

УДК 94(47).084.3/.084.8:778.5

О. В. Горбачев

КИНО ДЛЯ ДЕРЕВНИ: СОВЕТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ И КРЕСТЬЯНСКИЙ ЗРИТЕЛЬ в 1920-е — начале 1950-х гг.¹

В статье анализируется процесс становления советского «сельского» кино. Показана его эволюция от «агиток» периода Гражданской войны к экспериментальным и развлекательным фильмам второй половины 1920-х гг. и новой киномифологии сталинского периода. Рассматриваются дискуссии о том, каким должно было быть кино для деревни, характеризуется состояние сельской сети кинопроката. Делается вывод о том, что по причине слабости этой сети даже в период острой конкуренции между идеологией и развлекательностью в советском кино деревня оставалась, в первую очередь, объектом кинопропаганды.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советское кино, кинопроизводство, кинопропаганда, деревенское кино.

Понятие «советское сельское кино» нуждается в уточнении. Велик соблазн считать таковыми все фильмы о деревне, что неверно. Совершенно очевидно, что фильмы, описывающие современную авторам эпоху, и исторические сельские фильмы содержательно существенно отличаются. Если в первом случае речь идет о непосредственной фиксации реальности (даже искаженной авторским замыслом), то во втором фиксируются лишь представления создателей фильма об ушедшем времени. Поэтому с источниковедческой точки зрения так называемые современные (или актуальные) фильмы находятся в явно предпочтительном положении по сравнению с фильмами «историческими» — исследовательское поле оказывается очевидно шире («история реальности» переигрывает «историю представлений»).

Но даже решив ограничиться исключительно «современным» сельским кино, исследователь неизбежно должен ответить

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ (проект № 14-01-00352 «Визуальные репрезентации советской деревни в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческое исследование»).

на вопрос о том, что считать таковым: идет ли речь о фильмах *о деревне*, либо *для деревни*? Этот вопрос сразу порождает еще несколько:

- 1) для кого снималось сельское кино?
- 2) кем оно снималось?
- 3) какие цели при этом ставились?

Ответы на данные вопросы позволяют лучше понять характер эволюции советского кинопроизводства в целом, выявить специфические характеристики сельского кино и его аудитории.

Для кого снималось кино?

Как известно из истории кинематографа, новое зрелище утвердилось в России в начале XX в. в качестве развлечения прежде всего для демократических низов общества и воспринималось как разновидность циркового аттракциона. Публика в кинозале ожидала, что ее будут *развлекать*. Первое острое ощущение от того, что на экране воспроизводится *реальная жизнь*, постепенно сменилось запросом на *информацию* – отсюда интерес к экзотическим странам и событиям и ожидание того, что в фильме будет рассказана *история*. Привнесение в кино психологизма, разного рода художественных экспериментов было адресовано главным образом эстетически искушенной публике и оставляло равнодушной основную часть зрителей.

Обследования российской киноаудитории, проводимые в разные годы, показали, что зрители с равным энтузиазмом готовы смотреть фильмы, снятые как на российском, так и на зарубежном материале [см.: Публика кино в России; Кино и зритель]. Главный критерий – кино должно быть интересным. Интерес предполагал принадлежность к одному из трех «вечных» жанров: любовная история, авантюрный фильм, комедия. По этой причине бессмысленно пытаться выделить особое «рабочее» кино с заводскими трубами и станками, кино для солдат с показом учений и боевых действий и кино для крестьян, отражающее специфически сельские реалии.

В литературе неоднократно отмечалось, что кино в первую очередь было городским зрелищем [см.: Будяк, Михайлов, с. 19–20;

Kenez, p. 11; Taylor, p. 44]. В России, как и в других странах, оно стало существенной частью растущей урбанистической культуры. При этом городские рабочие, составлявшие основную часть публики кинотеатров, искали в кино способ отвлечения от серых будней. И хотя основную часть сборов давали городские кинотеатры, уже на заре кинематографии предпринимались попытки вовлечь в кинопросмотр сельское население. Известно, что в 1906 г. специальная баржа с кинопроектором и небольшим генератором возила фильмы по небольшим городам и деревням Поволжья [см.: Ханжонков, с. 11–12]. Разумеется, никаких специальных фильмов в ходе таких выездных вояжей сельскому зрителю не демонстрировали. Это были все те же мелодрамы или же приключенческие ленты, по преимуществу французские. Доля российских фильмов, правда, постепенно увеличивалась, особенно в годы мировой войны.

Итак, кинематограф как кассовое зрелище не предполагал особых социальных различий в составе зрителей – именно этим можно объяснить мировой успех сначала французского, а затем американского (т. е. голливудского) кино. Это значит, что появление отдельного «сельского» кино было продиктовано не коммерческими, а иными соображениями. И если вопрос *для кого* неактуален, то становится необходимым понять, *кто* и *для чего* снимал сельское кино в Советской России.

Кто и для чего снимал сельское кино?

Уже с первых лет советской власти имела место крайняя регламентация кинопроизводства со стороны государства. Ей способствовала, во-первых, дороговизна кинопроцесса, а во-вторых, зависимость киноиндустрии от импортной материальной базы в условиях монополии на внешнюю торговлю, не отмененной даже в период нэпа. В течение практически всего советского периода кинопроизводство оставалось государственным делом, несмотря на кажущуюся децентрализацию и распыленность процесса между «независимыми» кинофирмами и киностудиями. По подсчетам Питера Кенеца, из 514 фильмов, снятых в «либеральный» период 1925–1929 гг., абсолютное большинство служило интересам государства

и носило политический характер (за вычетом считанных картин, пропагандировавших спорт, государственные лотереи, а также борьбу с венерическими заболеваниями) [см.: Кенез, р. 54]. Авторы фильмов в этой ситуации, как правило, подчинялись требованиям заказчика, лишь в исключительных случаях отваживаясь на «фронду», когда отказывались переделать уже снятый материал (большинство известных примеров такого рода относится к брежневскому периоду).

Теоретически на вопрос о цели кинопроизводства возможны два ответа: для развлечения публики (т. е. для зарабатывания денег) или из идеологических (пропагандистских) соображений. Если говорить о советской реальности, то оба они верны, хотя пропаганде отдавалось предпочтение. Это вытекает из задач, сформулированных Лениным для кинопрокатчиков еще в 1922 г.:

«...Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная пропорция:

а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой “из жизни народов всех стран” – картины специально пропагандистского содержания, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги Наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д.

...Картины пропагандистского и воспитательного характера нужно давать на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы у нас не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей. Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна» [Ленин].

В посленэповский период цель «рекламы и дохода» в советском производстве кинофильмов не звучала так откровенно, но неизменно присутствовала. Раздираемое противоречиями советское кино постоянно лавировало между Сциллой кассы и Харибдой идеологии. Стремление, чтобы в коммерческом плане кино заменило в деревне водку (пожелание Троцкого, а затем Сталина)

[см.: Троцкий; Kenez], по сути диссонировало с целью воспитания «нового человека» средствами того же кинематографа. То, что было идеологически правильным, обычно оказывалось скучным (а значит, зритель не был готов раскошелиться на билет), и наоборот. Несмотря на отдельные пропагандистские удачи, сочетавшиеся с кассовым успехом (в виде того же «Чапаева» братьев Васильевых), на протяжении всего своего существования советский кинематограф медленно, но неизбежно дрейфовал от крайней идеологизированности первых советских киноопытов к «безыдейным» мелодрамам, детективам и комедиям позднебрежневского времени.

С учетом идеократического характера Советского государства, особенно в первые десятилетия его существования, доминирование пропагандистской составляющей в кинопроцессе вполне объяснимо. Именно в таком контексте кино мыслилось «важнейшим из искусств». Это объясняет, почему «сельское кино» в раннесоветский период должно рассматриваться преимущественно в идеологическом ключе в тесной связи с представлениями о судьбе крестьянства в социалистическом обществе.

Крестьяне воспринимались большевиками как ближайшие союзники пролетариата, причем движение к коммунизму связывалось с дальнейшей урбанизацией и увеличением численности городских рабочих. Чтобы стать на путь пролетарской «перековки», от крестьян требовалось, в первую очередь, преодолеть свою «несознательность». Эта нехитрая идея содержалась в ряде кинолент-«агиток» периода Гражданской войны, которые можно считать предшественниками будущих советских игровых фильмов.

Эволюция «сельского» фильма в 1920-е гг.

В 1919 г. был снят фильм «Мир хижинам – война дворцам». Его герой, крестьянский парень, возвращается с войны в родную деревню. Здесь он застает разоренное хозяйство и голодную семью. Между тем помещики в той же округе продолжают жить в свое удовольствие. Возмущенный солдат поджигает помещичью усадьбу и уходит добровольцем в Красную армию [см.: Лебедев, с. 11]. Очень характерен и фильм «Серп и молот» («В трудные дни»)

В. Гардина и В. Пудовкина (1921). Гонимый семьей кулака батрак Андрей со своей будущей женой Агашей уходит на заработки в столицу. Через показ голодающих рабочих и совместной борьбы рабочих и крестьян против угнетателей ставилась цель убедить крестьянство в необходимости продрозверстки. В финале фильма Андрей предотвращает попытку классового врага изнасиловать его жену [см.: Sargeant, p. 1–2; Советские художественные фильмы, с. 30]. Выход фильма совпал с началом политики нэпа, а потому свою пропагандистскую функцию он не выполнил. Другой «сельский» фильм В. Гардина «Голод... голод... голод» (1921) оказался более успешным с практической точки зрения. Его показывали за пределами Советской России с целью сбора средств для голодающих Поволжья [см.: Kenez, p. 44; Советские художественные фильмы, с. 29].

В 1920-х гг. и позже в советском кино доминировала установка на показ не личностей, а социальных типажей, которая приобрела законченную форму в фильмографии С. Эйзенштейна. В этой системе координат «типичный» крестьянин должен был непременно превратиться в рабочего. Наиболее убедительно эта эволюция показана в фильме В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927), крестьянский герой которого (примечательно безымянный) становится не просто рабочим, а революционером.

Во второй половине 1920-х гг. наблюдается некоторое смягчение идеологического давления. Кроме того, с годами фильмы становились длиннее и занимательнее. Именно в это время утверждается в своих правах советский «бытовой» фильм [см.: Youngblood, p. 84]. Как говорилось в 1927 г. в докладе по анализу плана и итогов работы Совкино, «раньше (до Совкино) (т. е. до марта 1925 г. [Thompson, p. 27]. – О. Г.) советский кинематограф занимался, главным образом, изображением гражданской войны и революции, причем сцены фильмов изобиловали сценами боев, пыток, убийств и все устали от такой агитации, раздражающей душу. Поэтому установка тематического плана – поменьше крови на экране, эротики и садизма, побольше бодрых жизнеутверждающих фильмов. Совкино считает возможным также снимать фильмы просто развлекательного характера. Главное, что каждая новая фильма должна быть рентабельной» [ЦДООСО].

Реалии повседневности теперь имели по крайней мере не меньшее значение, чем идеологическая дидактика, которую обычно выносили в конец. Характерно, что крестьянские герои таких фильмов обычно ищут счастья в городе. Таковы «Катька – Бумажный Ранет» Ф. Эрмлера (1926) [см.: Зоркая, с. 146–147; Youngblood, p. 66–68], «Дом на Трубной» Б. Барнета (1928) и др. Питер Кенез полагает, что в «Закройщике из Торжка» (1925), главный герой которого – мелкий служащий, Я. Протазанов предостерегал от городских напастей именно крестьянского зрителя [см.: Kenez, p. 70]. Самый яркий социальный посыл содержится в фильме Я. Протазанова «Дон Диего и Пелагея» (1927). Здесь показано, что городские и сельские жители фактически принадлежат к разным мирам: бабка Пелагея даже не в состоянии понять речь городского бюрократа.

Каким должно быть сельское кино: дискуссии второй половины 1920-х гг.

Хотя в финале бытовых фильмов 1920-х гг. обычно присутствует желаемая для власти эволюция выходца из деревни (Катька – Бумажный Ранет идет работать на завод, а над бабкой Пелагеей берут шефство комсомольцы), именно с этим периодом связано осознание непригодности упрощенной кинопропаганды. Кроме того, на экране было мало самой деревни. Крестьянский мир оказывается более устойчивым и гораздо менее известным горожанам, чем представлялось. Журнал «Советский экран» в 1925 г. констатировал, что режиссеры гораздо больше знают о джунглях и доисторических временах, чем о крестьянской жизни; они изображают псевдокрестьян с псевдопроблемами [Совет. экран. № 6]. «До недавнего времени, – писал И. Трайнин, – принято было полагать, что раз нужно брать в работу деревенскую картину – следует непременно ставить “дешевку”, ибо она себя не оправдывает. Поэтому принимали случайные деревенские сценарии, давали их слабым режиссерам и в конечном итоге показывали фатоватых “пейзан” в лаптях и с наклеенными бородами, прилизанных и намазанных “крестьянок” с походками балерин» [Трайнин, с. 275–276]. Крестьяне в кино выглядели отсталыми и несамостоятельными. В фильме

«Счастливым червонец» (реж. А. Дмитриев, 1928) крестьянин Ершов только по подсказке рабочего Кузнецова сумел наладить работу сельского кооператива [см.: Kenez, p. 93].

А что хотели видеть сами крестьяне? По этому поводу велись бурные споры: «До сих пор еще не выяснено, что называть деревенской фильмой – только ли изображение деревенского быта или все то, что идет в деревню и может быть для нее приемлемым... Мы еще не знаем нашего деревенского зрителя, при постановке и разработке сценария мы подходим к нему с нашим городским эстетством...» [Совет. экран, № 11]. Журнал «Советский экран» упоминает о специальном обследовании сельского зрителя Главполитпросветом в 1925 г., в ходе которого «рассаживали в рабоче-крестьянской аудитории специальных наблюдателей, регистрирующих восклицания, выкрики и всякое эмоциональное выявление массового зрителя во время демонстрации картины. Изучение деревенского кинозрителя осуществляется посредством фотосъемок, анкет, записью отдельных фраз и т. д. с целью вывести из этих наблюдений какую-то систему, выявить то, как воспринимает зритель кинематографическое зрелище, что в нем заинтересовывает, какие формы наиболее активно воспринимаются» [Там же].

Подобного рода обследования давали результат. Мнения о «крестьянском кино» постепенно стали более определенными. Так, на театральном совещании при Агитпропе ЦК (1927) говорилось: «Ведь деревня не хочет свой собственный быт смотреть. Ты нам покажи город, – кричат крестьяне, – покажи, чего мы еще не видели...» [Трайнин, с. 275]. Впрочем, практических выводов из этих констатаций сделано не было. Самый простой путь – дать крестьянам то кино, которое они хотят – был нереализуемым. Тому препятствовали два обстоятельства: во-первых, коммерческий эффект от демонстрации кино в деревне был минимальным (в 1927 г. деревенские установки давали не более 4,5 % доходов от кино [см.: Там же, с. 271]); во-вторых, крестьянство по-прежнему воспринималось как объект идеологического воздействия, а значит, пожелания сельских жителей учитывать никто не собирался. Определяя репертуар кино для села, советские агитаторы находились под влиянием Марксовой формулы об «идиотизме деревенской

жизни». По их мнению, следовало исходить из соображений полезности и доступности кино для зрителя. «Деревенскую фильму необходимо строить совершенно иначе, чем строится городская фильма, – писал теоретик кино А. Кациграс. – Способность восприятия у крестьянина не та, что у городского жителя. По отношению к крестьянам требуется опрощение в области киноискусства» [Кациграс. Изучение..., с. 301].

Поэтому в рамках кампании кинофикации, развернувшейся во второй половине 1920-х гг. (охватившей, помимо деревни, городских рабочих и красноармейцев [см.: Kenez, p. 90]), в деревню направлялись фильмы идеологически примитивные, с нарочито упрощенным сюжетом. Доступность достигалась в том числе сокращением текста титров, в результате появлялись две версии одних и тех же фильмов – для города и села, иногда с сильным искажением содержания. Совершенно неуместными для села были признаны «критическая» «Аэлита» Я. Протазанова, «безнравственная» «Третья Мещанская» А. Роома, а также комедия Л. Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». В отношении последнего фильма высказывались опасения, что пародийные представления мистера Веста о Советской России будут приняты крестьянами за чистую монету [см.: Ibid., p. 91, 93]. Консенсус между прокатчиками и сельской аудиторией был достигнут в отношении немногих фильмов: власть не возражала против активного показа на селе популярных «Красных дьяволят» И. Перестяни и «Поликушки» А. Санина (последний фильм был очень востребован, несмотря на то, что снят еще в 1919 г.) [см.: Ibid., p. 92].

Деревня действительно не приняла такие «сельские» фильмы советских киноклассиков, как «Старое и новое» С. Эйзенштейна (его считали скучным из-за отсутствия «истории») и «Земля» А. Довженко из-за выраженной экспериментальной манеры [см.: Ibid., p. 93]. «Жители деревни были озадачены, удивлены или же просто испуганы. Они были, очевидно, не в состоянии декодировать язык фильма и понять, что же они видят» [Lawton, p. 2–3]. Упоминание Е. Марголитом факта, что жители деревни Яреськи, где снимался фильм «Земля», предложили режиссеру стать председателем организуемого ими колхоза [см.: Марголит, с. 76] – один из немногих

известных комплиментарных отзывов сельской аудитории о сложном для восприятия фильме. Но Кациграс и его единомышленники, критически оценивая сельскую аудиторию, были правы лишь отчасти, поскольку указанные фильмы оказались непростыми и для основной части городских кинозрителей.

Строго говоря, оснований для серьезных выводов в отношении сельских кинозрителей было недостаточно, поскольку масштабы кинофикации на селе в 1920-е гг. были крайне невелики. Советская промышленность выпускала недостаточно проекторов при том, что они были низкого качества и очень дороги (по цене двух проекторов можно было купить трактор). До начала 1930 г. в СССР отсутствовало собственное производство кинопленки, поэтому количество фильмокопий было очень ограничено [ЦДООСО, л. 3]. 1186 сельских кинопередвижек РСФСР (1927) были распределены между Политпросветом и отделами народного образования (40 %), кооперацией (8 %), местными Советами (15 %), профсоюзами (15 %), частниками (1 %), структурами Совкино (3 %) и «остальными» (18 %) [см.: Трайнин, с. 271]. Из-за низкого качества проекционной аппаратуры в деревне одну копию можно было показать не более 200 раз (в городе – до 8 тыс. раз) [см.: Кациграс. Киноработа..., с. 15]. В 1927 г. на одну киноустановку в городах в среднем приходилось 5325 чел. населения, на каждую деревенскую установку или передвижку – 61 550 чел. [см.: Трайнин, с. 270]. Подсчитано, что средний крестьянин в 1927 г. видел менее одного фильма в год [см.: Кеpez, р. 87]. Отсюда неожиданность реакций на происходящее на экране, вроде смеха во время демонстрации фильма «Смерть Ленина» [см.: Скородумов, с. 337]. По мере приобщения деревни к новому зрелищу проблема специфичности крестьянско-го восприятия неизбежно теряла актуальность.

Партийное совещание по вопросам кино и начало «культурной революции»

Кардинально изменить ситуацию в кинопроизводстве было призвано I Всесоюзное партийное совещание по вопросам кино, состоявшееся в 1928 г. Главным предметом беспокойства его

организаторов была деидеологизация кинематографа, его несоответствие требованиям текущего политического момента [см.: Стенограмма беседы..., с. 338–345]. Деревня на совещании была признана самым слабым и уязвимым участком работы, прежде всего в силу отсутствия коммерческого интереса к ней со стороны киноорганизаций. Что предлагалось? С точки зрения коммерческой – вернуться к недолгому кооперативному опыту Селькино, существовавшего в начале 1920-х гг., т. е. увеличить долю кооператоров среди сельских прокатчиков. Сельские кинокооперативы, по мысли теоретиков, должны были привлекать средства не только для организации сельского кинопроката, но и для производства специального сельского кино [см.: Там же, с. 353]. В том, что для деревни нужно особое кино, по-прежнему никто не сомневался: «Не всякую картину, сделанную для города, следует проталкивать в деревню... Там понимают простой сюжет в самой примитивной, упрощенной, понятной, доступной для понимания обстановке» [Там же, с. 351].

При том, что совещание 1928 г. так и не сумело выстроить баланс между кассой и идеологией, и в этом смысле мало отличалось от предшествующих обсуждений, оно оказалось последним мероприятием такого рода, на котором имела место реальная дискуссия. Ричард Тэйлор полагает, что главным результатом совещания стало изменение концепции развлекательного кино. Прежде основная пропагандистская нагрузка возлагалась на хронику, которая показывалась перед сеансом, а игровой фильм был призван только привлечь зрителя в кинотеатр. Теперь во главу угла ставился фильм, в котором идеология должна сочетаться с развлечением. Выступая на совещании, А. В. Луначарский заявлял, что «скучная пропаганда – это контрпропаганда. Мы должны добиться того, чтобы фильмы были одновременно высокохудожественными, идеологически состоятельными и занимательными» [Taylor, p. 57]. При том, что такая цель выглядела весьма утопично, «прививка» идеологии к массовой культуре в 1930-е гг. действительно состоялась [см.: Ibid., p. 61, 62].

В рамках сталинской «культурной революции», начавшейся в 1929 г., оформился жесткий и достаточно прямолинейный под-

ход к вопросам кинопроизводства. С одной стороны, должен был быть отброшен «левый формализм» в виде непонятных «псевдо-революционных» экспериментов, который ассоциировался с именами С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина и Д. Вертова. Другой напастью была признана коммерциализация.

В 1929 г. критик П. Петров-Бытов выступил на тему того, каким должно быть «настоящее» кино. Он указывал, что рабочие и крестьяне не маршируют под флагами «Броненосца Потемкина», «Октября», «Арсенала» и других подобных фильмов, они не считают их своими. По мнению автора, великие режиссеры не знают народной жизни. Фильмы должны говорить простым языком: большая туберкулезом корова; грязный коровник, который надо перестроить во что-то чистое и хорошо освещенное; крестьянский ребенок, нуждающийся в материнской ласке; хулиганы, которые иногда встречаются и в колхозах [см.: Жизнь искусства, с. 8; Kenez, p. 108].

Но пытающихся следовать этому совету критиковали за «правый уклон» в виде «механического материализма» либо «механического реализма», которые оказывались ничем не лучше «формализма». В итоге между «левым» и «правым» уклонами был сформулирован единственно правильный партийный курс: «идеологически правильные фильмы должны быть доступны рабочим и крестьянам» [Kenez, p. 103, 108].

«Культурная революция» не только подвела черту под спорами о содержании сельского кино, но и обеспечила реализацию сталинских идеологических установок: в СССР было налажено производство проекторов и киноплёнки. В 1938 г. уже 5 специальных лабораторий занимались производством фильмокопий, в том числе для системы сельского кинопроката. Если в 1927 г. в деревне РСФСР было 1418 киноустановок (из которых только 232 были стационарными) [см.: Трайнин, с. 269], то в 1938 г. – уже 18 958 [см.: РГАЭ].

В марте 1938 г. был организован Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (КПДК), который подчинил себе все прежние киноорганизации, в том числе систему сельского кинопроката [Кино: организация управления и власть, с. 516–521]. Споры об особом «сельском» кино постепенно сошли на нет.

Завершение «культурной революции» и мифология счастливой деревни (конец 1930-х – начало 1950-х гг.)

Идеологически прекращению дискуссий об особом кино «для крестьян» способствовало принятие Конституции 1936 г., упразднившей режим «диктатуры пролетариата» и установившей формально равный статус «трудящихся города и деревни». В идеале деревенские жители теперь должны были смотреть те же фильмы, что и горожане, хотя реальная ситуация была иной. Показатели кинофикации росли до 1940 г., когда количество киноустановок в сельской местности выросло до 19 256, но затем последовало снижение, особенно резкое в годы войны: в 1945 г. на селе осталось только 10 574 киноустановки [см.: РГАЭ]. Эти цифры не фиксируют того обстоятельства, что модернизация сети сельского проката происходила крайне медленно. В некоторых районах в 1947 г. до половины сельских проекторов могли демонстрировать только немые фильмы. В том же году в Ростовской области было 120 кинопередвижек, но их обслуживали только 12 наличных грузовиков. Новые фильмы добирались до деревни год-полтора после выхода в больших городах. К этому времени копии нередко были уже в плохом состоянии [см.: Kenez, p. 214].

Резкий спад темпов кинофикации села, обозначившийся в послевоенные годы, означал, что сталинский режим более не рассматривал кино в качестве механизма пропагандистского воздействия. Более того, возможный негативный эффект от демонстрации «идеологически чуждого» трофейного кино в первые послевоенные годы откровенно игнорировался, уступая по значимости высоким кассовым сборам. Впрочем, до деревни эти фильмы, опять-таки в силу коммерческих соображений, доходили редко.

В числе фильмов о селе эпохи послевоенного «малокартинья» очень характерны «Кубанские казаки» И. Пырьева (1950), «Кавалер Золотой Звезды» Ю. Райзмана (1950) и «Свадьба с приданым» Т. Лукашевич и Б. Ровенских (1953). Все они демонстрируют образ деревни, не имеющей ничего общего с действительностью. Современный критик характеризует «Кубанские казаки» как «театральное действо об идеальном послевоенном мире, которое разыгрывают

сами персонажи» [Марголит, с. 369]. Комедия «Свадьба с приданным», также о любви на фоне большого урожая, снималась в условных театральных декорациях. Сказочный, едва ли не фольклорный характер приобретает происходящее в «Кавалере Золотой Звезды» с искрящейся огнями колхозной электростанцией и шеренгами электрических тракторов.

Эти фильмы были предназначены не для села, а для города, а точнее — для сталинского руководства. В начале 1950-х гг. советское кино находилось в очевидном кризисе. Оно панически боялось неудобных тем, к числу которых относилось реальное положение голодающих сельских жителей. Как и в эпоху «агиток» начала 1920-х гг., «сельский» кинематограф ушел в мир мифов о деревне. Круг замкнулся.

Итак, в 1920-е гг. слабость сети сельского кинопроката значительно усиливала позиции сторонников агитационного кино для деревни в споре между пропагандой и развлекательностью (т. е. кассой). С утверждением в 1930-е гг. концепции идеологически правильного развлекательного кино и в результате принятия в 1936 г. Конституции «трудящихся города и деревни» споры об «особом» сельском кинематографе сошли на нет, однако деревня продолжала оставаться падчерицей советского кинопроката.

Будяк Л. М., Михайлов В. П. Адреса московского кино. М., 1987.

Жизнь искусства. 1929. 21 апр.

Зоркая Н. М. История советского кино. СПб., 2005.

Кациграс А. И. Киноработа в деревне. М., [1926].

Кациграс А. Изучение деревенского кинозрителя // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М., 2013. С. 300–302.

Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М., 1968.

Кино: организация управления и власть, 1917–1938 гг. : док. М., 2016.

Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Т. 1: Немое кино 1917–1934. М., 1965.

Ленин В. И. Директивы по киноделу // Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 44. С. 360–361.

Марголит Е. Живые и мертвое : заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб., 2012.

Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М., 2013.

Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 1562. Оп. 17. Д. 1279. Л. 65–68.

Скородумов Л. Зритель и кино. О практике контроля эффективности // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М., 2013. С. 328–345.

Советские художественные фильмы : аннот. каталог : в 4 т. М., 1961–1968. Т. 1.

Советский экран. 1925. № 11.

Советский экран. 1925. № 6.

Стенограмма беседы Н. И. Подвойского с С. М. Эйзенштейном и Г. В. Александровым накануне I Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино // Кино: организация управления и власть, 1917–1938 гг. : док. М., 2016. С. 338–348.

Стенограмма доклада председателя Центрального совета (ЦС) ОДСК Мальцева на заседании общества о решениях I Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино // Кино: организация управления и власть, 1917–1938 гг. : док. М., 2016. С. 348–356.

Трайнин И. Кино на культурном фронте // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М., 2013. С. 269–278.

Троцкий Л. Д. Водка, церковь и кинематограф // Правда. 12.07.1923 [Электронный ресурс]. URL: <https://public.wikireading.ru/108428> (дата обращения: 15.04.2017).

Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937.

Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДОСО). Ф. 4. Оп. 6. Д. 475. Л. 3.

Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917–1953. New York, 1992.

Lawton A. Introduction: An Interpretive Survey // The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema / ed. Anna Lawton. London ; New York, 2003. P. 1–18.

Sargeant A. Vsevolod Pudovkin. Classic Films of the Soviet Avant-Garde. London ; New York, 2000.

Taylor R. Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema: The Kiss of Mary Pickford // The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema / ed. Anna Lawton. London ; New York, 2002. P. 42–65.

Thompson K. Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s // The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema / ed. Anna Lawton. London ; New York, 2003. P. 19–41.

Youngblood D. J. Cinema as Social Criticism: The Early Films of Friedrich Ermler // The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema / ed. Anna Lawton. London ; New York, 2003. P. 66–89.

УДК 94(47).084.6

О. С. Поршнева, И. В. Даренская

СТРАТЕГИЯ БОРЬБЫ С «ВОЕННОЙ УГРОЗОЙ» КАК МЕХАНИЗМ МОБИЛИЗАЦИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА НА РУБЕЖЕ 1920–1930-х гг.¹

В статье рассматривается роль международной ситуации конца 1920-х гг. и перехода к чрезвычайным методам управления в период «великого перелома» в разработке советским руководством стратегии борьбы с «военной угрозой» как формой социально-политической мобилизации. Концепция «военной угрозы» обосновывалась и транслировалась через дискурс официальной пропаганды, использовалась для развертывания милитаризации общественного сознания и общественной жизни, управления мнениями и настроениями населения. Авторы показывают, что соотнесение мобилизационных властных и «низовых» практик позволяет говорить о возможностях, сравнительной эффективности и пределах социального инжиниринга, внутренней напряженности раннесоветского общества в кризисный период его развития.

К л ю ч е в ы е с л о в а: раннесоветское общество, социальная мобилизация, «военная угроза», официальная пропаганда, милитаризация, общественное сознание, общественная жизнь.

Феномен социальной мобилизации стал неотъемлемой характеристикой процессов государственного управления в индустриальных странах, прошедших горнило Первой мировой войны. Несмотря на зарождение его предпосылок на рубеже XIX–XX вв., решающую роль в его утверждении сыграл опыт Первой мировой войны, продемонстрировавший возможность и эффективность национальной и социальной мобилизации как инструментов управления обществом. Война ускорила распространение новых представлений о роли и возможностях государства, которые стали связываться с «переделкой» сознания и поведения человека, «взращиванием» нового человека, т. е., по сути, с реализацией задач социального

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 16-18-10106 «Раннесоветское общество как социальный проект: идеи, механизмы реализации, результаты конструирования»).