

*Т. В. Гаврилова*

## **ПОЛИТИКА СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В ОТНОШЕНИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В 20–30-е годы XX века**

*Работа представлена кафедрой истории и права  
Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского.  
Научный руководитель – доктор исторических наук, профессор Н. Б. Баранова*

**В статье отражены проблемы взаимоотношений советской власти и кинематографической интеллигенции. Отмечается, что наряду с финансовой поддержкой Госкино осуществлялся жесткий контроль над творчеством деятелей киноискусства, что порой приводило к трагическим последствиям.**

**The article elucidates the main problems of interrelations between the Soviet authorities and the intelligentsia who were working in the cinema production. The author outlines that, in spite of providing financial support to the State Cinema, the government had a strict control over the creative work in cinema, which sometimes led to tragic consequences.**

В наши дни искусство кино не утратило своего важного социально-политическо-

го значения. Оно, как и в 20-е гг. XX в., является одним из самых технологичных и по-

литически значимых каналов транслирования идеологических установок в массовое сознание.

1920 год явился началом нового советского кинематографа. Советскому правительству не потребовалось много времени для того, чтобы осознать действенную силу кино, и то, каким мощным орудием оно может стать в деле формирования общественного сознания. Особенное значение оно приобретало вследствие острой необходимости упрочить завоевания Октябрьской революции, привить населению «правильные» взгляды, разъяснить смысл проводимых социальных и политических преобразований.

Таким образом, понимая исключительную роль кино, правительство осуществляло всяческую его поддержку, в частности, посредством предоставления кредитов для Госкино<sup>1</sup>. Для сравнения стоит упомянуть, что в области театрального дела мы наблюдаем достаточно контрастную картину. Так, к примеру, документы свидетельствуют о сокращении финансирования театров и осуществлении политики, направленной на перевод театров на самоокупаемость<sup>2</sup>.

Документы о проведении режима экономии в театральных предприятиях предписывали «ограничить постановочную требовательность режиссуры» и «ускорить темп работы над каждой постановкой»<sup>3</sup>. Яркие примеры дают региональные архивные материалы. Так, из доклада заведующего художественной частью в Пензенском театре следует, что в неделю ставилось по 3–4 премьеры<sup>4</sup>. Подобные факты позволяют сделать совершенно очевидные выводы о качестве спектаклей, предлагаемых публике.

Нельзя обойти вниманием и постановление Политбюро ЦК РКП(б) о закрытии таких крупнейших центров искусства, как Большой и Мариинский театры, имевших мировую славу<sup>5</sup>.

Почему создалось такое положение? Разве театр наравне с кино не мог являться средством массовой агитации и формиро-

вания революционного сознания? Ответ прост, хотя и неоднозначен. Деятельность представителей театральной интеллигенции, авторов и постановщиков пьес, едва ли можно было детально проконтролировать, отчего нередко на суд зрителя представлялись спектакли «крамольного» содержания, в которых присутствовала завуалированная критика бюрократического устройства молодого советского государства, что было совершенно недопустимо в условиях зарождавшейся тоталитарной системы. Работа же кинематографистов была всегда в поле зрения власти, достаточно вспомнить хотя бы тот факт, что сам Сталин непременно просматривал картину и выносил вердикт, выйдет лента на экран или будет запрещена.

Осуществление художественно-идеологического руководства возлагалось на киноорганизации, тогда как политический контроль считался прерогативой Главреперткома<sup>6</sup>. Однако если учесть, что политический контроль неразрывно связан с идеологическим, становится понятным, что роль непосредственных творцов произведений киноискусства сводилась к строгому следованию обозначенной линии, которая выстраивалась в соответствии с главной задачей – «всемерно усилить руководство работой киноорганизаций и, обеспечивая идеологическую выдержанность кинопродукции, решительно бороться с попытками приспособления советского кино к идеологии непролетарских слоев»<sup>7</sup>.

Для решения этой задачи предлагалось усовершенствовать систему подбора кадров работников кинематографии путем привлечения к разработке сценариев пролетарских и крестьянских писателей, а также приобщения учащихся кинотехникумов к режиссерской работе путем расширения круга ассистентов и помощников режиссеров. Кроме того, ставился вопрос об удалении из кинематографии дельцов старого типа, проводящих в работе чуждую идеологию». Таким образом, перед нами яркий пример того, каких мер придерживалось

советское правительство в отношении старой интеллигенции, с одной стороны, и с другой – какие действия предпринимались в плане воспитания новой интеллигенции.

Принимая во внимание вышеизложенные факты, нельзя не согласиться с той мыслью, что призывы вести борьбу со старой интеллигенцией как с силой, не способной к искреннему сотрудничеству, возымели гораздо больший эффект, нежели чем установки на ее перевоспитание<sup>8</sup>. Ведь действительно было гораздо проще и результативнее привлекать к работе молодых сценаристов, выращенных на коммунистических идеалах, чем предпринимать попытки переориентировать идеологически тех представителей передового слоя общества, которые опирались на идеи, несовместимые с построением социалистического государства.

Помимо тщательной проверки непосредственных работников кинематографии, имел место и внимательный подбор рецензентов сценариев и кинокартин. Актив рецензентов создавался из числа писателей-коммунистов, высококвалифицированных пропагандистов и партработников, а также коммунистов-рабочих<sup>9</sup>. При этом работа по анализу сценариев на предмет выявления их соответствия или несоответствия господствующей идеологии расценивалась как партийная обязанность.

Кинокартина подвергалась цензуре не только на выходе: все этапы производства фильмов, начиная с вопроса утверждения тематики, подлежали строжайшему контролю. Предпочтение отдавалось тем режиссерам и сценаристам, которые специализировались в области изображения деревенской жизни, культурного быта пролетарского общества и, конечно же, революционной борьбы советского народа во главе с его вождями.

В соответствии с постановлением оргбюро ЦК ВКП(б) 1933 г. о выпуске кинофильмов, начальнику главного управления кинематографии Б. З. Шумяцкому предлагалось выбрать наиболее крупные и акту-

альные темы, которые могли бы послужить основой для создания нескольких «высокохудожественных» картин. Далее он должен был согласовать темы и сценарии с Культпропом ЦК и представить их на рассмотрение членам оргбюро<sup>10</sup>. Таким образом, ни одна тема без предварительной санкции ЦК не пускалась в разработку, и тем более ни одна картина не выходила на экран без просмотра этой комиссии.

Жесткому контролю подвергалось и самое крайнее звено в той цепочке, которую проходила любая кинолента: репертуар кинотеатров. Материалы Пензенского областного архива дают тому подтверждение. Так, из протокола производственного совещания работников кинопредприятий следует, что если ранее из списка присланных в Совкино картин выбирали более выгодные, то теперь заведующий Совкино Вавилов сам составляет репертуар, не предоставляя возможности работникам кинотеатров просматривать подобные списки<sup>11</sup>. Репертуар кинотеатров был построен следующим образом: 25% трюковых картин, 25% идеологически-художественных и 50% драм, комедий и др. Отсюда следует совершенно определенный вывод о том, какого рода фильмы пользовались наибольшей популярностью у зрителя, а следовательно, приносили больше прибыли. Однако теперь, вопреки экономическим соображениям, на первое место стали выдвигаться картины преимущественно идеологического содержания, и функции отбора сосредоточивались в руках узкого круга лиц.

Имел место и так называемый государственный заказ. К примеру, в 1936 г. в преддверии 20-летней годовщины Великого Октября был объявлен конкурс на лучшие пьесы и сценарии о революционных событиях 1917 г.<sup>12</sup> Это был закрытый конкурс, к нему были допущены только проверенные деятели культуры. Комитет по делам искусств оставлял за собой не только право утверждения тематики, но и сюжет и действующих лиц. Естественно, в таких условиях представителям творческой интелли-

генции, а именно: режиссерам, сценаристам – не приходилось думать о глубоком самовыражении, едва ли им удавалось реализовать свои духовные искания.

Лучшим сценарием к будущему фильму конкурсная комиссия сочла «Восстание» Михаила Ромма и А. Я. Каплера. На его основе и была снята легендарная картина «Ленин в Октябре». Следствием активного вмешательства и множества уточнений со стороны партийного руководства явились многочисленные искажения реальной истории. Например, без советов Сталина Ленин фактически не принимает сколько-нибудь кардинальных решений. Исчезло огромное число видных лидеров революции, другие были представлены в самом отталкивающем виде. Совершенно очевидно, кому мог прийти по вкусу подобный сценарий. Однако, несмотря на это, некоторые все же высказывались в том духе, что Иосиф Виссарионович изображен «недостаточно глубоко и скромно»<sup>13</sup>.

Ни одна картина, а тем более идеологического характера, не могла избежать корректировки. Даже такой, казалось бы, далекий от политики фильм, как «Челюскин», посвященный полярной экспедиции Отто Шмидта, столкнулся с рекомендацией: «Больше отразить внутреннюю жизнь лагеря Шмидта на льду, в частности, роль партийной группы»<sup>14</sup>.

Метаморфозы с кинофильмами, когда первоначальный вариант сценария кардинально отличался от вышедшего на экран, стали в конце 1930-х гг. обычным делом, и эти методы использовались властью для формирования «нужного» исторического сознания. Причем личное участие Сталина здесь не вызывает сомнений. Так, сценарий фильма «Суворов», получивший суровую отповедь Сталина, был переделан таким образом, что в результате главным врагом русских оказалась не «исторический враг» – Пруссия, а Франция, из союзников навязчиво подчеркивались австрийцы, и неоднократно – совершенно не к месту – упоминался штурм Суворовым Варшавы.

Мы видим классический пример, когда идеология восторжествовала над исторической правдой. Классовая позиция в оценке народного восстания в условиях «нового политического положения» временно уступила место великодержавно-националистической<sup>15</sup>.

Судьбы деятелей киноискусства складывались неоднозначно. Кто-то находил в себе силы сотрудничать с властью и следовать всем «ценным указаниям» чиновников, которые в большинстве своем были слабо подкованы в вопросе организации творческого процесса, зато отлично подмечали любой намек на критику существующей системы, даже там, где его и не было. Было бы ошибкой думать, что художественная интеллигенция легко переживала подобные невежественные вмешательства и с радостью творила «по указке». На самом деле невозможность истинного самовыражения глубоко сказывалась на эмоциональном состоянии талантливых людей. Неспроста многие из них так стремились за границу, им действительно не хватало воздуха в стране чиновничьего диктата.

Однако некоторые все же решались на смелые шаги, хотя, скорее всего, прекрасно осознавали вероятные последствия. Так случилось с известнейшим классиком мирового кино С. Эйзенштейном. Его фильм «Безин луг» стал буквально предметом негодования советской власти. Чиновники неоднократно давали указания переделать картину, но режиссер не смог или не пожелал подчиниться требованиям, вследствие чего постановка фильма была запрещена «ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности»<sup>16</sup>. Подобные случаи носили далеко не единичный характер.

Необходимо отметить, что дело в отношении работников киноискусства не ограничивалось проработками на собраниях и в печати. Физическая расправа также имела место. Так погибли художественный руководитель Мосфильма Е. Соколовская, крупные киноработники А. Дорн, А. Пиот-

ровский, множество одаренных актеров, сценаристов и режиссеров<sup>17</sup>.

Таким образом, повышенная заинтересованность советского государства в скорейшем развитии кинематографии сыграла злую шутку с представителями киноискусства. Несмотря на приоритетное финансирование кино, сценаристы и режиссеры

не могли воспользоваться декларируемой свободой творчества. Она ограничивалась цензурой, системой давления на создателей кинокартин, попытками полной идеологизации содержания кинолент. Все это негативным образом повлияло на условия работы киноработников, а в итоге – и на качество конечного кинопродукта.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Российский государственный архив социально-политической истории. Ф. 17. Оп. 3. Д. 375. Л. 3.

<sup>2</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 319. Л. 3.

<sup>3</sup> Государственный архив Пензенской области. Ф. 398. Оп. 1. Д. 83. Л. 36.

<sup>4</sup> ГАПО. Ф. 398. Оп. 1. Д. 50. Л. 2

<sup>5</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 320. Л. 2–3.

<sup>6</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 692. Л. 2.

<sup>7</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 692. Л. 86–87.

<sup>8</sup> Дегтярев Е. Е., Егоров В. К. Интеллигенция и власть. М., 1993. С. 49.

<sup>9</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 351. Л. 4.

<sup>10</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Д. 362. Л. 2.

<sup>11</sup> ГАПО. Ф. 398. Оп. 1. Д. 83. Л. 29.

<sup>12</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163. Д. 1104. Л. 58–59.

<sup>13</sup> Куманев В. А. 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции. М., 1991. С. 222.

<sup>14</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 948. Л. 13.

<sup>15</sup> Голуб Ю. Г. Судьбы российской художественной интеллигенции в условиях сталинского режима. Саратов, 2002. С. 50.

<sup>16</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 984. Л. 18.

<sup>17</sup> Куманев В. А. Указ. соч. С. 227.