



СЕРИЯ

КИНОТЕКСТЫ

НАЗВАНИЕ

НЕ ПО ПЛАНУ

КИНЕМАТОГРАФИЯ ПРИ СТАЛИНЕ

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	6
Глава 1	13
От количества к качеству, 1930–1933 гг	15
От качества к количеству, 1934–1935 гг	23
1936 год и кампания против формализма и натурализма в искусстве	27
Выполнение плана, стремление избежать риска и нетерпимость к недостаткам, 1936–1953 гг	31
Выводы	42
Глава 2	43
Тематический подход	44
Планирование снизу, или Откуда брались сюжеты	47
Планирование при Б. З. Шумяцком (1931–1937)	53
Конец ознакомительного фрагмента.	58

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 избежать 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 назвали период «малокартиньем». 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 миллиону», 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 производство, 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 фильм // 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. Сопrotивление 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 кинопромышленности 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 самоуправление и самоцензуру 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.

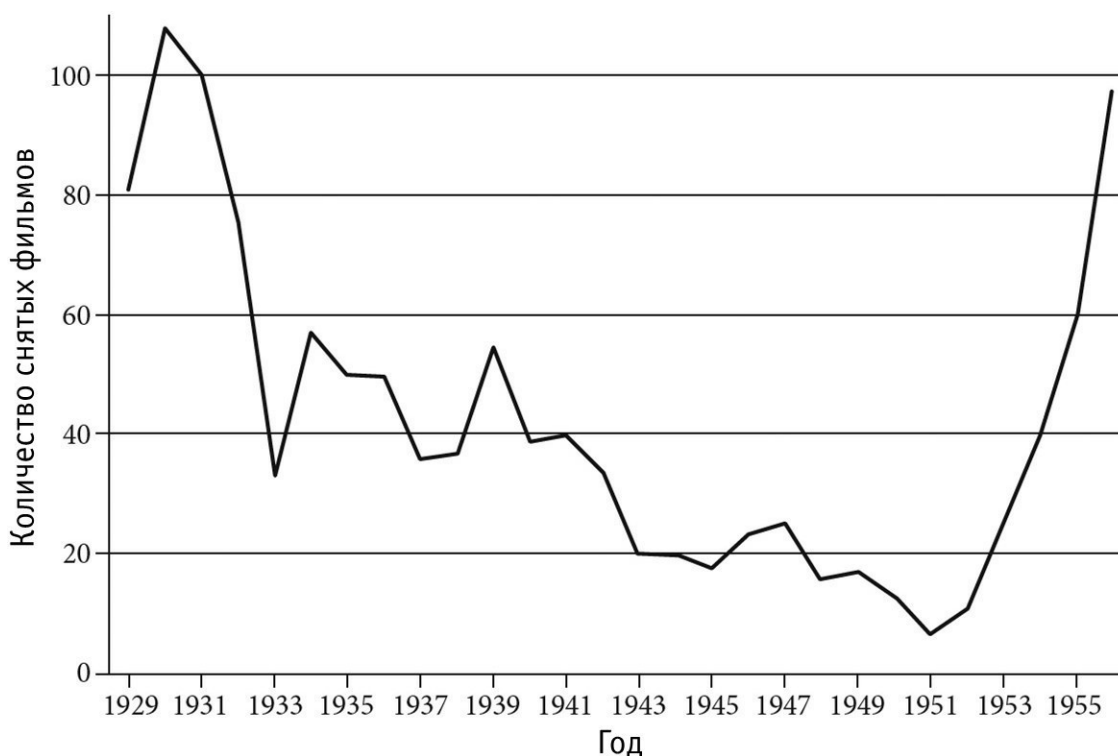


Таблица 1. Производство фильмов в СССР в 1929–1956 гг.

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 малюкартинем. 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 Мэру 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. Забродиным с комментариями: *Киноведческие 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 входило 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. «Сюзкино» 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 киноленту, 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). Принудительная 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.: Марголит 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. Туровской: *Turovskaya 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 г. 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 равенство 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. V. 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 обусловливался 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-Эшке 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: *Моров А. Почему задерживается выпуск картин // Правда. 1936. № 277. С. 3; Фокин 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; Туровская 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 относительно 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 несоответствие 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: *Kenez 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; Kenez 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.: *Kepley 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 «насуущных 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 Фомин 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 Фомин 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; Фомин 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. Кертиц, 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.: *Фомин В.* Кино на войне.

¹⁵² Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы. С. 676. О реакции Большакова на карикатуру см.: *Фомин 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; Rumberg 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 Шенников 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 исходило 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 посыле. 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.* Сценарий: основы кинодраматургии та техника 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 кинодраматургов о том, кто будет ставить их сценарии, так как они работали охотнее, если писали для конкретного режиссера или хотя бы студии. Прочитую 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: *Saly's R. The Musical Comedy Films of Grigorii 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 Эплфорда 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 Александра» 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 Зоценко: 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 пятнадцатилетия 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 показательными (*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 самоотчетов – 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

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).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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