



**К.А Юдин**

Кандидат исторических наук,  
доцент кафедры истории России ФГБОУ ВО  
«Ивановский государственный университет»

## **«Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма»**

*Статья посвящена одному из ключевых и ведущих феноменов духовной и политической жизни общества – его взаимодействию и сопричастности к власти. С привлечением архивных материалов предпринимается попытка проанализировать «письма во власть», составленные в результате рефлексии, осуществляемой советским зрителем, отечественных и зарубежных кинопроизведений, вышедших на экраны в 1940-х – начале 1950-х гг. – в период «позднего сталинизма», совпавшего с началом «холодной войны». Делаются выводы об амбивалентности «низовой кинокритики», являвшейся как инспирированным «сверху» медиа-контентом, так и порождением подлинного «разоблачительского эффекта» на волне политико-идеологической индоктринации.*

*Ключевые слова: кинематограф, «трофейный фонд», сопричастность к власти, «поздний сталинизм», «холодная война»*

Одним из интересных феноменов духовного, политического бытия общества, наблюдавшегося абсолютно во все эпохи, является *сопричастность к власти*. Под этой экзистенциальной стратегией обычно подразумевается стремление в доступной форме донести до «верхов» свое видение происходящего, или даже попытаться оказать влияние, с помощью правильно выбранной риторики усилив степень вероятности принятия того или иного решения.

Несмотря на сложившиеся авторитарно-тоталитарные традиции государственного управления в России, полную автономность власти, последняя не только никогда не пренебрегала мнением «маленького человека», но и, напротив, пыталась использовать фигуру последнего для «подтверждения», верификации правильности выбранного политического курса и его конъюнктурных модификаций, а также в качестве индикатора идейно-политической благонадежности, определяемой с помощью комплексного мониторинга и анализа умонастроений, производившихся по линии

специализированных ведомств. [См.: 15; 16, 19; 21; 22; 23].

В силу этого «письма во власть», становившиеся «специфической формой политической адаптации граждан» [5; 11; 13], выступают ценным историческим источником, отражающим социальную психологию, сопряженную с технологиями политического конструктивизма, «онтологической режиссуры», осуществлявшейся с помощью информационно-дискурсивных практик, когнитивно-коммуникационных схем, выстраивавшихся принципу «вызов/сигнал-ответ».

Особую специфику эти технологии приобрели в период сталинской диктатуры и ее «зрелой стадии» – «позднего сталинизма», когда происходит ужесточение контрольно-репрессивного давления в связи с консервативно-охранительной реакцией И.В. Сталина, решившего напомнить о своей непогрешимой роли «хозяина» и неизменности политико-идеологических координат. В сложном положении оказалась театральнo-кинематографическая интеллигенция, а также советская общественность,

тяготевшая к «самому важному из всех искусств» – кинематографу, находившаяся по ту сторону экрана – в зрительном зале.



Требовательность сталинского ЦК по повышению идейно-художественного качества кинопроизведений, призванных в «гиперреальности» воспроизводить эталонные модели социалистического уклада, образа жизни, мировоззрения или героико-патриотическую имагогику широкого, в том числе – исторического спектра, также использовавшуюся для ретроспективной легитимации власти, нарастала параллельно с активной эксплуатацией «буржуазной фильмотеки» из т.н. «трофейного фонда». Как известно, «трофейный фонд» начал формироваться после присоединения к СССР Западной Украины, Белоруссии, Прибалтики и некоторых других территорий в 1939 г. По подсчетам исследователей, на 1948 г. фонд отечественных фильмов в составе «трофейного» составлял 2 277 фильмов и 28 830 роликов, а иностранный 13 142 фильма (18 455 копий) [12].

На основании постановления Политбюро ЦК ВКП(б) от 31. 08. 1948 г. «О выпуске на экран заграничных фильмов», предписывалось разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить следующие 50 заграничных фильмов из трофейного фонда: а) на широкий экран: «Ом Крюгер», «Каучук», «Сердце королевы», «Песнь для тебя», «Бессмертный вальс», «Песнь одной ночи» «Фанни Эльслер», «Рембрандт», «Маленькая ночная музыка», «Индийская гробница» 1 и 2 серии, «Грезы», «Мадам Бовари» «Нора», «Три Кодонас», «Мария Илонна», «Нищий студент», «Звери

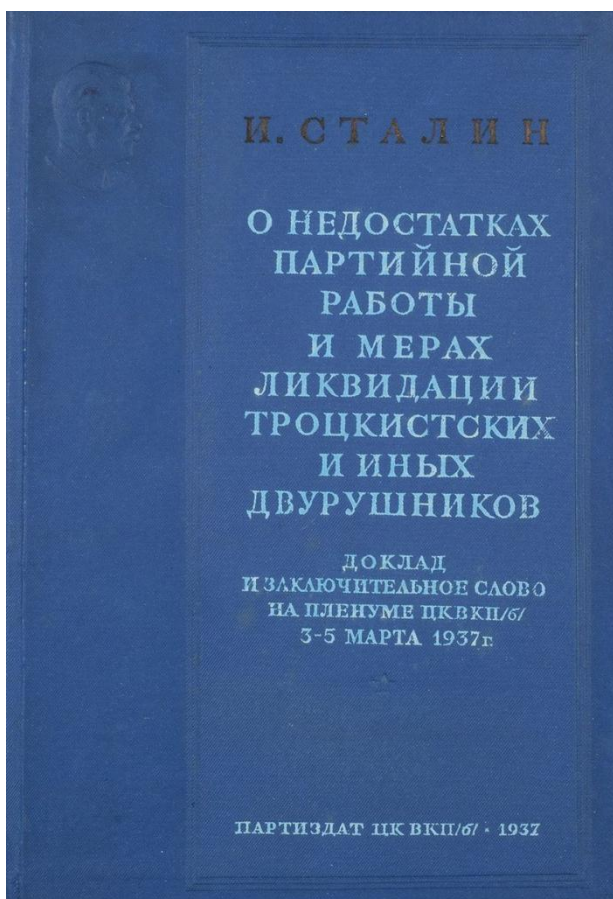
Южной Америки», «Король Калифорнии», «Всегда, когда я счастлива», «Кого боги любят», «Джузеппе Верди», «Магдалена», «Премьера Мадам Баттерфляй», «Порт Артур»; б) на закрытый экран: «Собор Парижской богородицы», «Отверженные», «Еврей Зюсс», «Принц и нищий», «Гроздь гнева», «Эмиль Золя», «Граф Монте Кристо», «Капитан Ярость», «Президент Хуарес», «Приключения Марко Поло», «Суэц», «Лондонский Тауэр», «Под рев толпы», «Гарантелла», «Я слишком мечтаю», «Молодой месяц», «Первая любовь», «Почтовый дилижанс», «О мышах и людях», «Ромео и Джульетта», «Без ума от музыки», «Давид Копперфильд», «Тупик», «Али Баба и сорок разбойников», «Да здравствует Вилла!» [4, 639].

При этом советское кинопроизводство переживало период, за которым в историографии закрепился термин «малокартинья» – заметного снижения, по сравнению с довоенным временем, количества фильмов отечественного производства, что произошло как по социально-экономическим причинам, обусловленным восстановлением народного хозяйства, кризисом, голодом 1946-1947 гг., так и политико-идеологической принципиальностью. Как заявил секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов на заседании комиссии Оргбюро ЦК ВКП(б) 14 января 1948 г., ссылаясь на Сталина: «Тов. Шепилов напрасно поджигает вопрос относительно 350 американских фильмов. Тов. Сталин неоднократно высказывался, что мы гоняться за Голливудом не будем, потому что в связи с высокими идейно-пропагандистским содержанием НАШИХ фильмов мало интересуют, чтобы фильм быстро сошел, уступив место другому. Мы не можем сажать фильм на фильм как в пироге – слойку на слойку. У нас не коммерческий подход». [8, ф. 77, оп. 3, д. 23, л. 43]. И действительно, в 1949 г. на экраны СССР было выпущено всего 13 советских киноновинок, зато заграничных фильмов – 61; за 1946-50 гг. снято 92 фильма, в 1951 поставлен «рекорд-минимум» – 6 [10, с. 186, 190; 23].

Интересно отметить, что несмотря на реальный интерес к американским и западноевропейским кинофильмам, трансляцию

которых можно рассматривать как своеобразные легальные «идеологические шлюзы», предоставлявшие возможность соприкосновения с другим измерением бытия, у некоторых зрителей, а также партийно-государственных, комсомольских работников все это воспринималось как информационные диверсии, знаменующие скорую капитуляцию в развернувшейся «холодной войне» между СССР и США.

Началось довольно масштабная коммуникация с верховной властью, в адрес представителей которой стали поступать многочисленные эпистолярные – отклики о показываемых в кинотеатрах произведениях западного киноискусства.



Сразу необходимо подчеркнуть, что, безусловно, многие из них, обнародованные на страницах официальной периодической печати, стали следствием социально-политического заказа, направленного на усиление критической, «ударной волны» в рамках развернувшейся борьбы с «безродным космополитизмом» как эпицентра и общего лейтмотива идеологических кампаний 1940-50-х гг., а также, как справедливо

отмечается в историографии, чтобы «завуалировать ошибки собственной кинополитики, приведшие к острому дефициту новых отечественных фильмов», главным виновником которой публично выставлялось Министерство кинематографии [10, с. 191].

В специальной докладной записке «О работе Министерства кинематографии в 1947 г. и о плане выпуска кинофильмов на 1948 год», составленной, очевидно, в конце 1947 г. заместителем начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д.Т. Шепиловым, деятельность кинематографического министерства подвергалась серьезной критике: «В своем постановлении о кинофильме “Большая жизнь” ЦК ВКП(б) обязал Министерство кинематографии улучшить руководство киностудией. Между тем, надлежащего руководства работой киностудий со стороны Министерства кинематографии до сих пор нет». И далее следовал вывод, что: «Руководители Министерства неправильно ориентируют работников кино на заниженный объем работы» [8, ф. 17, оп. 125, д. 574, л. 178].

Далее, в этом же 1947 г. секретарь ЦК ВЛКСМ Н.А. Михайлов направил в ЦК ВКП(б) письмо, в котором предъявил Министерству кинематографии обвинения в «экспансии зарубежных фильмов на советском экране», а в газете «Комсомольская правда» была опубликована подборка писем, адресованных Министру кинематографии И.Г. Большакову под названием «Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали?» [7]. Однако, поступала и многочисленная анонимная корреспонденция, которая, несмотря на тщательно замаскированные технологии информационного камуфляжа и кулуарного инспирирования, в то же время, могла выступать проявлением реальной идеологической индоктринации и так называемого «разоблачительского эффекта», под воздействием которого советские зрители решительно требовали покончить с «двурушничеством в показе картин». [8, ф. 17, оп. 132, д. 429, л. 55 об].

Позволим себе напомнить, что к этому времени, к периоду зрелого, «позднего сталинизма», двурушничество воспринималось как одно из ведущих государственно-



политических преступлений, идейно-политических модификаций «правого оппортунизма», под которым подразумевались самые разнообразные формы виновности, «начиная от “антисоветского скептицизма” – “неверия в дело строительства социализма” и “внутренние силы партии”, что приводило к “ликвидаторству и перерождению”, и – заканчивая открытыми проявлениями враждебности, связанной с “саботажем”, “вредительством” и всем, что уже с 1920-х гг. в уголовном законодательстве относилось к экономической и другим разновидностям “контрреволюции”, предусмотренной статьей 58 УК РСФСР» [16, с. 100].

Один из таких «сигналов» от возмущенно-удивленного зрителя поступил в ноябре 1950 г. на имя председателя Комиссии партийного контроля (КПК) при ЦК ВКП(б) – ведущего института контрольно-ревизионного и следственного типа, «внутрипартийной полиции» – М.Ф. Шкирятова [20], который незамедлительно проинформировал об этом своего не менее могущественного коллегу из сталинского окружения – секретаря ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкова. В анонимной «докладной записке», называвшейся «О пропаганде американского образа и капиталистической идеологии, широко проводящейся сейчас через советский кино-экран», ее автор выражал беспокойство по поводу трансляции кинопроизведений из «трофейного фонда», представлявших, по его мнению, реальную угрозу для морального и идейно-политического самочувствия советских людей.



В.Д. Савельев в роли А. Гитлера (к/ф "Падение Берлина", 1949)

«Американцы хотят того, – писал он, – чтобы их фильмы проникли во все уголки земного шара, неся свое тлетворное влияние, и, к сожалению, советские экраны тоже завоеваны гнусными американскими фильмами...». И далее: «Эти фильмы показываются не на основных городских экранах столицы, но они широко показываются на экранах провинций, в рабочих клубах Москвы и провинции. Так как американские фильмы часто сделаны очень занимательно внешне, вред их особенно велик. Показывая эти фильмы из коммерческих соображений, кинопрокатчики думают, что они выбирают безобидные фильмы. Но сейчас уже давно безобидных фильмов нет. Вопрос только в том, насколько тщательно замаскирована волчья империалистическая идеология. Все эти фильмы во всяком случае пропагандируют американский образ жизни, “красивую” жизнь в капиталистической стране...» [8, ф. 17, оп. 132, д. 429, л. 51]. Глубокого убежденный, что «в любом американском фильме есть вредность» [л. 51 об.], анонимный кинокритик с особой нетерпимостью относился к вышедшей в 1936 г. приключенческой мелодраме-мюзиклу, поставленной режиссером В.С. Ван Дайком «Роз Мари» / «Rose-Marie» (США, 1936), поскольку в ней «превозносится честность и верность долгу американского офицера», в то время как «советская пресса указывает на расовую дискриминацию в США», а «американцы творят чудовищные злодеяния в Корее и угрожают всему передовому человечеству» [8, ф. 17, оп. 132, д. 429, л. 51]. «Мы сейчас, – продолжал автор письма, – фактически уже воюем с Америкой. Если во время войны с Германией кто-нибудь написал рассказ о том, как хорошо жить в гитлеровской Германии или показывал фильм такого содержания, то как бы это было воспринято – как действия, направленные к моральной демо[билизации] перед *лицом врага*» [8, ф. 17, оп. 132, д. 429, л. 52 об.]. Комментировал он и трансляцию других кинофильмов, отмечая, что «очень широко идут фильмы “Первый вал”, “Секрет актрисы”, как будто невинные фильмы <...>, но они прямо показывают, что бедный, но честный всегда добьется счастья в Америке без революционного протеста, показывают,

как весела жизнь американской молодежи <...>, т.е. они не вызывают протеста против американской действительности, внушают десяткам миллионов советских зрителей, смотрящих их, что и **там** можно жить, и **там** не так уж плохо...». Общий вердикт был категоричен: *«происходит массовое разложение психологии рабочего зрителя, внедрение антисоветских доктрин об отсутствии в Америке, социальных разногласий, при помощи сильнейшего из искусств»*. [8, ф. 17, оп. 132, д. 429, л. 51 об, 52].

Таким образом, несмотря на явную пристрастность и, возможно, идейно-психологическую экзальтированность автора, сам факт появления подобного документа с явной нацификацией образа Америки и ее киногероев, отчетливой экспликацией их враждебности, выступал симптомом формирования *«холодного» политического сознания*, параллельно формировавшегося и в США в виде «демонизации социализма» и известной охоты на «красных ведьм» – коммунистов среди театральнокинематографической интеллигенции [14; 17; 18; 23].

В то же время, при известной популярности «буржуазного кино» среди советской кино-аудитории, совершенно неправомерно утверждать, что западные кинопроизведения в период «малокартинья» полностью вытесняли и затмевали своей «гиперреалистической эффектностью» и монументальностью советские фильмы, которые якобы выглядели скучными на фоне англоамериканских картин. В конце 1940 – начале 1950-х гг. появляется несколько колоритных отечественных кинопроизведений, репрезентативно отразивших как духовный, психополитический климат «позднего сталинизма», так и атмосферу «холодной войны». Это такие к/ф, как «Суд чести» (СССР, 1948, реж. А. Роом), «Заговор обреченных» (СССР, 1950, реж. М. Калатозов), «Секретная миссия» (СССР, 1950, реж. М. Роом), «Серебристая пыль» (СССР, 1953, реж. А. Роом) и др.

В 1949 г. на экраны вышла фундаментальная киноэпопея реж. М. Чиаурели «Падение Берлина», представлявшая собой пафосно-патетическую рефлексию событий Великой Отечественной и Второй Мировой

войны. В ней приняли участие мэтры советского кинематографа – А.Н. Грибов, М.Г. Геловани, Б.Ф. Андреев, В.Д. Савельев, В.В. Кенигсон, Б.М. Тенин, С.К. Блинников и др., воплотившие образы (или аллюзии на реальных прототипов) советских военачальников и представителей высшего партийно-государственного руководства – И.В. Сталина, К.Е. Ворошилова, Г.К. Жукова, А.М. Василевского, союзников по антигитлеровской коалиции – У. Черчилля, Ф. Рузвельта, а также нацистской элиты – А. Гитлера, Г. Геринга, Й. Геббельса, Г. Кребса. Однако, ведущей имагогической фигурой кинофильма, фактически, стал герой Б.Ф. Андреева – простой советский молодой человек, рабочий-сталевар Алексей Иванов, жизненный путь которого в «гиперреалистическом» пространстве оказывается сопряженным с магистральными историческими событиями.



После премьеры фильма, состоявшейся в январе 1950 г., в ЦК ВКП(б), а также в редакцию газет «Правда», «Культура и жизнь» и др. изданий, начали поступать многочисленные, составленные по собственной инициативе или инспирированные «сверху» письма советских граждан. Советский зритель, во время просмотра данной киноленты, как никогда ранее, по удачному выражению Е.А. Добренко, «превращался в участника сталинского «театра абсолютизма»» посредством включения себя самого в новое зрелище, которое, имея мало общего с реальностью, строилось в соответствии с логикой исторической репрезентации власти» [6, с. 34].

По своей форме эти письма представляли собой частично или полностью атрибутированные – с указанием авторства (фамилии, имени), социального происхождения, профессии – мини-рецензии, посвященные общей оценке данного кинопроизведения, его идейно-политического и художественного значения, специфике, либо локализованные на рассмотрении отдельных эпизодов и образов. В одном из архивных дел РГАСПИ отзывы на картину «Падение Берлина», собранные из вышеуказанных периодических первоисточников или внутренней корреспонденции, расположены на 40 машинописных листах.

Если проанализировать содержание этих писем, то перед нами предстает многогранная в своей индивидуально-персональной модификации и вариативности картина *сопричастности* простого советского гражданина /зрителя, реальной или вымышленной фигуры – к власти, использовавшей эти медиа-коммуникативные технологии. Объектом пристального внимания и нередко достаточно жесткой и категоричной критики стал центральный образ кинокартины – рабочего-сталевара А. Иванова. Многие советские зрители, признавая киноэпопею «глубоко партийным и патриотическим фильмом», указывали на явный морально-психологический редукционизм при конструировании имагогического полотна. «В первой части фильма – писал некий С. Петренко, – в 2-3 местах Алексей Иванов показан уж очень простоватым парнем. Очевидно, авторы хотели показать его простым, а получилось принижение, не вяжущееся со всем типом советского стахановца, потомственного сталевара» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 17].

С этим был солидарен и мастер Московского завода шлифовальных станков К.П. Дроздов, выражавший недоумение: «Почему Алексей, по желанию сценариста, остался каким-то недоразвитым простачком, ограниченным, примитивным человеком? Где откопали такого наивного 23-летнего ребенка? И для чего? Высокая советская культура, при любых личных качествах, за исключением дефективных, не могла пройти мимо Алексея, не оставив соответствующего следа на его общем развитии» [8, ф.

17, оп. 132, д. 427, л. 20]. «Мне, советскому молодому человеку из такого же простого советского общества, – признавался электрик Лопасненского завода «Гидромонтаж» М.И. Лунев, – очень не нравится герой картины “Падение Берлина” Алексей Иванов. Я с уверенностью скажу: нет такого русского человека, кто бы не знал нашего любимого вождя И.В. Сталина <...>. Неужели у нас молодые люди настолько неотесаны, что при виде товарища Сталина с конвульсиями лезут в газон и забывают имя вождя, известное всему человечеству. За столом тот же Иванов держится совершенно непринужденно. Что за причина позволила постановщикам фильма извратить образ советского рабочего?» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 23].

Самой откровенной из рецензий на этот конкретный образ была составлена инженером из Ленинграда Д. Приемским, который просто негодовал: «Этот человек (А. Иванов в исполнении Б. Андреева на экране. – К.Ю.) поставил рекорд выплавки стали, что не так просто, как думают работники кино, и совершенно невозможно для такого дремучего идиота, каким сделан Алексей Иванов! Вести себя так на приеме у тов. Сталина, в присутствии членов Политбюро, не стал бы даже папуас, который постарался вести себя сдержаннее, ибо и ему известно, кто такой тов. Сталин!» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 24].

С теоретико-методологических позиций, ориентиров и подходов интеллектуальной истории, обращенных как к классическим репрезентациям и мониторингу динамики коллективной /социальной памяти, так и изучению коммеморативных практик, *коммеморации* – сохранению в общественном сознании памяти о значимых событиях прошлого [2, с. 79; 9], – интересны суждения «маленького человека» и о других эпизодах исторической действительности в «гиперреалистическом» преломлении. Так, М.С. Машков из Ленинграда направил следующий комментарий, касающийся внешнеполитического курса СССР и взаимоотношений с бывшими союзниками по антигитлеровской коалиции. «Я возмущен, – писал он, – концовкой первой серии фильма “Падение Берлина”, где товарищ Сталин

пожимает руку Черчиллю, этому авантюристу, провокатору. Удивлен, как могла общественность пропустить такой уродливый кадр. Прошу немедленного вашего ходатайства об изъятии этих кадров, уродующих всю картину» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 24]. Одной из кинозрительниц показался малоубедительным образ лидера нацистской Германии А. Гитлера, созданный В.Д. Савельевым. «Гитлера, – считала она, – показали так, что он не вызывает ни презрения, ни ненависти, ни даже смеха, а только сожаление к артисту за исполнение такой роли. Надо, мне кажется, дать иную трактовку». [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 26]. Однако, пояснить свое субъективное неприятие этого имагогического конструкта (в действительности являющегося яркой, колоритной, фактурной интерпретацией, в сатирическом ключе отразившей идейную патетику вождя немецкой «консервативной революции», за эту роль В.Д. Савельев был удостоен сталинской премии I степени и звания заслуженного артиста РСФСР), или видение «иной трактовки» она так и не смогла.

Другому внимательному кинолюбителю показалась предельно идеализированной и воспроизведенной поверхностно фигура рейхминистра и рейхсмаршала нацистской Германии Г. Геринга: «Очень плохо, неправдоподобно, показан Геринг. Одним животом здесь отделаться мало! Человеконенавистник, развратник и пьяница, наркотик (так в тексте. – К.Ю.) и изверг, правая рука Гитлера, и вдруг – такой обаятельный красавец-мужчина! Вычурность манер, трезвость рассудка. Элегантность и красота его невольно вызывают симпатию. Не верится, что это Геринг – вечный должник перед миллионами сирот и вдов, калек и трупов, такая положительная личность, какой ее создал постановщик. Над ролью Геринга поработал только костюмер» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 49].

Интересные суждения оставили кинозрители по поводу своего восприятия образа И.В. Сталина и его окружения, продемонстрировав очень важный элемент общественного сознания того времени – самовнушение в сохранение и развитие внутрипартийной демократии, коллегиального

стиля правления. «Тов. Сталин, – разочарованно писал А.А. Котомкин, – в некоторых кадрах показывается как диктатор при решении вопросов, которые требуют участия членов Политбюро. Например, маршал Василевский спрашивает у Сталина, будет ли 7 ноября парад на Красной площади. Товарищ Сталин отвечает, что будет, как и всегда. Василевский узнает далее у тов. Сталина, сообщить ли об этом членам Политбюро. Товарищ Сталин отвечает, что можно сообщить. Спрашивается, какую же роль, в данном случае, выполняют члены Политбюро ЦК ВКП(б)? Они не принимают решения, их только ставят в известность о том, что сказал товарищ Сталин. Правдоподобно ли это? Надо полагать, что в действительности товарищ Сталин, несомненно, обсуждал вместе с членами Политбюро вопрос о том, – проводить ли парад 7 ноября, – и было принято коллективное решение». [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 55]. «Члены Советского правительства. – также отмечал С. Петренко, – <...> показаны какими-то бледными. Тов. Ворошилов вошел почему-то с красным носом. На обеде у тов. Сталина они садятся как-то связано, в стороне от тов. Сталина, и в других местах фильма держаться как статисты» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 18].

«Роль маршала Жукова, – пронизательно указывал архитектор В.В. Кленевский из Пскова, – совершенно стерта, не говоря уже о том, что он показан в смешном виде, якобы строящий всю стратегию на показаниях ефрейтора». Тем самым, можно сказать, была обнаружена не только реальная, но и «кинематографическая опала» Г.К. Жукова, который, как известно, с 1948 г. находился на должности командующего отдаленного Уральского военного округа, устраненный Сталиным как опасный конкурент путем последовательной компрометации – обвинений в «бонапартизме», попытках «умалить в войне руководящую роль Верховного Главнокомандования», а также, по материалам «трофейного» и «авиационного» дел, объявленный главой «антиправительственного заговора военных» [3, с. 25-27]. Не оказались не замеченными «обезличенность» и формалистичность, художественный номинализм при отображения

других советских партийно-государственных деятелей. «Совершенно неправильно, – писал С.С. Малыханов из Казани, – искаженно преподнесли образ товарища Молотова, внешний портрет безобразен. Кроме того, его роль в отечественной войне выведена как человека “при сем присутствующего”. А ведь можно было показать его выступление по радио 22. VI. 1941 г., его появление среди рабочих как крупнейшего дипломата...» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 43].

Ю.Н. Прилипо из Симферополя предъявил серьезные претензии режиссеру и сценаристу к/ф – М. Чиаурели и П. Павленко, осуществив детальное и откровенное «разоблачение» военно-политического инфантилизма создателей фильма, напомнив им о патриотической достоверности как главной миссии и долге советской интеллигенции. «Я, – писал он, – участник войны, был на фронте, но при виде военных действий в фильме меня почему-то тошнит. Налет фашистских самолетов – бомбардировка, и тут же въезжают фашистские мотоциклисты и без боя занимают город. <...>. Где, как ни в сказке, можно занять крупный промышленный город за час-другой? А вот гг. Павленко и Чиуарели ухитрились дать такую мощность гитлеровской армии, при которой немцы заняли город, и не какой-то город, а советский, буквально сразу же после нападения. Если постановщики действительно читали такую сказку, то лучше бы оставили эту чушь при себе, а нам, советским людям, показали бы героическую оборону города, эвакуацию завода, борьбу молодежи и советского населения в тылу врага. По-видимому, – заключал автор письма, – товарищи забыли историческое выступление тов. А.А. Жданова о журнале “Звезда” и “Ленинград”, не вредно повнимательнее почитать его, ибо эпизоды, правда, некоторые, присущи в этом фильме гитлеровскому кино...» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 52].

Что касается ключевой фигуры киноэпопеи, которую к 1950 г., по некоторым данным, посмотрело 38 миллионов человек [1, с. 231], – образа Сталина, успешно и эффективно медиатизированного в этом фильме как мудрого «вождя всех народов», то нель-

зя не отметить, что нашлись критики кинематографической работы, проделанной исполнителем этой роли – М.Г. Геловани. «Добившись больших успехов в этой роли, т. Геловани, – писал Л.Е. Пофин из Таллина, – по-прежнему не чужд и своих основных недостатков – скованность, бесстрастность, некоторая монотонность и инертность его игры. Обладая большим, нежели у артиста Дикого, сходством тембра и акцента голоса и внешнего вида, Геловани очень бледно отразил богатую мимику сталинского лица, его чудесную речь – спокойную и страстную, ясную, четкую и твердую. Не удалась т. Геловани и эта, сугубо любимая народом, теплота взгляда, и его доходчивая, уместная жестикация...» [8, ф. 17, оп. 132, д. 427, л. 47].

В целом, если подводить итоги, следует отметить следующее. Поступавшие от представителей различных социальных категорий отзывы при всей их субъективности или нередко внешней инспирированности, были важным индикатором эволюции и динамики умонастроений, модальности формирования коллективной памяти. Она складывалась из интегрального восприятия наличного бытия и прошлого как при реальном соприкосновении с ним, так и через «гиперреалистическое измерение» в ходе сложного взаимодействия власти и общества, стратегий сопричастности и реактивности последнего на вызовы и импульсы, исходящие от первой.

«Письма во власть» в период «позднего сталинизма» отразили этот непростой и неравноправный диалог «маленького человека» и сталинского ЦК, при котором наблюдалась встречная мифологизация социокультурного пространства в виде некоей политико-имагогической режиссуры – создания представлений о желаемом и должном миропорядке в действительности и на экране.

В силу этого, корреспонденция, по поводу конкретного фильма или содержащая общие оценки кинопроизводственного процесса, по стилю и структурной морфологии не выходит на уровень даже предпрофессионального киноведения и рецензирования.

Не сравнима она и с современным блоггерством и другими типами медиакри-



тики, создающимися уже совершенно в иной культурно-информационной среде, под влиянием культурологических концептуальных пристрастий и идентичности, фильмографического задела и других параметров, недоступных советскому зрителю. В то же время, умалить «кинематографический голос» последнего также представляется неправомерным. Как и другие источники, освещающие данный период, «письма во власть» о кино опровергают мифы об аморфности советского общества, в доступной и нередко более искренне-непосредственной форме решавшегося на самостоятельную рефлекссию повседневности, несмотря на имплантированные дискурсивно-политические шаблоны к ее восприятию.

#### **Библиографический список:**

1. *Алятина А.Г.* Особенности работы кинотеатров Южного Урала в послевоенный период (1945 – 1953 гг.) // Интеллек. Инновации. Инвестиции. 2011. № 2. С. 230-235.
2. *Антипин Н.А.* 50-летие русско-японской войны в СССР: коммеморативные практики 1954-1955 гг. // Диалог со временем. 2012. № 40. С. 79-94.
3. *Вдовин А.* Борьба за власть перед смертью Сталина // Свободная мысль. 2018. № 2(1668). С. 23-44.
4. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Под ред. акад. А.Н. Яковлева. М.: МФД, 1999. 868 с.
5. *Даренская И.В.* «Письма во власть» как источник анализа отношений власти и общества в 1920-30-е гг. // Вопросы всеобщей истории. 2013. № 15. С. 31-36.
6. *Добренко Е.А.* Визуальные стратегии репрезентации войны в советском «художественно-документальном» кино эпохи позднего сталинизма // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 4(6). С. 28-46.
7. Комсомольская правда. 1947. 18 окт.
8. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ).
9. *Румянцева М.Ф.* Историческое знание и историческая память в структуре исторической культуры // Диалог со временем. 2019. Вып. 67. С. 41-54.
10. *Ряпусова Д.Н.* «Что сегодня нам покажет товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики // Вестник Пермского государственного университета. Серия: История. 2013. № 1(21). С. 185-196.
11. *Савин А.И.* Письма во власть как специфическая форма политической адаптации советских граждан в 1930-е годы // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. 2016. Т. 15. № 8. С. 133-145.
12. *Танис К.А.* Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е гг.: к истории формирования феномена // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 85-91. URL: [https://enotabene.ru/view\\_article.php?id\\_article=25096&nb=1](https://enotabene.ru/view_article.php?id_article=25096&nb=1) (дата обращения: 13.10.2019)
13. *Чернышова А.В.* «Письма во власть» как отражение государственной политики (исторический аспект) // Социология власти. 2005. № 4. С. 114-121.
14. *Юдин К.А.* Англо-американский кинематограф 1940 – 1970-х гг. и система государственно-политического контроля США // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 1(33). С. 74-88.
15. *Юдин К.А.* Внутрипартийный контроль в СССР 1930 – начала 1940-х гг.: идейно-институциональный облик. Иваново, 2015. 295 с.
16. *Юдин К.А.* «Вредительство» на объектах военной промышленности СССР (конец 1920 – начало 1940 годов) // Россия XXI. 2018. № 3. С. 98-111.
17. *Юдин К.А.* Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2018. Вып. 4(18). История. С. 39-52.
18. *Юдин К.А.* Кинематографическая интеллигенция США и политико-

- идеологический контроль над медиа-пространством на начальном этапе «холодной войны» // Интеллигенция и интеллигентоведение в начале XXI века: результаты и перспективы. Материалы XXX международной научно-теоретической конференции. Иваново, 26-27 сентября 2019 г. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 132-138.
19. Юдин К.А. «Кремлевское дело» 1935 г. как историческая модель контрольно-репрессивных технологий сталинизма // Государство, общество, церковь в истории России XX –XXI веков. Материалы XVI Международной научной конференции. Иваново, 5-6 апреля 2017. Ч. 2. Иваново, 2017. С. 509-515.
20. Юдин К.А. Матвей Федорович Шкирятов // Вопросы истории. 2016. № 12. С. 3-15.
21. Юдин К.А. Политический контроль в тоталитарном государстве: идейно-методологические координаты и административно-институциональные практики // На пути к гражданскому обществу. 2017. № 2(26). С. 84-94.
22. Юдин К.А. Роль органов государственной безопасности (НКВД/НКГБ-МГБ) в информационно-политическом обеспечении сталинского режима (1940-50-е гг.) // Государство, общество, церковь в истории России XX –XXI веков. Материалы XV Международной научной конференции. Иваново, 23-34 марта 2016. Ч. 2. Иваново, 2016. С. 740-749.
23. Юдин К.А. Советский кинематограф и «холодный» политический климат «позднего сталинизма» // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв. Материалы XVIII международной научно-практической конференции. 3– 4 апреля 2019 г. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 713-722.

© Юдин К.А., 2019