариев придумали сами редакторы, в разработке сюжетов она, как и сценарные отделы киностудий, в основном полагалась на внешних авторов²²². Кроме того, по крайней мере некоторые из сюжетов, созданных на студии, сразу были ориентированы на конкретных режиссеров, что не шло на пользу тематическому планированию. Через несколько дней после открытия полный энтузиазма глава студии Большинцов докладывал, что они уже работают над проектом под названием «Лабиринт» «для Александрова» и молодежным сценарием «для Юткевича»²²³. В отрасли Сценарную студию воспринимали скорее как филиал «Мосфильма» – и Александров, и Сергей Юткевич были режиссерами этой студии.

И до, и после открытия Сценарной студии на кинофабрики приходили заявки на сценарии от непрофессиональных и сторонних авторов (не «студийных», с которыми уже сотрудничали раньше). Большинство таких заявок отклонялось, и редакторы писали сотни подробно обоснованных отказов в год. Обычно сценарии отвергали из-за неподходящей или уже отраженной в кино темы, низкого литературного уровня и даже орфографических ошибок. Тем не менее редакторы считали этот самотек потенциальным источником сюжетов, и если присланный материал казался перспективным, просили автора продолжить над ним работу²²⁴.

Последним источником сюжетов был сценарный конкурс. В 1930-е гг. проводилось несколько таких мероприятий, как открытых, так и закрытых (то есть по приглашениям)²²⁵. В 1940-е вместо этого работала Сценарная студия, но к конкурсам вернулись еще один раз в 1953 г.²²⁶ Конкурсы предлагали значительные денежные призы победителям и стимулировали поток заявок, но полученные сценарии использовались очень редко. Из пяти тысяч заявок, пятидесяти двух работ, получивших призы, и ряда удостоенных специальных упоминаний на открытом конкурсе 1938 г., например, только десять сценариев были приняты в производство²²⁷. Ни одна из работ, присланных на конкурс в 1939 г., не отвечала требованиям качества, и первый, второй и третий призы не присуждались. Три сценария заняли четвертое место, но фильмы по ним не снимались²²⁸.

Практика проведения конкурсов говорит не только об отчаянной нехватке сценариев и авторов, но и о потенциальной возможности их найти. Однако, как будет подробнее рассмотрено в четвертой главе, поскольку на студиях не было подходящих сотрудников для доработки недостаточно качественных сценариев, а большинство приходивших на конкурсы работ не соответствовало производственным требованиям, их считали бесполезными. У сценария было будущее, когда он привлекал внимание какого-нибудь режиссера.

В самом деле, жизнеспособные проекты в сталинском кино чаще всего рождались из совместной работы режиссера и сценариста. В 1930-е такие тандемы возникали спонтанно. Позже

²²² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 710. Л. 44–50. Члены Сценарной студии лично переписывали некоторые сценарии. См., например, воспоминания об этом Михаила Зощенко: Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 240–241.

²²³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 710. Л. 51.

²²⁴ См., например: ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1895.

²²⁵ В 1932 г. в честь пятидесятилетия Октябрьской революции «Союзкино» провело открытый конкурс на сценарии. В 1933 г. открытые конкурсы устраивали киноуправления Украины и Грузии. В 1936 г. Комитет по делам искусств провел закрытый конкурс на сценарии, приуроченный к двадцатилетнему юбилею революции. В 1938 и 1939 гг. Комитет по кинематографии организовывал открытые конкурсы сценариев на современные темы и комедийных сценариев соответственно. Первый проводился одновременно с закрытым конкурсом на ту же тему. Для поддержки второго газета «Кино» опубликовала серию статей о комедии, а Дом кино провел цикл соответствующих лекций и показов. В 1920-е гг. также проводились сценарные конкурсы.

²²⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 909–910; Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. N. Y.: Praeger, 1955. P. 108.

²²⁷ Токарева М. Первые итоги // Кино. 1939. № 8. С. 3. Список победителей см.: Информационное сообщение жюри конкурса на киносценарии // Кино. 1939. № 8. С. 3. Отчет о том, какие сценарии были поставлены, см.: Конкурсные сценарии // Кино. 1939 № 24. С. 4. В статье перечисляются десять работ, но весьма вероятно, что позднее были использованы и другие сценарии/либретто под измененными названиями.

²²⁸ Итоги всесоюзного конкурса на комедийный киносценарий // Кино. 1940. № 40. С. 3.

их организовывали студии или Кинокомитет. Примеры многократного сотрудничества того времени – Ефим Дзиган и Всеволод Вишневский, Сергей Юткевич и Николай Погодин, Юлий Райзман и Евгений Габрилович, Габрилович и Михаил Ромм. Профессиональные сценаристы со своими идеями обычно обращались к режиссерам, а не в сценарные отделы, и наоборот. Замечу, что видные авторы и сейчас так работают в Голливуде и прочих кинематографиях. Но советская кинематография не учитывала других, менее индивидуальных вариантов, что затрудняло планирование.

Режиссеры были основным источником идей в советском кино даже в поздний сталинский период. На «Ленфильме», например, они представляли свои пожелания и предложения в сценарный отдел (под названиями «Творческие планы» или «Творческие замыслы»). В 1950 г. такие «планы», включавшие от одного до четырех проектов, составили Ф. М. Эрмлер, Г. М. Козинцев, А. М. Файнциммер, С. Д. Васильев, Н. И. Лебедев, Г. Л. Рошаль, А. Г. Иванов, Г. М. Раппапорт, А. В. Ивановский, А. Г. Зархи и И. Е. Хейфиц. Васильев писал: «Первой и основной моей темой, осуществление которой я считаю для себя делом чести – продолжает оставаться тема патриотизма и великого героизма простых советских людей в час великого испытания – героическая эпопея обороны города Ленинграда». И добавлял: «Народ и партия, вождь и народ – эта тема является органическим продолжением моих работ от „Чапаева“ [1934] до „Фронта“ [1943]». Патриотизм и партия были центральными мотивами проекта Васильева о битве за Ленинград, который включался в план несколько раз, но так и не был реализован. Некоторые режиссеры называли сценаристов, с которыми сотрудничали или хотели бы сотрудничать. Своим вторым проектом Васильев указал картину «о новых [советских] людях, о новых отношениях» и упомянул имена нескольких авторов, с которыми хотел бы работать. Раппапорту была интересна «международная тема – тема борьбы за мир», и он уточнял, что хотел бы сотрудничать с Юрием Германом или Константином Исаевым. Но, по его словам, Исаев был занят и мог приступить к работе только через три месяца²²⁹. Таким образом, при обсуждении планов режиссеры использовали тематическую терминологию, но воспринимали темы в контексте авторов.

Сценарный отдел «Ленфильма» очень точно следовал пожеланиям режиссеров. Все двадцать три заявки, стоявшие в «творческих планах», были включены в тематический план студии на 1951–1952 гг. Более того, редакторы сценарных отделов дословно переписали формулировки режиссеров. Кроме этих проектов в тематический план на 1951–1952 гг. вошли еще четыре фильма менее известных режиссеров, чьи предложения не попали в архивное дело (либо не запрашивались, либо не представлялись, либо утеряны), и два сценария, по которым режиссер не был указан²³⁰. Отдел также подписал договоры с авторами на создание сценариев по режиссерским заявкам²³¹. Тем не менее реализована была всего одна: «Свет в Коорди» («Valgus Koordis», 1951) Раппапорта. План на 1951–1952 гг. был серьезно пересмотрен, и «Ленфильм» выпустил в 1951 г. и 1952 г. только по две картины²³².

Умение режиссеров излагать свои творческие замыслы сухим тематическим языком не отменяет того факта, что у них были собственные идеи для сценариев. Более того, по общепризнанному мнению, режиссер был реальной производственной единицей, а темы и сценарии – более абстрактными вещами. Практика назначения режиссеров на проекты появилась только в последние годы жизни Сталина, но, как и раньше, режиссер мог отказаться и руководители зависели от его согласия. Например, по воспоминаниям Л. Трауберга, идею снять фильм о Карле Марксе ему и Козинцеву предложил сценарный отдел «Ленфильма». Проект

²²⁹ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1893. Л. 27–35. См. также: ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1894.

²³⁰ Там же. Л. 39–44. «Днепрогэс», о котором в своем предложении писал Эрмлер, не вошел в этот план, но упоминается в другом плановом документе.

²³¹ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Д. 251. Л. 11, 76–88; Оп. 16. Д. 1893. Л. 11, 20 об.

²³² Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 668–689.

запланировали в 1939 г. Совместный сценарий режиссеров был написан, опубликован, одобрен руководством отрасли и принят в производство в 1940 г. Но позже в том же году Жданов сказал Козинцеву и Траубергу, что ему не нравится их трактовка образа Маркса как обычного человека, а не великого вождя²³³. В 1941 г. Жданов сообщил, что в свете текущей политической обстановки проект «преждевременен» и им нужно заняться чем-то другим. Вспоминая эту историю много лет спустя, Трауберг говорил: «Они очень хотели, чтобы мы поставили сценарий о Сталине, который защищает Ленинград [в 1919 г.]». Но Козинцев предложил вместо этого сделать биографическую картину – на «Ленфильме» был готовый сценарий Юрия Германа о хирурге Н. И. Пирогове. Трауберг возразил, что это не их материал, но Козинцев настаивал, что лучше работать с ним, «чем сидеть без дела». Как только они приняли это решение, «Пирогова» включили в план²³⁴.

Тематический подход пережил Сталина и продолжил сосуществовать с планированием по режиссерам, авторам и типам фильмов. Первый постсталинский тематический план на 1954 г. содержал список проектов, организованный по студиям и названиям. Вступление к опубликованной версии обобщало перечень тематически и с точки зрения жанров²³⁵. Это стало обычным форматом планирования в советской кинематографии, а режиссер оставался основной «планируемой единицей». По словам сценариста Алексея Каплера, приведенным в секретном докладе КГБ, в 1969 г. у советской кинематографии не было плана. Был скорее список «тем и сюжетов, которые угодны режиссерам»²³⁶. Как мы увидим, «режиссерский» способ производства, введенный Шумяцким, стал стандартным при Большакове и действовал вплоть до конца советского периода.

²³³ Козинцева В. Т., Бутковский Я. Л. Карл Маркс: история непоставленной постановки // Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 198–205; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 566.

²³⁴ Трауберг Л. О фильме «Карл Маркс» // Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 206–209. Вмешательство Жданова (и Сталина) неудивительно, учитывая тему. Фильм «Пирогов» был снят в 1947 г.

²³⁵ Тематический план производства художественных фильмов на 1954 год. М.: Искусство, 1953.

²³⁶ Фокин В. Кино и власть: советское кино, 1965–1985: документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. С. 92.

Планирование при Б. З. Шумяцком (1931–1937)

Реорганизация, проведенная при Шумяцком, заключалась в отмене планирования абстрактных тем и переходе на планирование с участием конкретных лиц – сценаристов и режиссеров, приписанных к проектам, которые они предложили или на которые согласились. В 1932 г. он заменил «систему заказов» «Совкино» «системой встречных творческих заявок»²³⁷. Шумяцкий назвал свой подход встречным планированием, так как он подразумевал составление плана из заявок творческих работников, написанных в ответ на спущенные сверху требования к тематике фильмов²³⁸. Но на практике, чтобы избежать непредсказуемости при планировании по темам, новая система устраняла все темы, по которым не было сценария или режиссера.

Первый вариант этой системы Шумяцкий внедрил в 1931 г. при планировании производства на 1932 г. В мае 1931 г. «Союзкино» разослало по студиям «предварительные установки», объясняющие количественные, качественные, творческие и тематические задачи на 1932 г.²³⁹ Это «руководство к действию» пришло на смену бюрократической «бумажке», как Шумяцкий пренебрежительно назвал тематические планы на прошлые годы²⁴⁰. Затем чиновники «Союзкино» посетили студии, чтобы проверить, какие заявки уже есть в наличии. Наконец, в ноябре 1931 г. руководство «Союзкино» провело заседание с представителями студий, чтобы наметить план. Шумяцкий утверждал, что его система позволит студиям и творческим кадрам стать движущей силой в тематическом планировании²⁴¹. И в самом деле, тематический план на 1932 г. полностью состоял из предложений студий. Он содержал название фильма, фамилии сценариста и режиссера, а также краткое описание каждого проекта.

Тематическая сторона плана выражалась только в обобщенных категориях, которые у Московской кинофабрики, например, были следующими:

- Историко-революционные фильмы.
- Рост революционного движения в капиталистических странах.
- Противопоставление коммунизма и капитализма.
- Социалистическая реконструкция промышленности.
- Социалистическая реконструкция сельского хозяйства.
- Роль комсомола в социалистическом строительстве.
- Рост и изменение человеческого сознания.
- Участие интеллигенции в борьбе пролетариата за социалистическое общество.
- Социалистическое воспитание подрастающего поколения²⁴².

Когда в апреле 1932 г. Шумяцкий представил отредактированную версию этого плана в ЦК, в ней значилось 54 художественных фильма. Восемь картин, по его словам, были приурочены к пятнадцатой годовщине революции, а 7 других «ведущих фильмов» освещали важные темы и были поручены ключевым авторам. К большинству остальных, писал Шумяцкий,

²³⁷ Холмский Г. К вопросу о темплане // Пролетарское кино. 1932. № 6. С. 10; Сутырин В. Проблемы планирования // Пролетарское кино. 1931. № 8. С. 4–16. См. также: Taylor R. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, I. Christie. L.: Routledge, 1991. P. 200.

²³⁸ Встречный план – понятие того времени, которое предполагало выдвижение новой, более смелой задачи в рамках инициативы с места в ответ на задачу, поставленную сверху. Шумяцкий очень любил фильм «Встречный», который рассказывает о таком плане.

²³⁹ Шумяцкий Б. З., Лисс Ю. М. Всем трестам, директорам кинофабрик, директорам съемочных групп, режиссерам, сценаристам и операторам // К темплану Союзкино на 1932 год. М.: Союзкино, 1932.

²⁴⁰ О творческих задачах советской кинематографии // Там же. С. 2.

²⁴¹ Шумяцкий Б. Боевой темплан // Кино. 1931. № 58. С. 4.

²⁴² Кива Н. Условный план московской фабрики // Кино. 1931. № 57. С. 4.

есть хорошие сценарии и квалифицированные кадры. Иначе говоря, Шумяцкий предложил план из 15 «престижных» картин и еще 39 качественных лент, не уточняя тему каждой²⁴³. ЦК выразил несогласие. Он отверг список с формулировкой, что включение в него «формалистского» режиссера М. М. Цехановского и некоторых фильмов, в том числе «Качества любви», означает, что Шумяцкий не сможет в 1932 г. удовлетворить требования к качеству. Вместо этого ЦК учредил пятнадцать комиссий по надзору за производством «больших художественных кинокартин» в следующих десяти тематических категориях:

- Гражданская война.
- Комсомол.
- Физкультура.
- Учеба.
- Хозяйственные темы.
- Средняя Азия.
- Закавказье.
- Пионеры.
- Международные темы.
- История партии²⁴⁴.

Упор на темы здесь очевиден. Но документ включал и перечень потенциальных авторов и режиссеров для каждой категории, то есть подход Шумяцкого, ориентированный на кинематографистов, также был одобрен. Шумяцкий положительно отнесся к вмешательству ЦК, так как, по его словам, план «отражает мировоззрение самих творческих кадров и соответствует состоянию [их] политически-идейного уровня», то есть до верного идеологического уровня недотягивает²⁴⁵. Что касается набора тем, в списке ЦК, разумеется, не было любви, но ее не было и в списке «Мосфильма». Если не считать такие темы, как спорт и регионы, перечни были похожи. Оба были расплывчаты и содержали темы, которые и так не сходили с первых полос советских газет.

Шумяцкий организовал второе всесоюзное заседание по планированию в декабре 1932 г. В этот раз он пригласил ведущих кинорежиссеров, и среди выступающих были Эйзенштейн, Довженко, Пырьев и Роом²⁴⁶. Заседание утвердило план на 1933 г., включавший 126 короткометражных и полнометражных художественных фильмов, но лишь треть из них начали и закончили делать в соответствующем году. И проекты, над которыми уже велась работа, и только стоявшие в планах основывались на заявках кинематографистов²⁴⁷. План был структурирован по студиям, а планируемые единицы состояли из названия и фамилии режиссера. В материалах говорилось: «В отличие от темпланов последних годов, когда планировалась голая тема, а иногда просто заштампованные политические лозунги, из которых должна была ожидаться тема – темплан 1933 г. планирует каждую тему творческими работниками и в частности режиссерами»²⁴⁸. Если студия не располагала режиссером на конкретное название, проект отправляли в резерв. Каждое название имело свою тему, и на итоговом обсуждении были выбраны пять общих категорий, признанных основными:

²⁴³ «Престижная картина» – голливудский термин. В Голливуде фильмы подразделялись не только по жанрам, но и по типам. См.: Production Trends // Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 / Ed. T. Balio. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 179–211. В 1940-е гг. Михаил Ромм называл такие фильмы показными (*Фомин В.* Кино на войне. С. 542). Благодаря Винсента Болингера, который предложил применить понятия обычной и «престижной» картины к советской киноиндустрии.

²⁴⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 163–173. Списка фильмов, который подал Шумяцкий, в источнике нет, но есть их описание.

²⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 73. Л. 20.

²⁴⁶ Летопись российского кино, 1930–1945. С. 195.

²⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 98. Л. 30–132.

²⁴⁸ Там же. Л. 24.

- Социалистическое строительство и современная советская тематика.
- Международная тематика.
- Военно-оборонная тематика.
- Историко-революционная тематика.
- Литературная классика²⁴⁹.

Система Шумяцкого была несовершенна. Как и раньше, много запланированных фильмов в итоге не были запущены в производство. Между заявкой и сценарием, а также между сценарием и готовой картиной все так же оставались значительные различия. И, как писала критика, многие злободневные темы – новый советский герой, дети, колхозы и т. п. – освещались недостаточно²⁵⁰. Чтобы улучшить выполнение плана и расширить охват тем, Шумяцкий решил созывать совещания по планированию каждые шесть месяцев. Следующие три года он собирал чиновников и кинематографистов летом для составления предварительного плана и зимой для утверждения окончательного. На летних совещаниях он рассказывал о том, какие темы актуальны, и предполагалось, что к зиме студии привлекут новые заявки и завершат уже одобренные и заказанные сценарии.

Первое полугодовое совещание по планированию прошло в июле 1933 г.²⁵¹ На нем Шумяцкий применил избирательный подход по отношению к художникам, когда в прессе опубликовали список из 85 «вошедших в планы» режиссеров (о нем шла речь в первой главе). Материалы декабрьского совещания 1933 г. содержали «Список проверенных творчески полноценных кинорежиссеров, которым при сокращенной программе, с точки зрения квалификации и их способностей можно доверить в 1934 году постановку художественных картин». Он включал 71 фамилию²⁵². Декабрьский план в основном был структурирован по названиям и режиссерам²⁵³.

Июльское совещание 1934 г. еще на шаг отошло от планирования тематики. Несколько выступающих, в том числе Шумяцкий, задались вопросом, отражает ли термин «тематический», который по-прежнему широко использовался, действительные методы работы советского кино. Так как режиссеров и сценаристов теперь включали в планы без тем, в газете «Кино» писали, что «тематический план» – пережиток, оставшийся от времен агитпропа. Газета порекомендовала назвать ежегодную программу «репертуарным планом» по примеру «Межрабпомфильма»²⁵⁴. Шумяцкий отклонил этот термин как более подходящий для проката и, процитировав слова Сталина «План – это живые люди, это мы с вами», предложил определение «производственный план»²⁵⁵.

Следующие три года Шумяцкий и его сотрудники чаще называли план «производственным», чем «тематическим». И это не только вопрос выбора слов. Планирование по тематике, а не по авторам могло стать советским новшеством, но производственный план Шумяцкого приближал советские методы работы к западному образцу²⁵⁶. Его внедрение позволяло почти полностью избежать стадии планирования содержания фильмов. После 1932 г. годовой план составлялся из самотека – заявок от сценаристов и режиссеров. Вместо планирования тема-

²⁴⁹ Там же. Л. 24–26.

²⁵⁰ См., например: Железный хребет темплана // Кино. 1933. № 1. С. 1; Шнейдер М. Реальное понятие или речевая фикция? // Кино. 1933. № 31. С. 1.

²⁵¹ Коренные вопросы советской кинематографии.

²⁵² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 76. Л. 15–17.

²⁵³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 76.

²⁵⁴ За репертуарный план! // Кино. 1934. № 32. С. 1; Мигалов Б. М. Репертуарный план // Кино. 1934. № 27. С. 1; Зайцев Я. От тем к репертуару // Кино. 1934. № 30. С. 1.

²⁵⁵ Шумяцкий Б. Проверяем готовность // Кино. 1934. № 32. С. 1. Цит. по: Выход из прорыва – твердый план // Кино. 1933. № 15. С. 1. На самом деле Сталин сказал: «Реальность нашей программы – это живые люди, это мы с вами» (Сталин И. Новая обстановка – новые задачи хозяйственного строительства // Правда. 1931. № 183. С. 1).

²⁵⁶ Практичность подхода Шумяцкого отмечалась отдельно: В-В. Б. Конкретность и деловитость // Кино. 1934. № 34. С. 2.

тики Шумяцкий «планировал» творческих работников. Его нововведением стало повышение роли режиссера. Если в Голливуде, например, как истории подбирали под постановщиков, так и постановщиков – под истории и звезд, то в СССР режиссер стоял на первом месте. В 1931 г. Московская кинофабрика отчитывалась, что для обеспечения производства 20 художественных картин, порученных ей в рамках предварительного планирования, она заключила договоры на 80 сценариев, но все зависит «от количества и качества режиссеров»²⁵⁷. Даже в «Межрабпомфильме» в основе производства был режиссер. В 1934 г. И. Савченко, работавший на «Межрабпоме», писал, что у него есть свой «репертуарный план» из четырех картин²⁵⁸. Очевидно, по примеру студий Шумяцкий стал считать, что «если сразу не находится режиссера, то вещь (сценарий) – пропащая», и это стало отраслевой нормой²⁵⁹. Она тоже уводила от тематического планирования, ведь если у сценариев могли быть определенные темы, режиссеры, посвятившие себя одной теме, были редкостью.

Перед июльским совещанием 1934 г. только у «Межрабпомфильма» не было полного пакета сценариев. По сообщению газеты «Кино», причина состояла в том, что студия сначала устанавливала количество фильмов, их «темы и жанры» и режиссеров²⁶⁰. Действительно, к 1934 г. практика планирования по жанрам стала в отрасли более распространенной. Это было связано со стремлением Шумяцкого к жанровому разнообразию в дополнение к общему набору тем. В цели Шумяцкого входило производство не просто хитов, а картин традиционных развлекательных жанров, и ЦК только поощрял его. В середине 1930-х гг. Шумяцкий очень часто говорил о «темах и жанрах», о жанровой специализации режиссеров и о том, что нужно развивать комедию, сатиру, фантастику, приключенческое и детское кино. Студии начали подразделять свои производственные программы соответственно – не только на общие тематические категории, но и на жанры. Например, программа «Мосфильма» для июльского совещания включала «тринадцать драм, тринадцать комедий, три эпопеи, три поэмы, четыре трагедии и пять сказок». Что касается разбивки на темы, которую «Мосфильм» тоже предоставил, перечисленные картины охватывали следующие темы:

- Эпопеи о Героях Советского Союза.
- Соцстроительство.
- Сельское хозяйство.
- Военные фильмы.
- Культура и быт.
- Исторические фильмы.
- Экспедиционные фильмы.
- Научно-фантастические фильмы.
- Детские фильмы²⁶¹.

Такой же список от «Украинфильма» включал рубрики:

- О людях социалистической промышленности.
- Реконструкция сельского хозяйства.
- Национальная политика.
- Культурно-бытовые проблемы.
- Оборонные фильмы.
- Детские фильмы.

²⁵⁷ Кива Н. Условный план московской фабрики // Кино. 1931. № 57. С. 4.

²⁵⁸ Савченко И. Мой репертуар // Кино. 1934. № 31. С. 1.

²⁵⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 476.

²⁶⁰ Мигалов Б. М. Репертуарный план // Кино. 1934. № 27. С. 1.

²⁶¹ Зверина Р. Потылиха // Кино. 1934. № 32. С. 2.

– Литературная классика²⁶².

Как видно из этих перечней, в середине 1930-х гг. тематические категории стали приравнивать к жанрам и поджанрам. Оборонные/военные, детские, исторические, научно-фантастические фильмы и экранизации литературной классики – широко распространенные по всему миру жанры. Комедии из колхозной жизни, мелодрамы, музыкальные фильмы, индустриальные драмы и эпопеи были специфическими советскими поджанрами. Картины об индустриальном строительстве или сельском хозяйстве подразумевали определенную обстановку, персонажей, сюжетные линии и атмосферу, а также характерные советские темы – борьбу за выполнение плана, коллективный труд, технический прогресс и роль партии.

Более того, когда помощник Шумяцкого по художественной части К. Ю. Юков после январского совещания 1935 г. обсуждал «производственный» план на тот год, он предупредил, что тема не может быть единственным критерием: «Мы сегодня избегаем делить тематику на схематические разделы: индустриальная или колхозная тематика. Поэтому когда мы говорим о тематике колхозного строительства, о новых людях в социалистической индустрии, то нужно учитывать, что с созданием емких образов мы обязательно будем вбирать в один сценарий ряд тем». Колхозная тема, например, вбирала в себя такие направления, как «партия и ее руководящая роль», «влияние индустрии на рост и развитие нашего сельского хозяйства», «формирование сознания нашего колхозника»²⁶³. То есть от тематического подхода не отказались. Но к 1935 г. набор актуальных тем по большей части унифицировали. Их рамки стали настолько размытыми, что они не годились для целей планирования, так как не могли охарактеризовать конкретный проект. От каждого проекта ожидали раскрытие всех тем. Для подразделения фильмов нужно было что-то другое, и жанр стал подходящей альтернативой.

К декабрьскому совещанию 1935 г., после поездки Шумяцкого в Голливуд, тематическому подходу еще сильнее повредило появление термина «сюжет». Работники кино стали говорить о кинопроектах не только как о темах, но и как о сюжетах. Шумяцкий писал, что перед кино стоит задача добиться высокого качества «сценариев, их тематики, сюжетов и жанров»²⁶⁴. В то же время требования к содержанию стали более абстрактными. По формулировке А. И. Пиотровского, фильмы должны были «показать исключительный подъем советской страны, создать героические образы новых людей, которые под руководством коммунистической партии в городе, в колхозной деревне, на морях и в воздухе борются за славу и счастье пролетарского государства»²⁶⁵. Это тематическое поле не предписывало никаких конкретных сюжетов. Снимать фильмы непосредственно о партийном руководстве или сельском хозяйстве не считалось обязательным. Но эти понятия, так же как героизм, романтику, славу, оптимизм и другие преимущества советского образа жизни, кино должно было отражать. Все виды искусства и средства массовой информации работали в этой пропагандистской манере. И «тематический план» «Ленфильма» на 1936 г., список сценариев и либретто, делился на следующие категории:

- Партия.
- Историко-революционные фильмы.
- Дела и люди социализма.
- Социальная утопия, фантастические фильмы.
- Литературные произведения.
- Биографии великих людей.

²⁶² Катинев В. Украинфильм // Кино. 1934. № 32. С. 2.

²⁶³ Юков К. Производственный план 1935 года // Советское кино. 1935. № 2. С. 9. Юкова, работавшего с Шумяцким в 1933–1936 гг., расстреляли в сентябре 1938 г.

²⁶⁴ Шумяцкий Б. З. Пути соревнования // Кино. 1935. № 57. С. 1. Сюжетный подход также был характерен для «Межрабпомфильма» (см.: Зайцев Я. От тем к репертуару // Кино. 1934. № 30. С. 1).

²⁶⁵ Пиотровский А. План реализуем! // Кино. 1935. № 57. С. 2.

- Детские фильмы.
- Фильмы о колхозах.

А. Пиотровский отчитывался, что по каждой рубрике у студии в разработке есть от двух до восьми проектов, но на колхозную тему хороших сценариев нет²⁶⁶.

К декабрю 1935 г. совещания Шумяцкого превратились в настоящие творческие конференции. В них принимали участие свыше двухсот киноработников, в том числе руководители из центра и со студий, ведущие режиссеры, писатели, драматурги, сценаристы, композиторы, актеры, операторы и художники²⁶⁷. Многие выступали, и, чтобы дать возможность всем высказаться и обменяться мнениями, декабрьская встреча продолжалась девять дней. Присутствовали и делегаты от партийных организаций, представители общественности и различных групп. Например, Шумяцкий пообещал фильм о железных дорогах делегации путейцев²⁶⁸. Это совещание стало одним из кульминационных моментов в работе Шумяцкого. В конце 1934-го и в 1935 г. он выпустил несколько больших хитов, которые высоко оценил Сталин. Как подробно говорилось в первой главе, он также намеревался строить Советский Голливуд и радикально реформировать отрасль. В его проект входила и реструктуризация планирования²⁶⁹.

Когда в 1936 г. от реформаторских идей Шумяцкого отказались, «тематическая» терминология вернулась. В рамках кампании против формализма в искусстве кинематографию критиковали за недостаточный охват тем – не было фильмов о железнодорожниках, национальных меньшинствах и женщинах²⁷⁰. Шумяцкого вызвали в ЦК отчитаться по производственному плану на 1936 г. Перед встречей он вместе с представителями Комитета по делам искусств и Отдела пропаганды ЦК отредактировал свой план, но ЦК все равно распорядился «пополнить тематику кинокартин в 1936 г. сценариями на следующие темы:

- Люди социалистического транспорта.
- Стахановцы промышленности.
- Борьба колхозов за 7–8 млрд пудов хлеба.
- Красная Армия.
- Социалистическое строительство в национальных республиках и областях.
- Роль молодежи в социалистическом строительстве.
- Советская женщина»²⁷¹.

Директиву передали студиям, а список напечатала газета «Кино»²⁷². Примечательно, однако, что в тематический план 1937 г. вошел только один проект, «Честь» (реж. Е. В. Червяков, 1938), разработанный, по всей видимости, в ответ на постановление. Он рассказывал о «людях социалистического транспорта», советских железнодорожниках. При этом Шумяцкий, возможно, выполнял не указание ЦК, а обещание, которое он дал путейцам в 1935 г. Темы нескольких фильмов 1937–1938 гг. действительно соответствовали перечисленным в постановлении, но это трудно отнести только на его счет, так как картины обращались и к темам, обозначенным гораздо раньше. «Богатая невеста» И. Пырьева (1937), например, действие которой происходит в украинском колхозе, повествует о борьбе за урожай, быте союзных республик и советской женщине.

Возобновившееся внимание к «темам» вместо «жанров» и «сюжетов» не изменило, однако, практику планирования. На собрании в мае 1936 г. глава Отдела пропаганды и главный

²⁶⁶ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 12. Д. 21. Л. 2–13.

²⁶⁷ Д. М. Большая советская кинематография // Комсомольская правда. 1935. № 286. С. 4.

²⁶⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 308.

²⁶⁹ Летопись российского кино, 1930–1945. С. 353.

²⁷⁰ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 306–311.

²⁷¹ Там же. С. 319–320.

²⁷² Керженцев [П.] Постановление № 39 Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР // Кино. 1936. № 38. С. 1.

критик Шумяцкого А. С. Щербаков заметил: «Нет того, чтобы кинематография выдвинула перед сценаристами ряд узловых проблемных тем и на эти темы активно ориентировала сценаристов. Пока неизбежен такой порядок: приходят кинодраматурги, заявляют тему, над которой они работают или желают работать, заявленное записывается, а затем объявляется планом. Надо такой порядок изменить». ЦК дал указание Шумяцкому бороться с самотеком и ориентироваться при планировании на сценаристов²⁷³.

Следующее совещание по планированию Шумяцкий провел в Союзе советских писателей. Он сообщил, что к двадцатой годовщине революции нужны сценарии для больших картин²⁷⁴. По следам выступления печатный орган Союза «Литературная газета» написала: «Если раньше удачный сценарий мог быть не принят только потому, что не находилось свободного или заинтересовавшегося сценарием режиссера, то сейчас план составляется с равным учетом замыслов режиссеров и писателей»²⁷⁵. При обсуждении своих портфелей на 1937 г. студии упоминали в основном сценарии, и только у некоторых проектов уже были режиссеры²⁷⁶.

Опубликованный план на 1936 г. все так же назывался «производственным», делился по студиям и не содержал тематических категорий²⁷⁷. Сценарии именовались темами отчасти потому, что некоторые из них еще не были закончены и не имели названий и для их краткой характеристики использовалась тема. Такие проекты считались «условными» и были равноценны темам без сценариев, которые появлялись в планах до 1931 г. Кроме того, сами названия в графике 1936 г. по большей части излагали тематическую суть картин. В план «Мосфильма», например, входили «Партийный билет», «Заклученные», «Мужество» (окончательное название – «На Дальнем Востоке»), «Родина зовет» и «Изобилие» (ставшее «Чудесницей»)²⁷⁸. С этого началась тенденция суммировать в названии картины ее центральную проблематику.

Попытка отделить планирование от режиссеров отразилась и на характере совещаний по планированию. После майского собрания 1936 г. в Союзе писателей последовали июльское заседание студийных «плановиков» (работников сценарных отделов) и августовская встреча «по выполнению плана». На последней присутствовали члены Отдела пропаганды ЦК, высшее руководство крупных студий и секретари студийных парткомитетов²⁷⁹. Встречи перестали быть «творческими». В центре внимания следующего совещания в январе 1937 г. также были контроль и учет. Тем не менее у всех фильмов, запланированных к выходу в 1937 г., были сценарии и режиссеры и внимание уделялось их перспективным сочетаниям, то есть Шумяцкий по-прежнему ставил режиссера на первое место²⁸⁰. Последнее совещание, прошедшее при Шумяцком, было посвящено одновременно выполнению плана и планированию на 1938 г. В прессе его назвали «совещанием директоров и секретарей парткомов киностудий»²⁸¹. Режиссеры на нем не присутствовали.

²⁷³ Щербаков [А.] Драматурги должны помочь ГУКФ // Кино. 1936. № 25. С. 1.

²⁷⁴ Летопись российского кино, 1930–1945. С. 401; Совещание в Союзе писателей // Кино. 1936. № 25. С. 1.

²⁷⁵ Каменногогорский А. Писатели и кино // Литературная газета. 1936. № 23. С. 6.

²⁷⁶ Сценарный портфель ГУКФ // Кино. 1936. № 25. С. 1.

²⁷⁷ План производства художественных фильмов на 1936 год // Бюллетень Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК Союза ССР. 1936. № 1/2. С. 20–23.

²⁷⁸ Там же. С. 20. Тенденцию, возможно, начал Сталин, когда сказал Шумяцкому, что картину Пырьева, первоначально названную по имени главной героини «Анна», нужно переименовать в «Партийный билет» (см.: Туровская М. Фильмы и люди // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 257; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 1044; Kenez P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. L.: I. B. Tauris, 2001. P. 132).

²⁷⁹ См. отчеты: Кино. 1936. № 41. С. 4; Кино. 1936. № 43. С. 1–2.

²⁸⁰ Усиевич В. А. План 1937 года // Кино. 1937. № 6. С. 2.

²⁸¹ План юбилейного года // Кино. 1937. № 27. С. 1; Кузнецова Е., Амасович А. Темы и фильмы 1938 года // Кино. 1937. № 27. С. 2.

С опалой Шумяцкого тематический лексикон вернулся окончательно. Совещания 1937 г. в отчетах именовались «тематическими» или «производственно-тематическими». Заменявший Шумяцкого С. С. Дукельский в отношении планирования использовал исключительно термин «тематический». Тем не менее «производственный план» и ориентация на режиссеров остались в наследство от Шумяцкого. С 1938 г. оба термина использовались для разных видов планов. Список сценариев и предложений, запланированных к производству, назывался «тематический план», а перечень уже утвержденных сценариев с назначенными режиссерами – «производственный план». Список сценариев («тем») был «тематикой» отрасли, ее лицом. Список режиссерских проектов – внутренним производственным расписанием.

Планирование при С. С. Дукельском (1938–1939)

Дукельский пришел в кино из Народного комиссариата внутренних дел, и его назначение было попыткой навести порядок в кинематографии. Для того чтобы отрасль начала планировать по материалу, он предпринял три шага – отстранил режиссеров от написания сценариев и планирования, ввел официальную подачу производственного плана на рассмотрение в ЦК и поощрил создание сценариев на современные темы. Дукельский понял (или ему подсказали вышестоящие партийные идеологи), что для усиления контроля над тематикой сценариям нужно уделить особое внимание. Одно из его главных решений заключалось в том, что ни один проект не включался в план без законченного и прошедшего цензуру сценария, независимо от положения связанного с ним режиссера²⁸². Не приветствовалась также практика создания сценариев режиссерами, которая была в упадке уже при Шумяцком. Автор, желавший снимать по собственному материалу, должен был получить разрешение Дукельского. Первое совещание по планированию он провел в сентябре 1938 г. со сценарными редакторами студий²⁸³.

В декабре 1938 г. Дукельский запретил студиям производство фильмов, авторы или соавторы которых участвовали в планировании, официально отстранив кинематографистов от этого процесса. Тем же постановлением он ввел новую систему оплаты. При Шумяцком режиссеры и сценаристы получали авторские отчисления до тех пор, пока их фильмы были в прокате. Дукельский покончил с этим, установив единовременную выплату по завершении съемок. Режиссерам полагалась премия от 6000 до 50 000 руб. (в дополнение к ежемесячной зарплате в 1200–2000 руб.). Сценаристы же получали по договору до 40 000 руб. за сценарий, а также от 50% (200 копий) до 200% (более 1000 копий) от этой суммы в зависимости от количества копий фильма²⁸⁴. По этой системе гонорар сценариста получившего признание фильма становился выше, чем у режиссера. При Большакове преимущество в оплате опять получил режиссер²⁸⁵.

Вскоре после вступления в должность Дукельский официально подал тематический план на 1938 г. в ЦК (Шумяцкий тоже предоставлял планы в ЦК, но это не становилось достоянием общественности)²⁸⁶. Он состоял из восьмидесяти восьми проектов, но, по признанию самого Дукельского, не охватывал все необходимые темы. Через две недели ЦК утвердил сокращенную версию плана – пятьдесят одно название. Дукельский опубликовал новый вариант в «Правде» и «Кино». В отличие от планов Шумяцкого, теперь сценарии подразделялись по тематико-жанровым категориям (постоянным использованием слова «тема» Дукельский, скорее всего, хотел уравновесить по сути жанровый характер списка). План не содержал режиссерских имен. Категории были следующие:

- Исторические темы.
- Историко-революционные темы.
- Темы из классиков.

²⁸² Молотов В., Петруничев Н., [Дукельский С.] Об улучшении организации производства кинокартин // Правда. 1938. № 82. С. 1. Документ подписал В. Молотов как глава советского правительства, но автором его был Дукельский (см.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 487–488).

²⁸³ Летопись российского кино, 1930–1945. С. 574–575; Дукельский С. Важнейшие задачи сценарных отделов // Кино. 1938. № 45. С. 2–3.

²⁸⁴ О порядке оплаты творческих работников кинематографии // Советская кинематография: систематизированный сборник законодательных постановлений. М.: Госкиноиздат, 1940. С. 294–295; Новая система оплаты труда творческих работников кинематографии // Кино. 1939. № 1. С. 3.

²⁸⁵ При Большакове гонорары за сценарий выросли до 80000 руб., в то время как режиссерские гонорары (постановочные), которые зависели от количества копий, колебались от 50000 до 100000 руб. Для сравнения, в 1940 г. средний ежемесячный доход в СССР составлял 300 руб., а в 1946 г. машина стоила 15 000 руб.

²⁸⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 489–490.

- Темы о борьбе с агентурой международного фашизма.
- Оборонные темы.
- Антифашистские темы.
- Темы о стахановском движении.
- Темы о социалистическом строительстве.
- Детские темы.
- Этнографические темы.
- Комедии²⁸⁷.

ЦК дал Дукельскому указание через три месяца подготовить «дополнительный тематический план», охватывающий следующие рубрики: оборона, Красная Армия, Военно-воздушный флот и пограничники, антифашистские темы, «борьба с агентурой международного фашизма», стахановское движение, социалистическое строительство в союзных и автономных республиках, «дружба народов», этнографические темы, женщина, семья, спорт, комедии и др. Текст указаний почти полностью повторял текст предложения Дукельского, что позволяет предположить, что тематические категории сформулировал он сам²⁸⁸.

От Дукельского требовалось уделить особое внимание современности. Он отменил несколько литературных экранизаций, исторических и детских фильмов в плане на 1938 г., объявив деятелям кино, что с этого момента будут сниматься только фильмы на современные темы, и провел открытый конкурс таких сценариев²⁸⁹. ЦК без изменений утвердил его дополнительные планы на 1938 и 1939 гг. Однако получить сценарии по всем необходимым темам оказалось сложной задачей. В сентябрьский список вошли 6 фильмов «о социалистическом строительстве и дружбе народов» и один фильм «о женщине». Фильмов об этнографии или военных не числилось. Декабрьский план предлагал четыре фильма «о женщине, семье, молодежи и детях» и два о строительстве и дружбе народов. Также было запланировано 9 комедий²⁹⁰. Несмотря на исходное внимание к современной тематике, за время своего короткого пребывания на посту Дукельский предложил множество исторических и биографических проектов²⁹¹. Он оправдывал это очевидной популярностью жанра, но, вероятно, причина заключалась в наличии готовых проверенных сценариев в этой категории²⁹².

Дукельский возглавлял кинематографию всего полтора года. Этого времени не хватило, чтобы перестроить работу со сценариями или ввести полноценное тематическое планирование. Новые авторы, «выявленные» в результате инициированного Дукельским конкурса, прошедшего с большим успехом, не задержались в кино. При этом подчеркивание роли сценаристов очень обижало советских режиссеров, и «бюрократическое», как его называли, правление Дукельского их не устраивало²⁹³. Вполне возможно, именно пренебрежение интересами «мастеров» стоило Дукельскому должности (хотя его новый пост наркома морского

²⁸⁷ Тематический план // Правда. 1939. № 92. С. 3.

²⁸⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 493–494 (ср. с. 489–490).

²⁸⁹ Дукельский С. Поворот кино к современности // Правда. 1938. № 115. С. 4; Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 66; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 489–490, 493–494; Об организации конкурса на киносценарии // Кино. 1938. № 28. С. 1; Летопись российского кино, 1930–1945. С. 574.

²⁹⁰ 27 новых кинофильмов // Правда. 1939. № 262. С. 4; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 507–512, 531–532; О тематическом плане производства полнометражных художественных картин на 1939 год // Кино. 1939. № 5. С. 1.

²⁹¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 539–541; Ежегодник советской кинематографии за 1938 год. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 144–149.

²⁹² Похоже, что планирование технических и образовательных фильмов было поставлено лучше, чем художественных, хотя трудно выяснить, насколько точно ему следовали на практике. Множество тем включали в план по запросу различных государственных ведомств (см.: Комитет по делам кинематографии при СНГ СССР, Тематический план производства научных и учебно-технических фильмов на 1939 год. М.: Госкиноиздат, 1939).

²⁹³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 500–502.

флота, конечно, был не хуже). Шумяцкий правильно считал, что в советском кино за производство фильма в конечном итоге отвечает режиссер. Большаков стоял на той же позиции.

Планирование при И. Г. Большакове (1939–1953)

И. Г. Большаков стал руководителем отрасли в июне 1939 г. При планировании он поначалу опирался на сценаристов по примеру Дукельского, но постепенно вернулся к подходу Шумяцкого с ориентацией на режиссеров и встречное творческое планирование. В августе 1939 г. он представил на рассмотрение в ЦК тематический план на 1939–1940 гг., в который вошли многие названия, предложенные еще Дукельским²⁹⁴. Формат плана вновь изменился. Он подразделялся на два раздела: «Темы (сценарии), подлежащие разработке» и «Темы по имеющимся сценариям». Последний представлял собой список авторских заявок, разбитый на тематические рубрики и основывающийся на авторских предложениях. Тематические/жанровые рубрики были те же, что в плане Дукельского, – исторические, оборонные, антифашистские, детские и юношеские фильмы, картины о социалистическом строительстве, сказки и комедии. Режиссеры и студии не указывались²⁹⁵. При этом план на 1940–1941 гг., утвержденный ЦК в ноябре 1939 г., уже не был организован по жанрам или темам²⁹⁶. С этого момента все планы Большакова превратились в списки названий с указанием имен сценаристов. Иногда комедии составляли отдельную рубрику, а после войны фильмы подразделялись на цветные и черно-белые. Кроме того, в очевидной попытке примирить модели Дукельского и Шумяцкого Большаков давал своим планам название «Тематический план производства...». «Тема» формально стала синонимом «сценария».

Сценарии при Большакове легко делились на знакомые жанровые категории, и он вернул понятие «престижного» фильма. Газета «Кино» подразделила выпущенные в 1939 г. фильмы следующим образом:

- Крупные произведения [кино]искусства.
- Фильмы на оборонные темы.
- Стахановское движение.
- Жизнь нашей колхозной деревни.
- Советские комедии.
- Фильмы для детей и юношества.
- Фильмы национальных студий.
- Хроникально-документальные фильмы²⁹⁷.

«Крупные произведения» объединялись скорее по типу, чем по теме, и в эту рубрику вошли фильмы разных жанров – комедия о колхозе «Трактористы», драма о колхозе «Член правительства», историко-революционная картина «Щорс» и историческая эпопея «Минин и Пожарский». Остальные определения соответствуют либо советским поджанрам, либо международным жанрам. Дополнительный план на 1940–1941 гг., опубликованный Большаковым, содержал следующие жанры – «оборонные темы», «о социалистической промышленности и стахановском движении», «колхозное строительство», «жизнь народов СССР», «новый быт и социалистическая культура», «детская и юношеская тематика»²⁹⁸. Этот жанровый ориентир действовал все время работы Большакова. Кроме того, подобно Шумяцкому в 1934–1935 гг., после войны Большаков призвал к разнообразию и исследованию новых жанров – приключен-

²⁹⁴ Ср.: Там же. С. 550–561, 539–541.

²⁹⁵ Там же. С. 550–561.

²⁹⁶ Тематический план производства полнометражных художественных кинокартин на 1940–1941 гг. // Кино. 1939. № 52. С. 4.

²⁹⁷ Советская кинематография выполнила план 1939 года // Кино. 1940. № 1. С. 1.

²⁹⁸ Дополнительный тематический план производства художественных кинокартин на 1940–1941 год // Кино. 1940. № 27. С. 2.

ческого, научно-фантастического, спортивного и фильмов об ученых²⁹⁹. Несмотря на то что до конца существования СССР жанр отвергали как западную (буржуазную, чисто развлекательную) концепцию, которой «тема» служила идеологически предпочтительной альтернативой, на практике темы так и не заменили жанры³⁰⁰.

При Большакове, как и при Шумячком, в центре внимания вновь оказались режиссеры-мастера. В 1940 г. он распорядился об учреждении на пяти главных студиях худсоветов из ведущих творческих работников. Как будет показано в третьей главе, в результате ответственность за качество фильмов возлагалась непосредственно на режиссеров. Более того, вразрез с решением Дукельского Большаков сделал надзор за студийными тематическими планами прямой обязанностью худсоветов³⁰¹. Он также возобновил творческие совещания по планированию. В ноябре 1939 г. кинематографисты собирались для обсуждения комедий, а в феврале 1940-го – исторических фильмов. На первом совещании основным докладчиком был Александров, на втором – Эйзенштейн³⁰². Следом за последним собранием состоялось празднование двадцатилетия советской кинематографии, и, как при Шумячком, ЦК по этому случаю выпустил обращение к кинорobotникам³⁰³. На других совещаниях в первые годы работы Большакова обсуждали планирование в категориях общих тем, отдельных названий и режиссеров. Руководители же студий, говоря о своих планах, на первое место ставили режиссеров. Например, и. о. директора «Мосфильма» Н. М. Кива сообщил в 1940 г., что у студии нет сценариев для Эйзенштейна, Медведкина, Райзмана, Мачерета, Дзигана и еще пяти авторов³⁰⁴.

При Большакове студии все так же организовывали планирование в основном вокруг режиссеров. Когда худсовет «Мосфильма» обсуждал «престижные» картины, предложенные Н. К. Семеновым для плана 1942 г., для многих названий уже были определены постановщики. Вишневский писал сценарий о Москве «для» Дзигана, Каплер – о Дзержинском «ориентировочно» для Ромма. Также в качестве кандидатов на постановку «Котовского» рассматривали М. И. Дубсона и А. М. Файнциммера (Дубсон давно хотел снимать этот фильм, но работу отдал Файнциммеру, посчитав его более опытным), и, возможно, именно поэтому картина фигурировала в списке «Мосфильма» без режиссера³⁰⁵. «Тематический» план «Мосфильма» на 1941 г. был перечнем проектов и режиссеров, хотя у большинства названий числился и автор сценария. Он также содержал жанровые обозначения (например, «музыкальный фильм») и «двенадцатую условную» единицу, под которой подразумевался один из трех сценариев в зависимости от окончания работы над ними или экранизация классики. Один проект был указан как «комедия» Александрова, и еще один – как «цветной фильм» Эйзенштейна. Александров и Эйзенштейн были ведущими мастерами, которые писали сценарии или находили себе авторов сами³⁰⁶.

Подход Большакова к планированию можно назвать комплексным, так как он принимал во внимание все, что имело значение, – режиссера, сценарий, содержание и жанр. Обычно планирование начиналось со сценария, находил ли его режиссер или режиссера находили для

²⁹⁹ Большаков И. Наши ближайшие задачи // Искусство кино. 1945. № 1. С. 3.

³⁰⁰ Дон Секлер полагает, что, несмотря на отрицание жанрового подхода, постсталинское тематическое планирование строилось на жанрах: *Seckler D. What Does Zhanr Mean in Russian // Directory of World Cinema: Russia / Ed. B. Beumers. Bristol, UK: Intellect, 2010. P. 28–33.*

³⁰¹ Положение о художественных советах при директорах киностудий художественных фильмов // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. 1940. № 6. С. 20.

³⁰² Творческое совещание по вопросам кинокомедии // Кино. 1939. № 54. С. 3; Творческое совещание по историческому и историко-революционному фильму // Кино. 1940. № 7. С. 1.

³⁰³ Приветствие ЦК ВКП(б) и СНК СССР работникам советской кинематографии // Кино. 1940. № 8. С. 1.

³⁰⁴ Образцово подготовиться к 1941 году // Кино. 1940. № 34. С. 4.

³⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 506. Л. 1–8; Д. 507; Д. 508; Д. 97. Л. 19. Автором этого сценария был Каплер, но сценарий о Котовском за авторством Алексея Толстого, предназначенный для Дубсона, стоял в плане «Ленфильма» еще в 1936 г.

³⁰⁶ Там же. Д. 509. Л. 1–2.

него³⁰⁷. И все же, по крепкому выражению редактора Сценарной студии В. В. Катинова, планы оставались «ублюдочными», поскольку в конечном итоге все зависело от режиссеров. По его словам, картины запускали в производство, исходя не из официально одобренного плана, а из степени готовности сценариев, как запланированных, так и нет³⁰⁸. Многие внесенные в план сценарии так и не становились фильмами. Их либо не дописывали, либо отвергали по цензурным соображениям, либо по завершении признавали более не злободневными. Для конкретных режиссеров планировалось по одному сценарию. Если его браковали, то не было замены, и режиссер иногда простаивал месяцы или годы. Более того, как сказал тот же Катинов, планировать сценарии было бессмысленно, так как на практике они реализовывались, только когда в них был заинтересован режиссер³⁰⁹. Поэтому при Шумяцком и Большакове режиссеры принимали участие в планировании и, как показывает *рис. 3*, имели большее влияние, чем сценаристы.

К 1940 г. стало ясно, что партийно-государственное руководство тоже связывает состояние советского кино с отдельными режиссерами и сценаристами. На встрече Жданова с кинематографистами в мае 1941 г. присутствовал восемьдесят один представитель отрасли с преобладанием режиссеров и сценаристов (пятьдесят четыре)³¹⁰. Жданов сказал тогда, что для высокохудожественного фильма нужны «два условия: высококачественный сценарий и апробированный мастер»³¹¹. Это понимали Шумяцкий и Большаков – лучше опираться на сценарии известных авторов и поручать их ведущим режиссерам. Планы тем не менее по-прежнему назывались «тематическими».

³⁰⁷ Некоторые режиссеры вызывались ставить сценарии, которые были в наличии на студии (см., например: Там же. Д. 97. Л. 20).

³⁰⁸ Там же. Л. 23–24.

³⁰⁹ Там же. Л. 24.

³¹⁰ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 622.

³¹¹ Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Феномен «тоталитарного либерализма» (опыт реформы советской кинематографии) // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 134.



Рисунок 3. Константин Елисеев. «Режиссер» («Крокодил». 1943. № 30/31). Подпись: Режиссер: «Захочу – полюблю, захочу – разрублю, захочу – сокращу, захочу – не пущу, а скорее всего ничего не захочу!»

Когда в 1940 г. ЦК запретил «Закон жизни», Жданов подверг критике тематическое планирование, так как оно не гарантировало качества. Он заметил: «Что дают в ЦК, когда представляют тематический план? Дают маленькую аннотацию, о чем будет идти речь, о замыслах. Но от тематического плана до хорошего сценария – огромная дистанция». Он добавил, что производство не должно строиться на тематических планах, учитывая, что от отрасли требуется их выполнение. Жданов считал, что с такими планами идеологический контроль невозможен, и был прав. Больше всего его возмущало, что, подписывая эти планы, ЦК невольно одобряет неудачи, например, «Закон жизни»³¹². Возможно, именно после этих замечаний Большаков стал предоставлять Отделу пропаганды ЦК не только сами планы, но и сценарии. Даже самые ясные тематические формулировки в готовых сценариях неузнаваемо менялись. Более того, как понял Жданов, была еще огромная разница между включенным в план сценарием и снятым и смонтированным фильмом. Поэтому после запрета «Закона жизни» ЦК стал отсматривать законченные фильмы и распорядился, чтобы Отдел пропаганды утверждал все годовые планы.

³¹² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 608, 613.

Отдел считал планы Большакова неудовлетворительными. Основной проблемой был охват тем, в частности недостаточное количество картин на современные темы. Начальник Управления агитации и пропаганды ЦК Г. Ф. Александров в 1941 г. критиковал план из сорока пяти наименований за то, что тот содержал в основном исторические и историко-революционные проекты и лишь по одному фильму о социалистическом строительстве, колхозах и советской интеллигенции. План на 1942 г., с его точки зрения, оказался еще хуже. О советской молодежи не было ни одного сценария, пять сценариев предполагалось о советской промышленности и стахановском движении и подавляющее большинство – тридцать один – составляли биографические и исторические проекты³¹³. Александров предложил исключить из списка пять сценариев, оставшихся с 1941 г., но его предложение не учли. Три из пяти этих картин через три месяца уже снимали и одну в результате завершили («Антон Иванович сердится»; реж. А. В. Ивановский, 1941)³¹⁴.

Война мало что изменила в системе планирования. Если говорить о жанрах, потребовалось больше военных драм, что немного упростило процесс планирования. Вот как Александров представлял жанровый характер списка из тридцати одного названия на 1943 г.:

- Фильмы об Отечественной войне (12).
- Исторические фильмы (5).
- О людях советского тыла (3).
- Биографические (1).
- Музыкальные (4).
- Комедии (3).
- Детские (3).

Сетую, что, как и раньше, охват тем в списке «случайный», Александров говорил, что Комитет по делам кинематографии не прилагает усилий, чтобы снимать больше картин о советском тыле. Не было также лент о колхозах, героизме советских женщин в тылу или о «героической борьбе советских людей за уголь, металл и нефть». Он порекомендовал исключить несколько современных проектов, один из которых все же был реализован («Небо Москвы», Ю. Райзман, 1944)³¹⁵.

В 1944 г. с приближающимся окончанием войны Большаков постановил, что план должен отражать только тот минимум, который отрасль может выполнить. Он сказал, что раньше планировались темы (то есть сценарные замыслы), а не сценарии, но теперь нужно исходить из «реальных возможностей, реального режиссера, реального сценария и студии». Никто не запрещает студиям перевыполнять план, добавил он, но для этого нужны готовые сценарии и конкретные режиссеры³¹⁶.

Список тем, установленный Большаковым на 1945 г., включал следующие категории:

- Военный и моральный разгром фашизма.
- Восстановление районов, освобожденных от немецкой оккупации, и тыла.
- Комедийные и музыкальные фильмы.
- Фильмы о советской молодежи.
- Экранизации классики и историко-биографические фильмы³¹⁷.

И все же, когда Сценарная студия подготовила предварительный план на 1945 г., в нем вместо последней рубрики стало четыре: историко-революционный, исторический, исто-

³¹³ Фокин В. Кино на войне. С. 24–28.

³¹⁴ Там же. С. 42.

³¹⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 652–654. См. также с. 674–680; Фокин В. Кино на войне. С. 370–372.

³¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1080. Л. 11.

³¹⁷ Там же. Л. 13–17.

рико-биографический жанры и экранизации³¹⁸. Как и при Дукельском, таким образом Студия подстраивалась под реальный приток сценариев – авторы больше хотели писать на исторические, чем послевоенные темы. В 1945 г. только десять из подготовленных Студией сценариев одобрили к производству³¹⁹.

К 1946 г. стало очевидно, что тематическое планирование не функционирует как следует. Оно не гарантировало выпуска фильмов с нужным содержанием. Фильмов на современные темы всегда не хватало, а план не мог достоверно прогнозировать годовой выпуск картин ни количественно, ни качественно. В секретном доносе Жданову информатор сообщал, что редактор «Мосфильма» И. В. Вайсфельд говорил: «Тематический план – это ведомственный документ, который нужен как база существования киностудии, а фактически все пойдет само-теком»³²⁰.

Но практика планирования оставалась без изменений. В апреле 1946 г. Жданов и Большаков провели очередное совещание для обсуждения планов на следующие два года. На нем присутствовали сорок человек, среди которых были ведущие режиссеры, сценаристы и руководители отрасли и Отдела пропаганды ЦК. Жданов выступил с программной речью, в которой обозначил государственные требования к темам. Во-первых, он заявил, что исторические темы по-прежнему приветствуются, несмотря на предыдущие замечания Александра из Управления агитации и пропаганды ЦК, но современные и жанровые картины нужны гораздо больше. Что касается конкретных тем, он призвал киноработников работать над следующими – современные советские люди, которые боролись и победили фашизм, или как «идеология дружбы» победила «идеологию звериного человеконенавистничества»; дружба народов; «поднятие культурно-технического уровня наших рабочих и крестьян» (Жданов считал, что эта тема особенно подходит для комедии); героизм простых советских людей³²¹.

В 1946 г. тематический план впервые подвергся значительной переработке при рассмотрении в ЦК. В мае Большаков подготовил план на 1946–1947 гг. из сорока шести фильмов (десять из которых были завершены и ожидали утверждения). Жданов и Александров отдали ее на подпись Сталину. Они предложили исключить тринадцать наименований по причине идеологической бесполезности (экранизации, концерты и сказки) или плохих сценариев. Заменив их рекомендовали девятнадцатью другими сценариями, также представленными Большаковым. Кроме того, документ содержал тринадцать дополнительных тем для производства в 1947 г.³²²

То есть, во-первых, Жданов и Александров просто перегруппировали сценарии, которые предлагал Большаков. Более важным дополнением и редким примером непосредственного заказа сверху были новые темы. Кроме того, список отредактировал лично Сталин, вычеркнув две «темы»: «художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Москвой» (возможно, потому что об этом в 1942 г. уже сняли документальную ленту «Разгром немецких войск под Москвой») и проект о восстановлении Сталинградского тракторного завода (вероятно, в преддверии запрета второй серии «Большой жизни»). Одиннадцать тем, которые Сталин оставил, были следующими:

- О разгроме немецких войск под Сталинградом.
- О разгроме немецких войск под Ленинградом.
- О разгроме немецких войск в Крыму.
- О новаторах техники.

³¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 11. Д. 45. Л. 1–8.

³¹⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 721.

³²⁰ Там же.

³²¹ Там же. С. 724–729.

³²² Там же. С. 732–733.

- О нефтяниках.
- О металлургах.
- О бывших партизанах, восстанавливающих свой колхоз в районе, подвергнувшись немецкой оккупации.
- О грузинском колхозе, выращивающем цитрусовые культуры.
- Об узбекских хлопкоробах.
- О матери-героине.
- О Тарасе Шевченко (по предложению Украинского ЦК)³²³.

За исключением последней категории, трудно сказать, чьи это были идеи. Важнее то, что в одобренных Сталиным темах было мало нового – герои-современники, промышленность, колхозы, женщины и биографии составляли основу тематического планирования и в предыдущие годы.

Единственным новшеством стали фильмы о событиях Великой Отечественной войны. С включением в темы Сталинграда, Ленинграда и Крыма в советском кино появился новый жанр – художественно-документальный фильм о войне. В нем впоследствии были сняты такие картины, как «Третий удар» (реж. И. Савченко, 1948) о военных действиях в Крыму, «Сталинградская битва» (реж. В. М. Петров, 1949) и «Падение Берлина» (реж. М. Чиаурели, 1949). Тем не менее остается неясным, принадлежала ли идея создания серии из десяти таких лент Сталину, как утверждает Григорий Марьямов³²⁴. Более вероятно, что военные темы возникли внутри отрасли. По крайней мере проект о входе советских войск в Берлин в 1945 г. под названием «Бранденбургские ворота» (сценарий М. А. Светлова для режиссера Б. А. Бабочкина, реализован не был) стоял в тематическом плане еще в 1946 г.³²⁵ Более того, один из четырех фильмов этой серии, вошедших в план Жданова, Александрова и Большакова, Сталин вычеркнул, не предложив замены³²⁶.

Планы на следующие годы тоже проходили через Сталина, но их тематический состав зависел от сценариев, имевшихся в наличии. Критика и партийное руководство по-прежнему высказывали недовольство неудовлетворительным тематическим наполнением и жанровым ассортиментом советского кино. Производилось недостаточно комедийных и драматических фильмов о современной советской морали, конфликтах, этике, достижениях, женщинах, молодежи, колхозниках, начальниках, партийцах, и планировалось слишком много исторических эпопей и экранизаций³²⁷. В начале 1948 г. на встрече в ЦК по вопросам планирования Жданов предложил созвать совещание с режиссерами и сценаристами, чтобы узнать, над чем они хотят работать. Пусть они скажут, что могут предложить, а мы выберем, заявил он³²⁸. А ведь Большаков всегда именно так и делал – обращался к творческим работникам.

Планы на 1948–1951 гг. ЦК принимал либо без изменений, либо с сокращениями. Резервных списков не предлагал и новых тем не диктовал³²⁹. По словам главы Отдела пропаганды ЦК Д. Т. Шепилова, в 1948 г. некоторые названия исключили из списка из-за много-

³²³ Там же. С. 736.

³²⁴ Марьямов пишет: «Сталин продиктовал Большакову план создания цикла художественно-документальных фильмов под общим названием „Десять ударов“, сокрушивших гитлеровскую военную машину» (*Марьямов Г.* Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992. С. 105). На заседании редколлегии Сценарной студии с писателями и кинодраматургами 11 мая 1945 г. кто-то заметил, что Сталин только сказал генерал-майору Н. Таленскому, возглавлявшему сценарную комиссию худсовета, что нужно больше военных фильмов (РГАЛИ. Ф. 2373. Оп. 10. Д. 87. С. 23). Г. Марьямов при Большакове работал старшим редактором в Министерстве кинематографии.

³²⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 769. См. также с. 716–717.

³²⁶ Там же. С. 736.

³²⁷ См., например: Итоги 1947 года // Искусство кино. 1947. № 1. С. 1–4.

³²⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 799.

³²⁹ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 635–637, 647–648, 661–662, 668–669.

численных неодобрительных замечаний Сталина к плану³³⁰. В программе на 1952 г. несколько наименований вычеркнул Маленков. По-видимому, даже у ЦК кончились идеи. К тому же в конце концов «тематический» и «производственный» планы слились. План 1952 г. содержал названия, сценаристов и аннотации, а также студии, режиссеров и даты производства³³¹. Из последнего плана сталинского периода на 1953 г. ничего не исключили. Сталин даже отменил предыдущее решение, принятое, скорее всего, сотрудниками Отдела пропаганды ЦК, закрыть четыре проекта, производство которых уже началось. Он также переименовал половину картин. В этом списке режиссер стоял на первом месте, перед сценаристом³³².

³³⁰ Шепилов Т. Д. Воспоминания. // Вопросы истории. 1998. № 5. С. 24–24. Также цит.: Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. М.: Демократия, 2002. С. 789.

³³¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 883–885.

³³² Там же. С. 904–908.

Выводы

Считается, что планирование ограничивало кинорботников кругом тем, нужных партийному руководству, и одно это делало его инструментом контроля³³³. В любой киноиндустрии производственные планы отражают цели отрасли. Главной целью советской кинематографии была поддержка политики властей. Но это не значит, что власти контролировали то, что производила отрасль. Сталинский режим не диктовал содержание фильмов, он делегировал тематическое планирование кинорботникам. Путем переговоров, в том числе лично со Сталиным, кинопромышленность сформировала общий список тем, жанров и типов фильмов, нужных властям. Непосредственное производственное планирование придерживалось этих рамок лишь относительно. Кроме того, между названиями тематических рубрик и сюжетами, персонажами и стилевыми особенностями, которые создавали кинематографисты, была большая разница.

Советское планирование в области кино было «тематическим» в том смысле, что почти не ориентировалось на требования показа и проката. Важнее было, чтобы киноленты мобилизовали аудиторию содержанием. Фильмы о современных советских людях – основная тема советского кино – были так необходимы не потому, что хорошо прокатывались, а потому, что партийные идеологи считали, что зрители равняются на киноперсонажей. Но «правильных» фильмов о современных советских людях снимали очень мало, так как в кинематографии отсутствовал механизм разработки материала сверху и она не могла легко планировать пропагандистские произведения. За некоторыми исключениями планирование сводилось к выбору и утверждению кинопроектов, созданных на уровне студий, а сценаристы, писатели, редакторы и режиссеры постоянно обманывали ожидания партийного руководства.

Концепция тематического планирования была оксюмороном. Предсказуемого результата трудно достичь в любой художественной сфере. Переходом в 1932 г. от тематического планирования к встречному производственному планированию с опорой на отдельных режиссеров и сценарии отрасль попыталась взять под контроль риски и повысить предложение. Хотя новый подход положительно сказался на прогнозируемости, основным побочным эффектом стал спад производительности. С количественным сокращением планов убавилось и число кинематографистов и сценаристов. Риски понизились, но вместе с ними уменьшились тематический охват, жанровое разнообразие и шансы на рост и развитие отрасли.

³³³ *Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. Chap. 4.*

Глава 3

МАСТЕРА: РЕЖИССЕРСКИЙ СПОСОБ ПРОИЗВОДСТВА И ТРАДИЦИЯ КАЧЕСТВА

*Одно утешение работникам кино:
«Правления уходят – искусство остается».*
Владимир Маяковский ³³⁴

Формально работа советской кинематографии подчинялась требованиям партии и правительства, но на практике выход фильмов зависел от руководства отрасли, режиссеров и сценаристов³³⁵. Ключевой фигурой в создании фильма был режиссер, и ведущая роль режиссеров, особенно тех, которые считались мастерами, целенаправленно поддерживалась на протяжении почти всего сталинского периода. Большинство киноработников были художниками, а не пропагандистами, и было непросто использовать их так, чтобы они эффективно служили режиму. Обстановка того времени жестко регламентировала творческую деятельность, но вместе с тем предоставляла возможность сохранять определенную автономию. Нельзя отрицать, что у кинематографистов сталинской эпохи были «искалечены судьбы», но как бы ни был ущемлен каждый из них и как бы ни различались их биографии, они все же действовали как коллектив, и результаты их деятельности представляли собой нечто большее, чем просто сумму индивидуальных успехов и неудач³³⁶.

В этой главе пойдет речь о том, каким образом из-за опоры на режиссеров («режиссерского способа производства») советская кинематография не смогла выполнить поставленных властями задач. Мы увидим, что киноработники реагировали на сталинскую культурную политику как профессиональное сообщество, функционирующее в рамках отраслевой среды, которая обуславливала как возможности, так и ограничения. Кинорежиссеры сталинской эпохи представляли собой культурную элиту и выполняли множество ролей, в том числе руководителей и цензоров³³⁷. Как и другие представители интеллигенции, они вели «диалог» с режимом и разделяли с ним полномочия³³⁸. Это позволяло советским кинематографистам следовать собственной программе, сложившейся параллельно со сталинской культурной политикой под влиянием традиций советского кино и таких авторитетов, как Сергей Эйзенштейн. Программа была художественной и профессиональной и определялась не только идеологией сталинизма. Многие режиссеры начали работать до Сталина, пережили его и были частью не только сталинской культуры, но и мирового кинопроцесса³³⁹. Более того, поручение кинопроизводства

³³⁴ Маяковский В. Караул! // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 25.

³³⁵ Строки, которые послужили эпиграфом для этой главы, Маяковский написал, когда его сценарий, одобренный Кулешовым и Шкловским, отвергло правление «Совкино» как недоступный пониманию масс.

³³⁶ См.: Marshall H. Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies. L.: Routledge & K. Paul, 1983.

³³⁷ См.: Christie I. Canons and Careers: The Director in Soviet Cinema // Stalinism and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, D. Spring. L.: Routledge, 1993. P. 142–170. О положении режиссера в СССР при Сталине писала и Наташа Лоран (Laurent N. L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953. Toulouse: Privat, 2000). Оба исследователя описывают взаимодействие режиссеров и партийно-государственного руководства как соавторство.

³³⁸ О взаимоотношениях интеллигенции и сталинских властей см.: Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998; Kremensov N. Stalinist Science. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997; Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006; Yekelchik S. Diktat and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936–1954 // Slavic Review. 2000. Vol. 59. № 3. P. 597–624; Fitzpatrick S. Introduction // Stalinism: New Directions / Ed. S. Fitzpatrick. L.: Routledge, 2000. P. 6–7.

³³⁹ О том же в отношении писателей см.: Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: Академический проект, 2005; Pratt S. Nikolai Zabolotsky: Enigma and Cultural Paradigm. Evanston, IL: Northwestern University

узкой, тесно связанной профессиональными интересами группе режиссеров-мастеров позволило этой программе уцелеть.

Основной предпосылкой влияния режиссеров был способ производства, в котором они играли ведущую роль. В советской кинематографии не было продюсеров, и только режиссер обладал творческими и техническими знаниями, необходимыми для создания фильмов. Исключительность этого положения делала режиссеров практически незаменимыми и придавала им вес в общении с властями³⁴⁰. Мастера требовали права на авторство, считали себя авторитетными профессионалами и (были они членами партии или нет) не проявляли политической активности. Эти кадры не подходили для создания массовой пропагандистской кинематографии.

Press, 2000.

³⁴⁰ О механизме получения власти за счет знаний применительно к интеллектуалам вообще см.: *Karabel J. Towards a Theory of Intellectuals and Politics // Theory and Society*. 1996. Vol. 25. № 2. P. 220. О советских специалистах в частности см.: *Hirsch F. Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

Режиссерский способ производства

Сталинская нетерпимость к недостаткам помешала модернизации отрасли и упрочила способ производства, который я называю режиссерским. В Голливуде, например, кинопроизводство претерпело несколько последовательных изменений, начиная с «режиссерской» системы (1907–1909) и системы «режиссерских групп» (1909–1914), когда постановщики отвечали за все от организации до монтажа, а продюсеров не было. С ростом объема и сложности производства Голливуд перешел на «централизованную продюсерскую» систему (1914–1931), которая ввела студийного продюсера, а обязанности режиссера сократила до реализации постановочного сценария. В 1930-е гг. подход расширился до «продюсерских групп» и на студиях появилось несколько продюсеров узкой специализации, а в середине 1950-х эта система превратилась в «пакетную» и фильмы стали финансировать индивидуально³⁴¹.

В СССР же способ кинопроизводства так и не вышел за рамки системы режиссерских групп. Начиная с 1920-х гг. режиссер контролировал все стороны съемочного процесса, часто инициировал работу над сценарием и, как правило, заведовал окончательным монтажом³⁴². Кино в стране существовало не ради прибыли, и в продюсере, то есть специалисте, отвечающем за эффективное распределение ресурсов студии, который мог бы иметь столь же весомые полномочия, как режиссер, не было необходимости. К отечественному и международному успеху советского кино в 1920-х гг. привело не массовое производство и разделение труда по голливудскому образцу, а «кустарный» подход, оставшийся в наследство от дореволюционного периода. Более того, советское кино 1920-х прославили именно режиссеры, а не сценаристы, звезды, продюсеры или студии. В 1930-е гг. из-за того, что кадрам и структуре отрасли не уделялось достаточно внимания, в кино сохранился способ производства, предполагающий, что выпуск фильмов почти целиком зависит от хороших режиссерских кадров.

С 1933 г., когда Шумяцкий ввел политику избирательного подхода к режиссерам, отрасль в основном стала полагаться на круг авторов, появившихся в авангардные 1920-е гг. В 1930–1940-е гг. лидерами советского кино были Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Барнет, Козинцев, Трауберг, Эрмлер – все «большие режиссеры» 1920-х за исключением Абрама Роома, Льва Кулешова и Дзиги Вертова, чья роль была не столь весомой. Первое «советское» поколение было тесно связано со вторым – Роммом, Александровым, Юткевичем, Герасимовым, братьями Васильевыми, Райзманом, Савченко, Луковым, Александром Столпером и Константином Юдиным, – и большинство режиссеров обоих поколений сняли свои дебютные фильмы в 1924–1934 гг. Эти люди составляли костяк советского кинопроизводства на протяжении сталинского периода, тогда как многим другим постановщикам, работавшим в начале 1930-х гг., больше не доверяли снимать фильмы³⁴³.

С 1933 г. в отрасли было слишком много режиссеров (по сравнению с числом выпускаемых фильмов). К тому же в 1938 г. руководство отрасли поделило авторов художествен-

³⁴¹ См.: Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. N. Y.: Columbia University Press, 1985. Части 2 и 5. Эти термины используют и для описания устройства других кинематографий. Например, Колин Крип показал, что, в отличие от Голливуда, во французской киноиндустрии с 1920-х гг. преобладала пакетная система: Crisp C. The Classic French Cinema, 1930–1960. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Chap. 6.

³⁴² О недостаточном разделении труда в советской киноиндустрии 1920-х гг. писала Кристин Томпсон: Thompson K. Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes // Film History. 1993. № 5. P. 396–401.

³⁴³ Джон Римберг пишет, что в период с 1918 по 1952 г. 18% советских режиссеров сделали в СССР 58% фильмов (Rimberg J. The Motion Picture in the Soviet Union, 1918–1952: A Sociological Analysis. P. 121. N. Y.: Praeger, 1955). См. также: Christie I. Canons and Careers: The Director in Soviet Cinema. // Stalinism and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, D. Spring. L.: Routledge, 1993. P. 166; Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Феномен «тоталитарного либерализма» (опыт реформы советской кинематографии) // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 128. Список режиссеров «досоветского» поколения, предшествовавшего Эйзенштейну, которые сняли больше всего фильмов в 1921–1931 гг., см: Youngblood D. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992. P. 40.

ных картин на режиссеров (90 человек), вторых режиссеров (85 человек, которые считались помощниками и не имели права снимать самостоятельно) и помощников режиссера (270 человек). Режиссерам были присвоены дополнительные категории – высшая, первая и вторая³⁴⁴. Причисленные к высшей категории (около 20 человек) считались проверенными мастерами³⁴⁵. Время от времени тех, кто не снимал «высококачественные» картины, увольняли, понижали в ранге или переводили на съемки неигровых фильмов³⁴⁶.

Возможность появления новых режиссеров была жестко ограничена. По свидетельству Пудовкина, из 143 выпускников режиссерского факультета ВГИКа 1936–1951 гг. только 23 смогли стать режиссерами³⁴⁷. Учитывая, что кинопроизводство постепенно сокращалось, шансы новых специалистов получить самостоятельную постановку были крайне низкими. Из 54 картин для взрослой аудитории, вышедших в 1948–1952 гг., только одну снял новичок – Борис Бунеев, ученик Эйзенштейна, окончивший ВГИК в 1944 г. Молодым режиссерам редко выпадал случай начать профессиональную деятельность и с работы над короткометражной лентой, потому что их производство тоже сократилось³⁴⁸.

Право снимать самостоятельно только укрепляло позиции группы избранных мастеров. Все эти режиссеры – а многие из них в 1930-е гг. были тридцатилетними – пронесли через сталинский период свои методы работы и художественные убеждения. В их числе была уверенность в том, что режиссер – это ведущая творческая сила и главный автор фильма. Как показано во второй главе, к концу 1930-х гг. постановщики все меньше писали собственные сценарии, но по-прежнему активно искали сюжеты и сценаристов. Если фильм не соответствовал официальным требованиям, виноватым в провале считали режиссера. «Гегемония режиссера», как называл эту систему Михаил Блейман, не позволяла применять тематическое планирование, так как постановщики неохотно работали с чужим материалом³⁴⁹.

Как показано в предыдущих главах, установка Шумяцкого на мастеров сложилась под влиянием общей политики Сталина по отношению к технической и творческой интеллигенции. Сталин и Жданов называли советских писателей, а косвенно и остальных деятелей культуры «инженерами человеческих душ». Художники могли вдохновлять массы, и партийное руководство ожидало, что они используют эту способность, чтобы помочь государству превратить советское общество в коммунистическое. Соответственно, советские художники были элитной группой, сопоставимой по значению с партийным аппаратом и лучшими инженерами и учеными страны. Они должны были сами управлять своей сферой и разрабатывать свои темы. В свете лозунга, что работники культуры – это «инженеры человеческих душ», становится понятно, почему советское руководство поощряло самоуправление в кинематографии и других искусствах и почему требования к художественной элите были неоправданно высокими. Это также объясняет, почему власти так раздражали «творческие неудачи» и они периодически организовывали кампании, чтобы напомнить художникам об их задачах³⁵⁰.

³⁴⁴ Советская кинематография: Систематизированный сборник законодательных постановлений. С. 295–296. Статистика (на 1941 г.) по: Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Указ. соч. С. 128, 143; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 618.

³⁴⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 617.

³⁴⁶ О подобной перестановке на «Мосфильме» в 1940 г. см.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 1. Л. 26–29. Этот же или похожий документ (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 69. Л. 26–32) цитируется в: Летопись российского кино, 1930–1945. М.: Материк, 2007. С. 687–688. См. также: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 500.

³⁴⁷ Пудовкин В. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Искусство, 1975. Т. 2. С. 383–384. См. также: Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. L.: I. B. Tauris, 2010. P. 146–147.

³⁴⁸ Об этом см.: Довженко А. Один из главных вопросов // Правда. 1936. № 290. С. 4; Дубровский А. О пределах и возможности советской кинематографии // Искусство кино. 1938. № 1. С. 23–27.

³⁴⁹ Блейман М. Подрядчик или организатор? // Кино. 1933. № 12. С. 3; Аллерс Б. Кинодраматургия и режиссура // Кино. 1933. № 33. С. 2; Youngblood D. Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935. Austin: University of Texas Press, 1991. P. 168.

³⁵⁰ См., например: Clark K. Engineers of Human Souls in the Age of Industrialization: Changing Cultural Models, 1929–1941 // Social Dimensions of Soviet Industrialization / Eds. W. G. Rosenberg, L. H. Siegelbaum. Bloomington: Indiana University Press,

Шумяцкий не только опирался на режиссерский способ производства и не давал работу молодым режиссерам, но также покровительствовал нескольким авторам, которые могли обращаться к нему в обход своих непосредственных начальников, то есть директоров студий³⁵¹. Испытывавший неприязнь к Эйзенштейну, которая была взаимной, Шумяцкий в то же время опекал нескольких ведущих режиссеров и дружил с Эрмлером, Александровым и Владимиром Вайнштоком³⁵². Шумяцкий и его помощники лично следили за производством «престижных» картин и напрямую общались с их постановщиками, особенно выделяя режиссеров «Ленфильма». Например, заместитель Шумяцкого Сутырин несколько месяцев вместе со съемочной группой работал на «Ленфильме» над «Встречным», который впоследствии считался предвестником «Чапаева», а сам Шумяцкий ездил в Ленинград на первый студийный просмотр фильма³⁵³. Прямое общение с руководителем отрасли давало режиссерам большую свободу действий и доступ к лучшим ресурсам. В сентябре 1936 г. Александр Медведкин написал Шумяцкому со съемок «Чудесницы», пригласил его на уху и попросил 3000 метров импортной киноплёнки, что было, по словам Медведкина, «обещано» режиссеру Шумяцким и его заместителем В. А. Усиевичем «при последнем свидании». В дружеском ответном письме от Усиевича говорилось, что плёнка отправлена³⁵⁴. Протекционизм Шумяцкого также означал, что отдельным режиссерам он доверяет и позволяет больше, чем остальным.

Фактически с 1936 г. всем советским кинопроизводством как одной большой студией управляла Москва. Руководители отрасли Шумяцкий, Дукельский и Большаков – основные посредники между киноработниками и властями – действовали как главные продюсеры. Совместно с коллегами они лично утверждали сценарии, запускали в производство и выпускали каждый фильм. Но из-за того, что непосредственная работа над картинами велась на более чем десяти студиях, глава отрасли не мог контролировать ход съемок каждой из них. Довженко в 1941 г. предположил, что в СССР выходит так мало фильмов, потому что надзор за всеми доверен одному человеку, который не успевает управиться больше чем с сорока проектами в год³⁵⁵.

1993. P. 248–263. Кларк предлагает еще одно объяснение самоуправлению – в бесклассовом обществе государство в какой-то момент должно «отмереть» (*Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington: Indiana University Press, 2000. P. 18–19*).

³⁵¹ Как показала Джоан Ньюбергер (J. Neuberger) в докладе «Создавая „Ивана Грозного“» (на конференции Общества исследований кино и медиа (The Society for Cinema and Media Studies Conference) в марте 2014 г. в Сياتле), отношения между киноработниками и руководителем отрасли часто были покровительственными. О покровительстве при Сталине см., например: *Fitzpatrick S. Intelligentsia and Power: Client-Patron Relations in Stalin's Russia // Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg: Neue Wege der Forschung / Ed. M. Hildermeier, E. Muller-Luckner. Munich: Oldenbourg, 1998. P. 35–54; Tomoff K. «Most Respected Comrade»: Patrons, Clients, Brokers, and Unofficial Networks in the Stalinist Music World // Contemporary European History. 2002. Vol. 11. № 1. P. 33–65.*

³⁵² См., например: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 462–477.

³⁵³ «Встречный»: как создавался фильм. М.: Кинофотоиздат. 1935. С. 167.

³⁵⁴ Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770. Л. 38 об., 41.

³⁵⁵ См.: Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Указ. соч. С. 133–134.



Борис Шумяцкий со звездами «Веселых ребят», друзьями и семьей (ок. 1934 г.). Сидят (слева направо): жена Шумяцкого Лия, Любовь Орлова, друг семьи Фаина Мальская (Гусева), Борис Шумяцкий. Стоят (слева направо): Владимир Нильсен, Леонид Утесов, дочь Шумяцкого Нора. Фотография предоставлена РГАЛИ и использована с разрешения архива. Благодарю Б. Л. Шумяцкого за помощь в идентификации запечатленных на фотографии лиц

На местах производством занимались съемочные или творческие бригады (группы или коллективы) во главе с режиссером (или двумя режиссерами). Режиссер оставался единственным постоянным членом режиссерской группы, хотя многие предпочитали работать с одними и теми же сотрудниками – операторами, помощниками режиссера, директорами картины, актерами, сценаристами и т. д.³⁵⁶ У студий были директора, но это были в большей степени руководители среднего звена, чем влиятельные продюсеры, и многие решения принимались при прямых переговорах между режиссерами и центром в обход или только с одобрения главы студии.

Директоров студий обычно назначал ЦК, и у них не было знаний в области кино, поэтому в принятии решений они полагались на подчиненных и режиссеров³⁵⁷. Это умаляло их авторитет и в глазах режиссеров, и в глазах центра. В 1936 г. на страницах «Правды» Ефим Дзиган писал: «Директора студий сплошь и рядом не в состоянии самостоятельно решить даже простейшие вопросы. При существующей системе директор является не ответственным единоначальником, а некоей передаточной инстанцией, лишенной своего лица, своей воли, своих прав и ответственности. Он, по сути дела, не отвечает ни за сценарий, ни за подбор основных творческих кадров, создающих фильм. Он не может маневрировать производственным

³⁵⁶ Вот что с оттенком самолюбования писал Владимир Нильсен: «Основная ячейка советской киносистемы – это союз режиссера и оператора. Они работают вместе как сопостановщики, сообща контролируют каждый этап от сценария до музыкального сопровождения и оба получают авторские» (*Nielsen V. S. Director-Cameraman Team Basis of Soviet System // The Film Daily. 1935. Vol. 68. № 37. P. 9*). Судя по всему, режиссеры иногда привлекали операторов к совместной работе обещанием неофициально поделиться авторскими отчислениями (см.: *Наумов-Страж Н. Своевременное мероприятие // Кино. 1939. № 1. С. 3*). Это включило и кинооператора в число «авторов». О советских операторах как «авторах» см.: *Cavendish P. The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style in Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s. N. Y.: Berghahn Books, 2013*.

³⁵⁷ Похожая ситуация имела место и в других отраслях (см.: *Kuromiya H. Edinonachalie and the Soviet Industrial Manager, 1928–1937 // Soviet Studies. 1984. Vol. 36. № 2. P. 185–204*).

сырьем – кинопленкой, отпущенной его студии. Он не вправе даже самостоятельно выпустить рекламный плакат к фильму. Все принимается, утверждается и распределяется Главным управлением кинопромышленности»³⁵⁸.

Руководить советской киностудией было незавидной работой. Киноуправление и республиканские власти постоянно критиковали директоров студий за неспособность делать хорошие фильмы и выполнять план. Неудивительно, что среди директоров студий была большая текучка. Вот как описывает опыт общения с руководством во время работы над своей первой картиной («Пышка», 1934) Михаил Ромм: «Я начал снимать „Пышку“ в августе 1933 года, но в октябре пришел другой директор и законсервировал картину. Скоро его сменили, но и новый директор не возобновил съемки. Пришлось подождать еще. Директора тогда менялись часто. Сменили и этого директора. Картина была восстановлена и благополучно закончена в июне 1934 года»³⁵⁹. Большая текучка кадров в середине 1930-х была результатом нехватки администраторов в советской экономике вообще³⁶⁰. В конце 1930-х проблему усугубил Большой террор.

В 1936 г. некоторые ведущие режиссеры высказались за совершенную независимость – ликвидацию ГУКа и студий и учреждение системы самостоятельных производственных предприятий под руководством режиссеров³⁶¹. В 1960-е гг. идея воплотилась в «творческие объединения» – полунезависимые от студий производственные коллективы с режиссерами во главе. Можно сказать, что советский вариант режиссерского авторского кино зародился при Шумяцком.

³⁵⁸ Дзиган Е. Приказы вместо руководства // Правда. 1936. № 285. С. 4.

³⁵⁹ Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. С. 14.

³⁶⁰ Дэвид Хоффман пишет, что, согласно отчетам, в 1936 г. 70% директоров заводов занимали свои посты не более двух лет (Hoffmann D. L. Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003. С. 63).

³⁶¹ О. И. Больные вопросы кино // Известия. 1936. № 286. С. 4; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 373.

Взлет и падение кинопродюсера, 1931–1938 гг

В 1930-е гг. предпринималась попытка ввести продюсеров и изменить ориентированный на режиссеров порядок. С 1920-х гг. до 1931 г. режиссерские группы напрямую подчинялись художественному руководителю студии, то есть человеку, отвечавшему за производство, и заместителю директора студии по производству. В 1931–1938 гг. советские студии также использовали версию системы «продюсерских групп», при которой несколько режиссерских групп входили в так называемые художественно-производственные объединения (ХПО, или кусты) под руководством одного «продюсера»³⁶². Их ввели, чтобы содействовать выпуску массовых художественных картин, контролировать режиссеров и соответствовать сталинскому курсу на единоначалие. На «Мосфильме» в 1931 г. создали десять ХПО, как минимум четыре действовали на «Ленфильме» в 1934 г. и три – на Киевской киностудии в 1933 г. Иногда ХПО подразделялись по типам фильмов. Например, в 1931 г. на «Мосфильме» одно ХПО специализировалось на оборонных картинах, другое – на учебных лентах, еще одно – на мультипликационных. Большинство остальных ХПО работали с разнообразным материалом. Они сотрудничали со сценаристами и обучали стажеров³⁶³. При этой системе за фильмы перед руководством отрасли отвечали главы студий, «продюсеры» ХПО и кинорежиссеры.

«Продюсер» ХПО, который назывался директором, отличался от директора картины. Должность директора картины существовала весь советский период и представляла собой административную позицию в рамках режиссерской группы, подобную позиции современного директора производства или линейного продюсера³⁶⁴. Этот сотрудник отвечал за график и бюджет и согласовывал работу съемочной группы с другими отделами студии и местными властями в случаях, когда требовалось задействовать внешние ресурсы. Считалось желательным, чтобы директор картины состоял в партии (то есть мог выполнять и функции цензора), но такие профессионалы встречались очень редко³⁶⁵. Обязанности режиссера и директора картины распределялись по-разному в разных группах, но, как правило, последний подчинялся первому. Так же случилось и с «продюсерами» ХПО. Вот как описывает работу студий в 1930-е гг. Павел Бабицкий: «Работа [режиссера] начиналась, как только студия и органы цензуры принимали сценарий. Сначала он составлял для утверждения финансовый план, график производства и предлагал рисунки и макеты. В процессе съемок все [производственные подразделения] теоретически подчинялись собственным начальникам, но на практике режиссер все равно целиком и полностью контролировал действия каждой части своей группы»³⁶⁶.

³⁶² Я использую термин «продюсер», чтобы отделить директоров ХПО от глав студий, режиссеров и директоров картин. Словами «продюсер, продюсер или продюссер» руководителей ХПО в 1935–1938 гг. называли редко. Но термин уже был известен. М. Алейников, который долгое время входил в состав руководства «Межрабпомфильма», считал себя продюсером. См. также об А. И. Иванове-Аннинском, который управлял на «Мосфильме» ХПО № 4: *Аннинский Л.* Из жизни продюсера // *Киноведческие записки*. 2006. № 79. С. 41–120; № 80. С. 6–109. За источники сведений об Алейникове и Аннинском благодарю Наталью Рябчикову.

³⁶³ *Кузнецова Е.* Не строить на реке // *Кино*. 1933. № 9. С. 2; *К. Е.* Накануне сценарного прорыва // *Кино*. 1933. № 26. С. 2; *Летопись российского кино, 1930–1945*. М.: Материк, 2007. С. 218–219. Сценарист Алексей Спешнев работал в продюсерской группе, в которую входили Александр Мачерет, Юлий Райзман, Михаил Ромм (неофициально) и сценаристы Борис Лапин и Захар Хацревин (РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 14. Д. 59. Л. 99). См. также: *Babitsky P., Rimberg J.* The Soviet Film Industry. N. Y.: Praeger, 1955. P. 83–87.

³⁶⁴ Термин 1920-х и начала 1930-х гг. «администратор» заменили последовательно на «директор группы» и «директор картины» в конце 1930-х гг. Над фильмом работало множество администраторов, особенно если это была «престижная» картина – у главы ХПО был заместитель, так же как и у директора картины (см.: *Аннинский Л.* Указ. соч. // *Киноведческие записки*. 2006. № 79. С. 41–120).

³⁶⁵ *Рубайло А. И.* Партийное руководство развитием киноискусства: 1928–1937. М.: МГУ, 1976. С. 172–173.

³⁶⁶ *Babitsky P., Rimberg J.* Op. cit. P. 83.

Директор «Ленфильма» Л. Г. Кацнельсон считал, что ХПО создавались, чтобы решить проблему «чрезвычайной бедности» руководящих кадров за счет добавления еще одного начальника в производственные группы. Он объяснял, что большинство администраторов – «чисто оперативные работники с исполнительскими функциями, не обладающие ни организаторскими данными, ни достаточным культурным уровнем и политическим авторитетом, которые необходимы для того, чтобы стать подлинными единоначальниками, организаторами производства в постановочных коллективах, в особенности возглавляемых крупными мастерами». Но, по его словам, «продюсерам» ХПО не удалось ничего изменить: «В данный момент [1936] можно считать твердо установленным, что организация ХПО вопроса не разрешает, так как охватить всю производственную жизнь своих картин они не могут, и в результате организация работы внутри постановочных групп, даже самая трудовая дисциплина во многих случаях резко упала». Он предупредил, что «Ленфильм» стоит перед задачей ликвидации ХПО и передачи административных функций директорам картин. Однако в заключение он сказал, что для этого студия нуждается в соответствующих кадрах³⁶⁷. Глава «Украинфильма» И. М. Кудрин сообщал в 1933 г., что для руководства тремя ХПО на его студии «нет людей». По его словам, попытки найти хотя бы одного человека, способного возглавить производственный процесс, ни к чему не привели³⁶⁸.

В 1938 г. ХПО распустили и производство вернулось к системе режиссерских групп. Нехватка квалифицированного персонала, скорее всего, сыграла в этом ключевую роль. В условиях снижающегося выпуска картин более рациональным казалось по-прежнему полагаться на режиссеров, чем обучать новые кадры «продюсеров». Дело усугублялось тем, что с опалой Шумяцкого и отказом от его реформ по голливудскому образцу концепцию «продюсер» стали подозревать в «низкопоклонстве» перед Западом и режиссерская гегемония продолжилась.

Главы студий, их подчиненные и директора картин составляли три уровня управленческого контроля между режиссерами и центром. Существовали еще партийные руководители – местные представители партии и председатели студийных парткомов. Но многочисленность администраторов и отсутствие у них специализации уменьшали полномочия каждого в отдельности, вынуждая режиссеров искать более авторитетные директивы и поддержку выше по инстанции. В сталинский период вместо продюсеров кинопроизводством совместно управляли кинорежиссеры и центральное руководство отрасли. В дополнение к протекционизму и слабому разделению труда способ производства, опирающийся на режиссеров, привел еще и к режиссерскому самоуправлению.

³⁶⁷ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 13. Д. 29. Л. 9–10.

³⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 86. Л. 10. О многократных просьбах Шумяцкого предоставить отрасли дополнительных руководителей разных уровней см.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 207, 244.

Режиссерское самоуправление

С 1920-х гг., кроме режиссерских групп, в кинокомпаниях функционировали подразделения, которые консультировали директора студии и оценивали выпускаемый материал перед официальными показами. В зависимости от периода они назывались «художественное бюро», «художественный сектор», «режиссерская коллегия» или «худсовет». Эти органы товарищеской критики возникли благодаря социалистическому принципу коллективизма и в отсутствие продюсеров играли в кинопроизводстве заметную роль.

В начале 1930-х в эти советы входили профессионалы разных специальностей. Например, когда художественное бюро «Ленфильма» обсуждало сценарий Иосифа Прута «Золотой песок», на заседании присутствовали художественный директор студии А. И. Пиотровский, заместитель директора по производству Б. П. Обнорский, режиссеры Леонид Трауберг, Илья Трауберг и Михаил Дубсон, работники сценарного отдела Р. Д. Мессер и И. Я. Кринкин, директор ХПО № 2 А. В. Горский и некий Слепков³⁶⁹. К середине 1930-х на студиях также учредили режиссерские коллегии, включавшие кроме собственно режиссеров и других творческих работников. Так, в феврале 1936 г. за участие в режиссерской коллегии «Ленфильм» выплатил гонорары Эрмлеру, Георгию Васильеву, Леониду Траубергу, Илье Траубергу, Юткевичу, Владимиру Петрову и Павлу Петрову-Бытову, актеру и режиссеру Владимиру Гардину, художнику-постановщику Евгению Енею, оператору Андрею Москвину и сценаристу Михаилу Блейману³⁷⁰. К концу 1930-х гг. на «Ленфильме», судя по всему, вместо художественного бюро на заседания стала собираться режиссерская коллегия. Пиотровский и Мессер обычно присутствовали, но административных работников больше не приглашали³⁷¹.

Несмотря на склонность к бюрократизму, преемник Шумяцкого С. Дукельский оставил подход предшественника к управлению персоналом без изменений. После вступления в должность он встретился с представителями всех режиссерских групп (режиссерами и директорами картин) «Мосфильма» и, скорее всего, других студий³⁷². Он также предпринял шаги, чтобы расширить рамки самоуправления творческих кадров. В январе 1939 г. он создал при Кинокомитете сценарный совет, который должен был помогать в выборе сценариев. В него вошли известные сценаристы Вишневский и Петр Павленко, режиссеры Михаил Чиаурели, Илья Трауберг, Ромм и Пудовкин, а также писатель и функционер Александр Фадеев³⁷³. Очевидно, Дукельский также планировал открыть центральный худсовет, но замысел реализовали только в 1944 г.³⁷⁴ Кроме того, в августе 1938 г. студии начали предлагать режиссерам руководящие должности – «Ленфильм», например, организовал сектор художественного руководства с продюсерскими полномочиями и назначил Сергея Васильева заместителем директора студии по художественной части³⁷⁵.

И. Г. Большаков пошел еще дальше. В марте 1940 г. он распорядился о создании худсоветов на пяти крупнейших студиях – «Мосфильме», «Ленфильме», Киевской и Тбилисской киностудиях и «Союздетфильме» – в целях «привлечения творческих работников к актив-

³⁶⁹ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 10. Д. 18. Л. 19.

³⁷⁰ Там же. Оп. 12. Д. 43. Л. 33.

³⁷¹ Там же. Д. 43.

³⁷² Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 60.

³⁷³ О составе сценарного совета КДК // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза СССР. 1939. № 4. С. 12. Киносекция Союза советских писателей предлагала учредить такой совет в феврале 1936 г. (РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 67. Л. 16).

³⁷⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 501.

³⁷⁵ Сектор художественного руководства // Кино. 1938. № 36. С. 4. Также цит. в: Летопись российского кино. 1930–1945. С. 568.

ному участию в художественно-творческой работе киностудий»³⁷⁶. Худсоветы при киностудиях комплектовались представителями творческих профессий, в основном режиссерами. Например, на ноябрь 1940 г. в худсовет «Мосфильма» входили все ведущие творческие кадры студии – режиссеры Эйзенштейн, Ромм, Райзман, Пырьев, Пудовкин, Александров, Дзиган, Григорий Рошаль и Александр Мачерет, сценарист Алексей Каплер, оператор Борис Волчек, художник-постановщик Борис Дубровский-Эшке и др. Среди членов худсовета «Ленфильма» были режиссеры Эрмлер, Сергей Васильев, Георгий Васильев, Козинцев, Трауберг, Петров, Зархи, Хейфиц, Герасимов и Раппапорт, сценарист Блейман, художник-постановщик Николай Суворов и композитор Дмитрий Шостакович³⁷⁷. Худсоветы собирались еженедельно, и в их функции входило рассмотрение и утверждение тематических планов, литературных сценариев, текущего съемочного материала и чернового монтажа картин³⁷⁸.

Кроме того, после запрета «Закона жизни» Большаков обратился в ЦК с просьбой о назначении ведущих режиссеров художественными руководителями крупных студий. Просьбу удовлетворили. Вскоре Эйзенштейн стал худруком «Мосфильма», Эрмлер – «Ленфильма», Юткевич – «Союздетфильма», Довженко – Киевской киностудии, Чиаурели – Тбилисской, а Амо Бек-Назаров – Ереванской³⁷⁹. Ромма Большаков назначил художественным руководителем Главного управления по производству художественных фильмов³⁸⁰. Если, как я предлагаю, понимать производство художественных фильмов в СССР как единый процесс, которым управляла Москва, эти назначения наделяли Ромма функциями центрального продюсера наравне с Большаковым, а пятерых ведущих режиссеров делали студийными продюсерами.

Эти меры были частично вызваны письмом о бедственном положении в кинематографии, которое от лица всех работников кино написали Сталину летом 1940 г. Леонид Трауберг, Сергей Васильев, Ромм, Эрмлер, Александров и Каплер. В плохой производительности отрасли они винили доведенную до абсурда централизацию руководства, тогда как ни им самим, ни студиям, то есть людям и организациям, ответственным за выпуск картин, не доверялось принятие решений. Учитывая поставленные перед ними задачи, они просили большей свободы и жаловались на возрастающее неприятие рисков со стороны центра: «Люди, создающие картины крупнейшего политического значения, призванные решать большие художественные и политические вопросы в искусстве, поставлены в условия мелочной опеки, высокомерного недоверия и тем самым лишены возможности творчески проявить себя в полную силу»³⁸¹.

Назначением режиссеров на руководящие посты Большаков «решил» проблему постоянной нехватки опытных администраторов. Примечательно, однако, что по существу режиссеры должны были руководить сами собой. В июне 1941 г. Эйзенштейн, подобно студийному продюсеру, который решил переманить кадры у соперника, и в то же время как ответственный за советское кино в целом, пригласил ведущих режиссеров «Ленфильма» Козинцева и Трауберга работать на «Мосфильм», в том числе с ним лично. Он сказал: «Будем Вас любить и холить, а главное – будем делать большое, серьезное и настоящее дело: можно сделать буквально все – и не хватает лишь сил и людей»³⁸².

³⁷⁶ О создании художественных советов при директорах киностудий художественных фильмов // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза СССР. 1940. № 6. С. 19–20.

³⁷⁷ Летопись российского кино. 1930–1945. С. 686.

³⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 505. Л. 4–5.

³⁷⁹ Летопись российского кино. 1930–1945. С. 683.

³⁸⁰ Ромм подчинялся руководителю Главного управления по производству художественных фильмов (ГУПХФ), который подчинялся Большакову. Большаков просил также назначить Эрмлера своим заместителем, но ему отказали (Летопись российского кино, 1930–1945. С. 681).

³⁸¹ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. М.: Демократия, 2002. С. 446–448; Летопись российского кино. 1930–1945. С. 673–674.

³⁸² Фокин В. Кино на войне. М.: Материк, 2005. С. 82–84.

Политику самоуправления Большакова называют любопытным случаем «тоталитарного» или «робкого либерализма»³⁸³. Безусловно, получение от властей полномочий для принятия решений казалось творческим работникам демократизацией³⁸⁴. Но несмотря на то что политика была направлена на сотрудничество с кинематографистами, ее целью было не самоуправление как таковое. Главной задачей было поставить художников на место властей, чтобы они увидели свою деятельность глазами государства. Вот как отзывался о политике самоуправления Ромм: «Многие думали, что организация художественных советов и назначение художественных руководителей приведут к своеобразному „золотому веку“. Под этим подразумевалось освобождение режиссеров от всяких норм, регламентов и т. п. Получилось же обратное. Творческие работники, приведенные к руководству художественной кинематографией, поняли свою ответственность перед государством и стали активно бороться за творческую дисциплину. Сегодня происходит коренная ломка установившейся годами психологии некоторых режиссеров, рассматривающих себя как „свободных художников“, не связанных ни сроками, ни деньгами, ни планами»³⁸⁵.

И в обязанности Ромма как худрука по производству художественных фильмов при Комитете по кинематографии, и в обязанности его коллег – художественных руководителей студий – входило следить за «сроками, деньгами и планами». Более того, режиссеры-руководители должны были решать и вопросы, связанные с цензурой³⁸⁶. В конце 1940 г., едва заняв пост худрука «Мосфильма», Эйзенштейн при обсуждении кандидатуры режиссера (Дубсон или Файнциммер) для съемок «престижной» биографической ленты «Котовский» (А. Файнциммер, 1942) занял позицию избегания рисков: «Трагическая судьба этого года показала, что руководить надо всеми режиссерами. История этого года ставит перед нами колоссальную ответственность. Надо давать постановки только тем режиссерам, кто имеет меньше риска. Надо больше прислушиваться к сомнениям „против“, а не „за“. Если я несу ответственность, то я считал бы, что этому человеку поручить постановку нельзя»³⁸⁷.

Система режиссерского самоуправления сохранялась во время и после войны. Ромм оставался худруком при Комитете по делам кинематографии до 1943 г. После него до 1946 г. это место занимал режиссер Михаил Калатозов, ставший в 1946–1948 гг. заместителем министра кинематографии СССР³⁸⁸. Художественные руководители киностудий продолжали выполнять и организационные функции. И все же они не стали администраторами, чиновниками или цензорами. Принадлежность к режиссерской профессии и необходимость руководства товарищами мешали выполнению их административных обязанностей. В 1946 г. худрук «Ленфильма» Сергей Васильев сказал сослуживцам: «Что значит худрук студии, где есть такие режиссеры, как Трауберг, Эрмлер и прочие. Каждый из них сам себе худрук. Все равно вы будете делать то, что вы хотите. Я могу только помочь»³⁸⁹. Худрук находился среди равных и едва ли был авторитетным цензором-продюсером, необходимым властям.

Установив в начале 1940-х гг. самоуправление, Большаков уменьшил свои полномочия, но не выиграл в качестве фильмов. В сентябре 1944 г. для усиления самоцензуры он учредил худсовет при Комитете по делам кинематографии, который иногда называли Большой

³⁸³ Там же. С. 36–37; Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Указ. соч.

³⁸⁴ См., например: Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Указ. соч. С. 131–132.

³⁸⁵ Совещание актива работников художественной кинематографии // За большевистский фильм. 1941. № 16. С. 1.

³⁸⁶ Laurent N. L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953. P. 253. Книга Лоран – блестящее исследование работы худсоветов.

³⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 506. Л. 5.

³⁸⁸ Калатозова назначили отчасти из-за его пребывания в Голливуде в 1943–1944 гг. в качестве уполномоченного представителя Комитета по делам кинематографии. Об этом см.: Головской В. Михаил Калатозов – полтора года в Голливуде // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 271–298; Фокин В. Кино на войне. С. 586–620.

³⁸⁹ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 1354. Л. 158.

худсовет, чтобы отличать от студийных. В постановлении о его создании говорилось, что его цель – «привлечение к работе Комитета по делам кинематографии творческих работников в области киноискусства». Из двадцати девяти членов Большого худсовета только четверо не были творческими работниками – сам Большаков, секретарь Союза советских писателей и бывший сотрудник Отдела пропаганды ЦК Д. А. Поликарпов и генерал-майоры и военные историки М. Р. Галактионов и Н. А. Таленский. Среди остальных были ведущие кинорежиссеры (девять), актеры, писатели, театральные режиссеры и композиторы³⁹⁰. Худсовет собирался два раза в месяц, чтобы обсудить сценарии, снятые фильмы и темпланы, распорядиться о внесении изменений и проверить текущий отснятый материал, пробы и музыку к фильмам. Отменить решение худсовета под председательством Большакова мог только ЦК. В 1946 г. второй состав худсовета – при недавно учрежденном Министерстве кинематографии – представлял собой более умеренный вариант самоуправления – из тридцати четырех его членов десять были кинорежиссерами, восемнадцать – другими творческими работниками и еще трое, помимо Большакова (председатель), Галактионова и Таленского, высокопоставленными чиновниками³⁹¹.

Вмешательство партийных функционеров и лично Сталина и Жданова в дела кинематографии часто рассматривается как пример тоталитарного контроля. Тем не менее постоянные попытки передать руководство отраслью ее ведущим специалистам говорят о том, что власти планировали свести вмешательство к минимуму. Например, после нападок ЦК на литературу в 1946 г., когда советские писатели попросили Жданова назначить им руководителя, Жданов ответил: «Вы в своих произведениях учите нас, как руководить, вы показываете нам плохих и хороших партийных работников, так вот и руководите сами своим делом и сами двигайте его дальше». В том же году Большаков сообщил работникам кино, что Сталин сказал ему то же самое относительно кинематографии³⁹².

Самоуправление творческих кадров отмерло только после 1946 г. В состав созданного в 1947 г. худсовета не вошли кинематографисты, а Большаков не был его председателем. Только два режиссера – Савченко и Чиаурели – вместе с Большаковым стали членами худсоветов 1949 и 1951 гг.³⁹³ Несмотря на отсутствие киноработников, худсовет не всегда правильно выполнял свои цензурные функции, и ЦК запретил два одобренных им фильма в 1947 г., два – в 1948-м и один – в 1949-м. Единственным, кто всегда все понимал «правильно», был Сталин. Поэтому в последние годы его правления считалось, что лучше покровителя для режиссера нет. И хотя в ситуации «идеального» покровительства оказался только Чиаурели – Сталин регулярно читал сценарии к его картинам, – самым надежным способом выпустить фильм была встреча со Сталиным в обход Большакова и худсовета³⁹⁴.

³⁹⁰ Фокин В. Кино на войне. С. 430–432.

³⁹¹ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 557–558.

³⁹² Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 377.

³⁹³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 610; Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 620–621, 788 (сноска № 35).

³⁹⁴ Чиаурели покровительствовал также глава НКВД Л. П. Берия.

«Лобби» мастеров

Встречаться со Сталиным позволялось редко и очень немногим. Эйзенштейн, Александров, Довженко виделись с ним несколько раз, и Довженко многие годы считал Сталина своим личным покровителем³⁹⁵. Сталин также повлиял на судьбу Эйзенштейна как минимум один раз. После запрета «Бежина луга» (1937) Шумяцкий сказал главе государства, что Эйзенштейну нельзя разрешать снимать, но Сталин не поддержал его и распорядился поручить Эйзенштейну картину (которая стала «Александром Невским» в 1938 г.)³⁹⁶. Иногда кинематографистам удавалось вести с главой государства переговоры и до некоторой степени добиваться своего. Известно, что Сталин лично объяснил Эйзенштейну, почему ему не нравится вторая серия «Ивана Грозного» (1945). Известно также, что режиссер не стал менять свою концепцию и фильм при жизни Сталина оставался на полке. Эйзенштейн был не единственным режиссером, способным противостоять Сталину хотя бы в чем-то. Ромм говорил, что примерно в 1952 г. директор «Мосфильма» сообщил ему, что он назначен постановщиком нового, цветного «Александра Невского». Ромм отказался. Начальник «побледнел» и спросил: «Вы понимаете, от кого идет задание? <...> Тогда пишите сами письмо, я не берусь передавать ваш ответ устно». Ромм написал Сталину, объяснив, что вторую серию «Ивана Грозного» критиковали за плохое знание эпохи, а он тоже плохо знает эпоху Александра Невского. Через две недели Большаков передал режиссеру, что ему поручили съемки фильма о Кутузове и Наполеоне, так как Сталин посчитал его комментарии уместными и сказал: «Если он знает русскую историю начиная с XVIII века, пусть ставит „Кутузова и Наполеона“»³⁹⁷. Неизвестно, возможны ли были дальнейшие переговоры. Эти события произошли незадолго до смерти Сталина, и идея пересъемки историко-биографических лент в цвете умерла вместе с ним. Тем не менее данный случай свидетельствует о том, что у некоторых режиссеров было достаточно авторитета, чтобы обсуждать что-то со Сталиным. Конечно, Эйзенштейна и Ромма в этом отношении нельзя сравнивать с остальными, но сама возможность подобного отражает исключительность положения советских режиссеров вообще³⁹⁸.

Сила киноработников СССР не ограничивалась покровительством Сталина, Шумяцкого и Большакова, статусом избранных мастеров и «инженеров человеческих душ» и исключительным знанием творческих и организационных процессов кинопроизводства. Дело было еще и в том, что, несмотря на все личные антипатии, они действовали коллективно и при необходимости защитить профессиональные интересы могли выступить единым фронтом. В 1935 г. двадцать девять режиссеров, сценаристов и кинооператоров, включая Довженко, Пудовкина, Эрмлера, Ромма, Барнета, Юткевича и Протазанова, подписали обращение «ко всем работникам советской кинематографии» в поддержку Шумяцкого и идеи Советского Голливуда. Называя себя «активистами советской кинематографии», они рассказали на страницах газеты «Известия», что без реформы советское кино не будет готово к выполнению задач, стоящих перед ним на международной арене. «Каково должно быть и каково будет наше место в мировом искусстве?» – спрашивали они. И отвечали, что в связи с международным значением советского кино оно должно производить в год восемьсот различных по целям и жанрам, но оди-

³⁹⁵ Об интересе Сталина к отдельным фильмам и авторам много написано. См.: *Марьямов Г.* Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино; *Громов Е.* Сталин: Власть и искусство. М.: Республика, 1998. О Довженко в частности см.: *Kepley V.* In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko. Madison: University of Wisconsin Press, 1986; *Liber G. O.* Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film. L.: BFI, 2002.

³⁹⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 417–420, 424–425.

³⁹⁷ *Ромм М.* Беседы о кино. С. 281.

³⁹⁸ По словам Ромма, он также отказался делать биографический фильм об Иване Павлове, для которого давал консультации по сценарию. (*Ромм М.* Устные рассказы. С. 93–94). Картину «Академик Иван Павлов» в 1949 г. снял Григорий Рошаль.

наково искренних и высококачественных фильмов. Для этого кинематографии необходимо покончить с технологической и организационной отсталостью и создать новые отряды сценаристов, актеров и руководителей³⁹⁹.

В осознание советскими кинематографистами своего международного положения внес вклад Шумяцкий. Во время совещания 1935 г. он устроил так, что голливудские звезды уровня Чарли Чаплина, Льюиса Майлстоуна, Фрэнка Капры и Сесила Б. Де Милля прислали им свои приветствия⁴⁰⁰. После ухода Шумяцкого кинематографисты не перестали общаться с Голливудом. В 1939 г. газета «Кино» опубликовала телеграмму, которую Эйзенштейн и более сорока других деятелей кино отправили Чаплину по случаю его пятидесятилетия, а также его ответ⁴⁰¹. Эйзенштейн поддерживал переписку с несколькими голливудскими коллегами всю жизнь⁴⁰². Эйзенштейн, безусловно, был знаменитостью международного уровня и, как пишет Катерина Кларк (по-моему, справедливо), считал себя причастным к мировому культурному процессу⁴⁰³. Это обеспечивало его статус и, вероятно, выживание на родине.

«Лобби» встало на защиту профессии также в декабре 1938 г. В письме главе советского правительства Молотову 27 режиссеров опротестовали новую систему оплаты, введенную Дукельским. Они выступали против реформы, так как она лишала их авторских отчислений, что, по их словам, равнялось отказу в авторских правах. Они предлагали уравнивать сценаристов и режиссеров в отношении авторства. В обратном случае, писали они, режиссера можно рассматривать как обычного ремесленника, что «не в интересах советского искусства»⁴⁰⁴. И хотя это обращение не помешало Дукельскому осуществить реорганизацию, претензия стала серьезным высказыванием от лица профессионального коллектива, которое подтвердило статус режиссеров и, скорее всего, помогло добиться лучших условий оплаты, чем первоначально предложил Дукельский⁴⁰⁵.

Отстаивание своих интересов и непосредственное общение со Сталиным были возможны из-за особенностей функционирования отрасли, о которых говорилось выше, – режиссерского способа кинопроизводства, кризиса новых кадров, режиссерского самоуправления и неэффективного руководства. Из-за занимаемой им в структуре кинематографа позиции верховного покровителя и завышенных ожиданий Сталина ошибочно, по моему мнению, считают главным «продюсером» советского кино⁴⁰⁶. Сталин не выполнял роль продюсера в прямом смысле, и его контакты с работниками кино были довольно ограниченными. Но его политика позволяла избранной группе мастеров действовать в соответствии со своим мировым статусом, опытом и ролью так называемых «инженеров человеческих душ», наделяя режиссера на удивление высоким положением, в отличие от формально более свободных условий, как, например, в Голливуде. Фигура с такими полномочиями в отрасли совершенно не подходила для идео-

³⁹⁹ Боевые задачи советского кино // Известия. 1935. № 283. С. 4.

⁴⁰⁰ Москва. ГУКФ. Тов. Шумяцкому // Кино. 1935. № 58. С. 1.

⁴⁰¹ *Эйзенштейн, Тиссэ, Александров, Эрмлер, Довженко, Пудовкин и др.* США. Голливуд. Чарли Чаплину // Кино. 1939. № 18. С. 2; *Эйзенштейн* С. Хэлло, Чарли! // Кино. 1939. № 18. С. 2; Чарли Чаплин – советским кинематографистам // Кино. 1939. № 19. С. 3.

⁴⁰² *Kapterev S.* Sergei Eisenstein's Letters to Hollywood Film-Makers // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2002. Vol. 4. № 2. P. 245–253.

⁴⁰³ *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011. P. 31.

⁴⁰⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 516–519.

⁴⁰⁵ По утверждению Дукельского, когда кинематографисты узнали конкретные размеры гонораров, они согласились на новую систему. См.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 520–523.

⁴⁰⁶ *Фомин В.* Советский Голливуд: разбитые мечты // Родина. 2006. № 5. С. 98. О Сталине как покровителе см. также: *Stalin as Patron of Cinema: Creating Soviet Mass Culture, 1932–1936* // *Stalin: A New History* / Eds. S. Davies, J. Harris. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005. P. 202–225.

логических целей властей, так как опыт и убеждения советских режиссеров противоречили сталинской политике, что затрудняло выполнение поставленных Сталиным задач.

Мастера и стандарт качества

Возможно, советские кинематографисты действовали коллективно из соображений безопасности – было маловероятно, что всех арестуют за общий проступок. Тем не менее существовала еще одна, не связанная с режимом причина коллективности – советская кинотрадиция. Несмотря на то что работать кинематографистам пришлось в сталинский период, они оставались верны наследию революционного искусства 1920-х гг., у которого была высокая международная репутация. Перефразируя Юрия Цивьяна, можно сказать, что кино для них было архитектурой, а сталинизм – мебелью⁴⁰⁷. Мастера смотрели на свое дело с формальной и художественной точки зрения, даже когда их фильмы обслуживали текущий политический момент. Такие организации, как АРРК (Ассоциация работников революционного кино, 1924–1935), худсоветы, газета «Кино», журнал «Искусство кино», ВГИК, московский и ленинградский Дома кино, где кинематографисты регулярно собирались, и тематические совещания служили площадками для плодотворных дискуссий⁴⁰⁸.

Михаил Калатозов однажды сказал: «Творческий работник, современник Сталина – должен быть философом-сталинцем, он должен быть по образу и духу мышления большевиком, и только тогда сможет творить правдивую историю настоящего и прошлого»⁴⁰⁹. «Философами-сталинцами» большинство советских кинорежиссеров (и другие киноработники) не были. В политическом отношении ведущие постановщики только симпатизировали режиму. Они были скорее интеллектуалами в традиционном смысле, чем политическим активом. Как говорилось в отчете «Союзкино» об идеологической позиции советских режиссеров в 1931 г., только 10% из них «с точки зрения политической, общественной и производственной – целиком отвечают задачам советского кинематографа в реконструкционный период», тогда как остальные – «попутчики»⁴¹⁰. Со временем многие вступали в партию, так как членство требовалось для работы на руководящих должностях и поездок за границу, но в 1930 г. один Эрмлер был коммунистом. Больше всего их интересовало кино⁴¹¹. Как пишет П. А. Багров, даже Эрмлер любил говорить, что у него было три «рождения» – настоящее появление на свет в 1898 г., вступление в партию в 1919 г. и начало работы кинорежиссером в 1923 г., и «искусство, а не партия было последней инстанцией»⁴¹².

Неудивительно, что в сталинский период кинорежиссеры плохо разбирались в идеологии. В 1933 г. Шумяцкий писал, что творческие работники путаются в политике партии. «Поэтому нужна огромная политико-воспитательная работа с ними, дабы при крайне ограниченном числе квалифицированных мастеров обеспечить производство их руками занимательных, идейных и художественно высококачественных картин»⁴¹³. С точки зрения Шумяцкого, некоторые режиссеры были «безнадежны» и не поддавались перевоспитанию⁴¹⁴. Эйзенштейн возглавлял список «безнадежных», но в 1934 г. в докладной записке ГУКФа говорилось, что Кулешов – «яркий представитель отмирающей в кинематографии богемы», который работает

⁴⁰⁷ Цивьян так пишет о социокультурных причинах происходящих в кинематографе процессов: «Кино – это архитектура, культура – его обои» (*Tsivian Yu. New Notes on Russian Film Culture Between 1908 and 1919 // The Silent Film Reader / Eds. L. Grieveson, P. Krämer. L.: Routledge, 2004. P. 347*).

⁴⁰⁸ Об АРРК в частности см.: *Ryabchikova N. ARRK and the Soviet Transition to Sound // Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema / Eds. L. Kaganovsky, M. Salazkina. Bloomington: Indiana University Press. 2014. P. 81–99*.

⁴⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 7.

⁴¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 48. Л. 175–176.

⁴¹¹ Кому-то, вероятно, проще было считать себя художником, а не сталинцем.

⁴¹² *Багров П. Житие партийного художника // Сеанс. 2008. № 35/36. С. 320*.

⁴¹³ *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 207*.

⁴¹⁴ Шумяцкий так отзывался об Эйзенштейне и Пудовкине в 1936 г. (*Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 396*).

в советском кино «неискренне» и не способен «перестроиться на подлинную советскую тематику»⁴¹⁵.

Конечно, это было не так. Просто Эйзенштейн, Кулешов и их коллеги ставили искусство выше политики, что делало их формалистами. Передача этим попутчикам и формалистам судьбы советского кино, вопреки недовольству Шумяцкого, определила то, каким это кино стало. Советские режиссеры не могли пренебрегать новаторской традицией, сложившейся в 1920-х гг. при участии Эйзенштейна, пока он смотрел их фильмы. Да и не нужно было. Благодаря Эйзенштейну и его коллегам советский кинематографический канон не просто сохранился (как пишет Йэн Кристи), из-за их исключительного положения в отрасли они и были этим каноном⁴¹⁶. Незаменимость старой гвардии предотвратила художественную деградацию советской кинематографии.

Конец периода авангардизма и открытого «формализма» в советском кино принято связывать с 1934 г., когда съезд Союза советских писателей провозгласил соцреализм основным «методом» советского искусства, а Георгий и Сергей Васильевы сняли «Чапаева», который часто расценивается как поворот кино к соцреализму⁴¹⁷. Но для деятелей кино «Чапаев» не был переломным. Наоборот, они использовали успех фильма и настроение момента, чтобы укрепить традицию и разработать норму, совместимую и с их убеждениями, и с соцреализмом, – художественное качество.

В отличие от таких шедевров 1920-х гг., как «Потемкин», «Чапаев» имел классический сюжет, строящийся вокруг полноценных персонажей, и был одновременно героическим и развлекательным. Сталин лично объявил «Чапаева» большим достижением, дав понять, что советское кино вступает на верный соцреалистический путь. Кинематографическое сообщество же рассматривало картину одновременно и как случайную удачу, и как закономерное продолжение предыдущих побед⁴¹⁸. Эйзенштейн в статье «Наконец!» заявил, что «Чапаев» открыл новый, четвертый пятилетний период в истории советского кино. Он объединил – наконец! – лучшие достижения второго (1924–1929) и третьего (1930–1934) периодов, совместив их противоположные программы – поэзию и прозу, эпическую патетику и психологию героя, бессюжетность и сюжет, стилизацию и эмоцию соответственно. Почти приравнивая картину к постановлению ЦК о литературных организациях 1932 г., Эйзенштейн утверждал, что «Чапаев» «кладет конец распре этапам» кино⁴¹⁹. Эйзенштейн, Шумяцкий и другие проследили происхождение «Чапаева» от «Потемкина», который был его «дедушкой», «Матери» (1926), которая была его «бабушкой», и «Встречного» (1932), который был его «отцом»⁴²⁰.

«Чапаев» стал очень популярен, и к 1934 г. авангардисты поняли, что для успеха в советском прокате необходимо привлечь массового зрителя. По определению Эйзенштейна, период

⁴¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 10. Л. 138–141. Цит. по: Летопись российского кино, 1930–1945. С. 303.

⁴¹⁶ Christie I. Op. cit. Я также согласна с Джоном Римбергом, который так возражает против точки зрения, что Эйзенштейн был «единственный в своем роде»: «Более правильно считать Эйзенштейна исключительным случаем структуры личности, характерной для большинства талантливых художников», работавших в тот период (Rimberg J. Op. cit. P. 213).

⁴¹⁷ У «Чапаева» были «соцреалистические» предшественники. Об этом см.: Bohlinger V. Compromising Kino: The Development of Socialist Realist Film Style in the Soviet Union, 1928–1935. PhD diss. University of Wisconsin-Madison, 2007.

⁴¹⁸ По рассказу Сергея Юткевича, когда Васильевы взялись за проект, на «Ленфильме» к нему отнеслись «весьма скептически». Посмотрев незаконченный фильм, члены худсовета студии признали материал «серым, изобразительно неинтересным», оставляющим «мало надежд на то, что получится большая картина». Фильм «потряс» коллектив «Ленфильма» только при показе целиком (Юткевич С. Кино – это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974. С. 223). Виктор Шкловский задним числом писал: «„Чапаев“ появился закономерно, но неожиданно» (Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 241).

⁴¹⁹ Эйзенштейн С. Наконец! // Литературная газета. 1934. № 154. С. 2. Перепечатано в: Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 48–52.

⁴²⁰ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 66. Л. 7. Надо заметить, что сами Васильевы не соглашались с такой родословной и считали предшественниками «Чапаева» только собственные фильмы, в частности «Личное дело» (см.: За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 102–116).

1930–1934 гг. был учебным, и учились советские кинематографисты завоевывать аудиторию СССР. Юткевич, один из создателей «Встречного», который принадлежал ко второму поколению советских режиссеров, признавался, что его ранние фильмы не имели успеха у публики, потому что он хотел угодить только мастерам первого поколения и Эйзенштейну в частности. Как будто извиняясь за свой отказ от авангарда во «Встречном», он говорил, что снял его так, потому что безгранично «жаждал» массового зрителя⁴²¹. Васильевы учились у Эйзенштейна и овладевали мастерством, перемонтируя в 1920-х гг. иностранные картины для советского проката. Частично благодаря такой предыстории «Чапаева», в отличие от «Встречного», восприняли не как неудачу, а как шаг вперед без отказа от прошлого. Как считал Эйзенштейн, с «Чапaeвым» советское кино вошло в «классический» период. Под этим подразумевалось высочайшее художественное качество работы⁴²².

«Классическое» сочетание массовости и эстетической изощренности, отличавшее «Чапаева», оказалось труднодостижимым, как можно увидеть на примере отношения товарищей по отрасли к другой картине «Ленфильма» и основному сопернику «Чапаева» – «Юности Максима» (1935). Эту биографическую ленту о «типичном» большевике, прототипом которого отчасти послужил сам Шумяцкий, закончили через месяц после «Чапаева», и она тоже неожиданно стала хитом⁴²³. Ее сняли Козинцев и Трауберг – ведущие авангардисты 1920-х гг., и к этой работе их коллеги относились как к отходу от авангардизма и переходу к соцреализму. И хотя большинство кинематографистов одобряли подобную перемену, некоторые считали ее, как и в случае «Встречного», перегибом, отрицанием традиции. На обсуждении, организованном газетой «Кино», Козинцева и Трауберга упрекали в отказе от собственного вкуса и стилистической чистоты, в создании холодного и дидактического фильма, в больших творческих уступках, сделанных в пользу реализма⁴²⁴. Довженко сообщал, что слышал, будто «режиссеры создали замечательно плохую картину, которая никого не волнует» (сам он этого мнения не разделял)⁴²⁵. Некоторые даже посчитали, что после «Юности Максима» Козинцев и Трауберг «пропали для советской кинематографии»⁴²⁶. Сам Трауберг признавал, что фильм был «живым полотном гражданской войны Козинцева и Трауберга с Козинцевым и Траубергом»⁴²⁷.

Киноработники обсуждали достоинства обеих лент во время январского совещания, собранного в честь пятнадцатилетия советского кино. Годовщина подписания декрета о национализации на самом деле состоялась в 1934 г., но Шумяцкий отложил празднование до завершения «Чапаева» и «Юности Максима»⁴²⁸. Совещание было посвящено будущему советского кино, однако руководящие работники и кинематографисты, бравшие слово, видели его по-разному. Хотя считалось, что все участники должны заявить о своей верности принципам соцреализма, кроме партийной номенклатуры и руководства этот термин почти никто не использовал. Большинство творческих работников говорили о том, что их волновало, – профессиональных вопросах, искусстве и форме. Все сходились во мнении, что кино будущего должно служить народу и это подразумевает общедоступность. Но в понятие общедоступности входили также простота, выразительность и красота. Фактически, на конференции работники кино примирились приемы «Чапаева» по привлечению зрительского внимания с авангардистскими традициями формального мастерства и признали значимость и тех, и других.

⁴²¹ За большое киноискусство. С. 82.

⁴²² Там же. С. 22–49, 160–165.

⁴²³ Козинцев Г. М. Глубокий экран // Козинцев Г. М. Собрание сочинений: В 5 т. Л.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 208.

⁴²⁴ Бета. В спорах о творческом методе // Кино. 1934. № 59. С. 2. См. также: РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Д. 1а. Л. 2.

⁴²⁵ За большое киноискусство. С. 74.

⁴²⁶ РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Д. 1а. Л. 31–32.

⁴²⁷ За большое киноискусство. С. 51.

⁴²⁸ «Юность Максима» выпустили в прокат 27 января 1935 г., но многие из присутствовавших на совещании посмотрели ее до выхода на экраны кинотеатров.

Особенный упор делался на простоту как принцип, способный связать старое экспериментаторство и новые требования общедоступности. Леонид Трауберг замечал: «Моя предельная мечта, чтобы не было видно, как снято. Это не значит, что надо отказаться от хорошей съемки. Но предельное мастерство достигается тогда, когда не видно ни художника, ни оператора»⁴²⁹. Оператор Андрей Москвин, неоднократно сотрудничавший с Козинцевым и Траубергом, говорил, что простота – это не «упрощенчество», а «некоторая более совершенная форма», которая «закономерна», «точно рассчитана» и труднодостижима. Простота также требовала гармоничного сочетания работы сценариста, режиссера, оператора, актера и всех остальных⁴³⁰.

Речь, таким образом, шла о классицизме, требующем большого мастерства и труда, и в своей заключительной речи Эйзенштейн сказал о классицизме прямо⁴³¹. Кроме того, кинематографисты пришли к выводу, что пора заменить эпизодичность повествования, характерную для 1920-х гг., более понятными и зрелыми сюжетными формами. Для этого нужно уделять больше внимания сценариям. Они решили, что монтаж – лишь одно из средств кинематографической выразительности и в будущем нужно использовать другие – актерскую игру, сюжетность, операторскую работу, построение кадра и звук. Тем не менее все должно отвечать стандартам качества, установленным шедеврами 1920-х гг. Мало того – художественное качество нужно повышать⁴³².

В этих дискуссиях отразилось общее беспокойство, что соцреализм и упор на политические темы приведут к ухудшению формального мастерства, и это необходимо предотвратить. Но как я показала в главе 1, качество и высокие художественные стандарты входили и в официальную идеологию властей. По постановлению ЦК 1931 г. «кино должно в высоких образцах искусства отобразить героическую борьбу за социализм и героев этой социалистической борьбы и стройки, исторический путь пролетариата, его партии и профсоюзов»⁴³³. Обращение от лица ЦК к совещанию 1935 г. призывало «работников кинематографии, не успокаиваясь на достигнутом, бороться за высокохудожественные кинокартины, воспитывающие массы в духе социализма, любимые массами и понятные им»⁴³⁴. Под «художественностью» имелись в виду доступность и отточенность, а «высота» подразумевала как идейность, так и формальное мастерство. На совещании заместитель Шумяцкого К. Ю. Юков заявил: «Мы понимаем художественную простоту не как стремление отменить высокую технику искусства, всякую работу над формой <...> а наоборот – призываем к тому, чтобы утверждать большую квалифицированную работу над формой кинематографического произведения»⁴³⁵. Как настаивал Горький, каким бы доступным для масс и пропагандистским ни было советское искусство, оно должно быть высококультурным⁴³⁶.

Осознанно или нет кинообщество обращалось к понятию качества, это понятие было неотделимо от стандартов самих кинематографистов. На самом деле, возможно, влияние было обратным. Как объясняет Катерина Кларк, «родной» культурой советских художников и интел-

⁴²⁹ За большое киноискусство. С. 57.

⁴³⁰ Там же. С. 151–152.

⁴³¹ Там же. С. 160–165.

⁴³² Там же.

⁴³³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 156.

⁴³⁴ ЦК ВКП(б) работникам советской кинематографии // Партия и кино. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 98. Впервые опубликовано в газете «Правда» (1935. № 11).

⁴³⁵ За большое киноискусство. С. 131–132.

⁴³⁶ Флейшман Л. Указ. соч. С. 246. Об истории отношения советских властей к искусству и эволюции понятий «художник» и «мастерство» см.: Brewster B. The Soviet State, the Communist Party and the Arts, 1917–1936 // Red Letters. 1976. № 3. P. 3–9.

лигенции была высокая культура, и, чтобы обеспечить их поддержку, властям приходилось не только говорить на языке этой культуры, но и верить в нее⁴³⁷.

Как бы там ни было, на почве качества режим и кинематографисты смогли найти общий язык, и благодаря этому советская кинотрадиция сохранилась. Сформировавшись в первой половине 1930-х гг., концепция качества позволяла деятелям кино по-прежнему обосновывать свою работу, даже если ее заказывали сверху, с художественных позиций, таким образом оставаясь верными себе профессионально (и, возможно, морально). Как о советских работниках кино сказал Савченко: «Мы пропагандисты, работающие средствами искусства»⁴³⁸. Когда ЦК запретил «Бежин луг» Эйзенштейна не только за «политическую несостоятельность», но и за «антихудожественность», цель состояла в предупреждении инакомыслия, но, связывая политику с искусством, ЦК признавал значимость обоих⁴³⁹. Кроме того, призыв к художественному качеству выражался в очень расплывчатых понятиях, что оставляло кинематографистам свободу выражения. Наконец, признание художественного качества частью соцреалистического искусства помогло сохранить мастеров, так как руководители отрасли старались оставлять в штате студий людей с качественными работами за плечами.

⁴³⁷ Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. P. 305.

⁴³⁸ Фокин В. Кино на войне. С. 733–734.

⁴³⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 406.

Мастера и кампания против формализма в искусстве 1936 г

Акцент на качестве и сохранение мастеров ослабляли политику властей в области культуры, потому что постоянно угрожали сместить равновесие между высоким искусством и пропагандистской ценностью в пользу первого. Опасность формализма сохранялась и вынудила Сталина и Керженцева в 1936 г. провести кампанию против формализма и натурализма. Это для многих стало неожиданностью, так как казалось отступлением от высоких художественных стандартов. То, что широко признавалось хорошим (Шостакович), «Правда» объявила плохим. Деятели искусства практически безоговорочно поддержали заявление «Правды» публично (как требовалось), но органы госбезопасности сообщали о несогласных. Писатели, критики и композиторы, по отчетам НКВД, считали, что кампания против Шостаковича ведется в том числе против настоящего искусства и творческой свободы. Некоторые выражали растерянность и недовольство по поводу необоснованных и непрофессиональных суждений представителей власти. Кто-то верил, что чрезмерная ретивость «Правды» – ошибка, которую партийное руководство скоро исправит. Еще кто-то полагал, что нападать на формализм бессмысленно – как естественный спутник высокого искусства, он неискореним⁴⁴⁰. Хотя эта маленькая подборка негативных мнений не может считаться репрезентативной, она позволяет предположить, что советские творческие работники придерживались универсальных художественных стандартов, на которые, с их точки зрения, покушались организаторы кампании. И поэтому они не принимали эту кампанию.

Кинематографисты на кампанию отреагировали так же, как и представители других видов искусства. В кулуарах недоумевали и волновались. По рассказу Довженко, некоторые опасались, что это возврат к установке на создание пролетарских, упрощенных произведений, существовавшей до апреля 1932 г., новый зажим, удар по лучшим художникам и искусству, запрет на поиск новых форм и эксперименты⁴⁴¹. Эти опасения нашли выражение на встрече в московском Доме кино, собранной для обсуждения публикаций «Правды». Кулешов, например, заявил: «Когда появились статьи в „Правде“, я этих статей не понял, и они на меня произвели неприятное впечатление»⁴⁴². Для Кулешова и других стало неожиданностью, что некоторых коллег заклеямили как формалистов. Тем не менее все признавали, что проблема, которую понимали как отсутствие связи со зрителем из-за формальной и композиционной сложности, существует⁴⁴³.

Кинообщественность, в отличие от литературной, не так охотно называла имена формалистов и поддерживала статьи публично. Этим занимались в основном управленцы – Шумяцкий и редактор газеты «Кино» Г. П. Вовси⁴⁴⁴. «Правда» сообщала, что на совещании в Комитете по делам искусств работники кино странным образом защищали кинематографию и не были склонны к самокритике⁴⁴⁵. В Ленинграде мало кто пришел на собрание для обсуждения кампании, и корреспондент «Кино» написал: «Статьи „Правды“ не получили в среде ленинградских кинематографистов должного отклика»⁴⁴⁶. Очевидно, что кампанию поддерживали немногие. Но с ней приходилось считаться, и работники отрасли выбрали тот же путь, что и на

⁴⁴⁰ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 290–295; Цензура в Советском Союзе, 1917–1991: документы / Сост. А. В. Блюм. М.: РОССПЭН, 2004. С. 240–251.

⁴⁴¹ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 67. Л. 1–1 об.

⁴⁴² Там же. Д. 69. Л. 20.

⁴⁴³ Там же. Д. 66; Д. 69.

⁴⁴⁴ Из доклада тов. Б. З. Шумяцкого // Кино. 1936. № 12. С. 1; Вовси Г. О формализме // Кино. 1936. № 10. С. 3.

⁴⁴⁵ Совещание киноработников во Всесоюзном комитете по делам искусств // Правда. 1936. № 57. С. 4. См. также: Первые итоги // Кино. 1936. № 13. С. 1.

⁴⁴⁶ Киш А. Обсуждение продолжить // Кино. 1936. № 14. С. 2.

совещании 1935 г. Все признавали, что искусство должно служить государству⁴⁴⁷. А относительно формального подхода решили, что, отвергая формализм и натурализм, «Правда» выступает за более высокие художественные критерии, потому что натурализм в основном понимали как признак плохого вкуса и низкого качества.

Почву для такого толкования подготовила первая статья на эту тему – «Простота и простота» В. С. Нильсена. Учитывая дискуссии 1935 г., Нильсен предупреждал, что призывы к простоте (то есть, с операторской точки зрения, «незаметной» съемке) «могут привести к опрошению изобразительной формы наших фильмов, к уничтожению той богатой изобразительной культуры, которая накоплена советской кинематографией за время ее существования». Этого нужно избегать, и Нильсен отстаивал идею настоящей простоты, которая, по его словам, подразумевала большой профессионализм: «...может быть простота другого порядка, являющаяся результатом высокого мастерства и творческого совершенства, – простота, поражающая зрителя отчетливостью и ясностью в раскрытии темы, образов и идей художественного произведения. Достижение такой простоты – это проблема великой трудности, требующая громадной художественной культуры, творческого опыта, огромной работы над каждым кадром»⁴⁴⁸.

Здесь проводилось различие между внешней стилистической «простотой» и более глубокой эмоциональной и тематической ясностью, и эта трактовка хорошо вписывалась в кампанию. Более того, выражения Нильсена метко предвосхитили язык последнего выпада «Правды» против кино – статьи об исторической эпопее Ивана Кавалеридзе «Прометей» («Украинфильм», 1935), опубликованной через два дня. Фильм о колонизаторской политике русского царизма и повстанческом движении на Кавказе обвинялся в искажении истории. «Правда» писала: «[Кавалеридзе] пренебрег основным требованием социалистического реализма. Всякое произведение искусства, в том числе и художественный фильм, должно быть правдиво, понятно и сделано с той большой простотой, которая является результатом лишь высокого мастерства»⁴⁴⁹. Нильсен даже сформулировал термин, который связал «большую простоту» и «высокое мастерство», – «художественная простота»⁴⁵⁰. Шумяцкий использовал эту фразу в своем ответе «Правде», где писал, что советское искусство является «искусством большой художественной простоты»⁴⁵¹. Вслед за этим «Правда» употребила еще один схожий оборот, заявив, что цель советского искусства – «высокая простота»⁴⁵².

После высказываний Нильсена, Шумяцкого и «Правды» киноработники пришли к выводу, что от фильмов теперь ждут полезности, доходчивости и в то же время высокого художественного качества. В ответе «Правде» Довженко обещал, что будет снимать «Щорса», над которым в то время работал, «с предельным расчетом, не снижая художественного качества картины, на предельно, максимально доступном многим миллионам языке»⁴⁵³. Юткевич замечал: «Я понял статьи „Правды“ как призыв к высокому мастерству, как объявление войны „среднячкам“»⁴⁵⁴. Кулешов признавал своей основной ошибкой то, что раньше для него «тема часто служила лишь поводом для применения <...> творческих приемов». Он изме-

⁴⁴⁷ См. статьи под общей рубрикой «Против формализма и натурализма» в газете «Кино» (1936. № 12. С. 1; № 14. С. 2; № 15. С. 3; № 16. С. 2).

⁴⁴⁸ Нильсен В. Простота и простота // Кино. 1936. № 8. С. 3.

⁴⁴⁹ Грубая схема вместо исторической правды // Правда. 1936. № 34. С. 4.

⁴⁵⁰ Нильсен В. Указ. соч.

⁴⁵¹ Из доклада тов. Б. З. Шумяцкого.

⁴⁵² Юзовский Ю. О шаблоне и простоте // Правда. 1936. № 57. С. 4. Скорее всего, ответы Нильсена и Шумяцкого были согласованы, так как они вместе работали над книгой об американском кино, которую так и не завершили, а Шумяцкий знал о готовящемся выпаде против Кавалеридзе заранее.

⁴⁵³ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Д. 67. Л. 3 об.

⁴⁵⁴ Черный Б. Дискуссия в Доме кино // Кино. 1936. № 12. С. 1.

нил позицию: «Искусству нашему, разумеется, нужны совершенные приемы. Но они должны быть подчинены идее художественного произведения»⁴⁵⁵. Понятия художественной простоты и доходчивости предполагали выпуск качественных и выразительных работ с ясными идеями и политически нужной тематикой.

В 1940 г. Ромм пришел к выводу, что кампания обозначила смену приоритетов – если раньше на первом месте стоял режиссер, то теперь главной стала тема. При этом киноработники по-прежнему руководствовались художественными стандартами. Ромм писал:

Наше киноискусство далеко еще не совершенно даже в лучших своих образцах. Поэтика звукового кино, его специфический язык далеко еще не найдены даже в самых крупных картинах. И на этом этапе ряд режиссеров находит выход в том, что зачастую поступается многим в части поисков индивидуальной своеобразности ради наиболее точного, ясного и бесспорно понятного изложения бесконечно выросших идейных заданий. Я считаю это явление несомненно прогрессивным, хотя все мы знаем, что в совершенном произведении искусства художник высказывается до конца, причем должен быть до конца органичен и полностью свободен в своем языке. Дело, однако, в том, что у нас нет еще совершенных произведений искусства⁴⁵⁶.

В результате антиформалистской кампании к 1940 г. преимущественное внимание к теме прочно вошло в производственную практику советских кинематографистов, но обеспокоенность мастеров ухудшением качества фильмов, которое было результатом перемены, тоже стала очевидной.

Когда в 1945 г. политическая обстановка улучшилась, киноработники поспешили восстановить высокие стандарты. Воодушевленные относительной передышкой военных лет, они ожидали еще большей творческой свободы с наступлением мира. Этот энтузиазм отчетливо выразил первый послевоенный номер «Искусства кино», вышедший в октябре 1945 г. В его передовой статье Большаков наметил грандиозную программу развития советского кино, сформулировав цель – выпускать сто картин в год и выдвинув задачу – снимать больше комедий и цветных лент⁴⁵⁷. Он затронул также вопрос качества советских фильмов и, в частности, призвал к повышению мастерства и формальному новаторству. Вот что он писал:

Наши режиссеры должны окончательно отойти от прямолинейного, декларативного, лобового решения темы. Они должны с большим вниманием и серьезностью отнестись к проблемам мастерства, с большей тщательностью и вдумчивостью работать с актером. Наши кинодраматурги и режиссеры должны стремиться к фильму сюжетному, представляющему актерам широкие возможности для яркой, выразительной игры, для раскрытия и создания глубоких характеров. Смелые и настойчивые искания в области художественной формы, призванной воплотить с наибольшей яркостью и полнотой идею современности, должны продолжаться во всех творческих звеньях нашего кино. Только путем неустанного совершенствования и мастерства можно придти к созданию новых выдающихся кинопроизведений⁴⁵⁸.

После передовой Большакова была помещена статья Эйзенштейна «Крупным планом», полностью посвященная формальному мастерству. Эйзенштейн использовал деление на

⁴⁵⁵ Там же.

⁴⁵⁶ Ромм М. Режиссер и фильм // Искусство кино. 1940. № 1/2. С. 34–36.

⁴⁵⁷ Большаков И. Наши ближайшие задачи. С. 2–5.

⁴⁵⁸ Там же. С. 4.

общий, средний и крупный планы как метафору для трех призм, сквозь которые критикам нужно рассматривать советские фильмы. «Общий план» – это широкая социально-политическая оценка в центральной прессе, то есть анализ тем, соответствия требованиям дня, идеологической позиции, массовой доступности и мобилизационных качеств. «Средний план» – это восприятие обычного зрителя, который замечает тему, но больше увлечен коллизией, драмой и персонажами. Этот взгляд оценивает сюжет, актерскую игру, настроение и правдоподобие и соответствует откликам рецензентов в массовой прессе. «Крупный план» – это профессиональная критика, оценка коллегами деталей, разбор по колесикам всей конструкции, монтажа, операторской работы, диалогов, ритма, согласованности и акцентов. Профессиональная критика – область специализированной прессы (и «Искусства кино» в частности), коллег и экспертов. «Крупный план» – самый важный, утверждал Эйзенштейн, но в последние годы он в упадке (с закрытия АРРК в 1935 г.). Однако без него невозможны рост и развитие советского кино. Более того, официальное одобрение фильма или его успех у зрителей не могут считаться индульгенцией для технического несовершенства или творческих неудач. Будем беспощадны в нашей оценке, призывал Эйзенштейн, и не будем бояться тех, кто обвиняет нас в разделении формы и содержания только потому, что мы указываем на качественное расхождение темы с ее изобразительным воплощением. «Подлинное единство формы и содержания требует и единства качественного совершенства обоих»⁴⁵⁹.

В сентябре 1946 г. на волне новых запретов, в том числе второй серии «Ивана Грозного», «Правда» осудила «Искусство кино» за слишком мягкую критику («крупный план») и публикацию статьи Эйзенштейна. Газета назвала статью ошибочной и формалистской, потому что она отделяла идейное содержание от художественных достоинств фильма, и выразила мнение, что высказывания Эйзенштейна сводятся к пропаганде «искусства для искусства»⁴⁶⁰. Как и в 1935 г., Эйзенштейн и редакторы «Искусства кино» (Пырьев был редактором, а Эйзенштейн в 1945–1946 гг. членом редколлегии) использовали формулировки Большакова о мастерстве и качестве, чтобы встать на решительную защиту собственной цели – сделать для сохранения и улучшения формального качества советского кино все от них зависящее. Словно в 1936 г., Пырьев сказал, что киноработники перестали остерегаться формализма. Он пояснил, что формализм – это когда фильм мастерски снят, но идейно «ложен, фальшив, вреден»⁴⁶¹.

О том, с какой ситуацией столкнулись кинематографисты в 1946 г., Козинцев писал в мемуарах:

Но мы плохо понимали требования, которые стали предъявлять экрану люди, мало разбирающиеся в искусстве. <...> Область режиссерского труда все более суживалась. На первый план выходило озвучание. Только не я должен был озвучивать, а меня хотели озвучить. Задача (я с ней плохо справлялся) состояла в том, чтобы артикуляция моих губ сошлась с чужим текстом. <...> Кинематографист поколения 20-х годов, я теперь не умею выбрать съёмочную точку, не знаю, как склеить два кадра, ничем не могу помочь исполнителю⁴⁶².

Что касается системы собственных профессиональных ценностей, то советские киноработники 1920-х гг. сохранили стандарты мастерства, несмотря на введение соцреализма и регулярные нападки на формализм. К 1946 г., когда стало очевидно, что политические требования будут расти, эти авторы начали уклоняться от работы в кино. Нарком государственной безопасности СССР В. Н. Меркулов докладывал Жданову в 1946 г., что «режиссеры под любыми предлогами предпочитают находиться в простое, работать в театре, писать сценарии,

⁴⁵⁹ Эйзенштейн С. Крупным планом // Кино. 1945. № 1. С. 6–8.

⁴⁶⁰ Реклама вместо критики // Правда. 1946. № 220. С. 2.

⁴⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 16.

⁴⁶² Козинцев Г. М. Глубокий экран. С. 345–346.

но не заниматься своим прямым делом»⁴⁶³. Ссылаясь на секретные записи разговоров в кулуарах, он отмечал постоянные жалобы на невозможные условия труда, однако ясно, что многие режиссеры боялись огромных рисков, связанных со съемкой фильмов⁴⁶⁴. Вот как обрисовал ситуацию 1946 г. глава Сценарной студии писатель Д. И. Еремин: «В современную нам эпоху гениальные произведения и художники невозможны, так как говорить о том, что хочется, запрещается, а рамки разрешаемого настолько узки, что в них ничего не создашь путного. За последние годы нет ни одного выдающегося сценария. Все кинопроизведения лишены качества высокого искусства»⁴⁶⁵.

Возвышение старых мастеров в начале 1930-х гг. укрепило традицию качества. В 1936 г. и потом, каждый раз, когда на них нападали, мастера отступали и снимали меньше. Традиция тем не менее сохранилась и нашла неожиданно влиятельное выражение в товарищеской критике. Так как режиссеры занимали должности руководителей с функциями цензоров, в 1940-е гг. решения принимались не только исходя из идеологических или экономических нужд государства, но и из эстетических предпочтений режиссеров-мастеров.

⁴⁶³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 718.

⁴⁶⁴ Там же. С. 718–722.

⁴⁶⁵ Там же. С. 722.

Стандарты качества и товарищеская критика

У произведений искусства есть как минимум две аудитории – потребители и коллеги художника. В случае советского кино потребитель делился на собственно советских зрителей и партийных идеологов во главе со Сталиным. Тем не менее до показа чиновникам, критикам и публике достоинства большинства советских фильмов оценивали коллеги их авторов. Когда в 1935 г. Юткевич сказал, что работает не для зрителя, а ради похвалы мастеров, он описал обычное явление. Критика коллег служит дополнительным стимулом. По мнению Дэвида Бордуэлла, «желание превзойти коллег часто подталкивает художников к новаторству»⁴⁶⁶. Благодаря таким коллегиальным органам, как худсоветы, в сталинский период товарищеская оценка не была неформальной, а протоколировалась и имела большое значение. Желание произвести впечатление на таких мастеров, как Эйзенштейн, который дожил до 1948 г., сохранялось и влияло на работу кинематографистов⁴⁶⁷. Учитывая, что факторы, определяющие официальное признание, часто были непредсказуемы, оценка коллег служила не только первым, но и самым надежным показателем достоинств фильма. Из-за своего первостепенного значения и встроенности в институты отрасли товарищеская критика в советском кино играла гораздо более важную роль, чем в любом другом более коммерчески ориентированном контексте. Кинематографисты СССР стремились снимать не только для государства (и зрителей), но и друг для друга. Поэтому властям было еще сложнее заставить режиссеров уделять больше внимания идее, чем форме.

В 1940–1944 гг., до учреждения центрального худсовета, органами товарищеской критики, принимающими решения по большинству картин, служили студийные худсоветы. Глава «Ленфильма» Н. М. Лотошев вскоре после создания худсовета сказал его членам, что они должны «чувствовать себя хозяевами фабрики и материала, который смотрят»⁴⁶⁸. Особенно это касалось дорогостоящих, но провальных постановок, которые нужно было спасать. Директор студии всегда присутствовал и участвовал в обсуждениях, но решения принимались совместно. Заключение передавалось на согласование Большакову, однако его мнение сильно зависело от взгляда худсовета (или совпадало с ним). Более того, сотрудники Кинокомитета иногда обращались к худсовету «Мосфильма» с просьбой посмотреть картины студий, на которых худсовет отсутствовал. Так было, например, в случае с лентой Ташкентской киностудии «Веселей нас нет» (Александр Усольцев-Гарф, 1940), вызвавшей много вопросов и в результате запрещенной⁴⁶⁹. Поскольку продюсеры отсутствовали, членов худсовета просили выполнять продюсерские функции – руководить производством, уменьшать издержки, вносить правку в черновой монтаж, редактировать сценарии, цензурировать, смотреть и анализировать фильмы студии. Но на практике они выступали скорее как коллеги, которые оценивают «крупным планом», так как большая часть замечаний касалась художественных и профессиональных аспектов, а не политических.

Возьмем, к примеру, комедию Б. Барнета «Старый наездник» (1940, сценарий Н. Р. Эрдмана и М. Д. Вольпина), действие которой происходит в колхозе, где разводят скаковых лошадей. Герой ленты – пожилой жокей, который считает себя профнепригодным из-за возраста (шестьдесят лет), но обретает новое призвание в тренерской работе. ЦК запретил фильм как «фальшивый и идеологически вредный» со следующим обоснованием: «[Фильм] извращенно

⁴⁶⁶ Bordwell D. On the History of Film Style. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. P. 222.

⁴⁶⁷ Лев Аннинский пишет, что фильм всегда получал две оценки – официальную, «как надо», и неофициальную, но настоящую, предназначенную «для своих глаз» (Аннинский Л. Указ. соч. // Киноведческие записки. 2006. № 80. С. 28). Впрочем, благодаря существованию товарищеской критики последняя оценка становилась гласной.

⁴⁶⁸ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 919. Л. 92.

⁴⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 507. Л. 41.

изображает советскую действительность, является клеветой на колхозный строй, на советских людей. Фильм высмеивает все, что характеризует новую колхозную деревню (физкультуру, радио, автомашины и т. д.). Хорошие советские люди в картине подчеркнуто оглуплены и наделены низменными чувствами жадности, соперничества, зависти, мелкобуржуазным сознанием. Колхоз показан как случайное сборище чудаковатых людей, ведущих праздный образ жизни»⁴⁷⁰.

Когда худсовет «Мосфильма» смотрел на 70% заверченный материал картины, большинство этих недостатков остались неотмеченными. Зато членов совета волновали ритм и темп фильма, подбор актеров и их игра, непродуманные мизансцены и пустой фон, недостаточная выразительность, затянутость, однообразие планов. Они не узнавали почерк режиссера в отснятом материале, считали, что он работал второпях, и рекомендовали присутствующему тут же Барнету «поднять изобразительную сторону картины на значительную высоту». Тем не менее члены худсовета отнеслись к фильму благосклонно и выразили уверенность, что он получится интересным, смешным и свежим. Райзман сказал, что если в сценарии чудаковатые действующие лица вызвали у него опасения, в готовом материале он увидел «людей сегодняшнего дня». Намеки на будущие проблемы в обсуждении лишь проскользнули. Пудовкин заметил, что у героев слишком много свободного времени и «в этом деле есть что-то не совсем нормальное». Глава сценарного отдела «Мосфильма» Семенов посоветовал Барнету быть особенно внимательным, чтобы не превратить персонажей в глупых людей⁴⁷¹.

Большаков позднее выражал недовольство тем, что худсовет «Мосфильма» не смог предотвратить запрет картины Барнета⁴⁷². Тем не менее запреты было трудно предсказать, особенно если производство фильма уже началось. Как часто бывало в случае с запретами, проблема лежала в самом замысле проектов. Мы точно не знаем, почему ЦК не одобрил «Старого наездника», но причины могут быть самые разные – от того, как представлены советские люди (по официальному заявлению), и изображения скачек (неподобающего советским гражданам «буржуазного» развлечения) до обеспокоенности Сталина своим возрастом⁴⁷³. Как считает В. В. Забродин, в связи с тем, что Сталину в 1938 г. исполнилось шестьдесят, мысль о «бесполезности» шестидесятилетних могла показаться ему оскорбительной⁴⁷⁴.

Члены худсовета не лучше самого Барнета могли определить политическую надежность сценария, и не было причин ожидать от них большей проницательности. Как однажды сказал актер Борис Чирков, киноработники считали, что их задача – развлекать зрителя, а за идейность должны отвечать другие⁴⁷⁵. Единственное, что у советских кинематографистов получалось хорошо, – оказывать товарищескую поддержку и давать профессиональную оценку. Это способствовало сохранению художественных норм, но не помогало цензурной судьбе фильмов.

В самом деле, система, при которой принятие решений зависело от мнения кинематографистов, поддерживала те проекты, которые им нравились по художественным причинам, и тормозила те, которые могли стать политически полезными, но не были перспективными с художественной точки зрения. В мае 1940 г. худсовет «Ленфильма» одобрил комедию «Музыкальная история» (1940). Герасимову, Эрмлеру, Зархи и Арнштаму картина понравилась, а Козинцев

⁴⁷⁰ Летопись российского кино, 1930–1945. С. 698.

⁴⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 169.

⁴⁷² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 710. Л. 192.

⁴⁷³ Виктор Шкловский называл тотализатор (или ставки вообще) причиной запрета (см.: *Мусина М.* «Тут Барнет переключается с сюрреализмом!»: стенограмма заседания секции теории и критики при Доме кино 28 мая 1945 года о фильме Б. Барнета «Однажды ночью» // *Киноведческие записки.* 2002. № 57. С. 146).

⁴⁷⁴ *Забродин В. В., Мисаланди Е. А.* Советская комедия – это светлый путь Барнета // *Киноведческие записки.* 2000. № 45. С. 108. О фильме см. также: *Ковалова А.* Кинодраматургия Николая Эрдмана // *Эрдман Н.* Киносценарии. СПб.: Мастерская Сеанс, 2001. С. 28–32.

⁴⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1238. Л. 34.

назвал ее «первоклассной». Лотошев отметил хороший монтаж и поприветствовал в семье студии новых сценаристов – Евгения Петрова и Георгия Мунблита. Трауберг, который похвалил диалоги и темп, сказал: «...авторы сценария нащупали очень много с точки зрения кинематографа»⁴⁷⁶. Ленту сняли два ведущих мастера – Александр Ивановский, который начал карьеру в кино в 1918 г. под руководством Протазанова, и Герберт Раппапорт, эмигрировавший в СССР в 1936 г. по приглашению Шумяцкого и ранее работавший ассистентом режиссера у Георга Пабста. Тем не менее Жданов позднее осудил картину (которую не запретили) за упрощенную трактовку советской действительности и поощрение легкомысленного отношения к труду⁴⁷⁷.

И наоборот, когда десятью днями ранее худсовет студии обсуждал сценарий М. Г. Тевелева и С. З. Полоцкого «Молодой человек», режиссеры отвергли соответствовавшую политической конъюнктуре работу, потому что ее художественный уровень был ниже среднего. Лотошев, редактор Н. А. Коварский и Л. М. Жежеленко отмечали, что в сценарии есть полезные идеи. Жежеленко сказал, что, как показал Маркс, буржуазное общество расщепило человека на гражданина и частное лицо, и частного лица в нем больше. Почти все сценарии тоже делают упор на частное лицо, а в «Молодом человеке», напротив, люди выступают как герои и граждане. Мнение режиссеров было противоположным. Козинцев сказал: «Я его в муках дочитал до конца и буквально с ужасом думал, а вдруг по этому сценарию снимут картину. Это смертельно скучно, это стертый пятак». Трауберг тоже категорически возражал, а по мнению Арнштама, работа имела мало отношения к искусству. Лотошев решил, что принимать сценарий нельзя, хотя и признал, что «тема очень хорошая»⁴⁷⁸.

Похожая картина конфликта между ролями кинематографиста и цензора наблюдалась и в Большом худсовете. Так как большинство членов худсовета 1944 г. и треть членов худсовета 1946 г. были работниками кино, худсовет, несмотря на обычно строгую критику деталей, в основном защищал режиссеров, что отрицательно сказывалось на цензурной функции. В 1946 г. по идеологическим мотивам ЦК запретил или осудил вторую серию «Ивана Грозного», вторую серию «Большой жизни», «Простых людей» (реж. Козинцев и Трауберг, 1945) и «Близнецов» (реж. К. К. Юдин, 1945)⁴⁷⁹. При этом все четыре картины прошли худсовет и их признали большими творческими удачами и киноработниками, и руководство. На совещании по обсуждению подобных «ошибок» худсовет пришел к выводу, что, как сказал Пырьев: «Внимательно и всесторонне обсуждая формально-художественные и узкопрофессиональные качества фильмов – мы стали забывать и оставлять без достаточного внимания *основное* – их идейную направленность, их идейную целеустремленность. Мы стали забывать об агитационно-воспитательном значении для нашего народа и о пропагандистском значении каждого нашего фильма для всего мира»⁴⁸⁰.

«Простые люди» Козинцева и Трауберга – прекрасный пример того, как Большой худсовет оценивал фильмы и почему он так часто «идейно заблуждался». При обсуждении картину много хвалили за художественные достоинства. Лента рассказывает об авиационном заводе, эвакуированном во время войны в Среднюю Азию, о его рабочих и о том, как на них отразилась война. В начале заседания актер и режиссер Борис Бабочкин зачитал заключение комиссии худсовета⁴⁸¹. Комиссия сочла, что «в целом картина безусловно является талантливым и волнующим произведением», но указала на некоторые недостатки, которые легко исправить. Масштаб поправок, однако, варьировался от незначительного (убрать подпись Сталина под

⁴⁷⁶ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 919. Л. 138–149.

⁴⁷⁷ Фомин В. Кино на войне. С. 21.

⁴⁷⁸ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 919. Л. 118–126.

⁴⁷⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 732.

⁴⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 13 (выделено в источнике).

⁴⁸¹ Б. Бабочкин снял свой первый фильм «Родные поля» в 1944 г.

распоряжением выпустить самолет досрочно и переснять или убрать речь директора завода) до довольно крупного – переписать и заново напечатать большинство титров («неинтересные» и плохо выполнены технически), переделать или вырезать центральную сцену, в которой директор узнает, что его жена выживет («излишне сентиментальна»), исправить путаницу, из-за которой кажется, что у картины два конца, и изменить характер исполнения двух второстепенных актеров или заменить их. Творческие работники (Ромм, Сергей Васильев, Александров, Чирков, актер Николай Охлопков и Константин Симонов) отреагировали на заключение крайне отрицательно. Рекомендации показались им бюрократическими и близкими к вкусовщине. По их мнению, картина демонстрировала высокий художественный уровень, эмоциональную силу, мастерские работы некоторых актеров, редкие для советского кино. Они также считали, что фильм беспримерно смело и честно показывает лишения обычных людей во время войны и его нужно выпускать как можно скорее. Собрание проходило 9 ноября 1945 г., и, так как война закончилась, было опасение, что «Простые люди» быстро потеряют актуальность. На взгляд кинематографистов, картина содержала ошибки, но простительные.

Чиновники выразили несогласие. В ответ на похвалы они усилили критику, которая суммарно, по словам Галактионова, ставила «под вопрос самую картину». Почему фильм называется «Простые люди», если в нем рассказывается о директоре завода? Разве заводы в военных условиях на самом деле работали именно так? «Разве это наша высокосодержательная система руководства?» Почему не показано коллективное принятие решений? Почему рабочий процесс такой примитивный и сумбурный? Что, если фильм будет демонстрироваться за границей? Что он покажет? Соответствует ли конфликт между руководством и специалистами советской действительности? Эта критика касалась политического и идейного содержания фильма, что резко контрастировало с озабоченностью творческих работников художественными вопросами. Последним высказался Большаков. Он отметил, что в фильме есть «глубокие противоречия» и «фальшивые места», но нет «политических ошибок». В свете этой характеристики было решено, что Козинцев и Трауберг должны подумать, как можно улучшить картину⁴⁸². После дополнительных обсуждений Большаков одобрил выпуск «Простых людей» со всеми сценами и персонажами, которые критиковал худсовет, и лента получила прокатное удостоверение 19 декабря 1945 г.⁴⁸³

В результате оказалось, что мнение административной части членов худсовета совпадало с точкой зрения властей – «Простых людей» запретили за «фальшивое изображение жизни советского народа во время войны»⁴⁸⁴. В отзыве Отдела пропаганды ЦК перечислялись и другие причины, схожие с теми, которые беспокоили на худсовете чиновников (автор отзыва ознакомился с протоколом заседания). Там говорилось, что, во-первых, фильм не смог показать, что эвакуация советской производственной базы в тыл во время войны была крупномасштабным организованным мероприятием, которое проводилось на государственном уровне. Производственный процесс изображен в нем отсталым и неорганизованным, и непонятно, как завод вообще мог выпускать самолеты. Во-вторых, фильм пытается убедить зрителя, что завод функционирует благодаря директору, а не коллективу. Главный инженер и секретарь райкома изображены неверно, нужно было показать ключевую роль обоих в достижениях завода. В-тре-

⁴⁸² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1067.

⁴⁸³ Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино. М.: Дубль-Д, 1995. С. 93. В версию, выпущенную на DVD, вошли все упомянутые сцены, хотя Козинцев говорил, что для проката фильм перемонтировали без его ведома (с. 93). См. также: Laurent N. L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953. P. 152–154.

⁴⁸⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 732. См. также: Ковальчик Е. Фальшивый фильм // Культура и жизнь. 1946. № 3. С. 6. Картину выпустили в 1956 г. По версии Г. Марьямова, в список запрещенных фильмов в августе 1946 г. ленту внес Жданов, который не любил Козинцева и Трауберга со времен «Юности Максима» (Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. С. 83). При этом Александр Птушко утверждал: «...товарищ Жданов говорил, что это великолепный фильм, я сам это слышал, и его задержали не потому, что он плох, а потому, что нужно было дополнить, и только один Ромм говорил, что он плох» (РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 74. Л. 34).

тых, картина фальшиво представляет кадры: получается, что новые рабочие прибывают бессистемно, обучение ведется примитивно, работа идет в сложных погодных условиях, при которых может быть повреждено оборудование. В-четвертых, половина действия строится на том, что директор и его жена, которая сбежала от немцев, оказались в одном городе. Это совпадение не имеет никакого отношения к теме ленты. В-пятых, многие сцены, призванные вызвать ненависть к немцам, устарели. В заключение говорилось, что члены худсовета и зрители на предварительных показах отзывались о фильме отрицательно. Ни слова не было сказано о необыкновенно теплом приеме, оказанном картине кинематографистами⁴⁸⁵.

Как показывает случай с фильмом «Простые люди», пропасть между кинематографистами и идеологами была непреодолима. После запретов 1946 г. худсовет счел, что он был слишком либеральным, мягким и неэффективным. Обсуждение вели киноработники, и на возражения чиновников, которые впоследствии оказались вполне уместными с цензурной точки зрения, совет внимания не обращал. Но нет ничего удивительного в том, что кинематографисты были снисходительны: им часто нравились фильмы друг друга и/или они не хотели задевать чувства коллег. Как сказал Калатозов, совет превратился в «общество взаимных похвал»⁴⁸⁶. Возможно, именно поэтому в 1947 г. худсовет перестроили и кинематографистов в него не включили.

⁴⁸⁵ *Фомин В.* Кино на войне. С. 376–377. Марголит и Шмыров пишут, что на показе в Доме кино фильм приняли положительно (*Марголит Е., Шмыров В.* Указ. соч. С. 93). Хотя может возникнуть впечатление, что «Простых людей» запретили исключительно по цензурным соображениям, надеюсь, что главы 4 и 5 прояснят, почему я считаю, что не все в подобных случаях объясняется ими. Пока просто отмечу, что проблемы фильма можно было решить на стадии сценария, но этого не произошло.

⁴⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 8.

Выводы

В сочетании с сокращающимся производством опора на режиссеров стала большой помехой в создании массовой пропагандистской кинематографии при Сталине. В этот период не произошло заметной смены поколений, и избранные режиссеры-мастера смогли консолидироваться. Власти, убежденные в способности этой привилегированной группы к самоуправлению, поощряли активное участие режиссеров в принятии творческих и административных решений. Положение самоуправляемой элиты, репутация художников мирового уровня, коллегияльные органы и профессиональное самосознание помогли этой группе сохранить верность творческим принципам.

Принято связывать сталинский период с творческим застоем. Но, как показано в этой главе, кинообщество, особенно режиссеры, по-прежнему придерживалось собственных стандартов художественного мастерства. Они прислушивались к указаниям советского руководства, но вписывали их в собственную систему профессиональных ценностей, которая сформировалась в 1920-е гг. независимо от прямого влияния государства. Используя официальный дискурс о необходимости повышать качество и создавать органы самоуправления, они следовали своим художественным принципам. Эти стандарты часто отвлекали кинематографистов от актуальных вопросов повестки дня и мешали откликаться на них⁴⁸⁷. Когда в 1936 г. Сталин и его идеологи напомнили работникам кино, что создание политически полезных картин – их первоочередная обязанность, те не смогли перестроиться и стали снимать меньше картин. Полное несоответствие поставленной задачи – создать пропагандистскую кинематографию – группе специалистов, перед которыми ее поставили, – художественной элите – завело советское кинопроизводство в тупик. Как будет показано в следующих двух главах, режиссерский способ производства также стал серьезным препятствием в развитии кинодраматургии и работе киноцензуры.

⁴⁸⁷ Ср. с утверждением Яна Гросса, что СССР было «государством-спойлером», которое препятствовало связям граждан с чем-либо, кроме себя самого, и любым формам коллективной жизни, кроме выгодных ему. Государство-спойлер, как он пишет, «искореняет влияние коллектива и сдерживающую силу социальных норм, если они не одобрены государством» (*Gross J. T. Revolution from Abroad: The Soviet Conquest of Poland's Western Ukraine and Western Belorussia. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. P. 116*).

Глава 4

СЦЕНАРНОЕ ДЕЛО: ПРОБЛЕМНАЯ ПРОФЕССИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Ни одна область советской кинематографии в своем профессиональном жаргоне не породила столько метафор, сколько сценарная. Самая броская – «железный сценарий». Она прекрасно отражала настроение текущего момента, отсылая и к конструктивистскому восхищению точными механизмами, и к индустриализации, и даже намекая на самого вождя, так как «железный сценарий» иногда называли «стальным». Учитывая меткость определения, легко предположить, что советские сценарии и правда были «железными» – проходили строгую цензуру, утверждались и неукоснительно соблюдались. Но, как мы покажем в этой главе, «железный сценарий» не существовал на практике, и ситуацию лучше описывает совсем другой набор метафор, не столь подходящий эпохе, – «масло», «маргарин» и «каучук». «Масло» – это сценарные шедевры, написанные одним автором, которые были так нужны советской кинематографии и которые так редко появлялись. «Маргарин» – это качественно сделанные коллективные сценарии. На них держался Голливуд, но в кино СССР они были неприемлемы. Чтобы избежать нежелательных коннотаций с маргарином, Г. Б. Зельдович предложил другой вариант для СССР – каучук. Зельдович считал, что в советском кино есть место как растительному каучуку (сценариям одного автора), так и синтетическому (коллективному авторству)⁴⁸⁸. В 1936 г. кинематография СССР отказалась от маргариновых сценариев, но вместо масла или стали получила чрезвычайно податливый сценарный каучук.

Для массовой кинематографии требовались тысячи сценариев, но кинематограф не располагал таким количеством при Сталине. Наоборот, отрасль испытывала сценарный кризис. Основными его причинами считаются нехватка сценаристов и цензура⁴⁸⁹. Тем не менее недостаток в потенциальных авторах и сюжетах не было. Проблема вновь имела организационный характер. В сценарном деле отсутствовал механизм превращения сюжетов в добротные сценарии, безупречные с цензурной точки зрения.

Как и в других кинематографиях, создание сценария для фильма в СССР проходило два этапа – написание литературного сценария (изложения в прозе фабулы будущей картины), а на его основе – постановочного (покадровое описание фильма). Но в отличие от более индустриализованных кинематографий, здесь только сценарист мог написать литературный сценарий и только режиссер мог создать постановочный. В итоге схема включала только автора, цензора и режиссера. Не существовало дальнейшего разделения труда, и другие специалисты не могли привести сценарий в соответствие с цензурными, тематическими или качественными требованиями.

Организационная структура отрасли была слишком слабой, чтобы обеспечить бесперебойную подготовку готовых сценариев на актуальные темы. Кроме того, сценарии постоянно подвергались переделкам. В отсутствие штатных сценаристов никто не следил за тем, чтобы сценарий не менялся, пока его обсуждают с цензорами. После принятия цензурой его мог переработать режиссер, сделав собственные изменения и дополнения. Вмешательство режиссера означало, что творческая работа над сценарием не прекращалась во время съемок и даже по их окончании, ставя под вопрос и авторство сценария, и его цензуру. Однако сценариста и режиссера нужно было уважать. Поэтому вместо того, чтобы создать штат профессионалов,

⁴⁸⁸ Зельдович Г. Сценарное хозяйство // Советское кино. 1935. № 11. С. 26–27.

⁴⁸⁹ Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. N. Y.: Praeger, 1955; Youngblood D. Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935. Austin: University of Texas Press, 1991.

которые могли бы переписывать и улучшать сценарии, все усилия вкладывались в цензуру. Чтобы уравновесить слабость сценария, возник сложный цензурный механизм, но цензоры, сценаристы и режиссеры понимали работу цензуры по-разному. Поскольку сценарий лишь приблизительно соответствовал будущему фильму и мог быть многократно переделан, он превратился в «узкое место» советской кинематографии. Как остроумно изображено на карикатуре из газеты «Кино» (рис. 4), сценарий как таковой был в кризисе. По сценарию невозможно было достоверно предсказать качество и успех фильма.

В этой главе рассматриваются практика работы со сценариями в СССР и три меры, с помощью которых планировалось решить сценарный кризис, – коллективное авторство по голливудскому образцу, «железный» и литературный сценарии. Превалирование того или другого можно приблизительно соотнести с руководителями отрасли – Шумяцким, Дукельским и Большаковым соответственно. К концу 1930-х гг. от первых двух вариантов отказались в пользу авторского литературного сценария. Но этот шаг лишь усугубил кризис. Он не способствовал появлению сценаристов среднего звена (занятых доработкой сценария) и повышению качества работы, а также уменьшал количество готовых сценариев. И я выдвигаю предположение, что причиной выбора такой неэффективной политики служила идеология, которая предписывала единоличное авторство.



Рисунок 4. Михаил Храпковский. «Узкое место» («Кино». 1931. № 57)

Отсутствие профессионализации и «дефектные» авторы

На пороге 1930-х гг. дефицита сценариев или людей, желающих писать для советского кино, не было. Поступление сценариев не снижалось и в 1930-е гг. и, как говорилось во второй главе, сотни заявок приходили на студии самотеком. Теоретически такой самотек был положительным явлением. Согласно одному отчету, его «следует рассматривать, как массовое проявление общественной инициативы вокруг тематики нашей кинематографии»⁴⁹⁰. Тем не менее лишь некоторые из сценариев, поступивших самотеком, были идеологически верны и готовы к производству. Согласно докладу руководителя Главреперткома П. А. Бляхина, среди 169 сценариев, представленных студиями в Главрепертком в 1929 г., «лучших произведений» не оказалось, 2% были сочтены написанными «выше среднего художественно и идеологически», 49% – «в целом приемлемой советской продукцией», еще 49% – «мало приемлемыми» (20%) или были запрещены (29%)⁴⁹¹.

Эти цифры неудивительны для системы, при которой большинство сценариев поступали стихийно, а сценаристы были либо внештатными, либо непрофессиональными. В 1910-х гг. в схожих условиях американские кинокомпании рассматривали до 1000 сценариев в неделю и одобряли только 1%⁴⁹². Удивительно другое – в отрасли рассчитывали, что большинство сценариев должны быть хорошими или выше среднего уже при поступлении, вместо того чтобы обратить внимание на 49% (больше 80 сценариев только для РСФСР, очень немало) приемлемых, которые можно усовершенствовать.

Причина заключалась в отсутствии сотрудников, которые могли бы довести сценарии до нужного уровня. К 1930-м гг. в Голливуде работа со сценариями опиралась на таких сотрудников. На крупнейших голливудских студиях были открыты отделы, персонал которых занимался постоянным поиском сюжетов в новых публикациях. Сценарные отделы киностудий были укомплектованы журналистами и представителями других литературных профессий, которых Джанет Стайгер называет «прирученными» авторами в связи с тем, что их авторство могло и не указываться⁴⁹³. Купленный материал (как опубликованный, так и нет) студии передавали для обработки внештатным (для «престижных» проектов) и штатным авторам (для обычных картин). Сценарные отделы занимались как созданием сценариев, так и их переработкой в стандартизованные постановочные сценарии. Когда сложилась система специализированных пишущих кадров, у голливудских режиссеров по большей части отпала необходимость заниматься сценарием⁴⁹⁴. То есть в Голливуде команда профессионалов превращала перспективные сюжеты в качественные сценарии, и соавторство было в порядке вещей. Существовало четкое разделение труда – замысел (работа со сценарием) и воплощение его в фильм (съемки) были отдельными процессами, которыми занимались разные группы специалистов⁴⁹⁵.

⁴⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 32. Л. 19.

⁴⁹¹ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 6. Д. 19. Л. 13.

⁴⁹² *Staiger J.* «Tame» Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers and Scenarios in Hollywood // *Quarterly Review of Film Studies*. 1983. Vol. 8. № 4. P. 40.

⁴⁹³ *Ibid.* P. 33–34.

⁴⁹⁴ *We Make the Movies* / Ed. N. Naumburg. N. Y.: W. W. Norton, 1937. P. 1–52; *Staiger J.* *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Script* // *American Film Industry* / Ed. T. Balio. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. P. 173–192; *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. N. Y.: Columbia University Press, 1985.

⁴⁹⁵ *Maras S.* *Screenwriting: History, Theory, and Practice*. L.: Wallflower Press, 2009. См. также: *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* *Op. cit.*; *Нильсен В.* Организация производства фильмов в США // *Искусство кино*. 1936. № 4. С. 56–61. О коллективном авторстве во французском кинематографе см.: *Crisp C.* *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. P. 300–307.

Для создания сценарных и сюжетных отделов в Голливуде было несколько причин. Большой объем выпускаемой продукции, который студиям необходимо было поддерживать, чтобы оставаться на плаву, требовал постоянного притока сюжетов. В условиях массового производства кинокомпаниям оказалось дешевле и проще разрабатывать их в собственных отделах со штатом авторов. Видные писатели приносили известность, но могли тормозить производственный процесс (например, задержками). Также не существовало гарантий, что сторонний автор не продаст свой сценарий другой студии по более выгодной цене. Штатные сотрудники и специалисты на долгосрочных контрактах могли обеспечить бесперебойную подготовку сюжетов, рассчитанных на сильные стороны конкретных кинокомпаний – звезд, режиссеров, жанры и бюджеты. К тому же передача разработки постановочного сценария от режиссеров профессионалам с узкой специализацией способствовала стандартизации и повышению эффективности планирования и производства⁴⁹⁶.

Работа со сценариями в СССР никогда не была стандартизована, потому что от кинематографа требовалось другое. Объем производства всегда был небольшим и постоянно снижался, но, так как студии принадлежали государству, вопросы финансирования и прибыли не стояли остро. Стандартизация не имела большого значения еще и потому, что производство строилось вокруг режиссеров и их съемочных групп. Как следствие, работа со сценариями велась в кустарном, неорганизованном режиме⁴⁹⁷. В Голливуде она подразделялась на поиск тем и сюжетов, написание либретто и самого сценария, проверку фактов, цензурную редактуру и подготовку постановочного сценария. Из-за непромышленного способа производства в советской кинематографии некоторые из этих функций были настолько мало востребованы, что их почти никому было выполнять.

С 1920-х гг. сценарий, как правило, считался неотделимым от автора. Поэтому если в сценарии были недостатки, улучшению подлежал не текст, а автор. Как в 1930-е гг. писал критик Ипполит Соколов, у сценарного кризиса в СССР две причины – социальная и производственная. Социальная состояла в неготовности сценаристов выполнять новые тематические требования. Производственная – в неспособности сотрудников студийных сценарных отделов помочь сценаристам рекомендациями⁴⁹⁸. За год до этого заведующий Художественным отделом «Совкино» М. Г. Рафес назвал проблему «историческим дефектом» – те, кто могут писать, идеологически безграмотны, а идеологически подкованным не хватает таланта и писательского опыта⁴⁹⁹.

Ситуация с кадрами, когда дефектными считали людей, а не систему, продолжалась до конца сталинского периода. В 1948 г., обсуждая прошлогодние неудачи, директор Сценарной студии Д. И. Еремин сказал, что их вызвали не отсутствие писательских навыков или знания специфики кино, но «недостаточно глубокое идейно-политическое направление» сценариев. И добавил, что кинематографии не хватает «авторов-мыслителей, авторов-политиков, государственно теоретически и практически мыслящих авторов»⁵⁰⁰. Стремление к перевоспитанию идеологически «дефектных» авторов отвлекало внимание кинематографистов от собственно сценариев.

В ситуации отсутствия специальных отделов или другой эффективной системы редактирования сценариев не было возможности получать большое количество качественных работ. Но вместо увеличения штата сценаристов отрасль увеличивала штат цензоров.

⁴⁹⁶ *Staiger J.* Op. cit.; *Staiger J.* Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Script // American Film Industry / Ed. T. Balio. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. P. 173–192; *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* Op. cit.

⁴⁹⁷ Зельдович Г. Сценарное хозяйство // Советское кино. 1935. № 11. С. 26–34.

⁴⁹⁸ Соколов И. Реорганизовать сценарное дело // Кино. 1930. № 12. С. 2–3.

⁴⁹⁹ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 6. Д. 19. Л. 53.

⁵⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 14. Д. 59. Л. 4.

Сценарный отдел и его редакторы

Работу со сценарием в СССР вели автор, редактор и режиссер. Авторы были внештатными, примерно как в условиях свободного рынка. Они подавали на студии заявки, и с ними подписывался договор на каждый конкретный проект. Гонорар за сценарий составлял от 5000 руб. в 1930-е гг. до 100 000 руб. к концу сталинского периода. Заявками и сценариями на студии занимался сценарный отдел⁵⁰¹. В 1938–1941 гг. авторы могли также присылать заявки непосредственно в сценарный отдел Кинокомитета. Но, как правило, заявки приходили в Кинокомитет со студий. Например, за последние три месяца 1938 г. старший редактор отдела Я. З. Черняк рассмотрел 68 рукописей, из которых только две пришли от самих авторов⁵⁰². С 1941 г. заявки подавались как на киностудии, так и в Сценарную студию Кинокомитета⁵⁰³.

За несколькими исключениями (в начале 1930-х гг.) сценаристы не состояли в штате сценарных отделов. Отделы укомплектовывались политредакторами и консультантами, которые не писали сценарии, а только рассматривали то, что присылали авторы. Из-за этого отделы превратились в цензурные инстанции, основной задачей которых было проверять содержание и тему, а также выявлять политические ошибки. Редакторы либо отвергали сценарии, либо принимали. В любом случае они обязаны были составить заключение – письменное обоснование своего решения с рекомендациями по доработке. Согласно типовому сценарному договору за все доработки отвечал автор⁵⁰⁴.

Весь сталинский период первый этап цензуры сценарии проходили в сценарных отделах студий. После этого принятые работы отправлялись в учреждение, осуществляющее руководство кинопромышленностью – «Союзкино», ГУКФ, ГУК, Кинокомитет, Министерство кинематографии, в зависимости от периода (назовем его собирательно киноуправлением), где в случае одобрения их подписывал сам председатель⁵⁰⁵. В начале 1940-х гг. утвержденные Большаковым сценарии рассматривал также Отдел пропаганды ЦК, передавая некоторые на согласование Жданову или другим членам ЦК. На всех уровнях – студия, киноуправление, партийный аппарат – сценарий цензурировало много людей, причем со временем их количество росло. На уровне студий после оценки сценарным отделом в 1930-е гг. его оценивало художественное бюро или равнозначный орган и с 1940-го по 1953 г. – студийный худсовет. На уровне киноуправления его читали политредакторы из отдела по производству художественных фильмов. В 1939–1940 гг. главе управления помогал сценарный совет. В 1940-х гг. он был преобразован в сценарную комиссию при худсовете Министерства кинематографии. С открытием Сценарной студии сценарии проходили также через ее редколлегия и главного редактора. Кроме того, редакторы всех уровней, включая Отдел пропаганды ЦК, для принятия окончательных решений совещались со специалистами со стороны.

К концу 1940-х гг. каждый сценарий проходил как минимум через 20 редакторов. Многочисленность цензоров была прямым следствием опоры на одного автора. Так как работу мог переделывать только он, редакторы в основном давали советы, как ее улучшить⁵⁰⁶. Кинемато-

⁵⁰¹ Сценарные отделы студий в 1933 г. были, по всей видимости, расформированы, а их штат вошел в режиссерские группы (см.: К. Е. Накануне сценарного прорыва // Кино. 1933. № 26. С. 2). Их восстановили в 1935 г. (см.: *Кин Арк*. Неиспользованные возможности // Кино. 1936. № 7. С. 1). Во время войны Сценарная студия функционировала как соответствующий отдел Центральной объединенной киностудии (1941–1944).

⁵⁰² РГАЛИ. Ф. 2208. Оп. 2. Д. 605. Л. 4–6.

⁵⁰³ С созданием Сценарной студии Управление по производству художественных фильмов Кинокомитета поглотило сценарный отдел.

⁵⁰⁴ Кинофотопромышленность: систематический сборник законодательных постановлений и распоряжений. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 161.

⁵⁰⁵ Студии союзных республик отправляли сценарии соответствующим республиканским кинокомитетам.

⁵⁰⁶ О политико-экономической логике, лежащей в основе большого числа надзорных инстанций, см.: Markevich A. How

графисты прекрасно понимали, что система неэффективна, мучительна для авторов и пагубна для сценариев. Периодически заявляли, что большое число инстанций привело к сценарному кризису, и предпринимали попытки сосредоточить цензуру в руках одного или двух лиц. Несмотря на это количество цензоров с течением времени росло, так как сценарии не становились лучше и проверяющие все меньше понимали, что цензурировать.

Сотрудники сценарного отдела обычно делились на две категории. Главные редакторы, как правило, имели либо писательский опыт, либо литературное образование. Я. Черняк, Р. Мессер, Н. Коварский, И. Вайсфельд, В. Катинов, Е. Добин, Г. Чахирян и Ф. Левин были критиками. О рядовых работниках, среди которых была большая текучка, известно мало, но они не имели отношения к творческим профессиям, хотя составляли большинство. Например, в 1939 г. в сценарном отделе «Мосфильма» числилось девять редакторов, и только глава отдела И. Трауберг и его заместитель Вайсфельд были представителями творческих профессий⁵⁰⁷.

Сценаристы пренебрежительно относились к большей части редакторов, так как считали их некомпетентными, необразованными, не понимающими специфику кино сотрудниками, которых заботит только идеология. Писатель Лев Славин рассказывал, что Киевская киностудия прислала ему для переделки диалогов два чужих сценария⁵⁰⁸. Но он счел, что в одном диалоги прекрасные, а второй настолько плох, что его не спасут даже хорошие диалоги. Славин сделал вывод, что редакторы кинофабрики ни в чем не разбираются⁵⁰⁹. Сценарист Катерина Виноградская утверждала в 1933 г.: «Руководство доводит до сведения сценариста резолюции ЦК партии, действия и распоряжения правительства и вместо того, чтобы помочь сценаристу перевести все это с газетного языка на кинематографический, переводит сценариста с кинематографического языка на газетный»⁵¹⁰. В 1938 г. она же писала: «Один остроумный человек сказал о таких „редакторах“: „В кинематографии всего страшнее зайцы: они могут убить“»⁵¹¹. Авторы считали, что если следовать рекомендациям редакторов, получаются «мертворожденные» сценарии со «скучными ублюдками» вместо персонажей⁵¹². Шкловский сравнивал прошедшие цензуру сценарии с собаками, выскакивающими из-под трамвая, а редакторов – с гладильней гостиницы «Москва»⁵¹³.

Ситуация усугублялась тем, что редакторы иногда расходились во мнениях и давали противоречивые рекомендации. По словам Геннадия Фиша, одного из авторов сценария комедии «Девушка с характером» (1939), текст смотрели десять редакторов и все советовали разное. Было непонятно, чьи пожелания принимать во внимание. Кроме того, добавлял Фиш, у некоторых рецензентов отсутствовало чувство юмора⁵¹⁴. Редакторы также пропускали грубые ошибки. Сценарий Александра Ржешевского и Владимира Скрипицына «Рубиновые звезды» для комедии А. Г. Усольцева-Гарфа «Веселей нас нет» (1940), о которой я упоминала в третьей главе, переписывали как минимум пять раз. Его неоднократно проверяли Ташкентская киностудия, киноуправление и три режиссера, выполнявших роль редакторов⁵¹⁵. Фильм рас-

Much Control Is Enough? Monitoring and Enforcement under Stalin // *Europe-Asia Studies*. 2011. Vol. 63. № 8. P. 1449–1468; Kornai J. *The Socialist System: The Political Economy of Communism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. P. 99.

⁵⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 577. Л. 11.

⁵⁰⁸ Как я пишу ниже, редактирование диалогов и другие переделки иногда поручали не самим авторам, но и тогда такие работы выполняли известные писатели и внештатные сценаристы.

⁵⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Д. 173. Л. 63.

⁵¹⁰ Виноградская К. Звенья разрывов // *Кино*. 1933. № 27. С. 2. См. также: Обещания и действительность // *Кино*. 1936. № 60. С. 3; РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 324.

⁵¹¹ Виноградская К. Автор, режиссер, редактор // *Кино*. 1938. № 43. С. 2.

⁵¹² Леонидов О. О больших страстях, утраченном даре и дозировке таланта // *Кино*. 1933. № 7. С. 2. В 1926–1934 гг. Леонидов написал сценарии для нескольких фильмов. После 1934 г. он с успехом работал в детском кино.

⁵¹³ Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 247.

⁵¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 324. Л. 28–29.

⁵¹⁵ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 2082.

сказывает об уважаемой русской семье, которая едет в Узбекистан на свадьбу сына-пограничника и отмеченной наградами узбекской девушки-хлопкороба. Многие ошибки сценария были замечены и исправлены. Редакторы беспокоились по поводу обрисовки образов советских передовиков, но почти не уделили внимания показу отношения русских к узбекам, отметив только, что последние показаны шаблонно⁵¹⁶. При просмотре же Жданов пришел в ужас от того, что редакторы пропустили такую «элементарную» вещь, как «русский шовинизм». В фильме об Узбекистане персонажи отзываются как о месте «у черта на рогах». Фильм запретили за клеветнический показ советских граждан и шовинистическое изображение узбеков⁵¹⁷.

Мало того, что редакторов считали некомпетентными, их рекомендациям нельзя было доверять. При этом авторам все же приходилось следовать некоторым их советам. Можно было выборочно выполнить отдельные требования и проверить, отклонят, возвратят или примут отредактированную версию. Этот способ часто приносил плоды, тем более что после утверждения сценарий все равно ожидали режиссерские поправки, что делало процесс рассмотрения неокончательным.

Большинство редакторских замечаний имели характер запретов. Редакторы в основном следили за изображением членов партии, рядовых граждан и врагов. Сценарии чаще всего отклоняли по следующим причинам: не подчеркнута роль партии; нет «советской действительности», то есть советское общество представлено так же, как буржуазное; оскорбительно или негативно изображены советские люди, руководство или организации; в положительном свете показаны враги; присутствует моральная и политическая неоднозначность; превалируют пессимизм и жестокость; присутствует «нетипичность», то есть показ негативных явлений, которые цензоры всегда называли «нетипичными». Как заметила Виноградская, упомянув «газетный язык», многие редакторы ссылались на последние политические директивы. Постоянно требовали, например, подчеркнуть роль масс и коллектива, а в 1939 г. редактор дал указание переработать сценарий «в плане той формулировки, которая дается в кратком курсе партии»⁵¹⁸. Имелась в виду «История ВКП(б). Краткий курс» (1938), учебник, написанный Сталиным.

Предписания тоже давались часто. В некоторых случаях, когда редакторы заботились о согласованности сюжета, наличии в нем причинно-следственных связей, хорошем вкусе и морали, их рекомендации почти не отличались от требований голливудских цензоров. Возьмем, к примеру, обсуждение сценария Одесской киностудии «Призывники» (1940). На заседании сценарного отдела Кинокомитета в июне 1939 г. редактор Токарева сказала, что женщины не должны сразу соглашаться на прогулку с малознакомыми молодыми людьми. Редактор Г. А. Авенариус счел отдельные события недостаточно мотивированными, а тему мнимого сумасшествия героя излишней. Эти полезные рабочие замечания были призваны улучшить уже хороший сценарий. Редакторы сочли «Призывников» прекрасной комедией, сопоставимой с лучшими западными образцами, и одобрили фильм еще и потому, что он обращался к темам патриотизма, воинского долга и Красной Армии. Тем не менее с учетом запрета фильма «Закон жизни» Большаков остановил производство фильма по идеологическим соображениям, которые высказывались и во время обсуждения, но первоначально во внимание не принимались. В картине слишком много времени уделялось тому, как советская молодежь пытается избежать призыва⁵¹⁹.

В связи с многочисленностью цензоров, их служебным рвением и несовпадением их оценок сценарии с трудом проходили рассмотрение и многие из них отвергались. Это касается работ не только неизвестных авторов, но и профессионалов. Например, в середине 1930-х гг.

⁵¹⁶ Там же. Л. 2.

⁵¹⁷ Фомин В. Кино на войне. С. 33–34.

⁵¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 485. Л. 121.

⁵¹⁹ См.: РГАЛИ. Там же. Л. 33–37; Ф. 2350. Оп. 4. Д. 35. Л. 21–24.

Шкловский написал сценарий «Степан Разин» для режиссеров «Мосфильма» Ольги Преображенской и Ивана Правова. Его попросили внести переделки. Шкловский три раза менял текст, но сценарий так и не был принят. Преображенская и Правов сняли фильм в 1939 г. по сценарию, написанному ими с Алексеем Чапыгиным, автором романа о Разине. То же произошло со сценариями, которые Шкловский писал для Эраста Гарина и Хеси Локшиной («Ленфильм») и Эсфирь Шуб («Мосфильм»). Как минимум еще шесть сценариев, которые Шкловский написал в 1930-е гг., были отвергнуты⁵²⁰. Ни один из тринадцати сценариев, созданных им во время войны (за которые он получил 200 000 руб. аванса), тоже не был запущен в производство⁵²¹.

Сценарная студия не изменила принципов работы со сценариями. Как было показано во второй главе, вместо того чтобы своими силами подготавливать идеологически верные сюжеты на темы, необходимые властям, она ориентировалась на авторов (и режиссеров). В 1943 г., через два года после создания Студии, начальник Управления агитации и пропаганды ЦК Г. Ф. Александров жаловался ЦК, что ее существование вовсе не способствует преодолению сценарного кризиса, а сценарии, которые там подготавливаются, неудовлетворительны по тематике и содержанию, примитивны и однообразны по сюжетам, образам и стилю⁵²². В 1943 г. состав сотрудников Студии был изменен, и ее глава Большинцов ушел. К 1946 г. под руководством И. Б. Астахова и Д. И. Еремина студия превратилась в очередной центральный цензурный орган, эквивалентный сценарным отделам киностудий⁵²³. Шкловский сетовал в 1945 г., что в ней работают всего десять человек, когда нужны сотни. Он был прав и в том, что студия должна ориентироваться на сюжеты, «штук 500–700» в год, а не на сценарии и авторов⁵²⁴.

В отличие от Голливуда, в СССР в сценарных отделах не писали сценарии, а отбирали и цензурировали то, что представлялось. Таким образом, их функции изначально были ограниченными, и это настраивало авторов против редакторов. Кроме того, у советской кинодраматургии была еще одна специфическая проблема. Большинство текстов неоднократно возвращали для переработки, которую поручали самому автору, часто не желающему ничего переделывать, поэтому сценарии никогда не были готовы к запуску в производство, а процесс их переписывания продолжался и после утверждения. На этом этапе рукопись переходила к режиссеру, который превращал одобренный цензурой литературный оригинал в постановочный сценарий. И здесь к разногласиям между сценаристами и редакторами добавлялись конфликты между сценаристами и режиссерами.

⁵²⁰ Обещания и действительность // Кино. 1936. № 60. С. 3.

⁵²¹ Живые голоса кино. С. 324.

⁵²² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 676.

⁵²³ См., например: РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 8. Д. 75; Ф. 2373. Оп. 12. Д. 76; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 721.

⁵²⁴ РГАЛИ. Ф. 2373. Оп. 10. Д. 87. Л. 26.

Режиссерский сценарий и кризис контроля

Из-за режиссерского способа производства и в связи с отсутствием в штате киностудий СССР продюсеров и сценаристов только режиссер мог переделать прошедший цензуру литературный сценарий в постановочный. Он так и назывался – режиссерский сценарий. Режиссеры не имели ничего против этой обязанности. Напротив, другой вариант для них был невыносим. Даже если полученный литературный оригинал не требовал значительной редактуры для превращения в покадровый режиссерский сценарий, его все равно переделывали. Эйзенштейн писал: «А из сличения литературного сценария с режиссерским легко немедленно установить, имеем ли мы дело с рабской раскадровкой или с новым творческим подъемом вещи, прошедшей после авторства сценариста через творческое сознание постановщика»⁵²⁵.

Переработка литературных сценариев в режиссерские, таким образом, была не просто профессиональной привычкой, но способом стать автором конечного продукта. В. К. Туркин считал, что два этапа работы над сценарием в СССР – литературный и режиссерский – можно сравнить с двумя голливудскими стадиями – расширенным либретто («тритментом») и постановочным сценарием. Туркин хвалил точность постановочных сценариев в Голливуде, но вслед за Эйзенштейном замечал: «Нельзя согласиться только с тем, что [в СССР] превращение тритмента в постановочный сценарий – работа чисто техническая. В постановочном сценарии завершается работа над формой произведения, уточняется разбивка и движение действия, разрабатываются детали»⁵²⁶. Практика изменения формы, тематики и персонажей фильма в режиссерском сценарии была широко распространена⁵²⁷.

Снисходительное отношение советских режиссеров к литературным сценариям обусловливалось тремя причинами. Во-первых, многие режиссеры либо сами писали сценарии своих фильмов, либо думали, что способны на это. Поэтому они считали себя вправе менять оригинал по своему усмотрению. Самый знаменитый пример такого отношения, наверное, «Цирк» (1936). Григорий Александров внес столько поправок в сценарий, что его авторы Илья Ильф и Евгений Петров попросили убрать их имена из титров⁵²⁸. К тому же у режиссеров был материальный стимул становиться соавторами сценария, так как они получали за это дополнительный гонорар⁵²⁹.

Во-вторых, режиссеры по-прежнему считали, что фильмы создаются не на стадии сценария, а во время съемок и монтажа⁵³⁰. Эйзенштейн, к примеру, соглашался с метафорой Исаака Бабеля: «Писание сценария – это все равно что приглашать акушерку в брачную ночь»⁵³¹. Режиссеры предпочитали абстрактные, длинные и даже плохие сценарии, потому что они позволяли снимать много материала и иметь выбор при монтаже⁵³². Монтажеры в СССР, в отличие от Голливуда, подчинялись режиссеру.

⁵²⁵ Эйзенштейн С. По местам! // Кино. 1933. № 13. С. 3.

⁵²⁶ Туркин В. К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. С. 48.

⁵²⁷ О советской теории кинодраматургии, сформировавшейся под влиянием пособий, учебников и академических работ, см.: Хеннинг А. Обобщение кинодраматургии: от кинодраматургии к драматургии искусств // Советская власть и медиа: сборник статей. СПб.: Академический проект, 2009. С. 430–449.

⁵²⁸ См., например: *Salys R. The Musical Comedy Films of Grigori Aleksandrov: Laughing Matters*. Chicago: Intellect. 2009. P. 132.

⁵²⁹ Кинофотопромышленность: систематический сборник законодательных постановлений и распоряжений. С. 164. Об этом см. также: *Babitsky P., Rimberg J.* Op. cit. P. 97; *Youngblood D.* Op. cit. P. 237.

⁵³⁰ См.: *Thompson K.* Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes // *Film History*. 1993. № 5. P. 397.

⁵³¹ Юрнев П. Сергей Эйзенштейн: Замыслы, фильмы, метод. М.: Искусство, 1985. Т. 2. С. 193.

⁵³² Алперс Б. Кинодраматургия и режиссура // Кино. 1933. № 33. С. 2.

И наконец, режиссеры полагали, что сценарии, особенно созданные писателями, – это либо рабочие отбросы, которые писатели не могут использовать в своей прозе, либо качественный, но сырой материал, не годящийся для кино⁵³³. Они считали, что писатели не знают специфику кино, не принимают работу в нем всерьез и занимаются ею только ради денег. Если верить Михаилу Зощенко, многие его коллеги действительно так и считали⁵³⁴. Это вело к пренебрежительному отношению к сценариям и необходимости их «адаптации». По словам современника, это был порочный круг: «Режиссер переделывает сценарий, потому что он сырое, у сценариста нет стимула – потому что он поставщик сырья»⁵³⁵.

Равным образом режиссеры не считали, что и режиссерский сценарий должен быть точно воспроизведен в будущем фильме. Вот как Елена Кузьмина описывает работу своего первого мужа Бориса Барнета со сценарием в 1930-х гг.: «Он никогда не следовал сценарию. Кропотливо переписывал каждую сцену и склеивал эти листы бумаги в один длинный список. Расстилал свиток на полу и ползал вдоль него на четвереньках, когда нужно было найти какое-то место. А потом снимал что-то совсем другое, импровизируя на месте. Поэтому в его фильмах есть „свобода“»⁵³⁶. Джей Лейда, который участвовал в создании «Бежина луга» Сергея Эйзенштейна, написал в дневнике, что подготовительные наброски режиссера «такие же свободные и спонтанные, каким остается сам сценарий до конца съемок. Многократно я видел, как за день работы Э[йзенштейн] ни разу не обращался к сценарию, так уверенно он полагался на свои идеи»⁵³⁷.

Режиссеры считали, что поскольку они главные авторы своих произведений, то могут менять все что угодно на любой стадии, вплоть до финального монтажа. Более того, режиссерские сценарии иногда называли рабочими или монтажными, и некоторые режиссеры полагали, что режиссерский сценарий может быть завершен только по окончании съемок, очевидно, чтобы потом служить подспорьем при монтаже⁵³⁸. Пытаясь разграничить эти понятия, Кулешов как-то сказал, что режиссерский сценарий для него – это официальный документ, который утвержден, а фильм нужно снимать по другому, «рабочему» или «монтажному» сценарию, внутреннему документу для использования режиссером и съемочной группой⁵³⁹. Но подобное разделение на практике не вводилось.

⁵³³ *Мачерет А.* Творческая подоплека юридических неполадок // Кино. 1933. № 13. С. 3; РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 324.

⁵³⁴ Живые голоса кино. С. 239.

⁵³⁵ *Бугославский С.* Сценарист – режиссер – композитор // Кино. 1933. № 17. С. 3.

⁵³⁶ *Eizenschitz B.* A Fickle Man, or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director // Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / Eds. R. Taylor, I. Christie. L.: Routledge, 1991. P. 153.

⁵³⁷ *Leyda J.* Kino: A History of the Russian and Soviet Film. N. Y.: Collier Books, 1973. P. 328.

⁵³⁸ *Яворский Е.* Убытки и монтажный сценарий // Кино. 1933. № 16. С. 3.

⁵³⁹ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 31. Л. 1 об.

№ п/п	Место кадра	План	Метраж	Содержание кадра	За кадром
1.	Конференц-зал	Общ.	5.	Открылся конференц-зал техническо-го вуза.	
2.	"	Ср.	2.	За длинным столом, покрытым красным сукном, сидит профессора. Рядом большая черная доска. На ней нарисован проект. У проекта молодой человек.	
3.	"	Ср.	2.	В глубине ряды отулов заняты публикой.	
4.	"	1.	1,5	Среди публики пошлое мужчины и седали, но очень молодая на вид, женщина. Она заметно волнуется. Откашливается часто навал.	
5.	"	1.	1,5	В следующем ряду, у края, сидит хорошенькая серьезная девушка. Она напряженно следит за тем, что происходит у профессорского стола.	
6.	"	Ср.	1,5	В центре стола председательствует маленький, пошлое человек весь в орденках. Он снимает очки, надевает другие и поднимает голову от таблиц с математическими вычислениями, смотрит на проект и одобрительно поворачивает головой.	
7.	"	Ср.	1,5	Седали дама привала руку к сердцу. Пошлое мужчины сиротки руки на груди и осл поудобней.	

Рисунок 5. Страница режиссерского сценария к фильму «Свет над Россией» (С. Юткевич, 1948) (РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 279. Л. 1 в)

Каждый режиссер пользовался режиссерским сценарием по-своему, и законченный фильм соответствовал его тексту лишь приблизительно. Режиссерский сценарий мог представлять собой как простую покадровую передачу оригинала, так и полностью переработанную версию. Форма его тем не менее на протяжении всего рассматриваемого периода оставалась практически неизменной и представляла собой таблицу, где указывались номер кадра, место действия, план, метраж, содержание кадра и звуковое сопровождение (рис. 5). Основное отличие от голливудского постановочного сценария состояло в заранее обозначенном метраже каждого кадра. Трудно сказать определенно, почему. Скорее всего, дело было в привычке подходить с точки зрения монтажа (ритма), с одной стороны, и с точки зрения частей (катушек пленки), с другой. Возможно, такая практика появилась и из-за дефицита импортной пленки в 1920–1930-е гг. Предварительно запланированный расход пленки позволял начать переговоры о ее предоставлении еще до начала съемок.

Тем не менее на практике планирование метража и дефицит пленки мало что значили. По мнению кинематографистов, присутствовавших на совещании 1938 г., посвященном постановочному сценарию, планируемый метраж указывался в лучшем случае приблизительно, в худшем – произвольно⁵⁴⁰. На деле намеченный метраж редко совпадал с фактическим расходом пленки. Например, режиссер фильма «Гармонь» И. Савченко отчитывался, что эпизод, на который по режиссерскому сценарию отпускалось 4 метра (10 сек.), в готовом фильме занял 40 метров (полторы минуты). Это была сцена танца главных героев, снимавшаяся под музыку. Он объяснил, что музыка слишком хорошая и группа продолжила съемки, на месте решив продлить эпизод⁵⁴¹.

В этом случае несовпадение запланированного и фактического метража было случайным. По признанию Савченко, при создании режиссерского сценария он не учел музыку, так

⁵⁴⁰ Там же. Д. 31.

⁵⁴¹ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 429. Л. 66.

как это был его первый полнометражный и первый звуковой фильм⁵⁴². Но опытные режиссеры намеренно указывали один метраж, а снимали по-другому или решали, сколько будет длиться сцена, уже после окончания съемок. Первоначальный режиссерский сценарий фильма Пудовкина «Адмирал Нахимов» предполагал метраж 4500 метров, то есть Пудовкин планировал фильм длиной 164 минуты. Его попросили переписать сценарий, что он и сделал. Тем не менее даже отредактированная и утвержденная к производству версия была слишком длинной, и ее пришлось сократить до 2870 метров (105 минут)⁵⁴³. Пудовкин, конечно, понимал, что 4500 метров – это слишком много. Но он стремился иметь как можно больше отснятого материала для монтажной работы. Он хотел выбирать не просто из дублей, а из целых сцен.

Как писала газета «Кино» в 1940 г., кинематографисты считали, что «для того, чтобы сделать один хороший фильм, надо снять два плохих»⁵⁴⁴. Длина «Весны» Александрова в том виде, в каком она существует сейчас, составляет 2850 метров. Александров при этом потратил 1300 метров только на одну сцену – ревью, снятое в Большом театре. Когда режиссер показал материал коллегам, его длина их ужаснула. Александров сказал, что планирует использовать в фильме только 300 метров, но ему нужно в четыре раза больше для монтажа. Тогда он сможет выбрать подходящие моменты снятого спектакля, чтобы спародировать театр⁵⁴⁵. Сцена в картине действительно длится 10 минут (меньше 300 метров), но в нее вошло мало материала, снятого в Большом театре, и тот в основном использован в форме рир-проекции, то есть можно сказать, что 1300 метров пленки было потрачено зря.

Практика режиссерского сценария породила еще одну проблему. В течение почти всего сталинского периода фильм считался запущенным в производство после одобрения сценария студией и киноуправлением. Хотя в 1940–1950-х гг. постановочные сценарии тоже проходили цензуру, картины, как правило, все равно запускались в производство до того, как окончательно определялись сюжет, персонажи, место действия и идейное содержание. Причиной тому были годовое планирование и режиссерский способ производства. Из-за задержек, связанных с написанием, редактированием и цензурой, в распоряжении студий всегда находилось меньше готовых к производству сценариев, чем требовалось. Чтобы приблизиться к намеченным годовым показателям, студии начинали съемки по сценариям, требующим доработки. Во многих заключениях по одобренным сценариям встречается пометка «исправления внести в режиссерский сценарий» или «при постановке». Предполагалось, что режиссер сделает необходимые правки при работе над фильмом.

Приведу пример. При обсуждении на «Ленфильме» сценарий Николая Олейникова и Евгения Шварца «На отдыхе» (1936) сочли неготовым. По словам Леонида Трауберга, сценарий «произвел приятное впечатление», содержал «очень неплохие места с точки зрения юмора и выдумки» и был «очень хорошо продуман <...> и по линии звука». Но в нем отсутствовала фабула, события казались немотивированными, идея – нечеткой, персонажи – недостаточно «советскими». Тем не менее участники совещания решили одобрить сценарий к производству, так как он легко читался, а снимать его должен был опытный режиссер⁵⁴⁶. Картину снял Эдуард Иогансон, и ее чуть не запретили из-за тех недочетов, которые были указаны на совещании. И хотя Иогансону было лишь немногим более сорока во время съемок, фильм стал для него последним. Он умер в 1942 г.

И через десять лет ситуация не изменилась, что демонстрирует следующий пример. Производство «Весны» (1947) Александрова по сценарию Александра Раскина и Мориса Слобод-

⁵⁴² Там же.

⁵⁴³ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 4. Л. 1–2.

⁵⁴⁴ Наведем порядок в студийном хозяйстве // Кино. 1940. № 7. С. 4.

⁵⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 14. Л. 23.

⁵⁴⁶ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 12. Д. 43. Л. 1–7; Оп. 16. Д. 471. Л. 40.

ского началось 2 августа 1944 г. В письме в Главное управление по производству художественных фильмов Кинокомитета от 27 июля 1944 г. директор «Мосфильма» В. Н. Головня просил представить сценарий на утверждение Большакову и уточнял: «Все необходимые исправления (с учетом Ваших замечаний, данных на заседании худсовета студии) будут произведены тов. Александровым непосредственно в режиссерском сценарии»⁵⁴⁷. Через десять месяцев руководство «Мосфильма» дало распоряжение, чтобы Эрдман и Вольпин (с которыми Александров работал раньше) переписали диалоги и внесли другие изменения. Но и через полгода постановочного сценария картины по-прежнему не существовало. Были утверждены актеры, построены декорации, сшиты дорогие костюмы, потрачено 2 млн рублей (шестая часть общего бюджета картины), но съемки так и не начались, и неизвестно было, понадобятся ли декорации⁵⁴⁸.

Начинать работу до завершения режиссерского сценария было неэкономично. Но поскольку его писал режиссер, сценарий оставался незавершенным, не ограниченным никакими рамками. С. Герасимов в предисловии к книге 1952 г. о профессии режиссера описывал режиссерский сценарий как предварительную переработку литературного оригинала, которая «не предвосхищает во всех чертах будущий фильм». Более того, он утверждал, что вопрос о том, насколько режиссерский сценарий предопределяет будущий фильм, не технический, а зависит от понимания «природы киноискусства». Он писал: «Режиссеры, для которых конструкция фильма, композиция каждого кадра, монтажно-ритмическая форма являются основным, видят в режиссерском сценарии точный и исчерпывающе подробный чертеж кинопроизведения. Режиссеры, которым дороже всего живое творчество актеров, режиссеры, которые понимают создание фильма как сложный творческий процесс, имеющий ряд стадий и этапов, видят в режиссерском сценарии план творческой работы, конструктивную схему, не более»⁵⁴⁹. Согласно Герасимову, настоящие творцы и ремесленники используют режиссерский сценарий по-разному. Последние ничего не создают, а «технически осуществляют зафиксированный на бумаге фильм», исключая из творческого процесса остальных участников. Такой подход «обязательно» делает фильм поверхностным, схематичным и безжизненным. В заключение он делился собственным опытом, который продемонстрировал, что режиссерский сценарий лучше всего писать не в подготовительный период, а после того, как фильм до конца отрепетирован с актерами⁵⁵⁰.

Иногда такая свобода в обращении со сценарием шла картине на пользу. Вторым вариантом режиссерского сценария «Чапаева», написанный до начала съемок и считавшийся окончательным, содержал пятьдесят семь сцен. Двадцать одна из них (некоторые даже были сняты) не вошла в фильм, но вместо них появились одиннадцать совершенно новых. Больше половины 82-страничного режиссерского сценария было переписано или серьезно отредактировано. Благодаря этим переделкам персонажи стали выразительнее, а сюжет – яснее⁵⁵¹. Но иногда подобные действия ставили под угрозу судьбу фильма. Когда съемки «Весны» Александрова завершились на 75%, худсовет министерства посмотрел готовый материал и решил, что он политически и идейно слаб. Совет заключил, что изменения, внесенные Александровым, только усугубили «порочность» сценария, которая заключалась в «рабском подражании американским буржуазным кинообразцам» и «фальшивом изображении советского общества». Александров и руководство «Мосфильма» заверяли, что сценарий можно исправить, но худсовет приостановил производство картины и распорядился, чтобы Александров и сценари-

⁵⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 17. Л. 1, 30.

⁵⁴⁸ Там же. Л. 23, 30, 44, 46.

⁵⁴⁹ Герасимов С. О профессии кинорежиссера // Вопросы мастерства в советском киноискусстве. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 23.

⁵⁵⁰ Там же. С. 22–25.

⁵⁵¹ Писаревский Д. Сценарные черновики «Чапаева» // Из истории «Ленфильма». Л.: Искусство, 1973. Т. 3. С. 230–272.

сты переделали сценарий⁵⁵². Картина, для которой были переработаны и пересняты некоторые сцены, в итоге вышла в 1947 г. В положительных рецензиях отмечалось, что сценарий существенно улучшен⁵⁵³.

В отличие от Голливуда, где студии в идеальном варианте редактировали сценарий на предварительных этапах, в советской кинематографии это было принято делать во время или даже после окончания съемок. По словам Юткевича, режиссеры так полагались на монтаж, потому что фильмы до конца заранее не планировались⁵⁵⁴. Тем не менее даже в 1948 г. цензура все так же уделяла больше внимания литературному оригиналу, а режиссерские сценарии проверяла только «в необходимых случаях»⁵⁵⁵. И учитывая, что в СССР для создания постановочного сценария режиссеры перерабатывали оригинал, несоответствия между ним и готовым фильмом оставались проблемой. В 1954 г. «Литературная газета» выражала недовольство тем, что среди режиссеров «существует глубоко неверное отношение к литературному сценарию как к своего рода подсобному материалу, по которому для постановки будет написан „настоящий“, режиссерский сценарий»⁵⁵⁶. Кроме того, что такая практика не способствовала привлечению литераторов к работе в кино, она снижала эффективность цензуры – картины нужно было вновь проверять по завершении, и существовала постоянная опасность запрета.

⁵⁵² Долгопят Е. «В советском государстве – люди-двойники»: из истории создания фильма «Весна» (по материалам Музея кино) // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 242–244.

⁵⁵³ Тэсс Т. Весна // Известия. 1947. № 163. С. 3.

⁵⁵⁴ Декларация первой художественной мастерской под художественным руководством С. Юткевича // Из истории «Ленфильма». Л.: Искусство, 1975. Т. 4. С. 128–137.

⁵⁵⁵ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. М.: Демократия, 2002. С. 636.

⁵⁵⁶ Преодолеть недостатки кинематографии // Литературная газета. 1954. № 78. С. 1.

Провалившиеся меры: Советский Голливуд и «железный сценарий»

Сценарная проблема существовала на протяжении всего сталинского периода. В 1936 г. ни у одного режиссера, завершившего фильм, не было готового к съемкам следующего сценария⁵⁵⁷. Это означало, что ни один режиссер в течение года не был полностью занят. В проект темплана на 1946 г. вошли 50 фильмов, но на начало года было только 10 утвержденных сценариев⁵⁵⁸. В результате и в 1946 г. большинству режиссеров было не над чем работать. В 1947 г., когда советское руководство хотело организовать кинопроизводство в Германии, в том числе на оказавшейся в советской зоне оккупации студии УФА, заместитель министра кинематографии К. С. Кузаков сказал Жданову, что это «не является необходимостью», так как выпуск картин в стране ограничивается не студийными мощностями, а «недостатком полноценных сценариев»⁵⁵⁹. В 1952 г., по сообщению газеты «Правда», единственным слабым местом советского кино была кинодраматургия⁵⁶⁰. Сценарный кризис закончился только после смерти Сталина, когда в отрасль пришло новое поколение кинодраматургов и исчезла сталинская нетерпимость к недостаткам.

Это не значит, что кинематографисты не пытались этот кризис преодолеть. В 1930-е гг. рассматривались три меры – организация сценарной работы на студиях по голливудскому образцу, введение «железного сценария» и подход к сценарию как к авторскому литературному произведению. Голливудский вариант предполагал создание на студиях СССР сценарных и сюжетных отделов. Идея «железного сценария», зародившаяся в 1920-х, подразумевала сценарий, который нельзя изменить во время съемок. Концепция сценария как авторского литературного произведения была призвана привлечь в кино профессиональных писателей. Все три меры были направлены на введение более строгого разделения труда в кинодраматургии, улучшение качества сценариев, ограничение власти режиссеров, повышение эффективности цензуры и, как следствие, решение кризиса. От первых двух вариантов потенциального улучшения сценарной ситуации отказались по идеологическим соображениям, а третий – повышение роли литературного сценария и его автора – только усугубил проблему.

Предложенный Шумяцким проект Советского Голливуд предусматривал реформу кинодраматургии, предполагавшую разделение труда за счет учреждения на студиях «сюжетных отделов». Шумяцкому очень запомнилась работа таких отделов в Голливуде. Он называл их «храмами драматургии» и считал сердцем студий. По его описаниям, работа отделов была прекрасно организована. Там были библиотеки, справочные службы, просмотрные залы, стенографисты и секретари. На Шумяцкого произвело впечатление, что отделы иногда пользовались услугами очень известных писателей. Конечно, он подчеркивал, что голливудские авторы создают совершенно другие сюжеты. В СССР, утверждал он, жизнь «прекрасна» и сценаристам просто нужно ее «отобразить». По его мнению, сценарные работники буржуазного Голливуда не могли описывать настоящую жизнь Америки, так как в их задачу входило отвлекать зрителя от действительности. Тем не менее Шумяцкий утверждал, что разделение кинодраматургии на отбор сюжетов, создание диалогов, написание комедий и так далее принесло прекрасные результаты: «[В Америке] из сценарного отдела нередко выходят крепкие и тщательно разработанные сценарии, нередко выходят настоящие художественные произведения, тонко, умело

⁵⁵⁷ См., например: А. Н. Без сценариев // Кино. 1936. № 6. С. 3; *Кин Арк*. Неиспользованные возможности // Кино. 1936. № 7. С. 1.

⁵⁵⁸ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 721.

⁵⁵⁹ Летопись российского кино, 1946–1965. М.: Канон+, 2010. С. 62–63.

⁵⁶⁰ К новому подъему советского киноискусства // Правда. 1952. № 241. С. 3.

выполняющие свою роль по „социальному заказу“ капиталистов»⁵⁶¹. По его мысли, штат и организация работы по типу голливудских сценарных отделов в сочетании с богатством советских сюжетов решили бы сценарный кризис.

По плану Шумяцкого, отдельные сценарии создавались бы авторами самостоятельно, в соответствии с уже существующей практикой. Но так как поставлять готовые к производству тексты могли очень немногие, планировалось, что большинство сценариев будут, как в Голливуде, писать несколько авторов, каждый из которых будет специализироваться в своем аспекте создания сценария⁵⁶². В долгосрочной перспективе проект Советского Голливуда предполагал открытие сюжетного и сценарного отделов со штатом из 80 авторов, 32 специалистов по диалогам и 12 литературных редакторов⁵⁶³. Сергей Третьяков еще в 1925 г. предлагал разделить сценарно-производственный процесс на создание эскиза, сбор материала, укладку материала в сценарий согласно эскизу и сценарный монтаж, за которые отвечали бы разные специалисты⁵⁶⁴. К середине 1930-х гг. отрасль (в частности, «Межрабпомфильм») уже имела опыт работы с писательскими кадрами, включенными в штат, также студии неоднократно привлекали сторонних специалистов, например, для редактуры диалогов⁵⁶⁵. У Шумяцкого были все полномочия расширить подобную практику до полноценной реформы.

Для этого 1 января 1936 г. он учредил на «Мосфильме» в качестве пробы сюжетный отдел. Отдел был во многом организован как подобные подразделения в Голливуде. Он принимал не сценарии, а сюжеты. Если автор перспективного сюжета не мог создать по нему сценарий, отдел покупал сюжет (за 1000–5000 руб.) и искал другого литератора для его разработки. Если попадался интересный материал или эпизод без сюжета, их тоже покупали (за 500–2000 руб.) и передавали специалисту-сюжетчику. В штат, по сообщению прессы, вошли два человека, которые просматривали новые литературные произведения. Один эксперт искал сюжеты в прессе, другой изучал самотек сценариев. Похоже, правда, что кроме специалистов-сюжетчиков остальные сотрудники не владели писательским мастерством. Статья газеты «Кино», информировавшая о создании отдела, призывала его сотрудников сплотить вокруг себя «творческий актив драматургов», чтобы не превратиться в «отдел регистрации самотека»⁵⁶⁶.

Призыв оказался небеспочвенным. Без писателей в штате сюжетный отдел с трудом выполнял свои задачи. По сообщению «Кино», после полутора месяцев работы отдел закупил только пять сюжетов, три из которых поручил превратить в сценарии самим авторам сюжетов, а два передал писателям Исааку Бабелю и Николаю Вирте. Работа трех сотрудников не дала результатов – подходящие сюжеты не были найдены⁵⁶⁷. (Сравните с репортажем «Кино» того же времени о том, что за первые девять месяцев 1935 г. Голливуд приобрел 679 сюжетов, то есть в среднем закупал 75 в месяц⁵⁶⁸.) Еще через три месяца «Литературная газета» писала о сценарном отделе в прошедшем времени. В статье говорилось, что отдел не служил посредником между авторами и студией, а его функции свелись к приему или отклонению самотека⁵⁶⁹. Оба

⁵⁶¹ Шумяцкий Б. Советская кинематография сегодня и завтра. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 22–32. См. также: Соколов И. Американский сценарий // Кино. 1937. № 46. С. 3.

⁵⁶² Шумяцкий Б. Указ. соч. С. 54–55.

⁵⁶³ Основные положения планового задания по южной базе советской кинематографии (киногород). М., 1936. С. 21–22.

⁵⁶⁴ Третьяков С. Сценарное хищничество // Сергей Михайлович Третьяков: кинематографическое наследие: статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии / Авт.-сост. И. И. Ратиани. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 62.

⁵⁶⁵ Горницкая Н. С. Документы, материалы // Из истории «Ленфильма». Т. 3. С. 130–131; Ермолинский С. Сценарий и фильма // Кино. 1933. № 14. С. 2; Тин А. Создавать сценарии на производстве // Кино. 1935. № 48. С. 2.

⁵⁶⁶ А. Давайте сюжеты! // Кино. 1936. № 2. С. 4.

⁵⁶⁷ В сюжетном отделе // Кино. 1936. № 10. С. 4.

⁵⁶⁸ Бр. Шелестовы. Сценарный голод // Кино. 1936. № 6. С. 4.

⁵⁶⁹ Каменогорский А. Писатели и кино // Литературная газета. 1936. № 23. С. 6.

заявления подтверждали, что отделу не удалось стать генератором сюжетов, как задумывал Шумяцкий. К 1938 г. работа со сценариями на «Мосфильме» вновь вернулась в сценарный отдел со штатом из пяти-шести редакторов⁵⁷⁰.

Почему Шумяцкого постигла неудача? Так же как и в случае с другими намеченными реформами, по всей вероятности, из-за нехватки необходимого персонала. Шумяцкий и другим студиям СССР дал указание открыть сюжетные отделы, но план остался на бумаге из-за недостатка кадров. Киевская киностудия, например, сообщала, что в ее сценарном отделе занято 6 сотрудников, а для работы нового сюжетного отдела требуется как минимум 23⁵⁷¹. Такая же судьба постигла другое нововведение Шумяцкого на «Мосфильме» – бюро режиссерского или режиссерско-монтажного сценария, которое возглавил М. Н. Алейников (бывший сотрудник «Межрабпомфильма»). Бюро должно было контролировать техническую сторону постановочных сценариев, предоставленных художественно-производственными объединениями⁵⁷². Шумяцкий предложил также заменить режиссерский сценарий монтажным и изъять монтаж из ведения режиссеров. Но для введения этих мер требовался квалифицированный персонал, которого не было⁵⁷³. Дукельский, вступив в должность, тоже пытался внедрить разделение труда, при котором кинодраматург не зависел бы от режиссера, а сценарные отделы студий вместо рассмотрения заявок создавали сценарии для всей кинематографии⁵⁷⁴. Новшества Дукельского провалились по тем же кадровым причинам⁵⁷⁵.

Вторая мера по усилению кинодраматургии предусматривала для каждого фильма «железный сценарий», полностью готовый к запуску в производство. Эта идея тоже отталкивалась от голливудского постановочного сценария, но, в отличие от проектов сюжетного и сценарного отделов, за которые ратовал Шумяцкий, она не требовала коллективного авторства. Большинство кинематографистов называли «железным сценарием» просто законченный режиссерский сценарий: «„Железный сценарий“ – предварительная разработка всех постановочных деталей и монтажа в кинокартине. Ничего лишнего, ничего случайного. Картина должна быть буквально смонтирована предварительно, еще до начала съемок. <...> Режиссер до начала съемок должен мысленно видеть всю картину, он должен пропустить в своей голове десятки раз всю картину – кадр за кадром»⁵⁷⁶. По существу, «железный сценарий» должен был служить надежным договором между цензорами и режиссерами.

Ближе всего к реализации «железного сценария» отрасль подошла при Дукельском, в 1938–1939 гг. Он ввел обязательную цензуру режиссерских сценариев⁵⁷⁷. По его указанию студиям запрещалось вносить изменения в утвержденный киноуправлением режиссерский сценарий без его разрешения⁵⁷⁸. Тем не менее неверно предполагать, что после директивы Дукельского советская кинематография оказалась под железной пятой цензуры⁵⁷⁹. Та же директива закрепила обе существующие сценарные практики – режиссерский сценарий (то есть

⁵⁷⁰ Орловский А. Удвоить выпуск фильмов // Кино. 1937. № 59. С. 3.

⁵⁷¹ А. Н. Без сценариев // Кино. 1936. № 6. С. 3.

⁵⁷² Вайсфельд И. Некоторые предложения // За большевистский фильм. 1936. № 17. С. 2.

⁵⁷³ Шумяцкий Б. Советская кинематография сегодня и завтра. С. 30–31; Шумяцкий Б. Пути мастерства: статьи и доклады. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 111–118.

⁵⁷⁴ Молотов В., Петруничев Н. Об улучшении организации производства кинокартин // Кино. 1938. № 19. С. 3; Дукельский С. За большевистский порядок в кинематографии // Кино. 1938. № 19. С. 3.

⁵⁷⁵ См., например: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 527.

⁵⁷⁶ Соколов И. Киносценарий: теория и техника. М.: Кинопечать, 1926. С. 68; См. также: Соколов И. Хороший сценарий // Кино-фронт. 1926. № 9–10. С. 11.

⁵⁷⁷ Режиссерские сценарии проходили цензуру и до 1938 г., но только для фильмов, которые считались особо важными.

⁵⁷⁸ Молотов В., Петруничев Н. Об улучшении организации производства кинокартин. С. 3. Как показывают документы Архива Госфильмофонда, личная подпись Дукельского требовалась даже в случаях минимальных изменений (см., например: Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 2812).

⁵⁷⁹ Kenz P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. L.: I. B. Tauris, 2001. P. 129.

постановочный сценарий, написанный режиссером) и политику одного автора. Дукельский добился лишь того, что на съемках режиссеры в большинстве случаев стали следовать своему режиссерскому сценарию.

Кроме того, когда Дукельского сменил Большаков, порядок предварительного рассмотрения сценариев цензурой снова изменился. Большаков вновь перенес внимание цензуры на литературный оригинал. От плана Дукельского по стандартизации режиссерского сценария отказались. По словам Кулешова, который занимался этим во ВГИКе, стандартизация сценария вскоре стала считаться «формалистическими измышлениями или бредом сухих, нетворческих людей»⁵⁸⁰. Как было показано, советским режиссерам «железный» режиссерский сценарий казался оксюмороном. И так как внимание цензуры было направлено на литературный оригинал, необходимость создавать «железную» версию режиссерского сценария исчезла вместе с самим термином.

⁵⁸⁰ Кулешов Л. Культура режиссерского творчества // Искусство кино. 1941. № 3. С. 11–12.

Триумф авторского литературного сценария

В спорах по поводу «железного сценария» родилось мнение, что сценаристы, а не режиссеры должны создавать «железные сценарии». Но в отличие от голливудской системы, при которой авторы много раз переписывали каждый сценарий, эта идея, предложенная В. А. Сутыриным в 1929 г., предполагала, что оригинальный литературный сценарий должен быть «железным». Это устраняло необходимость остальных стадий работы над ним, включая режиссерский сценарий⁵⁸¹. Главным аналогом была пьеса. Она считалась самостоятельным литературным произведением, многочисленные постановки которого не меняли оригинал⁵⁸². Театральная традиция не знала эквивалента режиссерскому сценарию⁵⁸³. И хотя участники обсуждения преувеличивали неизменяемость текста пьесы в театральной практике, такой подход к кинодраматургии подразумевал ориентацию на авторов. Несмотря на то что идея Сутырина противоречила представлениям о главенстве режиссера и была нереализуема на практике, она соответствовала распространенной точке зрения, что в сценариях изначально не должно быть недостатков и за все должен отвечать автор. Так утопический «железный» литературный сценарий Сутырина превратился в последний вариант решения сценарного кризиса – сценарий как авторское литературное произведение.

Но перед тем как окончательно оформиться при Большакове, идея сначала воплотилась в так называемый «эмоциональный сценарий». Обе концепции были связаны с понятием мастерства. «Эмоциональным сценарием» называли самостоятельное литературное произведение, демонстрирующее владение формой, творческую фантазию и эмоциональную силу. В отличие от «железного» авторского сценария Сутырина, он был не точной схемой фильма, а стимулятором, который вдохновлял режиссера на создание виртуозной, эмоционально мощной картины, но оба варианта подразумевали самобытный авторский замысел, не нуждающийся в доработке. Поскольку «эмоциональный» и «железный» литературные сценарии обладали такой «силой», их следовало придерживаться. К сожалению, несколько попыток экранизации «эмоциональных сценариев», предпринятых в 1930-е гг., показали, что его сила обманчива. После запрета в 1937 г. «Бежина луга» Эйзенштейна по известному «эмоциональному сценарию» Александра Ржешевского идею забросили. Литературный сценарий как самостоятельное произведение тем не менее продолжал существовать, так как сулил соединение высокой художественности и неизменяемости⁵⁸⁴.

Сюжетные отделы по голливудскому образцу и коллективное авторство предполагали подготовку и переподготовку персонала. Специализация в кинодраматургии и «железный сценарий» подразумевали кардинальный пересмотр заведенного порядка. Поэтому эти меры не вызвали энтузиазма. От отрасли требовалось производить больше и лучше немедленно. Для перехода к системе качественного литературного сценария не нужно было расширение штата, дополнительное время и отклонение от привычных процессов, опиравшихся на авторов. Необходимо было только привлечь к работе в кино авторов «получше», и киноработники так и решили поступить. В стране было много известных писателей, которые считались и талантливыми, и благонадежными, и некоторые из них время от времени сотрудничали с кино. К тому же Сталин тратил силы и время на воспитание литературных кадров посредством Союза советских писателей, постановление ЦК о создании которого было принято в 1932 г. Что

⁵⁸¹ Сутырин В. О сценарии и сценаристе // Советский экран. 1929. № 16. С. 8.

⁵⁸² Там же. См. также: Шнейдер М. Авторский сценарий // Искусство кино. 1941. № 3. С. 30–34.

⁵⁸³ Преодолеть недостатки кинематографии // Литературная газета. 1954. № 78. С. 1.

⁵⁸⁴ Подробнее о «железном» и «эмоциональном» сценариях см.: Belodubrovskaya M. The Literary Scenario and the Soviet Screenwriting Tradition // A Companion to Russian Cinema / Ed. B. Beumers. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. P. 251–269.

могло гарантировать качество лучше, чем репутация и идеологическая подкованность членов Союза?

«Писательская прививка», как назвал этот подход современник, стала основной политической в области советской кинодраматургии примерно с 1933 г. и просуществовала до конца сталинского периода⁵⁸⁵. Чтобы привлечь известных авторов, сценариям присвоили статус самостоятельных литературных произведений и стали публиковать их в литературных журналах и сборниках сценариев. В титрах фильма имя сценариста теперь стояло перед именем режиссера. Повышение статуса сценария обеспечило кинодраматургам четкие авторские права. По новому типовому сценарному договору, введенному в 1939 г., автору можно было заказывать переделку не более двух раз, и никто не имел права переписывать сценарий без его согласия⁵⁸⁶. Политика «писательской прививки» подтолкнула многих литераторов взяться за написание сценариев. Но из-за того, что она не сопровождалась соответствующими реформами цензуры и режиссуры и свела подход, и без того ориентированный на авторов, к авторитетной фигуре писателя, она лишь усугубила сценарный кризис.

Прежде всего, внимание к известным писателям ограничило круг сценаристов теми из них, кто хотел писать для кино. Количество профессиональных кинодраматургов оставалось крайне низким – в 1946 г. их насчитывалось 10–15 человек, и этот показатель не менялся с 1929 г.⁵⁸⁷ Для сравнения, в 1938 г. в штате четырех крупнейших голливудских студий состояло 238 сценаристов, которые были заняты полный день и не отвлекались на другую литературную работу⁵⁸⁸. «Писательская прививка» препятствовала специализации и привлечению новых людей. Из 80 сценаристов, окончивших ВГИК в 1934–1945 гг., только 7 работали по специальности⁵⁸⁹. Это еще больше сокращало количество готовых сценариев. В 1941 г. Николай Шенгеля говорил, что режиссеры перестали быть хозяевами кино, настоящим хозяином стал Союз советских писателей⁵⁹⁰. Эйзенштейн тоже однажды сказал, что без сценаристов режиссеры как «самолеты без бензина»⁵⁹¹.

Отношение к сценарию как к самостоятельному литературному произведению также мешало брать за основу фильма уже существующий материал, сужая поле сюжетов. Несмотря на то что в конце сталинского периода источниками многих сценариев служили пьесы, рассказы и романы, оригинальные сценарии ценились намного выше. В то же время превращение чужого произведения в сценарий не считалось творчеством, если новый автор не вносил изменений. В 1936 г. Туркин насмешливо описывал, как однажды один главный редактор передал ему книгу с резолюцией: «Раскадровать». Выражая распространенную точку зрения, Туркин писал, что такой механический подход неприемлем и экранизация литературных источников тоже должна гарантировать авторские права⁵⁹². Для сравнения укажем, что в Голливуде в 1930-

⁵⁸⁵ Шнейдер М. Стилиевые тенденции кинодраматургии 1934 года // Кино. 1933. № 55. С. 2. Безусловно, кинематография страны обращалась к писателям не впервые. Уже в 1910-х гг. русские продюсеры приглашали для сотрудничества А. Куприна, Ф. Сологуба, Д. Мережковского (см.: Ковалова А. Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана: эволюция и поэтика. Канд. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. СПб., 2012. С. 23).

⁵⁸⁶ Советская кинематография: систематизированный сборник законодательных постановлений. М.: Госкиноиздат, 1940. С. 222–225.

⁵⁸⁷ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 6. Д. 19. Л. 50; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 721–722.

⁵⁸⁸ Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 / Ed. T. Balio. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 83.

⁵⁸⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 741.

⁵⁹⁰ РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 1. Д. 919. Л. 51. Цит. по: Юмашева О. Г., Лепихов И. А. Феномен «тоталитарного либерализма» (опыт реформы советской кинематографии) // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 127.

⁵⁹¹ Сошин А. «...Идем на совещание в ЦК», или «Спорить не о чем»: три текста Сергея Эйзенштейна об одном предвоенном совещании // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 303.

⁵⁹² Туркин В. О киноинсценировке литературных произведений // Как мы работаем над киносценарием. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 108–109.

е гг., например, 50% сценариев создавались по готовым произведениям и сценарии писали, как правило, не сами авторы⁵⁹³.

Но сценарии, созданные писателями, тоже не оправдывали ожиданий. В 1952 г. Большаков выражал недовольство, что нередко от авторов поступают «слабые в идейно-художественном отношении, бессюжетные сценарии, поверхностно и схематично показывающие советских людей»⁵⁹⁴. Одна из причин заключалась в нехватке опыта. Так как снималось мало фильмов, у писателей и сценаристов не было возможности совершенствовать свое мастерство. Из-за низкой производительности не было конкуренции, а опытные кинодраматурги работали неохотно, так как вероятность запуска сценария в производство была крайне мала. Усугубляли дело и студии, которые не заказывали сценариев больше, чем стояло в плане, и не поощряли создание нескольких работ на одну тему. Писатель Борис Горбатов жаловался, например, что задумал сценарий о шахтерах, но когда обратился с идеей в Министерство кинематографии, ему ответили, что сценарий о шахтерах уже есть, а два им не требуются⁵⁹⁵. Как писал Иван Пырьев о сценариях: «...если три или четыре из них оказывались неполноценными, что при творческой работе совершенно естественно, то заменить их из „резерва“ было нельзя». Без запаса, по его словам, плохие сценарии приходилось переписывать, и автор «получал от этой работы не удовольствие, а травму»⁵⁹⁶.

Кроме того, с работой в кинодраматургии был связан большой риск. И хотя, насколько мне известно, ни одного писателя не арестовали непосредственно за неверный в идеологическом аспекте сценарий, запрет фильма мог повлечь потерю положения, работы, свободы передвижения, а также исключение из профессии, как случилось с Александром Авдеенко после запрета фильма «Закон жизни»⁵⁹⁷. Что касается вознаграждения, то к моменту введения политики «писательской прививки» работа в кино перестала быть настолько материально привлекательной, как раньше. Систему, при которой авторский гонорар зависел от сборов фильма и сценаристы получали авторские отчисления все время, пока картина прокатывалась, отменил Дукельский. Новый же порядок предусматривал, как правило, единовременную выплату, которая, несмотря на большой размер, не обеспечивала стабильного дохода. По словам Ромма, Алексей Толстой шутил, что новая система выплат нанесла его семье финансовый удар, сравнимый с отменой крепостного права в 1861 г.⁵⁹⁸ Вдобавок к 1946 г. Сталинскую премию кинорежиссерам присудили 51 раз, а кинодраматургам — только восемь⁵⁹⁹.

Наконец, режиссер все так же считался главным автором фильма, и постановщики относились к литературным сценариям как к сырому вспомогательному материалу. В 1943 г., когда руководство отрасли напомнило кинематографистам, что распоряжение Дукельского 1938 г. о необходимости следовать режиссерскому сценарию все еще в силе, Ромм заметил, что эти правила не обязывают придерживаться литературного сценария⁶⁰⁰. Сценарии известных писателей были слишком литературными для запуска в производство, и режиссеры переписывали их, добавляли свои идеи и меняли в процессе съемок. В резолюции ЦК за декабрь 1946 г. говорилось, что советские кинорежиссеры «мало считаются» с одобренными министерством работами и «самовольно изменяют утвержденные сценарии»⁶⁰¹. В 1954 г. журнал «Искусство кино»

⁵⁹³ Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939. P. 99–100.

⁵⁹⁴ Большаков И. Причины отставания кинодраматургии // Литературная газета. 1952. № 106. С. 2.

⁵⁹⁵ Горбатов Б. Больше фильмов! // Литературная газета. 1952. № 106. С. 2.

⁵⁹⁶ Пырьев И. Там, где нет творческой атмосферы // Литературная газета. 1952. № 106. С. 2.

⁵⁹⁷ О причинах расстрела Исаака Бабеля, который написал один из вариантов сценария запрещенного «Бежина луга» Эйзенштейна, см.: Сарнов Б. Сталин и писатели. М.: ЭКСМО, 2011. Кн. 4. С. 5–216.

⁵⁹⁸ Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 71.

⁵⁹⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 729, 742.

⁶⁰⁰ Фомин В. Кино на войне. М.: Материк, 2005. С. 459.

⁶⁰¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 785.

критиковал «дурную традицию» студий, подстегиваемых производственными планами, сознательно принимать незавершенные сценарии, чтобы постановщики дорабатывали их в режиссерском варианте⁶⁰².

Предлагая, чтобы цензура рассматривала не литературные, а режиссерские сценарии, Марк Донской говорил, что единственный «честный» способ отвечать за результат для режиссера – отрепетировать фильм с актерами по литературному сценарию, написать режиссерский и представить его на утверждение⁶⁰³. Но цензуре по-прежнему подвергались литературные сценарии, что вело к абсурдным последствиям. В 1943 г. начальник Управления агитации и пропаганды ЦК Г. Ф. Александров сообщал о трех проблемных картинах, среди которых оказалась «Актриса» (1943) Леонида Трауберга. Александров считал фильм «фальшивым» и «глупым» и задавался вопросом, как Кинокомитет мог его выпустить⁶⁰⁴. В ответ Большаков заметил, что Александров сам читал и одобрил сценарий Эрдмана и Вольпина, по которому снята лента⁶⁰⁵. Многочисленные цензоры, безусловно, помогали избежать определенного количества ошибок. Но без независимого сценарного отдела или практики утвержденного «железного сценария» цензура сценариев была обречена на неэффективность.

⁶⁰² За расцвет кинодраматургии! // Искусство кино. 1954. № 9. С. 3–10. В интервью 2011 г. Андрей Кончаловский говорил, что такая практика существовала на протяжении всего советского периода: «В СССР можно было снять фильм, который не имел никакого отношения к сценарию, никто за этим не следил. Мой второй фильм запретили, но отснятый материал никто не проверял, потому что картина стоила дешево, и государству было плевать на эти деньги». Он добавлял, что на студии «Уорнер бразерс» «поразились», когда продюсер велел передвинуть камеру (см.: McKay A. Andrei Konchalovsky: I Want My Films to Leave a Little Wound in the Psyche // London Evening Standard. 2011. January 14).

⁶⁰³ Фокин В. Кино на войне. С. 459.

⁶⁰⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 674.

⁶⁰⁵ Там же. С. 682.

Авторский литературный сценарий как идеологический выбор

Обращение к авторскому литературному сценарию вместо коллективного авторства и «железного» постановочного сценария было нецелесообразно во многих отношениях. Но идея победила как из-за настроений в отрасли и дефицита времени, так и по идеологическим причинам. Как и в других областях политики, этот выбор диктовался недальновидной сталинской логикой, согласно которой лучше поощрять отдельные таланты, чем реформировать систему.

Ильф и Петров в книге о поездке по США, которую они совершили в 1936 г., писали о только что воздвигнутой на реке Колорадо дамбе Боулдер (в настоящее время – дамба Гувера). Авторам не терпелось увидеть ее, и, добравшись до сооружения, они спросили, кто создатель проекта. Сопровождающий затруднился с ответом и смог назвать лишь акционерное общество, которое возводило плотину по заказу правительства, уточнив: «Инженеры у нас, в Америке, не пользуются известностью. У нас известны только фирмы». Ильфу и Петрову это показалось очень странным. На объяснение гида, что в современном мире индивидуальные достижения не имеют большого значения, так как каждый в меру своих сил вносит вклад в технический прогресс, писатели возразили, что в СССР есть известные инженеры и рабочие, чьи портреты печатают газеты. Они пришли к выводу, что капитализм отказывает людям в славе, подменив ее жалованьем⁶⁰⁶.

Точно так же политика в области кинодраматургии предусматривала личные достижения и авторство, а не поручение работы над сценарием безымянным сотрудникам. Эта позиция являлась частью официальной правительственной доктрины о советском превосходстве, и кинодраматургии ее разделяли. Позже эта концепция отразилась в резонансной статье одиозного публициста Давида Заславского, написанной в знак протеста против присуждения Нобелевской премии по литературе Борису Пастернаку:

Давно на деле опровергнута лживая буржуазная легенда, будто социализм враждебен личности, будто он стирает и обезличивает индивидуальности и тормозит творческое развитие оригинальных людей и характеров. Напротив, именно при социализме, именно в атмосфере социалистического коллективизма создаются все условия для полнейшего развития творческой индивидуальности, для расцвета оригинальной и своеобразной мысли⁶⁰⁷.

Похожим языком о кинодраматургии в 1948 г. писал Большаков, заявляя, что в СССР созданы все условия «для проявления индивидуальных способностей каждого художника» и что «печать творческого дерзания, инициативы, новаторства лежит почти на всех крупных произведениях советской кинодраматургии»⁶⁰⁸. Эти утверждения демонстрируют, какой хотела видеть себя сталинская культура и почему оригинальные сценарии, качество и киношедевры (а не цензура и ограничения) ценились при Сталине так высоко. Они также подразумевают, что, поскольку от писателей зависело содержание советских фильмов, их следовало уважать, и не только на словах.

Искренне или из чувства самосохранения, но многие советские кинодраматурги поддерживали и пропагандировали идею творческой свободы и оригинальности для избранных. Они тоже были «инженерами человеческих душ», и перед ними стояла нелегкая задача. Так же

⁶⁰⁶ Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка. М.: АСТ-Зebra, 2009. С. 288–289.

⁶⁰⁷ Заславский Д. Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка // Правда. 1958. № 299. С. 4.

⁶⁰⁸ Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). М.: Госкиноиздат, 1948. С. 27.

как режиссеров, которые ухватились за идею качества, писателей вдохновляло их положение, и они поддержали выдвижение на первый план литературного сценария. Многие деятели кино воспринимали сценарий как «особого типа художественное произведение», создавать которое должны талантливые авторы, а не «штамповщики идеологии» (советская крайность) или «придумыватели фабул и интриг» (западная крайность)⁶⁰⁹. Чтобы подчеркнуть индивидуальность и личное авторство, литературный сценарий часто называли авторским. Более того, литературный сценарий (и авторский сценарий постсталинского периода) считался вершиной эволюции советской кинодраматургии. По схематичной классификации И. Ф. Попова, в немом кино был технический сценарий. Потом появились «железный» и «эмоциональный» сценарии. «Железный» мешал творчеству. «Эмоциональный» полагался на него слишком сильно. Наконец, в кино пришел писатель. Его авторитет и имя защитили сценарий и от цензоров, и от режиссеров, и советская кинематография получила творческий авторский сценарий, которого заслуживала⁶¹⁰.

Конкурировать с Голливудом в аспекте объема итоговой продукции считалось важным, но при этом качество этой продукции и люди, занятые в ее выпуске, должны были превосходить голливудские. Большаков писал:

Задача американских фильмов состоит в том, чтобы отвлечь трудящихся от злободневных социальных проблем, притупить их сознание и направить его по руслу аполитичности, аморальности, апологетики звериных нравов капиталистического общества.

Совершенно иные задачи стоят перед советской кинематографией. Она призвана помогать Советскому государству, большевистской партии воспитывать наш народ в духе коммунизма, подымать его политическую боеспособность⁶¹¹.

Уверенность в собственном превосходстве влияла на отношение советских сценаристов к голливудской кинодраматургии и на степень их желания перенимать зарубежный опыт. Многие считали западную кинодраматургию нетворческой, поточной. В 1936 г. Вишневский и Дзиган посетили европейские киностудии; по их словам, процесс создания сценариев на Западе напоминал конвейер из картины Чарли Чаплина «Новые времена» (1936). Вот их красочное описание:

Жадная, торопливая предпринимательская банда делает из радостного творческого процесса потогонную, строкогонную барщину. На Западе не стесняются рвать, калечить, комкать <...> не только произведения современников, но и шедевры классиков. «Анну Каренину» в Голливуде превратили в адюльтерную драму. Цинизм этой системы доходит до того, что в погоне за деньгами, за успехом киносценарии делают, как брюки. У одного хватают идею, другой стряпает «сюжет», третий на ходу пишет диалоги, четвертый посыпает все это юмором, пятый «вставляет» трюки. Система эта вызывает глубокое омерзение и протест. <...> Странно, что в рядах наших киноработников нашлось несколько лиц, рекомендующих перенять закройно-конвейерную систему⁶¹².

⁶⁰⁹ Первые две фразы взяты из статьи газеты «Кино» за 2 апреля 1929 г. (цит. по: Летопись российского кино, 1863–1929. М.: Материк, 2004. С. 656). Третья из: *Сутырин В.* О сценарии и сценаристе. С. 8.

⁶¹⁰ *Попов И. Ф.* Кремнистый путь // *Кино*. 1935. № 2. С. 3.

⁶¹¹ *Большаков И.* Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). С. 26.

⁶¹² *Вишневский В., Дзиган Е.* По киностудиям Европы // *Правда*. 1936. № 204. С. 3.

Вишневский также заявлял: «Советский писатель – фигура полноценная. Это писатель нового общества, это большевик – партийный и непартийный. Это человек, который привык отвечать за свой труд целиком и полностью, входя в производство до конца, до корней дела. На „штучную“, „закройную“ работу в качестве безликого четверть-сценариста мы не пойдем»⁶¹³.

Кинодраматурги в спорах о сценарии защищали свое право на авторство и индивидуальность, облекая их в идеологические понятия. Они отвергали голливудское устройство процесса и коллективное авторство, так как это могло плохо сказаться на их статусе и самооценке. Многие считали позором, что в Голливуде так мало оригинальных сценариев⁶¹⁴. Приводя в пример таких знаменитых сценаристов, как Бен Хект, они настаивали, что и в Голливуде настоящие произведения искусства пишут известные авторы⁶¹⁵. Именно такой голливудской модели должна следовать советская кинематография.

В отличие от кинодраматургов, режиссерам нравилась идея сценарного отдела голливудского типа. Они понимали, что с его помощью можно получить больше сценариев лучшего качества. Довженко говорил: «Например, в американской кинематографии мы всегда находим, что по роману такого-то сценаристов два-три, затем автор диалога, то есть кинематографическое произведение осуществляется целым рядом лиц разных специальностей, которые вносят, как пчела, свой мед в одни соты, и получается красивое и нужное произведение»⁶¹⁶.

Но в то же время режиссеры возражали против концепции «железного сценария», так как она ставила под сомнение их авторство, мешала творчеству и превращала их в простых ремесленников. Райзман в 1940 г. заявил: «...процесс рождения фильма – это глубоко творческий процесс, в отличие от теории, которая у нас бытует, о том, что процесс съемки – это процесс выполнения какого[-то] заранее продуманного творческого задания»⁶¹⁷. Возможность выбирать сценарии, писать постановочные сценарии и монтировать собственные фильмы была для режиссеров вопросом гордости и персональной идентичности. При этом советские деятели кино были не одиноки в убеждении, что советская кинодраматургия – самая лучшая. Американский автор писал в 1934 г., что американские кинематографисты скоро станут переезжать в СССР, так как там у режиссеров есть творческая свобода и нет продюсеров⁶¹⁸.

Обращение к авторскому литературному сценарию вписывалось в идеологическую доктрину советского государства и отвечало интересам кинодраматургов и режиссеров в том, что касалось авторства. Но, как оказалось, это совпадение интересов помешало партии и правительству создать массовую кинематографию и поставить ее на службу государству.

⁶¹³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Д. 173. Л. 5.

⁶¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 14. Д. 59. Л. 51.

⁶¹⁵ *Афанасьева О.* Сценарий, сюжет, диалог // *Кино*. 1936. № 5. С. 3. См. также: *Соколов И.* Американский сценарий. Эти критики не понимали или не упоминали, что даже Хект часто работал с соавторами или редактировал сценарии за гонорар анонимно (см.: *MacAdams W.* Ben Hecht: The Man Behind the Legend. N. Y.: Scribner, 1990).

⁶¹⁶ *Юмашева О. Г., Лепихов И. А.* Указ. соч. С. 126.

⁶¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 64. Л. 7.

⁶¹⁸ *Schoeni H.* Production Methods in Soviet Russia // *Cinema Quarterly*. 1934. Vol. 2. № 4. P. 210–214.

Выводы

Образы режиссеров, один из которых ползает на коленях в поисках нужного кадра и, не найдя, импровизирует на месте, а другой при съемках не сверяется со сценарием, могут показаться удивительными в условиях сталинизма. Импровизация и свобода, о которых говорит Е. Кузьмина, кажутся совершенно инородными в социальном контексте, который привыкли считать репрессивным и антигуманным. Тем не менее Барнет и Эйзенштейн в своем подходе не были одиноки. Конечно, их примеры – это крайнее проявление способа производства, характерного для кинематографии СССР, но пренебрежение сценарием, импровизация и творческая свобода на съемочной площадке были так же обычны в сталинский период, как многоуровневая цензура.

Советское кинопроизводство строилось вокруг режиссеров, в то время как большинство киносценаристов работали вне отрасли. Сталинская идеология воспевала оригинальность авторства и личные достижения. Эти системные и идеологические предпосылки обуславливали, что сценарии должны создавать известные писатели. Сценарии считались качественными литературными произведениями, а их авторы – достойными творить без гнета продюсеров или прибыли. То есть в Голливуде киносценаристов «приручали», а в СССР – нет. В отсутствие продюсеров и литературных работников среднего звена сценарий оставался проблемным элементом кинопроизводства, зависящим от множества факторов, а не надежным проектом готового фильма. Не был выработан механизм широкомасштабного приобретения сюжетов и переписывания их в соответствии с требованиями цензуры. В сочетании с режиссерским способом производства политика авторского литературного сценария повлекла за собой цензурные компромиссы на стадии сценария и появление «плохих» фильмов. Но в связи с тем, что власти считали киносценаристов и режиссеров элитой, отвечающей за содержание, цензура не могла преодолеть их авторитет.

Глава 5

ЦЕНЗУРА: ВНУТРИОТРАСЛЕВАЯ ЦЕНЗУРА И КРАЙНЯЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

В советской кинематографии отсутствовали эффективные механизмы регулирования производства, поэтому для обеспечения идеологического единообразия приходилось полагаться на цензуру. Структура институтов советской кинематографии препятствовала выполнению сталинской программы централизованного контроля, и тем не менее власти возложили ответственность за цензуру на саму отрасль. Когда внутриотраслевая цензура не давала результатов, вмешивались Сталин, ЦК и Отдел пропаганды. Случаи вмешательства партийных органов, последствия которых были непредсказуемы, вносили в систему внутриотраслевой цензуры крайнюю неопределенность и размывали сферы ответственности, еще сильнее снижая ее эффективность.

До открытия архивов СССР в 1990-х гг. о цензуре можно было говорить лишь в общих чертах⁶¹⁹. Сегодня доступны обширные собрания документов той эпохи и многие запрещенные фильмы каталогизированы и описаны⁶²⁰. Тем не менее цензурный механизм до сих пор недостаточно исследован. Кто были киноцензоры? Как они работали? До какой степени в цензуру вмешивался Сталин? Почему запреты фильмов были в порядке вещей? В пятой главе я обращаюсь к этим вопросам и рассматриваю причины, по которым, вопреки замыслу, переход к сочетанию отраслевой и партийной цензур не обеспечил выпуска удовлетворительной продукции. Киноуправление было плохим цензором, потому что, кроме авторитета режиссеров и сценаристов, сталкивалось с конфликтом интересов. Оно совмещало функции цензора и продюсера, поэтому не могло эффективно цензурировать себя из-за стремления и предотвратить запреты фильмов, и выполнить план. Как в 1950-х гг. отметил Джозеф Берлинер, если контролирующие сотрудники входят в организацию, которую контролируют, контроль не может быть эффективным⁶²¹. К тому же отраслевые цензоры не понимали, чьим указаниям следовать, и всегда оставалась вероятность, что партийное руководство отменит их решения. Из-за этого внутриотраслевая цензура становилась не только неопределенной, но и в отдельных случаях бессмысленной.

Партийную цензуру ввели, чтобы исправлять упущения внутренней. Но вместо того, чтобы рассмотреть причины упущений, руководящая верхушка ограничивалась запретами. Отрасль ответила предельной осмотрительностью и снижением производительности. В идеологизированной обстановке, требующей нормативной цензуры и четких указаний, советское руководство не смогло обеспечить кинематограф соответствующими цензурными инструментами. Не сила, а слабость цензуры мешала советской кинематографии исправно функционировать.

⁶¹⁹ Golovskoy V. S. Film Censorship in the USSR // *Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR* / Eds. M. Tax Choldin, M. Friedberg. Boston: Unwin Hyman, 1989. P. 117–143; Kenez P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. L.: I. B. Tauris, 2001. P. 127–134; Monas S. *Censorship, Film, and Soviet Society: Some Reflections of a Russia-Watcher* // *Studies in Comparative Communism*. 1984–1985. Vol. 17. № 3/4. P. 163–172.

⁶²⁰ Лучший источник информации о запрещенных фильмах: Марголит Е., Шмыров В. *Изъятые кино*. М.: Дубль-Д, 1995. См. также: Марголит Е. Будем считать, что такого фильма никогда не было // *Кино: политика и люди. 30-е годы*. М.: Материк, 1995. С. 132–156; Khokhlova E. *Forbidden Films of the 1930s* // *Stalinism and Soviet Cinema* / Eds. R. Taylor, D. Spring. L.: Routledge, 1993. P. 90–96.

⁶²¹ Berliner J. S. *Factory and Manager in the USSR*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957. P. 325.

От государственной цензуры к отраслевой, 1929–1933 гг

В начале 1930-х гг. партийный аппарат не занимался напрямую цензурированием отдельных фильмов. Киноцензура в СССР состояла из двух частей – государственной и отраслевой. Государственную представлял Главный репертуарный комитет (Главрепертком), входивший в состав Наркомпроса независимый от кинематографии орган. На момент создания в феврале 1923 г. Главрепертком отвечал только за выдачу прокатных удостоверений на территории РСФСР. Республиканские студии одновременно представляли свои фильмы в репертуарные комитеты на местах и в Главрепертком. Картина могла попасть в прокат в своей республике до разрешения прокатывать ее в РСФСР⁶²². В 1926 г. Главрепертком начал цензурировать также сценарии.

В репертуарном комитете числилось около десяти цензоров, многие из которых ранее занимались творческой работой. П. А. Бляхин, возглавлявший киноотдел, был сценаристом. Другой начальник киноотдела А. И. Кациграс был писателем, так же как старший политредактор Н. А. Равич и председатели Главреперткома К. Д. Гандурин и О. С. Литовский. Редактор К. Я. Крумин был театральным режиссером. Отраслевые цензоры (редакторы) работали в сценарных отделах студий и Кинокомитете. И те и другие рассматривали как сценарии, так и законченные фильмы. Между государственной и отраслевой цензурой существовала строгая иерархия – окончательные решения принимал Главрепертком⁶²³.

Цензоры репертуарного комитета регулярно собирались для оценки картин. На собраниях обычно присутствовали несколько работников Главреперткома, а также представители различных других организаций, включая ОГПУ. После каждого сеанса один из сотрудников составлял протокол просмотра, в котором описывал фильм, давал заключение – выпускать или нет, на какие экраны и на какой срок – и обосновывал его. Иногда в протокол включали стенограмму прений. Каждый протокол нумеровали и вносили в него все последующие решения по картине. Ориентируясь на эти записи, Главрепертком выдавал прокатные удостоверения. Случалось, что он не одобрял фильм к выпуску, но его можно было переделать по рекомендациям цензоров и представить на рассмотрение повторно. На языке Главреперткома это называлось отказом «в представленной редакции». Сотрудники Главреперткома уведомляли Кинокомитет и студии об отказе письмом, которое обычно повторяло формулировки протокола. Иногда они встречались с режиссерами проблемных картин, чтобы дать консультацию, и запись об этом также входила в протокол⁶²⁴.

Несмотря на репутацию (в среде кинематографистов) строгого цензора, в основном Главрепертком вел себя мягко и чаще выпускал фильмы, чем запрещал. Сценарии и картины можно было представлять на рассмотрение три раза, и если в новой редакции были учтены замечания цензоров, ее, как правило, принимали. Репертуарный комитет использовал гибкую систему из пяти категорий, которые определяли длительность и масштаб проката. Первую категорию присваивали художественно и идеологически безупречным картинам, которым предоставлялся неограниченный прокат. В пятую категорию попадала художественно

⁶²² В 1930–1933 гг. Главрепертком входил в Главискусство (Главное управление по делам художественной литературы и искусства) Наркомпроса РСФСР.

⁶²³ Обособленность Главреперткома от кинематографа не была полной, потому что отдельные сотрудники переходили из Главреперткома в кинематограф, а другие – из кинематографа в Главрепертком. В 1931 г. Бляхин возглавлял производственный отдел «Союзкино», а в 1932 г. вернулся в Главрепертком. Трайнин, первый директор Главреперткома, в 1925–1929 гг. входил в правление «Совкино», а в 1930 г. возглавлял «Мосфильм». Равич, старший политредактор Главреперткома в 1928–1929 гг., работал политредактором на «Союзкино» в 1931 г. Позже он написал сценарий для фильма Пудовкина «Суворов» (1940). Крумин совместно с Александром Мачеретом поставил картину «Родина зовет» (1936). В 1937 г. его арестовали и расстреляли.

⁶²⁴ Некоторые документы Главреперткома можно найти в Архиве Госфильмофонда в Москве.

и идеологически «полуграмотная кинопродукция», которую разрешали показывать только на «коммерческих» или «центральных» экранах (в крупных городах для служащих и тому подобной аудитории)⁶²⁵. Эта система позволяла Главреперткому выпускать большинство фильмов в прокат, но не доводить те, которые считались политически небезупречными, до рабочей и крестьянской аудитории⁶²⁶.

Главрепертком действовал в первую очередь в интересах государства и рядового зрителя и лишь во вторую – в интересах студий. Возможно, именно поэтому в отрасли у органа была репутация строгого. Например, он запретил «Штурмовые ночи» Ивана Кавалеридзе (1931), несмотря на заявление Одесской киностудии, что картина – ее большое достижение. «Штурмовые ночи», история превращения отсталого крестьянина в большевика, представляли собой эффектный авангардистский эксперимент с совершенно бессвязным сюжетом. По отзыву Главреперткома, картина содержала «грубые политические ошибки» и была недоступна массовому зрителю из-за явного формализма⁶²⁷. Но вот пример того, насколько покладистым мог быть Главрепертком. В октябре 1929 г. он получил на рассмотрение картину Александра Соловьева «Пять невест» о еврейском местечке на Украине времен Гражданской войны, также снятую Одесской киностудией. В ней городок захватывают белые и требуют для себя пять девушек («невест»). Фильм посвящен судьбам этих героинь. В короткой финальной сцене в самый последний момент появляются красные и спасают девушек.

Руководство кинофабрики считало картину «очень хорошей с идеологической и художественной стороны» и, вероятно, рассчитывало получить высшую прокатную категорию⁶²⁸. Главрепертком, однако, забраковал «Пять невест» по нескольким причинам, включая недостаточно ясное изображение классового состава горожан и сюжет, построенный в основном на том, будут ли изнасилованы невесты. В сохранившейся копии фильма есть кадры, где крупный крестьянин, чья комплекция и одежда говорят о зажиточности, душит молодого человека, который хочет помочь невестам. Юноша больше не фигурирует в фильме, и можно предположить, что сцену включили в картину для удовлетворения требования Главреперткома о показе классовой борьбы. С сюжетной линией невест тем не менее сделать ничего было нельзя, так как она лежит в основе фильма. Несмотря на внесенные изменения, новую версию «Пяти невест» снова отвергли в феврале 1930 г. Но в мае 1930 г., после третьего рассмотрения, лента все же получила прокатное удостоверение, хотя большинство присутствовавших на просмотре сотрудников Главреперткома по-прежнему считали ее во многом неудовлетворительной. Главрепертком, вероятно, одобрил мелодраму, так как ей можно было присвоить низшую категорию и выпустить только на коммерческих экранах в городах, что и произошло. Тем не менее полгода спустя картину пришлось отозвать из проката «ввиду общественных протестов»⁶²⁹. Как писала газета «Кино», зрители-активисты сочли фильм антисемитским, а изнасилование – неподходящей темой для советского искусства⁶³⁰.

Главрепертком призван был защищать интересы государства, но при этом он стремился выпустить на экраны как можно больше фильмов. Цензоры давали студиям политические

⁶²⁵ До 1929 г. существовало только четыре категории, фильмы пятой категории запрещались (см.: Бляхин П. К итогам киносезона 1927–1928 года // Кино и культура. 1929. № 2. С. 3–16).

⁶²⁶ Для Главреперткома было стандартной практикой присваивать картинам низшие категории. По отчету Бляхина, из 111 фильмов, рассмотренных комитетом в 1929 г., 71 попали в четвертую и пятую категории. Обычно лентам из последних категорий назначали срок проката; например, для пятой категории он, как правило, составлял год (см.: 10 фильм и политпросветработа вокруг них. М.: Союзкино, 1931; Репертуарный указатель. Т. 3. Кинорепертуар. М.; Л.: ГИХЛ, 1931; Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. N. Y.: Praeger, 1955. P. 87–88).

⁶²⁷ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1065. Л. 1–3, 12, 13. См. также: Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 28.

⁶²⁸ РГАЛИ. Ф. 2769. Оп. 1. Д. 340. Л. 4.

⁶²⁹ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 775. Л. 13.

⁶³⁰ Вредительство на идеологическом фронте // Кино. 1930. № 65/66. С. 2; Вакс Л., Ерус Е. Открытое письмо Феликсу Кону // Там же.

указания (например, добавить классовую борьбу в «Пять невест»), но соглашались идти на уступки. Система действовала превентивно – Главрепертком сообщал кинематографистам, как поступать, чтобы избежать проблем, и в запретах редко возникала необходимость. Если же фильмы запрещались, то основанием, как правило, были художественные мотивы – эксперименты в ущерб внятому сюжету (как в случае со «Штурмовыми ночами») или полный непрофессионализм. Другими словами, Главрепертком был очень либеральным политическим цензором, и вскоре это привлекло внимание властей.

ЦК впервые счел необходимым вмешаться в работу Главреперткома в марте 1930 г. Через несколько недель после того, как Главрепертком выдал прокатное удостоверение «Земле» Александра Довженко (1930), пресса сообщила, что Демьян Бедный назвал фильм порнографическим и политически ущербным. После нескольких подобных отзывов ЦК распорядился приостановить демонстрацию картины, чтобы изъять «порнографические и иные, противоречащие советской политике элементы»⁶³¹. Формулировка прямо указывала на Главрепертком, так как в его функции входило отслеживание антисоветской пропаганды и порнографии⁶³².

Летом 1930 г. Главрепертком освободили от обязанности цензурировать сценарии. Шаг был продиктован стремлением киноотрасли упростить и ускорить процесс рассмотрения сценариев⁶³³. С другой стороны, он был обусловлен взятым Отделом пропаганды ЦК курсом на усиление политической цензуры за счет внутренней цензуры, для чего рассмотрение материала на подготовительном этапе передавалось из рук государственных органов в руки самих производственных организаций⁶³⁴. Для отрасли это означало, что уполномоченные Главреперткома, политредакторы и консультанты, теперь занимались цензурой сценариев на кинофабриках.

Переход от предварительной государственной цензуры к предварительной отраслевой не сопровождался заметным увеличением количества цензоров. Если представители Главлита, цензурирующие печатные тексты, исчислялись тысячами, киноцензурой на студиях и в Киноуправлении занималась горстка людей. От политредакторов требовалось лишь одно – верность партии. Оптимальным считалось, чтобы они представляли еще и целевую аудиторию – рабочий класс или крестьянство. И, судя по всему, кинофабрики специально старались набирать таких сотрудников. «Ленфильм» в июле 1931 г. отчитывался, что взял на работу в качестве политредакторов группу выдвиженцев «непосредственно с производства»⁶³⁵. При этом, как я писала выше, студии брали на редакторскую работу и представителей творческих профессий, так как они больше подходили для решения художественных задач.

Оба варианта профессионального багажа редакторов имели недостатки. У выходцев из рабочего класса был низкий интеллектуальный уровень, и режиссеры не принимали их всерьез. В 1931 г. после нескольких месяцев безуспешных попыток утвердить проект фильма «Песни» (снят не был) Эрмлер, наконец, услышал от политредактора Ленинградской кинофабрики, что это «пустоцвет, беспартийная вещь, не советская». Режиссер начал возражать. Редактор снял часть обвинений, оставив одно – мистика. Только после публичного чтения сценария в Коммунистической академии, на котором обнаружился ряд «грубых методологических оши-

⁶³¹ Летопись российского кино, 1930–1945. М.: Материк, 2007. С. 25–29; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 117. Стихотворный фельетон Бедного о фильме («Философы»), впервые опубликованный в газете «Известия» (1930. № 93. С. 2), перепечатан в: Белоусов Ю. А. Демьян Бедный – критик «Земли» // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 149–162. См. также: *Kepley V. In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986. P. 75–84.

⁶³² Цензура в Советском Союзе, 1917–1991: документы / Сост. А. В. Блюм. М.: РОССПЭН, 2004. С. 32–33.

⁶³³ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 2. Л. 56, 104, 109, 115; Ф. 962. Оп. 10. Д. 6. Л. 96; Летопись российского кино, 1930–1945. С. 37.

⁶³⁴ О такой же политике в отношении Главлита см.: Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. М.: Демократия, 2002. С. 54–55.

⁶³⁵ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 37. Л. 23. Выдвиженцами называли рабочих и крестьян без образования, которым доверяли руководящие должности за активную позицию.

бок», Эрмлер согласился с оценкой редактора и решил на год уйти из кино, чтобы подучить «коммунистическую методологию»⁶³⁶. Цензорам с образованием режиссеры доверяли больше, но такие сотрудники были склонны не обращать внимания на политические ошибки авторов высокохудожественных работ. Более того, когда политредактор приходил на студию, он вливался в коллектив и воспринимал проекты ближе к сердцу, чем работник Главреперткома. Это снижало общую эффективность цензуры еще и потому, что руководство студий требовало от своих редакторов одобрять сценарии для выполнения производственного плана.

В течение двух лет после инцидента с «Землей» партийные идеологи пристально наблюдали за советской кинематографией, но воздерживались от непосредственного вмешательства в цензуру. В апреле 1933 г. ЦК вновь получил сигнал о проблемном фильме. Глава Отдела пропаганды ЦК А. И. Стецкий заявил, что Главрепертком «либерально» дал разрешение фильму «Моя родина» (реж. А. Зархи и И. Хейфиц, 1933), позже запрещенному Отделом пропаганды⁶³⁷. Картина, действие которой разворачивается на советско-китайской границе, повествует о молодом китайском рабочем, нашедшем в СССР вторую родину. Шумяцкий лично одобрил представление фильма на рассмотрение в Главрепертком, и в феврале 1933 г. заместитель главы Главреперткома Бляхин подписал документы о выпуске ленты⁶³⁸. На следующий день после получения фильмом прокатного удостоверения в рецензии, опубликованной в «Комсомольской правде», Шумяцкий назвал его «одним из крупных кинопроизведений сезона»⁶³⁹. Другой положительный отзыв появился 2 марта⁶⁴⁰. В газете «Кино» 4 марта было помещено целых четыре хвалебных статьи о фильме. А 3 апреля «Правда» сообщила, что фильм запрещен. В Главреперткоме повторно посмотрели его за день до этого и распорядились изъять из проката. Документы снова подписал Бляхин⁶⁴¹. «Комсомольская правда» немедленно отреагировала заявлением, что «Моя родина» «дает неправильное, искаженное представление о нашей Красной армии, о ее силе, о людях»⁶⁴². За статьей следовал обличительный текст самого Шумяцкого «Вредная картина»⁶⁴³.

Почему все передумали? По словам Хейфица, Сталин распорядился о запрете картины, сказав: «На удар поджигателей войны мы ответим тройным ударом. [В вашем фильме такого ответа нет], – это толстовство»⁶⁴⁴. Шумяцкий со своей стороны говорил, что Сталин посчитал картину «принципиально ошибочной», потому что она пропагандировала «своеобразную идею пассивного [военного] сопротивления»⁶⁴⁵. Пограничники и соответственно СССР изображались в ней слишком слабыми. Есть также свидетельство, что запрещение картины произошло под влиянием члена ЦК и наркома по военным и морским делам Ворошилова, который, скорее всего, увидел ее «недостатки» первым⁶⁴⁶. «Союзкино» отправляло фильм на рассмотрение не только в Главрепертком, но и в Реввоенсовет СССР⁶⁴⁷. Его глава Ворошилов мог тогда узнать

⁶³⁶ Там же. Д. 48. Л. 168–169.

⁶³⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 190.

⁶³⁸ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 9. Д. 36. Л. 2–4; Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1349.

⁶³⁹ Шумяцкий Б. Много занимательности, бодрости и ярких красок // Комсомольская правда. 1933. № 40. С. 4. В подзаголовке подборки материалов стоит фраза «Фильм „Моя родина“ – комсомольский подарок к 15-летию Красной армии» (см.: Ван находит свою родину // Комсомольская правда. 1933. № 40. С. 4).

⁶⁴⁰ Залесский В. Ван найдет свою родину // Вечерняя Москва. 1933. № 50. С. 3.

⁶⁴¹ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1349; Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 34.

⁶⁴² О картине «Моя родина» // Комсомольская правда. 1933. № 80. С. 4.

⁶⁴³ Шумяцкий Б. Вредная картина // Комсомольская правда. 1933. № 80. С. 4; Также опубликовано в: Кино. 1933. № 18. С. 3.

⁶⁴⁴ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 201.

⁶⁴⁵ Шумяцкий Б. Сталин о кино // Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 85–86.

⁶⁴⁶ Председатель ЦИК СССР Енукидзе письменно благодарил Ворошилова 10 апреля 1933 г. за запрет фильма (Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 201).

⁶⁴⁷ ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 9. Д. 36. Л. 3.

о ленте и затем обсудить ее со Сталиным. В любом случае Хейфиц узнал о реакции Сталина именно от сотрудника военного ведомства.

В каком бы порядке ни развивались события, по ним видно, что фильм мог насторожить любого, от обычного офицера до Сталина. В картине советских пограничников периодически убивают, но те никак не отвечают, потому что кинематографисты и редакторы считали, что политика СССР на границе с Китаем – невмешательство. Советские военные также укрывают китайца без всяких колебаний. Здесь сыграло роль представление, что если герой – бедняк, он не может быть идеологическим врагом. Студию предупреждали, что такое изображение СССР может вызвать проблемы, но на сигнал, очевидно, никто не обратил внимания. Консультант М. Славин, который читал сценарий, подчеркивал, что советский командир выглядит недостаточно мужественным по сравнению с врагом, и это неприемлемо⁶⁴⁸. Для тех, кто был в курсе настроений Сталина, поведение пограничников было равноценно трусости. Как пишет Екатерина Хохлова, картину запретили после «речи Сталина <...> в которой он превозносил мощь армии. На этом фоне фильм, где солдаты Красной армии погибали, казался очень грубой ошибкой»⁶⁴⁹.

Запрет «Моей родины» показывает, что уже к 1933 г. осуществлять внутриотраслевую цензуру стало затруднительно. Было неясно, какие рекомендации обязательны к исполнению, а какие – нет. К тому же в СССР фильмы снимали по несколько месяцев, и если за это время происходила смена политического курса, ее было сложно учесть. Главрепертком принимал эти трудности во внимание и не запрещал «устаревшие» фильмы. Но Сталин и другие члены партии, смотревшие на кино как на зеркало актуальных политических деклараций, считали такую снисходительность недопустимой. Отсутствие достоверной информации о текущей политике и неспособность вовремя реагировать на изменения оставались проблемой советской кинематографии вплоть до конца рассматриваемого периода.

После запрета «Моей родины» Главрепертком перестал быть главным киноцензором страны. Его обязанности в области кинематографии свелись к цензуре и запрещению советских и иностранных фильмов, которые уже находились в прокате, и к утверждению списка советских картин, предлагаемых на экспорт⁶⁵⁰. Главрепертком продолжал выдавать прокатные удостоверения для РСФСР, но это стало формальностью, и цензурой новых лент занималась сама кинематография. И хотя кинематограф принадлежал государству, я использую слово «кинематография», а не «государство» для обозначения киноуправления, учитывая его приоритеты. Совершенно независимый от киноотрасли Главрепертком отстаивал, пусть и малоэффективно, интересы государства. У киноуправления же были свои, внутриотраслевые цели. Оно стремилось действовать на благо государства, но в то же время должно было защищать себя и свой главный ресурс – режиссеров⁶⁵¹.

В помощь ставшему независимым киноуправлению в 1933 г. оргбюро ЦК учредило кинокомиссию во главе со Стецким для рассмотрения сценариев и одобрения картин к выпуску. В комиссию вошло десять членов, большинство которых составили сотрудники Отдела пропаганды ЦК, а также Шумяцкий и его заместитель Сутырин⁶⁵². Следующие два года отрасль

⁶⁴⁸ Там же. Оп. 8. Д. 40. Л. 99–103.

⁶⁴⁹ Khokhlova E. Op. cit. P. 94. Скорее всего, запрет был также следствием смены текущего политического курса от интернационализма к национализму и обороне. Об этом см.: Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

⁶⁵⁰ О контроле за зрелищами и репертуаром. М.: Наркомпрос РСФСР, 1935. С. 3–45; Golovskoy V. S. Op. cit. P. 122–126. В 1933–1936 гг. Главрепертком (с 1934 г. под названием Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром) входил в Наркомпрос РСФСР. О «зачистке» проката см.: Khokhlova E. Op. cit. P. 90–96.

⁶⁵¹ Об отличии интересов властей от интересов отрасли см.: Gregory P. R. The Political Economy of Stalinism: Evidence from the Soviet Secret Archives. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2004.

⁶⁵² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 190–191, 201, 205–209.

и партия несли совместную ответственность за цензуру сценариев и картин, чего и добивалось руководство кинематографии⁶⁵³.

⁶⁵³ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 37. Л. 96–114.

Отраслевая цензура, Отдел пропаганды ЦК и Сталин, 1933–1935 гг

За июль–ноябрь 1933 г. кинокомиссия ЦК рассмотрела более 50 проектов на разных стадиях их разработки. Ее члены читали сценарии и докладывали о них на заседаниях комиссии. На основании докладов комиссия, которая ни один сценарий не сочла полностью удовлетворительным, рекомендовала удалить, добавить или переделать определенные сцены, тематику и сюжетные линии, с тем чтобы потом рассмотреть отредактированный вариант. По многим сценариям уже снимали фильмы, то есть Шумяцкий использовал комиссию, чтобы непосредственно в ходе работы получать замечания, комментарии и одобрение со стороны ЦК. Помимо чтения сценариев члены кинокомиссии встречались с авторами и режиссерами и просматривали отснятый материал. Фактически во второй половине 1933 г. комиссия ЦК утверждала каждый кинопроект⁶⁵⁴.

Оценить результаты ее деятельности затруднительно. Известно, что вскоре «Ленфильм» выпустил «Чапаева» и «Юность Максима». Комиссия не возлагала больших надежд на их сценарии, но, вполне возможно, удержала от ошибок. Также она не допустила завершения нескольких спорных картин, что привело к заметному сокращению запретов в 1933 и 1934 гг. Все это подняло дух в отрасли, так как кинематографисты увидели, что снова востребованы и могут работать. С другой стороны, комиссия настаивала на избирательном подходе. Из 28 рассмотренных сценариев она не утвердила 12⁶⁵⁵. Позднее Шумяцкий говорил своим сотрудникам, что комиссия научила его следующему: «Как только появляется сомнение, то нужно, не раздумывая, работу вовсе прекращать»⁶⁵⁶. В связи с тем, что редкий проект не вызывал сомнений, производительность не могла не уменьшаться.

Мнения кинокомиссии и Шумяцкого не всегда совпадали, и обе стороны использовали Сталина и других членов ЦК как арбитров. Когда Стецкий возражал против драмы Ольги Преображенской и Ивана Правова «Одна радость» (1933), Шумяцкий попросил Сталина посмотреть картину. Сталин, очевидно, так и поступил и встал на сторону Стецкого (фильм запретили)⁶⁵⁷. Таким образом, отрасль была не в состоянии обеспечить предварительную цензуру, удовлетворяющую власти, что должно было подтолкнуть ЦК к расширению участия партии в цензурном процессе. Но ЦК, дав Отделу пропаганды полгода для руководства работой кинематографии, 7 декабря 1933 г. сузил партийную цензуру только до 10 крупных картин⁶⁵⁸. Цензуру остальных сценариев из плана 1934 г. вновь передали отрасли.

На это решение, скорее всего, повлияло усиливающееся стремление Сталина смотреть картины лично, из-за чего отпадала потребность в ряде функций кинокомиссии ЦК. Сталин заявил об этом Шумяцкому в январе 1935 г.: «[Если я буду смотреть —] это <...> лучше всякой кинокомиссии!»⁶⁵⁹ Любопытно, что, по словам Шумяцкого, еще совсем недавно Сталин

⁶⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 92. Протокол (с сокращениями) опубликован: *Листов В.* Название каждой картины утверждается Комиссией Оргбюро // *Киноведческие записки.* 1996. № 31. С. 108–130. Предварительная версия списка фильмов, рассмотренных комитетом, хранится в документах ЦК (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 362. Л. 147–150) и упоминается в: *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы.* С. 209. Окончательный список есть в документах ГУКФа (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 76. Л. 24–31).

⁶⁵⁵ *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы.* С. 225.

⁶⁵⁶ Там же. С. 462–463.

⁶⁵⁷ Там же. С. 221–226, 228. 8 декабря 1933 г. Шумяцкий отдал приказ «в связи с установлением необходимого порядка при проведении особо закрытых просмотров» в помещении ГУКФ (РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 2. Д. 19. Л. 7). Скорее всего, речь идет о просмотрах для Сталина, то есть после вышеописанного случая Шумяцкий, возможно, и предложил Сталину идею этих просмотров. До 1934 г. просмотры для членов ЦК проводились в ГУКФе. Осенью 1934 г. их перенесли в Кремль.

⁶⁵⁸ *Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы.* С. 228, 232–233.

⁶⁵⁹ Там же. С. 986.

не подозревал о существовании комиссии ЦК. На просмотре в мае 1934 г. он задал вопрос: «Как такие вещи допускаются в постановки?» И когда Шумяцкий ответил, что они «проходят через комиссию», Сталин спросил: «Какую комиссию?»⁶⁶⁰ Причем Шумяцкий хотел именно этого – непосредственного общения со Сталиным, лучшим из возможных зрителей, покровителей и советчиков в обход Отдела пропаганды.

Довольно точно известно, когда Сталин начал смотреть фильмы. Согласно Шумяцкому, у которого было много причин преувеличивать участие вождя, в начале 1930-х Сталин смотрел довольно мало картин. Именно в 1934 г. его интерес вырос настолько, что он стал давать «гениальные указания» об улучшении отдельных лент⁶⁶¹. Подробные записи Шумяцкого о просмотрах, которые начались в мае 1934 г. и закончились в марте 1936 г., подтверждают этот интерес. Они также иллюстрируют, как в течение двух лет Сталин все больше привыкал к роли вершителя судеб. Поначалу он вел себя как обычный зритель, отмечая, что ему скучно, если сцена или действие затянуты. К концу он просил показывать ему черновой монтаж и вносил вполне конкретные предложения. При этом он все равно больше комментировал документальные ленты и хронику, чем художественные фильмы. Более того, для неигрового кино он давал точные указания, какие и куда добавить кадры, а его замечания по поводу игрового в основном касались прояснения действия⁶⁶².

Судя по записям Шумяцкого, цензурная функция Сталина была довольно ограниченной. Как умный политик Шумяцкий использовал свое положение посредника между Сталиным и советским кино, чтобы демонстрировать вождю только лучшую продукцию отрасли, рисуя обманчиво благоприятную картину ее работы. Сталину тоже, судя по всему, неинтересно было смотреть все подряд. Он как минимум 38 раз видел «Чапаева», доведя до абсурда свою идею, что фильмы нужно смотреть больше одного раза⁶⁶³. Судя по всему, в 1930-е гг. Сталин воспринимал показы как отдых, а не работу и особенно любил развлекательные картины⁶⁶⁴. Также известно, что в 1934 г. Сталин соглашался с Шумяцким, а не с кинокомиссией ЦК по поводу того, какие проекты поддерживать. Один из примеров – его отношение к комедии Александрова «Веселые ребята» (1934).

Кинокомиссия сочла «Веселых ребят» «бесполезным, вульгарным и насквозь фальшивым», а также «контрреволюционным» фильмом и потребовала вырезать некоторые сцены. Она также запретила преемнику Главреперткома, Главному управлению по контролю за зрелищами и репертуаром (ГУРК), выдать картине разрешение на участие в кинофестивале в Венеции⁶⁶⁵. Реакция же Сталина и других членов ЦК на фильм была исключительно положительной. Согласно Шумяцкому, Сталин «сильно смеялся» над каждым трюком, а после просмотра сказал: «Хорошо. Картина эта дает возможность интересно, занимательно отдохнуть. Первый раз я испытываю такое ощущение от просмотра наших фильмов, среди которых были весьма хорошие»⁶⁶⁶. Используя это мнение как козырь в полемике со Стецким, Шумяцкий официально обратился за помощью к Сталину, Кагановичу, Жданову и Ворошилову⁶⁶⁷. «Веселые ребята» с успехом прошли на Венецианском кинофестивале летом 1934 г. и вышли в совет-

⁶⁶⁰ Там же. С. 928.

⁶⁶¹ Шумяцкий Б. Сталин о кино. С. 84–89.

⁶⁶² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 919–1053.

⁶⁶³ Там же. С. 920, 1024.

⁶⁶⁴ Это подтверждает в мемуарах и Светлана Аллилуева, которая пишет, что до войны Сталин обычно не критиковал фильмы (Аллилуева С. Двадцать писем к другу. М.: Советский писатель, 1990. С. 137).

⁶⁶⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 246–247; Сидоров Н. «Веселые ребята» – комедия контрреволюционная // Источник. 1995. № 3. С. 72–75; Taylor R. *Veselye rebjata / The Happy Guys* // The Cinema of Russia and the Former Soviet Union / Ed. B. Beumers. L.: Wallflower Press, 2007. P. 86.

⁶⁶⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 946.

⁶⁶⁷ Там же. С. 246–248.

ский прокат в декабре 1934 г., став предметом особой гордости Шумяцкого и кинематографии СССР.

Несмотря на случаи, подобные «Веселым ребятам», до 1936 г. Сталин доверял цензуру в кино самой отрасли. Однако прецедент «Веселых ребят» показывает, что уже тогда присутствие Сталина создавало возможность произвола. Если фильм нравился Сталину, все цензурные решения отменялись, и никто, кроме него, не мог с совершенной определенностью сказать, что картина соответствует политическим требованиям. Но на тот момент, опираясь на комментарии Сталина, Шумяцкий довольно точно представлял, чего тот хочет. Более того, успех «Чапаева» и «Юности Максима» в ноябре–декабре 1934 г. продемонстрировал Сталину, что Шумяцкий знает, что делает. На показе в ноябре 1934 г. Сталин сказал: «Раз Шумяцкому доверяют делать картины, то надо обеспечить его от мелкого опекунства»⁶⁶⁸. Кинокомиссию ЦК распустили 17 декабря 1934 г.⁶⁶⁹ Чтобы официально закрепить свою роль в цензуре, Шумяцкий организовал собственную комиссию по приемке фильмов, в которую вошли руководящие работники отрасли и редактор газеты «Кино»⁶⁷⁰.

Самыми удачными годами для Шумяцкого в качестве главного продюсера стали 1934 и 1935 гг. Воодушевленный поддержкой Сталина, он не боялся рисковать, и успешная внутренняя цензура стала казаться возможной. Как следствие, в советской кинематографии наступила краткая разрядка, которую иногда называют первой оттепелью⁶⁷¹. Но оттепель была недолгой. Когда реорганизованный Отдел пропаганды ЦК, в котором теперь был сектор кино, вновь обратил внимание на кинематограф во второй половине 1935 г., оказалось, что из 40 картин, снятых в начале года, «лишь четыре-пять» были «сравнительно удовлетворительными», хотя все равно сильно уступали «Чапаеву». Остальные – «идейно беспомощны и неубедительны»⁶⁷². И если в 1934 г. запретили всего 4 ленты, то в 1935-м на полке оказалось 16.

⁶⁶⁸ Там же. С. 954.

⁶⁶⁹ Там же. С. 252.

⁶⁷⁰ Кинофотопромышленность: систематический сборник законодательных постановлений и распоряжений. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 24–25.

⁶⁷¹ Клейман Н. «Другая история советского кино», Локарно, 2000 г. // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 70–71. Об этом же говорила Н. Дымшиц на лекции во ВГИКе в 2002 г. Первым этот период назвал оттепелью, скорее всего, Г. Козинцев, который считал 1932–1936 гг. «второй утопией». Об этом см.: Bagrov P. Soviet Melodrama: A Historical Overview // KinoKultura. 2007. № 17 (<http://www.kinokultura.com/2007/17-bagrov.shtml>).

⁶⁷² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 308.

Предварительная отраслевая и карательная партийная цензура, 1936–1937 гг

Как было показано, Сталин в 1936 г. понял, что советское искусство не так легко, как он рассчитывал, переходит к соцреализму. Поскольку вышло только 4–5 «сравнительно удовлетворительных» картин, кинематографистов нужно было «поставить на место», и это сделала статья «Правды», осудившая «Прометея» Кавалеридзе. В отличие от «Веселых ребят», «Прометей» Шумяцкому никогда не нравился. Как подчеркивал сотрудник ГУКФа Волошенко в письме «Украинфильму» в августе 1934 г., киноуправление одобрило сценарий Кавалеридзе только под нажимом. На копии этого письма, хранящегося в Госфильмофонде, рукой Шумяцкого красным карандашом написано: «Сообщить секретариату ЦК, что это ОДСК [Общество друзей советской кинематографии, 1925–1934] вынудил. Возражает ГУКФ. Сценарий порочный»⁶⁷³. Когда в сентябре 1935 г. была закончена первая версия картины, Шумяцкий опубликовал отрицательный отзыв в «Известиях»⁶⁷⁴. Тем не менее, как Шумяцкий сообщил Сталину, Отдел партийной пропаганды и агитации ЦК и даже Молотов рекомендовали Кавалеридзе только внести отдельные изменения. «Украинфильм» представил Шумяцкому новую версию в ноябре 1935 г.⁶⁷⁵ По требованию Сталина Шумяцкий показал ему картину 7 февраля 1936 г., а 13 февраля «Правда» осудила фильм за формалистский подход к истории⁶⁷⁶.

В результате антиформалистской кампании требования партийного руководства не допускать выхода плохих фильмов ужесточились. Когда в 1936 г. ГУКФ стал подчиняться Комитету по делам искусств, государственный цензурный орган ГУРК также вошел в Комитет и таким образом приобрел всесоюзное значение. Более того, в июне 1936 г. ЦК распорядился вновь ввести партийную цензуру. В документе говорилось: «Установить, что картины, принятые ГУКФом [правильно – ГУКом] к выпуску на экран, должны просматриваться и утверждаться Отделом культурно-просветительной работы ЦК совместно с Комитетом по делам искусств при СНК СССР прежде, чем идут на общий просмотр и прокат»⁶⁷⁷. Другими словами, право на окончательную цензуру готовых фильмов снова вышло из-под юрисдикции киноуправления. Тем не менее Шумяцкий все так же отвечал за цензуру вплоть до окончательного монтажа. В поправке к документу уточнялось: «Утверждение сценариев, контроль в процессе съемки фильмов и выпуск на экран по всей советской кинематографии возложить на ГУКФ [правильно – ГУК]»⁶⁷⁸. Учитывая, что состав цензурного персонала отрасли оставался таким же, как в начале 1930-х гг., предварительная цензура (цензура сценариев) по-прежнему была слабой. Сотрудников Отдела пропаганды ЦК не удовлетворял ее результат, когда они смотрели готовые фильмы. В 1936 г. они запретили 7 картин, в 1937-м – 5.

Сохранились протоколы просмотров в Отделе пропаганды за период с января 1936 г. по декабрь 1937 г. Но первый из них помечен как 15-й, то есть еще как минимум 14 просмотров состоялись в 1935 г.⁶⁷⁹ Согласно протоколам, в Отделе пропаганды смотрели каждый одобренный ГУКом фильм⁶⁸⁰. Состав участников показов менялся, но четверо присутствовали

⁶⁷³ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1975. Подробнее о цензуре «Прометея» см. это дело Архива Госфильмофонда, а также: Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 43–45.

⁶⁷⁴ Шумяцкий Б. Талант и учеба // Известия. 1935. № 246. С. 4.

⁶⁷⁵ В 1934 г. сценарий картины также одобрил Кинокомитет (Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1975).

⁶⁷⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 1041–1042; Грубая схема вместо исторической правды // Правда. 1936. № 43. С. 4.

⁶⁷⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 320.

⁶⁷⁸ Там же. С. 321.

⁶⁷⁹ В протоколе № 16 от 15 февраля 1936 г. есть ссылка на протокол № 8 от 5 сентября 1935 г., и оба касаются «Прометея».

⁶⁸⁰ Например, согласно уцелевшим протоколам за 1936 г. (13 из 24), сотрудники Отдела пропаганды приняли решения

почти всегда – глава отдела А. И. Ангаров, глава сектора кино Е. М. Тамаркин, глава ГУРКа О. С. Литовский и Шумяцкий или один из его заместителей. По итогам просмотра принималось решение, выпускать фильм или нет. При положительном вердикте, который выносили в большинстве случаев, определялся тираж картины. Количество копий варьировалось от 150 до 300; чем лучше было качество и чем выше польза (в политическом аспекте) от картины, тем больше. Иногда при одобрении фильма рекомендовали сделать сокращения, изменения или добавления. Отказы всегда обосновывали и ГУКу предлагали переработать ленту⁶⁸¹.

По протоколам видно, что антиформалистская кампания не изменила цензурных требований. Как редакторы, так и сотрудники Отдела пропаганды и члены ЦК следили за изображением в фильме партии, советского человека и врагов советского строя⁶⁸². С их точки зрения, персонажи-коммунисты должны были быть безоговорочно положительными, вызывающими уважение, стойкими и не совершающими неверных поступков. Фильм «Одна радость» запретили, потому что ее герой не обладал такими качествами. Цензоры ЦК требовали, чтобы советский человек был обаятельным, гордым и обладал чувством собственного достоинства. Например, среди претензий к фильму «Светлый путь» (1940) Г. Александрова было замечание, что Таня из неграмотной деревенской девушки становится депутатом Верховного Совета слишком легко. Критик и редактор Ф. М. Левин писал: «Неправильно показан путь стахановца. <...> На показе такой картины нельзя воспитать любовь к труду, волю к преодолению препятствий»⁶⁸³. Советский человек должен был также быть сильнее и умнее врага, и эти качества не показали авторы «Моей родины». Враг не мог быть убедительнее, чем советский герой, но при этом должен был оставаться реалистичным⁶⁸⁴.

Несмотря на то что обычно (судя по сохранившимся протоколам) Отдел пропаганды обосновывал отклонение фильмов их «антихудожественностью» или «слабостью», очевидно, что дело всегда было в политическом содержании и идеях картин. Вот выдержка из протокола от 20 февраля 1936 г. о комедии «Межрабпомфильма» «О странностях любви» (реж. Я. Протазанов, 1936), которая была запрещена: «Фильм антихудожественен, бессюжетен, режиссерски и актерски выполнен чрезвычайно слабо, в отдельных этюдах пошл. <...> В этом виде фильм на экраны пойти не может. Предложить „Межрабпомфильм“ переработать»⁶⁸⁵. Эта оценка мало что говорит о персонажах. Между тем в заключении ГУКа на сценарий фильма, написанном М. К. Никаноровым, сказано следующее: «Трудно определить, каково может быть положительное для зрителя значение в будущей фильме *по ее содержанию*. Ясно, что герои – советские люди, что действие происходит в советской стране. Но это ясно только для советского зрителя. Ясно благодаря русским именам, форме и покрою одежды, по целому ряду иных *внешних* признаков. Внутренне же, органически – из содержания сценария этого не вытекает. Весь сюжет его построен на глубоко личных, „интимных“ сторонах жизни героев. Их связи и отношения за пределы отношения флирта, любви и ревности не распространяются. Причины и следствия их поступков связаны только с теми же „чистыми“ отношениями любви. „События“ и „фабула“ „возможны“ и для не советской страны. В этом, в отвлечении темы, сюжета,

по 29 картинам. Даже если на остальных 11 показах, по которым не сохранилось документов, демонстрировалось только по одному фильму, то за 1936 г. работники отдела посмотрели как минимум 40 лент.

⁶⁸¹ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10. Д. 7а, 313; Ф. 962. Оп. 3. Д. 324.

⁶⁸² Л. Х. Маматова пишет, что во многих фильмах 1930-х гг. есть три ключевых персонажа (обычный советский человек, представитель партии и вредитель), и по сюжету, как правило, член партии вдохновляет обычного человека на разоблачение вредителя (Маматова Л. Модель кинофильмов 30-х годов // Кино: политика и люди. 30-е годы. М.: Материк, 1995. С. 52–78). Похожий анализ универсального соцреалистического сюжета см.: Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

⁶⁸³ Сидоров Н. Указ. соч. С. 78.

⁶⁸⁴ См., например, замечания Жданова о порочных фильмах (Фомин В. Кино на войне. М.: Материк, 2005. С. 470–472), а также примеры картин ниже.

⁶⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10. Д. 7а. Л. 17.

фабулы, героев от советской действительности или, вернее, советской действительности от героев – основной *идеологический* порок сценария»⁶⁸⁶. Попытки «Межрабпомфильма» актуализировать картину не удовлетворили цензоров. При этом работа дошла до показа в Отделе пропаганды, то есть Шумяцкий лично ее одобрил, несмотря на отрицательный отзыв ГУКа на сценарий. Скорее всего, потому, что ее делал заслуженный режиссер и лента была легкой комедией.

Отдел пропаганды не рассматривал картины, пока они были в производстве, и это ограничивало его возможности. Сотрудники отдела смотрели только готовые фильмы, и на этом этапе запрет оставался единственной мерой, при этом крайне радикальной. Это и объясняет производство большого количества политически сомнительных картин, запрещение значительной их части и иногда сопровождение запретов разгромными кампаниями. Прекрасный пример того, как работала внутренняя отраслевая цензура и почему она не могла предотвратить запрет фильмов, – случай «Чудесницы» (1936) А. Медведкина, одной из самых необычных картин того периода.

Медведкин представил сценарий под названием «Чудесница-девчонка (Изобилие)» на «Мосфильм» в апреле 1936 г.⁶⁸⁷ Руководство студии рассмотрело его 3 мая 1936 г. В заключении, подписанном заместителем директора Е. К. Соколовской, говорилось, что работа охватывает несколько важных тем – социалистическое сельское хозяйство, женщины-колхозницы и стахановское движение – и подает их в смешной жизнерадостной комедии. Согласно отзыву, сценарий реалистически показывал колхозную действительность и при этом отражал интерес Медведкина к фольклору. Персонажи и ситуации, гласил документ, были «типическими», «правдивыми», «убедительными», «жизненными» и оригинально раскрытыми. То есть это был тематически актуальный, политически полезный и одновременно высокохудожественный сценарий – именно то, что требовалось.

Несмотря на эти «большие достижения», «Мосфильм» порекомендовал внести в структуру сюжета и образы персонажей шесть изменений. В частности, подчеркнуть «овладение новой социалистической культурой» Зиной и «здоровую тенденцию к героизму» Ивана, усилить сюжетное напряжение за счет темы соревнования между колхозами, сделать любовную линию более лиричной, приблизить язык диалогов к простонародной речи и устранить литературность за счет более «пластического выражения». Но так как в 1936 г. проект Медведкина был единственной комедией о колхозах на «Мосфильме», резолюция рекомендовала попросить ГУК одобрить литературный сценарий, разрешить студии внести поправки уже в режиссерскую версию и приступить к подготовительной работе⁶⁸⁸.

Очевидно, что на «Мосфильме» почти не сомневались по поводу картины Медведкина или, по крайней мере, считали, что если к достоинствам сюжета добавить режиссера-мастера, успех фильма гарантирован. Через два дня студия представила сценарий на рассмотрение в ГУК. Ответное письмо заместителя Шумяцкого В. А. Усиевича и инспектора (другое название редакторов) Управления по производству художественных фильмов ГУКа Г. Б. Зельдовича (того самого, который ратовал за «каучуковые» сценарии в 1935 г. и написал донос на Шумяцкого в 1938-м) от 20 мая 1936 г. было вполне положительным, хотя содержало утверждение, что сценарий не завершен, и семь страниц рекомендаций по его совершенствованию. Тем не менее ГУК дал разрешение приступить к подготовительной работе⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶ Архив Госфильмофонда. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1619. Л. 3–4.

⁶⁸⁷ Безымянный литературный сценарий, который хранится в Архиве Госфильмофонда, датирован апрелем 1936 г. (Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770).

⁶⁸⁸ Постановление по литературному сценарию «Чудесница-девчонка [sic!]» («Изобилие») // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770 (здесь и далее я не указываю номер страницы, так как в делах этого архива отсутствует сплошная нумерация страниц).

⁶⁸⁹ Усиевич В., Зельдович Г. Письмо на «Мосфильм» от 20 мая 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

Меньше чем через месяц, 15 июня 1936 г., «Мосфильм» одобрил и отправил в ГУК вторую версию режиссерского сценария Медведкина под названием «Изобилие». Студия также выделила 40 тыс. руб. на подготовительные работы, составила смету и график производства, заказала эскизы и утвердила отдельных актеров. Усиевич дал указание Зельдовичу передать постановочный сценарий Шумяцкому. Отзыва Шумяцкого в архивном деле нет, но скорее всего Усиевичу требовалось его мнение, потому что в заключении о режиссерском сценарии, подписанном Зельдовичем и заместителем заведующего отделом производства художественных фильмов И. Коганом, говорилось, что Медведкин не выполнил указания ГУКа⁶⁹⁰. Каким бы ни был ответ Шумяцкого, производство фильма продолжалось.

7 июля 1936 г. Медведкин подал на студию режиссерскую экспликацию к картине «Чудесница» и обещал придерживаться новой, более реалистической манеры изложения, точно следовать утвержденному сценарию и сделать персонажей «типичными»⁶⁹¹. В конце августа ГУК уже смотрел первый отснятый материал, а Шумяцкий полностью поддерживал проект. Как говорилось в третьей главе, в сентябре 1936 г. Медведкин просил Шумяцкого предоставить импортную пленку для съемки ночных сцен. Пленка была получена, и Медведкин обещал закончить картину к Съезду Советов (25 ноября)⁶⁹². Пятимесячный срок производства (с июля по ноябрь) был по меркам того времени неслыханно коротким и не мог не радовать Шумяцкого.

Показ чернового монтажа состоялся в ГУКе 28 ноября 1936 г. Присутствовали Шумяцкий, несколько других сотрудников ГУКа, глава «Мосфильма» Б. Я. Бабицкий, Соколовская, Медведкин и директор картины Л. А. Инденбом. Согласно заключению, готовый материал был совершенно неудовлетворительным. Основной проблемой было то, что режиссер изображал колхоз не как «новую социалистическую деревню», а «утрировано в стиле старой деревни, с элементами идиотизма». Был сделан вывод, что показ колхозников в такой среде «несомненно порочит его [фильма] идейную основу». К тому же многих персонажей признали «неудачами», а игру большинства актеров – «малоквалифицированной». Темп фильма, по заключению, был «недопустимо замедлен», диалоги затянуты, а язык упрощен до уровня агитки. Был сделан вывод, что Медведкин «самовольно» оставил трактовку, против которой возражал ГУК⁶⁹³.

Киноуправление потребовало произвести сокращения, удалить ряд сцен и персонажей, переработать диалоги. При этом на совещании после показа Шумяцкий выразил сожаление, что ГУК часто вынужден идти против режиссеров и студий. Кроме того, он считал, что «Чудесница» – шаг вперед для Медведкина по сравнению с его предыдущей работой «Счастье» (1934) хотя бы потому, что «Счастье», изображавшее страну «сплошь отрицательно», было неудачей. «Чудесница» была прогрессом и по сравнению со сценарием «Окаянная сила», отвергнутым ГУКом⁶⁹⁴. Явно намекая на беседы со Сталиным, Шумяцкий заметил, что руководство страны недовольно малым количеством выпускаемых комедий⁶⁹⁵. Киноуправление оставалось на стороне фильма, который считало идеологически ошибочным, скорее всего, потому, что Шумяц-

⁶⁹⁰ Коган И., Зельдович Г. Заключение ГУКФ по монтажному (режиссерскому) сценарию «Чудесница» от 19 июня 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁶⁹¹ Медведкин А. «Чудесница». Режиссерская экспликация // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁶⁹² Заключение ГУКа по просмотру кусков к фильму «Чудесница» от 31 августа 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁶⁹³ Заключение по черновому монтажу фильма «Чудесница», просмотренному ГУК на 2-х пленках 26 ноября 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁶⁹⁴ Медведкин напомнил, что «Счастье» по-прежнему демонстрируется в кинотеатрах и пользуется особой любовью колхозников, чем очень рассердил Шумяцкого. См.: Стенограмма совещания у начальника ГУК, тов. Шумяцкого Б. З. по обсуждению фильма «Чудесница» 28 ноября 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770. Л. 31–34.

⁶⁹⁵ Там же. Л. 14–26.

кий верил в Медведкина, а также хотел отдать должное рекордным срокам производства и позволить «Мосфильму» закончить его единственную в 1936 г. комедию о колхозах⁶⁹⁶.

11 декабря ГУК рассмотрел «исправления», сделанные Медведкиным, и заключил, что режиссер одни замечания учел, а другие – нет⁶⁹⁷. После внесения дополнительных изменений, 28 декабря 1936 г. на просмотре с сотрудниками Отдела пропаганды ГУК одобрил выпуск фильма. Тираж картины установили в 200 копий, из них 100 – для сельской местности⁶⁹⁸. Киноуправление запросило у ГУРКа прокатное удостоверение 31 декабря 1936 г. и без помех получило его 4 января 1937 г. В заключении ГУРКа значилось: «Фильм сделан неровно. Хорошо показан пейзаж. Много лирических эпизодов, комических ситуаций. Но слабее показано социальное соревнование. Слишком прозаично, просто сухо, в отдельных местах стилистически небрежно сделаны надписи и реплики, касающиеся соревнования. Есть лишние трюки. Фильм разрешить на 2 года»⁶⁹⁹. Картина вышла в прокат (в Москве и в отдельных регионах) 11 февраля 1937 г., и о ней хорошо отзывалась пресса⁷⁰⁰. Есть сведения, что председатель Комитета по делам искусств Керженцев на отраслевом январском совещании назвал фильм удачей, несмотря на отдельные ошибки⁷⁰¹.

Руководство студии, коллеги Медведкина и официальная критика видели недостатки картины, но никто не ожидал запрета. На закрытом обсуждении на «Мосфильме» работу сочли удачной с одной стороны (стиль, быстрота производства) и неудачной с другой (актерская игра, сюжет, диалоги и звук). По словам Соколовской, фильм был для Медведкина шагом вперед на пути, который еще не завершен. Тем не менее когда Шумяцкий дал картине сдержанную оценку, сотрудников «Мосфильма» это возмутило⁷⁰². Несмотря на подробный критический разбор, обязательный для всех обсуждений, коллеги Медведкина встретили ленту в Доме кино «тепло», она вызвала «большой интерес» и «оживление»⁷⁰³.

При этом ни «Правда», ни «Известия» о фильме не писали. 24 апреля 1937 г. «Известия» опубликовали «Письмо в редакцию», авторы которого требовали немедленно снять фильм с экрана в связи с «грубейшим извращением» колхозной действительности и «тупостью» Медведкина в обращении с ней. В письме особенно критиковались два момента. В сцене пожара колхозники не бросаются его тушить. Более того, финальному эпизоду, в котором ударница-дойрка Зина встречается с руководителями государства в Кремле, не место в таком «фальшивом» фильме⁷⁰⁴. ГУРК вызвал фильм на «срочный» повторный просмотр еще 21 апреля 1937 г.⁷⁰⁵

Из архивных документов не до конца ясно, что спровоцировало изменение решения по фильму («Известия» не обязаны были печатать письмо). Скорее всего, запрет ЦК в марте 1937 г. фильма «Бежин луг» С. Эйзенштейна (тоже «Мосфильма» и тоже о колхозах) при-

⁶⁹⁶ О творческом пути Медведкина и о состоянии жанра комедии до 1936 г. см.: *Taylor R. A «Cinema for the Millions»: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy // Journal of Contemporary History. 1983. Vol. 18. № 3. P. 439–461.*

⁶⁹⁷ Протокол совещания по обсуждению исправлений Мосфильмом по картине «Чудесница» согласно указаний ГУКа 11 декабря 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁶⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10. Д. 313. Л. 3; Записка Отделу массовой печати 7 января 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770. Согласно документу от 20 февраля 1937 г. из этого же дела Госфильмофонда, ГУК распорядился о печати 250 копий «Чудесницы», 250 копий «Заключенных» «Мосфильма» и 200 копий «Кондуита» «Украинфильма» (Борис Шелонцев, 1935). «Кондуит» вышел в прокат в мае 1936 г., а «Заключенные» – в декабре 1936 г., то есть, по всей видимости, это было распоряжение о печатании дополнительного тиража всех трех картин.

⁶⁹⁹ Протокол ГУРК № 501 от 4 января 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁷⁰⁰ *Шевченко М.* На пути к реализму // Искусство кино. 1937. № 2. С. 48–52; *Кладов Н.* «Чудесница» // Кино. 1937. № 3. С. 2.

⁷⁰¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 397.

⁷⁰² *Бабицкий Б.* «Мосфильм» // Кино. 1937. № 5. С. 3.

⁷⁰³ На обсуждении «Чудесницы» // Кино. 1937. № 2. С. 2.

⁷⁰⁴ *Стемасов С., Налетов Н.* Письмо в редакцию // Известия. 1937. № 98. С. 4.

⁷⁰⁵ Протокол ГУРК № 501 от 4 января 1937 г.

влек внимание и к «Чудеснице». Вероятно также, что «Известия» или другая газета, получив письмо, подобное опубликованному «Известиями», предупредили ГУРК или ГУК. Ясно одно – Шумяцкий, ГУК и «Мосфильм» шли на большой риск, разрешив производство картины. В период с конца апреля, когда фильм отозвали для повторного просмотра, по конец мая, когда его запретили, и на ГУРК, и на ГУК обрушился шквал негативных отзывов с требованием снятия картины с экрана. Возможно, что этот поток телеграмм от представителей проката на местах организовал сам ГУРК, чтобы оправдать запрет – все телеграммы датированы маем 1937 г., словно посланы в ответ на запрос. В любом случае готовность, с которой они нападали на картину, и сходство интонации поразительны. Например, в пришедшей первой телеграмме из Симферополя говорится, что фильм «опошляет» колхозы и что финал в Кремле «недопустим и политически вреден»⁷⁰⁶. Все остальные – с Украины, из Татарстана, Хабаровска, Кирова, Ленинграда и Свердловска – упоминают «извращение колхозной действительности». В некоторых, правда, говорится об общественных протестах против показа картины, то есть, возможно, зрители действительно выражали возмущение.

Заключение ГУРКа от 22 апреля гласило, что Медведкин по-прежнему находится под влиянием «порочных формалистических установок» и это привело к «искажению советской действительности» в его фильме. В частности, режиссер использовал в комедии такое бедственное для любого колхоза событие, как пожар, который является «зачастую классово-враждебным актом». Он также высмеял пожарных и с иронией показал смелый поступок главного героя⁷⁰⁷. Сцена пожара вызвала вопросы на многих обсуждениях картины. И все же на совещании в ГУКе Медведкину сказали, что смеяться над пожарными можно (так как в фильме показаны не «типичные» пожарные), и никто, очевидно, не воспринял пожар как поджог⁷⁰⁸ (поджог был главным событием в «Бежином луге»). ГУРК посчитал «абсолютно неприемлемыми» еще три момента – чтение коровами газеты о геройстве на пожаре, надпись «Все девушки мечтают быть доярками» и прокурора, который принимает решения исходя из того, болят у него зубы или нет. Документ заканчивался распоряжением снять фильм с экранов⁷⁰⁹. 16 мая руководитель Роснабфильма (прокатного подразделения ГУКа), очевидно под давлением регионов, обратился к Усиевичу с просьбой картину запретить⁷¹⁰. ГУРК запретил «Чудесницу» 26 мая 1937 г.⁷¹¹

Как видно из истории «Чудесницы», цензурой картины занимались «Мосфильм», ГУК и лично Шумяцкий. Окончательное решение выпустить картину приняли совместно Шумяцкий и Усиевич от ГУКа и Ангаров и Тамаркин от Отдела пропаганды ЦК. Свидетельств о том, что Ангаров и Тамаркин предлагали внести какие-то изменения, нет. Таким образом, Отдел пропаганды и его руководитель Ангаров одобрили цензурные решения киноуправления. К тому же согласие Ангарава на выпуск «Чудесницы» носило характер официального одобрения властей. ГУРК тоже возражений не имел. Только когда сотрудники репертуарного комитета стали получать сигналы, что у вышедшего в прокат и, соответственно, находящегося в их ведении фильма проблемы, они приняли меры и запретили его. Более того, если ГУРК в самом деле организовал поток отрицательных откликов, значит, ему нужны были под-

⁷⁰⁶ Акт г. Симферополь. 8 мая 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁷⁰⁷ Заключение по фильму «Чудесница» от 22 апреля 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770. Подпись под документом похожа на подпись сотрудника ГУРКа К. Гандурина, но ее трудно точно идентифицировать.

⁷⁰⁸ Стенограмма совещания у начальника ГУК тов. Шумяцкого Б. З. по обсуждению фильма «Чудесница» от 28 ноября 1936 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770. Л. 3.

⁷⁰⁹ Заключение по фильму «Чудесница» от 22 апреля 1937 г.

⁷¹⁰ Письмо от управляющего трестом Роснабфильм Бинемана Усиевичу 16.5.37 // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁷¹¹ Протокол ГУРК № 501 от 4 января 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770. Анализ «Чудесницы» см.: Widdis E. Alexander Medvedkin. L.: I. B. Tauris, 2005.

тверждения необходимости запрета, возможно, чтобы противопоставить их поддержке, которую фильму оказывал Шумяцкий. Сотрудники ГУРКа скопировали все негативные отклики и переслали в Комитет по делам искусств и Отдел пропаганды ЦК, ставя ГУК под удар за его «недосмотр»⁷¹².

Этот пример показывает, что даже в 1937 г. отрасль по-прежнему пыталась игнорировать тревожные сигналы и шла на риск, запуская в производство проекты с неоднозначными темами. Поддерживая «Чудесницу», Шумяцкий, как часто бывало, стоял за режиссера, студию и отрасль и против государства («Бежин луг» был исключением. В марте 1937 г., когда Шумяцкий показал картину Сталину и тем спровоцировал ее запрет, он, очевидно, больше не мог мириться с поведением Эйзенштейна и руководства «Мосфильма»⁷¹³. Ситуация усугублялась тем, что Отдел пропаганды, «Известия» и ряд официальных лиц поддерживали Эйзенштейна⁷¹⁴. Более того, даже после запрета «Чудесницы» «Мосфильм», по всей видимости, считал, что картину можно показывать. Через год студия уже под другим руководством, так как и Бабицкого, и Соколовскую арестовали как «вредителей», подала заявку, чтобы вернуть ленту на экраны. 2 июня 1938 г. ГУРК запретил ее повторно⁷¹⁵.

Истории «Чудесницы» и «Бежина луга» показывают, что Отдел пропаганды не был достаточно «бдительным» цензором и не гарантировал идеологическую чистоту. Так же как в случае с «Веселыми ребятами» в 1934 г., в 1936–1937 гг. некоторые картины, не одобренные Отделом пропаганды и ГУРКом, получали, к радости Шумяцкого, поддержку Сталина, а бывало и так, что Сталин критиковал фильмы, одобренные Отделом пропаганды. Согласно Шумяцкому, Сталину, в отличие от Ангарова, Тамаркина и Литовского, нравились «Случайная встреча» (реж. И. Савченко, 1936), «Заклученные» (реж. Е. Червяков, 1936) и «Девушка спешит на свидание» (реж. М. Вернер и С. Сиделев, 1936). Сталин называл «Поколение победителей» (реж. В. Строева, 1936) «идейно фальшивым», а Ангаров, Тамаркин и Литовский считали его «верхом идейно-художественного совершенства»⁷¹⁶. Пырьев утверждал, что коллеги с «Мосфильма» сочли его «Партийный билет» (1936) «отвратительным», при этом Сталину фильм понравился⁷¹⁷. Мнение членов ЦК и конкретно Сталина было единственным надежным и авторитетным суждением, на которое можно было положиться. К сожалению, это подтвердил арест Ангарова и Тамаркина летом 1937 г. и их последующий расстрел, который, возможно, какое-то время позволил Шумяцкому надеяться, что поскольку его противники оказались «врагами народа», то сам он в безопасности⁷¹⁸.

Действия Сталина в 1936–1937 гг. – антиформалистская кампания и предпочтение одних фильмов другим, которое казалось произвольным (продолжившееся и дальше), – нанесли кинематографии огромный вред. Они сбивали с толку большинство кинематографистов.

⁷¹² Записка от руки, помеченная «оглашению не подлежит», без даты в культпросветотдел ЦК ВКП(б) т. Ангарову, т. Тамаркину и другие документы за май 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁷¹³ Шумяцкому не нравился «Бежин луг» из-за его разногласий с Эйзенштейном и тогдашними руководителями «Мосфильма» Бабицким и Соколовской, которые многократно игнорировали его мнение относительно картины. См.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 389–406, 409–411.

⁷¹⁴ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 351–352, 357–358; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 409–411. Сценарист «Бежина луга» Александр Ржешевский говорил, что его поддерживают Ангаров, Тамаркин и Керженцев и он может в любой момент прийти к ним, чтобы обсудить свои творческие замыслы (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Д. 173. Л. 43). В число противников Шумяцкого входил также крупный литературный функционер С. С. Динамов.

⁷¹⁵ Протокол ГУРК № 501 от 4 января 1937 г. // Архив Госфильмофонда. Ф. 3. Оп. 2. Д. 2770.

⁷¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 26. Л. 5, 8 об.; другие примеры см.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 364–365.

⁷¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 9. Л. 26.

⁷¹⁸ В письме секретарю ЦК А. Андрееву от 29 июля 1937 г. Шумяцкий жаловался, что «Известия» опубликовали статью с критикой киноуправления, в которой используются аргументы Ангарова. Он просил выяснить, как в центральную прессу могло попасть мнение врага народа (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 26. Л. 12). См. также: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 442–443.

Запрет в ноябре 1936 г. оперы Демьяна Бедного «Богатыри» за «антиисторичность» показал, что даже высокопоставленные руководители Керженцев и Литовский, одоббившие «Богатырей», не заслуживают доверия в профессиональном плане и не могут быть в безопасности в личном⁷¹⁹. Аресты Шумяцкого, Ангарова и Тамаркина в 1937–1938 гг. это подтвердили (Керженцева и Литовского не тронули). Мнение Сталина при этом оставалось неясным, потому что проявления его предпочтений, то есть статьи в прессе, награды, кампании, запреты, аресты, телефонные звонки и слухи, были нерегулярными, непонятными и неконкретными. В условиях дефицита достоверной информации никто не знал, что делать⁷²⁰. Можно сказать, что не знал и Сталин; «верховный зритель» понимал, нужен ли тот или иной фильм, только во время просмотра⁷²¹. Тем не менее до тех пор, пока он их смотрел, его мнение было решающим.

Распределение цензурных функций, установившееся к концу деятельности Шумяцкого, продержалось до конца сталинского периода. Раздираемая противоречиями внутренняя цензура рассматривала сценарии, а карательная партийная цензура – готовые фильмы. Цензура законченных картин казалась властям целесообразной, потому что, как было показано в предыдущих главах, режиссеры меняли уже одобренные сценарии, а между сценарием и окончательным монтажом проходило много времени. Тем не менее период 1933–1934 гг., когда сценарии рассматривал Отдел пропаганды, показал, что это гораздо эффективнее, чем цензура законченных картин. Но режиссерский способ производства, сценарный кризис и несостоятельность внутриотраслевой цензуры побуждали власти перенести внимание на готовые фильмы, что привело к увеличению количества запретов.

Непредсказуемость суждений Сталина не только способствовала крайней неопределенности в работе цензоров, но и ставила под сомнение их полномочия. К концу 1930-х гг. отраслевые цензоры научились писать заключения так, что они могли служить основой и одобрения фильма, и его запрета. Современники называли это формулой «и да, и нет»⁷²². Ни один сценарий или фильм не одобрялся безоговорочно, всегда рекомендовались переделки. Так цензоры пытались обезопасить себя и передать ответственность руководству. В поздний сталинский период неопределенность и размывание сфер ответственности усилились. В ситуации неопределенности количество цензурных инстанций увеличивалось, что лишь усугубляло проблему и умножало требования. Но ни у кого, кроме Сталина, не было права вето.

⁷¹⁹ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 333–341.

⁷²⁰ О том, как решения Сталина удивляли и на первых порах приводили в замешательство Эйзенштейна, см.: *Сопин А.* «...Идем на совещание в ЦК», или «Спорить не о чем»: три текста Сергея Эйзенштейна об одном предвоенном совещании // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 307, 309, 310. О подходе Сталина к управлению литературой, который Леонид Максименков называет «бесконтрольным», а также «волонтаризмом» и «субъективизмом», см.: Большая цензура: Писатели и журналисты в стране Советов 1917–1956. М.: Материк, 2005. С. 10. О том, почему решения Сталина делали систему совершенно «неустойчивой», см., например: *Gorlizki Y., Khlevniuk O.* Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945–1953. Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁷²¹ См.: *Марголит Е.* Указ. соч.; *Фомин В.* Советский Голливуд // Родина. 2006. № 5. С. 98–105. С. 98.

⁷²² *Зеленов А., Лин А.* Критика, «не подлежащая оглашению» // Кино. 1938. № 6. С. 3. Леонид Геллер называет это «принципом неопределенности» (*Геллер Л.* Принцип неопределенности и структура газетной информации сталинской эпохи // Слово мера мира: статьи о русской литературе XX века. М.: МИК, 1994).

Внутриотраслевая цензура и партия, 1938–1953 гг

После четвертого за 1930-е гг. постановления ЦК об определенном фильме (на этот раз – о «Бежином луге») стало очевидно, что цензура сценариев не предотвращает ошибок. Постановление предписывало при работе над картиной точно следовать сценарию, диалогам и производственному плану, утвержденным Шумяцким⁷²³. В 1938 г., как было показано, Дукельский пытался претворить эту идею в жизнь. Он также вдвое сократил план на 1938 г., потому что у многих уже находящихся в производстве картин не было готовых сценариев⁷²⁴. Некоторые из закрытых фильмов были почти закончены. В результате этой внутриотраслевой цензуры сомнительных картин в 1938 и 1939 гг. было запрещено только по одному фильму.

Власти не только назначили на пост главы кинематографии сотрудника НКВД, но и ужесточили собственную цензуру. В феврале 1938 г. ЦК передал право выносить окончательное цензурное заключение более высокой инстанции – от Отдела пропаганды ЦК комиссии, состоящей из трех членов – А. А. Андреева из ЦК, председателя Комитета по делам искусств А. И. Назарова и Дукельского⁷²⁵. ЦК также повысил статус киноуправления до министерского и вывел его из прямого подчинения Комитету по делам искусств, причем ГУРК, ранее входивший в Комитет по делам искусств, разделился на два учреждения, и одно из них, отвечающее за кино (теперь под названием Управление по контролю за репертуаром (УРК)), вошло в состав Комитета по делам кино. Это было завершением курса на свертывание государственной цензуры, начатого в 1930 г.

В августе 1940 г. ЦК запретил фильм «Закон жизни». «Мосфильм» и Кинокомитет одобрили фильм 23 мая 1940 г., несколько дней спустя УРК выдало прокатное удостоверение, а «Известия» и другие газеты опубликовали положительные рецензии⁷²⁶. Сценарий картины постоянно пересматривался, и в период с января 1939 г. по январь 1940 г. было написано три варианта литературного и как минимум два – режиссерского. Сценарий два раза посылали на рассмотрение в ЦК ВЛКСМ, а, по некоторым данным, режиссеры Александр Столпер и Борис Иванов заручились одобрением самого А. Я. Вышинского⁷²⁷. На всех стадиях к ленте возникало множество вопросов, ее «политическую порочность», «клевету на комсомол», а также вероятность запрета упоминали не раз. Судя по всему, Кинокомитет взялся за этот материал только потому, что комсомол был крайне востребованной темой и книги автора сценария Александра Авдеенко официально одобряли власти. При этом руководитель сценарного отдела Кинокомитета Л. Н. Чернявский, который и предложил Авдеенко написать сценарий, считал, что писатель сам виноват в своей главной ошибке – молодое поколение недостаточно активно разоблачает «разложившегося» лидера⁷²⁸. Судьбу фильма решило неправильное распределение положительных качеств между врагом и советской молодежью. Как сказал Сталин: «Дело вовсе не в том, что Авдеенко изображает врагов прилично, а дело в том, что нашего брата он в тени оставляет»⁷²⁹.

⁷²³ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 406.

⁷²⁴ Там же. С. 487–496, 523–528.

⁷²⁵ Там же. С. 486. Назаров заменил Керженцева на посту председателя Комитета по делам искусств в январе 1938 г.

⁷²⁶ Гаврилов Е. Закон жизни // Известия. 1940. № 171. С. 4. Необходимо при этом отметить, что газетные обозреватели полагались в своих оценках на указания Кинокомитета. По свидетельству Георгия Александрова (1941), газеты спрашивали Большакова, как картины принимали в ЦК, и, исходя из полученной информации, подготавливали рецензии (Фомин В. Кино на войне. С. 23). Советская критика так работала с конца 1930-х гг.

⁷²⁷ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 634; Невежин В. Фильм «Закон жизни» и отлучение Авдеенко: Версия историка // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 94–124.

⁷²⁸ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 634. Л. 7.

⁷²⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 597.

В начале сентября 1940 г. Авдеенко и других видных писателей вызвали в Кремль для обсуждения запрета картины со Сталиным, Ждановым и Андреевым. Ошибки фильма, очевидно, были настолько вопиющими, что Сталин чувствовал необходимость объяснить все лично. Кроме того, ситуация требовала вмешательства, потому что Авдеенко был многообещающим молодым автором и на встрече можно было преподать и кинематографии, и литературе урок⁷³⁰. Одновременно с «Законом жизни» из-за отрицательного персонажа-коммуниста и неприемлемого изображения советского народа ЦК запретил пьесу Леонида Леонова «Метель». В октябре 1940 г. та же судьба постигла сборник стихов Анны Ахматовой «Из шести книг» и роман Николая Борисова «Выговор»⁷³¹.

Эти и последующие запреты, однако, не побудили ЦК пересмотреть систему отраслевой цензуры, и партийная цензура, включая Отдел пропаганды, по-прежнему лишь реагировала на ее решения и исполняла надзорную функцию. В августе 1940 г. цензурную комиссию ЦК перестроили, исключив представителей отрасли и культуры. В нее вошли только Жданов, Андреев, Маленков и Вышинский⁷³². Не вполне ясно, до какого года она действовала (на время войны, судя по всему, она прекращала работу), но в 1940–1941 гг. и с 1945 г. до своей смерти в 1948 г. от ЦК вопросами кино занимался Жданов⁷³³. Сталин тоже смотрел фильмы, это было его ночным развлечением. Все в отрасли знали, что если Сталин посмотрит фильм, то может отменить решения цензоров. Эйзенштейн не обратил внимания на большинство цензурных замечаний при работе над сценарием «Ивана Грозного», но тем не менее первая часть фильма заслужила одобрение Сталина и получила Сталинскую премию⁷³⁴.

Во время войны отраслевая и партийная цензуры отчасти смягчились, потому что стране требовались фильмы. В кинотеатры вновь попали несколько снятых с проката картин, в том числе «Александр Невский» (1938) Эйзенштейна и «Болотные солдаты» (1938) А. В. Мачерета, объявленные антинемецкими после подписания советско-германского пакта о ненападении в августе 1939 г.⁷³⁵ К 1943 г. Отдел пропаганды рассматривал сценарии, одобренные Большаковым, и выдавал официальное разрешение на производство каждой утвержденной картины⁷³⁶. Но это не значит, что цензурирование давало результаты: 8 фильмов, сделанных в 1942 г., и 5 снятых в 1943 г. были запрещены. Предотвратить запреты помогало только стремление избежать малейшего риска – в 1944 г. не запретили ни одной картины, в 1945 г. были запрещены две, но фильмов в эти годы сняли в два раза меньше, чем в 1940 г. или в 1941 г.

Партийная цензура во время войны в основном реагировала на решения внутриотраслевой цензуры. В июле 1943 г. заведующий Отделом пропаганды Г. Ф. Александров писал в ЦК, что Большаков представляет «совершенно негодные» сценарии. Он жаловался, что «ввиду бездеятельности Комитета, Управление пропаганды вынуждено вести часть работы (рецензирование и редактирование сценариев, беседы с режиссерами и сценаристами, составление плана подготовки сценариев и др.), которую полагалось бы выполнять т. Большакову», из чего

⁷³⁰ Там же. С. 573–604. По словам Жданова, встречу созвали из-за того, что к началу сентября Авдеенко никак не отреагировал на статью в «Правде».

⁷³¹ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 449–460.

⁷³² Сталинское Политбюро в 30-е годы: сборник документов. М.: АИРО, 1995; Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 448, 778.

⁷³³ На деле Жданов всегда воспроизводил мнение Сталина. Как показала Кес Ботерблум, даже в период, который ошибочно называют *ждановщиной* (1946–1948), Жданов только исполнял волю Сталина (*Boterbloem K. The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2004*). Во время войны о состоянии кинематографии секретарям ЦК Андрееву, Маленкову и Щербакову докладывал Отдел пропаганды, после смерти Жданова кино курировал Маленков.

⁷³⁴ *Neuberger J. Ivan the Terrible. L.: I. B. Tauris, 2003. P. 14.*

⁷³⁵ Список см.: РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Д. 38. Л. 1–17. О том, какие фильмы были в прокате в 1940 г., см.: Репертуарный указатель действующего фонда кинокартин. М.: Госкиноиздат, 1940.

⁷³⁶ *Фомин В. Кино на войне. С. 475.*

следует, что в его функции входил только надзор⁷³⁷. В свое оправдание Большаков отвечал, что плохое качество сценариев – результат того, что требованиям не отвечает советская художественная литература в целом⁷³⁸. В связи с тем, что по сценариям, против которых возражал Александров, снимались хорошие фильмы, а по тем, которые он одобрил, получались «неудачи» (как мы видели на примере «Актрисы» Трауберга), у Большакова не было причин доверять его мнению⁷³⁹.

Когда ЦК летом 1946 г. подверг резкой критике несколько фильмов, стало совершенно ясно, что отрасль не в состоянии эффективно осуществлять внутреннюю цензуру, но никаких серьезных перемен в ее устройстве не последовало⁷⁴⁰. Постановление ЦК о недостатках в организации производства художественных картин от декабря 1946 г. по-прежнему оставляло цензуру сценариев за Большаковым и худсоветом министерства, а рассмотрение и утверждение готовых фильмов – за Отделом пропаганды. Судя по сопутствующим кадровым перестановкам, была сделана попытка слияния цензуры Отдела пропаганды с цензурой Министерства кино. Не поддержав предложение о смещении Большакова, ЦК назначил К. С. Кузакова, одного из заместителей Г. Ф. Александрова, заместителем Большакова по общим вопросам⁷⁴¹. Одновременно А. Н. Сазонов, сценарист по профессии и бывший главный редактор Управления по производству художественных фильмов Министерства кинематографии, возглавил отдел кино в Отделе пропаганды.

Но это сближение партийной и отраслевой цензуры коснулось только персонала⁷⁴². Подлинное их организационное слияние произошло в апреле 1947 г., когда учредили «третий» центральный худсовет, в который вошли исключительно проверенные люди из числа партийных функционеров. И хотя состав следующего по составу, «четвертого» художественного совета стал более разнообразным, значительный перевес оставался на стороне партийных чиновников. При этом худсовет все равно входил в Министерство кинематографии, а значит, был частью отрасли (список органов советской киноцензуры см. в Приложении 3). Это означало, что в цензурном процессе мало что изменилось. Вот пример рассмотрения цензурой приключенческого фильма Константина Юдина о войне «Смелые люди» (1950), который прекрасно рифмуется со случаем «Чудесницы».

«Смелые люди» находились в производстве с мая 1948 г. по июнь 1950 г. Герои фильма – конь Буян и молодой дрессировщик Вася Говорухин. Когда начинается война, конезавод отправляют в эвакуацию, а Вася с Буяном разоблачают фашистского шпиона, уходят в партизаны и предотвращают отправку пленных советских девушек в Германию. Из-за того что в фильме много верховой езды, приключений, динамики, а действие происходит в горах Северного Кавказа, его называли красным вестерном⁷⁴³.

Сценарий писали известные сатирики Михаил Вольпин и Николай Эрдман, авторы и всеми любимой «Волги-Волги» (1938) Александрова, и запрещенного «Старого наездника» (1940) Б. Барнета. За антисоветское творчество в 1930-х гг. Вольпин провел какое-то

⁷³⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 678.

⁷³⁸ Там же. С. 682.

⁷³⁹ Фокин В. Кино на войне. С. 354–370.

⁷⁴⁰ О разнице между кампаниями 1940 г. и 1946 г. см.: Laurent N. L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953. Toulouse: Privat, 2000.

⁷⁴¹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 783–784, 787.

⁷⁴² Судя по последующей деятельности, Сазонов не стал в Отделе пропаганды представителем от кинематографии, а просто принял обязанности партийного надзирателя. В отрасли же окончательные решения по-прежнему принимал Большаков, а Кузаков полностью идентифицировал себя с ее интересами. Он занимал должность заместителя министра до октября 1947 г., затем его сняли (по причинам, не связанным с кино) и назначили главным редактором на «Мосфильм». В 1954–1955 гг. он сменил Большакова на посту главы отрасли. Ромм в мемуарах называет его «очень хорошим парнем» (Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 94). Кузаков был незаконнорожденным сыном Сталина.

⁷⁴³ См.: Лаврентьев С. Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009.

время в заключении, а Эрдман – в ссылке. В 1940-е гг. они не могли печататься и жили под постоянной угрозой ареста. «Смелые люди» вышли в прокат в сентябре 1950 г. и стали главным хитом года, который посмотрели более 41 млн зрителей (по большей части – советские мальчишки, пересматривавшие его много раз). Они соперничали с «Кубанскими казаками» Пырьева, ставшими вторыми по популярности в 1950 г., и оказались последним фильмом сталинской эпохи с такой широкой аудиторией. В 1951 г. картине присудили Сталинскую премию второй степени.

«Смелые люди» не были «престижной» картиной, но подвергались тщательным проверкам, как любой другой фильм. Сценарий, который сначала назывался «Буян», был написан по заказу Министерства кинематографии. Отправляя его на рассмотрение в министерство, глава Сценарной студии Д. И. Еремин уточнял: «Сценарий написан по спецзаданию Министерства. Перед авторами была поставлена задача создать литературную основу для фильма приключенческого жанра на материале работы наших государственных коневодческих заводов, показать красоту и резвость советского коня, профессиональное мастерство работников коневодческих заводов, отвагу и бесстрашие советских людей, их силу, ловкость и смекалку». Он также сообщал, что по рекомендации консультантов (среди которых был Буденный) действие будет разворачиваться во время войны и это потребует от режиссера Юдина, для которого предназначен сценарий, «максимального такта в решении некоторых эпизодов». По словам Еремина, Юдин был совершенно готов к «правильной трактовке»⁷⁴⁴.

Но так как сценарий писали Вольпин и Эрдман, в первом его варианте не было приключений и героического изображения войны, это была эксцентрическая комедия, повествовавшая о войне без всякого пиетета. Оккупанты там только крали, партизаны почти не появлялись, а сопротивление местного населения сводилось к поддразниванию фашистов. В основе сюжета будущего фильма лежала афера по предотвращению отправки элитного коня Буяна в Германию в подарок Герингу⁷⁴⁵. Неудивительно, что первый редактор сценария Еремин отметил несерьезное отношение к войне. Интересно при этом, что он сценарий не забраковал. Вероятно, потому что предложение поручить его Вольпину и Эрдману было сделано министерством.

Старшему редактору Министерства кинематографии Г. Б. Марьямову не понравился в первом варианте еще один момент – изображение шпиона. В сюжете есть любовный треугольник – любимой девушке Васи Наде нравится Белецкий, фашистский шпион, притворяющийся новым тренером. Марьямов рекомендовал не подчеркивать дружеского отношения Нади к Белецкому, а, напротив, показать враждебность с ее стороны⁷⁴⁶. Это стандартное требование цензуры к образу врага появилось из-за таких прецедентов, как «Закон жизни». При этом Марьямов посоветовал Большакову представить первый вариант на рассмотрение в худсовет.

Через три дня, 3 июня 1948 г., худсовет обсудил и отклонил сценарий, отправив авторам на доработку. По мнению членов совета, у него было три недостатка – несерьезное изображение войны, неправильно построенные отношения между Надей и Белецким, незначительность действий партизан⁷⁴⁷. Таким образом, худсовет тоже требовал изменить изображение войны, советского человека (Нади) и врага (третья стандартная претензия цензуры – к образу партии в фильме – появится позже). 27 июня Еремин написал заместителю министра кинематографии В. Р. Щербине, что он и главный редактор Катинов поработали с Вольпиным, Эрдманом и Юдиным и подготовили план по снижению «легкомысленности» второй части сценария, посвящен-

⁷⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2087. Л. 1.

⁷⁴⁵ Литературный сценарий «Смелые люди» («Буян»), 1-й вариант, 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 157.

⁷⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2087. Л. 2–3.

⁷⁴⁷ Там же. Л. 9.

ной войне⁷⁴⁸. В сентябре А. Л. Жучков, сменивший Еремина на посту главы Сценарной студии, передал в Управление по производству художественных фильмов министерства новую версию под названием «Смелые люди». Через несколько дней Марьямов и главный редактор управления Н. Родионов одобрили переработанный сценарий, но рекомендовали сделать десять поправок. Через неделю они утвердили к производству третью версию и послали ее в худсовет⁷⁴⁹.

Последняя версия литературного сценария радикально отличалась от первой. Было удалено много чисто комедийных сцен и элементов. Убрали длинную и абсурдную предысторию Белецкого. Надя больше не делала перманент, пытаясь ему понравиться. Все сцены немецкой оккупации, включая комедийные ссылки на три мюзикла Александрова, изъяли. Вторую часть, посвященную войне, полностью переписали, чтобы усилить драматическое напряжение за счет появления партизан и спасения Нади вместе с другими пленными женщинами. В результате картина из комедийной стала военно-приключенческой, а война была изображена серьезно и тактично.

Можно ли сделать вывод, что эти изменения были результатом партийной цензуры в интересах пропаганды? На первый взгляд – да. Серьезный фильм о войне лучше соответствовал целям властей и был более патриотичным, чем комедия про коня. Но в действительности преобразование сценария просто подгоняло его под решение задачи, поставленной перед авторами изначально, – написать развлекательный приключенческий сценарий о бесстрашных советских людях и лошадях. То, что ее поручили Эрдману и Вольпину, которые создали бесшабашную комедию, можно считать счастливым последствием дефицита «проверенных» сценаристов в стране. Их сценарий в любом случае нужно было редактировать.

30 сентября 1948 г. на худсовете обсуждалась последняя версия сценария. О работе докладывал Д. Заславский. Присутствовали Вольпин, Эрдман и Юдин. О них на худсовете было сказано, что авторы первоначально восприняли критику болезненно. Заславского и других придерживающихся партийной позиции не удовлетворили внесенные изменения – война и партизаны по-прежнему выглядели недостаточно серьезно. Совет принял решение одобрить эту версию, позволить авторам внести поправки (улучшить военную часть) в режиссерский сценарий и рассмотреть его также⁷⁵⁰. Большаков после неоднократных запросов руководителя «Мосфильма» Л. А. Антонова подписал приказ о начале подготовительных работ над фильмом 26 октября и утвердил предложенных студией членов съемочной группы. Бюджет составил 4 800 000 руб. для черно-белой версии⁷⁵¹.

«Мосфильм» передал в министерство первый вариант режиссерского сценария 10 января 1949 г. Марьямов и Родионов отметили, что внесенные изменения учитывают пожелания худсовета. При этом в сценарии мало что изменилось. Одна важная поправка состояла в исключении сцены, из которой зритель до персонажей узнавал, что Белецкий – шпион. В постановочном сценарии и в картине у Васи и Нади, так же как у аудитории, вначале мало причин подозревать Белецкого (мы только знаем, что он малопривлекательный человек и хромает). В результате поправки зритель скорее удивляется, чем что-то подозревает, что снижает его эмоциональную вовлеченность. Тем не менее с точки зрения пропаганды это был плюс – не показывая прямо, что Белецкий шпион, фильм требовал от зрителя начать сомневаться в нем и таким образом учил бдительности, за которую вознаграждал в финале.

Редакторы министерства одобрили режиссерский сценарий и передали его в худсовет, порекомендовав три поправки – взаимоотношения Нади и Васи сделать более ясными, лучше проработать сцену ареста Нади (Надя остается в городе во время войны, чтобы помогать пар-

⁷⁴⁸ Там же. Д. 2087. Л. 4–6.

⁷⁴⁹ Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2087. Л. 7–11.

⁷⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 160. Л. 10–20.

⁷⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 83. Л. 3–6. О первоначальной финансовой смете картины см.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 160. Л. 3–6.

тизанам, Белецкий находит ее, арестовывает и отправляет в Германию на работы) и в финале усилить мощь удара Советской Армии по врагу. В начале февраля худсовет рассмотрел вторую версию постановочного сценария и вновь нашел недочеты. Было сказано следующее: переход к войне нужно сделать более выразительным; Надя и ее дедушка должны остаться в городе и помогать партизанам не по собственному почину, а по партийному заданию; нужно объяснить, для чего фашистского разведчика Белецкого послали на конезавод, и т. д. Совет постановил, что Юдин внесет поправки по мере съемок (судя по фильму, режиссер этого почти не сделал)⁷⁵².

Позже в феврале Большаков принял решение снимать «Смелых людей» в цвете – очевидно, статус картины вырос. Новый бюджет составил 7 716 000 руб. В марте Большаков и худсовет посмотрели пробы и утвердили исполнителей (на каком-то этапе выбор актрисы на роль Нади оставили за режиссером), и Большаков распорядился предоставить в аренду съемочной группе военную технику, в том числе два трофейных немецких танка. В конце апреля Марьямов и Родионов посмотрели первый готовый материал. По их мнению, актрисе Тамаре Черновой, играющей Надю, не доставало «простоты», а в поведении секретаря местной парторганизации Кожина (похожего на уроженца Кавказа предводителя партизан в исполнении Николая Мордвинова) не чувствовалось «грозное дыхание войны» и сцены с ними нужно было переснять. В мае «Мосфильм» обратился в министерство по поводу отсутствия на месте съемок сена для лошадей. Вопрос был решен на уровне замминистров – о поставке сена с заместителем министра заготовок М. Д. Шапиро договорился заместитель министра кинематографии Н. И. Шиткин. В августе Шиткин распорядился о выделении съемочной группе 5000 руб. на водку, чтобы согреть актеров и персонал, работающих в холоде высоко в горах. В конце октября отснятый материал поступил в худсовет⁷⁵³.

Фильм планировали завершить 24 декабря 1949 г. 23 декабря Марьямов посмотрел его и дал указание сделать несколько поправок, в основном монтажных (сократить или удалить некоторые кадры и части сцен)⁷⁵⁴. 29 декабря состоялось обсуждение картины на худсовете. Редактор «Огонька» Алексей Сурков, который открыл заседание, сказал, что фильм удался и будет полезен юношеству. По его словам, приключенческий сюжет «воспитывает (облегченным способом) в людях патриотические чувства». Он считал, что подобных картин в советском кино не появлялось со времен «Красных дьяволят» (фильм И. Н. Перестиани, 1923)⁷⁵⁵. Некоторые сравнили ленту с американскими «ковбойскими фильмами» и отметили, что она хорошо сделана. Но, по мнению членов худсовета, все изначальные проблемы остались – война показана легкомысленно, партизаны действуют независимо от Красной Армии, немцы – «круглые идиоты» (и воевать с ними легко). Эти серьезные «пороки», по мнению первого секретаря ЦК ВЛКСМ Н. А. Михайлова, снижали политическое и художественное значение фильма. Все это вызывало опасения у худсовета, так как одобрение картины, приукрашивающей войну, могло в будущем привести к появлению других подобных фильмов. Директор «Детгиза» Л. В. Дубровина возражала как против сценария, так и против фильма и считала, что приключенческий жанр несовместим с военным материалом, «еще дымящимся кровью» в памяти народа⁷⁵⁶. В результате совет решил одобрить картину к выпуску с новым финалом о послевоенных скачках, над которым Юдин и Большаков уже начали работать⁷⁵⁷. Но в связи с отрицательными выступлениями, в частности Дубровиной, и для протокола совет счел необходимым указать,

⁷⁵² РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 160. Л. 21–22, 24–25. Подпись Большакова на режиссерском сценарии датируется 3 февраля 1949 г., см.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2086 (Режиссерский сценарий «Смелые люди» («Буян»), 2-й вариант).

⁷⁵³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 83. Л. 30, 38–48, 55, 58, 62, 63, 76; Ф. 2453. Оп. 2. Д. 160. Л. 30, 33.

⁷⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 160. Л. 35.

⁷⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2087. Л. 35.

⁷⁵⁶ Там же. Л. 39–39 об.

⁷⁵⁷ Режиссерский сценарий нового финала датируется январем 1950 г., см.: Там же. Л. 29–33.

что у фильма есть «серьезные недостатки»⁷⁵⁸. Марьямов уведомил УРК и Главкинопрокат об одобрении фильма 31 декабря.

При этом работа над ним продолжилась. 12 января 1950 г. Большаков написал директору «Мосфильма» С. А. Кузнецову и Юдину, что у фильма есть «серьезные недостатки», но предложил только переписать финал, убрать первую сцену (где не было динамики), добавить эффектные кадры скачущих лошадей и переснять отдельные крупные планы актеров, в которых слишком заметна рир-проекция. Большаков также связался с заместителем министра сельского хозяйства и с маршалом Буденным и попросил предоставить табун лошадей для дополнительных съемок. «Мосфильм» подал заявку на просмотр вестерна студии «Юниверсал» «Дальтоны снова скачут» («The Daltons Ride Again»; реж. Р. Тейлор, 1945), который мог послужить примером того, как снимать лошадей. Четыре первых эффектных кадра, не входивших в предыдущие версии, добавили на этом этапе. К ним также потребовалась новая музыка. Бюджет всех поправок составил более 600 000 руб.⁷⁵⁹

Но и это было еще не все. 3 марта 1950 г. Кузнецов сообщил композитору «Смелых людей» Антонио Спадавекия о том, что фильму нужна «коренная переделка», в том числе новая музыка другого композитора⁷⁶⁰. Такое решение принял Пырьев, которого, вероятно, пригласили для дальнейшего улучшения картины. 5 апреля Большаков написал обеспокоенному Юдину: «Картине придается огромное значение. Министерство решило привлечь Пырьева для оказания вам помощи, сохраняя вас постановщиком фильма со всей ответственностью за вносимые поправки»⁷⁶¹. Судя по всему, Большаков, как дальновидный продюсер, в какой-то момент понял, что картина может стать настоящим хитом и номинантом на Сталинскую премию, и решил совершенствовать ее дальше. При этом все переделки носили художественный и технический характер и были направлены на улучшение музыки, качества изображения, связности сюжета. «Серьезные недостатки», найденные худсоветом, то есть легкомысленное изображение войны, оставались без внимания, и неопределенность в отношении этих «недостатков», вероятно, по-прежнему ставила картину под вопрос. Но, по-видимому, в атмосфере неопределенности Большаков сделал ставку на то, что формальные качества и жанр донесут политическую идею, и оказался прав.

В конце апреля «Мосфильм» привлек к работе композитора Исаака Дунаевского (автора музыки к фильму «Волга-Волга»), выплатив ему гонорар 25 000 руб.⁷⁶² Пырьеву за консультации заплатили 10 000 руб. Позже, вероятно, по рекомендации Пырьева, студия распорядилась о пересъемке сцен погони и спасения и некоторых других, об улучшении переходов между эпизодами и добавлении новых сцен с верховой ездой. Стоимость переделок составила 490 000 руб. В июне 1950 г. картина была закончена и одобрена Управлением по производству художественных фильмов. В июле Юдин получил гонорар 62 000 руб., который впоследствии урезали на 3000 руб. за то, что он превысил бюджет. В декабре в связи с огромным успехом ленты 3000 руб. режиссеру возместили. Авторам сценария заплатили по 30 000 руб., а когда они попросили по 10 000 руб. премии, им выдали по 5000⁷⁶³. В дополнение режиссер и сценаристы получили по 50 000 руб. в 1951 г. как лауреаты Сталинской премии.

⁷⁵⁸ Там же. Л. 43–44, 65.

⁷⁵⁹ Там же. Л. 25, 46–47; РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 83. Л. 88, 96, 129; Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2084 (литературный сценарий «Смелые люди» («Буйн»), версия 3, 1948 г.); Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2086.

⁷⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 83. Л. 112.

⁷⁶¹ Там же. Л. 111, 113.

⁷⁶² Там же. Л. 117. В сохранившейся версии фильма композитором указан Спадавекия. Возможно, Дунаевский давал студии консультации, дело РГАЛИ о музыке к картине (РГАЛИ. Ф. 2062. Оп. 1. Д. 155) содержит планы музыкального оформления фильма, составленные Дунаевским и Спадавекия.

⁷⁶³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 83. Л. 124–126, 128, 147, 157–166; Ф. 2453. Оп. 2. Д. 160. Л. 37–38.

Совершенно очевидно, что при работе над «Смелыми людьми» Большаков, редакторы и руководство «Мосфильма» и Министерства кинематографии, которые также являлись и цензорами картины, действовали как соавторы кинематографистов. Можно сказать, что фильм был сделан и отредактирован коллективно. Члены коллектива многократно вносили конкретные предложения, в том числе советовали, как переписать или переснять сцены. Тем не менее за реализацию исправлений все равно отвечали Юдин, Вольпин и Эрдман, даже роль Пырьева ограничилась консультацией. Большинство сцен, а также подавляющая часть остроумных диалогов в фильме соответствуют третьему варианту литературного сценария⁷⁶⁴. Более того, значительное количество поправок внесли не по политическим соображениям, а для большей зрелищности и соответствия задаче, которую перед фильмом изначально ставил Большаков.

Когда картина вышла в США в 1951 г. (под названием «The Horsemen»), журнал «Вэрайети» писал, что она «лишена пропаганды»⁷⁶⁵. Конечно, это не так – переход от комедии к военным приключениям превратил фильм в пропагандистский. Но благодаря участию худсовета пропаганда стала сдержанной, «положительной»⁷⁶⁶. Члены совета, как и сотрудники Отдела пропаганды до этого, действовали в соответствии со своей основной задачей – «критиковать» и «оценивать», а не запрещать или устранять – и предупреждали авторов о том, что может вызвать возражения⁷⁶⁷. Решение Большакова принять в работу явно не пропагандистский комедийный сценарий авторов антисталинских анекдотов Эрдмана и Вольпина изначально ставило перед ним задачу, бесконечно далекую от «чистопробной» пропаганды⁷⁶⁸. Он хотел сделать хороший жанровый фильм, а не пропагандистский и использовал предупреждения худсовета и своих редакторов как метки, обозначающие границы идеологически допустимого.

Ведомственные механизмы, с которыми имел дело Большаков, допускали такую стратегию, потому что действовали в интересах отрасли. Сталину нужна была чистопробная пропаганда, но он любил вестерны. Большинство редакторов работали на благо, а не во вред отрасли. В их задачу входило предупредить запрет фильма «Смелые люди», и когда стало более или менее очевидно, что он может стать удачей, они постарались сделать его политически и художественно безупречным. Требуя, чтобы советский народ был на экране бдительным, враг – несимпатичным, а к памяти войны относились с уважением даже в приключенческой картине, цензоры «Смелых людей» действовали так же, как цензоры в других, менее политизированных условиях, – они работали на выпуск, а не на запрещение фильма. Если не считать, что все картины должны точно следовать сценарию (что вряд ли имело место в какой-либо развитой кинематографии), то нужно рассматривать советскую цензуру как частично необходимую и как деятельность, которой в другой ситуации занимался бы кинопродюсер.

⁷⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2084.

⁷⁶⁵ *Alst. Pictures: The Horsemen // Variety*. 1951. Vol. 181. № 9. P. 18.

⁷⁶⁶ По мысли Тони Шоу и Дениз Янгблад, «положительная» пропаганда укрепляет собственную сторону, тогда как «отрицательная» демонизирует противную (*Shaw T., Youngblood D. J. Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas, 2010).

⁷⁶⁷ Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 620. Министерство кинематографии запретило несколько фильмов, следуя рекомендациям худсовета, но сам совет картины не запрещал.

⁷⁶⁸ Еще один термин Шоу и Янгблад из: *Shaw T., Youngblood D. J. Op. cit.*

Цензурные правила, нетерпимость к недостаткам и крайняя неопределенность

Как и в Главлите, осуществляющем цензуру печатных текстов, цензурные правила в киноцензуре существовали, но были очень общими⁷⁶⁹. С 1934 г. предписаниями ГУРКа в кино запрещались пропаганда против советской власти и диктатуры пролетариата, разглашение государственных тайн, разжигание национального и религиозного фанатизма, мистика, порнография, неверная идеологическая позиция и антихудожественность⁷⁷⁰. Первые пункты достаточно ясны (существовал еще дополнительный список, запрещающий показ на экране хулиганства, пацифизма, романтизации преступлений, оправдания пьянства и использования наркотиков и т. д., характерный не только для СССР)⁷⁷¹. Как мы убедились, трудность состояла в определении, что считать неверной идеологической позицией и (соответственно) антихудожественностью⁷⁷². Отраслевая цензура должна была ориентироваться на прецеденты. При Шумяцком все отзывы на сценарии и фильмы ежемесячно собирались в подборки «по художественно-идеологическому руководству постановкой фильмов», которые распространялись только среди редакторов ГУКФа/ГУКа⁷⁷³. Такой свод знаний, основанный на конкретных случаях, и личный опыт отдельных редакторов были единственными ориентирами. Поэтому запреты фильмов и вручение Сталинских премий играли ключевую роль в формировании цензурных правил – они давали прецеденты⁷⁷⁴.

Что касается внутриотраслевой цензуры, то большинство сценаристов и режиссеров знали о цензурных требованиях не только гораздо меньше таких лиц, как Дукельский или Сталин, но и меньше среднего общественника. Я уже упоминала резко отрицательную реакцию с мест на «Чудесницу», которая оказалась неожиданностью для многих кинематографистов. Такое давление со стороны общественности в виде жалоб от зрителей, приходивших в газеты и органы власти, при Сталине было обычным делом. Оно показывает, что нетерпимость к недостаткам не просто причуда Сталина, ее разделяли социально активные зрители. Оценки Сталина и этих общественников удивительно совпадали, и не ясно, кто на кого влиял. Как пишет Евгений Добренко, при просмотре фильмов Сталин становился простым зрителем⁷⁷⁵. И хотя изучение «зрительской цензуры», как ее называет Валерий Фомин, не входит в задачи этой книги, несколько примеров привести необходимо⁷⁷⁶.

⁷⁶⁹ См.: *Zaks B. Censorship at the Editorial Desk // Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR / Eds. M. Tax Choldin, M. Friedberg. Boston: Unwin Hyman, 1989. P. 155–161.* О требованиях литературной цензуры см.: *Ermolaev H. Censorship in Soviet Literature, 1917–1991. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1997.* Сценарии поступали в Главлит, только если предназначались для публикации.

⁷⁷⁰ *Golovskoy V. S. Film Censorship in the USSR // Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR / Eds. M. Tax Choldin, M. Friedberg. Boston: Unwin Hyman, 1989. P. 123.*

⁷⁷¹ *Zelenov M. V. «To Prohibit in Accordance with Due Procedure...»: The Censorship Policy of Narkompros RSFSR, 1926 // Solanus. 2007. № 21. P. 65.*

⁷⁷² В статье в газете «Кино» о запрете «Бежина луга» задавался вопрос: «Что политически вредного, а следовательно, и художественно неприемлемого содержится в фильме?» (Усилить руководство // Кино. 1937. № 14. С. 1).

⁷⁷³ *Зеленов А., Лин А. Критика, «не подлежащая оглашению» // Кино. 1938. № 6. С. 3.*

⁷⁷⁴ Борис Закс пишет, что после того, как Сталин прочел сценарий «Битвы за Сталинград», экземпляр этого сценария появился на столе у каждого редактора, и все, что писалось о Сталинграде, нужно было «проверять и сравнивать с этим сценарием. Он превратился в эталон того, как нужно писать о Сталинграде» (*Zaks B. Op. cit. P. 157*). О «нормативной» роли Сталинской премии см.: *Latynina A. The Stalin Prizes for Literature and the Quintessence of Socialist Realism // In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany and China / Eds. H. Chung, M. Falchikov. Amsterdam: Rodopi, 1996. P. 106–127.*

⁷⁷⁵ *Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛО, 2008. С. 324.* См. также: *Tsivian Yu. Ivan the Terrible. L.: British Film Institute, 2002. P. 14.*

⁷⁷⁶ *Фомин В. Кино на войне. С. 362.* Об этом явлении см. также: *Тимин В. За большевистскую принципиальность в искус-*

В 1940 г. Большаков получил письмо от генерал-лейтенанта НКВД И. И. Масленникова, порицавшее два недавно выпущенных фильма о пограничниках – «Советские патриоты» (реж. Г. З. Ломидзе, 1939) и «На дальней заставе» (реж. Е. В. Брюнчугин, 1940). В письме говорилось, что картины «грубо извращают» службу пограничников СССР и их нужно запретить⁷⁷⁷. Обе ленты были запрещены. В 1945 г. член партии и сотрудник Госкиноиздата Н. Н. Гарвей написал лично Сталину о деградации советского кино, приводя в пример многие недавно вышедшие картины и называя «Нашествие» (1944) Абрама Роома «блевотиной»⁷⁷⁸. В 1950 г. руководители Отдела пропаганды сообщили ЦК о письмах, которые газета «Культура и жизнь» получала от «трудящихся» по поводу фильма Чиаурели «Падение Берлина» (1949). «Трудящимся» не нравился главный герой (солдат Алексей), который, по их словам, изображался недалеким; слишком пассивные партийные руководители (вероятно, Сталин, так как он есть среди действующих лиц) и фашисты, которые перед лицом смерти вели себя достойно⁷⁷⁹.

Судя по тому, что даже в такой «престижной» картине, как «Падение Берлина», которая теперь считается показательным примером сталинского искусства и которая в свое время получила Сталинскую премию, можно было найти серьезные недостатки, ошибиться было очень легко. Любой фильм, даже снятый фаворитом Сталина Чиаурели, мог вызвать вопросы. Но и в этой атмосфере кто-то должен был принимать решения, и Сталин оказался в роли арбитра.

«Падение Берлина» не было исключением. Некоторые «престижные» картины того времени – в том числе «Юность Максима», «Мы из Кронштадта», «Великий гражданин», «Первая конная», «Адмирал Нахимов», «Мичурин», «Свет над Россией» – на тех или иных этапах сталкивались с цензурными проблемами. Сценарий Козинцева и Трауберга к «Юности Максима», который назывался «Большевик», вызывал серьезные вопросы в октябре 1933 г. и в апреле 1934 г., оба раза уже на стадии съемок. Сначала нарком просвещения А. С. Бубнов, а потом член ЦК Н. К. Антипов, которые рассматривали сценарий вместе со Стецким, нашли в образе типичного большевика множество погрешностей⁷⁸⁰. И в первый, и во второй раз режиссеры переписывали сценарий, чтобы иметь возможность вновь вернуться к съемкам⁷⁸¹. Согласно одному документу, работа имела восемь или девять редакций⁷⁸². Несмотря на то что фильм стал эталонным, получил Сталинскую премию в 1941 г. и имел два продолжения, он дважды был на грани запрета из-за непростой тематики.

Импрессионистский сценарий Всеволода Вишневского к «Мы из Кронштадта» (реж. Е. Л. Дзиган, 1936), еще одной образцовой картине 1930-х гг., руководящие работники ГУКФА тоже критиковали – за одномерный образ комиссара и за недооценку роли пролетариата в обороне Петрограда⁷⁸³. Фильм повествует о событиях 1919 г., когда Балтийский флот послал матросов в помощь обороняющим Петроград большевикам. Вишневский отвечал критикам, что его сценарий не о партии, а о морях. Если ГУКФ хочет иметь сценарий о партии и петроградских рабочих, говорил он, то нужно писать другой сценарий. Но киноуправление требовало, если автор хочет, чтобы его работу приняли, обязательно учесть замечания, и Вишневский

стве / Публ. А. Дерягина // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 246–250.

⁷⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 2. Д. 68. Л. 11–12; *Марголит Е., Шмыров В.* Указ. соч. С. 68–69; РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 1. Л. 28–29.

⁷⁷⁸ *Фомин В.* Кино на войне. С. 406–407.

⁷⁷⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 834, 842–843.

⁷⁸⁰ Там же. С. 210–212, 217; РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 1630.

⁷⁸¹ *Трауберг Л.* Юность Максима: как мы работали // Кино. 1935. № 1. С. 3.

⁷⁸² РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 1630. Л. 30.

⁷⁸³ *Вишневский В.* Мы из Кронштадта. Поэма. Тонфильм // Знамя. 1933. № 12. С. 3–25; РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 76. Л. 246–251; Д. 78. Л. 157–161; *Вишневский В.* Мы из Кронштадта. М.; Л.: Искусство, 1936. С. 99–101.

сдался (позже Шумяцкий утверждал, что против сценария выступала кинокомиссия ЦК)⁷⁸⁴. Фильм производит впечатление компромиссного – член партии в нем центральная фигура, но пролетариата нет. По словам Вишневого, на том, что фильм должен быть снят, настаивал Ворошилов⁷⁸⁵. Возможно, что о компромиссе позволила договориться поддержка Ворошилова. Другой совместный проект Вишневого и Дзигана, «Первая конная» (1941), в итоге запретили, несмотря на то что сценарий одобрили Сталин, Ворошилов и Буденный⁷⁸⁶.

Из-за очень сложной темы – убийство Кирова – производство первой части «Великого гражданина» (1937) Эрмлера постоянно задерживалось и на стадии сценария, и на стадии съемок⁷⁸⁷. Вторую часть «Ивана Грозного» (1945) запретили по указанию Сталина, потому что ему не понравилось изображение царя и опричников⁷⁸⁸. Работу над «Адмиралом Нахимовым» (1946) Пудовкина приостановили в 1946 г. по распоряжению ЦК, чтобы режиссер мог включить в фильм сцены, отражающие отношение Сталина к внешней политике того времени⁷⁸⁹. Биографическая картина Довженко «Мичурин» (1948) подверглась жесткой цензуре отчасти из-за того, что Мичурин ассоциировался с неоднозначной фигурой его ученика, генетика Лысенко. После множества переделок финальная версия стала совершенно не похожа на первоначальный замысел Довженко⁷⁹⁰. Наконец, «Свет над Россией» (реж. С. И. Юткевич, 1948) очень не понравился Сталину, и его запретили. Он был снят по известной пьесе Николая Погодина «Кремлевские куранты» о ленинском плане электрификации, в которой фигурировали Ленин и Сталин. По словам Юткевича, Сталину пришлось не по душе, что по фильму получалось, что Ленин сыграл в электрификации большую роль, чем он сам. «Кремлевские куранты» после этого исключили из театрального репертуара, потому что Сталин, который пьесу не видел, сказал, что она, должно быть, тоже плохая. Авторы переписали сценарий и пересняли картину. Но и новый вариант запретили, на этот раз, кроме прочего, из-за изображения СССР отсталой страной. Согласно Юткевичу, проблема и в этот раз была в негативной оценке Сталина⁷⁹¹.

Как показывают эти случаи, все ведомства советской кинематографии вместе взятые не могли гарантировать, что фильм дойдет до зрителя. Вмешательство Сталина было необходимо именно потому, что система не отвечала его требованиям и имела мало возможностей получить информацию о его взглядах на текущий момент. Внезапные запрещения таких официально признанных работ, как пьеса Погодина, не могли не вести к состоянию крайней неопределенности. В связи с тем, что ни режиссеры, ни сценаристы, ни руководство отрасли, ни цензоры точно не знали, на что ориентироваться, кинематография не могла обеспечить соответствие сталинским стандартам без помощи самого Сталина.

Здесь уместны еще два замечания. Во-первых, проблемы всех описанных в этой главе фильмов были обусловлены содержанием, а не стилистикой. Никаких специальных эстетических ограничений, кроме доступности и высокого качества, не было. Даже против стиля откровенно формалистского «Ивана Грозного» не было возражений. Сталин действительно сказал: «Иван Грозный – человек с волей, с характером, а у него [Эйзенштейна] какой-то безвольный

⁷⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 2. Д. 544. Л. 10; Вишневский В. Мы из Кронштадта. М.; Л.: Искусство, 1936. С. 97.

⁷⁸⁵ Вишневский В. Мы из Кронштадта. М.; Л.: Искусство, 1936. С. 101.

⁷⁸⁶ Чернова Н., Токарев В. Первая конная: кинематографический рейд в забвение // Киноведческие записки. 2003. № 65. С. 280–313; Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 74–76.

⁷⁸⁷ Leyda J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. N. Y.: Collier Books, 1973. P. 344.

⁷⁸⁸ См., например: Власть и художественная интеллигенция: документы, 1917–1953. С. 612–619; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 759, 766.

⁷⁸⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 730–731; Davies S. Soviet Cinema and the Early Cold War: Pudovkin's *Admiral Nakhimov* in Context // Cold War History. 2003. Vol. 4. № 1. P. 49–70.

⁷⁹⁰ Kopley V. In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko. P. 139–140; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 799.

⁷⁹¹ Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 98–102.

Гамлет. Это уже формалистика. Какое нам дело до формализма, вы нам дайте историческую правду»⁷⁹². Под «формализмом» в данном случае он, скорее всего, имел в виду то, что Эйзенштейн преследовал формальные цели в ущерб «исторической правде» или что образ Грозного в трактовке режиссера получился очень специфическим и, с точки зрения Сталина, поверхностным.

Во-вторых, картины, которые выходили на экраны, подвергались такому же бесконечному процессу прохождения цензуры и многочисленных переделок, как и те, которые закрывали или запрещали. По сути, любой советский фильм, созданный при Сталине, мог оказаться в любой точке на шкале от приемлемого до неприемлемого. Как в 1933 г. писал Борис Алперс: «Как правило, за последние годы удача фильма для всех в производстве является неожиданностью. <...> Здесь все – неизвестно и непредвиденно. Масштаб колебаний: от полного провала до блестящей победы»⁷⁹³. Явно эта шкала проявлялась в рейтинге Главреперткома и четырех категориях Дукельского и Большакова, которые присваивались готовым картинам, – «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «брак». Не все советские фильмы были шедеврами, и со временем менялась не шкала, а планка. Мой последний пример, запрет второй части «Большой жизни» (1946), показывает, какой подвижной была планка безупречности в поздний сталинский период и как она зависела от момента.

Фильм Леонида Лукова по сценарию Павла Нилина был продолжением первой части, которая вышла в 1939 г., а в 1941 г. получила Сталинскую премию второй степени. Во второй серии речь идет о той же донбасской шахте, но действие происходит в самом конце Великой Отечественной войны, шахтеры возвращаются с фронта и решают восстановить шахту, разрушенную немцами. По мнению ЦК, в картине присутствовали политические ошибки трех типов. Первый касался изображения партии и правительства. Восстановление промышленности в фильме изображалось не крупномасштабным, организованным партией мероприятием, а личной инициативой шахтеров. Более того, против шахтерского почина возражали местные власти – директор треста считал, что, учитывая степень разрушения шахты и насущную потребность страны в угле, шахту не стоит восстанавливать. ЦК также не нравилось, что при работах использовался ручной труд (перед тем как откопать технику, спрятанную во время войны, шахтеры начали добывать уголь вручную, чтобы показать, что шахта может давать его немедленно). ЦК считал, что инициатива такой изолированной и отсталой угольной разработки не сочетается с полностью индустриализованным состоянием послевоенной промышленности в стране.

Второй тип был связан с показом культурного уровня шахтерской молодежи, который был ниже, чем полагается. Они пили; и Сталин, и Жданов отметили, что в фильме как минимум семь эпизодов распития алкоголя. Кроме того, персонажи использовали грубую физическую силу, пели романсы и думали о личной жизни больше, чем о работе (в картине три романтические линии). Также проблемой сочли то, что один из героев сначала возражает против учебы жены (несмотря на то что гордится в финале ее результатами). Советские люди, по мнению ЦК, так себя не ведут. Что еще хуже, эти некультурные люди получили на шахте руководящие посты. Выдвиженцы, с точки зрения ЦК, были уместны в начале 1930-х гг., но в 1946 г. на такие посты назначались только квалифицированные сотрудники⁷⁹⁴.

И наконец, третьей и самой главной ошибкой было то, что три персонажа картины во время оккупации работали на немцев, а затем, тем не менее, участвовали в восстановлении. По логике фильма, это случилось потому, что других людей просто не было, к тому же сотру-

⁷⁹² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 759.

⁷⁹³ Алперс Б. Кинодраматургия и режиссура // Кино. 1933. № 33. С. 2.

⁷⁹⁴ Сталин отказался от использования выдвиженцев в марте 1931 г. (см.: Priestland D. Stalinism and the Politics of Mobilization. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 254).

ничество с немцами в случае этих героев было либо недобровольное, либо конспиративное, организованное партизанами, и оба обстоятельства в фильме объясняются. В картине совершенно ясно, что один из «коллорабационистов» и бывший кулак Макар Ляготин доказал верность советской власти перед войной, во время войны и на протяжении действия картины. Тем не менее Сталин и Жданов заявили, что те, кто работал на немцев, и особенно в полиции (Ляготин), не могут быть героями фильма. Им не понравилось, что одного из трех «коллорабационистов», довольно бесполезного и безвредного бюрократа Усынина, даже не арестовали. Они также возражали против названия – по их мнению, большая жизнь в ленте не показана⁷⁹⁵.

Другими словами, нужно было, как обычно, изображать образцового советского человека и «типичные», а не реальные поведение и ситуации. Возможно, удаление эпизодов с водкой и включение сцен с техникой или с возглавляющими восстановление партработниками спасли бы картину. Но трактовка персонажей, которые служили у немцев, либо как «своих» (Ляготин), либо как просто бестолковых (Усынин), на тот момент оказалась принципиальной ошибкой, исправить которую было гораздо труднее. В атмосфере холодной войны и мании по поводу внутренних врагов, которая начала сгущаться в 1946 г. и просуществовала до конца сталинского периода, все, кто работал у немцев, были потенциальными врагами.

«Большую жизнь» снимали почти точно по сценарию, и большинство вопросов, которые задали Сталин и Жданов, могли возникнуть на подготовительной стадии работы⁷⁹⁶. Но это было продолжение очень популярной картины, получившей официальное признание, а руководители отрасли считали проект на столь актуальную тему крайне желательным и срочным и не стали тщательно проверять его политическую правильность. Однако главная проблема состояла в том, что в 1945 г. было трудно предугадать, что очевидную правду о плачевном состоянии советской промышленности нужно скрывать от зрителя, что алкоголь и песни, которые постоянно упоминаются в сценарии, недопустимы, несмотря на недавнюю победу советского народа в страшной войне, и что после войны Сталин введет жесткую политику по отношению к населению бывших оккупированных территорий. По поводу своей трактовки восстановления шахты Нилин позже сказал, что как коммунист мог бы быть внимательнее. По его словам, когда он начал писать сценарий, сложно было представить огромный масштаб будущей реконструкции⁷⁹⁷.

То, что события происходили в 1946 году, сыграло решающую роль. Даже после запрета некоторые кинематографисты, судя по всему, считали, что нападки ЦК – это преходящее явление (каким со временем стала выглядеть антиформалистская кампания) и через год-два все придет в норму⁷⁹⁸. Это оказалось не так. Когда Луков сказал Сталину: «Разрешите исправить. Это ошибки», – Сталин ответил: «Это не ошибки. Мы по-разному понимаем дело»⁷⁹⁹. К августу 1946 г. восприятие Сталиным ситуации в стране стало недоступно пониманию кинематографистов и цензоров. Если бы «Большую жизнь» завершили раньше, до того, как Сталин сменил курс, вполне возможно, что судьба фильма была бы более благоприятной⁸⁰⁰.

После 1946 г. советские кинематографисты по-прежнему не оправдывали доверие властей. Кроме «Мичурина» и «Света над Россией» в 1948 г. была запрещена еще одна биографическая лента – «Фатали-хан» (реж. Е. Дзиган, 1947) об азербайджанском государственном дея-

⁷⁹⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 747–767; РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 79. См. также: *Leyda J.* Op. cit. P. 390–391. Попытка выпустить новую версию фильма в 1949 г. провалилась. Картина вышла в 1958 г. (см.: Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 757).

⁷⁹⁶ *Нилин П.* Большая жизнь: литературный сценарий в двух частях. М.: Госкиноиздат, 1945.

⁷⁹⁷ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 754.

⁷⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 12. Д. 79. Л. 21.

⁷⁹⁹ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 761.

⁸⁰⁰ Подробнее о картине см.: *Laurent N.* L'interdiction du film 'Une Grande Vie': La reprise en main du cinéma soviétique en août 1946 // *Communisme*. 1995. № 42–44. P. 137–153.

теле XVIII в. Сценарии «Жуковского» (реж. В. Пудовкин, 1950) и «Композитора Глинки» (реж. Г. Александров, 1952) были радикально переработаны. Фильм о жизни ученика Мичурина «Великая сила» (реж. Ф. Эрмлер, 1950) после завершения съемок долгое время подвергался переделкам. «Огни Баку» (реж. И. Хейфиц, А. Зархи и Р. Тахмасиб) о развитии нефтяной промышленности на Каспии запретили в 1950 г. Это примеры только «престижных» картин. Ситуация с обычными фильмами, драмами и комедиями на современные темы была еще хуже. Из девяти драм, выпущенных в 1948 г., семь подверглись либо суровой критике, либо переделкам. Две из пяти драм и одну из трех комедий 1949 г. сочли низкокачественными. Одну из двух драм и единственную комедию 1951 г. назвали провалами⁸⁰¹. Несмотря на все усилия, советской кинематографии с трудом удавалось выпускать «правильные» фильмы даже в эпоху малокартинья.

⁸⁰¹ Марголит Е., Шмыров В. Указ. соч. С. 816, 837–838; Бولшаков И. Советское киноискусство в послевоенные годы. М.: Знание, 1952. Часть рассмотренных выше фильмов (вторая часть «Ивана Грозного», вторая часть «Большой жизни», «Огни Баку», «Фатали-хан»), а также «Старый наездник», «Простые люди» и некоторые другие запрещенные картины вышли в прокат вскоре после смерти Сталина, в 1953–1959 гг.

Выводы

Считается, что советская цензура отличалась от цензуры других периодов и стран, так как была «нормативной и запретительной»⁸⁰². Тем не менее нормативная цензура входила в СССР в естественный порядок вещей и кинематографисты были к ней готовы. Настоящая проблема состояла в том, что от отрасли требовалась самоцензура, несмотря на нетерпимость к недостаткам, информационный вакуум и жесткие идеологические требования. Сочетание неясности цензурных правил и партийных запретов готовых фильмов не давало внутриотраслевой цензуре играть в кинопроизводстве более конструктивную роль. Запрещая фильмы, власти использовали наказания с целью установления цензурных ориентиров, что было слишком грубым инструментом для руководства цензорами.

На верхушке цензурной иерархии находились авторитетные партийные цензоры и, что важнее, – Сталин, и это вело к крайней неопределенности. В связи с тем, что реакция ЦК была непредсказуемой, работники отрасли понимали, что рекомендации цензоров могут не влиять на судьбу фильма. В сочетании с растущим количеством цензурных органов неопределенность выливалась в уменьшение ответственности конкретных цензоров, и цензурный процесс становился все менее эффективным. Справиться с неопределенностью можно было, только переложив функцию принятия решений на более высокую инстанцию. Страх перед принятием решений, возникший из-за Сталина, требовал его участия в роли высшего арбитра.

Проблема состояла не в строгости или нормативности цензуры, а в том, что цензура была организационно слабой, неразвитой и неэффективной. Катерина Кларк и Евгений Добренко пишут: «Советскую власть можно описать как механизм, в котором ничто не работает без решений партийных органов»⁸⁰³. Верно, но так было только из-за условий, созданных самими партийными органами, – неоправданных требований, плохо организованных институтов и отсутствия стратегии долговременного развития. Партия и правительство хотели, чтобы советская кинематография управляла собой сама, но когда попытки самоуправления заканчивались неудачами, власти прибегали к радикальным мерам, которые плохо сказывались не только на отрасли, но и на усилиях самих властей сделать из кино пропагандистский механизм.

⁸⁰² Kenez P. Op. cit. P. 130.

⁸⁰³ Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917–1953 / Eds. K. Clark, E. Dobrenko; trans. M. Schwartz. New Haven, CT: Yale University Press, 2007. P. X.

Заключение

ПРОВАЛ ПЛАНА ПО СОЗДАНИЮ МАССОВОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СТАЛИНЕ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ИДЕОЛОГИИ

*Даже в случае сталинского СССР не следует путать директивы
с результатами.*

Шейла Фицпатрик ⁸⁰⁴

Неэффективная отрасль

Первоначально политика СССР в области кино диктовала, что кинематография должна превратиться в «мощное орудие» массовой пропаганды, призванное не только убедить советский народ в правоте партии и правительства, но и стать главным видом досуга для населения и источником дохода для государственной казны. В 1920-е гг. политика предполагала и финансовую, и идеологическую конкуренцию с иностранными фильмами. В середине 1930-х гг., когда СССР прекратил ввоз зарубежных картин, Б. З. Шумяцкий предложил план повышения производительности кинопромышленности до голливудского уровня. План отвергли, и к концу 1940-х гг., когда в СССР выходили считанные фильмы, советское руководство примирилось с тем, что отрасль будет производить только несколько шедевров в год. Последовательность этих событий я и стремилась проанализировать в книге. Вопреки общепринятому мнению, я считаю, что низкая производительность стала результатом непредусмотренного сбоя в работе всей отрасли. Перефразируя цитату Шейлы Фицпатрик, вынесенную в эпиграф, скажу, что даже в случае сталинского СССР не следует путать результат с директивами. Сталинским властям не удалось создать массовую пропагандистскую кинематографию.

Советское государство ставило грандиозные цели – преобразовать малоразвитую экономику царской России в индустриальную и передовую, а во многом отсталое население – в общество активных граждан. Кинематография тоже должна была стать индустриализованным предприятием, которое под руководством государства через разветвленную киносеть обеспечивает культурное и политическое просвещение советского народа. Но власти не смогли создать условия для организации «кинематографии миллионов» и предпринимали шаги, дававшие обратный эффект. Одна из главных ошибок состояла в отсутствии долговременной стратегии развития кинопромышленности, вместо которой в ход шли ситуативные, сиюминутные меры. Сталин и его соратники не понимали, что для перевоспитания советского общества с помощью кино самой киноотрасли нужна модернизация, как структурная, так и кадровая.

В сталинский период кинопромышленность, несмотря на отдельные организационные изменения, по-прежнему функционировала почти как при НЭПе. Управление отраслью частично было централизовано в 1930-е гг., а кинопрокат монополизирован в 1938 г., но централизация не была полной. Импорт картин из-за рубежа в 1930-е гг. практически прекратился, и рынок стал полагаться только на советскую продукцию. При этом управление киносетью оставалось децентрализованным, и степень идеологической корректности репертуара

⁸⁰⁴ Fitzpatrick S. The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans // Fitzpatrick S. The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992. P. 207.

отдельных кинотеатров зависела от ведомств, которым они подчинялись. Киностудии тоже работали самостоятельно. Студийные годовые планы производства согласовывались с Кинокомитетом, но не имели директивного характера, так как центру не хватало организационных возможностей, чтобы разрабатывать их и следить за их выполнением. Разделение труда было неполным, производство строилось вокруг режиссера, который частично выполнял функции продюсера. Директора студий постоянно менялись, часто были некомпетентны, и режиссер оставался единственным специалистом, способным руководить всеми аспектами кинопроизводства. Это давало ему исключительные полномочия и снижало влияние студий и центра.

Состав советских кинорежиссеров почти не менялся в 1930-е гг., кадры, сформировавшиеся в 1920-е гг., возглавляли отрасль до начала 1950-х гг. Они принадлежали к творческой интеллигенции, симпатизировали модернизму и не подходили для создания идеологически корректного массового кино. Но вместо того чтобы заменить их новым поколением, советское правительство объявило режиссеров мастерами и упрочило их особое положение как финансово, так и организационно, назначив на руководящие посты. Мера диктовалась необходимостью усилить политическую самоцензуру, но ее непредвиденным побочным эффектом стало повышение значимости близкой кинематографистам художественной мотивировки.

Нововведения 1930-х гг., направленные на оптимизацию цензуры, повлекли неожиданные последствия. После реорганизации основные цензурные полномочия перешли к самой отрасли. Внутренняя отраслевая цензура столкнулась с той же проблемой слабого руководства и авторитетных режиссеров, которая мешала централизованному управлению. Так как самоцензура не могла предотвратить ошибки на подготовительном этапе, картины стали проходить цензуру по окончании съемок. Многие из них не отвечали ожиданиям властей, и отрасль наказывали публичными выговорами. Постоянные неудачи внутренней цензуры спровоцировали вмешательство Сталина и его окружения. Но оно носило непредсказуемый и радикальный характер, и результатом стало неприятие рисков. Кроме того, присутствие Сталина как зрителя и арбитра очень затрудняло другим принятие компетентных решений. Из-за крайней неопределенности режиссеры, цензоры и руководство отрасли никогда точно не знали, чего хотят партийные лидеры, и перед началом производства каждого фильма предпочитали отмерить семь раз. Всеобщая нерешительность и полное отсутствие ясности вылились в заметное падение производительности.

Проблемы советского кино не ограничивались политической цензурой. Цензура губила карьеры и фильмы, но так происходило не только при Сталине. В сталинский же период вопрос был не столько в цензуре, сколько в неспособности производить. Студии не держали в штате сценаристов, и отрасли приходилось полагаться на сторонние источники материала. С ростом спроса на шедевры повышался и спрос на качественные сценарии. В поисках хороших сценариев и попытке снять с себя ответственность за их идеологическое содержание кинематография обратилась к видным писателям. Сценарии, представленные литераторами, оказались неподходящими для производства. В условиях отсутствия соответствующего штата отрасль поручила режиссерам готовить их к съемкам. Режиссеры не могли не переделывать сценарии, что вело к авторским конфликтам. Со временем подготовку сценариев оптимизировали и студии стали целенаправленно обращаться к отдельным авторам, но отрасль все равно не имела необходимого количества качественного сценарного материала. В Голливуде осуществлялся отбор материала, в СССР был его дефицит. Обстановка сталинской эпохи не благоприятствовала распространению новых идей. К тому же вероятность ареста и расстрела за то, что ты написал, вряд ли способствовала вдохновению. Тем не менее, как я попыталась показать, нехватка материала была обусловлена механизмом его создания и кадровой политикой, то есть причины носили институциональный, а не социально-культурный характер.

Поскольку серьезные реформы структуры отрасли, управления производством, планирования, сценарного дела и цензуры не проводились, советская кинематография была плохо пригодна для решения задач, которые ставили перед ней власти. Отсутствие необходимых институтов мешало и контролю властей над содержанием советских фильмов, и созданию универсальной и эффективной массовой кинопропаганды. К концу сталинского периода количество выпускаемых фильмов снизилось, а их жанровое разнообразие уменьшилось, поскольку неэффективная система могла одновременно справиться только с очень ограниченным числом картин, предсказуемых по содержанию. После смерти Сталина в 1953 г. крайняя неопределенность, возникшая из-за его присутствия в системе цензуры, исчезла, в кинематографию пришли новые кадры и производство фильмов выросло. Тем не менее основные принципы организации кинопромышленности, рассмотренные в этой книге, – тематический подход, режиссеры-авторы, создание сценариев вне отрасли, цензура готовых фильмов – остались⁸⁰⁵.

Были ли сложности работы отрасли в сталинский период следствием невнимания к ней или ограниченных возможностей страны? Можно ли было этих сложностей избежать или они были частью замысла, который делал ситуацию неизбежной? Возможно, кино никогда не было «важнейшим из искусств», несмотря на ленинский афоризм. Ведь государственное регулирование литературы и печати при Сталине считалось более важным⁸⁰⁶. Как показала Катерина Кларк, власти полагали, что, поставив на службу государству печать, они поставят себе на службу все остальное⁸⁰⁷. Есть доводы и в пользу того, что советское руководство не стремилось привлечь на свою сторону всех, оно уделяло внимание активистам и пропагандистам – тем, кто читал газеты и писал для них⁸⁰⁸. Что касается ограниченных возможностей, то, вероятно, из-за дефицита кадров и нехватки других ресурсов властям приходилось выбирать, и печать оказалась на первом месте. Все-таки она требовала меньше финансовых и технических вложений. Одна из причин отказа Сталина от проекта Советского Голливуда в 1936 г., скорее всего, крылась в том, что кино считалось менее важным, чем средства массовой информации и военно-промышленный комплекс: в условиях угрозы войны в Европе именно им, а не кинематографии нужны были инвестиции. И все же состояние кинематографии невозможно объяснить только другими приоритетами властей или недалекостью. Сталин проводил определенную политику в сфере кино, пусть она и не очень отличалась от политики в области искусства вообще. Несмотря на то что он уделял больше времени печати, массовая кинематография на службе государства была ему нужна, и он предпринимал шаги для ее создания. Его решения, оказавшиеся в результате разрушительными, неслучайны, за ними стоит идеологическая программа.

⁸⁰⁵ Новейшее исследование постсталинского кинематографа см.: *Roth-Ey K. Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011. Chap. 1.

⁸⁰⁶ См.: *Berkhoff K. Motherland in Danger: Soviet Propaganda during World War II*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

⁸⁰⁷ *Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011. P. 78–104.

⁸⁰⁸ *Lenoe M. L. Closer to the Masses: Stalinist Culture, Soviet Revolution, and Soviet Newspapers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

Советское кино и идеология

В своем фундаментальном исследовании социалистических экономических систем Янош Корнай показал, что в социалистической экономике источником «главного направления каузальности» служат «безраздельная власть коммунистической партии и господство официальной идеологии». То есть социалистическая экономика со всеми ее недостатками, неэффективностью и противоречиями обуславливается господствующей системой идей. Не случайности и ошибки, а идеология определяет характеристики и институты экономики – государственную собственность, бюрократическое управление, централизованное планирование, искусственный рост и дефицит⁸⁰⁹. То же можно сказать о советской кинематографии. «Качество» было важнее «количества», потому что для властей СССР идейная чистота содержания была важнее массового производства. На протяжении всего сталинского периода к каждому советскому фильму относились как к делу государственной важности, а не как к обычному потребительскому продукту. Но идеологически «престижные» картины особенно трудно выпускать в огромном числе. Несмотря на отсутствие практической необходимости в тематическом планировании, его придерживались, потому что актуальные политические «темы» должны были хотя бы номинально лежать в основе советского подхода к планированию. Режиссеры и киносценаристы чувствовали себя авторами, и им доверяли руководящие посты, потому что Сталин считал, что, если элиту поощрять, то она будет создавать нужный продукт. Цензура не могла эффективно функционировать, потому что требования идеологической чистоты были труднопредсказуемыми и жесткими. Она была слабой и неосведомленной, потому что от художников ждали, что они будут самостоятельно создавать то, что ждет власть, и в цензуре не будет необходимости. Когда созданные кинематографистами картины не оправдывали ожиданий, Сталин и его окружение отвечали суровыми мерами – публичными выговорами и запретами, вынуждая отрасль сократить производство. Вместо того чтобы предпринимать практические шаги для обеспечения полного контроля и массового производства, партия и правительство действовали в противоречии с собственными целями, потому что это соответствовало идеологическим установкам.

Неудача сталинских властей в создании массовой кинематографии связана с идеологической позицией, которая в приложении к художественному производству вела к непримиримым противоречиям. Сталин хотел получить множество фильмов, надежно проводящих линию партии, но поощрял способ производства, при котором значение имели личные достижения и творческие способности. Властям нужна была коммунистическая машина пропаганды, но они ждали от советских картин высокого художественного качества, чтобы они были лучше зарубежных. Эти цели не соответствовали друг другу, но их наличие позволило таким фигурам, как Эйзенштейн, стать незаменимыми. В итоге желание побудить киноработников служить государству сталкивалось со стремлением контролировать их продукцию, и это привело к возникновению тупиковой ситуации.

В этой книге рассматривалось, как сталинская идеология влияла на фундамент советского кино – отраслевые институты. Роль идеологии в организации кинопромышленности оказалась неожиданной. Стремление сделать художников глашатаями идеологии помешало сталинским властям наладить массовое производство пропагандистских картин. Одновременно оно позволило советским кинематографистам сохранить верность себе и иметь возможность творческого самовыражения, пусть и в ограниченной форме. Идеология делала возможной творческую независимость, что противоречило пропагандистским целям той же идеологии.

⁸⁰⁹ Kornai J. *The Socialist System: The Political Economy of Communism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. P. 360–361.

Организация институтов в сталинский период, в свою очередь, имела последствия для контроля над содержанием фильмов. Ориентация на режиссеров-мастеров ослабляла органы контроля, в функции которых входило ограничение содержания картин идеологически приемлемыми идеями. Вместо детальной цензуры на уровне сюжета, сцены или строчки диалога советская кинематография отказалась от отдельных видов фильмов, что сделало ее ригидной и непродуктивной. Постоянно повторяющиеся нападки властей плохо сказывались на инициативности самоцензуры и степени ее идеологической точности. Как следствие, идеологическое содержание советских фильмов свелось к уже всем знакомым пропагандистским идеям.

Институциональное изучение идеологии

В этой книге исследуется, как сталинская идеология влияла на кинематографические институты, что ставит ее в ряд работ, посвященных институциональному изучению идеологии. Большинство трудов о взаимоотношениях идеологии и кино анализируют либо отдельные фильмы, либо общее идеологическое значение кино как массового явления⁸¹⁰. В результате причинно-следственные связи между идеологией и кинотекстом не рассматриваются и процесс попадания идеологического содержания в картины не отслеживается. Оба подхода исходят из того, что идеология и произведение искусства связаны напрямую, то есть, к примеру, что капитализм «производит» голливудские фильмы или что голливудские фильмы – продукт капиталистической идеологии.

Текстуальный анализ идеологии, самое плодотворное направление в этой сфере, подразумевает, что большинство фильмов «пропускают идеологию свободно и беспрепятственно» и в задачу научного исследования входит эту идеологию обнаружить⁸¹¹. Согласно этой концепции, ни один фильм не может избавиться от экономической системы, в которой его произвели; даже съемочное оборудование является «выражением господствующей идеологии»⁸¹². Если следовать этой логике, советские фильмы полностью являлись продуктом коммунизма, пропагандировали коммунизм, в них использовались коммунистические орудия труда, и это в них и нужно анализировать. И, поскольку государственный строй СССР отличался от западного капитализма, фильмы тоже должны воздействовать по-другому. Но история советской кинопромышленности, изложенная в этой книге, не позволяет счесть советскую кинопродукцию коммунистической или сталинской. Советская кинотехника, советский подход к сюжету, жанрам и стилю развивались под западным влиянием или были реакцией на него. «Поезд идет на Восток» Райзмана (1947) создавался под впечатлением от «Это случилось однажды ночью» («It Happened One Night», 1934) Фрэнка Капры⁸¹³. «Тринадцать» Ромма – ремейк «Потерянного патруля» («The Lost Patrol») Джона Форда. Довженко считал образцом «Гражданина Кейна» («Citizen Kane», 1941) Орсона Уэллса⁸¹⁴. Даже Жданов говорил, что «Адмирала Нахимова» Пудовкина нужно снимать как «нашу „Леди Гамильтон“» («Lady Hamilton», 1941; реж. Александр Корда)⁸¹⁵. Во многих отношениях советские фильмы можно назвать вполне интернациональным массовым развлечением, что ставит под вопрос не только их коммунистическую принадлежность, но и прямую связь западного кино с капитализмом. С учетом этого мы не можем изучать советское кино так, как предлагают сторонники текстуального анализа идеологии.

В своей знаменитой работе о массовой культуре Макс Хорхаймер и Теодор Адорно писали, что массовое искусство, в том числе массовое кино, играет в обществе гомогенизирующую роль, натурализуя идеологические стереотипы до такой степени, что они начинают восприниматься как естественные⁸¹⁶. Концепцию массовых зрелищ как сугубо идеологических

⁸¹⁰ Классический пример первого подхода – статья редакторов «Кайе дю синема»: John Ford's *Young Mr. Lincoln* // Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader / Ed. P. Rosen. N. Y.: Columbia University Press, 1986. P. 444–482. Ключевой текст второго типа: *Horkheimer M., Adorno T. The Culture Industry: Enlightenment and Mass Deception* // Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments / Trans. E. Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002. P. 94–136.

⁸¹¹ *Comolli J.-L., Narboni J. Cinema/Ideology/Criticism* // Movies and Methods: an Anthology / Ed. B. Nichols. Berkely: University of California Press, 1976. Vol. 1. P. 23.

⁸¹² Ibid. P. 24–25.

⁸¹³ См.: *Клейман Н.* «Другая история советского кино», Локарно, 2000 г. // Киноведческие записки. 2001. Вып. 50. С. 68.

⁸¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 8. Д. 75. Л. 83 об. В этом протоколе фильм указан как «Инженер Кейн», любопытная ошибка стенографиста.

⁸¹⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 724.

⁸¹⁶ *Horkheimer M., Adorno T.* Op. cit. P. 118.

подробно разбирает Ноэль Кэрролл в книге «Философия массового искусства». Он утверждает, что массовое искусство «в основном способствует укреплению идеологии; оно не является главным и первым источником возникновения идеологических убеждений»⁸¹⁷. Кэрролл также полагает, что хотя фильмы транслируют и создают идеологию (так же как они создают звезд, деньги, престиж, удовольствие и т. д.), их основная цель – создавать искусство. С его позиции, «изучение кино как искусства логически предваряет изучение кино как идеологии, потому что искусство, его формы и традиции – это фильтр, через который должна пройти идеология»⁸¹⁸. Эта критическая точка зрения на подход, при котором все массовые фильмы подгоняют под одну глобальную формулу, как нельзя более уместна в случае советского кино, где, как я показала, художественные импульсы противодействовали идеологическим. На самом деле, если допустить, что советская кинематография стремилась создавать искусство, а не пропаганду, можно многое обнаружить.

Несмотря на свою влияние, текстуальный подход и подход с точки зрения «индустрии культуры» обычно либо оставляют без внимания субъектность, либо рассматривают ее в отрыве от кинопроизводства⁸¹⁹. Эта книга использует методологию изучения истории институтов кинопромышленности. Применяя ее к отрасли, главным делом которой была идеология, она предлагает альтернативу, где предметом исследования становится более всего подверженная влиянию идеологии область – кинопроизводство⁸²⁰. Фильмы создавали киноработники и управленцы, а не идеологи, поэтому к их изучению целесообразно применять институциональный подход.

Институциональное изучение идеологии нельзя назвать чем-то новым. Эдвард Баскомб предложил использовать его в 1975 г. По мысли Баскомба, для понимания взаимоотношений между кино и обществом нужно рассматривать историю киноиндустрии. Например, важно знать, кто владеет кинокомпаниями. Голливудские студии – часть капиталистической системы, поэтому для их руководителей прибыль ценнее политики, а учитывая устройство американского общества и государства, снимать прокоммунистические фильмы может быть неблагоразумно. Но так не объяснить, почему фильмы отличаются друг от друга или почему одни – Баскомб писал о картинах Фрэнка Капры, сделанных в 1930-х гг. на студии «Коламбия пикчерз», – ориентированы на социальные проблемы больше других. Личные взгляды авторов тоже важны. Чтобы объяснить идеологическое содержание, нужно принимать во внимание убеждения непосредственных создателей картины, а именно режиссера, сценариста и продюсера⁸²¹.

Не так давно институциональный подход к изучению развлекательных медиа был применен к исследовательской области «культура производства». Опираясь на историю институтов промышленности, культурологию, антропологию и этнографию, Торнтон Калдуэлл предложил для понимания экранного контента исследовать все уровни занятого в его производстве персонала – как высшего звена (продюсеры, сценаристы и режиссеры), так и рядовых специали-

⁸¹⁷ Carroll N. A Philosophy of Mass Art. Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 408.

⁸¹⁸ Carroll N. Theorizing the Moving Image. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996. P. 378.

⁸¹⁹ См.: Sangren P. S. 'Power' against Ideology: A Critique of Foucaultian Usage // Cultural Anthropology. 1995. Vol. 10. № 1. P. 3–40.

⁸²⁰ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. Classical Hollywood Cinema. N. Y.: Columbia University Press, 1985; Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 / Ed. T. Balio. Berkeley: University of California Press, 1995; Crisp C. The Classic French Cinema, 1930–1960. Bloomington: Indiana University Press, 1993; Gomery D. The Hollywood Studio System: A History. L.: British Film Institute, 2005; Kepley V. Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32 // Film History. 1996. Vol. 8. No. 3. P. 344–356. Институциональный подход называют также историческим или архивным. См., например: Smoodin E. The History of Film History // Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method / Eds. J. Lewis, E. Smoodin. Durham, NC: Duke University Press, 2007. P. 1–34. Положительная концепция институтов в этом случае отличается от предложенной Альтюссером нормативной концепции идеологических аппаратов государства.

⁸²¹ Buscombe E. Notes on Columbia Pictures Corporation 1926–41 // Screen. 1975. Vol. 16. № 3. P. 65–82.

стов съемочных групп. Содержимое текста, по мысли Калдуэлла, выражает «культуру производства» – дискурсы, споры, стремления, конкуренцию, самооценку, неверные представления, убеждения и идеологию работников отрасли. Так же как и Кэрролл, Калдуэлл считает, что кино и телевидение не просто создают культуру, но сами являются ее выражением. Этот подход не только демонстрирует, что идеология преломляется через многослойную субъектность, но и делает невозможным разговор об идеологии в единственном числе – как только капиталистической или только коммунистической⁸²².

Наконец, Джефф Смит добавил институт критики к институциональному изучению идеологии. В книге об американских фильмах периода холодной войны 1950-х гг. он пишет, что общепринятое в 1950-х гг. понимание коммунистического или антикоммунистического на самом деле – исторически обусловленная интерпретация, введенная критиками как законодателями вкусов в культуре. В фильмах же больше внимания уделялось эстетике и голливудским техническим канонам, чем политике. Работа Смита подчеркивает, что необходимо рассмотреть субъектов истории и институты, прежде чем делать общие выводы об идеологии каких-либо массивов фильмов. Кроме того, изучения заслуживают не поверхностные качества, предназначенные для явной пропаганды, а основополагающие элементы повествования и стилистики, типичные для картин периода и дающие большее представление о культуре кинопроизводства эпохи⁸²³.

Как и вышеупомянутые работы, данная книга утверждает, что в сталинский период прямой зависимости между государственным строем и кино не существовало. Если отдельные картины и заслуживали одобрения партии, большинство его не удостоивались. Сталинским идеологам с трудом удавалось заставить советское кино говорить на их языке. Кинематографисты и руководители отрасли стояли на пути непосредственной трансляции идеологии, смягчали и искажали смысл послания властей, и это не считая снижения производительности. Большинство советских фильмов этой эпохи прославляют труд и принесение в жертву личных интересов ради общей цели, но этого мало, чтобы превратить кино в мощное орудие пропаганды. При этом все советские картины отражают взгляды их создателей – режиссеров, сценаристов, актеров и цензоров. Институциональное и историческое изучение идеологии подразумевает подход от частного к общему, подробное рассмотрение историй производства фильмов, историй субъектов отрасли, культурной среды и институтов и определение на каждом конкретном этапе, на какую часть отраслевой практики и каким образом влияла государственная идеология.

Советская кинематография, как многие проекты властей сталинского периода, была экспериментом, в котором соединились трудносочетаемые идеологии, методы и режимы работы. Ее ошибки и достижения обуславливались этими противоречиями. История советского кино сталинского периода показывает, что контролировать культурное производство и одновременно требовать разнообразия и высокого качества невозможно. Точно так же нельзя держать культуру под контролем, одновременно облекая полномочиями творческий персонал. При Сталине государство и художники были нужны друг другу и влияли друг на друга, и каждой стороне приходилось приспосабливаться к интересам другой. И когда у государства кончилось терпение, советские кинематографисты завели кинопроизводство в тупик.

⁸²² Caldwell J. T. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, NC: Duke University Press, 2008; См. также: *Negus K. The Production of Culture // Production of Culture / Cultures of Production / Ed. P. du Gay. L.: Sage, 1997. P. 67–118.*

⁸²³ Smith J. *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*. Berkeley: University of California Press, 2014.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Производство художественных фильмов в СССР (1930–1953)

Год	Запланировано	Снято	Выпущено	Снято по отношению к запланированному, в %	Запрещено	Запрещено из снятого, в %	Желательное кол-во
1929	–	81	103	–	5	6	
1930	138	108	90	78	11	10	
1931	100	100	78	100	23	23	500 в 1932 г.; 620 в 1933 г.; 1073 в 1934 г. ¹
1932	102	75	73	74	15	20	
1933	113	33	41	29	5	15	
1934	72	57	46	79	4	7	
1935	100	50	40	50	16	32	300 в ближайшем будущем; 800–1000 в перспективе ²
1936	95	50	34	53	7	14	800
1937	63	36	39	57	5	14	
1938	48	37	38	77	1	3	
1939	51	55	45	108	1	2	80 к 1942 г. ³
1940	58	39	42	67	5	13	
1941	45	40	40	89	6	15	
1942	40	34	21	85	8	24	
1943	23	20	21	87	5	25	
1944	[30]	20	12	[67]	0	0	
1945	35	18	22	51	2	11	60 ⁴
1946	30	23	18	77	1	4	100 к 1950 г. ⁵
1947	40	25	23	63	3	12	
1948	40	16	21	40	1	6	60 в 1949 г. ⁶
1949	21	17	12	81	1	6	
1950	18	13	14	72	1	8	
1951	15	7	8	47	0	0	
1952	13	11	11	85	0	0	
1953	25	26	21	104	2	8	
1954	53	40	26	75	–	–	
1955	–	59	–	–	–	–	
1956	–	97	–	–	–	–	

¹ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 37. Л. 72. Цифры для «полнометражных единиц», в которые входят не только полнометражные фильмы, но и короткометражные, неигровые и агитпроп. Цифры могут быть намеренно завышены.

² Шумяцкий Б. Советская кинематография сегодня и завтра. С. 9; Мороз А. Дела и дни кино // Правда. 1936. № 27. С. 4; Афанасьева О. Узаконенная бездеятельность // Кино. 1936. № 7. С. 1; Боевые задачи советского кино // Известия. 1935. № 283. С. 4.

³ Курьянов А. Что даст художественная кинематография в 1939 году // Кино. 1939. № 8. С. 2.

⁴ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 372. Л. 19, 201. Цит. по: Davies S. Soviet Cinema and the Early Cold War: Pudovkin's *Admiral Nakhimov* in Context // Cold War History. 2003. Vol. 4. № 1. P. 53.

⁵ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 741.

⁶ Летопись российского кино, 1946–1965. С. 77.

Примечание. В таблице учтены только полнометражные художественные фильмы (больше 1200 м / 50 мин.) по оригинальным сценариям или сценариям по литературным произведениям, как немые, так и звуковые (кроме немых версий звуковых фильмов, звуковых версий немых фильмов, киноконцертов и киноспектаклей, мультфильмов). Годы производства и выпуска иногда не совпадают, так как многие фильмы выходили в прокат через несколько месяцев после завершения. Основные источники: Советские художественные фильмы: аннотированный каталог. М.: Искусство, 1961. Т. 1, 2; Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005; РГАЛИ. За 1944 г. я не нашла точных данных, и цифры в квадратных скобках в этой строке таблицы предположительны.

Приложение 2. Руководящие органы советской кинематографии (1930–1953)

Название	Руководитель	Вышестоящая организация	Полномочия ⁷
Всесоюзное кинофото-объединение «Союзкино» (1930–1933)	Б.З. Шумяцкий	Высший совет народного хозяйства при Совете народных комиссаров (1930–1932) Народный комиссариат легкой промышленности при Совнарком (1932–1933)	Координация производства, проката и показа ⁸ в СССР. Производство, прокат и показ в РСФСР.
Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ; 1933–1936)	Б.З. Шумяцкий	Совнарком	Координация производства в СССР. Производство в РСФСР.
Главное управление кинематографии (ГУК; 1936–1938)	Б.З. Шумяцкий	Всесоюзный комитет по делам искусств при Совнарком	Координация производства в СССР. Производство в РСФСР. Прокат и показ в СССР координирует Комитет по делам искусств.
Комитет по делам кинематографии (Кинокомитет; 1938–1946)	С.С. Дукельский (1938 — июнь 1939) И.Г. Большаков (июнь 1939–1946)	Совнарком	Производство и прокат в СССР. Координация показа в СССР.
Министерство кинематографии (1946–1953)	И.Г. Большаков	Совет министров	Координация производства и проката в СССР. Производство на киностудиях все-союзного значения.

⁷ Под прокатом я подразумеваю прокат и продвижение картин, а под показом – кинофикацию и киносеть. В ведении органов управления кинематографией в сталинский период были также кинообразование, кинопечать, экспорт и импорт фильмов и изготовление пленки, реагентов, оборудования (камер и проекторов) и других материально-технических средств.

⁸ Под координацией я имею в виду, что киноуправление номинально курировало эту область, но не принимало непосредственного участия в оперативном руководстве. Например, ГУКФ и ГУК утверждали производственные планы и картины всех студий, но отвечали за производство только на территории РСФСР.

Приложение 3. Органы советской киноцензуры

Отраслевые

Союзкино (1930–1933).

Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ; 1933–1936).

Главное управление кинематографии (ГУК; 1936–1938).

Комитет по делам кинематографии (1938–1946, в том числе Художественный совет Кинокомитета, 1944–1946).

Министерство кинематографии (1946–1953; в том числе Художественный совет министерства, 1946–1953).

Государственные

Главрепертком (1930–1933; в ведомстве Народного комиссариата просвещения РСФСР).

Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром (ГУРК; 1934–1936; в ведомстве НКП РСФСР).

Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром (ГУРК; 1936–1938; в ведомстве Всесоюзного комитета по делам искусств).

Управление по контролю за кинорепертуаром (УРК; 1938–1946; в ведомстве Комитета по делам кино).

Отдел по контролю за репертуаром (1946–1953; в ведомстве Министерства кинематографии).

Партийные

Кинокомиссия Оргбюро ЦК под председательством А. С. Бубнова и А. И. Стецкого (1932–1934).

Отдел пропаганды ЦК (1935–1937).

Кинокомиссия ЦК под руководством А. А. Андреева (1938–1940).

Кинокомиссия ЦК под руководством А. А. Жданова (1940–1941).

Отдел культуры и пропаганды ЦК (до 1950 г., затем Отдел художественной литературы и искусства ЦК) и члены ЦК А. А. Жданов, А. А. Андреев и Г. М. Маленков (1941–1953).

ОТ АВТОРА

Идея этой книги зародилась десять лет назад в кинозале ВГИКа, когда я посмотрела запрещенную при Сталине картину А. М. Роома «Строгий юноша» (1936). Фильм опровергал все, что я на тот момент знала о кино сталинской эпохи. Чтобы понять, как такой совершенно несталинский фильм мог появиться в тот период, я приступила к этой работе. Благодарю преподавателей ВГИКа Н. А. Дымшиц, К. М. Исаеву, В. А. Утилова, М. П. Власова, Л. Б. Ключеву, В. Т. Шаруна, Г. С. Прожико, К. К. Огнева и Е. С. Громова за то, что подтолкнули меня к ней.

Остальным я обязана Висконсинскому проекту, т. е. научному подходу кафедры кино отделения коммуникационных искусств Висконсинского университета в Мэдисоне и преподавателям и выпускникам, которые его применяют, – Дэвиду Бордуэллу, Кристин Томпсон, Вэнсу Кепли, Лии Джейкобс, Джей Джей Мерфи, Келли Конуэй, Бену Сингеру, Джеффу Смиту, Тино Балио, Винсенту Болингеру, Марку Минетту, Хизер Хекман, Колину Бернетту, Перл Латтейер, Кэтрин Спринг, Ребекке Свендер, Лизе Джасински, Эрику Кросби, Брэдли Шауэру, Чарли Майклу, Дэвиду Риша, Кэйси Коулмэну, Билли Вермиллиону, Кэйтлин Файф, Тому Йошиками, Буту Уилсону, Джону Пауэрсу, Андрее Комиски, Джону Хорвицу, Патрику Китингу и Ричарду Ньюперту.

Этой работе очень помогли замечаниями и обсуждениями Лия Джейкобс, Бен Сингер, Фрэнсин Хирш, Эндрю Рейнолдс, Дэвид Бордуэлл, Кристин Томпсон, Джули Д'Аччи, Дэвид Макдоналд, Джонатан Грэй, Биргит Беймерс, Джоан Ньюбергер, Евгений Добренко, Джейми Миллер, Владимир Падунов, Наталья Рябчикова, Джеймс Стеффен, Юрий Цивьян, Рашид Янгиров, Валерий Головской, Йэн Кристи, Евгений Марголит, Валерий Фомин, Владимир Забродин, Петр Багров, Николай Изволов, Татьяна Симачева, Терри Мартин, Кэти Фриерсон, Уильям Тодд, Джастин Уир, Ана Оленина, Эрик Рентчлер, Мария Хотимская, Чу Пэйи, Йэн Кэмпбелл, Джастина Беинек, Россен Дьягалов, Марина Сорокина, Йошико Хэррера, Сара Гайер, Роберт Берд, Лорен Маккарти, Эмили Селларс, Колин Люси, Молли Томаси Блэйзинг, Стефани Ричардс, Петр Счепаник, Анна Батистова, Хизер Сонтег, участники Коллоквиума по русской истории под руководством Фрэнсин Хирш и Дэвида Макдоналда и серии конференций Центра Дэвиса Informing Eurasia. Винс Болингер был моим постоянным собеседником и союзником на протяжении всей работы над книгой. Еще до того, как я приступила к исследованиям, Бен Брюстер заметил, что система режиссерских групп и положение режиссеров в советском кино, скорее всего, доставляли проблемы государству. Сейчас могу только ответить – это так! Больше всего я благодарна моему научному руководителю Вэнсу Кепли. Вэнс всегда был готов помочь советом и направить по нужному пути. Я многому научилась благодаря его знаниям и опыту, внимательности, скрупулезности и способности видеть картину целиком.

В исследованиях мне помогали люди и организации. Я признательна сотрудникам РГАЛИ и РГАСПИ в Москве, ЦГАЛИ в Санкт-Петербурге и московскому Музею кино, где со мной работала Елена Долгопят и где мне однажды посчастливилось сидеть за одним столом с директором музея Наумом Клейманом в день его рождения. Я особенно благодарна Госфильмофонду и в частности Галине Поповой из его архива. Если бы не ее гостеприимство и профессионализм, у меня не было бы доступа к некоторым редким документам, которые легли в основу книги. Спасибо также Марку Заку из НИИ киноискусства. Мне повезло, что среди моих друзей есть московские специалисты по кино Лариса Мезенова и Владимир Захаров, чья эрудиция неизменно меня вдохновляет.

Отдельное спасибо Борису Лазаревичу Шумяцкому, внуку одного из центральных персонажей этой книги. Я признательна Борису Лазаревичу за то, что он встретился со мной и поделился информацией по истории своей семьи. Бориса Шумяцкого (старшего) при Сталине расстреляли как «врага народа» и в течение многих десятилетий не упоминали в позитивном

контексте. До сих пор его считают подручным Сталина и вечным источником неприятностей для Эйзенштейна. Я очень надеюсь, что эта книга изменит отношение к Шумяцкому и создаст более положительный или по крайней мере менее однозначный образ, который лучше отражает роль, сыгранную им в истории советского кино.

Финансирование этой работы обеспечили Фонд Эндрю Меллона и Американский совет научных обществ, включив меня в Программу стипендиатов для написания диссертации в начале карьеры в 2010–2011 гг. Я благодарю Центр Дэвиса (Центр российских и евразийских исследований) Гарвардского университета и лично Александру Вахру за то, что приняли меня на постдокторантуру в 2011–2012 гг., и отделение коммуникаций и центр CREECA Висконсинского университета в Мэдисоне за неоднократную помощь с логистикой и финансами. Поддержку также предоставила администрация ректора по научно-исследовательской работе и послевузовскому образованию Висконсинского университета в Мэдисоне за счет финансирования от Научного фонда выпускников Висконсинского университета.

Выражаю огромную благодарность издательству Корнеллского университета и лично Махиндеру Кингре. Без него, а также без советов Роджера Хэйдона и двух анонимных рецензентов издательства эта книга осталась бы растянутым, непригодным для чтения текстом. Спасибо моим родителям Евгению и Дине Белодубровским и сестре Ирине Афанасьевой за безоговорочную поддержку. И наконец, спасибо моему партнеру, другу и первому рецензенту Скотту Гельбаху за беспристрастную оценку, общественно-научный подход и многое, многое другое.