К.А. Юдин

Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО «Ивановский государственный химико-технологический университет»

Советская кинополитика накануне и в период Великой Отечественной войны: проблемы периодизации и имагогическо-идеологических ориентиров

Статья посвящена исследованию советской кинополитики накануне и в период Великой Отечественной войны. Предпринимаются попытки прояснить периодизацию кинополитики, дать ее дефиницию с учетом глобальных культурно-исторических процессов. Делаются выводы о том, что параллельно с мобилизационно-эвакуационной реструктуризацией кинопромышленности, в годы войны закреплялись уже сложившиеся ранее технологии и принципы управления. Они были связаны с амбивалентностью – сосуществованием коммерческо-прагматических и идеологических приоритетов, универсализацией определенных имагогических ориентиров, аллюзий, способов их визуализации и конструирования, установлением пределов дегуманизации «образа врага» и иных параметров, ставших востребованными уже в период «холодной войны».

Ключевые слова: советская кинополитика, идеологический контроль, культура, сталинизм, интеллигенция, Великая Отечественная война, историческая имагология.

Великая Отечественная война и советский кинематограф

Период 1941-1945 гг. оставил колоссальный и неизгладимый след в российской и мировой истории, коллективной / социальной памяти, национально-государственной культуре и личностно-индивидуальном, семейном, локальном пространстве. Великая Отечественная война привела в состоянии экзистенциально-онтологической взбудораженности, идейно-мировоззренческого напряжения абсолютно все сферы общественной жизни, перешедшие на тяжелейший и изнурительный военно-мобилизационный режим, связанный с чрезвычайно-ускоренными темпами и ритмами функционирования как хозяйственных объектов, так и учреждений культуры, искусства. Не исключением из этих процессов стал и советский кинематограф. С самого начала войны он начал рассматриваться как важнейший инструмент комплексного агитационно-пропагандистского воздействия [См.: 19], эффективное и незаменимое оружие, наносящее «медиа-удары» по врагу посредством конструирования соответствующих образов «другого / чужого».

Не меньшее значение придавалось и востребованности фильмов как медиа-текстов для стимулирования и поддержания патриотических настроений, морально-психологической устойчивости фронтовиков, работников тыла, а также простых советских граждан, вынужденных претерпевать военную повседневность. «В суровые дни Отечественной войны, – уверяла всех с известным пафосом главная печатная трибуна страны, газета «Правда», в октябре 1941 г., – наше кино должно быть умелым агитатором, верным другом соратником советского человека на фронте и в тылу <…> Все новые картины так или иначе раскрывают одну центральную тему – самую волнующую для миллионов советских зрителей: тему патриотизма, любви к Родине, свободе и родному народу» [26]. «Высокоидейные фильмы, – отмечалось осенью 1943 г., – помогают народу бороться за

правое дело. Для кино, более чем для какой-либо другой области искусства открыт путь к сердцам людей. В этом – величайшая сила киноискусства…» [18].

Объемы / масштабы художественного и документального кинопроизводства, классификация создаваемой медиа-продукции достаточно изучены в историографии [28; 30; 35; 36; 37; 38], а ранее неоднократно воспроизводились в официальных источниках – периодической печати, историко-киноведческой публицистике. Так, по подсчетам руководителя государственной киноиндустрии, министра кинематографии И.Г. Большакова, за годы войны было снято 103 художественных фильма, среди которых выделялись такие жанровые или проблемно-тематические категории, как фильмы, посвященные «мобилизации духовных сил народа», «кинодраматургия военного времени», «фильмы о народных мстителях», картины о «воинской доблести, мужестве и героизме», фильмы «о трудовой доблести советских людей», исторические фильмы, кинокомедии и музыкальные фильмы, документальные фильмы о войне и военно-учебные картины [6, с. 196-206, 215]. Было подготовлено 34 полнометражных документальных фильма, 67 короткометражных, 24 фронтовых выпуска, свыше 400 номеров «Союзкиножурнала» и «Новостей дня» [9, с. 48-49].

В специальных исследованиях присутствует и более полная статистика, а также всесторонне освещаются сюжеты, связанные с административно-организационными, материально-техническими, структурными изменениями советской кинопромышленности, происходившими в ходе эвакуации киностудий [10]. В силу этого, нет необходимости останавливаться на данных аспектах, разумеется, признавая внушительность и фундированность созданного кинематографического и историографического задела, разнообразие кинофильмов, представленных и картинами, серьезно-драматически отражавшими специфику военной конфронтации («Два бойца», 1943, реж. Л. Луков; «Радуга», 1943, реж. М. Донской; «Зоя», 1944, реж. Л. Арнштам), и фильмами, разбавлявшими данный кинематографический нарратив легкой иронией («Небесный тихоход», 1945, реж. С. Тимошенко) на тему военной повседневности, или острой сатирой на противника (См., например: «Новые похождения Швейка», 1943, реж. С. Юткевич).

Специфика кинополитического курса и имагогическо-идеологические ориентиры

В то же время, нисколько не оспаривая репрезентативность и обосновывающуюся в исследованиях самостоятельность взятого хронологического отрезка (1941-1945), необходимо отметить, что советская кинополитика в целом и сталинская – как ее специфическое проявление – подчинялась глобальным, идеологическо-теоретическим основаниям, допускающим и иную, внутреннюю периодизацию и ее концептуализацию.

Кинополитический курс начал складываться еще в до- / межвоенный период и был направлен на достижение долговременного аккумулятивного эффекта по символической легитимации власти, конструирование имагогических конструктов с учетом возможностей их вариативной поляризации и реконверсии, адаптации к меняющимся потенциально-геополитически фигурам-субъектам «своих / чужих», «наших» и «не-наших / иных». Об этом, в частности, свидетельствует судьба кинофильма С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» (СССР, 1938), претерпевшего в 1939-1941 г. разные циклы востребованности и признания – от восторженно-хвалебных отзывов и медиации заслуг режиссера, сменившихся конъюнктурной информационной «изоляцией» в связи с подписанием пакта Молотова-Риббентропа в 1939 г., сделавшим нежелательной избыточную экспликацию национально-патриотических настроений [27] в антигерманском дискурсе, и приобретшим «новую волну» актуальности уже в 1941-1945 гг. [13; 14].

Именно в довоенное время сложилось также мобильно меняющееся дуалистическое восприятие, *расщепление «образа другого» (курсив здесь и далее наш. – К.Ю.)* на явного врага-противника, олицетворявшего собой деструктивную государственность / политический режим, и – тот пласт социума, рассматривавшийся как жертва давления «реакционной верхушки». Так, в 1939-1941 гг., как отмечается в историографии, до начала ВОВ, но уже в обстановке «эскалации геополитической напряжения» [2; 3] когда «одной из функций советского киноискусства становится пропагандистское обеспечение внешнепо-

литического курса» [27, с. 47], транслировалось относительно толерантное отношение к нацистской Германии, воспринимавшейся лишь как отдаленная угроза. Немецкий народ «отделялся от руководителей Третьего рейха и изображался одновременно в виде жертвы и борца с фашизмом, действующего под руководством коммунистов» [7, с. 19; 15, с. 75].

Аналогичная демаркация легла в основу кино- и медиа-пропагандистской стратегии уже в годы «холодной войны» с бывшими союзниками по антигитлеровской коалиции, англо-американским блоком [См: 4; 5]. Это нашло отражение в концепции «двух Америк» и их «гиперреальностей» [11] – «реакционной фильмотеки», создаваемой «Америкой Пентагона», вступавшей в противоборство с независимым кинематографом, ориентированным на другую аудиторию – «Америку для американцев», демократическую среду, придавленную прессом капитала, но существовавшую и перспективную для установления интернациональной коммуникации и диалога культур посредством кино [34].

Кадр из к/ф "Новые похождения Швейка" (1943)

В то же время, с началом германской агрессии в 1941 г., как известно, политико-дискурсивные и имманентные имагогические ресурсы, стимулированные реальным патриотическим подъемом, способствовали трансляции эмоционально окрашенных оценок чужого / врага, образ которого (и немецкого государства, и общества) стал синкретичным олицетворением абсолютного зла, «темных сил», злодейская сущность которых передавалась с помощью самых негативных метафор и вербальных комбинаций [***17, с. 382***]. Только «наивные люди полагали, что Германия страна, а она стала огромной воровской организацией. Думали, что немцы – народ, а они стали многомиллионной бандой» [***32, с.*** 189]. Непосредственным сближением дискурса официальной пропаганды и гражданского восприятия врага «снизу» стал образ А. Гитлера в исполнении С.А. Мартинсона в кинофильме «Новые похождения Швейка» (СССР, 1943, реж. С. Юткевич), где нацистский фюрер был посажен в клетку и затравлен как «беспородный бешеный пес».

Это стало квинтэссенцией активно развивавшейся и ранее [23] политической карикатуристики, наблюдавшейся на протяжении всего фильма. При этом приглушение с началом ВОВ лозунга-принципа «пролетарского интернационализма» («Пролетарии всех стран, соединяйтесь»), сменившегося на адресованным всем патриотический призыв «Смерть немецким оккупантам» [15, с. 77] не приводило к отмене и ревизии классово-политических и национальных акцентов, предполагавших сохранение ведущих принципов и логики построения определенной имагогической иерархии. Так, в апреле 1941 г. Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) предложило И.Г. Большакову снять с производства картину «Хамза» на том основании, что «в сценарии извращенно показано строительство социализма в Узбекистане» и «борьба Коммунистической партии, советского государства, узбекского народа за построение социализма, подменена борьбой интеллигента, героя-одиночки Хамзы» [12, с. 615]. Уже в годы войны И.Г. Большаков усомнился в соответствии Ф.Г. Раневской, которая к этому времени уже была заслуженной артисткой РСФСР, для исполнения роли Ефросиньи в кинофильме «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейна, поскольку «семитские черты у Раневской очень ярко выступают, особенно на крупных планах» [22, ф. 17, оп. 125, д. 124, л. 166].

Такие имагогическо-идеологические дрейфы свидетельствуют о необходимости рассматривать кинополитику как серьезный и комплексный феномен. Ее можно определить как *официальный государственный курс по целенаправленному, идеологизированному и институционализированному мониторингу за развитием кинематографического сообщества и инфраструктуры, предполагающий административно-распорядительное воздействие на процессы производства, трансляции готовых кинопроизведений, экспорта и импорта «своей» и «чужой» медиа-продукции, ее символическо-имагогический контент.*

«Генеральная заданность» политики в сфере кинематографии и в годы ВОВ продолжала подчиняться верховно-распорядительному регулятиву – «фактору Сталина», «системе управляющего диктатора» [29, с. 444].

Сталинская концепция управления государством и обществом в конце 1930-х гг., по существу, сводилась к достаточно простой, но надежной схеме. В ней существенная роль и статус уделялся именно «образу врага», степень опасности, чуждости, агрессивности и других качеств которого напрямую соизмерялась с собственной интерпретацией кремлевским диктатором «классовой борьбы», признанной лидером советского государства неким «вечным двигателем», имманентным механизмом, в условиях непрерывного функционирования которого происходило движение к «социализму».

Так, как известно, на февральско-мартовском пленуме ЦК ВКП(б) 1937 г. И.В. Сталин «разоблачил» и опроверг шесть «гнилых теорий» о «затухании классовой борьбы». «Необходимо разбить и отбросить гнилую теорию о том, – заявил он в привычной риторике с многократным повторением вербальных конструкций, – что с каждым нашим продвижением вперед классовая борьба у нас должна будто бы все более и более затухать, что по мере наших успехов классовый враг становится будто бы все более и более ручным. <…> Наоборот, чем больше мы будем продвигаться вперед, тем больше будем иметь успехов, тем больше будут озлобляться остатки разбитых эксплуататорских классов, тем скорее они будут идти на более острые формы борьбы, тем больше они будут пакостить советскому государству, тем больше они будут хвататься за самые отчаянные средства борьбы как последние средства обреченных» [16, с. 104-105].

Контроль над советским медиапространством в контексте международной и внутриполитической обстановки

Данная концептуально-идеологическая установка была экстраполирована, моментально переадресована к кинополитическому курсу. Сталинская «доктрина» стала оказывать непосредственное влияние на пределы *дегуманизации «образа врага»* [Об этих аспектах см. также: 42], который должен был обладать если не равным, но достаточным силовым потенциалом для демонстрации обоснованности применяемых по отношению к нему контрударов и мер воздействия, что в целом способствовало объективации «победы социализма» и его представителей над внешней и внутренней «контрреволюцией», «капиталистическим окружением» и иными проявлениями антисоветской инаковости. Такое видение отчетливо проявилось в ходе серьезной критики кинофильма «Закон жизни» (СССР, 1940, реж. Б. Иванов, А. Столпер), снятого по сценарию А.О. Авдеенко, подвергшегося (несмотря на ранее весьма льстивые изречения в адрес вождя [1]) суровой «проработке» со стороны И.В. Сталина, оставшегося крайне недовольным политической культурой писателя и визуализацией образов «своих» и «чужих», осуществленных на экране и в целом в литературных произведениях.

Дело вовсе не в том, – заявил И.В. Сталин на совещании в ЦК ВКП(б) 9 сентября 1940 г., – что Авдеенко изображает врагов прилично, а дело в том, что нашего брата он в тени оставляет. Нам нужна правдивость, изображающая врага полноценно не только с отрицательными чертами, но и положительные черты, которые были, например, упорство, последовательность, смелость идти против общества. <….> Не в том дело, что тов. Авдеенко дает врагов в приличном свете, а в том, что он победителей, которые разбили врагов, повели страну за собой, он оставляет в стороне, *красок у него не хватает.* Вот в чем дело. Здесь основная необъективность и не правдивость». Целесообразно привести и другие фрагменты: «Культуры у него мало, человек малограмотный, русским языком не владеет, а сколько у него нахальства литературного! <…> Ведь вредителей можно различно изображать. Возьмите «Великий гражданин» (СССР, 1937,1939 гг., реж. Ф.М.

Эрмлер. – К.Ю.), особенно вторую серию. Там есть и враги и друзья. У одних свои аргументы, у других свои. *Человек понимает, что неслучайно, что наши победили, ибо у нас аргументов больше»* [12, с. 579, 597]. Только в 1943 году, уже в разгар ВОВ, А.О. Авдеенко был прощен Сталиным, который решил, что опальный писатель-сценарист искупил свою вину.

Так или иначе, но внутрисистемно-символическим рубежом советской кинополитики и основой для ее дальнейшего функционирования и в мирное время стало прошедшее 14 и 15 мая 1941 года совещание творческих работников кинематографии в ЦК ВКП(б). На нем присутствовало более 80 партийных, советских государственных деятелей, работников киноиндустрии, режиссеров, сотрудников периодической печати, а также персон из агитационно-пропагандистского сектора и иных аппаратчиков. Среди них фигурировали А.А. Жданов, Г.Ф. Александров, А.П. Довженко, Н.М. Шенгелая, А.Е. Корнейчук, С.В. Михайлов, М.И. Роом, И.А. Пырьев, А.Я. Каплер, П.Ф. Юдин, С.А. Герасимов, И.Г. Большаков.

Оно стало инсталляционно-направляющим, поскольку именно на нем были в очередной раз закреплены и озвучены стратегические приоритеты, связанные с курсом на подготовку идеологически качественных и выдержанных кинофильмов. Выразителем официальной, партийно-государственной *кинополитической линии* выступил секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов. «Я должен заявить, – отметил он 15 мая 1941 г., – что мы сейчас еще строже будем подходить к качеству картин» [12, с. 623].

Эти слова стали категоричным резюме, осуществленным им и на заседании комиссии ЦК ВКП(б) в марте 1941 г., на котором А.А. Жданов, в более узком составе, также был однозначно убежден, что «мы не будем выпускать плохих картин и 1941, и в последующие годы, а запланировать заведомо плохие картины, думаю, ни Управление пропаганды, ни ЦК не могут». И далее: «сейчас нужно расчистить эти сценарии, произвести необходимую переработку, *пусть даже будет несколько меньшее количество картин,* но не выпускать брака, потому что плохие картины мы не имеем права выпускать. Мне кажется, нужно навести порядок, чтобы каждый режиссер понимал, *что плохая картина не увидит экрана»* [12, с. 613]. Аналогичные максимы Жданов повторил уже во второй половине 1940-х гг., в январе 1948 г., в годы «холодной войны»: «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 интересует, 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»* [22, ф. 77, оп. 3, д. 23, л. 43; 37, с. 109].

Поэтому уже довоенные годы и этап ВОВ стали пролегоменами к известному «феномену малокартинья», раскрывшемуся в полной мере уже в период «позднего сталинизма». В 1941-1945 гг. также был сформирован механизм «сталинского маятника», раскачивавшегося наподобие октябристского, имевшего место быть в начале XX в. применительно к системе «третьеиюньской монархии». Происходили регулируемые сверху, лично И.В. Сталиным и его ближайшим окружением, непрерывные флюктуации, фланирование от идеологической ортодоксальности к государственному прагматизму и признанию «чужой» медиа-продукции. Индикатором такого курса выступали, во-первых, институциональные взаимоотношения, множественность ведомственных информационных каналов, фиксировавших легально допускаемые антиномии, и, во-вторых, политика по отношению к зарубежной кинематографии и ее представителям, экспортно-импортные связи, также отражавшие ту или иную фазу кинополитического цикла, соотносимого с международной обстановкой и конъюнктурой.

Примечательным явлением в период ВМВ и Великой Отечественной войны стал фактический генезис в дальнейшем «холодного» политико-кинематографического климата. Признание американской кинематографической продукции как допустимого внешнего субстрата в условиях союзнических отношений по антигитлеровской коалиции сопровождалось встречным «разоблачением» ее чуждой, «буржуазной» сущности.

В 1942 г. на экраны вышел документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (СССР, 1942, реж. Л. Варламов, И. Копалин), который стал значительным «медиа-мостом» между СССР и США. В США была подготовлена адаптированная версия, диктором-рассказчиком выступил известный актер Э. Дж. Робинсон.

Картина получила встречное официальное признание: в СССР она была удостоена сталинской премии первой степени в области литературы и искусства, в США – премии Национального совета кинокритиков США (1942), а затем «Оскара» в номинации за «лучший документальный фильм» (1943). [21] 14 мая 1943 г. председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. Большаков в своем письме, адресованном наркому внешней торговли СССР А.И. Микояну, обосновывал целесообразность увеличения импорта американских кинофильмов. «Ввиду того, что за весь 1942 год и за первые 4 месяца 1943 года Кинокомитет не приобрел ни одного американского фильма, что отражается неблагоприятно на расширении наших деловых связей с англо-американской кинематографией и не способствует продвижению наших фильмов в США и в британских владениях, прошу Вашего разрешения на импорт в СССР в 1943 году 6-9 фильмов американского производства и 3-4 фильмов английского производства на общую сумму 300 тысяч американских долларов [12, с. 661]. 26 мая 1943 года [12, с. 663] было принято решение о выпуске на советский экран кинофильма «Моя миссия» («Миссия в Москву», США, 1943, реж. М. Кёртиц), непосредственно символизировавшего отдушину в идеологическом антагонизме и ставшего симптомом дружественной модус-фазы в отношениях между СССР и США. Фильм бы основан на мемуарных свидетельствах американского дипломата, юриста, мецената Д.Э. Дэвиса (1876-1958), являвшегося в 1936-1938 гг. послом США в СССР и положительно, вплоть до откровенной апологетики и восхваления, относившегося к сталинскому режиму и советскому обществу [31, с. 202-203], что нашло отражение в одноименной книге «Миссия в Москву», авторский экземпляр которой был им преподнесён И.В. Сталину во время одного из официальных приемов [20, с. 67].

Далее, через год, в 1944 году Комитет по делам кинематографии выразил заинтересованность в приобретении еще одного из известных фильмов, рассматриваемых в историографии вместе с уже упомянутой выше картиной «Миссия в Москву», а также «Песнью о России» (США, 1944, реж. Г. Ратов) и «Днями славы» (США, 1944, реж. Ж. Турнёр) как примеры просоветских симпатий в Голливуде. «За фильм “Северная звезда” (США, 1943, реж. Л. Майлстоун. – К.Ю.), – писал И.Г. Большаков В.М. Молотову 26 января 1944 г., – фирма Голдвин просит 200 тыс. долларов. Цена необычайно высокая, но, принимая во внимание политическое значение этого фильма, а также большие затраты по постановке его, мне кажется, что можно согласиться на 100-150 тыс. долларов (цена тоже очень высокая») [22, ф. 82, оп. 2, д. 960, л. 83].

С началом «холодной войны» Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности / House Un-American Activities Committee (HUAC) стала рассматривать появление данных фильмов как признак внутренней «красной угрозы», несмотря на то, что создатели некоторых из них (например, Л.Б. Майер) пытались оправдаться, приводя мало убедительные для HUAC аргументы, что снимали подобные фильмы только для того, чтобы «похлопать Россию по спине, и они / русские / продолжали сражаться» [43, p. 23, 24, 29].

Так или иначе, но и в СССР, несмотря на открывавшиеся информационно-идеологические «форточки», не утрачивали, выражаясь языком тех лет, «политическую бдительность» как по отношению к «чужой» медиа-продукции, так и к допустимым пределам терпимости к ней. Именно в период ВОВ была предпринята первая контрольно-

цензурная атака против режиссера Л.З. Трауберга, приобретшая внешне формально не связанное, но вполне очевидное продолжение уже в годы «холодной войны». Тогда, в 1947 г., Трауберг был обвинен в «восхвалении буржуазного кино», приверженности «оголтелому буржуазному эксцентризму» [34, с. 47].

Не менее резко и безапелляционно прозвучали инвективы в адрес Л.З. Трауберга и начале 1943 г. за написанную им статью к сценарию кинофильма «Вива Вилья» / «Да здравствуйте Вилья» (США, 1934, реж. Д. Конуэй, Х. Хоукс, У.А. Уэллмен). «Рецензент сценария режиссер Трауберг, – утверждал начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). Г.Ф. Александров, – не только не разоблачил измышления буржуазного писателя, но нашел, что “демократически настроенный американец Бен Хект видит в Вилье символ мексиканской революции, вождя справедливой крестьянской войны». И далее: «Вступительная статья Л. Трауберга к сценарию “Вива Вилья” является уступкой буржуазной идеологии, дезориентирует советского читателя, затрудняет критический подход советских кинодраматургов к американской буржуазной кинематографии».

В проекте постановления ЦК ВКП(б), тогда не утвержденного, но выступившего предварительной аккумуляцией «политических ошибок» режиссера-эксперта, отмечалось, что «Трауберг, игнорируя буржуазную классовую тенденциозность сценария, восхваляя литературные приемы Бен Хекта, сознательно искажающего историю в угоду реакции, не только не дал критического разбора киносценария, но и оказался в плену идеологии реакционного буржуазного писателя» [12, с. 658-659].

Интересно отметить, что в докладной записке Г.Ф. Александрова в качестве объекта критики фигурировал не только Л.З. Трауберг, но и председатель Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаков, которому ставился в вину «недостаточный контроль за работой Госкиноиздата» [12, с. 658]. Это был не единственный в рассматриваемый период микроконфликт, который после майского совещания 1941 г. приобрел, по существу, трехуровневый характер, что выражалось в стремлении к личностному и институализированному самовыражению представителей кинематографической интеллигенции, функционеров из Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и Комитета по делам кинематографии во главе с И.Г. Большаковым, вынужденным в дополнение к выше указанным акторам находиться в тесном соприкосновении с верховным идейно-политическим арбитражем, исходившим от И.В. Сталина.

В январе 1943 г. советский режиссер М.И. Роом написал кремлевскому вождю письмо, в котором жаловался на «нетерпимое отношение» Комитета по делам кинематографии к известным деятелям кинематографической интеллигенции, что, как полагал Роом, было в значительной степени искажением установок, данных еще на майском совещании по кинематографии 1941 г. «Я, – с явным неудовольствием отмечал М.И. Роом, – работаю в атмосфере явного недоброжелательства со стороны т. Большакова и его заместителя Лукашева. Больше того, у меня сложилось впечатление, что я нахожусь в негласной опале. На все поставленные мною принципиальные и практические вопросы т. Большаков не считает нужным даже отвечать,

в том числе и на вопрос о том, когда я сам получу возможность ставить картину и какую именно». И далее Роом переходил к конкретизации, описывая административные технологии и стиль управления, фактически, в такой же критической модальности, которая ранее, в довоенные годы, была обращена к бывшему «главному советскому кинематографисту» – начальнику Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР (затем – Главного управления кинопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР) Б.З. Шумяцкому. «Но мы (ведущие советские режиссеры – М.И. Роом, Л.З. Трауберг, Г.М. Козинцев, Ф.М. Эрмлер. – К.Ю.), – писал М.И. Роом, – продолжаем сидеть в тылу, оторванные от центральных органов партии, получая от Комитета, вместо руководства, – приказы, бюрократические окрики и потоки непонятных и недоброжелательных распоряжений. Мрачная атмосфера клеветы, аппаратной таинственности и бюрократизма, исчезнувшая за последние четыре-пять лет, начинает возрождаться в новых формах, со всеми типичными "прелестями" – подхалимажем, любимчиками, таинственными перемещениями, зазнайством, самодурством и мстительностью» [12, с. 647-648].

Несмотря на эмоциональность направленного послания, безусловно, впитавшего в себя подлинные, искренние переживания за состояние отечественного кинодела и сопричастность к нему, по существу М.И. Роом не сообщил ничего принципиально нового. Все эти изъяны стали свойственны советской государственно-политической системе практически изначально, и прекрасно были известны Сталину и цековским аппаратчикам-функционирам. Скорее, Роом пытался дополнительно пролоббировать стремление к творческой, идейно-художественной самостоятельности, которое в дальнейшем в ходе непростых взаимоотношений между интеллигенцией и властью, будет только нарастать уже после устранения «фактора Сталина» [См.: 33; 41].

Репрезентативно-институциональным стал «антагонизм» между Г.Ф. Александровым как начальником Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и И.Г. Большаковым, обострение которого имело место быть в июле 1943 г. 21 июля 1943 г. Г.Ф. Александров составил обстоятельную докладную записку, адресованную секретарям ЦК В.М. Молотову, А.А. Андрееву, Г.М. Маленкову и А.С. Щербакову, претендовавшую по своему содержанию на системно-комплексную критику деятельности Комитета по делам кинематографии, необходимую для «спасения» советского киноискусства, выведения его на правильную «линию».

«Художественная кинематография, – был уверен Александров, – работает настолько плохо, что Комитет по делам кино фактически выбрасывает в корзину большое количество фильмов, выпущенных студиями. За последнее время не увидели свет полнометражные фильмы "Новгородцы", "Убийцы выходят на дорогу", "Бой под Соколом", фильм "Юный Фриц", "Железный ангел", "Швейк готовится к бою", киносборник "Юные партизаны" и другие». И далее: «Тов. Большаков, ратующий за освобождение его контроля со стороны ЦК ВКП(б), проявил полную неспособность обеспечить художественную кинематографию удовлетворительными сценариями. <…> Лишь ограниченность т. Большакова и желание прикрыть свою бездеятельность мешают ему понять, что дело не в "процедуре" утверждения сценария, а в том, что Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б) совершенно негодные сценарии» [12, с. 675, 678]. Через неделю, 29 июля, И.Г. Большаков сформулировал не менее подробный ответ по всем пунктам претензий. « <…> Тов. Александров, – отмечал председатель Комитета, – пытается опорочить большую и очень важную работу. <…> Утверждение тов. Александрова, что художественные фильмы, созданные за последнее время, как правило, примитивны и вызывали всеобщее недовольство зрителей, является вымыслом тов. Александрова и не соответствует действительности. <…> Сведения о том, что руководство кинокомитета не пользуется авторитетом у творческих работников, тов. Александров, видимо собрал у таких людей, как Роом, Трауберг, Райзман, Дзиган, и др., которые недовольны проводимою за последнее время Кинокомитетом линией» [12, с. 681, 683].

Подобные столкновения были вполне типичны для кинополитической номенклатуры и продолжились и в период «позднего сталинизма». И.Г. Большаков, возглавивший

в 1946 г. Министерство кинематографии, вынужден был не раз испытывать на себе тяжелейшее давление. Как верно отмечала Д.С. Ряпусова, «высшему партийному руководству необходимо было завуалировать ошибки собственной кинополитики, приведшие к острому дефициту новых отечественных фильмов. В подобной полемике удобно рождалась фигура «обвиняемого» в лице Министерства кинематографии СССР, от которого неустанно требовали увеличение производства советских картин» [24, с. 191]. В то же время, руководитель советской киноотрасли оказался устойчивее своих предшественников, и продолжил партийно-государственную карьеру и в постсталинский период времени, занимая в 1950-1960-е гг. посты заместителя министра культуры, заместителя председателя Государственного комитета Совета Министров СССР по культурным связям с зарубежными странами и некоторые другие.

Важную роль в информационно-политическом обеспечении сталинского режима и контроле над всеми сферами общественной, культурной жизни, не исключая кинематограф, играли правоохранительные структуры и органы государственной безопасности – НКВД и НКГБ СССР [39; 40]. В годы ВОВ данные ведомства осуществляли интенсивное наблюдение за состоянием медиапространства, находясь в состоянии готовности применить как оперативно-силовые, так и упреждающе-осведомительные меры в целях пресечения зарубежной пропаганды, а также не соответствующей партийно-государственной линии активности «своих» деятелей киноискусства. Об этом свидетельствуют докладные записки, составленные главой НКГБ В.Н. Меркуловым. В первой, датированной 12 февраля 1944 г., он расценивал увеличение количества фильмов английского производства, посылаемых представительством этой страны в Мурманске, как явное проявление британской кинопропаганды, наносящей «ущерб массово-политической работе среди иноморяков». «Мурманскому обкому ВКП(б) эти факты известны, – отмечал нарком госбезопасности, – однако никаких мер к ограничению британской кинопропаганды не принимается» [12, с. 705].

В другом аналогичном документе, формально посвященном описанию недостатков работы советской кинопромышленности, связанных с «нечеткой» и «усложненной» организацией кинопроизводства, В.Н. Меркулов приводил ценные для властей высказывания деятелей советской кинематографии, если не компрометировавшие их, но во всяком случае, делавшие их более уязвимыми. Так, в записке передавалась позиция И.А. Пырьева: «… Современной темы в нашей кинематографии не существует. Все бояться за нее браться, и в первую очередь сам Большаков. Не так повернешь тему, не тому угодишь, не так будет поставлен вопрос – и вы сталкиваетесь с запрещением вашего сценария. Поэтому Эйзенштейн сидит на “Иване Грозном”, Пудовкин – на “Нахимове”, Петров хочет ставить “Порт-Артур”, Барнет – “Волки и овцы”. Я же сам хочу делать Достоевского. Это интересно и не опасно. При такой цензуре, какая сейчас есть в Комитете и других более высоких инстанциях, мы только и сможем выехать на истории или на классиках…» [12, с. 722].

Заключение

В целом, подводя некоторые итоги, необходимо отметить следующее. Как мы получили возможность убедиться, в годы Великой Отечественной войны, параллельно с трагическими фронтовыми и тыловыми событиями, ожесточенным противодействием реальному врагу в лице нацистской Германии, ставшей по вполне понятным причинам олицетворением и воплощением «абсолютного зла», что выражалось в эскалации эмоциональной нетерпимости, происходило непрерывное формирование и укрепление кинополитического курса, трансцендированного, возвышавшегося над суровой военной повседневностью.

Кинополитика как официальный государственный курс по управлению медиаресурсами была рассчитана на долговременный имагогическо-идеологический эффект, основанный на универсально-конвертируемой репрезентации «образа врага», «своего» / «чужого», конструируемых с учетом глобальных, международно-геополитических трансферов, а не локально-конъюнктурного восприятия и стереотипной интенциональности. Это предполагало закрепление становившихся в дальнейшем все более устойчивыми конвенциональных схем, декларировавших равноудаленность от искусственной поляризации и антагонизма, что

выражалось в установлении пределов дегуманизации «образа чужого», атрибуции степени его враждебности, способов визуализации негативных проявлений его «инаковости».

Так, подобный государственный прагматизм Сталин продемонстрировал в 1944 году в ходе критики киноповести А.П. Довженко «Украина в огне». Обвинив режиссера в «националистических извращениях», «антиленинском ревизионизме», Сталин не преминул воспользоваться возможностью в контексте жестких политико-идеологических нравоучений напомнить о «единственно верном» восприятии реальности, заключавшимся в умении отличать «германский империализм» от англо-саксонского капитализма как разновидности «Другого», установившиеся в ходе медиа-геополитического баланса.

Он сложился таким образом, что «Англия и Соединенные Штаты Америки оказались не во враждебном лагере, как это могло случиться, а выступают ныне вместе с нами в военном союзе против германского империализма». «Известно, – продолжал Сталин, – что германский империализм – самый разбойничий, коварный, террористический, *худший вид империализма.* Капиталисты Англии и Соединенных Штатов увидели в разбойничьем грабительском характере германского империализма явную и большую опасность для своих стран. Это обстоятельство правильно учла наша партия и своей внешней политикой обеспечила создание мощного антигитлеровского блока государств» [12, с. 693, 697].

Однако, признание подобного альянса после завершения ВОВ и начала «холодного противостояния» не стало препятствием для имплантированно-постулированных модификаций визуализации и репрезентации «несвоего», продиктованных изменением фигуры-субъекта врага и политической позиции бывших союзников. Поражение Голливуда «фашистской чумой», что диагностировал в 1947 г. советский кинорежиссер М.К. Калатозов [8], тем не менее, не привело к демонизации американской кинематографии и полному ее отождествлению с нацистской угрозой.

Политико-идеологические параллели, фазы распространения соответствующих метафор, всегда оставались под контролем, о чем свидетельствует дальнейшая история советско-американских отношений и культурного сотрудничества. Поэтому, можно согласиться с позицией Д.Г. Смирнова, который отмечал: «В советском и американском кинематографе глобальный (фильмический) контрадикторный этос задается с разной степенью интенсивности, сохраняя при этом свой онтологический статус. Для СССР характерно *смягчение градуса* противостояния (вне зависимости от периода отношений). <…> Этос СССР менее кровав – враг изображается *в меру жестоким*, но все же не заслуживающим снисхождения» [25, с. 125-126].

Библиографический список:

1. *Авдеенко А.* За что я аплодировал Сталину // Правда. 1935. 1 февр.
2. *Бандурин М.А.* Размежевание интересов Третьего рейха и Британской империи как фактор эскалации геополитической напряженности (1933-1939). Автореф. дисс. … канд. ист. наук: 07.00.03. Иваново, 2014. 27 с.
3. *Бандурин М.А.* Эскалация геополитического напряжения накануне и первые годы Второй Мировой войны согласно концепции Карла Шмитта (1933-1941) // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. Т. 1. № 1(45). С. 23-26.
4. *Белов С.И.* Образ «американского врага» в историческим дискурсе советского кинематографа как инструмент информационной войны против США в период «холодной войны» // Информационные войны. 2020. № 4(54). С. 58-63.
5. *Белов С.И.* Образ Америки в советском историческом кинематографе периода «холодной войны» // Дневник Алтайской школы политических исследований. 2019. № 35. С. 33-38.
6. *Большаков И.Г.* Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950. 216 с.
7. *Григорьева О.И.* Формирование образа Германии советской пропагандой в 1933-1941 гг. Автореф. дисс. … канд. ист. наук: 07.00.02. М.: МГУ, 2008. 28 с.
8. *Калатозов М.К.* Фашистская чума в Голливуде // Литературная газета. 1947. 7 декабря.

9. *Камшалов А.И.* Героика подвига на экране. М.: Искусство, 1986. 224 с.
10. Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт.-сост. В.И. Фомин. М: Материк, 2005. 941 с.
11. *Кислова Л.Д.* Прогрессивные деятели Голливуда и американская реакция // Прогрессивная литература стран капитализма в борьбе за мир. М.[б.и.], 1952. С. 353-372.
12. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. М: РОССПЭН, 2005. 1120 с.
13. *Кривошеев Ю.В., Соколов Р.А.* Периодическая печать о фильме «Александр Невский» (1938-1939). (Часть I) // Новейшая история России. 2012. № 1. С. 178-192.
14. *Кривошеев Ю.В., Соколов Р.А.* Периодическая печать о фильме «Александр Невский» (1938-1939). (Часть II) // Новейшая история России. 2012. № 2. С. 114-135.
15. *Кринко Е.Ф.* Образы противника в массовом сознании советского общества в 1941-1945 годах // Российская история. 2010. № 5. С. 74-88.
16. Лубянка. Сталин и Главное управление госбезопасности НКВД. Архив Сталина. Документы высших органов партийной и государственной власти. 1937-1938. М.: МФД, 2004. 736 с.
17. ***Москва военная 1941–1945. Мемуары и архивные документы. М.: Издательство объединения «Мосгорархив», 1995. 774 с.***
18. Об идейности в киноискусстве // Правда. 1943. 29 сент.
19. Партийные организации в условиях Отечественной войны // Большевик. 1941. № 14. С. 3-7.
20. Посетители кремлевского кабинета И.В. Сталина // Исторический архив. 1998. № 4.
21. «Разгром немецких войск под Москвой». Триумф по обе стороны океана. М.: ВГИК, 2017. 44 с.
22. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ).
23. *Рябов О.В*. Женщины нацистской Германии в зеркале советской карикатуры (на материале журнала «Крокодил» // Уральский исторический вестник. 2019. № 3(64). С. 84-92.
24. *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. 85-196.
25. *Смирнов Д.Г.* Символический этос международных отношений периода «холодной войны» в кинематографическом измерении: к постановке проблемы // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2020. № 1. С. 116-128.
26. Советское кино в годы Отечественной войны // Правда. 1941. 12 окт.
27. *Токарев В.А.* «Кара Парам! Кара!»: польская тема в предвоенном кино (1939-1941 годы) // Отечественная история. 2003. № 6. С. 47-59.
28. *Тряхов И.С.* Образ врага в периодической печати в годы Великой Отечественной войны (на примере Владимирской области) // Вестник ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Серия: социальные и гуманитарные науки. 2019. № 1(21). С. 12-24/
29. *Хлевнюк О.В.* Хозяин. Сталин и утверждение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2010. 479 с.
30. *Храмкова Е.Л.* Отечественная историография истории кино 1941-1945 годов на рубеже XX-XXI веков // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 78. С. 123-130.
31. Энциклопедия российско-американских отношений. XVIII-XX вв. М.: Международные отношения, 2001. 696 с.
32. ***Эренбург И.*** Война. 1941–1945. М.:КРПА «Олимп»; Астрель; Аст, 2004. 796 с.
33. *Юдин К.А.* «Вот до чего довела Вас дружба с американцами!». Особенности советской культурной политики в середине 1950 – 1970-е гг. // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2021. № 1. С. 30-46.
34. *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.
35. *Юдин К.А.* Кинематографическое искусство в отечественных исследованиях 1920 – начала 1940-х гг. и проблемы современной историографической ретроспекции // Исторический журнал: научные исследования. 2018. № 4. С.58-70.
36. *Юдин К.А.* Контроль над советским кинематографом в эпоху «холодной войны»: генезис и институциональные практики // На пути к гражданскому обществу. 2020. № 4(40). С. 81-87.
37. *Юдин К.А.* «Надо покончить с двурушничеством в показе картин…»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма» // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 4(36). С. 108-117.
38. *Юдин К.А*. Особенности советской историографии киноискусства довоенного периода (1920-е – конец 1930-х гг.) // На пути к гражданскому обществу. 2018. № 2(30). С. 85-93.
39. *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.
40. *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.
41. *Юдин К.А*. Советская кинополитика в 1950 – середине 1960-х гг.: векторы «холодной» культурной дипломатии // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв.: материалы XX Международной научной конференции. Иваново. 31 марта – 1 апреля 2021 г. Иваново: ИвГУ, 2021. С. 811-816.
42. *Riabov O.* The red machine: the dehumanization of the communist enemy in American cold war cinema // Quaestio Rossica. 2020. Т. 8. № 2. С. 536-550.
43. *Shaw T.* Hollywood's Cold War. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 336 p.

© Юдин К. А., 2021