Московский педагогический государственный университет

На правах рукописи

04.2.01 1 65941

Закиров Олег Алиевич

Исторические фильмы СССР 1936–1946 гг.: Патриотическое освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино

Специальность 07.00.02 – отечественная история

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель
доктор исторических наук,
профессор
Вдовин А.И.

https://t.me/warlib_site

Москва – 2011

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
Глава 1. Советские исторические фильмы и историко-патриотическое сознание 33
§ 1. Исторические фильмы как феномен общественного сознания и основы их исследования 33
§ 2. Кино и историческая идеология в СССР 47
§ 3. Историческое кино в советской общественно-политической системе и культуре 54
Глава 2. Исторические фильмы предвоенных лет 81
§ 1. Поворот в советском историзирующем искусстве. 1936 г. 81
§ 2. Новые ориентиры и старые установки в изображении прошлого. 1937–1939 гг. 102
§ 3. Усиление оборонительных военно-патриотических тенденций в историческом кино. 1938–1939 гг. 140
§ 4. История на советском экране в условиях начавшейся Второй мировой войны. 1939–1941 гг. 190
Глава 3. Историческое кино Великой Отечественной войны и первого послевоенного времени 225
§ 1. Предвоенные фильмы и проекты в начальный период войны. 1941–1943 гг. 225
§ 2. Историческая идеология и кино от коренного перелома до Великой Победы. 1943–1945 гг. 244
§ 3. Историческое кино в начале послевоенного этапа развития СССР ... 271
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 331
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 337
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА 338
ПРИЛОЖЕНИЕ 369

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Исторические фильмы – одно из ведущих средств формирования историко-патриотического сознания. Крепость патриотизма советских людей подтверждена опытом Великой Отечественной войны. Без интереса и уважения к собственной истории немыслима любвь к своей Родине, невозможно полноценное развитие человека и общества.

Многие люди в своих представлениях о прошлом сегодня основываются в большой степени именно на исторических кинокартинах и прочих продуктах экранной культуры. С момента своего появления кинематограф был и остаётся сильнейшим средством воздействия на сознание и всю психическую сферу человека. Проведённый в 2001 г. в 26 субъектах Российской Федерации социологический опрос 2401 совершеннолетнего гражданина показал, что 60,3 % из них назвали кинофильмы основным источником получения сведений об отечественной истории[1]. Опросы показывают, что кинофильмы в ряду источников знаний по истории России уступают по популярности и массовости только учебникам (школьным или вузовским курсам истории), а среди аудиовизуальных источников (кино, радио, телевидение и т.д.) кинофильмы лидируют[2]. Внимание к кинематографу как одному из факторов развития общественного сознания является необходимым в исследовании новейшей истории и современности.

Исследуемые советские исторические фильмы 1936–1946 гг. и сегодня продолжают воздействовать на наше общество (их продолжают демонстрировать в телеэфире и на киноэкране, они выпускаются в записи и доступны в Интернете).

В последние годы кинематографисты нашей страны и стран СНГ создали целую серию разнообразных исторических произведений. Многие из них

[1] См.: Зверев В. Время, художник, кинематограф и муза Клио // Экранизация истории: политика и поэтика: По материалам конференции / Отв. ред. Л. Будяк. – М., 2003. – С. 33.

[2] См.: Савельева И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. – СПб., 2008. – С. 457; Колосов Н. Память строгого режима: История и политика в России. – М., 2011. – С. 182.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

по тематике близки картинам рассматриваемого периода[3]. Но роль современных исторических фильмов не сравнима с общественным резонансом кинокартин 30–40-х гг., а зачастую она практически не заметна (современное российское кино не имеет прежнего общественного значения, охватывает сравнительно малую часть населения). Подъём и развитие отечественного кинематографа без изучения опыта советского кино (как успешного, так и отрицательного) невозможны. Примером может служить не только общественное звучание и художественный уровень лучших картин прошлого, но и их немалый кассовый успех, их долгая экранная жизнь.

В России происходят значительные изменения в отношении к отечественной истории. Чтобы лучше понять эти трансформации, необходимо соотнести их со схожими процессами в прошлом. Активно дискутируются проблемы патриотического сознания россиян. Интерес и уважение к прошлому консолидируют общество. Выстраивание общегосударственной стратегии развития без исторической политики невозможно. Весьма сложен этот процесс в современных условиях острой борьбы вокруг истории нашей страны. Центром большинства нынешних споров и дискуссий, ключевым моментом сегодняшнего исторического самосознания является предвоенный и военный период[4]. Наше понимание предшествующих эпох во многом определено им.

Сегодня, на определённой временной дистанции от глобальных трансформаций 80–90-х гг., в нашем обществе изменяются взгляды на советский период. Советское общество в 30–40-е гг. спустя два десятилетия после начала революции стало менять отношение к многовековой дореволюционной истории страны. В разных исторических условиях стремление к уважительному отношению к прошлому России остаётся всегда актуальным.

---

[3] В 2007 г. на экраны вышел фильм «1612» режиссёра В.И. Хотиненко, в 2008 г. вышел фильм И.Е. Калёнова «Александр. Невская битва». В 2008 г. вышел украинский фильм «Богдан-Зиновий Хмельницкий» режиссера Н.П. Мащенко. В 2009 г. вышли два фильма об Иване Грозном: кинофильм П.С. Лунгина «Царь» и телесериал режиссёра А.А. Эшпая «Иван Грозный». С 2000 г. выходят фильмы цикла «Тайны дворцовых переворотов» (к 2011 г. выпущено 8 фильмов) режиссера С.С. Дружининой.

[4] Многие современные авторы показывают это в своих работах. См. например: Материалы журнала «Политический класс» опубликованные в связи со 130-летием Сталина – Политический класс. – 2009. – № 12.; Копосов Н. Память строгого режима... и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Актуальность темы состоит и в том, что изучение явлений советской культуры способствует сохранению её достижений, как особой составляющей мирового культурного наследия.

Представляется, что актуальной задачей науки является исследование многогранного сложного противоречивого процесса создания исторических кинофильмов 1936–1946 гг., направленных на формирование представлений о дореволюционной истории и патриотическое воспитание советских граждан.

Хронологические рамки диссертационного исследования охватывают десятилетие 1936–1946 гг.

1936 г. может считаться рубежной датой отечественной истории по ряду причин (принятие новой Конституции СССР, подъём репрессий и др.). Эта дата отмечена обострением международной ситуации (ввод германских войск в Рейнскую область, оккупация Италией Эфиопии, гражданская война в Испании, складывание агрессивного блока Германии, Италии и Японии и т.д.) Угроза войны становилась всё более явной и задачи мобилизации и военно-патриотической пропаганды требовали трансформации исторического сознания общества. Для историзирующего искусства[5] эта дата была переломной в связи с запретом в начале года исторического фильма И.П. Кавалеридзе «Прометей» и запретом спектакля «Богатыри» по Демьяну Бедному постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 14 ноября 1936 г. Эти акции обозначили изменения в подходах к изображению дореволюционного прошлого в советском искусстве. В 1936 г. также начинается бурная антиформалистическая кампания. Кроме того, этим годом обозначено начало нового этапа развития исторической науки и образования, связанное с широкой публикацией ранее принятых партийных и государственных решений о преподавании истории и конкурсом на школьный учебник.

[5] Под историзирующим искусством в данной работе понимается искусство, направленное на формирование представлений о прошлом, обращённое к работе с историческим самосознанием общества.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

1946 г. также был переломным для страны в целом, и особенно для исторического кино. Очевидно, что переход к новому послевоенному этапу был не одномоментным (9 мая или 2 сентября 1945 г.). В 1946 г. произошло избрание Верховного Совета СССР 2-го созыва, преобразование народных комиссариатов в министерства, принятие и начало реализации плана 4-й пятилетки и другие события, свидетельствующие о начале периода мирного развития Советского Союза. Этот год отмечен речью Черчилля в Фултоне, подъемом коммунистического движения в мире, нарастанием конфликта между странами-союзницами во Второй мировой войне. 1946 г. стал рубежным и для советской культуры. Партийные постановления – о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре театров, о кинофильме «Большая жизнь», о крупных недостатках в организации производства кинофильмов – демонстрировали ужесточение контроля над сферой литературы и искусства, усиление идеологического диктата. Эти акции задали вектор развития официальной культуры позднего сталинского периода. В 1946 г. запрещена вторая серия «Ивана Грозного», а первый вариант фильма «Адмирал Нахимов» приказано было переделать. Собственно удар по этим фильмам, с целью выправить развитие исторического кино в соответствии с взглядами политического руководства, был основным содержанием многих акций 1946 г. Под их воздействием пересматривались и перерабатывались находившиеся в производстве исторические фильмы, вышедшие в 1947 г. Они станут образцами для последующих картин данного жанра.

Таким образом, 1936–1946 гг. объективно выделяются во вполне законченный целостный период и в развитии советского игрового (художественного) исторического кино.

При ориентации на обозначенные хронологические рамки, большое значение для исследования имеет обращение к предшествующему и последующему этапам истории СССР. Ведь, например, фильм «Пётр Первый» восходит ещё к началу 30-х гг., а вышедший 2 января 1947 г. «Адмирал Нахимов»

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

создавался с 1943 г. Обойти вниманием эти ключевые кинокартины нельзя только из-за формального непопадания в границы хронологии.

Фильмы в данной работе датируются по году их выхода на экран. Конечно, дата выхода на экран относительна, порой ее трудно установить. Например, некоторые исторические фильмы шли в прокат в республиках раньше, чем появлялись на всесоюзном экране. Но в целом выход на экран можно датировать более конкретно, чем появление замысла или начало создания фильма. Непонятно, что считать началом фильма: заявку, тематический план, написание сценария, приказ по киностудии или начало съёмок. Датировка по сведениям, приведённым в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы»[6], взята за основу для установления хронологической последовательности выхода картин на экран. Некоторые фильмы и нереализованные кинопроекты (замыслы, сценарии, закрытые постановки и т.п.) датировались по иным сведениям. В диссертации предпринята попытка рассмотреть историю каждого фильма как значительный по времени процесс с привязкой его к определённым датам, многие из которых установлены по разнообразным источникам.

Разумеется, необходимость отбора привела к тому, что не все исторические фильмы так или иначе связанные с периодом 1936–1946 гг. одинаково подробно исследованы в работе. Киноленты или проекты не очень примечательные или скорее связанные с другими этапами истории кино в диссертации не рассматривались.

Обозначать территориальные рамки данной темы не имеет смысла. Конечно, это исследование советских фильмов и в центре внимание прошлое нашей страны. Но в тоже время отечественное кино – часть мирового искусства, исторические фильмы шли в прокате во многих странах мира и часто становились событием международной жизни. (Но сопоставление отечественного и зарубежного кино не является целью исследования).

---

[6] Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. В 3 т. – М., 1961. – Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.).

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Объектом исследования является освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино в контексте историко-патриотического сознания. Исследуется сфера кинематографа, игравшая большую роль в процессе создания обобщённой картины многовековой истории России. Диссертация представляет анализ того историко-патриотического посыла советского киноискусства, который создавался во взаимодействия власти (политических деятелей, руководителей кинематографии, партии) и представителей культуры (в первую очередь кинематографистов).

Предмет исследования – процесс создания ряда исторических фильмов, направленных на укрепление историко-патриотического сознания советского общества. Советское историческое кино 1936–1946 гг. понимается как ряд игровых фильмов о дореволюционной истории народов СССР. Документальные (не игровые) кинофильмы не привлекались к исследованию. К предмету изучения относятся снятые и вышедшие на экран фильмы, запрещённые кинокартины, нереализованные замыслы (идеи, сценарии, прерванные постановки и т.п.). Первоочередное внимание сосредоточено на слудующих кинолентах: «Прометей» (производство Украинфильм, 1936, запрещён); «Наталка Полтавка» (Украинфильм, 1936); «Дарико» (Госкинпром Грузии, 1937); «Юность поэта» (Ленфильм, 1937); «Путешествие в Арзрум» (Ленфильм, 1937); «Назар Стодоля» (Украинфильм, 1937); «Арсен» (Госкинпром Грузии, 1937); «Пётр Первый» (Ленфильм, первая серия – 1937, вторая – 1939); «Пугачев» (Ленфильм, 1937); «Запорожец за Дунаем» (Украинфильм, 1938); «Соловей» (Белгоскино, 1938); «Александр Невский» (Мосфильм, 1938); «Кармелюк» (Одесская киностудия, 1939); «Степан Разин» (Мосфильм, 1939); «Минин и Пожарский» (Мосфильм, 1939); «Суворов» (Мосфильм, 1941); «Салават Юлаев» (Союздетфильм, 1941); «Богдан Хмельницкий» (Киевская киностудия, 1941); «Первопечатник Иван Фёдоров» (Союздетфильм, 1941); «Каугурское восстание» (Рижская киностудия и Союздетфильм, 1941); «Сабухи» (Бакинская киностудия, 1941); «Георгий Саакадзе» (Тбилисская киностудия, первая серия – 1942; вторая – 1943); «Лермонтов» (Союздет-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

фильм, 1943); «Давид-Бек» (Ереванская киностудия, 1944); «Кутузов» (Мосфильм, 1944); «Иван Грозный» (Центральная Объединённая киностудия (ЦОКС) и Мосфильм, первая серия – 1945; вторая – запрещена в 1946); «Песни Абая» (Алма-Атинская киностудия, 1946); «Давид Гурамишвили» (Тбилисская киностудия, 1946); «Адмирал Нахимов» (Мосфильм, 1947); «Глинка» (Мосфильм, 1947); «Крейсер «Варяг» (Союздетфильм, 1947) и некоторые другие.

Анализировать каждый фильм необходимо как сложное социокультурное явление, произведение киноискусства, идеологическую и политическую акцию, особый вид средств массовой информации и коммуникации. Каждый фильм необходимо рассматривать в связи с другими, так как взаимовлияние исторических картин и их создателей было очень велико.

Степень изученности темы. Проблема власти и общества в разрезе взаимоотношений политического руководства и художественной интеллигенции широко разрабатывается в исследованиях новейшей отечественной истории. Большое внимание учёных привлекают и проблемы поворота в оценках истории происходившего накануне и в годы Великой Отечественной войны, формирования концепции советского патриотизма, государственной политики в области культуры. Проблема власти, общества и патриотического освещения дореволюционного прошлого на материале развития исторического кино СССР 1936–1946 гг. некоторым образом разрабатывлась в научной литературе.

В развитии отечественной историографии темы данной работы выделяются несколько этапов: 1) середина 30-х – середина 50-х гг.; 2) середина 50-х – середина 60-х гг. ; 3) середина 60-х – середина 80-х гг.; 4) середина 80-х – начало 90-х гг. Современный этап историографии сопрягается с постсоветским временем. В общих чертах этапы развития историографии темы совпадают с общепринятой периодизацией развития отечественной исторической науки.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Первые публикации, направленные на обобщение и анализ опыта постановки в СССР исторических кинокартин, появились ещё на рубеже 30–40-х гг.[7] Они могут оцениваться одновременно и как источник и как часть историографии исследуемой темы. Первые подобные работы были, по сути своей, художественной критикой. В течение 30–50-х гг. в публикациях искусствоведов и историков дискуссионный характер сменился однозначностью оценок. Формировались общепринятые позиции. Часть фильмов была признана как образец социалистического реализма и объективного (едва ли не научного) изображения истории, а часть уходила фактически в забвение.

Одним из первых больших изданий, касающихся темы, была книга Р.Н. Юренева «Советский биографический фильм»[8]. Киновед исследовал биографические картины, отнеся к ним и отдельные исторические фильмы, и фильмы о Ленине и Сталине, и некоторые другие. А, например, «Минин и Пожарский» и «Александр Невский» в сферу изучения не попали, так как Юренев не включал их в круг биографических. На рубеже 40–50-х гг. появилась первая серия книг, посвящённая деятелям кино народным артистам СССР[9].

После смерти Сталина наблюдались значительные изменения в отношении к историческим фильмам 1936–1946 гг., вызванные борьбой с последствиями культа личности. В фильмах сталинского периода стали критиковать апологетику той или иной исторической фигуры. Отмечалось, что засилье исторического жанра было искусственно и имело отрицательные последствия. Широко распространённой стала критика исторических фильмов за недооценку значения социальной борьбы и народных движений. Впервые с середины 30-х вновь зазвучали упрёки в идеализации отношений масс и власти, в стремлении затушевать противоречия истории. Эти тенденции в историографии проявились в обобщающих трудах, в которых были систематизиро-

---

[7] Херсонский Х. Историческая тема в кино // Искусство кино. – 1938. – № 3. – С. 42–49; Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939; и др.

[8] Юренев Р.Н. Советский биографический фильм. – М., 1949.

[9] Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. – М., 1950.; Ждан В. Народный артист СССР В.Р.Гардин. – М., 1951.; Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. – М., 1952. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вано рассмотрены основные картины исторического жанра[10]. Существенным и принципиальным достижением данного периода было то, что исторические фильмы стали анализироваться в связи со временем их создания, были поняты как часть сложных процессов происходивших в советском обществе.

Большое значение имело издание на рубеже 60–70-х гг. четырёхтомной «Истории советского кино»[11]. В ней рассматривались шедевры советского исторического кино и с разной степенью подробности описывались некоторые фильмы «второго плана». Существенной частью историографии явилась изданная в 70-х – начале 80-х гг. серия биографических изданий о мастерах советского кино[12]. Разные по своему характеру и содержанию, а также по форме изложения материала эти книги дают интересный фактический материал и серьёзный социально-исторический анализ. Менее известным кинорежиссерам, и среди них создателям исторических фильмов, были посвящены два сборника «20 режиссерских биографий»[13]. Немалое значение для исследований темы имели методологические поиски 70-х – начала 80-х гг.[14]

В большинстве исследований периода 60–80-х гг. признавалось выдающееся культурное и историческое значение ряда исторических фильмов, но авторы часто отмечали «очищенность» исторической правды от социальных сложностей. Существенным достижением историографии этого периода стало то, что исторические фильмы рассматривались как важный элемент идеологической подготовки Советского Союза к войне. Широко признавалась их роль в укреплении советского патриотизма. Этим исследователи объясняли мотивы создания фильмов, их специфику и значение. Но, порой анализ сво-

---

[10] Искусство миллионов. – М., 1958; Фрейлих С.И. Исторический фильм // Очерки истории советского кино. В 3 т. – М., 1959. – Т. 2. (1935–1945).; Юренев Р.Н. Биографические фильмы // Очерки истории советского кино. В 3 т. – М., 1961. – Т. 3. (1946–1956).

[11] История советского кино в 4 т. – М., 1973. – Т. 2. (1931–1941).; История советского кино в 4 т. – М., 1975. – Т. 3. (1941–1952).

[12] Арлазоров М. Протазанов. – М., 1973.; Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров. Искусство кинорежиссера. – Ереван, 1973.; Шкловский В. Эйзенштейн. – М., 1976.; Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – М., 1983.; Соболев Р. Александр Довженко. – М., 1980. и др.

[13] 20 режиссерских биографий. – М., 1971.; 20 режиссерских биографий. – М., 1978.

[14] Кино: Методология исследования / Отв. ред. В. Мурин. – М., 1984.; Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. статей / Сост. К. Разлогов. – М., 1984. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

дился исключительно к утверждению оборонных целей. Схожие тенденции можно встретить и в более поздних изданиях.

Перемены в советском обществе, обобщаемые понятием перестройки, существенным образом повлияли на историографию темы. История советского кинематографа сталинского времени привлекла в те годы огромное внимание общественности. Тогда к исследованию кинематографа привлечён был значительный пласт ранее закрытых источников. Это позволяло выявлять и анализировать политические факторы, влиявшие на кино. Исследователи стремились раскрыть характер личного вмешательства И.В. Сталина в работу советского кинематографа. Кино тесно связывали с явлением культа личности, переоценивались внешнеполитические концепции, проводимые в исторических фильмах[15] и т.д. Появлялись оригинальные интересные публикации по историческому кино, не утратившие сегодня своей актуальности[16].

Большое значение имело начавшееся с периода перестройки изучение фактов изъятия и запрещения фильмов[17]. Вновь стали активно писать о фактах политического преследования кинематографистов.

Количество научных исследований и публикаций современного периода по избранной теме довольно велико. Это связано с интересом к истории культуры, и возрастающим вниманием к проблемам историко-патриотического сознания. Всё более широкое признание междисциплинарного характера современной науки ведёт к тому, что отдельные аспекты истории кино становятся предметом исследования разных дисциплин. Подтверждением возросшего интереса историков к кинематографу (в значительной степени именно советскому кино 30–50 гг.) явилось издание специальных тематических номеров ведущих исторических журналов, а также выход

---

[15] Характерными публикациями данного периода были: Латышев А. Сталин и кино // Суровая драма народа: Ученые и публицисты о природе сталинизма. – М., 1989. – С. 489–508.; Лаврентьев С. «Суворов»: на взгляд солдата // Искусство кино. – 1990. – № 5. – С. 7–10.; Марьямов Г. Кремлёвский цензор. Сталин смотрит кино. – М., 1992.

[16] См. например: Козлов Л.К. Тень Грозного и художник // Козлов Л.К. Произведение во времени: Статьи, исследования, беседы. – М., 2005. – С. 50-80; Кузнецова В.А. Факт и документ в историческом фильме // Документализм и современное кино. – Л., 1985. – С. 66–82. и др.

[17] Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино. – М., 1995. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сборника научных трудов «История страны. История кино»[18]. Издан сборник «Экранизация истории: политика и поэтика»[19] посвящённый методологическим, источниковедческим и конкретно-историческим проблемам.

Можно выделить круг историков, посвятивших свои работы исследованию кино. В.А. Токарев изучил отражение советско-польских отношений в кинофильмах (в том числе и исторических)[20]. С проблемами государственного и партийного руководства кино связаны работы Л.В. Максименкова[21]. Статья В.Э. Багдасаряна посвящена анализу образа врага моделируемого в сталинских фильмах[22].

Известные отечественные киноведы уделяли большое внимание историческому кино в своих работах разных лет. А.В. Караганов, Л.А. Парфенов, Л.К. Козлов, Л.М. Рошаль, Н.И. Клейман[23] и другие внесли большой вклад в историографию темы. К.К. Огнев исследовал феномен биографического фильма, затрагивая историческую проблематику[24]. Вышла книга Ю.П. Тюрина, ставшая результатом многолетнего исследования темы исторической памяти на экране[25]. Исследования упомянутых авторов характеризуются детальным анализом широкого спектра разнообразных источников, стремлением к концептуальным выводам.

Отдельные фрагменты обобщающих монографий и сборников последних десяти лет посвящены проблематике исторического кино сталинского перио-

---

[18] Отечественная история. – 2003. – № 6; Родина. – 2008. – № 9; История страны. История кино / Под ред. С. С. Секринского. – М., 2004.

[19] Экранизация истории: политика и поэтика: По материалам конференции / Отв. ред. Л. Будяк. – М., 2003.

[20] Токарев В. А. Советское общество и польская кампания 1939 г. – Магнитогорск, 2000.; Он же. «Кара панам! Кара!»: Польская тема в предвоенном кино (1939–1941 гг.) // Отечественная история. – 2003. – № 6. – С. 47–59; Он же. «Минин и Пожарский»: Спасение в Смуте? // Историк и художник. – 2004. – № 1. – С. 123–134.

[21] Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. – М., 1997.; Он же. Главный режиссёр. Сталин смотрит кино // Родина. – 2003. – № 2. – С. 26–31.; Он же. Введение // Кремлёвский кинотеатр. 1928-1953: Документы. – М., 2005. – С. 7–78. и др.

[22] Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов // Отечественная история. – 2003. – №6. – С. 31–46.

[23] Клейман Н. Формула финала. Статьи, выступления, беседы. – М., 2004.; Козлов Л.К. Произведение во времени: Статьи, исследования, беседы. – М., 2005; Караганов А.В. Первое столетие кино. – М., 2006.; Рошаль Л.М. Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет на фоне эпохи. – М., 2007. и др.

[24] Огнев К.К. Биографический фильм: судьба человека или история страны. – М., 2003.

[25] Тюрин Ю.П. История и киномистификации: Кино, правда истории, духовные традиции. – М., 2008.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

да[26]. Большой интерес представляют для исследователей разнообразные материалы журнала прикладного киноведения «Киноград». Многие публикации авторитетного историко-теоретического журнала «Киноведческие записки» связаны с проблематикой исторического кино.

В частности на страницах «Киноведческих записок» были опубликованы статьи Е.А. Добренко[27], материалы которых позже вошли в его книгу «Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив»[28]. Добренко известный исследователь культуры. Многие его работы посвящены широкой проблематике советской литературы, искусства и различным вопросам их изучения[29]. В книге «Музей революции...» на материале кинематографа показано «производство истории в сталинизме». На сегодняшний день эта работа является, пожалуй, наиболее крупным специальным исследованием в историографии темы. (Собственно историческому кино посвящена одна часть книги). Кинокартины рассмотрены в связи с идеологией, с репрезентацией истории и репрезентацией власти.

Большую важность для исследователей имеют справочные издания вышедшие в разные годы. Значение аннотированного каталога «Советские художественные фильмы»[30] очень велико для науки. Также в советское время начали выходить хронологические справочники и словари, способствовавшие систематизации изучения истории и теории кино[31]. Данные издания позволили расширить и уточнить фактологию и хронологию исследуемого процесса, технические тонкости кинематографа. Трудно оценить значение для науки начатого в 2004 г. издания «Летопись российского кино». На сего-

---

[26] Российский иллюзион – М, 2003.; Зоркая Н.М. История советского кино. – СПб., 2005.; Хренов Н.А. Кино: реабилитация архитипической реальности. – М. 2006.; Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. – М., 2008. и др.

[27] Добренко Е. «История народа принадлежит царю»: Диалектика народной монархии // Киноведческие записки. – 2004. № 70. – С. 27–69.; Он же. Ордена, они же люди, или история с биографией // Киноведческие записки. – 2005. № 74. – С. 18–56.

[28] Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М., 2008.

[29] Добренко Е. О репрезентологии (К культурной истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. – 2005. № 71. – С. 406–421.; Он же. Политэкономия соцреализма. – М., 2007.

[30] Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог... – Т. 2.

[31] Советское кино в датах и фактах (1917-1969). – М., 1974.; Фотокинотехника. – М., 1981.; Энциклопедический словарь кино. – М., 1986. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

дняшний день вышло три книги[32]. Этот проект объединяет ведущих современных исследователей. Составители летописи справедливо отметили: «Написать полноценную историю отечественного кино можно только на основе максимально точной, многоаспектной и систематизированной справочной базы. Такой базы нашему киноведению, к сожалению, всегда катастрофически не хватало. ... ...Работа по созданию фильмографий и библиографий почему-то считалась в нашей стране «черной», недостойной «крупных» ученых и никогда по достоинству не оценивалась»[33]. «Летопись российского кино» позволяет уточнить последовательность фактов, точные даты событий. Описание фактов в летописи сопровождено ссылками на разнообразную литературу и исторические источники (включая фонды крупных архивов). Авторы «Летописи российского кино» по праву охарактеризовали свою работу как научную монографию.

Помимо указанных выше работ, напрямую или косвенно связанных с темой диссертации, к анализу привлекались исследования, посвящённые другим проблемам отечественной истории.

Современные отечественные исследователи темы опираются на различные научно-методологические школы и подходы. Увлечение междисциплинарностью, с одной стороны, способствует росту и развитию историографии, с другой стороны, оборачивается своими сложностями. В сегодняшней литературе довольно широко привлекаются исследования иностранных авторов, ранее закрытые источники. Всё более очевидными становятся прагматические цели исторической политики советской власти, и одновременно имеет место более взвешенный взгляд на культурное значение фильмов. Но постоянный рост количества публикаций по теме сочетается с появлением публицистических или поверхностных работ.

Главными недостатками историографии можно назвать ограничение внимания только несколькими наиболее известными фильмами, рассмотре-

[32] Летопись российского кино. 1863–1929. – М., 2004.; Летопись российского кино. 1930–1945. – М., 2007.; Летопись российского кино. 1946–1965. – М., 2010.
[33] Летопись российского кино. 1863–1929. – С. 5.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ние развития кино вне конкретных связей с другими процессами истории советского общества, недоучёт многофакторности исторических событий.

Внимание к советской истории в зарубежной (главным образом западной) историографии довольно велико. Сталинский период один из наиболее популярных в исследованиях западных русистов. В частности, это касается и истории советской культуры 30–50-х гг.[34] Современная западная модель «славянских исследований» – модель междисциплинарная[35].

Ещё в 1955 г. в Нью-Йорке вышла книга П. Бабицкого и Дж. Римберга, посвящённая развитию советского кино 20-х – начала 50-х гг.[36] Данная работа несёт черты своего времени – первого этапа холодной войны.

Определённое внимание уделяли историческим фильмам и известные европейские историки кино: Ж. Садуль, Е. Теплиц[37] и др. Но широкому и детальному анализу большинства исследуемых в диссертации картин не находилось места в их историях кино всех времён и народов.

Западные авторы исследовали наше кино в связи с целями советской пропаганды, что заметно во многих изданиях[38]. Это проявилось в книгах П. Кенеза[39]. Книга Н. Пронэй и Д.В. Спринг посвящена проблемам связи политики, пропаганды и кино в период между двумя мировыми войнами на примере британского кино[40]. Частично она связана с анализом советского кино.

Примечательна работа П. Сорлин «Фильм в истории. Реорганизация прошлого»[41], посвященная проблемам отражения прошлого в кино, тому, как в разных странах интерпретировались средствами экрана важнейшие эпохи

---

[34] См.: Кип Дж., Литвин А. Эпоха Иосифа Сталина в России. Современная историография. – М., 2009. – С. 121–138.

[35] Копосов Н. Память строгого режима... – С. 186.

[36] Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. – New-York, 1955.

[37] Садуль Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней. – М., 1957.; Теплиц Е. История киноискусства в 4 т. – М., 1973. – Т. 4.; Теплиц Е. История киноискусства в 4 т. – М., 1974. – Т. 5.

[38] См., например: Gillespie D. Earli soviet cinema. Innovation. Ideology and propaganda. – London, 2000.

[39] Kenez P. The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. – New-York, 1986. Kenez P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. – London, New-York, 2001.

[40] Pronay N., Spring D.W. Propaganda, politics and film, 1918–45. – 1982. (Место издания книги не указано).

[41] Sorlin P. The film in history. Restaging the Past. – Oxford, 1980.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

национальной истории (седьмая глава названа «Русская революция»). Книга представляет, прежде всего, методологический интерес.

Значительная часть зарубежных исследователей связывает советское кино и особенно исторические фильмы 30–40-х гг. главным образом с концепцией сталинизма. Известный автор Р. Тэйлор, рассмотрев в одной из своих статей исторические фильмы («Пётр Первый», «Кутузов», «Суворов», «Богдан Хмельницкий», «Салават Юлаев»), отметил, что эти «квазикультовые» картины отделяет один шаг от фильмов прямо утверждавших культ личности И.В. Сталина (картины М.Э. Чиаурели «Великое зарево», «Клятва», «Падение Берлина»)[42]. Для многих авторов (как за границей, так и в России) характерно описание исторического кино почти исключительно в свете культа личности. Сегодня эта проблематика весьма широко разработана.

Политические факторы развития советского исторического кино в исследованиях западных авторов преобладают. Проблемам изменения общественных настроений, творческой эволюции авторов кинокартин уделяется сравнительно меньшее внимание. Это заметно по многим материалам сборников «Сталинизм и советское кино» и «Красный экран. Политика, общество, искусство в советском кино»[43]. «Красный экран» – сборник, впервые изданный в 1992 г. и переизданный спустя десять лет. Это показывает, что концепции восходящие ещё к рубежу 80–90-х гг. по-прежнему востребованы в западной историографии.

Трансформация исторической идеологии и патриотического воспитания в СССР привлекает внимание многих западных исследователей. Д.Л. Бранденбергер является одним из наиболее активных и известных в России специалистов по данной проблематике. Его книга о национал-большевизме в сталинской культуре опубликована в 2002 г. в США и Великобритании, и из-

[42] Taylor R. Red stars, positive heroes and personality cults // Stalinism and Soviet Cinema. – London, New-York, 1993. – P. 88.

[43] Stalinism and Soviet Cinema. – London, New-York, 1993.; The Red Screen. Politics, society, art in soviet cinema. – London, New-York, 2002.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

дана в переводе на русский язык[44]. Бранденбергер провел исследование в контексте концепции национал-большевизма, разработанной известными эмигрировавшими из России авторами[45] (и не только ими). Эта концепция довольно популярна среди современных исследователей.

Бранденбергер рассматривает поворот в освещении истории на материале науки, системы образования, литературы, живописи, музейного дела, театра, кино. К сожалению, в изучении кино автор не преодолел характерной для подавляющего большинства исследователей замкнутости на считанном количестве известнейших кинолент. Подробно рассматривая, например, «Петра Первого» или «Александра Невского», он меньше внимания уделяет другим фильмам об истории русского народа, и практически лишь упоминает фильмы об истории союзных и автономных республик. Бранденбергер, как и многие другие исследователи, концентрируется на доказательстве преобладания «руссоцентричного этатизма» в сталинской идеологии.

Большой интерес современных западных учёных вызывают феномены памяти о легендарных исторических фигурах русской истории. Примечательно оригинальное исследование М. Перри[46] «Культ Ивана Грозного в сталинской России», в котором значительное внимание уделено фильму С.М. Эйзенштейна. Упомянуты в книге и фильмы «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Пётр Первый». Ф.Б. Шенк создал исследование «Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000)»[47]. Значительная часть работы посвящена фильму «Александр Невский». Его анализировал и Б. Уленбрух[48].

Вообще фильмы С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный» являются наиболее изученными советскими историческими кино-

---

[44] Бранденбергер Д.Л. Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956. – СПб., 2009.

[45] См.: Устрялов Н.В. Национал-большевизм. – М., 2003; Агурский М.С. Идеология национал-большевизма. – М., 2003. и др.

[46] Perrie M. The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia. – Birmingham, 2001.

[47] Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000) – М., 2007.

[48] Уленбрух Б. Миф как крамола. Догадки об «Александре Невском» // Киноведческие записки. – 2001. № 53. – С. 236–259; Он же. Инсценировка мифа: О фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» // Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. – СПб., 2002. С. 316–327.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

лентами 1936–1946 гг. (как в российской, так и в зарубежной историографии). Их рассмотрел и авторитетный современный западный исследователь творчества режиссёра Д. Бордвелл[49].

Среди последних публикаций привлекает внимание работа Д. Миллера «Советское кино: Политика и убеждения при Сталине»[50]. В ней автор исследовал организацию руководства кинопроцессом в СССР, систему общественно-политических институтов и ведомств.

В историографии в последние десятилетия наблюдается рост интереса историков к явлениям культуры и интереса исследователей культуры (филологов, киноведов, культурологов и т.д.) к политической истории. Причём отмеченные процессы характерны не только для западной советологии, но и для современной российской науки. Перспективно изучение того, как культура репрезентирует политику, как в культуре отражается общественная жизнь. Западные историки проявляют серьёзный интерес к проблемам репрезентации.

Зарубежные исследователи понимают эффективность советской культуры 30–40-х гг. как фактора развития историко-патриотического сознания. Можно предположить, что именно этот советский опыт привлекает их особое внимание.

Положительной характеристикой лучших иностранных изданий является попытка выявить те тонкости и скрытые механизмы, которые играли значительную роль в развитии советской культуры. Зарубежная историография постепенно приходит к раскрытию внутренней динамики развития советского общества, сложности взаимоотношений власти и интеллигенции и т.д. У зарубежной историографии темы есть и существенные проблемы. Исследования отечественных учёных (даже наиболее значимые и авторитетные) отнюдь не всегда попадают в сферу внимания зарубежных коллег. Стоит заметить, что причиной некоторых недостатков зарубежной историографии мо-

[49] Bordwell D. The Cinema of Eisenstein. – New York, London, 2005.
[50] Miller J. Soviet cinema: Politics and Persuasion under Stalin. – London, New York, 2010.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

жет быть объективно затруднённая доступность для иностранных исследователей широкого спектра источников.

Обзор историографии позволяет сделать вывод о том, что при значительном объёме литературы, избранная тема исследована ещё недостаточно. Актуальными задачами историографии остаётся и выявление фактов, и их систематизация для создания более полной картины развития советского исторического кино, и концептуальное теоретическое осмысление. Необходимость переосмысления достигнутых научных результатов диктуется появлением новых методологических подходов.

История создания многих исследуемых в данной работе фильмов раскрыта в литературе неполно, зачастую отрывочно. Некоторые интерпретации, получившие распространение, нуждаются в определённой корректировке, в свете вновь открывающихся фактов и источников.

При значительном объёме литературы посвящённой истории отечественного кинематографа, фактически на сегодняшний день ещё нет отдельных монографических комплексных исследований советских исторических фильмов 1936–1946 гг.

Источниковой базой диссертации является широкий спектр разнородных архивных и опубликованных источников.

Сами объекты исследования – исторические фильмы – являются специфическим историческим источником. Произведение киноискусства представляет собой сложную систему знаков и смыслов. Выяснение информации из кинофильма и определение её значения является целью его источниковедческого анализа. В соответствии с концепцией Ю.М. Лотмана, кинозначение – это значение, которое выразимо средствами киноязыка и невозможное вне его[51]. Поэтому, анализ произведения киноискусства нужно производить, опираясь на теорию киноязыка. Исследование кинокартины, подразумевает учёт всех элементов фильма, как сложной семиотической системы и анализ от-

[51] Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Сб.: Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 2005. – С. 321.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

дельных, даже незначительных на первый взгляд, деталей. Киновед В.С. Листов отметил: «Перевод содержания кадров с киноязыка на язык исторического исследования – дело сложное, творческое. Тут нет готовых рецептов, нет учебника, по которому можно было бы научиться»[52]. Это высказанное ещё в 70-е гг. положение ничуть не утратило своей актуальности и сегодня. Исследователи при анализе кинопроизведения в первую очередь ориентируются на собственное впечатление и понимание. Принципы внешней и внутренней критики такого исторического источника как киноизображение (особенно в игровом фильме) ещё только формулируются, они спорны и не имеют нормативного характера.

Важнейший источниковедческий аспект состоит в том, что в данной работе, не ставится вопрос о соответствии исторических концепций рассматриваемых фильмов исторической правде, объективным данным исторической науки и т.д. Советские игровые исторические фильмы 1936–1946 гг., это не источник по истории Ледового побоища, ополчения 1612 г. или пугачёвского движения и т.п., их нужно оценивать как художественные исследования прошлого. Они – источник по истории советского общества. Именно в подобном понимании они представляют интерес для данного исследования. Их изучение позволяет понять, какую картину прошлого формировало тогда советское кино в целях воспитания патриотизма.

Исследование кинематографа должно быть построено на основе привлечения широкого спектра источников разных типов и видов.

Объём опубликованных источников, связанных с историей кино, довольно велик. Из документальных публикаций привлекались к исследованию сборники, выпущенные ещё в рассматриваемый исторический период: «Партия о кино» и «Советская кинематография»[53].

В последние десятилетия произошёл настоящий бум публикаций источников. Выходили в свет специальные сборники по кинематографу, содержа-

---

[52] Листов В.С. История смотрит в объектив – М., 1973. – С. 18.

[53] Партия о кино: Сб. материалов / Под ред. Лебедева Н.А. – М., 1939.; Советская кинематография: Системат. сб. законодательных постановлений, ведомственных приказов и инструкций / Сост. Коссовский А.А. – М., 1940.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

щие разноплановые материалы: «Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30–40-е гг.). Из неопубликованного»; «Кино на войне. Документы и свидетельства»[54] и др. Большое значение для изучения истории кино имеет документальная публикация 2005 г. «Кремлёвский кинотеатр. 1928–1953»[55]. Это издание на сегодняшний момент является, пожалуй, наиболее широким и насыщенным по охвату исторической проблематики.

Ряд из известных сборников содержит материалы по теме исследования (непосредственные или косвенные): «Литературный фронт»; «Счастье литературы». Государство и писатели 1925–1938»; «Застольные речи Сталина. Документы и материалы»; «Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны»; «Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны»[56] и др. Сборник «Власть и художественная интеллигенция»[57] содержит значительное количество документов по истории кинематографа. Ряд тематических документальных публикаций включают ценный материал для изучения советских исторических фильмов. Это сборник «И.В. Сталин. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы»[58], том «Историю в школу: создание первых советских учебников» – выпуск «Вестника Архива Президента РФ»[59]. Значительное количество источников опубликовано в приложениях к монографиям и сборникам, на страницах периодических изданий: «Исторический архив»; «Вопросы истории»; «Родина»; «Киноведческие записки»; «Киноград» и др.

---

[54] Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е – 40-е годы). Из неопубликованного. – М., 1999.; Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт. сост. Фомин В.И. – М., 2005.

[55] Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. – М., 2005.

[56] «Литературный фронт» История политической цензуры 1932–1946 гг. Сб. документов. – М., 1994.; «Счастье литературы». Государство и писатели 1925–1938. Документы. – М., 1997.; Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания. – М., 2006.; Сталинские премии: Две стороны одной медали: Сб. – Новосибирск, 2007.; Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны. – М., 2007. и др.

[57] 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., 2002.

[58] Сталин. И.В. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы. / Сост. Зеленов М.В. – СПб., 2006. – Ч. 1.

[59] Вестника Архива Президента РФ. Историю в школу: создание первых советских учебников. – М., 2008.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

В условиях постоянной публикации всё новых и новых источников, современная историография сталкивается с проблемой отсутствия глубокой разработки и детального анализа ставшего доступным массива источников. Внимательное изучение огромных пластов опубликованных источников, выявленных данных, их оценка и обобщение – задачи актуальные для науки.

Важнейшей частью источниковой базы диссертации стала периодическая печать 30–40-х гг. Статьи, рецензии, заметки, обзоры, отзывы, сообщения, касающиеся развития исторического кино, печатали центральные газеты («Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Красная звезда»); ведущие общественно-политические и литературно-художественные газеты и журналы («Большевик», «Литературная газета», «Новый мир», «Знамя» и др.), местные издания («Вечерняя Москва»; «Заря востока» и др.). Огромное значение для исследования имеют специальные кинематографические издания: газета «Кино», журналы «Искусство кино», «Советский киноэкран» и др. Необходимо отметить, что в годы войны издание специализированной киноперiодики было практически полностью приостановлено. Журнал «Искусство кино» возродился в послевоенные годы, газета «Кино» не возобновлялась. Материал отраслевой периодики неравномерно отражает историю 1936–1946 гг. Но именно эти издания являются одними из наиболее информативных. Периодические издания часто следили за ходом работ над кинокартинами, публиковали информацию о планах и замаслах. При всех поправках на специфику советской прессы (политизация, цензура и т.д.) материалы печати дают представление о реакции, которую производили фильмы на зрителя, о том, как подготавливалось или изменялось зрительское восприятие.

Большое внимание уделялось материалам личного происхождения. Наиболее значимыми здесь представляются мемуары, наброски и заметки, книги, статьи, выступления, письма выдающихся деятелей отечественного кинематографа, внесших свой вклад в создание исторических лент.

На сегодняшний день в значительном объёме опубликовано наследие С.М. Эйзенштейна. В 1956 г. вышло первое в СССР отдельное издание ста-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тей режиссёра[60]. Его шеститомное собрание избранных произведений, изданное в 1964–1971 гг. уникально[61] (одно из первых в мире собраний сочинений кинематографиста). Накануне столетия Эйзенштейна вышли его мемуары в двух томах[62]. В начале XXI в. предпринято издание нового собрания трудов автора – опубликованы его основные исследования и прочие материалы[63].

Собрание сочинений В.И. Пудовкина[64] содержит большой и значимый материал не только по историческим кинолентам самого режиссёра, но и редкие источники, связанные с работами его коллег в данном жанре. Интересные сведения содержат тома собраний сочинений А.П. Довженко, М.И. Ромма, Г.М. Козинцева, С.А. Герасимова, Л.З. Трауберга[65] и др.

Привлекался к исследованию широкий круг воспоминаний и прочих материалов, авторами которых были кинорежиссеры[66]. Воспоминания М.И. Ромма, публиковавшиеся неоднократно в разном виде, являются сложным (порой противоречивым) значимым источником[67]. Воспоминания, документы и работы кинематографистов других специальностей и мемуары о них также были изучены в ходе диссертационного исследования. Это материалы актёров (Н.Н. Черкасов, М.И. Жаров, Б.Н. Ливанов, И.Н. Перестиани, С.Г. Бирман[68] и др.), операторов (А.Н. Москвин, В.Е. Павлов[69] и др.), сценаристов (В.Б.

---

[60] Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. – М., 1956.

[61] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964–1971.

[62] Эйзенштейн С.М. Мемуары. В 2 т. – М., 1997.

[63] Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М., 2000.; Он же. Метод. В 2 т. – М., 2002; Он же. Неравнодушная природа. В 2 т. – М., 2004–2006.

[64] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – М., 1974–1976.

[65] Довженко А.П. Соб. соч. в 4 т. – М., 1966–1969.; Ромм М.И. Избранные произведения в 3 т. – М., 1980–1982.; Козинцев Г.М. Соб. соч. в 5 т. – Л., 1982–1986.; Герасимов С.А. Соб. соч. в 3 т. – М., 1982–1984.; Трауберг Л.З. Избранные произведения в 2 т. – М., 1988. и др.

[66] Юткевич С.И. Контрапункт режиссера. – М., 1960.; Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера – М., 1965.; Ивановский А.В. Воспоминания кинорежиссера. – М., 1967.; Рошаль Г.Л. Кинолента жизни. – М., 1974.; Эрмлер Ф. Документы, статьи, воспоминания. – Л, 1974.; Юткевич С.И. Кино – это правда 24 кадра в секунду. – М., 1974.; Разумный А.Е. У истоков... Воспоминания кинорежиссера. – М., 1975.; Арнштам Л.О. Музыка героического – М., 1977.; Дзиган Е. Жизнь и фильмы: Статьи. Свидетельства. Воспоминания. Размышления. – М., 1981.; Советские кинорежиссёры о кино. Сб. материалов. – М., 1986.; Ярматов К. Возвращение. – Ташкент, 1987.; Кавалеридзе И. Воспоминания // Иван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний / Сост. и примечания Глущенко Е.С. – Киев, 1988.; Козинцев Г.М. Переписка. 1922–1973. – М., 1998. и др.

[67] Ромм М.И. Как в кино. Устные рассказы. – Нижний Новгород, 2003.

[68] Черкасов Н. Сборник. / Сост. Н.Н. Черкасова. – М., 1976.; Жаров М.И. Жизнь, театр, кино. воспоминания. – М., 1967.; Ливанов Б.Н. Композиция по материалам жизни и творчества. статьи. Письма. Воспоминания. М., 1983.; Перестиани И.Н. 75 лет жизни в искусстве. – М., 1962.; Бирман С.Г. Путь актрисы. – М., 1962., Бирман С.Г. Судьбой дарованные встречи. – М., 1971.

[69] Кинооператор Андрей Москвин. Очерк жизни и творчества. Воспоминания товарищей. – Л., 1971.; Павлов В.Е. Долгие дороги в кино // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. Вып. 3. – М., 1986.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Шкловский, А.Н. Толстой, М.Ю. Блейман[70] и др.), киноведов (Р.Н. Юренев, И.В. Вайсфельд[71] и др.) и многих других кинодеятелей[72].

Интересным источником является книга Д. Лейды «Кино. История русского и советского фильма»[73]. Лейда – известный американский киновед, учившийся в середине 30-х во ВГИКе, хорошо знал многих деятелей советского кино, их фильмы, обстановку в СССР того времени. Поэтому работа Лейды может рассматриваться не только как исследование, но и как воспоминания. Многие источники, связанные с представителями разных сфер художественной культуры, привлекались к изучению[74].

Совокупность опубликованных источников представляет существенную основу для исследования темы. Велик источниковедческий потенциал материалов связанных с историей кино опубликованных в документальных сборниках (выход ряда крупных изданий подобного рода свидетельствует и о росте интересе к историческому изучению кинематографа СССР). Обширный пласт публикаций советской периодики 30–40-х гг. позволяет проследить динамику исследуемых процессов, оценить их социальное значение, спектр взглядов на замыслы и фильмы. Источники личного происхождения раскрывают индивидуальное восприятие изучаемых процессов их непосредственными участниками.

Диссертационная работа основана на анализе архивных источников из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) и Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ). Эти архивы привлекли первоочередное внимание, поскольку именно в них содержится наибольшее количество источников по теме иссле-

---

[70] Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы кинодраматургии. – Вып. 1. – М., 1954.; Толстой А. Мой опыт сценариста // Вопросы кинодраматургии. – Вып. 1. – М., 1954.; Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. – М., 1973.

[71] Юренев Р.Н. В оправдание этой жизни. – М., 2007.; Вайсфельд И.В. Сергей Эйзенштейн: Потылихские зарисовки. // Свой. – 2010. – № 1. – С. 6–13.

[72] Марьямов Г. Кремлевский цензор. – М., 1992.

[73] Leyda J. Kino. A history of Russian and Soviet Film. – London, 1973.

[74] Пудовкин в воспоминаниях современников. – М., 1989.; Коонен А. Страницы жизни. М., 1985.; Симонов К.М. Глазами человека моего поколения. Размышления о И.В. Сталине – М., 1988.; Юзовский Ю. Эйзенштейн! // Киноведческие записки – 1998. № 38 – С. 40–63.; Вишневский Вс. Из дневников 1944–1948 гг. // Киноведческие записки – 1998. № 38. – С. 64–80. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

дования. Фонды РГАСПИ комплектовались, главным образом, документами ВКП(б), а именно партийные структуры играли важнейшую роль в развитии исторического кино. Богатейшие фонды РГАЛИ включают в себя документы государственных органов руководства кинематографом, киностудий, личные фонды основных деятелей советского кино.

Проработаны следующие фонды РГАСПИ: ЦК ВКП(б) – КПСС (Ф. 17), А.А. Жданов (Ф. 77), Е.М. Ярославский (Ф. 89), Сталин И.В. (Ф. 558).

Значительный интерес представляют личные фонды РГАЛИ. Фонд С.М. Эйзенштейна (Ф. 1923) характеризуется большим объёмом документов представляющих жизнь и творчество режиссёра и историю кино весьма многопланово и разносторонне. Менее обширны, но весьма интересны фонды режиссёров В.И. Пудовкина (Ф. 2060), И.А. Савченко (Ф. 1992), П.П. Петрова-Бытова (Ф. 2387) и др. Источниковая база исследования представлена также документами ведомственных фондов Главного управления по производству художественных фильмов (Ф. 2450); Главного управления кинохроники (Ф. 2451); Мосфильма (Ф. 2453); Комитета по Делам Кинематографии при СНК СССР – Министерства кинематографии СССР (Ф. 2456); Государственного издательства кинематографической литературы – Госкиноиздата (Ф. 966); Союза писателей СССР (Ф. 631) и др.

К анализу в ряде случаев привлекались также данные источников, не имеющих непосредственного отношения к историческому кино, но важных для понимания более глобальных процессов в СССР и мире[75].

Научная новизна исследования обусловлена комплексным анализом исторических фильмов вышедших в течение рассматриваемого периода. Большинство имеющихся исследований описывают лишь самые известные, знаковые, выдающиеся фильмы: «Пётр Первый», «Александр Невский», «Иван Грозный». Реже внимания удостаивались «Богдан Хмельницкий», «Суворов», «Кутузов», «Адмирал Нахимов». Такие ленты как, скажем, «Пу-

[75] Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентами США и Премьер-Министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны. – М., 2005.; Всесоюзная перепись населения 1937 года: Общие итоги. Сборник документов и материалов. – М., 2007. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

гачёв» или «Глинка» чаще приводятся в качестве примеров тематических вариаций исторического кино. Исторические фильмы союзных и автономных республик если и упоминаются, то перечислены как подтверждение развития национальных культур. «Юность поэта», «Лермонтов», «Первопечатник Иван Фёдоров», «Давид-Бек», «Крейсер «Варяг» и многие другие фильмы в известном смысле обойдены вниманием исследователей. Объектом пристального изучения в историографии темы был и остаётся преимущественно узкий круг известнейших картин. А между тем, например, фильм Г.А. Левкоева «Первопечатник Иван Фёдоров» был первым в сталинском звуковом кино опытом показа Ивана Васильевича Грозного и его эпохи. Картина вышла в 1941 г., когда Эйзенштейн только начинал работу над своим «Иваном Грозным». В острой критике печати, которая обрушилась на подзабытый ныне фильм А.А. Гендельштейна «Лермонтов», было немало моментов, словно предвещающих послевоенный разгром второй серии «Ивана Грозного» и первого варианта фильма «Адмирал Нахимов». Целый ряд картин совершенно недостаточно рассмотрен в историографии. Конечно, не все кинокартины одинаково значительны. Но существует реальная возможность изучать широкий круг произведений, а не только сжатый воспроизводимый из книги в книгу список вершин кинематографа.

В диссертации предпринята попытка последовательно рассмотреть историю выявленных разнообразных по своему культурному и общественному значению кинокартин относящихся к предмету и хронологии исследования.

Новизна работы заключается в выявлении и анализе некоторых нереализованных кинопроектов. (Круг их ограничен, так как определить исчерпывающий список идей, замыслов и неоконченных постановок просто невозможно). Изучение исторических альтернатив, нереализованных замыслов, неосуществлённых планов делает историческое знание более объёмным. Зачастую история не поставленных сценариев скрывает существенные, и очень интересные сведения.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

В ходе исследования был обработан большой объём разнообразных материалов, включая неопубликованные архивные источники, а также значительный спектр опубликованных в разные годы источников. Многие из них только начинают входить в научный оборот. Проанализирован обширный фактический материал. Отдельные выявленные и проанализированные существенные факты ранее в научной литературе не рассматривались, не оказывались в сфере внимания исследователей темы.

Отдельных работ по проблематике диссертации очень мало. В более общих исследованиях историческое кино изучено и описано недостаточно подробно.

Цель работы – исследовать советские исторические фильмы 1936–1946 гг. в контексте патриотического освещения дореволюционного прошлого, трансформации взглядов на древнюю и новую историю народов СССР.

Эта цель предполагает решение ряда **задач**:

1) Определить место исторического кино в советской социально-политической системе, идеологии.

2) Проследить общие тенденции эволюции взглядов на дореволюционную историю в советской культуре.

3) Определить основные этапы развития советского исторического кино в данный период.

4) Поэтапно проследить историю постановки фильмов и их выхода на экран, выявив наиболее значимые, интересные и малоисследованные факты и закономерности.

5) Проанализировать, как в рассматриваемых фильмах выражается отношение к узловым проблемам отечественной истории: власть и общество; государство; личность в истории (правитель, полководец, вождь и т.д.); социальная борьба; межнациональные отношения; международные отношения и внешняя политика; экономическое развитие и обороноспособность; религия, церковь, межконфессиональные отношения и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

6) Выявить ключевые факторы, влиявшие на процесс создания ряда исторических кинофильмов.

7) Определить историческое значение исследуемых явлений и процессов.

Методология исследования основана на принципах диалектики и историзма. Все исторические явления рассматриваются в развитии, постоянном изменении, обусловленном внутренними противоречиями. Исследуемые феномены понимаются как взаимосвязанные и взаимозависимые. Принципы детерминизма и интегрализма также лежат в основе методологии работы.

Используются историко-генетический и историко-сравнительный, историко-системный и историко-типологический методы. Историко-генетический метод позволил показать причины и следствия процессов, шедших в историческом кино. Историко-сравнительный метод позволил выявлять общее и особенное различных кинокартин; изменения в освещении дореволюционной истории в советском игровом кинематографе происходившие от сценария к сценарию, от фильма к фильму, от рецензии к рецензии. Историко-системный метод дал возможность рассмотреть процесс создания серии исторических фильмов в целом, как линию государственной и партийной политики, как этап развития киноискусства, как проявление эволюции общественного сознания. Историко-типологический метод позволил выделять узловые темы всего исторического кино и отдельных произведений; поджанровые направления.

К отраслям научного знания так или иначе изучающим кино относят наряду с историей киноведение, искусствознание, культурологию, социологию, психологию, экономику и др. Историки правомерно включают кинофильмы в предмет своего исследования. Историческое изучение кинофильмов не противоречит киноведению.

Первоначально в традиции анализа кино преобладал в основном дескриптивный подход. Подробное описание сюжетов и характеров, персонажей фильмов, сути конфликтов и т.п. являлось основой большинства работ в пер-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вые десятилетия существования кино. Так или иначе, описательность присутствует в любой научной работе и является одной из её базовых частей. Без использования дескриптивных методик невозможно внятно и доступно изложить историю кинематографа. Переход изучения кино от описательно-эмпирического к абстрактно-теоретическому уровню, как и во многих других областях гуманитарного знания, был связан с возникновением структурализма. Так или иначе, структурный подход к изучению кино значительно повлиял на большинство его исследователей. К кино обращались и обращаются разработчики семиотической и коммуникативной теорий, теории информации, теории психоанализа и др.

Традиция научного изучения кино показывает необходимость методологического синтеза. Диссертационная работа выполнена в междисциплинарном поле гуманитарного знания. Предмет исследования предполагает комплексный подход и признание многофакторности исторического развития.

Практическая значимость диссертации обусловлена высокой ролью кинематографа как одного из факторов развития общественных процессов новейшего времени, большим интересом к феномену кино и его истории. Материалы и результаты исследования могут быть использованы при создании обобщающих научных трудов по истории России XX в., истории отечественной культуры, советской культурной политики и т.п. Они могут использоваться при написании учебных пособий, подготовке общих и специальных курсов на исторических факультетах.

Многие исторические фильмы 1936–1946 гг. с момента своего создания заняли заметное место в преподавании истории в школе. С развитием и распространением современных технических средств обучения их роль ещё более возросла. Данные диссертационной работы открывают новые перспективы обращения к ним на уроках истории, в работе исторических кружков, лекториев и киноклубов. Таким образом, результаты исследования могут быть практически полезны для педагога-историка в школе и вузе.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Материалы и данные диссертации, результаты и обобщения могут быть использованы представителями разных научных дисциплин.

Произведённый анализ идеологических и политических аспектов развития исторического кино, отношений власти и общества, проблем репрезентации истории, формирования историко-патриотического сознания может быть интересен специалистам в сфере политических технологий, СМИ, социальной работы.

Изученные художественные фильмы являются частью разнообразных коммеморативных практик (специальные киносеансы или телепоказы в связи с государственными праздниками или юбилейными датами и т.д.). Они не утрачивают своего потенциала в деле патриотического воспитания. Исследование может быть полезно для организации памятных мероприятий и прочей воспитательной работы образовательных, просветительских, культурно-досуговых и социальных учреждений.

Исследуемый период был временем подъёма отечественного исторического кино. Оно развивалось, не теряя высокого уровня, даже в сложнейших условиях войны. Этот опыт и его изучение имеет большую практическую значимость для развития современного кинематографа.

Апробация работы производилась в ходе участия в научных конференциях. Тематике исследования были посвящены доклады на Всероссийских конференциях молодых учёных «Ключевские чтения» (МПГУ) в 2005, 2008, 2009, 2010 и 2011 гг.; Областных конференциях «Студенческая молодёжь Подмосковья и общественные науки» (Коломенский государственный педагогический институт) в 2007 и 2008 гг.; Научных чтениях памяти профессора В.С. Виргинского (МПГУ) в 2008 г.; Всероссийских научных чтениях посвящённых 100-летию со дня рождения профессора Д.С. Бабурина (МПГУ) в 2009 г.; Всероссийской научной конференции «Вторая мировая и Великая Отечественная войны: исторические уроки и проблемы геополитики» (МПГУ) в 2010 г.; Научной конференции «Основные направления противодействия искажению ключевых проблем отечественной истории» (Государ-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ственный центральный музей современной истории России) в 2010 г.; Международной междисциплинарной конференции «Батаевские чтения» (Российский университет дружбы народов) в 2010 г.; Научной сессии по итогам научно-исследовательской работы МПГУ (подсекция новейшая отечественная история) в 2011 г.

Основные положения диссертации получили апробацию в научных публикациях автора.

Структура диссертации включает в себя введение, три главы, заключение, приложение, список сокращений и список источников и литературы. Изложение материала строится по проблемно-хронологическому принципу. Поскольку не все исследуемые фильмы известны достаточно широко, в приложение включены краткие описания сюжетов кинолент. Описания составлены по просмотру кинокартин, основаны на фильмографических материалах аннотированного каталога «Советские художественные фильмы»[76].

[76] Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог... – Т. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Глава 1. Советские исторические фильмы и историко-патриотическое сознание

§ 1. Исторические фильмы как феномен общественного сознания и основы их исследования

В разных странах и разных научных традициях не только понятие исторического фильма, но и само понятие истории трактуется неоднозначно. Следовательно, к историческим фильмам могут быть отнесены экранные произведения, существенно отличающиеся по содержанию и форме. Кроме того, понятие исторического фильма меняется во времени.

«Исторический фильм, произведение киноискусства, сюжет которого основан на изображении реальных событий и, как правило, реальных персонажей исторического прошлого»[77] – такое определение даётся в советском энциклопедическом словаре кино. Данное определение в целом характеризует очевидную специфику фильмов исторического жанра.

С историческим фильмом связана ключевая для исторического знания проблема соотношения истории-реальности и истории-текста. История-текст, данная в фильме, воспринимается как историческая реальность. Значительную роль здесь играют возможности воздействия произведений аудиовизуальной культуры на психику зрителя. Изображение прошлого становится реальным элементом сознания зрителя, формирует его историческую память. Исторический фильм оказывает на зрителя даже более сильное воздействие, чем фильмы других жанров, поскольку он апеллирует к реальности.

Другой важный для определения исторического фильма момент – это временная дистанция от воссоздаваемых на экране событий. Фильм А.П. Довженко «Щорс» повествовал о событиях гражданской войны. Сегодняшним зрителем он воспринимается как исторический – минуло без малого сто лет с изображаемых в нём событий. Но когда он вышел в 1939 г. на экраны,

[77] Исторический фильм // Энциклопедический словарь кино. – С. 156.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

многие события и сама эпоха были недавним прошлым для большинства советских зрителей. И тогда к фильму относились не как к произведению о историческом (далёком) прошлом, а почти как кинокартине о современности. Жанр историко-революционного фильма был в СССР в сталинский период заметно обособлен от исторического, играл свою значительную роль.

Краткость временной дистанции от революционных событий была одной из причин отделения историко-революционных картин от исторических. Хотя по сути одно являлось подвидом другого. И в рассматриваемый период вполне осознавалась их тесная взаимосвязь. Но конечно между данными направлениями советского кино были значительные отличия и содержательные и функциональные.

Под историческими для 1936–1946 гг. понимаются в данной работе фильмы о исторических событиях происходивших до революций начала XX в. Собственно с революции советские идеологи начинали новую историю человечества, совершенно новый её этап. С середины 30-х изменялось отношение к дореволюционной истории. Начался поиск не только того, что разделяло Российскую империю и СССР, но и поиск того, что связывало многовековую государственность России с первым в мире социалистическим государством. Первостепенный интерес представляют именно фильмы о дореволюционном времени, начиная с древнейших этапов истории и заканчивая первыми годами XX в.

Различие задач, ставившихся перед историческими фильмами, тематические и сюжетные отличия вызывали порой появление специфических наименований. Выделяли даже отраслевые разновидности. Так кинопроект 1941 г. «Мёртвая петля» (о начале русской авиации) современники назвали «историко-авиационным фильмом»[78]. Хотя подобные случаи не так часты, но они были.

Встречаются в источниках и другие наименования: «национально-исторические», «военно-исторические», «историко-биографические» или

[78] РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 125. Д. 71. Л. 84.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

просто «биографические»[79]. Источники отражают путаницу в определениях разных направлений, поджанров и тематических групп советского исторического кино. Как бы то ни было, именно наименование исторический фильм было самым распространенным, общим и часто употребляемым.

В основной массе исторические фильмы 30–40-х гг., так или иначе, основывались на биографии каких-либо исторических личностей. Большинство названий исторических картин содержат имена собственные. Порой, даже более обобщённые, поэтические или нарицательные названия сценариев превращались в конкретные именные названия (сценарий «Русь» – фильм «Александр Невский»).

Зачастую эту биографичность связывают с присущим советской системе вождизмом и культом личности Сталина. Безусловно, влияние этих явлений имело место. Вместе с тем, нельзя сводить все причины к этому влиянию.

Ещё со времен Плутарха биография является одной из ведущих форм любого историописания. Произведение киноискусства требует конкретности, образности, целостности. И именно биография героя (будь то вся жизнь или отдельный законченный по смыслу эпизод) является одной из наиболее распространённых основ для создания фильма. Это характерно для кинематографа разных стран.

Представляются интересными примеры зарубежных исторических фильмов анализируемой эпохи. Биографическими были киноленты не только в странах с жёстким режимом единоличной власти, но и в либерально-демократических государствах. В нацистской Германии были сняты фильмы о Фридрихе II («Старый и молодой король» Г. Штайнхоффа (1935); «Фридерикус» Й. Мейера (1936); «Великий король» Ф. Харлана (1942)), о Бисмарке («Бисмарк» В. Либенайнера (1940); «Отставка» В. Либенайнера (1942)). В тоже время в США были сняты «Эдисон» К. Брауна (1940), «Вудро Вильсон» Г. Кинга (1945), вышли фильмы о Линкольне («Авраам Линкольн в Иллинойсе» Д. Кромуэлла (1940), «Молодой мистер Линкольн» Д. Форда (1943)).

[79] Пудовкин В.И. Соб. соч. – Т. 2. С. 229, 235–236; Там же. – Т. 3. – С. 322.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Британский режиссер А. Корда поставил целый цикл исторических кинобиографий: «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), «Жизнь Рембрандта» (1936), «Леди Гамильтон» (1941) и др. В 1934 г. Корда поставил фильм о российской императрице «Екатерина Великая». Французский режиссер А. Ганс поставил «Лукреция Борджиа» (1935), «Наполеон» (1935), «Великая любовь Бетховена» (1937) и другие исторические ленты. У. Дитерле – немецкий режиссер, иммигрировавший в США – снял в Голливуде «Повесть о Луи Пастере» (1936), «Жизнь Эмиля Золя» (1937). Он был автором и других биографических картин. (Творчество Дитерле освещалось в советской прессе[80].)

Советская критика часто подчёркивала различия между советскими и зарубежными историческими биографиями. В 1949 г. Р.Н. Юренев писал: «советские и западные биографические фильмы не братья, а лишь однофамильцы»[81]. И действительно различия были. Для советской государственной кинематографии политические задачи были первостепенными. Создаваемые на частных компаниях, зарубежные картины больше были рассчитаны на экономический успех, что вызывало в некоторых из них ориентацию на исторические сенсации, анекдоты, авантюрные или мелодраматические сюжеты, пышность и экзотику костюмов и декораций. Впрочем, всё это встречалось и в отечественных кинолентах, также как пропагандистский заряд (политический, религиозный и др.) несли в себе многие зарубежные фильмы.

Журнал «Искусство кино» перепечатал в 1939 г. статью великого французского режиссёра Ж. Ренуара, в которой утверждалось: «Современными» фильмами считаются те, где действие происходит в наше время. «Исторические» фильмы должны изображать прошлые времена. Причем, «прошлое» может трактоваться различным образом. Иногда такие фильмы заставляют нас сжиматься от ужаса, иногда заставляют смеяться. Но во всех случаях действие их развертывается в одну единственную, неизменную эпоху – в «исторические времена» или же, если хотите, «в старые годы», – что может

[80] См.: Авенариус Г. Уильям Дитерле / Искусство кино. – 1939. – № 10. – С. 56–61; Муни П. Самое прекрасное мастерство / Искусство кино. – 1939. – № 6. – С. 34–36. (Пол Муни – исполнитель ролей Пастера и Золя в фильмах Дитерле).

[81] Юренев Р.Н. Советский биографический фильм – С. 51.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

означать все, что угодно, начиная эпохой фараонов до Пуанкаре. Это смешение всех эпох под одним заглавием «старые годы» очень удобно для костюмерш, потому что оно позволяет использовать одно и то же платье с туго затянутым корсетом для одеяния Катерины Медичи, «Дамы от Максима», королевы Виктории и Мата Хари»[82].

Суждения известного мастера французского кино объясняют многие негативные, и часто комичные, черты западного исторического кино. Но подобное имело место и в производстве советских исторических фильмов. И на наших студиях иногда использовали антураж одной картины при производстве другой. При просмотре советских исторических фильмов порой замечается схожее изображение очень разных эпох. На экране разные периоды истории воссоздавались порой по канонам «неизменной эпохи исторических времён».

Многие факты указывают на параллели в развитии исторического кино на Западе и в СССР. Органически характерная для киноискусства ориентация на биографичность – одна из общих черт советского и зарубежного исторического фильма. Следовательно, нельзя сводить её только к особенностям советской общественно-политической системы. Одновременно и в нашем и в зарубежном историческом кино были в 30–40-е гг. исключения – исторические картины не связанные с биографией одной ведущей исторической личности. Например, американская картина 1935 г. «Мятеж на «Баунти» Ф. Ллойда (основан на реальном событии, произошедшем на английском судне в конце XVIII в.) или советский «Крейсер «Варяг» В.В. Эйсымонта 1946 г. и др.

Вообще наименования биографический и исторический очень неоднозначны. В целом, историко-биографическими чаще всего называют исторические фильмы периода 1946–1953 гг. В большинстве своём они были посвящены деятелям науки и художественной культуры, просветителям (но были и фильмы об адмирале Ушакове). Подобные им фильмы появлялись и

[82] Жан Ренуар о проблеме исторического фильма // Искусство кино. – 1939. – № 4. – С. 60.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

незадолго до и вскоре после означенного периода. Но именно в поздние сталинские годы они соответствовали основным стереотипам кинобиографии, составляли значительную часть в числе выпускаемых картин, были формально и содержательно очень схожими. Это привело к закреплению наименования историко-биографический за отдельным жанровым направлением определённого этапа развития кино в СССР.

В Советском Союзе ставились художественные фильмы не только об истории народов СССР, но и о зарубежной истории. Например, фильм Г.Л. Рошаля «Зори Парижа» (1937). Но этот фильм о Парижской Коммуне 1871 г. (хотя хронологически и был «дореволюционным» – до 1917 г.), но всё-таки скорее относится к историко-революционным картинам.

В целом фильмов по истории зарубежных стран в 1936–1946 гг. было не много. История иностранных держав частично была отражена в фильмах по истории народов СССР – прошлое Польши показано в «Минине и Пожарском», «Богдане Хмельницком» и «Иване Грозном», Наполеон I показан в «Кутузове», а Наполеон III в «Адмирале Нахимове» и т.д. Накануне войны появлялись интересные замыслы фильмов об иностранных великих личностях («Моцарт», «Дарвин»), но реализованы они не были.

Необходимо отметить, что экранизации литературной классики во многом близки историческим фильмам. Но они имеют и существенные отличия. В принципе любой фильм – это экранизация литературного произведения – сценария. Но одно дело, когда сценарий пишется как самостоятельное произведение кинодраматургии, другое дело, когда он основан на романе, повести, пьесе и т.д. Большинство рассматриваемых в работе фильмов восходят, так или иначе, к литературным произведениям советских писателей. Главным образом к историческим романам и пьесам, основанным на реальных фактах.

Сценарии некоторых фильмов писались по мотивам дореволюционной художественной литературы («Дарико», «Назар Стодоля» и др.). Но они представляют собой очень значительную переработку литературных произведений. Классические литературные произведения через вымышленный

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сюжет отражают прошлое, в то время как собственно исторические фильмы преподносились, как объективное отражение исторической реальности. В работе рассмотрены некоторые фильмы экранизации и киноверсии спектаклей в связи с развитием советского исторического фильма. Документальные фильмы в работе специально не рассматривались.

Определение предмета исследования как советских фильмов посвящённых дореволюционной истории народов СССР, основано отчасти на формальных критериях и тоже условно. Но в целом оно представляется адекватным историческому материалу и научной проблематике.

Произведение киноискусства, обращённое к прошлому, преломляет в себе значительный спектр проблем исторической науки. Необходимо отметить некоторые типичные черты отношения учёных историков к историческому кино. Человек, профессионально изучающий историю, почти всегда находит в кинокартинах данного жанра какие-либо неточности, а зачастую и вопиющие ошибки. Это вольно или невольно мешает ему воспринимать фильм как художественное произведение. Преподаватели истории раздражены тем, что порой невозможно разуверить учащихся в их ложных представлениях почерпнутых с экрана.

Всё это понятно. Однако подобное не должно заслонять собой огромного интереса исторических фильмов для научного исследования. Историческое кино – составная часть исторической культуры человечества конца XIX – начала XXI вв.

В книге П. Сорлин есть замечание, об историках и исторических фильмах: «Должно быть сказано, что этот тип фильма не историческая работа: даже если кажется, что он показывает правду, то это никак не означает, что прошлое воспроизведено точно. Таким образом, я думаю что, когда профессиональные историки задаются вопросом об ошибках, сделанных в исторических фильмах, их волнение не имеет смысла. Они добились бы большего успеха, сконцентрировавшись на других проблемах»[83].

[83] Sorlin P. Op. Cit. – P. 21.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Историческая наука на протяжении уже многих десятилетий находится в состоянии пересмотра представлений о предмете и методе. Переопределяется содержание науки. История кино становится популярной темой, и это – часть того процесса непрерывного расширения тематики, который очевиден в исторической науке. Для приверженцев более традиционных тем исследование кино представляется, зачастую, вторжением в другие области знания, «размыванием» границ исторической науки и проявлением её кризиса. Киноведы так же часто возмущаются «вмешательством» историков и других учёных. Н.А. Изволов и С.А. Смагина отметили: «Мы уже почти привыкли к тому, что в современном гибридизированном мире, помешанном на междисциплинарности, любой представитель гуманитарной науки, не поленившийся что-то написать по поводу кино, смело называет себя киноведом. Вероятно, именно отсутствие чётко сформулированных границ этой науки, фундаментальных принципов истории и теории кино позволяет представителям смежных наук без смущения применять собственные методологические навыки на чужом поле, которое по незнанию они считают своим»[84].

Понять сетования части киноведов и историков можно. Они не безосновательны. Однако необходимо учитывать особый характер истории среди всех наук. Все они сконцентрированы на определённой области современности. Историю же интересует прошлое различных областей жизни человека и общества. В связи с проблемами междисциплинарности, интересна мысль критика и теоретика кино И.В. Вайсфельда: «В том-то и суть, что социология, обогащаясь исследованием кино, не перестаёт быть социологией, и кинознание, осваивая социологические методики, должно оставаться кинознанием, и эстетика не перестаёт быть таковой, когда обращается к творчеству Эйзенштейна, Феллини или Куросавы. Конечно, искусствознание становится «чем-то большим», но именно как искусствознание, а не как потерявшее свои границы «бывшее целое»[85]. Исходя из этого, становится ясно, что историче-

[84] Изволов Н.А., Смагина С.А. Предисловие от составителей // Соколов В.С. Киноведение как наука. – М., 2008. – С. 5.
[85] Вайсфельд И.В. Предмет исследования // Кино: Методология исследования. – С. 106.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ское исследование кино не входит в конфликт с киноведением. Историческая наука закономерно для своего развития включает кинематограф в сферу исследований.

Исторический фильм явился в XX в. одним из сильнейших и наиболее массовых средств репрезентации прошлого. Проблематика репрезентации истории активно разрабатывается сегодня в разных научных дисциплинах.

В современной исторической науке активно развивается такая область как история исторического сознания, исторической культуры и памяти. Об этом направлении в науке Л.П. Репина написала: «Сотворённая историками и ставшая памятью история соединяется в понятии исторической культуры с воспринимающим её историческим сознанием. В зарубежной историографии в конце XX в. сложились представительные школы исследователей исторической памяти. Несмотря на заметные концептуальные различия, они имеют важную общую характеристику – главным предметом истории становится не событие прошлого, а *память* о нём, тот *образ*, который запечатлелся у переживших его участников и современников, транслировался непосредственным потомкам, реконструировался в последующих поколениях, подвергался «проверке» с помощью методов исторической критики»[86].

Именно в сфере изучения исторического сознания (и в частности памяти) новейшего времени особое место принадлежит анализу исторических кинофильмов. Историк, изучающий фильм, исследует в первую очередь, взгляды, на прошлое бытовавшие во время создания кинокартины.

Многие дискуссии историков о фильмах сводятся к спорам, о том насколько достоверны те или иные сюжетные повороты, воссозданные характеры, детали быта и т.п. Но это не самое важное. Например, фильм «Александр Невский» историк должен рассматривать не как источник, из которого можно узнать о эпохе князя Александра Ярославича. Историку этот фильм

[86] Репина Л.П. Знания о прошлом и историческая культура // Казанский университет как исследовательское и социокультурное пространство: Сборник научных статей и сообщений. – Казань, 2005. – С. 303.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

больше скажет о конце 30-х гг. О том, какой видели и пытались представить зрителям историю Невского тогда.

И здесь исследователь исторического кино близок к историографу. Историк искусства «изучает полные смысла репрезентации реальности, созданные художником» и «находится в паритетных отношениях с историком историографии»[87].

Разумеется, анализ исторического кинофильма связан и с источниковедением. Причём со специфическим видом источников.

С точки зрения источниковедения, анализируемые фильмы относятся к кинофотофонодокументам. Это собирательный термин, объёдиняющий фотографические изображения, киноленты, звукозаписи и т.д. Распространёно также понятие аудиовизуальных материалов. Оно в чём-то более адекватно фильмам звукового периода, поскольку (в отличие от структурированного слова «кинофотофонодокумент») это понятие указывает на взаимосвязанность звука и изображения. Кроме того, неоднозначно применение к игровому (художественному) фильму самого понятия документа, которое скорее ассоциируется с неигровым (документальным) кино. Зачастую классификации источников выделяют произведения художественной культуры в отдельный вид. К примеру, роман или поэма – это по типу источников – письменный, по виду источников – литературное произведение. В изучении кино не выработана ещё однозначная бесспорная источниковедческая классификация. Исследуя фильм, учёный изучает: движущиеся изображения; речь актёра, музыкальное и шумовое оформление; сценарные материалы (рукописи, машинописные производственные копии, опубликованные тексты); рецензии, заметки и отзывы в периодических изданиях; эскизы, зарисовки кадров и другие изобразительные материалы; вещественные источники (сохранившиеся в музейных коллекциях предметы бутафории, костюмы, реквизит, аппаратуру и т.п.); законодательство, актовый материал, делопроизводство киностудий и организаций, мемуары и т.д. Исследуя игровую кинокартину, историк не мо-

[87] Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлёт и падение метафоры. – М., 2009. – С. 185.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

жет обходить вниманием и связанные с ней документальные кинофотофонематериалы: киносъёмки и фотографии рабочих моментов создания фильмов; съёмки официальных выступлений кинематографистов, вручения наград и других мероприятий; фонограммы воспоминаний участников постановки и т.д.

Таким образом, очевидно, что, определяя объектом исследования фильм, историк совершенно не замыкается на каком-либо определённом типе или виде источников.

Данная диссертационная работа не имеет цели специального источниковедческого исследования. Проблема кино как источника исторических знаний активно разрабатывается на протяжении долгого периода. Работы, в которых отмечалось большое значение кинематографа для исторической науки, появились ещё на заре киноискусства[88]. Эти вопросы поднимались в значительных методологических и источниковедческих трудах[89].

В.М. Магидов посвятил важные исследования проблемам кинофотофонодокументов как исторического источника[90]. Основываясь на многолетнем изучении кинофотофонодокументов Архивного фонда РФ, Магидов сформулировал принципы и методики работы с ними. Эти принципы являются основанием интерпретации кинодокумента.

В.М. Магидов заметил немаловажное обстоятельство, влияющее на историческое изучение кино: «До сих пор не введены в исследовательскую практику приемы и методы научного применения кинофотофонодокументов в конкретно-исторических трудах, разработанные ещё в начале 1970-х годов»[91].

Признавая большое значение кинофотофонематериалов как исторического источника, историки чаще всего отдают предпочтение документаль-

---

[88] Матушевский Б. Живая фотография: чем она является и чем должна стать // Киноведческие записки. – 2007. № 83. – С. 141–145.

[89] Греков Б.Д. История и кино / Советский исторический фильм – М., 1939.; Листов В.С. История смотрит в объектив...; Ферро М. Кино и история / Вопросы истории. – 1993. – № 2. – С. 47–57.

[90] Магидов В.М. Зримая память истории – М., 1984.; Он же. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. – М, 2005. и др.

[91] Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте... – С. 236.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ным съёмкам. Сегодня с большим пиететом исследователи подходят к старой кинохронике. Хорошим тоном считается публикация архивных фотографий в монографии или помещение их в приложении к научным трудам. В тоже время, игровое (художественное) кино – то есть съёмки вымышленной искусственной, а не действительной жизненной реальности – вызывают сомнения у многих историков с точки зрения их достоверности как источника. А если речь идёт о игровом историческом кинофильме – то он в первую очередь становится предметом нападок современных историков специалистов: неверное изложение фактов, недостоверность воссоздания исторической материальной среды, искажения и мифологизация истории.

Искажения истории во многих фильмах вызывают отношение к ним как псевдоисторическим, мифологизированным и т.д. Исторические и прочие картины сталинского периода, создавались под мощным политико-идеологическим воздействием. И если историк серьёзно изучает фильм «Степан Разин», то его коллеге специалисту по XVII в. невольно может показаться, что данный исследователь находится в плену политически тенденциозной интерпретации 30-х гг. Но ведь историк, исследующий концепции скажем Н.М. Карамзина, не обязательно сам должен считать самодержавие «палладиумом России». Важно понять, как Карамзин пришёл к данной оценке, какой отклик имела его позиция в современном ему обществе, как она повлияла на дальнейшее развитие науки, культуры и самосознания народа. То же самое имеет место в подходе к фильму как к интерпретации прошлого.

Известная мифологизированность и тенденциозность присуща художественным фильмам, как и многим другим источникам. Интересно соотнести изучение исторического кино с такой авторитетной и важной областью отечественной науки как история русского летописания. Летописные памятники ценны не только конкретными достоверными погодными сообщениями о тех или иных событиях. Они представляют огромный интерес в своих умышленных искажениях, вольных или невольных опущениях, изъятиях сообщений в более поздних списках и редакциях. К примеру, ложные сообщения об эпохе

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

начала Руси в летописном тексте середины XVI в. могут запутать нас при изучении времён Рюрика. Но эти искажения (установленные как искажения) очень много говорят нам об эпохе Ивана Грозного, об исторической памяти данного периода, о попытках формирования образа прошлого.

Исторические фильмы фиксируют социально-психологическую обстановку времени их создания. Они играют большую роль в контексте развития историко-патриотического сознания людей. В СССР 30–40-х гг. они имели особое значение как поле для высказывания о ключевых проблемах и противоречиях современности (которые не всегда могли быть отражены в произведениях искусства на темы советской действительности).

Исторические фильмы 1936–1946 гг. – являются ценным и информативным источником знаний об этом десятилетии советского прошлого. Через взгляд людей на их прошлое, через трансформацию этого взгляда, можно узнать очень многое о их современности. Предмет данного исследования не сводится к сумме кинофотофонодокументов, сумме конкретных исторических источников. Фильм рассматривается как сложное событие общественно-политической жизни, кинематографического производства и т.д.

В последние десятилетия в истории исторического сознания произошёл так называемый культурный поворот. Л.П. Репина отметила в связи с этим: «В результате сфера интересов интеллектуальной истории, изучающей творческое мышление и новаторские идеи интеллектуалов, распространилась на проблематику, охватывающую разные аспекты культуры в её антропологическом понимании: на категории сознания, мифы, символы, языки, в которых люди осмысляют свою жизнь. … Современная историографическая ситуация создала огромное новое исследовательское поле, связанное с историей исторической культуры. Комплексное исследование целостного феномена исторической культуры (и исторической традиции) опирается на синтез социокультурной и интеллектуальной истории, что предполагает анализ явлений интеллектуальной сферы в широком контексте социального опыта, историче-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ской ментальности и общих процессов духовной жизни общества, включающем и теоретическое, и идеологическое, и обыденное сознание»[92].

Историческое кино в свете этого имеет особый характер, т.к. фильм базирован и на теоретическом (консультации историков, привлечение научных данных и др.), и на идеологическом (государственный заказ), и на обыденном сознании. Исторический фильм – особое явление исторической памяти, особая форма её фиксации, актуализации и передачи.

Во многих зарубежных странах, и особенно в США, история кино является признанной, очень популярной и респектабельной академической дисциплиной. Вероятно, это связано с осознанием всей глобальности влияния кино на культуру XX–XXI вв.

Культуролог и киновед К.Э. Разлогов отметил: «Век XX был ознаменован своеобразной сменой «парадигм» в системе культуры – и отечественной, и мировой. В течение прошлого столетия происходило изменение базовых функций того, что общество называет культурой и искусством. Это привело к переходу от классической просветительской культуры к господству компенсаторно-развлекательных функций, носителем которых была культура массовая. Одним из главных механизмов такой трансформации явилось то, что в сфере культуры и коммуникации, распространения информации, в том числе и художественной, ведущая роль, наряду с письменным языком, печатным словом, стала всё в большей степени принадлежать экрану»[93].

К этим изменениям в культуре можно относиться как угодно, но они объективно произошли и очень сильно влияют на историческое развитие. Поэтому роль кино в новейшей истории человечества объективный исследователь не может недооценивать или обходить вниманием.

---

[92] Репина Л.П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. – 2004. – №5. – С. 39.

[93] Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М., 2010. – С. 17–18.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

§ 2. Кино и историческая идеология в СССР

Значительную роль в освещении прошлого играет кино. В СССР фильмы были важнейшим инструментом идеологического воздействия. Изучение произведений советского игрового кино в связи с проблемами эволюции исторической идеологии представляется адекватным задачам данного исследования.

Идеология определяется (в общем виде), как система взглядов, представлений, концепций и идей, которыми руководствуются класс, партия, или другая социальная группа. В целом идеология понимается как система смыслов сторонниками разных научных и философских концепций. При всех различиях в акцентах, которые делаются при анализе явления идеологии, важность её не оспаривается.

Часто понятие идеология употребляется как характеристика исключительно неистинного и насильно навязываемого мировоззрения, используемого для обмана личности и общества. Данное понимание идеологии нельзя считать научным. Ложность и порочность конкретных идеологических установок не снижает роли идеологий как средства формулирования и популярного представления взглядов различных социальных групп по ключевым вопросам. Очень высоко значение идеологий как инструментов политической борьбы. Идеологии играют свою роль в регуляции общественной жизни.

Для индустриального общества идеология является базовым институтом. В модернизирующихся обществах роль идеологии многократно возрастает[94]. Рубеж XIX и XX вв. – ключевой момент в модернизационном развитии многих стран и регионов. И именно в этот период было изобретено и начало своё бурное развитие кино. Кинематограф стал одним из символов индустриальной эпохи. Он тесно связан с глубинными социальными процессами происходившими тогда. Фильм – это искусство, зрелище, досуг, источник инфор-

[94] Резинко Д.Б. Советская идеология как фактор российской модернизации в XX веке. (Опыт социально-антропологического анализа проблемы). – М., 2004. – С. 11.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

мации. Уже в первые годы своего существования кино стало задавать стериотипы поведения, формировало моду. В условиях возростания идеологизации общественной жизни столь сильный фактор социального воздействия не мог развиватся вне связи с идеологией. Значение кинематографа как идеологического инструмента было осознано довольно быстро. Это происходило не только в нашей стране, но и во всём мире.

При определении характерных черт идеологии существенное значение, имеют положения, высказанные В.П. Поповым: «Идеология не является жизнью ни в духовном, ни в материальном смысле, но, будучи подобием жизни, она концентрирует в себе некие идеалы («семена истины»), к достижению которых стремится человечество и которые не подлежат ни забвению, ни уничтожению»[95]. Учёт этого обстоятельства позволяет: а) понимать абстрактный характер идеологии как явления действительности; б) выделять в любой конкретной идеологии конъюнктурные или ситуативные составляющие (имеющие преходящий характер) и ценностные составляющие, имеющие долговременное (непреходящее) значение. Последнее является особенно важным, так как исследуемые исторические фильмы наряду со специфическими проявлениями своего времени несут в себе патриотизм, уважение и внимание к нашему прошлому, художественное мастерство. Кино, как и идеология, является лишь «подобием жизни», но оно концентрирует в себе устремления, идеалы, взгляды людей.

Вопрос о степени и специфике идеологизации советского общества является очень сложным. Он требует обстоятельного, отдельного исследования. Определяя или фиксируя в данной работе существенные черты советской идеологии, необходимо признать, что роль идеологии в СССР 1936–1946 гг. была огромна.

Трансформация советской идеологии 30–40-х гг. иногда отвечала настроениям в обществе. Изменения взглядов на историю – один из примеров

[95] Попов В.П. Государственная идеология в советскую эпоху: К постановке проблемы. // Проблемы отечественной истории. – Вып. 8. / Под общ. ред. Тимофеева П.Т. – М., 2004. – С. 186.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

этого. Признание связи советского настоящего народов СССР со многими веками прошлого, признание величия отечественной истории встречало поддержку большинства людей. Отчасти общество ощущало некоторые элементы советской исторической идеологии по настоящему близкими, своими, а не навязанными и непонятными.

Термин историческая идеология используется в разных значениях: как идеология, рассмотренная в историческом развитии; как идеология исторической науки и др. М.В. Зеленов особо заметил: «Историческая идеология отличается от исторической науки тем, что не добывает знания о прошлом с помощью специальных процедур и не является знанием, а формирует оценки прошлого, являясь динамичной иерархией ценностных представлений о взаимоотношении различных социальных групп, государств, политиков и т.п. Пользуясь готовым знанием об историческом процессе, она придает отдельным фактам истории знаковый характер в зависимости от той или иной политической конъюнктуры»[96]. Историческое кино как нельзя лучше иллюстрирует эту специфику исторической идеологии.

Большое значение имеет выявление структуры идеологических систем вообще и советской идеологической системы в частности. Оно позволяет определить узловые темы в освещении истории в советском общественном сознании и в частности в киноискусстве.

Г.Д. Алексеева выделила следующие элементы идеологии: 1) общие представления о характере господствующего строя (экономической, политической, социальной и др. системах); 2) концепция государства; 3) политическое сознание; 4) концепция народа, нации, роли в обществе различных социальных сил и групп; 5) оценка поведения личности (лидера и членов общества); 6) доктрина национальных интересов и путей их реализации; 7) историческая концепция.[97] Последняя включает «официальную оценку различных проблем прошлого страны и всего мира, исторические корни современных

[96] Зеленов М.В. Предисловие // И.В. Сталин. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы – С. 14.

[97] Алексеева Г.Д. Идеологические процессы в России 20-30-х годов XX века // Труды Института российской истории / Отв. ред. Сахаров А.Н. – Вып. 4. – М., 2004 – С. 99–100.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

событий, истоки успехов, неудач и поражений, оправдание и историческое обоснование принимающихся властью решений, использование аналогов мировой и отечественной истории, элементы обработки массового общественного сознания историческими фактами (например, монархической идеей и др.)»[98].

Привлекает внимание, в этой связи, и мысль Е.А. Добренко о сталинском историческом нарративе: «В новой схеме русской истории содержится попытка решения основных проблем сталинской эпохи: личной власти, экономического скачка, укрепления государственности, централизации и расширения государства, его внутреннего единства, борьбы с внутренними и внешними врагами, насилия. Этой проблематикой – без преувеличения – и исчерпывается набор сюжетов сталинской «занимательной истории»»[99].

Опираясь на представления Алексеевой об элементах идеологии и перечень, составленный Добренко, можно предложить структуру ключевых проблем советской исторической идеологии применительно к рассматриваемому периоду и сталинскому историзирующему искусству: 1) проблема народа и государства, власти и общества; 2) проблема личности (правителя, полководца, вождя и т.д.) в истории; 3) проблема истории социальной борьбы; 4) проблема истории межнациональных отношений; 5) проблема роли религии и церкви в истории; 6) проблема международных отношений и внешней политики в истории; 7) проблема экономического развития и обороноспособности.

Именно эти проблемы являлись ключевыми темами советских исторических фильмов. Эти темы выступают своего рода критериями анализа. Чтобы понять кинокартину в целом и определить её историческое значение, нужно разобрать её содержание по каким-либо конкретным пунктам, смысловым узлам.

---

[98] Алексеева Г.Д. Указ. соч. – С. 99–100.
[99] Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 50.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Представляется необходимым определить одну существенную черту сталинской исторической идеологии. Среди неспециалистов распространено мнение, что советская идеология едва ли не весь период с 1917 по 1991 г. представляла собой косную догматичную систему, не считавшуюся с действительностью. Некоторые стандартные формулировки, ритуалы, догматы (постоянно воспроизводившиеся работниками агитации и пропаганды) создавали подобное впечатление. Но в тоже время советская идеология, взяв социалистические убеждения за основу, долгое время определяла собственное понимание социализма. В принципе весь довоенный период был временем становления советской идеологической системы. В эти и последующие десятилетия идеологические установки по существенным и частным вопросам менялись в зависимости от реалий жизни.

Исследуемая эволюция взглядов на историю – одно из наиболее характерных подтверждений способности советской идеологии к трансформации. Причём, залогом жизнеспособности идеологии было как раз сочетание в ней разных (порой противоположенных) концепций. Эту черту сталинской исторической идеологии подчеркнул Добренко. Сравнивая революционное мировоззрение 20-х – начала 30-х гг. и сталинскую идеологию, он отметил: «Легко заметить, что заданный в революционной культуре вектор порождал однополосную и в силу этого непригодную для прагматики власти картину. Эта картина была не только антипатриотична (здесь вопрос стоял лишь о «принципе целесообразности»), но и не годна для синтезирования, или, говоря словами М. Розенталя, для «диалектической обработки истории». ... С одной стороны, речь идет о формировании гибкой, диалектической двуполюсной доктрины, позволяющей монтировать и переинтерпретировать исторический материал в соответствии с актуальными прагматическими требованиями власти. С другой стороны, перед нами яркий пример «перегонки» истории в чистую политику. В этом смысле в сталинизме не произошло ничего нового: подобно тому, как Покровский переписывал русскую историю под совершившуюся революцию, приводя ее в соответствие с марксистскими установками

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

(экономический детерминизм, антигосударственность и т.д.), сталинская эпоха возвращала русскую историю в русло новой народности и «советского патриотизма». История пронизывается политической прагматикой в той же мере, в какой пронизывается ею в это время эстетика»[100].

Противоположенные установки в идеологической системе СССР не взаимоисключали друг друга, а сочетались как полюса. Прагматика заставляла идеологическую систему тяготеть то к одному полюсу, то к другому. Это подтверждается сохранявшимся сочетанием интернационалистских и патриотических установок.

Многие историки отмечают сочетание в идеологии и политике рассматриваемого периода различных тенденций. Патриотизм сменял в 1936–1946 гг. интернационализм, не вытесняя его окончательно. И в это время интернационалистическая пропаганда порой начинала превалировать над патриотической, но после под влиянием ситуации вновь отходила на второй план. Как показали исследователи[101], подобное наблюдалось, например, в области политической работы в РККА на рубеже 30–40-х, когда во время советско-финской войны не оправдались интернационалистские надежды на революционный подъём в Финляндии. Интересным примером острой борьбы «интернационалистов» и «патриотов» в среде советской литературно-художественной интеллигенции была ситуация вокруг «пресловутой кузьма-крючковщины» 1939 г. В этой общественной борьбе выковывался идеологический курс культурной политики.

Сочетание разных точек зрения и опора на элементы различных исторических доктрин были характерны для сталинской идеологии. Они обеспечивали её гибкость. В тоже время консолидирующий потенциал идеологии был велик. Кто-то находил в ней близкую себе национально-патриотическую устремлённость, кто-то – революционно-интернациональную. Сталинская идеология диалектична, так как объединяет противоположности в единстве и

[100] Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 52–53.
[101] Вдовин А.И., Зорин В.Ю., Никонов А.В. Русский народ в национальной политике. XX век. – Кунгур, 2007. – С. 199–200.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

борьбе. Отсюда, кстати, чрезвычайный динамизм развития идеологии. В этом одна из причин сравнительно успешного решения идеологией и пропагандой 30–40-х гг. поставленных перед ними задач. В.А. Артамонов отметил: «Советским правительством всего за несколько лет была проведена идеологическая работа, какой никогда не знала Россия. Всего через два десятка лет после того, как русские солдаты, втыкая штыки в землю, отказывались защищать целостность императорской России, бойцы и командиры РККА стали говорить, что «заражены красным империализмом» и нужно занять «нашу» Эстонию, Латвию, Литву, Варшаву и Бессарабию.

В смертельные годы Великой Отечественной войны … всеобщий советский патриотизм побуждал бойцов Красной армии идти на высшие подвиги. При тяжелейшей катастрофе 1941 г. … Вермахту было оказано небывалое противодействие»[102]. Артамонов также отметил, что сформированный в СССР общественный настрой пользовался поддержкой разных народов Союза: «Советское державное сознание было наднациональным»[103].

Укрепление историко-патриотического сознания не отменяло марксистской истории классовой борьбы. Она сохраняла своё значение в сталинской идеологической системе.

Сталинская идеология часто навязывалась гражданам, придерживавшимся иных взглядов. Были люди остававшиеся преданными Родине вопреки революции, Ленину и Сталину, которых они не поддерживали. Были люди, негативно воспринимавшие утверждение новой концепции дореволюционной истории. Противоречивое развитие сталинской исторической идеологии приводило зачастую к жёсткой критике и репрессиям в отношении конкретных личностей. Нелояльность, нежелание или неспособность приспосабливаться к переменчивому партийному курсу, попытки критического обсуждения пропагандистских клише в реалиях советской жизни часто становились причиной незаконных преследований граждан.

[102] Артамонов В.А. Патриотизм и державное сознание в России: становление и эволюция IX–XX вв. / Патриотизм – составляющая государственной национальной политики России: теория, практика. – М., 2010. – С. 27.
[103] Там же. – С. 28.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Организовывались кампании направленные на изживание тех или иных уклонов, вульгаризаций, искажений, ошибок. В советском историоризирующем кино они привели к запрету фильма «Прометей» в 1936 г., запрету второй серии «Ивана Грозного» и первого варианта «Адмирала Нахимова» в 1946 г. Но между этими крупными резонансными событиями была масса менее масштабных акций: снятия с постановки, переделки сценариев и кинолент, откладывание запуска или выпуска на экран, вмешательство в творческий процесс, разгромные рецензии. Все эти события не всегда были обоснованы объективными причинами. Причём неверно полагать, что это происходило из-за несоответствия фильма когда-то раз и навсегда установленному курсу исторической идеологии. Критике могла быть подвергнута ещё недавно вполне приемлемая позиция в освещении дореволюционной истории. Советская историческая идеология формировалась в процессе разнообразных критических или прославляющих акций и кампаний, разворачивавшихся и в сфере киноискусства.

§ 3. Историческое кино в советской общественно-политической системе и культуре

Предмет и задачи данного исследования предполагают первоочередное внимание к связи советского игрового исторического кино с политикой. Необходимо определить политическое значение кино вообще, и важнейшие черты партийно-государственной политики в области кино в рассматриваемый период.

Кинематограф как сложное явление культуры тесно пересекается с политической сферой жизни общества. Однако это не означает, что кино вообще и предмет данного исследования целиком и полностью детерминированы лишь политическими процессами.

Говоря о политизации кинематографа, необходимо представлять всю сложность этого явления. Политизацию нужно отличать от социально-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

политической обусловленности искусства. Политизация – это зависимость от господствующей в обществе политической власти.

Признавая социально-политическую обусловленность искусства вообще и кинематографа в частности, не стоит абсолютизировать возможность их политизации. Хотя конечно степень воздействия партийного и государственного руководства на советские фильмы рассматриваемого периода была очень велика.

Фильмы несут на себе следы политических взглядов сценаристов, режиссёров, редакторов и т.д. Этот фактор социально-политической обусловленности киноискусства также нельзя отметать.

Неверно сводить советский кинематограф исключительно к послушному инструменту в руках власти. Важный аспект заключается в том, что фильмы отражали историко-патриотическое сознание общества через субъективно-авторские моменты. Исторические кинокартины были инструментом не только политической власти, но и непосредственных авторов кинематографистов. Последние с помощью этого инструмента могли воздействовать на зрителя.

Бесспорно, в советский период мера политизации кино была в нашей стране высока. Она усиливалась в связи со спецификой процессов развития культуры, напряжённостью социальных и международных противоречий, и (в значительной степени) в связи с личным интересом и вниманием к кино советских политических лидеров.

Именно период 1936–1946 гг. характеризуется как время установления специфического порядка руководства кинематографией в нашей стране, отмеченного непосредственным, систематическим и постоянным вмешательством лично И.В. Сталина в процесс её работы. На протяжении своей политической деятельности он всегда проявлял внимание к кино. Но, фактически, только во второй половине 30-х гг. Сталин взял кинопроизводство под постоянный и последовательный контроль. Этот контроль осуществлялся через непосредственное личное вмешательство или через сложную организацион-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

но-управленческую и кадровую политику, направленную на включение кинематографа в его властную систему.

Иерархия киноначальников, структура руководства советского кино и её развитие не являются специальным предметом данной исследовательской работы. Но рассмотрение в общих чертах системы управления киноотрасли в связи с постановкой исторических фильмов способствует решению поставленных в диссертации задач.

Хронологические рамки исследования совпадают с крупными реорганизациями системы государственного управления кинематографией СССР.

16 декабря 1935 г. было принято решение Политбюро ЦК ВКП(б) об образовании при СНК СССР Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКДИ). 17 января 1936 г. принято соответствующее постановление СНК СССР. Учреждённое в 1933 г. Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ), руководившее советским кино, было преобразовано в Главное управление кинематографии (ГУК) Комитета по делам искусств при СНК СССР. Таким образом, на рубеже 1935 и 1936 гг. произошло подчинение руководства кино в качестве подразделения общесоюзной структуре Комитета по делам искусств при Совнаркоме. В 1946 г. было создано союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР (упразднено 15 марта 1953 г.).

Обсуждение вопроса создания Министерства кинематографии на пленуме ЦК ВКП(б) 14 марта 1946 г. очень интересно:

«СТАЛИН. Следующий вопрос насчет Кинокомитета. Мы считаем, что хорошо было бы преобразовать Кинокомитет в наркомат [оговорка Сталина, имеется в виду министерство, в которое тогда преобразовывались бывшие Народные комиссариаты и другие структуры], чтобы дать аппарат, соответствующие исследовательские институты, предприятия более серьёзные. Это очень большое дело в смысле пропаганды и агитации. Это величайшее дело.

ГОЛОСА С МЕСТ. Правильно.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

СТАЛИН. Никакое радио, никакая печать не могут сказать так, как кинофильмы. Если нет возражений, мы это дело проведем»[104]. Возражений, разумеется, не последовало.

В 1946 г. Сталин был уже совершенно уверен в пропагандистском значении и потенциале кино, поэтому он дал руководству советской кинематографии высочайший политический статус в его истории. В 1936 г. ГУК подчинён ВКДИ, а через него возглавляемому Молотовым СНК. В 1946 г. министр кинематографии подчинён напрямую главе советского правительства И.В. Сталину.

Ещё в первой половине 30-х Сталин всё более убеждался в политическом значении кино, его массовом характере, ярчайшим подтверждением которых стал в 1934 г. «Чапаев» братьев Васильевых.

Как следует из записей Б.З. Шумяцкого, когда перед сеансом 4 марта 1936 г. заговорили о удобстве просмотра фильмов в Кремле (вблизи от мест работы высокопоставленных зрителей), Сталин сказал: «Тут дело не только в удобстве, а в необходимости. Кино стало фактом огромного значения. Оно подлинное искусство масс и в то же время острейший инструмент влияния, организации, руководства. Мы к тому же не просто смотрим кинокартины, но и помогаем руководить их постановками»[105].

1936 г. – поворотная точка в развитии советского кино ещё и потому, что он стал «началом конца» Шумяцкого. ГУК 1936–1938 гг. – это заключительный этап его карьеры.

Борис Захарович Шумяцкий был революционером, участником гражданской войны в Сибири, на Дальнем Востоке и в Монголии, государственным деятелем: дипломат, журналист, руководитель советского кинематографа. В партии он состоял с 1903 г. Старый большевик Шумяцкий долгие годы знал Сталина (называл его Коба). В 1922 г. Шумяцкий вступил в конфликт с Наркоматом по делам национальностей и его руководителем Сталиным по во-

[104] РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1127. Л. 81.
[105] Кремлёвский кинотеатр... – С. 1048.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

просу об автономии Бурятии. Шумяцкому тогда удалось добиться создания автономной республики. Вскоре после этого он был направлен на дипломатическую работу в Персию, а по возвращении с 1925 г. занимался партийной работой и руководил вузами.

21 ноября 1930 г. Президиумом ВСНХ он был назначен на пост председателя правления Всесоюзного объединения по кинофотопромышленности «Союзкино». «Союзкино» представлял собой практически первую общесоюзную государственную структуру управления советского кинематографа. Возглавлявшиеся Шумяцким «Союзкино» и ГУКФ – это институты, направленные на централизацию кинематографии. Шумяцкий стал руководителем эпохи первых пятилеток. При нём начала выстраиваться централизованная система, развивались предприятия, осуществлён переход к звуковому кино и снижен импорт иностранных фильмов. Шумяцкий был энтузиастом идеи строительства на юге страны киногорода – центра кинопроизводства подобного Голливуду.

В 1936 г. Шумяцкий и его ведомство были подчинены образованному ВКДИ во главе с Платоном Михайловичем Керженцевым. Шумяцкий стал его заместителем, но общего языка они не находили и часто конфликтовали. Обоим, видимо, по замыслу Сталина предстояло быть проводниками масштабных кампаний в сфере культуры: борьба с формализмом, с искажением истории в произведениях искусства и литературы, решение патриотических и мобилизационных задач стоящих перед работниками искусства. При них советское кино пережило большой террор. Шумяцкий сам стал его жертвой.

Падение Шумяцкого было обусловлено многими причинами: его конфликтными методами руководства отраслью, финансовыми и организационными проблемами кино, отношением Сталина (связанным с его недоверием к старым большевикам) и др.

Сняли Шумяцкого 9 января, а арестовали 18 января 1938 г. Он был обвинён в участии в контрреволюционной террористической организации и шпионаже, попытке отравления руководителей страны. 28 июня 1938 г. Во-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

енная коллегия Верховного суда СССР приговорила его к расстрелу с конфискацией имущества. 29 июня 1938 г. он был расстрелян, реабилитирован 22 февраля 1956 г.

Какую роль играл Шумяцкий в развитии советского исторического кино? С одной стороны, с ним связаны всего два первых года исследуемого периода бурного подъёма исторического фильма. С другой – при Шумяцком началась постановка «Петра Первого» и вышла первая серия фильма, он активный сторонник запрета «Прометея», при нём (вопреки, правда, его желанию) Эйзенштейну была поручена работа над «Александром Невским». При нём созданы фильмы о Пушкине, «Арсен» и др. Шумяцкий чувствовал поворот на историческом фронте и старался проводить его в кино. Он затормозил сценарий «Шамиль». Он отстаивал снимавшегося на «Ленфильме» «Петра Первого» (ленинградские кинематографисты были любимцами киноначальника). Падение Шумяцкого не было непосредственно связано с историческими фильмами.

9 января 1938 г. начальником ГУКа был назначен Семён Семёнович Дукельский. Членом партии он был с 1917 г. Из предшествовавшей трудовой биографии его связывала с кино работа тапёром (пианистом на сеансах) в предреволюционные годы. Участник гражданской войны Дукельский с начала 20-х гг. работал в органах ВЧК – ОГПУ – НКВД на Украине, в Белоруссии и России. К 1937 г. он стал начальником Воронежского областного управления НКВД. В 1937–1938 гг. Дукельский – сотрудник для особых поручений при народном комиссаре внутренних дел СССР.

Придя в кинематографию, Дукельский назначил на многие руководящие посты в отрасли своих коллег по прежней службе. Дукельский сильно отличался от Шумяцкого. У него не было любимцев среди работников кино. Он был сторонником скорого и часто радикального решения вопросов, в том числе и сугубо художественных. Стоит признать, что при засилье чекистов в руководстве несколько укрепилась производственная и финансовая дисциплина. Большую роль в политике в области кино стали играть тематические

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

планы. По ним можно судить о перспективных задачах кино, о жанровых приоритетах и т.д.

С периодом Дукельского связан поворот кинематографа к современным темам. Эта акция имела значение для исторического кино. В принципе советское кино всегда декларировало ориентацию на животрепещущие вопросы сегодняшнего дня, на реальные задачи советского общества, интересы современного зрителя и т.п. Даже в годы «засилья» исторических картин постоянно указывалось, что приоритетом для советских работников культуры являются современные темы. Порой исторические фильмы выдвигались на первый план, в другие периоды они составляли сравнительно незаметную часть проката. Проводившаяся Дукельским кампания осовременивания экрана была не первой и не последней. Подобная же кампания имела место и в 1946 г.

При Дукельском, кино вновь обрело самостоятельный статус, выйдя из-под контроля ВКДИ. 23 марта 1938 г. Совнарком постановил создать Комитет по делам кинематографии (КДК) при СНК СССР, вместо ГУК при ВКДИ. Прямое бюрократическое подчинение предсовнаркому, утверждение темпланов Политбюро ЦК ВКП(б) свидетельствовали о растущем значении ведомства в советской политической системе. Вместе с ним росло и социально-политическое значение кино, в частности исторического. В недолгий период руководства Дукельского вышло на экран всего четыре исторических фильма («Александр Невский», «Соловей», «Пётр Первый», «Кармелюк»). Тем не менее, этот киноначальник сыграл свою роль в эволюции исторического кино. С ним было связано усиление оборонной направленности кинолент. При нём были широко признаны не только политическая значимость, но и массовая популярность исторических картин (чему способствовал шумный зрительский успех «Александра Невского»).

3 июня 1939 г. Политбюро ЦК ВКП(б) решило заменить Дукельского И.Г. Большаковым. Дукельский был назначен наркомом Морского Флота СССР.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Иван Григорьевич Большаков в партии состоял с 1918 г. Имел высшее образование. В 20-е гг. занимался профсоюзной деятельностью, в начале 30-х начал работать в системе Управления делами Совнаркома. В 1938–1939 гг. Большаков занимал пост управляющего делами СНК СССР. С этой значительной должности он перешёл на пост председателя кинокомитета.

Большаков сочетал в себе некоторые черты предшественников. Как и Дукельский, он, кажется, не имел личных любимцев и держал дистанцию в отношениях с кинематографистами. В тоже время, ему, видимо, была присуща большая широта взглядов и тонкость в обращении с подчинёнными мастерами кино. Большаков был довольно изобретательным руководителем и выдвигал порой важные и полезные инициативы, что было нелегко. Ему была присуща жёсткость (характерная для того времени). С ним связаны некоторые нововведения: создание художественных советов, привлечение творческих кадров к руководящей работе и др.[106]

На большаковский период пришёлся расцвет исторического кино в СССР. Как и предшественники, он лично, скорее всего, не был ярым фанатом данного жанра, но понимал вкусы высшего руководства. Поэтому при нём исторические фильмы стабильно занимали почётное и значительное место в темпланах и прокате. Большаков пристально следил за их производством.

Большакову удалось пережить на своём посту целый ряд резонансных запретов кинокартин. Он не только сохранил положение на фоне разгрома второй серии «Ивана Грозного» и первого варианта «Адмирала Нахимова» в 1946 г., но и усилил свои позиции, став министром.

Смерть Сталина повлекла за собой и организационные меры для советского кино. В 1953 г. Министерство кинематографии и ряд других ведомств были объединены в Министерство культуры СССР. Большаков стал заместителем министра и в этой должности сохранял за собой руководство кино до 1954 г., когда стал замом министра внешней торговли.

---

[106] Юмашева О.Г., Лепихов И.А. Феномен «тоталитарного либерализма» (Опыт реформы советской кинематографии, 1939–1941 гг.) // Киноведческие записки. – 1993. № 20. – С. 125–144.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Было бы неправильно полагать, что система руководства кино представляла собой строгую вертикаль Сталин – кинокомитет – кинематографисты. Значительную роль играли различные партийные структуры, и в первую очередь Отдел (позже Управление) пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) – так называемый агитпроп. Его руководители, и в первую очередь, А.А. Жданов и Г.Ф. Александров, стремились контролировать киноискусство. Часто агитпроп инициировал жёсткую критику фильмов, в том числе и исторических. И Шумяцкий, и Дукельский, и Большаков, так или иначе, вступали в конфликты с данной структурой. По историческому кино, агитпропу не всегда удавалось навязать свою волю киноначальникам и работникам студий. Но, тем не менее, через него проходили темпланы, сценарии, картины.

Роль Отдела пропаганды и агитации была в советской системе значительна. И даже когда было учреждено Министерство кинематографии, что должно было расширить возможности руководства отрасли, агитпроп продолжал оказывать значительное влияние на репертуарную политику и другие вопросы.

Самые значительные решения по кино принимали более высокие органы ЦК ВКП(б) – Политбюро, Оргбюро и Секретариат. В разные периоды формировались комиссии ЦК ВКП(б) по вопросам кино.

Кинематограф был постоянным полем пересечения властных и бюрократических интересов. Сочетание искусства и производства, творческого процесса и технологий, массовая аудитория и широкий охват тем жизни привлекал к кинематографу внимание множества ведомств, каждое из которых считало долгом поучаствовать в большом государственном деле создания того или иного фильма. Да и верховное руководство не всегда было последовательно в определении его места в структуре хозяйства и управления.

Тем не менее, период бурного развития советского исторического фильма (1936–1946) – это время обособления кинематографа как отдельной отрасли народного хозяйства, как ключевого направления в советском искусстве, как важнейшего идеологического инструмента. Именно с середины 30-х

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Сталин и его ближайшее окружение (главным образом Жданов) регулярно направляют работу советского кино.

Весьма значимы следующие строки К.М. Симонова: «В наибольшей степени Сталин был склонен программировать именно кино. И как вид искусства, более государственный, чем другие, то есть требовавший с самого начала работы государственного разрешения на нее и государственных затрат, и потому еще, что он в своих представлениях об искусстве относился к режиссерам не как к самостоятельным художникам, а как к толкователям, осуществителям написанного. ... Он любил кино, много смотрел его, сам давал задания некоторым из режиссеров... Во всяком случае, он ничего так не программировал – последовательно и планомерно, – как будущие кинофильмы, и программа эта была связана с современными политическими задачами, хотя фильмы, которые он программировал, были почти всегда, если не всегда, историческими. Он не фантазировал на темы о том, как и каким надо изображать современного человека. Он брал готовую фигуру в истории, которая могла быть утилитарно полезна с точки зрения современной политической ситуации современной идейной борьбы»[107]. Симонов сформулировал одни из основных принципов сталинской кинополитики, и выделил специфическое и исключительное значение исторического кино.

Сталин основную ответственность возлагал на сценаристов. Это объективно так, но здесь была своя специфика. Жёсткий аппаратный контроль над созданием сценариев и их соблюдением на съёмках начал устанавливаться опять же в середине 30-х гг., как мера предотвращения лишних производственных затрат и выпуска идеологически несоответствующих картин. Понятно, что введение даже небольшой дополнительной сцены, требует декораций, съёмочных дней и т.д. и т.п. Это расширяет первоначальные сметы, рассчитанные по исходному сценарию.

Усиление контроля над сценарной работой проявилось в частности при запрете «Бежина луга» С.М. Эйзенштейна. Постановление Политбюро ЦК

[107] Симонов К.М. Глазами человека моего поколения... – С. 189–190.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ВКП(б) от 5 марта 1937 г. о запрете фильма содержало всего четыре пункта, два из которых были посвящены регламентации дальнейшей работы кино: «2) Указать т. Шумяцкому на недопустимость пуска киностудиями в производство фильмов, как в данном случае, без предварительного утверждения им точного сценария и диалогов. 3) Предложить т. Шумяцкому впредь разрешать постановки фильмов только в точном соответствии с утвержденными им сценариями, диалогами и генеральными проектами»[108].

Дукельский тоже проводил эту линию. М.И. Ромм вспоминал о нём: «Велел прошнуровывать режиссерские сценарии, припечатывать их сургучной печатью, чтобы текст не смели режиссеры менять. И на каждом сценарии писать: «В сем сценарии прошнурованных и пронумерованных 138 страниц, на странице такой-то слово «да» изменено на слово «правильно». И вот, чтобы все так было»[109].

Необходимо отметить, что ужесточение сценарного контроля вело и к некоторым положительным последствиям. Так в рассматриваемый период постоянно стимулировалось участие крупных литераторов в работе над киносценариями.

Сохранились и опубликованы сталинские рецензии на сценарии некоторых исторических фильмов («Суворов», «Георгий Саакадзе», «Иван Грозный» и др.). Но после войны Сталин как будто разочаровался в возможностях сценарного контроля. Причиной тому была ситуация с «Иваном Грозным». Одобренный им сценарий превратился в возмутивший его фильм. Это показало, что даже утверждённый на самом высоком уровне сценарий может в процессе постановки обрести подтекст, нежелательные аллюзии и т.д. 26 февраля 1947 г. Сталин с соратниками принял С.М. Эйзенштейна и Н.К. Черкасова. Сталин ответил на вопрос об утверждении намёток переработанного сценария в Политбюро так: «Сценарий представлять не нужно, разберитесь сами. Вообще по сценарию судить трудно, легче говорить о готовом произ-

[108] Власть и художественная интеллигенция – С. 354.
[109] Ромм М.И. Как в кино. – С. 111.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ведении»[110]. Контроль над сценариями и далее был жёстким, но Сталин понимал, что это не гарантия желаемого результата. В последние годы жизни он по-прежнему продолжал лично просматривать снятые картины перед решением о выпуске на экран.

Необходимо также заметить, что контроль высшего руководства страны за кинематографом в анализируемый период иногда всё-таки ослабевал. Так случилось в годы войны. Большая самостоятельность и инициативность в сфере кино была обусловлена чрезвычайной занятостью правительства военными вопросами, эвакуацией киностудий за тысячи километров от столицы в Среднюю Азию или их отрезанностью от центра в виду военных действий (закавказские студии), изменениями в общественных настроениях.

Но уже в период коренного перелома наблюдался вновь рост вмешательства высших партийных и государственных структур в работу кинематографистов. Новое масштабное идеологическое наступление на кино (и в первую очередь на кино историческое) власти начали практически через несколько месяцев после Побед над Германией и Японией. После просмотра в Кремле второй серии «Ивана Грозного» 2 марта 1946 г. Сталин сказал Большакову: «У нас во время войны руки не доходили, а теперь мы возьмемся за всех вас как следует»[111].

В 1946 г. взялись не только за кино, но ещё и за литературу, и за театр. Государственные акции в разных областях искусства влияли друг на друга, имели общие причины и схожи были в своих последствиях. Так, начавшаяся в 1936 г. широкая кампания по борьбе с формализмом в музыке, живописи, театре, кино, была связана с трансформацией исторической идеологии, с изменением показа истории в произведениях искусства.

Искусство было для большевиков средством воздействия на массы, инструментом. Важнейшим являлось кино. Сталин стремился всё более властно

[110] Власть и художественная интеллигенция – С. 617.
[111] Цит. по: Козлов Л. Произведение во времени... – С. 73.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

овладевать этим инструментом. Кино было ему необходимо, в том числе, и для воздействия на историческое сознание советского общества.

Борьба с формализмом периодически вспыхивала с новой силой. Она стала постоянным элементом развития культуры сталинского периода. Причина её не только во вкусовых предпочтениях лидеров (хотя они играли значительную роль). Главные лозунги этой борьбы – доступность и массовость произведений искусства. Формальные поиски, как признают и сами художники авангардисты, редко встречают понимание широкого зрителя сразу после появления произведения. Для их понимания и принятия нужно время. В этом плане борьба с формализмом имела свою довольно простую логику. Кинофильм – средство воздействия на массы. Если он непонятен широкому кругу зрителей, то аудитория его мала и идеологическое воздействие незначительно.

Борьба за новое освещение истории имела конечной целью воздействие на общество. Борьба с формализмом имела целью воздействие на творческие кадры, для оптимизации процесса воздействия на общество через их произведения.

Конечно, не стоит абсолютизировать ориентацию советского руководства на запросы широкого зрителя. Но в целом Сталин довольно хорошо чувствовал в 30–40-е гг. массовые вкусы советской киноаудитории.

Интересно отметить, что борьба с вульгарно социологическими построениями школы Покровского имеет сходства с критикой формализма. Покровского и его продолжателей упрекали в схематическом изложении истории, лишённом образности, яркости, наглядности и воспитательного воздействия. В ходе конкурсов на новые учебники особо подчёркивалась необходимость всего этого в преподавании истории. Можно согласиться с точкой зрения Н. Копосова, который отметил: «Правда, в 1930-х гг. школа Покровского была разгромлена. Был провозглашен курс на разработку с марксистских позиций политической или, как тогда говорили, гражданской истории. Это, однако, означало отказ не от теории классовой борьбы, но от социоло-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

гических схем. «Реабилитация» повествования должна была позволить истории, не переставая быть историей классовой борьбы, стать более эффективным инструментом эмоционального воздействия на читателей – с помощью образов героев и рассказа об их подвигах»; «Пропаганда, основанная на «преподавании гражданской истории в живой, занимательной форме», оказалась понятнее населению и постепенно была воспринята значительной его частью»[112]. Таким образом, отказ от школы Покровского был продиктован не только содержательной стороной её концепций. Очевидно, что, как и формалистические течения в искусстве, она была непригодна в новых условиях. Изложенные в малопонятной форме идеи Покровского разделялись сравнительно незначительной частью советских граждан.

Представляется интересным влияние на науку и разные виды искусства трансформации взглядов на дореволюционную историю. Влияние процессов развития отечественных науки, театра, музыки, изобразительного искусства, литературы на постановку в СССР ряда исторических кинофильмов во второй половине 1930-х – начале 1940-х гг. было велико. И здесь, как и в отношениях киноискусства и исторической науки, наблюдаются сложные связи и взаимодействия.

Тенденции государственной политики оказали огромное влияние на исторические взгляды общества. Одновременно тенденции общественного развития оказывали влияние на политику власти.

Отношение деятелей науки и культуры к трансформациям исторического сознания и к историческим фильмам может лишь отчасти характеризовать отношение к ним всего советского общества. Но рассмотрение общекультурного фона исследуемых процессов без обращения к истории советской интеллигенции невозможно.

Переходя к обобщённому обзору отношения к прошлому в среде советской интеллигенции, в первую очередь, необходимо обратить внимание на развитие исторической науки.

---

[112] Копосов Н. Память строгого режима... – С. 80, 82.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Ключевым событием в развитии исторической науки второй половины 30-х гг. стало завершение критики школы М.Н. Покровского и установление новой концепции исторического развития страны с древнейших времён до современности.

Единым исторический фронт в 30-е гг. не был. Заметно разделялись историки по полученному образованию, по тематике работ и т.д. Широким спектром тем по истории СССР занимались так называемые «икаписты» (то есть выпускники Институтов Красной Профессуры и подобных научных и учебных заведений, созданных в пореволюционный период). К этой категории научных работников можно отнести Н.Н. Ванага, А.М. Панкратову, М.В. Нечкину, И.И. Минца, А.В. Шестакова и др. Многие «икаписты» специализировались или активно занимались и дореволюционной историей и советским периодом. Особенно тут надо отметить А.М. Панкратову, М.В. Нечкину и А.В. Шестакова. Учебник по истории народов СССР для 3 и 4 классов под редакцией последнего, как известно, был одобрен правительством и внедрялся в школьное образование.

Особое место в науке занимали историки, получившие признание ещё до 1917 г., к которым относятся С.Б. Веселовский, Ю.В. Готье, В.Г. Дружинин, Д.М. Петрушевский, С.Ф. Платонов, А.Е. Пресняков, Е.В. Тарле, А.А. Шахматов и др. Некоторые историки с университетским дореволюционным образованием широко заявили о себе в науке уже после 1917 г.: С.В. Бахрушин, Б.Д. Греков, Н.М. Дружинин, В.И. Пичета, Б.А. Романов, Н.Л. Рубинштейн, М.Н. Тихомиров и др. Они преимущественно специализировались по древней и новой истории. Сюжетов русской революции или современной истории они касались чаще в публицистическом плане. Во второй половине 30-х и начале 40-х гг. эти ученые вновь занимали лидирующие позиции в изучении дореволюционной истории, несмотря на активное участие в этом процессе и «икапистов».

Вообще, поворот в исторической науке осуществлялся, так или иначе, и теми, и другими, и третьими. Тот же школьный учебник под редакцией Шес-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

такова был создан при значительном участии (доработка, правка, редактирование, дополнение) К.В. Базилевича, С.В. Бахрушина, Б.Д. Грекова, В.И. Пичета и др.

Видные советские историки были консультантами постановки исследуемых фильмов. Консультантом «Александра Невского» был выдающийся археолог А.В. Арциховский; «Минина и Пожарского» – историки Пичета, Лебедев, Протасов; «Первопечатника Ивана Фёдорова» – историк Г.А. Новицкий. Фильмы о героях прошлого союзных республик консультировали местные специалисты: «Богдана Хмельницкого» – сотрудник Института истории Украины Н.Н. Петровский; «Георгия Саакадзе» и «Давида Гурамишвили» академик Академии Наук Грузинской ССР Н.А. Бердзенишвили. Академик Тарле консультировал два важнейших исторических фильма военного и послевоенного периодов: «Кутузов» и «Адмирал Нахимов». В обсуждении картин участвовали помимо названых также Греков, Готье, Н.П. Грацианский и др.

Так как многие исторические фильмы были связаны с военной тематикой и обилием батальных сцен, к ним привлекались не только гражданские, но и военные специалисты. Консультантом картины «Суворов» был известный специалист по военной истории генерал Н.А. Левицкий. Фильм «Кутузов» консультировал видный военный историк генерал Н.А. Таленский; «Адмирал Нахимов» – капитан первого ранга Н. Новиков; «Крейсер «Варяг» – капитан первого ранга С. Юрьев и инженер-подполковник В. Токаржевский. Военным консультантом на картине «Степан Разин» был К. Калмыков. По данным источников[113] участие в консультировании этой картины принимал и профессор А.В. Шестаков (в титрах не упомянут).

Таким образом, видно, что в работе над постановкой исторических картин участвовали ученые, относимые к разным направлениям историографии. Но в основном это были либо продолжатели традиций дореволюционной ис-

[113] Л.В. Новые фильмы. Выпуск ближайших двух месяцев // Вечерняя Москва. – 1939. – 26 июля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

торической науки, либо более молодые советские историки дистанцировавшиеся от школы Покровского.

Далеко не все исторические фильмы второй половины 30-х – первой половины 40-х гг. принимались историками. Б.Д. Греков писал в 1939 г.: «... Нужно сказать правду: не все наши исторические фильмы в одинаковой степени историчны. Можно даже о некоторых из них с полным основанием заметить, что они порой вводят зрителя в заблуждение. Но это тема особая, и я сейчас её касаться не буду. Могу только сказать, что все «промахи» исторических фильмов могли бы быть с большей лёгкостью устранены путём своевременного привлечения для консультации специалистов»[114]. Действительно авторы некоторых исторических картин пренебрегали консультациями историков.

Достижения отечественной исторической науки были важным источником для работы кинематографистов. Иногда взаимодействие историков-консультантов и авторов фильма превращалось в настоящее сотворчество. В.Б. Шкловский вспоминал о работе над фильмом «Минин и Пожарский»: «Историкам было непонятно, почему Минин и Пожарский задержались в Ярославле весь июнь, почему они так долго собирали полки, что основные силы прибыли в Троицко-Сергиевский монастырь только 14 августа. ... Мне пришла мысль узнать, когда в Ярославле собирали хлеб. Возникла эта мысль не случайно. Известно, как расходились отряды Пугачева, когда приходило время убирать хлеб.

Дальше работа была простая: в справочнике я узнал, когда в Ярославской губернии убирали хлеб, когда его сушили, когда молотили. Стало ясно, что Минин и Пожарский повели полки на Москву, приготовив хлеб для армии и города, который предстояло освободить. Сообщил об этом академику Пичете. «Дальше не рассказывайте, – ответил он, – очевидно, так оно и было. Теперь понятно, почему армия Минина и Пожарского перед выходом из Яро-

[114] Греков Б.Д. Указ. соч. – С. 12.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

славля послала во все стороны отряды: они увеличивали площадь для уборки хлеба»[115].

Далеко не всегда историки положительно оценивали исторические кинокартины. Н.М. Дружинин писал в своём дневнике 21 сентября 1937 г.: «В кино «Ударнике»: смотрел фильм «Петр I»: разрозненные картины с подчеркнутым противопоставлением старого и нового быта, идеализацией Петра и фальшивой передачей стиля эпохи»[116].

А между тем «Пётр Первый», «Александр Невский» и некоторые другие фильмы, равно как и романы или спектакли, порой ставились в пример учёным историкам. Возможно, иногда по произведениям искусства судили о развитии науки. Это вызывало закономерное раздражение специалистов. С.Б. Веселовский в 1944 (или 1945) г. заметил следующее: «С недавних пор все, кому приходилось писать об Иване Грозном и его времени, заговорили в один голос, что наконец-то Иван, как историческая личность, реабилитирован от наветов и искажений старой историографии и предстал перед нами во весь рост и в правильном освещении. ... Итак, реабилитация личности и государственной деятельности Ивана IV есть новость, последнее слово и большое достижение советской исторической науки. Но верно ли это? Можно ли поверить, что историки самых разнообразных направлений, в том числе и марксистского, 200 лет только и делали, что заблуждались и искажали прошлое своей родины, и что только «сравнительно недавно» с этим историографическим кошмаром покончено и произошло просветление умов. Но, во-первых, достаточно небольшого знакомства с нашей историографией, чтобы убедиться, что историки не раз делали добросовестные попытки дать положительную оценку деятельности Ивана IV и что новостью является только то, что наставлять историков на путь истины «сравнительно недавно» взялись литераторы, драматурги, театральные критики и кинорежиссеры. Но главное, быть может, то, что люди науки, и в том числе историки, давно ут-

[115] Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы кинодраматургии... – С. 211.
[116] Дружинин Н.М. Дневник // Вопросы истории. – 1997. – № 7. – С. 132.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ратили наивную веру в чудеса и твердо знают, что сказать что-либо новое в исторической науке не так легко, что для этого необходим большой и добросовестный труд над первоисточниками, новый фактический материал и совершенно недостаточно вдохновения, хотя бы и самого благожелательного»[117].

Данный источник отражает характерный конфликт науки и историзирующего искусства. Важно отметить, что между ними существует огромная разница как двух форм общественного сознания. Требования, предъявляемые к произведению искусства и к научному исследованию, весьма различны. Эстетические критерии, являющиеся важнейшими по отношению к кинофильму, далеко не являются обязательными по отношению к научной монографии. Учёт в исследовании широкого круга фактов и процессов и опора на достоверные источники – важнейшие качества научной работы. В тоже время произведение киноискусства не всегда способно вместить в себя обзор всех известных свидетельств даже по конкретному сюжету истории. Оно не может осветить все ключевые факты с этим сюжетом связанные.

Создатели исторических фильмов не всегда чётко следовали требованиям исторической науки, мнению научной общественности, однако в целом развитие и советской исторической науки, и советского кинематографа предвоенного времени было движимо во многом общими факторами, было тесно связано.

Объективность и правдивость советского искусства постоянно декларировались. Примеры подобных деклараций можно найти во многих публикациях 30–40-х гг.[118] Конечно, тезисы о тождественности исторической и художественной правды в советском реалистическом искусстве очень спорны. В сталинский период постулирование творческой свободы художника сочеталось с требованиями объективности и едва ли ни научного обоснования его

[117] Веселовский С.Б. Исследования по истории опричнины. – М., 1963. – С. 36–37.
[118] См. например: Юренев Р.Н. Советский биографический фильм. – С. 21, 24–25.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

позиций. Эта «диалектика» позволяла расширить инструментарий средств воздействия на творческих работников.

С одной стороны, Сталин критиковал в 1946 г. Эйзенштейна и Пудовкина за незнание фактов истории, с другой – говорил: «Режиссер может отступать от истории; неправильно, если он будет просто списывать детали из исторического материала, он должен работать своим воображением, но – оставаться в пределах стиля. Режиссер может варьировать в пределах стиля исторической эпохи»[119]. Очевидно, что в исторических фильмах советское руководство поощряло даже очень значительное «варьирование», если оно соответствовало целесообразности современной ситуации. Именно этот прагматизм в отношении и науки, и искусства, обусловил своеобразную цельность исторической идеологии того периода.

Влияние процессов развития театра, музыки, изобразительного искусства, литературы на постановку в СССР ряда исторических кинофильмов было значительным. Это естественно в силу синтетического характера кинематографа.

Из истории советского театра в связи с темой работы вызывают значительный интерес некоторые сюжеты. Запрет оперы-фарса «Богатыри» по Демьяну Бедному в Камерном театре в 1936 г. стал поворотным событием в развитии всего советского искусства. Он очень существенно повлиял на историческое кино. Значительный интерес представляет постановка оперы Вагнера «Валькирия» в Большом театре в 1940 г. Постановщиком «Валькирии» был С.М. Эйзенштейн. «Валькирия» важный факт творческой биографии ключевого режиссёра советского игрового исторического кино. Кроме того, история этого оперного спектакля проливает свет на дискуссионные вопросы советско-германских отношений 1939–1941 гг. Представляется интересным исследование этих и некоторых других фактов истории театра. В целом исторические фильмы часто восходят к пьесам, ставившимся на театральной сцене. Примером успешной экранизации, последовавшей за успеш-

[119] Власть и художественная интеллигенция – С. 615.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ным спектаклем, может считаться «Богдан Хмельницкий». Но, конечно, сценарий А.Е. Корнейчука стал результатом значительной переработки его собственной пьесы.

Влияние живописи, скульптуры и других изобразительных искусств на кино довольно значительно. Интересно, что первые русские дореволюционные исторические ленты во многих кадрах копировали известные полотна. Влияние исторической живописи на историческое кино сохранялось и впоследствии. Кадры царя и царевича в «Петре Первом» напоминают знаменитую картину Н.Н. Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871). Это конечно лишь деталь, но она связана и с более существенными закономерностями развития культуры. В 30-е гг. значительно возрос интерес масс к исторической живописи. Свидетельство тому – выставки. В 1938 г. в Эрмитаже открылась выставка «Великое прошлое русского народа в памятниках искусства и предметах вооружения». В 1939 г. в Третьяковской галерее открылась выставка исторических произведений великих художников В.М. Васнецова, В.В. Верещагина, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, А.Е. Коцебу, Г.И. Угрюмова и др. Музейно-выставочная работа исторического плана продолжалась и в годы войны.

К древней русской истории обращались советские художники и скульпторы. Одним из главных экспонатов всесоюзной выставки 1942 г. и событием в истории отечественной живописи стал триптих П.Д. Корина «Александр Невский». Образ Невского был популярен как тема разных видов изобразительного искусства. Скульптор С.М. Орлов создал в 1941–1943 гг. замечательную многофигурную композицию из фарфора «Александр Невский» (экспонировалась на всесоюзной выставке «Героический фронт и тыл» 1943–1944 гг., вместе с другими его работами была удостоена в 1946 г. Сталинской премии второй степени).

В годы войны внимание художников к историческим персонажам ещё более возросло. Невский, Суворов, Кутузов и другие русские полководцы изображались на плакатах – стали частью самого агитационного и массового

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вида изобразительного искусства. Целый ряд плакатов военного времени объединяет схожая композиция: на первом плане идущие в бой советские солдаты, а фоном являются портреты полководцев прошлого. Это плакаты Кукрыниксов «Бьёмся мы здорово, колем отчаянно – внуки Суворова, дети Чапаева» (1941); В.С. Иванова «Бей, коли, гони, бери в полон!» (1941); плакаты В.С. Иванова и О.К. Буровой (1941–1942) и П.А. Алякринского (1942) и других художников на тему сталинского призыва: «Пусть вдохновляет Вас в этой войне мужественный образ наших великих предков!»

Параллельные процессы шли в развитии советской музыкальной культуры. В 1939 г. состоялась премьера «Ивана Сусанина» (новой редакции «Жизни за царя») М.И. Глинки. Композитор Ю.А. Шапорин создал симфонию-кантату «На поле Куликовом» (1939), ораторию «Сказание о битве за Русскую землю» (1943–1944). Шапорин писал музыку к картинам «Минин и Пожарский», «Суворов» и «Кутузов» (создал симфонические сюиты из этой музыки). М.В. Коваль написал ораторию «Емельян Пугачев» (1939) и одноименную оперу (1942). С.Н. Василенко создал оперу «Суворов» (1942), а В.Н. Крюков – оперу «Дмитрий Донской» (1947). Брат Владимира Николаевича Крюкова – Николай Николаевич – крупнейший композитор советского кино стал автором музыки к фильмам «Адмирал Нахимов» и «Крейсер «Варяг». Всё это лишь отдельные примеры, показывающие сходство тенденций развития кино и музыкального искусства.

Произведения С.С. Прокофьева наиболее известны среди всей музыки исторического кино рассматриваемого периода. Многие сочинения писались им для кинолент, связанных с историей: «Поручик Киже» (1934), «Александр Невский», «Лермонтов», «Иван Грозный». Музыка Прокофьева к картинам Эйзенштейна давно уже стала хрестоматийным примером мастерства, высокого сотворчества и потрясающего синтеза звуковых и изобразительных построений. Большой успех фильма «Александр Невский» способствовал тому, что в 1938–1939 гг. композитор написал одноименную кантату. Катастрофа второй серии «Ивана Грозного» и смерть Эйзенштейна стала трагедией для

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Прокофьева. После кончины режиссёра композитор отказывался от предложений писать музыку для кино: «Со смертью С.М. Эйзенштейна считаю свою кинематографическую деятельность навсегда законченной»[120].

Особенно широкое развитие и популярность историческая тематика в сталинский период имела в литературе. Многие исторические книги стали основой фильмов. Возникали идеи поставить картины по таким крупным произведениям советской литературы как «Дмитрий Донской» С.П. Бородина, «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского, «Порт-Артур» А.Н. Степанова и др. (реализованы эти планы не были). В конце 30-х К.М. Симонов написал поэмы «Ледовое побоище» и «Суворов». Эти произведения обнаруживают близость с фильмами Эйзенштейна «Александр Невский» и Пудовкина «Суворов». Не самые удачные сочинения поэта «Суворов» и «Ледовое побоище», тем не менее, отражают популярность фигур полководцев, тягу творческих людей раскрыть их образы в разных областях художественной культуры.

Трилогия В.И. Костылева «Иван Грозный» сыграла большую роль в сталинской реабилитации первого русского царя. С.Н. Голубов написал в годы войны книги «Герасим Курин» и «Багратион», И.Л. Сельвинский – драму в стихах «Ливонская война» и пьесу «Генерал Брусилов». Исторические романы, повести, поэмы и стихи пользовались тогда большой популярностью. В условиях формирования историко-патриотического сознания этот литературный жанр получил широкое распространение. Количество наименований исторических книг, конечно, несравнимо больше числа исторических фильмов.

В таком искусстве как архитектура, связанном с развитием исторического кино опосредованно, тоже наблюдались схожие процессы. На смену авангардным направлениям 20-х и начала 30-х гг. в советской архитектуре приходят другие течения, опирающиеся на разработку традиций архитектурного наследия. Конструктивизм, супрематизм, и некоторые другие авангардные направления не исчезали совсем (они сохранялись, например, в промышлен-

[120] Цит. по: Нестьева М.И. Сергей Прокофьев. – Челябинск, 2003. – С. 168.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ной архитектуре), но преобладать в период середины 30-х – середины 50-х гг. стали неоклассические направления.

Советский архитектурный конструктивизм 20-х гг. «счищал со средств художественной выразительности» привнесённые в них исторически «символические, этнические, культовые, региональные, личностные и временные характеристики»[121]. Нечто схожее делала и радикальная интернационалистская историография Покровского. В ней было стремление дать общие универсальные схемы развития. Она немало усердствовала в дискредитации этнической истории, религиозных традиций и т.д.

Сталинский исторический поворот – явление не уникальное в истории. Схожие процессы переживали в разные периоды и другие страны. Нечто подобное происходило во Франции после поражения во франко-прусской войне, в викторианской Англии[122] и т.д. Так же и борьба авангардных и традиционалистских течений имела место во множестве других стран, а не только в СССР.

Ориентация на классические образцы архитектуры античности очевидна в большинстве проектов второй половины 30-х и начала 40-х гг. Советская культура не отказывалась от претензий на мировое лидерство. Архитектура советской страны мыслилась образцом для всего мира – она ориентировалась сначала на один интернациональный стиль (устремлённый в будущее авангард), потом на другой интернациональный стиль (восходящий к древней античности).

Но в 30–40-е гг. ориентация на античную архитектуру всё более дополнялась подражанием более поздним восходившим к ней стилям (архитектура Ренессанса, барокко, классицизма). Немалое значение в сталинской архитектуре играли традиции зодчества народов СССР, что было очевидно по павильонам ВСХВ и различным постройкам в союзных и автономных республиках. Со временем в сталинской архитектуре всё более усиливалось тяготе-

[121] Хан-Магомедов С.О. Претензии классицистической концепции на формирование стиля XX века. // Архитектура Мира. Вып. 3. – М., 1994. – С. 182.

[122] См. по данной теме: Копосов Н. Память строгого режима. – С. 32–33 и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ние не просто к ордерной архитектуре, а к архитектурным традициям нашей страны. Это проявилось в послевоенных постройках архитектора Л.М. Полякова[123], знаковых для того времени: близкая к архитектуре русского барокко гостиница «Ленинградская» в Москве, тяготеющие к традициям русского ампира станция московского метро «Калужская» (ныне «Октябрьская» кольцевая), сооружения Волго-Донского канала и др. (Интересно, что при Хрущёве, произведшем новый поворот в архитектурной и исторической политике, здания Полякова станут одним из основных примеров «украшательства», «некритического отношения к использованию классического наследия», «неоправданно высокой стоимости строительства»[124]).

Сталинская архитектура была эклектичной. Эклектику можно обнаружить и в других видах советского искусства. В тоже время сталинская историческая концепция не менее эклектична, чем архитектура, изобразительное искусство, театр и кино той эпохи. Однако поражает специфическая цельность советского искусства рассматриваемого периода. И столь же удивительно его значительное разнообразие, обнаруживаемое при внимательном сравнительном изучении конкретных произведений.

Пример «историзма» архитектуры интересен ещё в одном аспекте. Советская культура того времени так широко и постоянно соотносила себя с прошлым, поскольку советские люди осознавали исторический масштаб собственной жизни, своего времени. Глубочайшие перемены в обществе и в экономике, перемены, осуществлённые в короткие сроки (в известном марше пелось: «За годы сделаны дела столетий»), Победа в войне – современники понимали исторический масштаб данных событий. Это было одним из мотивов интереса советского общества к переломным и героическим страницам прошлого. «Историзм» сталинского искусства – это другая сторона понимания собственного исторического масштаба. Примечательны в этой связи следующие строки С.М. Эйзенштейна: «Нам не надо становиться на цыпочки,

[123] См.: Полякова А.Л. Архитектор Леонид Михайлович Поляков. – М., 2008. и др.
[124] Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. – М, 2007. – С. 319–322.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

чтобы дотягиваться на высоту великих эпох и людей прошлого. Но нам не нужно и тащить великое прошлое и великих людей былого с их пьедесталов. Мы говорим с ними, как равные с равными. Ибо мы – великая эпоха и с великими эпохами прошлого говорим на равном языке – с высот одинаковой исторической полноценности»[125].

Произведения архитектуры той эпохи и популярность исторических фильмов наиболее явно демонстрируют эту тенденцию общественного сознания.

«Пётр Первый» и «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий» и «Кутузов», «Степан Разин» и «Салават Юлаев» и другие исторические фильмы 1936–1946 гг. были тесно связаны с другими сферами художественной культуры СССР этого периода. Представление об общих тенденциях её развития необходимо для изучения более конкретного культурно-исторического феномена, которым является объект данного диссертационного исследования.

Выводы по первой главе

Под историческими фильмами в СССР 1936–1946 годов подразумеваются произведения игрового (художественного) кино, посвящённые историческим событиям дореволюционного периода. Формируя картину дореволюционной истории, эти фильмы оказывали воздействие на историко-патриотического сознание советского общества. Военная угроза, укрепление политического режима требовали трансформации идеологических установок – пропаганды патриотизма. Патриотические и интернационалистские установки в СССР сосуществовали и часто противоборствовали. Историческое кино – сфера, отразившая эту диалектику идеологического развития. Исторические фильмы стали полем для критики радикально-нигилистических взглядов на дореволюционное прошлое и выработки и внедрения в общественное сознание новой концепции многовековой российской истории.

[125] Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. – С. 53.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Значение кино в советской общественно-политической системе в 30-е гг. постоянно усиливалось (что, однако, не означало тотальной политизации киноискусства). Была выстроена государственная система руководства кинематографом через структуру ГУК, позже преобразованного в КДК, а затем в Министерство кинематографии СССР. Значительную роль играли и партийные структуры (особо агитпроп), претендовавшие на формулирование кинополитики. Сталин стал направлять развитие кинематографа (и особенно игрового исторического кино), лично вмешиваясь в процесс создания картин. Он был уверен в потенциале исторических фильмов по воздействию на общественное сознание.

Рост интереса к истории в стране был колоссальным, поэтому фильмы были отнюдь не просто политическим заказом, а ещё и ответом на социальную потребность. Обращение к прошлому в тех или иных формах получило в 30-е гг. сильный импульс к развитию в разных областях художественной культуры. Инициаторами этого были не только политические деятели, но и представители советской культуры. Крупнейшие исторические киноленты в 1936–1946 гг. становились камертоном для всего сталинского историзирующего искусства.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Глава 2. Исторические фильмы предвоенных лет

§ 1. Поворот в советском историзирующем искусстве. 1936 г.

Середина 30-х гг. была периодом значительной трансформации восприятия истории в советском обществе. Творчество кинорежиссёра И.П. Кавалеридзе отразило эту трансформацию.

«Прометей» – судьба этого фильма связана с рядом заметных и широких государственных акций: борьба с формализмом и натурализмом; критика школы М.Н. Покровского; разработка новых учебников истории; критика политической и публицистической деятельности Н.И. Бухарина; кампания против оперы-фарса «Богатыри» и др.

Создав ряд картин связанных с исторической тематикой, Иван Петрович Кавалеридзе снял фильм «Колиивщина» (1933). Он был посвящён теме народных движений – восстанию «колиев» на Украине в 1767–1768 гг. Фильм «Колиивщина» был хорошо принят и высоко оценён. Как вспоминал сам Кавалеридзе, картину даже противопоставляли ряду других режиссёров, «как сокрушающий удар по национал-фашистам и их союзникам национал-уклонистам»[126]. Поиски и эксперименты автора в этом его первом звуковом фильме встречены были положительно. Тема народных восстаний в начале 30-х была очень популярна и многим казалась залогом правильной идеологической ориентации автора. История в этом фильме трактовалась в духе ещё влиятельных тогда концепций Покровского. Кавалеридзе впоследствии с горечью писал о том, что ему приходилось переделывать сценарий в угоду вульгарному социологизму: «Приходится не раз изменять сценарий, следуя указаниям и консультациям историков. А история тоже меняется... Вернее, отношение к ней. Это я особенно почувствовал, вновь перерабатывая образы Гонты и Железняка... Страшная, но героическая смерть Гонты в расчет не принимается. Вульгарный социологизм, бытовавший в то время, требует его

[126] Кавалеридзе И.П. Воспоминания... – С. 102.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

клеймить, не признавая никаких полутонов. Семнадцать раз переписываю сценарий»[127]. Когда фильм вышел на экран, то был оценён как политическое и художественное достижение. В январе 1935 г. в связи с 15-летним юбилеем советского кино среди прочих кинематографистов Кавалеридзе был награждён орденом «Красной звезды».

После фильма «Колиивщина» Кавалеридзе хотел продолжить тему истории социальной борьбы. Он задумал трилогию, второй частью которой должен был быть «Прометей» (о середине XIX в.), а третьей – «Днепр» об октябрьской революции[128].

Сюжет фильма «Прометей», поставленного Кавалеридзе на киевской студии Украинфильм, был очень сложным. Картина объединяет много разных героев, действие разворачивается на Украине, Северном Кавказе, на Волге, в Петербурге... В драматургии «Прометея» перемешано много сюжетных линий. В фильме действуют: отданный в солдаты украинский крепостной крестьянин Ивась; крестьянка Катерина (невеста Ивася) проданная барином в «дом терпимости»; Настасья, хозяйничающая в этом заведении; революционер Гаврилов, как и Ивась служащий солдатом на Кавказе; украинские помещики; генерал; грузинские крестьяне и аристократы; Николай I и его приближённые; священники и другие персонажи. В «Прометее» был эпизод с ролью Т.Г. Шевченко[129]. Одна из основных фигур в картине – купец Жуков. Он выступает не просто как нижегородский торговец, но активно контактирует с помещиками и офицерами, оказывается в войсках действующих на Кавказе, теоретизирует на счёт государственных и экономических интересов буквально в геополитическом масштабе и ещё содержит публичный дом. Этот купец представлен в фильме выразителем интересов капитала. Очевидно, что тут сказалось влияние центральной идеи школы Покровского о торговом капитале.

---

[127] Кавалеридзе И. П. Воспоминания... – С. 100.
[128] Медведев Т., Донец Л. Иван Кавалеридзе // 20 режиссёрских биографий. – М., 1971. – С. 146.
[129] Эпизод с ролью поэта не сохранился.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

В фильме «Прометей» Кавалеридзе использовал мотивы поэм Шевченко «Кавказ» и «Сон». Шевченковскую аллегорию (борьба Прометея с чёрным орлом) режиссёр использовал как ключевой символ фильма. Авторитет Т.Г. Шевченко, успех «Колиивщины», положение Кавалеридзе, выдвинувшегося в число наиболее видных и известных деятелей украинского искусства – всё это питало самые оптимистические ожидания об экранной судьбе «Прометея». В «Прометее» были привычные для революционного искусства 20-х – начала 30-х гг. показ ужасов самодержавия и крепостничества, осуждение колонизаторской политики царизма, воспевание разнообразных восстаний (почти каждое из которых считали революционным и прогрессивным). Поэтому многие ожидали успеха картины.

Но фильм не отвечал менявшейся концепции истории российской государственности и межнациональных отношений. В середине 30-х гг. всё большее значение для успеха фильма о социальной борьбе у власти и публики приобретало то, как он соотносится с социально-политическими изменениями, с задачами консолидации советского общества в условиях приближения войны и т.д. Руководство ГУКФ сознавало, что в новых условиях «Прометей» может быть принят и отрицательно. Это понял Б.З. Шумяцкий, который регулярно встречался со Сталиным и устраивал ему и его ближайшему окружению кинопросмотры. Шумяцкий фиксировал, что происходило и говорилось на кремлёвских киносеансах[130]. Он оставил запись и о просмотре «Прометея» Сталиным, Молотовым и Калининым 7 февраля 1936 г.

При этом просмотре Шумяцкий изложил Сталину историю фильма следующим образом: «Я рассказал историю происхождения его сценария ... без ведома, а потом и при возражении ГУКФ комиссией Стецкого, затем мое письмо в конце августа 1936 г.[131] членам ПБ о том, что просмотренный ГУКФ по черновому монтажу фильм «Прометей» совершенно неприемлем, ошибочен по своему направлению и крайне низок по своей творческой куль-

[130] Записи Б.З. Шумяцкого за 1934–1937 гг. опубликованы. См.: Кремлёвский кинотеатр – С. 919–1053.

[131] Видимо ошибка. Имеется в виду август 1935 г., т.к. запись сделана в феврале 1936 г.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

туре (сценарий, сюжет, интересная игра, музыка и вся режиссерская трактовка). Но т.к. фильм расхвалили не только украинские организации и пресса, но даже и ряд наших московских газет, особенно «Известия», отчасти «Правда» (рецензия т. Хвыля) и т.к. Украинфильм не соглашался с нашей оценкой, – то я просил фильм просмотреть и принять мое предложение о невозможности без коренных переделок разрешать его.

Члены ПБ *после* просмотра в основном со мной согласились, но не запретили фильм, предложили попытаться его исправить, а мне предложили дать в «Правду» и «Известия» развёрнутую критику как фильма, так и хвалебных высказываний прессы»[132].

Обширный фрагмент записи Шумяцкого показывает, что он как руководитель кинематографии не принимал этого фильма. Шумяцкий чувствовал остроту и неоднозначность в текущий момент исторической темы и пытался ещё в августе 1935 г. напрямую обратиться к членам Политбюро за указаниями по фильму. Однако видимо в то время ещё и не все высшие руководители партии до конца понимали намеченный Сталиным поворот в отношении к отечественной дореволюционной истории – члены Политбюро, согласившись с оценками Шумяцкого, всё же не запретили «Прометея» и предложили его исправить. Сам Сталин, как можно предположить, не стремился сразу раскрывать всю суть и цели своей новой политики на историческом фронте.

Инициированные Политбюро критика и работа по исправлению видимо не смогли серьёзно изменить фильм и отношение к нему в прессе. Сам просмотр 7 февраля 1936 г. был отчасти вызван именно рекламой фильма в печати[133].

В ходе просмотра критику начал сам Сталин, выразив неудовольствие и содержанием фильма и его формой. Молотов, который видел картину ранее на просмотре для членов Политбюро, поддерживал Сталина. Шумяцкий по-

[132] Кремлёвский кинотеатр – С. 1041.
[133] Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

пытался ещё раз подчеркнуть, что он вопреки Украинфильму, комиссии А.И. Стецкого[134], прессе и даже Политбюро боролся за запрет фильма:

«Б.Ш. В своё время я предлагал это. Но члены ПБ, просмотрев фильм, решили ограничиться исправлениями.

И.В. Что же тут поправлять, когда всё плохо? Так как же быть?

В.М. Конечно, картина плоха»[135].

Отношение к «Прометею» Сталина показывало стремление менять в корне раскрытие исторической тематики в советском искусстве.

Официальная оценка «Прометея» получила отражение в «Правде». 13 февраля 1936 г. была опубликована редакционная статья «Грубая схема вместо исторической правды». Название показательно. Среди всех недостатков фильма оно выделяло главный – художественный фильм раскрывал историю по схематичным вульгарно-социологическим построениям. Хотя картине высказывались и обвинения в формализме, широкая кампания против которого развернулась в то же самое время.

В статье отмечалось: «Нет надобности говорить, что произведения искусства, построенные на историческом материале, очень нужны и могут быть чрезвычайно актуальны»[136]. Подобное замечание и впоследствии будет практически обязательным в большинстве публикаций об исторических кинофильмах. В одобрительных статьях оно будет подчёркивать успех произведения и авторов, в отрицательных – оно было призвано вывести из-под критического удара сам жанр исторической кинокартины, который постепенно становился одним из ведущих в советском кино.

Необходимо было сразу подчеркнуть, что «Прометей» плох не своей целью показа исторического прошлого, а тем как в кинокартине достигалась эта цель: «Явная неудача фильма «Прометей» состоит в том, что вместо исторической правды, показанной средствами искусства, в нем дана грубая

---

[134] Вероятно, Шумяцкий говорил о комиссии ЦК ВКП(б) по кино, которая неоднократно меняла свое название. См. о кинокомиссиях: Максименков Л.И. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. – С. 39.

[135] Кремлёвский кинотеатр – С. 1042.

[136] Грубая схема вместо исторической правды // Правда. – 1936. – 13 февраля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

схема, извращающая историю. Этого одного уже достаточно, чтобы испортить, погубить даже самые лучшие намерения режиссера и актеров. Кроме того, фильм «Прометей» сделан плохо. На нем лежит печать формализма и беспредметного трюкачества»[137]. Анализу образа купца Жукова в статье предпослана фраза: «Незнание исторических фактов режиссёр Кавалеридзе пытается компенсировать схемой в духе М.Н. Покровского о всемогуществе торгового капитала»[138]. Проявилось и стремление скорректировать оценки истории межнациональных отношений в Российской империи. Борьба горцев Северного Кавказа против «колонизаторской политики самодержавия» именуется в статье освободительной и прогрессивной, но присутствует и такой эпизод: «В фильме говорится о зверской эксплоатации и угнетении украинского народа. Но единственными виновниками этого показаны лишь российский торговый капитал и российские помещики. Из этой схемы совершенно выпадают польские помещики, зверски угнетавшие украинских крестьян вплоть до Октябрьской социалистической революции. Выпадают также украинские помещики и украинская же буржуазия»[139].

Политическое руководство увидело в фильме опасное сведение темы социального угнетения крестьянства к национальному угнетению украинских крестьян имущими сословиями русских. Это, вероятно, посчитали одним из главных недостатков фильма. Впоследствии, в кинокартинах о народных восстаниях, проблемы национальных противоречий будут освещать аккуратнее.

История межнациональных отношений, как и всего прошлого страны в целом, в начале 1936 г. была остро дискутируемым вопросом. Это было связано с известными выступлениями Н.И. Бухарина и редактируемых им «Известий» о «нации Обломовых»[140] и последовавшей критикой его концеп-

---

[137] Грубая схема вместо исторической правды // Правда. – 1936. – 13 февраля. – С. 4..
[138] Там же.
[139] Там же.
[140] Одна из наиболее известных статей Бухарина, в которой он проявлял резкий негатив к прошлому русского народа: Бухарин Н. Наш вождь, наш учитель, наш отец // Известия. – 1936. – 21 января. – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ций[141]. Критика Бухарина разворачивалась параллельно с важнейшей акцией в развитии сталинской исторической идеологии – обсуждением проектов учебника по истории СССР. Критические ответы на статьи о «нации Обломовых» и на фильм Кавалеридзе появились в «Правде» почти одновременно и в обоих случаях говорилось о значении придаваемом истории: «Об этом снова с исключительной силой напоминают недавно опубликованные материалы «На историческом фронте» – замечания товарищей Сталина, Кирова и Жданова»[142]. Речь шла об известных замечаниях 1934 г. (опубликованы 27 января 1936 г. вместе с постановлением ЦК ВКП(б) и СНК СССР об учебниках истории от 26 января 1936 г.). Публикация этих документов готовилась как важная политическая акция[143]. При обсуждении учебника часто затрагивались вопросы истории межнациональных отношений.

В 20-х – начале 30-х гг. почти любое движение против царизма освещалось ореолом освобождения и прогрессивности. Этой традиции следовали: Бухарин в своей публицистике, ученики Покровского в своих трудах и проектах учебников, Кавалеридзе в своём фильме «Прометей». В условиях эволюции исторической политики, в условиях поворота к патриотическому освещению необходима была большая разборчивость. Её не хватило Кавалеридзе. Распространённую схему (которой руководствовался режиссёр) в середине 30-х стали менять, она была названа грубой и подменяющей историческую правду. Кавалеридзе вспоминал: «Картина «Прометей» принесла мне много радостных минут и немало огорчений, когда стали уточнять труды историков, которыми я руководствовался в своей работе»[144]. Высшее руководство ставило цель – изменить прежние установки. Запрет и критика фильма «Прометей» предстаёт одной из акций этой новой политики. Однако критика «Прометея» не устранила в одночасье влияние школы Покровского и радикальных традиций нигилизма по отношению к дореволюционному прошлому

[141] В ответ на статью Бухарина и другие схожие по содержанию материалы «Правда» опубликовала редакционную статью: Об одной гнилой концепции // Правда. – 1936. – 10 февраля. – С. 3.
[142] Об одной гнилой концепции... – С. 3.
[143] Вестник Архива Президента Российской Федерации. Историю в школу: создание первых советских учебников. – С. 167.
[144] Кавалеридзе И.П. Воспоминания... – С. 106.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

в кино. Исторические фильмы, выходившие вслед за «Прометеем», показывают сложную эволюцию освещения дореволюционной истории на экране.

В Ленинграде фильм «Прометей» шёл 6 дней, в Москве только рекламировался к тому моменту, когда был запрещён.

Запрет фильма И.П. Кавалеридзе сказался на судьбе другого исторического кинопроекта – сценария «Шамиль» М.К. Калатозова. Сценарий был посвящён имаму Шамилю, руководившему горцами в их борьбе с Россией во время Кавказской войны. Над этим сценарием[145] Калатозов работал в 1934–1936 гг. и возлагал на него большие надежды. К осени 1936 г. сценарий был закончен и передан режиссёром Шумяцкому, который отнёсся к нему с большим вниманием. За две недели Шумяцкий ознакомился со сценарием «Шамиль» и направил Калатозову 15 сентября 1936 г. письмо и отзыв. В них он разъяснил невозможность постановки в настоящий момент. Одной из причин отказа Шумяцкого в поддержке замысла Калатозова можно считать критику «Прометея». Киноначальник писал режиссёру о «Шамиле», что «тема настолько значима и уже однажды у нас испорчена (Кавалеридзе), что мы все должны быть на ее счет особенно настороженными»[146].

Ситуация с «Прометеем» была связана с начавшейся тогда же в СССР активной проработкой сферы искусств под лозунгами борьбы с формализмом, натурализмом и др. Кино отводилась особая роль борьбе на культурном фронте. Это подтверждается записями Шумяцкого о сталинском кинопросмотре 29 января 1936 г.: «И.В. … Для примера привел положение музыки, – самотек в работе композиторов, приведший Шостаковича к его сумбуру и левацкой какофонии. … Если в кино создавались не только фильмы, но и реалистическая музыка, включая и массовые песни, то, почему бы этого не достичь на музыкальном фронте?»[147] Шумяцкий отвечал: «Я борюсь за ясную жизнерадостную, т.е. реалистическую музыку уже ряд лет. Писал даже

[145] Анализ сценария см.: Богомолов Ю. Михаил Калатозов: (Страницы творческой биографии). – М., 1989. – С. 88–92.

[146] Дерябин А. Пять лет и три года: Предыстория и история калатозовского «Шамиля» – С. 115. Позиция Шумяцкого и история с «Прометеем» не остановили М.К. Калатозова в желании снять фильм по своему сценарию, и с инициативами его постановки он выступал вплоть до 1939 г., но безуспешно.

[147] Кремлёвский кинотеатр – С. 1035.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

об этом неоднократно, в прошлом, например, году в «Правде». С другой стороны спорю крепко с композиторами насчет такого характера музыки основанного на фольклоре, на истоках народной и лучшей классической музыки»[148]. Сталин одобрил упомянутую Шумяцким статью[149], и критиковал отдельные недостатки киномузыки: «В некоторых фильмах, например, вас берут на оглушение. Оркестр трещит, верещит, что-то визжит, что-то свистит, что-то дребезжит, мешая вам следить за зрительными образами»[150]. На третьем после этого кремлёвском просмотре Шумяцкий по просьбе Сталина показывал ему «Прометея». (В фонограмме фильма, кстати, тоже было не мало ударных громких раскатистых звуков).

Отдельно в статье «Грубая схема вместо исторической правды» отмечались недостатки «примитивной и антихудожественной» музыки фильма Кавалеридзе: «В тех случаях, когда композитор, «не мудрствуя лукаво», пользуется мотивами народной мелодии, музыка звучит убедительно. К сожалению таких мест в фильме немного. В большинстве случаев режиссер пытается натуралистичностью музыки, невероятным громыханием придать кадрам убедительность, которая не дана образно и сюжетно»[151]. Критика «Прометея», очевидно, прямо следовала духу сталинских указаний в области музыки. Рекомендации обращаться к фольклору и равняться на лучшие традиции народного творчества стали в начале 1936 г. обязательными в публикациях о музыке и других искусствах.

На просмотре 29 января 1936 г. Сталин говорил Шумяцкому об исключительной важности кино, «у которого уже накоплен интересный опыт развития искусства, оснащённого своей техникой, которая обеспечивает ему наибольшую организованность и даже некоторую дисциплину художественных кадров»[152], и говорил о том, как важно руководить творческими кадрами. По всей видимости, кино казалось ему особо важным не только по силе его

[148] Кремлёвский кинотеатр – С. 1035.
[149] Видимо речь шла о статье: Шумяцкий Б. Музыкальная культура в кино // Правда. – 1935. – 8 апреля. – С. 3.
[150] Кремлёвский кинотеатр – С. 1036.
[151] Грубая схема вместо исторической правды – С. 4.
[152] Кремлёвский кинотеатр – С. 1035.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

массового воздействия, но и по индустриальному характеру производства кинофильмов. Ему нравилось то, что киноискусство является в тоже время промышленным производством, и без этого производства ни один работник кино ничего создать не может. А как направлять и контролировать промышленное производство большевики знали.

Нужно отметить, что запрет кинокартины «Прометей» не сказался отрицательно на дальнейшей деятельности в кино её создателя. Поначалу Кавалеридзе хотел продолжать работу над задуманной трилогией и ставить фильм «Днепр». Потом он получил предложение ставить «Тараса Бульбу» (случай удивительный: раскритикованному режиссеру, обвиняемому в вульгарном социологизме, формализме, натурализме и национализме, предлагают экранизировать важнейшее историческое произведение классической литературы). Но, как вспоминал Кавалеридзе: «Однако уже готовый и одобренный сценарий «Тарас Бульба» пришлось спрятать в письменный стол»[153].

«Наталка Полтавка». Для своей следующей работы в кино Кавалеридзе избрал постановку киноопер. Подобный выбор может показаться попыткой опального режиссёра уйти в лёгкий жанр. Но это совсем не так. Фильмы-оперы были тогда неосвоенным жанром молодого звукового кино, считались новаторством (в отличие от более поздних экранизаций театральных постановок). Кроме того, сюжет обеих был из дореволюционного прошлого, хотя и не касался значительных исторических событий. Это показывает, что после «Прометея» запрета на однажды «проваленную» им историческую тематику для Кавалеридзе не было.

Опера «Наталка Полтавка» Н.В. Лысенко 1889 г. по одноимённой пьесе И.П. Котляревского 1819 г. о любви простой украинской девушки Наталки с успехом шла в середине 30-х на украинской сцене. Опера вошла в программу декады украинского искусства в Москве в марте 1936 г. Декада эта увенчалась шумным успехом, высокими наградами участникам и лестными публи-

[153] Кавалеридзе И.П. Воспоминания – С. 108.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

кациями в печати о культуре Украины[154]. На представлениях присутствовал Сталин и другие руководители правительства и партии. Вообще оперное искусство в 1936 г. было первым и одним из ведущих «фронтов» борьбы с формализмом в советском искусстве. Всё это показывает, что «Наталка Полтавка» была материалом довольно ответственным. Декада высоко подняла статус этого произведения. На Украине доверили его перенесение на экран И.П. Кавалеридзе – это показывает, что он не впал в немилость. Его не преследовали из-за «Прометея».

Кавалеридзе поставил свою «Наталку Полтавку» довольно быстро (несколько месяцев). Лиричная музыкальная картина прошла с большим успехом в СССР и на зарубежных экранах. Фильм имел неплохую прессу.

В отзывах иностранцев о Кавалеридзе и его фильмах можно встретить разные оценки. Американский киновед Д. Лейда, так описывал творчество Кавалеридзе в своей монографии: «... Это человек, о чьих ранних работах, я знаю только хорошее. Кадры его фильмов производят на меня впечатление монументальности, изолированные фигуры, буквально привнесенные из его прежней сферы творчества[155], и его нереалистический стиль, в конечном счете, принесший проблемы. Когда «Правда» обрушила критику на его новый фильм «Прометей» 13 февраля 1936 г., это предсказывало перемены для него или для его стиля. Он, оставаясь в кинопроизводстве, делал почти слабые украинские оперетты – единственная его работа, что я видел»[156]. Французский журналист Пьер Вормс, увидев в 1935 г. «Прометей», дал картине превосходную характеристику: «Я горжусь тем, что был одним из первых иностранцев, которому посчастливилось увидеть новейший шедевр украинского киноискусства «Прометей» тов. Кавалеридзе. По моему мнению, это один из

[154] Хвыля А. Украинская опера. // Правда. – 1936. – 9 марта. – С. 4.; Он же. Счастливая встреча // Правда. – 1936. – 23 марта. – С. 4.; Мастера украинского искусства // Правда. – 1936. – 24 марта. – С. 1.
[155] И.П. Кавалеридзе был известным скульптором, автором ряда монументов.
[156] Leyda J. Op. Cit. – P. 335.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

наиболее выдающихся революционных фильмов, какие я видел за последние несколько лет»[157].

Уже в 60-х гг. фильм «Прометей» был в некотором роде «реабилитирован». Кавалеридзе вспоминал: «27 февраля 1961 г. специальная комиссия в Москве ознакомилась с «Прометеем». В результате я получил письмо, где с радостью прочитал, что в фильме «Прометей» режиссер И.П. Кавалеридзе показал высокую для своего времени изобразительную культуру... Всё хорошо, что хорошо кончается!»[158].

Фильм «Прометей» не стоит в первом ряду советских исторических кинокартин, но ситуация вокруг этого произведения имела своё значение в развитии историзирующего искусства сталинского периода.

Интересное историческое совпадение: «Наталка Полтавка» вышла на советский экран 15 ноября 1936 г. (второй день после запрета «Богатырей» и день публикации в «Правде» статьи председателя Всесоюзного Комитета по делам искусств П.М. Керженцева «Фальсификация народного прошлого (О «Богатырях» Демьяна Бедного)»). А 14 ноября 1936 г. Керженцев в своей статье о важности и перспективности киноопера упомянул новый фильм Кавалеридзе, как первый опыт этого жанра: «И несомненно этот фильм, слабый с точки зрения ревнителей киноспецифики, будет иметь большой успех у массового зрителя по своим музыкальным достоинствам»[159].

Ярко продемонстрировала происходивший идеологический поворот история постановки оперы-фарса «Богатыри» по либретто Демьяна Бедного в Камерном театре. Запрет этого спектакля и последовавшая критическая кампания не сравнима по своему масштабу с критикой «Прометея». Запрет «Богатырей» имел ключевое значение для советской идеологии и искусства 30–50-х гг.

Спектакль долгое время готовился, прошёл практически все инстанции, включая Главрепертком, о нём были хорошие отзывы. Его одобрили даже

[157] Цит. по: Капельгородская Н. Из когорты первопроходцев // Иван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний – С. 7.
[158] Кавалеридзе И.П. Воспоминания – С. 108.
[159] Керженцев П. Новая задача кино // Правда. – 1936. – 14 ноября. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

некоторые высокопоставленные функционеры. А запрет и критика последовали только после того, как спектакль увидел В.М. Молотов.

Представляется, что основную цель кампании против «Богатырей» верно определил А.М. Дубровский: «Стало ясно, что теперь нужны положительные оценки прошлого, показ героики в истории народа. Главное, всё это дошло до сознания деятелей искусства, благодаря которым новые идеи могли бы пропагандироваться ещё более широко»[160].

Демьян Бедный (Е.А. Придворов) получил от руководителя московского Камерного театра А.Я. Таирова предложение написать либретто к музыке А.П. Бородина ещё в середине 1934 г. Режиссёр увлёкся идеей возродить музыку великого композитора, написанную им к шуточной музыкальной сказке. Старое либретто, с которым комическая опера в XIX в. не имела успеха[161], Таиров решил переделать и заказал её Демьяну Бедному.

Демьян Бедный взялся за переделку либретто, но написал практически новое, поскольку посчитал прежнее очень плохим. В результате осенью 1936 г. Камерный театр выпустил оперу-фарс «Богатыри». Оформление постановки было сделано палехскими художниками в соответствующем стиле. Князь Владимир, двор и богатыри из княжеской дружины представлялись пьяницами. Положительными героями и едва ли не революционерами были выведены разбойник Угар и его друзья из беглых крестьян. Крещение Руси издевательски представлялось произошедшим «по пьяному делу».

Источники дают возможность представить, какое влияние оказал запрет «Богатырей» на деятелей культуры связанных с кинематографией в целом, и с постановкой исторических кинофильмов в частности. Например, документ, датируемый 14–16 ноября 1936 г. – «Справка секретно-политического отдела ГУГБ НКВД СССР «Об откликах литераторов и работников искусств на сня-

[160] Дубровский А. М. Историк и власть. Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.). – Брянск, 2005. – С. 165–166.

[161] «Богатыри» А.П. Бородина по либретто В.А. Крылова поставлены были в 1867 г. в Большом театре. Композитор скрыл своё имя в афише под звёздочками (***). В музыку Бородин включал народные мелодии и фрагменты произведений других популярных композиторов. (См.: Дубровский А.М. Историк и власть. – С. 155–156)

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тие с репертуара пьесы Д. Бедного «Богатыри»[162]. При сборе сотрудниками НКВД этих «откликов» могли быть зафиксированы слухи, фразы (брошенные случайно или под воздействием эмоций), высказывания с подтекстом и т.п., что обуславливает специфику источника.

Из всех изложенных в справке индивидуальных реакций для истории кино интересны в первую очередь следующие. Поэт В.А. Луговской (автор стихов песен в фильмах Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный»): «Постановление вообще правильное, но что особо ценно, это мотивировка. После этого будут прекращены выходки разных пошляков, осмеливавшихся высмеивать русский народ и его историю. До сих пор считалось хорошим тоном стыдиться нашей истории»[163]. Кинорежиссёр И.З. Трауберг: «Советское государство становится всё более и более национальным и даже националистическим. В силу этого совершенно неожиданные вещи находят защиту у руководства партии. Становится трудней работать, тем более, когда столько руководящих лиц, – и главреперткомовцы, и комитет по делам искусств не могут правильно решить смысл пьесы, которую приходится снимать после того, как она ими принята»[164]. Писатель О.Д. Форш (автор сценария фильма «Пугачёв»): «Ну разве может быть у писателя два мнения? Чудно, замечательно, что Демьяна проучили. Вот, только, пожалуй, нам, пишущим пьесы, сейчас работать трудно будет. Литовский, говорят, совсем голову потерял, ни в чём не уверен. А меня и без того главреперткомщики заставляют вымарывать и выправлять пьесу о Камо»[165]. С.М. Эйзенштейн: «Я не видел спектакль, но чрезвычайно доволен хотя бы тем, что здорово всыпали Демьяну. Так ему и надо, он слишком зазнался. Хорошо также, что попало этому подхалиму Литовскому, который грохнул хвалебную статью. Во всём этом деле меня интересует один вопрос, где же были раньше, когда выпускали на сцену контрреволюционную пьесу?»[166]. Кинорежиссёр Б.В. Барнет: «К

[162] См.: Власть и художественная интеллигенция – С. 333–341.
[163] Там же. – С. 337.
[164] Там же.
[165] Там же. – С. 338.
[166] Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сожалению, не успел посмотреть спектакль. Знаю только, что такой гнилой театр, как Камерный, давно пора закрыть»[167]. Кинорежиссёр Г.Л. Рошаль: «Ничего не понимаю. Не знаю, за что теперь браться. Оказывается, что вообще нельзя ставить никакой сатиры»[168]. Режиссёр А.Л. Птушко: «Я вообще растерялся. Попробовали посмеяться над крещением Руси, и то, оказывается, нельзя. Страшно работать, у меня опускаются руки»[169]. Кинорежиссёр М.И. Ромм: «По-существу, конечно, статья [Керженцева в «Правде» 15 ноября 1936 г.] правильная, и всем досталось по заслугам. Но где же комитет искусств был раньше? Очевидно, этот спектакль смотрел кто-либо из членов правительства, и Керженцеву предложили самого себя высечь»[170].

В приведённых цитатах отразились определённые тенденции. Многие одобряли постановление Политбюро от 14 ноября 1936 г. о запрете пьесы. Видно, что не все деятели культуры сразу смогли осознать ситуацию. Многие были дезориентированы. Примечательно, что деятели драматического театра в своих отзывах больше говорили о «формализме», о недостатках театра Таирова, о начальстве, о других закрытых театрах (МХАТ второй). А вот писатели и поэты, кинематографисты и деятели музыкального театра чаще и более веско отзывались об историко-патриотическом аспекте ситуации. К тому времени поворот к исторической тематике был наиболее явным именно в сфере литературы, кино и оперы. Многие деятели культуры понимали, что распространённые ранее в освещении дореволюционной истории критические и сатирические мотивы («до сих пор считалось хорошим тоном стыдиться нашей истории») противоречат идеям пропаганды патриотизма через уважение к своему прошлому.

Характерна реакция композитора И.И. Дзержинского (автора объявленной образцом оперы «Тихий Дон»): «Я собираюсь писать оперу «Пугачев». После этого постановления комитета я не знаю, как мне быть. Я хотел бы поговорить с кем-нибудь из руководящих товарищей. Теперь к исторической

[167] Власть и художественная интеллигенция – С. 339.
[168] Там же. – С. 340.
[169] Там же.
[170] Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

теме надо подходить с предельной осторожностью»[171]. В прозорливости композитору нельзя отказать. Как показывали события 1936 г. советоваться по вопросам истории с «кем-нибудь из руководящих товарищей» нужно было обязательно, чтобы разделить с ними ответственность. Но ни их директивы, ни традиционные идеологические ориентиры, ни новейшие лозунги пропаганды не давали гарантий успеха исторического произведения. В то противоречивое время новые подходы к освещению истории средствами искусства и литературы были ещё неопределенны, находились в стадии формирования.

17 ноября 1936 г. Бедный вызвал к себе литературного функционера В.П. Ставского, через которого явно собирался объясниться перед высшим партийным начальством. Ставский привёл с собой человека для ведения стенограммы.

В разговоре Бедный много раз особенно подчёркивал, что Керженцев не запретил пьесу, «не разглядел», «не помог»[172] и т.д. Схожие претензии он предъявил Главискусству, Главреперткому, Л.З. Мехлису как редактору «Правды»[173]. Он также стремился представить Таирова ведущим и основным звеном в их работе над «Богатырями» и подчёркивал своё нежелание заниматься этим либретто: «Первая ошибка была, что я взялся за эту работу. Эта, прямо сказать, ошибка – корень всего этого дела. Мне за эту работу не надо было браться. Вторая ошибка та, что как я ни выпутывался – Таиров меня уговорил»[174]. Бедный явно стремился переложить вину на других.

К чести Таирова надо отметить, что он, судя по источникам, брал основную ответственность на себя: «Я допустил большую ошибку. Беру на себя всю ответственность, несмотря даже на то, что комитет по делам искусств, который принимал спектакль, апробировал его. Моя ошибка заключается в том, что я, как художник, должен был предвидеть все последствия»[175]. При этом, интересно, что по воспоминаниям жены Таирова А.Г. Коонен, даже сам

---

[171] Власть и художественная интеллигенция – С. 339–340.
[172] РГАСПИ Ф. 17. Оп. 120. Д. 257. Л. 34, 36, 39, 40 и др.
[173] Там же. – Л. 30.
[174] Там же.
[175] Власть и художественная интеллигенция – С. 333.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

выбор Бедного для переделки старого либретто был сделан по совету Керженцева[176].

В 1936 г. Демьяна Бедного не впервые критиковали за принижение и грубое высмеивание русской истории и национального характера. В 1930 г. Сталин подверг критике пролетарского поэта за его фельетоны «Слезай с печки», «Перерва» и «Без пощады». В письме Бедному он писал: «Революционные рабочие всех стран единодушно рукоплещут советскому рабочему классу и, прежде всего, **русскому** рабочему классу, авангарду советских рабочих, как признанному своему вождю... Руководители революционных рабочих всех стран с жадностью изучают поучительнейшую историю рабочего класса России, зная, что кроме России реакционной существовала ещё Россия революционная, Россия Радищевых и Чернышевских, Желябовых и Ульяновых, Халтуриных и Алексеевых. Всё это вселяет (не может не вселять!) в сердца русских рабочих чувство революционной национальной гордости, способное двигать горами, способное творить чудеса»[177].

В 1930 г. Сталин уже говорил о национальной гордости русских, но именно о революционной национальной гордости. Тогда он в качестве славных примеров прошлого приводил парами имена выдающихся революционеров. И пройдёт ещё несколько лет до тех пор, когда он в своих речах, используя тот же риторический приём, добавит в список великих предков князей, царских полководцев и патриотов-государственников из числа деятелей науки и культуры.

В 1936 г. пьесу Бедного выбрали предметом показательной критики не случайно. «Богатырей» критиковали в Политбюро ЦК уже не за игнорирование славной революционной традиции. Бедный попытался найти в Киевской Руси каких-нибудь революционеров. Он представил революционерами разбойников. И это в первую очередь было поставлено ему в вину в партийном

---

[176] Коонен А. Указ. соч. – С. 365.

[177] Сталин И.В. Собрание сочинений. – М., 1951. – Т. 13. – С. 24–25. О поздней сталинской редакции его же письма см.: Дубровский А.М. От «нации Обломовых» к «великому русскому народу»: из истории партийно-государственной идеологии в СССР в 1930–1950-е годы // Страницы истории. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 9. Брянск, 2001. – С. 186.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

постановлении: «... Опера-фарс Демьяна Бедного ... а) является попыткой возвеличения разбойников Киевской Руси, как положительный революционный элемент, что противоречит истории и насквозь фальшиво по своей политической тенденции»[178]. Политбюро ЦК ВКП(б) возмутилось не тем, что Бедный игнорирует революционное прошлое народа, а тем, что он дискредитирует его, выставляя классовыми борцами разбойников. Это же в первую очередь ставилось в вину Бедному в статье Керженцева в «Правде», в которой «возвеличивание разбойничков» и представление их «носителями революционной героики» называлось «основным элементом всей его концепции нашего прошлого» и «основной грубейшей ошибкой»[179].

Но в постановлении Политбюро указывались и ещё два других серьёзных провала пьесы: «б) огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном представлении носителями героических черт русского народа; в) даёт антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры»[180].

В ситуации с «Богатырями» власть стремилась к реабилитации ещё не конкретных героев прошлого, а самого героизма народа. С древнейшей истории и народного фольклора только начинался процесс реабилитации дореволюционного прошлого. Сохранявшийся в СССР интерес к фольклорным произведениям прошлого и традициям народной культуры был почвой для развития историко-патриотического сознания народа. Фольклор оказал огромное влияние на создание исторических кинокартин во второй половине 30-х – середине 40-х гг. В частности, особо значимую роль древнерусские

[178] Власть и художественная интеллигенция – С. 333.
[179] Керженцев П. Фальсификация народного прошлого (О «Богатырях» Демьяна Бедного) // Правда. – 1936. – 15 ноября. – С. 3.
[180] Власть и художественная интеллигенция – С. 333.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

фольклорные традиции сыграли в исторических фильмах С.М. Эйзенштейна[181].

Но если защита былинного эпоса была в духе сталинской культурной политики 1936 г. с её пафосом обращения к народному творчеству, то протест против «антиисторического и издевательского изображения Крещения Руси», на первый взгляд, кажется неожиданным. В общественном сознании и значительной части историографии сложилось устойчивое представление о радикальном антирелигиозном характере любой политики советской власти начиная с 1917 и заканчивая 1991 г. Между тем на протяжении всей советской истории государственная и партийная политика в области религии претерпевала сложную эволюцию, особенно в сталинский период. Отдельные акции сталинской политики в этом вопросе очень неоднозначны. Это дискутируемая в науке тема.

Критика «Богатырей» показала, что в 1936 г. произошло некоторое изменение отношения к роли церкви в истории. Это происходило на фоне борьбы с вульгарным социологизаторством в исторической науке, на фоне требований большей научной объективности в исследовании прошлого.

Весьма показательна статья С.В. Бахрушина «К вопросу о крещении Руси» опубликованная в № 2 за 1937 г. журнала «Историк-марксист». Большой интерес представляют выводы сделанные выдающимся историком: «В период, определяемый концом X и XI в., когда в Приднепровье складывались феодальные отношения, христианство явилось большой социальной силой, способствовавшей ускорению и углублению этого процесса: оно было проводником в Киевской Руси высокой феодальной культуры Византии и содействовало установлению культурных связей с западноевропейскими феодальными государствами. «Марксисты, – пишет тов. Керженцев, – отнюдь не являются поклонниками феодализма и тем более капитализма, а между тем сколько раз Маркс, Энгельс и Ленин отмечали в своих работах, что на опре-

[181] См. об этом на примере фильма «Александр Невский»: Эйзенштейн С.М. Мемуары – Т. 2. – С. 262–276.; Уленбрух Б. Инсценировка мифа: О фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский»... и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

деленном историческом этапе феодализм и даже капитализм были прогрессивными эпохами человеческой истории». Исходя из такой единственно правильной установки, следует признать, что христианство в указанный период и даже еще позже было явлением прогрессивным в истории Киевской Руси. ... Впоследствии за церковью остается только функция угнетения трудящихся масс, и с этим классовым характером она проходит через дальнейшую историю нашей страны, хотя в процессе образования централизованного феодального государства церковь и позже стояла во главе прогрессивных течений в феодальном обществе»[182].

Статья Бахрушина в тот период активно обсуждалась, получила широкое признание и высказанные в ней положения были фактически закреплены в исторической науке как общепризнанные и официальные. Эта статья связана с резонансной кампанией вокруг «Богатырей».

Почему кампания развернулась именно вокруг постановки Камерного театра по пьесе Бедного? Ведь в репертуаре 1936 г. были и другие подобные спектакли. В частности режиссёр Театра рабочей молодёжи Каверин говорил «что, пожалуй, в каждом театре есть свои «маленькие богатыри»[183].

Именно постановку в Камерном театре выбрали по ряду причин. Во-первых, это стремление начать реабилитацию не революционного, а державного воинского прошлого русского народа с фольклорных героев, а не конкретных исторических персонажей (что произойдёт позже). Во-вторых, Бедный явно переполнил чащу терпения сталинского руководства своим упорством в радикальном интернационализме, своём нежелании умерить антирелигиозный настрой и преодолеть национальный нигилизм.

В беседе со Ставским Бедный продемонстрировал свое явное радикальное западничество, самым большим злом называл византизм, восточное христианство и московских царей, и почти что «лестно» отзывался о польском войске («Даже поляки, рыцарство свое создавали, войско свое создавали и

[182] Цит. по: Религия и церковь в истории России (Советские историки о православной церкви в России). / Общ. ред. и предисл. А.М. Сахарова. – М., 1975. – С. 36.
[183] Власть и художественная интеллигенция – С. 338.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

эти войска били Россию»)[184]. Последнее в свете советско-польских отношений 20–30-х гг. звучало вызывающе.

Эти факты видимо окончательно уверили сталинское руководство в том, что Бедный не осознаёт внутри- и внешнеполитических реалий середины 30-х гг., и не сможет понять происходившей идеологической трансформации. После истории с «Богатырями» Бедный окончательно утратил статус поэта близкого к власти. В июле 1938 г. его исключат из ВКП(б), в августе – из Союза писателей (хотя отдельные его публикации появлялись и позже). Его не репрессировали, но авторитет был совершенно потерян. Только при Хрущёве сочинения Бедного вновь начнут переиздавать, а его представлять выдающимся революционным поэтом.

Вероятно, что именно Бедный был избран для показательной кампании ещё и потому, что он до этого имел статус ведущего большевистского поэта, лидера литературной пропаганды, привилегированного и близкого власти человека. А разгром 1936 г. показал, что за неуважение к великому прошлому нашей страны можно поплатиться, не взирая ни на какие прежние заслуги и положение. Тем самым исторической теме в литературе и искусстве придавался ещё больший вес.

Некоторые события культурной жизни СССР 1936 г. – критика школы Покровского, критика бухаринского национального нигилизма, запрет «Богатырей» Демьяна Бедного и др. – связаны с кино опосредованно. Но их значение для историзирующего искусства в целом очень значительно.

Все эти государственные акции свидетельствовали о изменениях в освещении дореволюционного прошлого. Однако, судя по сфере искусства (и в особенности игрового кино), новый взгляд на дореволюционное прошлое формировался и формулировался постепенно. Внедрение его в практику науки, художественной культуры и пропаганды шло противоречиво. Новый взгляд встречал откровенное непонимание многих и в ряде случаев упорное сопротивление.

---

[184] РГАСПИ Ф. 17. Оп. 120. Д. 257. Л. 31–32.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

И всё-таки 1936 г. стал «точкой невозврата» в изменении историко-патриотического сознания. Отчасти это связано с важнейшей акцией 1936 г. – принятием 5 декабря новой Конституции. Начавшийся пересмотр дореволюционной истории был вызван становлением советского патриотизма, стремлением соединить историю советской страны с многовековой историей российской государственности. Можно согласиться с оценками А.В. Марчукова: «... Завершение полосы «самого резкого расхождения с патриотизмом» произошло в середине 1930-х гг. Сталинская «реабилитация» патриотизма оказалась тесно связана с другим пониманием того, каким быть населению страны. Публично оно нигде не звучало, но находило отчетливое выражение на практике. Прежде всего были осмыслены и юридически закреплены кардинальные изменения, произошедшие в обществе за минувшее десятилетие. В 1936 г. была принята новая Конституция СССР. Она порывала с господствовавшим ранее классовым подходом и конституционно закрепленным неравенством граждан страны. ... Эти меры, безусловно, должны были способствовать сплочению населения в единый народ. ... СССР его властями фактически признавался именно классическим государством»[185].

Государство не может существовать вне исторических связей. Оно не может развиваться без консолидирующей патриотической идеи, без идентификации населения со своей страной. В целях собственного сплочения советское общество должно было преодолеть во многом надуманный антагонизм со своим прошлым в сфере идеологии и культуры.

§ 2. Новые ориентиры и старые установки в изображении прошлого. 1937–1939 гг.

На начало 1937 г. приходятся две крупные культурные акции. Это состоявшаяся в январе декада грузинского искусства в Москве и торжества свя-

[185] Марчуков А.В. Советский патриотизм и национальная идентичность: восточнославянский аспект // Патриотизм – составляющая государственной национальной политики России: теория, практика. – М., 2010. – С. 72–74.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

занные со столетием со дня смерти А.С. Пушкина в феврале. Эти события имели связь с историей кино.

Декада грузинского искусства прошла в столице СССР с большим размахом и успехом[186], сравнимым с украинской декадой 1936 г.

«Дарико» – фильм производства Госкинопрома Грузии 13 января 1937 г. вышел на экраны Советского Союза. Режиссёром и автором сценария картины был Семён Виссарионович Долидзе (Сико Долидзе). Журнал «Искусство кино» назвал «Дарико», в числе наиболее крупных фильмов грузинского кино 1936–1937 гг.[187]

Фильм был снят по мотивам произведений грузинского писателя второй половины XIX в. Игнатия Ингороква, писавшего под псевдонимом Ниношвили. Содержание рассказов Ниношвили было переработано Долидзе. Время действия было перенесено в 90-е гг. XIX в. Основной заглавной героиней фильма стала (в отличие от произведений Ниношвили) девушка Дарико. Это связано с тем, что авторы посвятили фильм испанским женщинам (героическим участницам гражданской войны 1936–1939 гг.). Подобное посвящение заметно поднимало статус этого исторического фильма. И в тоже время подкрепляло революционно-классовый подход к освещению прошлого.

В фильме присутствует очевидное противопоставление кулаков и помещиков бедным крестьянам. Администрация и царские войска выступают в союзе с эксплуататорами. Статья «Правды» о фильме так характеризовала историческое положение грузин в конце XIX в.: «Под ярмом двойного гнета – национального и экономического – страдал грузинский народ»[188].

Историческая концепция фильма «Дарико» кажется близкой к концепции фильма «Прометей». Однако судьба «Дарико» была более удачной.

---

[186] См.: Выдающийся успех грузинского искусства // Правда. – 1937. – 14 января. – С. 4.
[187] Аршаруни А. «Симона» и «Дарико» // Искусство кино. – 1937. – № 4. – С. 32.
[188] Мануильский М. «Дарико». Новый фильм Госкинпрома Грузии // Правда. – 1937. – 17 января. – С. 6.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Фильм довольно успешно шёл на экранах, имел положительную и даже хвалебную прессу[189].

В чём же отличие двух фильмов? Необходимо отметить, что грузинский фильм был снят в формах более традиционных и доступных. В нём не было тех, присущих «Прометею» формальных поисков и экспериментов, которые вызвали раздражение Сталина в начале 1936 г.

Кроме того, действие разумно было перенесено ближе ко времени революции в 90-е гг. XIX в., которые были периодом начала активной революционной деятельности социал-демократов. А в новой исторической идеологии в 30-е гг., очевидно, проявлялась тенденция – чем ближе ко времени октябрьской революции, тем больше критики и негатива допускалось в описании и показе российской истории.

Всё это поспособствовало тому, что фильм Долидзе вписался в кинопроцесс. Картина эта отразила инерцию развития советского исторического кино.

Фильмы о Пушкине. 1 февраля 1937 г. ГУК издал приказ о мероприятиях в связи со столетием со дня смерти Пушкина. Приказ предусматривал повторный показ кинолент разных лет и выпуск двух новых фильмов: «Юность поэта» режиссера Абрама Ароновича Народницкого (вышел на экран 10 февраля 1937 г.); «Путешествие в Арзрум» Моисея Зеликовича Левина (вышел 11 февраля 1937 г.). Картины снимались на «Ленфильме».

Оба фильма непосредственно были направлены на популяризацию биографии Пушкина. «Путешествие в Арзрум» основано на известном автобиографическом произведении, хотя и является относительно вольной экранизацией. Сценарист А. Слонимский отмечал, что его фильм «Юность поэта» создан как экранизация лицейской лирики Пушкина, с присоединением разнообразного биографического материала, учётом дальнейшей судьбы поэта и

[189] Помимо указанных рецензий см.: Зельдович Г. «Дарико» // Искусство кино. – 1937. – № 3. – С. 44–45. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

аналогиями из его творчества[190]. Сюжет этого фильма тоже включал значительную долю художественного вымысла.

Пресса отзывалась о пушкинских фильмах довольно активно. Печать пыталась проанализировать феномен Пушкина на экране. Эти кинокартины воспринимались фактически как первые опыты создания биографии поэта в кино. (Снятые в дореволюционные годы и советские немые ленты о Пушкине критика тогда всерьёз не воспринимала).

Фильм «Юность поэта» пользовался успехом. В этой светлой и лиричной картине подкупали обаяние и игра юных актёров, и в первую очередь исполнителя главной роли – ученика одной из московских школ Валентина Литовского[191] (что особо отмечалось в прессе[192]). Красота царскосельских видов и оптимистичный по духу финал способствовали зрительскому успеху. Необходимо отметить, что на Всемирной выставке 1937 г. «Искусство и технологии в современной жизни» в Париже фильм был удостоен золотой медали. Вероятно, что кинолента о юности Пушкина, воспринималась в известной степени, как адресованная юношеству, или даже детская, что тоже сглаживало остроту обсуждения.

К «Путешествию в Арзрум» печать отнеслась более строго. Выходу на экран предшествовала статья в «Правде» 4 февраля 1937 г. В ней о работе сценаристов отмечалось: «В «спаренном» творчестве кинописателя Блеймана и пушкиниста Зильберштейна перевес оказался явно на стороне второго. Он принес в картину множество старательно собранного из разных источников исторического материала. В значительной части этот материал относится к декабристским связям Пушкина. Историко-литературный «подтекст» заглушил подлинный текст пушкинского рассказа. На экране не столько «Путеше-

[190] Гинзбург С. «Юность поэта» // Искусство кино. – 1937. – № 3. – С. 40–41.
[191] О Валентине Осафовиче Литовском, его судьбе и фильме «Юность поэта» см.: Васькин А. Спасти Пушкинскую площадь – М., 2011. – С. 189–194. В 1941 г. В.О. Литовский погиб на фронте.
[192] Гинзбург С. «Юность поэта» – С. 40–41.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ствие в Арзрум» самого Пушкина, сколько изыскания пушкинистов о путешествии Пушкина, сдобренные малой долей вымысла Зильберштейна»[193].

Подготовка пушкинского юбилея в 1935–1937 гг. проходила в атмосфере предпочтения популярных массовых изданий Пушкина подробно комментированным литературоведами публикациям его текстов. Пушкина пропагандировали как массового народного поэта и не столь высоко ценили сложные теории и изыскания пушкинистов, в доступности которых сомневались[194]. Увлечение биографическими теориями пушкинистов вызвало критику и в адрес создателей «Путешествия в Арзрум».

Но ещё более значимо, что упрекали фильм не просто за влияние литературоведческих гипотез, а за их содержание – стремление представить Пушкина борцом с режимом, деятелем декабристского движения: «Прибегнув к очень спорной гипотезе, авторы сценария попытались истолковать пушкинскую поездку на Кавказ в действующую армию как неудачную попытку бегства за границу. ... Тема сценария (переакцентированная в фильме режиссером М. Левиным в тему Пушкин – декабрист) не позволила авторам создать достаточно полно образ великого поэта. ... Пушкин в сценарии и фильме – это один из вождей декабристов, в удобных случаях читающий стихи. Пушкин – художник из фильма выпал»[195].

Фильм критиковали за то, что в «трактовке образа Пушкина великий русский поэт отступает на второй план перед скрытым декабристом», «не следует забывать, что Пушкин велик и бессмертен, в первую очередь, как гениальный народный поэт, слава и гордость русской литературы»[196].

Такие отзывы появились в мартовском номере журнала «Искусство кино» в специальном разделе о пушкинских фильмах. Но они шли по критической линии, намеченной в февральских выпусках «Правды»: «Авторы сценария, по видимому, ужасно боялись, как бы Пушкин не вышел в представле-

---

[193] Заславский Д. Пушкин на экране («Путешествие в Арзрум» – сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна, производство Ленинградской киностудии) // Правда. – 1937. – 4 февраля. – С. 6.
[194] Бранденбергер Д.Л. Национал-большевизм – С. 98–99.
[195] Гинзбург С. «Юность поэта» – С. 39.
[196] Новогрудский А. Фильм о великом гражданине // Искусство кино. – 1937. – № 3. – С. 42.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

нии зрителей «только» великим поэтом, «только» создателем литературного русского языка, «только» родоначальником русской новой литературы. Их интересует Пушкин не столько, как всем известный гениальный русский поэт, сколько как мало кому известный тайный декабрист. ... Во всей картине, старательно, отдельными чертами Блейман и Зильберштейн подмалевывают Пушкина под революционера»[197].

В чём причины этого «подмалевывания» Пушкина 1829 г. «под революционера» в фильме «Путешествие в Арзрум»? Причина в том, что фильм снимался в 1936 г., а замышлялся, видимо, ещё в 1935-м, когда началась подготовка к юбилею. То же самое касается и «Юности поэта», в которой была подобная тенденция: любовь к крепостной актрисе; непочтение к чинам; легкомысленное поведение на молебне; тайное чтение лицеистами стихов, клеймящих рабство и славящих свободу; карикатурное изображение министра просвещения, директора лицея, дворянства и т.д.

В 20-е гг. творчество Пушкина вызывало нападки многих радикальных литературных течений. На Пушкина, как символ всей русской культуры, переносилось пренебрежение к ней части радикальной интернационалистической интеллигенции. Всё это привело к тому, что в преддверии юбилея многие и в том числе авторы кинопушкинианы стали искать актуальность классика, в первую очередь, в его противопоставлении самодержавию и крепостничеству, близости декабристам и т.д. Так пытались ответить на тезис о том, что Пушкин был «дворянским» поэтом. Но получалось, что его представляли, едва ли, не пролетарским поэтом революции.

В 30-е гг. стране был нужен Пушкин не как революционер, а как гений русской литературы. Рост внимания к Пушкину был вызван ликвидацией неграмотности населения, развитием системы образования, ростом читательского спроса. Все эти процессы требовали широкого массового привлечения не только современной, но и лучшей классической литературы. Пушкинские торжества, за которыми часто видят только идеологические мотивы, имели и

[197] Заславский Д. Пушкин на экране – С. 6.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вполне очевидные социальные и экономические причины. Кроме того, юбилей был связан с задачей развития русского языка как языка межнационального общения в СССР. Общий для всего населения огромной страны язык был необходим для формирования многомиллионной армии в условиях военной угрозы. Он был необходим в условиях возросшей мобильности населения, освоения новых районов и т.д. А изучение русского языка без знакомства с лучшими произведениями русской литературы, коими бесспорно являются сочинения Пушкина, невозможно.

В ходе юбилейной кампании подчёркивалось особое место Пушкина в русской культуре, особое значение русского языка в СССР. Представляется, что в именовании Пушкина русским поэтом не было никакого ущемления других языков, наций и культур Союза или всего мира. Основная юбилейная редакционная статья «Правды» 10 февраля 1937 г. обращала внимание на всемирный масштаб пушкинского гения: «Пушкин давно перерос границы своей страны. Все прогрессивное, культурное человечество преклоняется перед его гением. Пушкин глубоко национален. Поэтому он и стал интернациональным поэтом»[198]. Идея о том, что только глубоко национальная культура может стать явлением всемирным (интернациональным), утверждалась тогда в советской эстетике. (В известной степени она связана со знаменитой сталинской формулой искусства «национального по форме, социалистического по содержанию»). Но эта идея, представляется гораздо большей по своему значению и глубине, связанной со многими традициями мировой философской мысли. Эта идея актуальна и сегодня.

Показ выдающихся достижений культуры первой трети XIX в. был шагом к формированию патриотического отношения к истории в целом. В 20-е гг. положительно освещалась в дореволюционной истории приемущественно социальная борьба и, отчасти, народная культура. Такое узкое понимание прогрессивного содержания отечественной истории было недостаточным для воспитания в советских людях патриотизма.

[198] Слава русского народа // Правда. – 1937. – 10 февраля. – С. 1.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

В фильме «Путешествие в Арзрум» подчёркивалось влияние культур других национальностей на Пушкина. Значительное место отводилось эпизодам знакомства поэта с творчеством Шота Руставели и народными песнями Грузии. Критика однозначно выделяла эти сцены фильма и считала их лучшими в картине. Показательно, что из всей взрослой жизни Пушкина советское художественное кино избрало для биографического фильма эпизод путешествия поэта на Кавказ.

В условиях начавшихся идеологических изменений, изменений в культурной и национальной политике кинематографисты стремились прославить гения русской культуры Пушкина. Но тогда им казалось необходимым делать это, через показ Пушкина на Кавказе, через показ влияния на него грузинской культуры, через показ его вольнодумцем, другом простого народа и врагом царизма. С таким настроем фильм создавали в 1936 г.

Вторая половина 30-х стала периодом больших литературных юбилеев. Многим из них сопутствовали идеи постановки кинокартин. Вообще по литературам народов СССР было снято немало фильмов. Например, «Назар Стодоля» по Шевченко (1937), экранизация главы из «Витязя в тигровой шкуре» Руставели (фильм «Каджети» К.А. Микаберидзе вышел на экран 25 августа 1937 г.) и др.

Конечно, пушкинские торжества 1937 г. были, прежде всего, пропагандой русской литературы, но вопрос о «руссоцентризме» юбилейных мероприятий неоднозначен. Пропаганда Пушкина как величайшего поэта и «славы русского народа» восстанавливала положение русской культуры как одной из выдающихся национальных культур мира. Но это было необходимо в условиях отхода от распространенного в 20-х национального нигилизма.

Кинопушкиниана 1937 г., как и все юбилейные мероприятия, была явлением довольно противоречивым. В исторических фильмах проявилось стремление синтезировать отношение к феномену Пушкина, имевшее место до революции и после неё. В «Юности поэта» и особенно в «Путешествии в Арзрум» Пушкин, главным образом, раскрывался как певец свободы и ак-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тивный борец с царизмом. В целом, подобный пафос был присущ всему юбилею. Власти, как это показывают некоторые статьи в «Правде», пытались сместить акцент собственно на роль Пушкина в русской литературе. Но даже тут не было однозначных установок.

В статье «Слава русского народа» говорилось следующее: «Нет нужды преувеличивать революционные взгляды Пушкина. Его величие заключено в его бессмертных и никем не превзойденных произведениях»; и тут же отмечалось: «Но Пушкин не был бы гениальным поэтом, если бы он не был великим гражданином, не отразил бы в той или иной мере революционные чаяния своего народа. Он и сам это понимал»[199].

В духе диалектики призывали показывать Пушкина и борцом, и поэтом, дискуссия шла о «той или иной мере» отражения в его творчестве «революционных чаяний народа». Рассуждения шли о том, какие черты Пушкина важные, а какие важнейшие. В 1937 г. величие Пушкина было однозначно принято в СССР и фактически закреплено официально, но причины величия ещё не были выстроены в чёткую иерархию.

Хотя, конечно, в сравнении с началом 1936 г., когда к фильму А.В. Ивановского «Дубровский» по указке Сталина доснимали революционный финал с разгромом восставшими крестьянами усадьбы Троекурова (которого в произведении Пушкина не было)[200], критика «подмалевывания» Пушкина «под революционера» в начале 1937 г. свидетельствовала об эволюции исторической идеологии.

«Назар Стодоля» – фильм режиссёра Георгия Николаевича Тасина (настоящая фамилия Розов) вышел на советский экран 13 апреля 1937 г. Он перекликается со многими близкими по тематике фильмами кинематографий союзных республик («Дарико», «Наталка Полтавка» и др.) Тасин был опытным режиссёром долгое время работавшим на студиях Киева, Ялты и Одессы. «Назар Стодоля» снимался в Одессе (производство Украинфильм).

---

[199] Слава русского народа – С. 1.

[200] См.: Кремлёвский кинотеатр – С. 1035, 1043, 1048–1049.; Шумяцкий Б. Фильм «Дубровский» и его критики // Правда. – 1936. – 5 марта. – С. 4.; Ивановский А.В. Воспоминания кинорежиссера. – С. 233–235.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Так как «Назар Стодоля» был основан на произведении Т.Г. Шевченко (его единственной пьесе с одноимённым названием), фильм Тасина уместно сравнить с «Прометеем» Кавалеридзе. Две картины объединяло не только обращение к творчеству классика украинской литературы, но и основная тема и пафос произведения – борьба за свободу против угнетения. Хотя в фильме Тасина была показана другая историческая эпоха – первая половина XVII в.

Довольно незамысловатый и доступный сюжет выгодно отличал фильм от «Прометея». Интерпретация межнациональных отношений в «Назаре Стодоля» вполне отвечала наметившимся переменам сталинской национальной политики. «Прометей» критиковали за то, что из картины выпали польские паны, украинские помещики и буржуа, угнетавшие украинских крестьян не меньше русских крепостников. Можно с уверенностью полагать, что Тасин, работая над своей постановкой, с газетной критикой фильма Кавалеридзе ознакомился. В отличие от Кавалеридзе, он избрал за основу такое произведение Шевченко, которое давало возможность показать гнёт крестьян со стороны польской шляхты и зажиточных украинских казаков. Такая трактовка истории была более актуальной во время борьбы с украинским буржуазным национализмом и постоянного обострения отношений СССР и Польши.

Эта трактовка истории национальных и социальных отношений соответствовала времени выхода фильма на экран, что подтверждается рецензиями: «Автор сценария явно стремился к наиболее полному охвату событий, связанных с восстанием крестьян против гнёта шляхтичей и против попыток закабаления их в крепостную неволю со стороны собственных национальных эксплоататоров. ... Картина «Назар Стодоля» рисует эпоху XVII в. Украина. Украинское крестьянство изнемогает под двойным гнётом. Стоит вырваться из крепостной тюрьмы польского пана, как на пути встает неволя, уготованная своим отечественным украинским помещиком»[201]. Конечно, в 1936–1937 гг. (да и позже) сохранялись негативные оценки роли царской администра-

[201] Лейбман А. «Назар Стодоля» // Кино. – 1937. – 4 марта. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ции и русских помещиков на Украине. Они проявлялись и в кино. Но отражённая в «Назаре Стодоля» эпоха чисто исторически не представляла возможности для их показа.

Тасин, возможно, предугадал перспективу развития исторического кино (которая выльется в такой фильм как, например, «Богдан Хмельницкий»). В тоже время он просто выбрал более удачный материал и постарался не делать тех ошибок, за которые критиковали его коллегу Кавалеридзе.

Акцент на угнетении польским панством украинцев был внесен в фильм авторами (в пьесе этого не было). Режиссёр, ещё при подготовке к экранизации, утверждал, что стремился перевести пьесу в жанр исторической и социальной драмы[202]. Любовная линия холопа и дочери сотника казалась ему второстепенной. В более поздний период это оценивалось как модернизация[203]. Тасин также хотел преодолеть театральную традицию решения «Назара Стодоли» как бытовой мелодрамы с народной музыкой и танцами. В тоже время в фильме было много фольклорных сцен: обрядов, песен и плясок. Они появились не без влияния кампании против формализма. В какой-то степени для Тасина мог быть показательным успех национальной кинооперы «Наталка Полтавка».

Фильм был встречен довольно ровно. Не было ни значительных претензий, ни особенного успеха. В прессе отмечалось: «Картина, вероятно, будет иметь успех у зрителя – ее тема сама по себе волнует и дойдет до сердца каждого, невзирая на несовершенство художественной формы. Но недостатки «Назара Стодоли» крайне досадны, ибо тема и материал достойны самого совершенного художественного выражения»[204].

При всех своих недостатках фильм Тасина значим для развития кино, как Украины, так и всего Союза. Это один из первых исторических фильмов, в котором столь большое внимание уделено антипольской теме. Со временем она будет играть на экране всё большее значение. В этой киноленте анти-

[202] Павлова М. Георгий Тасин // 20 режиссерский биографий. – М., 1971. – С. 310.
[203] Донец Л., Медведев Т. «В меру чувств Шевченко» К 150-летию со дня рождения великого Кобзаря // Искусство кино. – 1964. – № 3. – С. 14.
[204] Лейбман А. «Назар Стодоля» – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

польская линия была одной из ведущих. Политическое соответствие фильма подтверждается тем фактом, что после «Назара Стодоля» Тасину была доверена другая историческая постановка о народном восстании «Кармелюк».

«Арсен» – следующий исторический фильм вышедший на экран после «Назара Стодоля» 20 мая 1937 г.

В центре сюжета этого фильма режиссера Михаила Эдишеровича Чиаурели история крестьянина Арсена Одзелашвили из Марабды умершего в 1843 г. Он возглавлял восстание грузинского крестьянства. Арсен стал почти полулегендарным персонажем. Этот образ был в народе очень популярным. В Грузии было создано много фольклорных и авторских произведений об Арсене. В 1927 г. был выпушен грузинский фильм «Разбойник Арсен» режиссёра В.Г. Барского. Писатель и драматург Сандро Ильич Шаншиашвили написал в советское время пьесу «Арсен». Пьеса была поставлена в Тбилисском театре имени Руставели в 1936 г. и имела значительный успех, в том числе на грузинской декаде в Москве. Очевидно, что Арсен был известным и любимым персонажем и мог вполне стать героем исторического фильма. Тем более актуальной эта идея казалась на фоне начатых почти одновременно «Назара Стодоли», «Степана Разина», «Пугачёва». Режиссёр Чиаурели взялся за эту работу.

М.Э. Чиаурели – фигура в нашем кино примечательная и значимая. Он считается ведущим создателем киносталинианы. Немалую роль он сыграл в развитии грузинского исторического кино.

В судьбе Чиаурели особое значение имел фильм «Последний маскарад» (вышел на экраны 25 октября 1934 г.). Он привлёк пристальное внимание Сталина[205]. Сталин предложил поместить в «Правде» рецензию на «Последний маскарад»[206]. Именно «Последний маскарад» сделал Чиаурели одним из ведущих режиссёров Грузии и всего Союза. В честь юбилея кинематографии в начале 1935 г. он был удостоен ордена Ленина. Можно предполагать, что

[205] Кремлёвский кинотеатр... – С. 975, 978, 1029–1030, 1049 и др.
[206] Назаров А. «Последний маскарад» // Правда. – 1936. – 7 марта. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

выбор следующей постановки произошёл не случайно и не без высокого одобрения.

Начав работу над сценарием «Арсена», Чиаурели обратился к изучению многочисленного материала, но имеющиеся литературные произведения показались ему неподходящими. Видимо, он не хотел экранизировать и пьесу Шаншиашвили. Он привлёк этого драматурга, чтобы вместе работать над сценарием, основываясь на народных легендах[207].

Фактически перед Чиаурели стояла сложная задача. В переломный момент изменения исторического сознания, он должен был «разбойника Арсена» превратить в борца за свободу угнетённых, не повторяя ошибок Демьяна Бедного. Он должен был показать страдания грузинского крестьянства в самодержавной России, не повторив ошибок Кавалеридзе.

В фильме «Арсен» соединились представления 20-х гг. и черты новых нарождавшихся доктрин в области национальной политики и истории. Строй первой половины XIX в. представлен как господство дворян, государство феодальной эксплуатации. В этом аспекте «Арсен» следовал традициям кино 20-х – начала 30-х гг., и мало отличался, например, от близкого по описываемой эпохе «Прометея». Фильм нёс на себе воздействие таких концепций как «Россия – тюрьма народов» и «николаевское правление – апофеоз крепостничества». Чиаурели так характеризовал воссозданную им на экране эпоху: «Годы первой половины XIX столетия, являющиеся годами покорения Кавказа, – тяжелейшие времена в истории Грузии. Они полны кровавых войн и крестьянских восстаний»[208].

Но освещение истории межнациональных отношении в «Аресне» коррелировалось с идеологическими изменениями середины 30-х гг. Это видно при сравнении с тем же «Прометем». В ленте Чиаурели не были показаны ни Николай I, ни имперская столица Петербург. Сюжет «Арсена» был локальным. Не было тех метаний из одной части империи в другую, которая делала

---

[207] Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. – С. 59–60.
[208] Чиаурели М.Э. Фильм о народном герое // Искусство кино. – 1937. – № 6. – С. 42.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

непонятным сюжет картины Кавалеридзе. Ещё важнее то, что Чиаурели не сводил все беды Грузии к утрате независимости: «Местные феодалы создали к этому времени жесточайший режим крепостного права. Грузия стонала под двойным гнётом – местных князей и русских колонизаторов»[209].

Расстановка персонажей отличалась от «Прометея». Над всеми отрицательными героями Чиаурели поставил командующим немца барона Розена, который презирает и грузин, и всю «нецивилизованную» Россию. Розен – представитель немецкого дворянства на службе самодержавия. В сталинский период историческая роль немецких дворян в императорской России оценивалась негативно.

Отрицательно в фильме изображены и грузинские феодалы. В вышедшей ещё в 1951 г. монографии о Чиаурели отмечалось, что режиссёр «смело разоблачает лживую сказку о том, что в Грузии якобы никогда не существовало рабства и что отношение господ и крестьян походило на отношение «добрых родителей к любимым детям»[210].

Чиаурели противопоставлял колонизации и эксплуатации дружбу грузинских крестьян и русского солдата. В «Арсене» в изображении простых русских солдат передана идея о том, что они не хотят быть на чужой земле, скучают по родным краям. Проводилась интернационалистическая идея о единстве угнетённых классов разных народов. Пафосом интернационализма в фильме проникнуты слова Арсена над телом убитого русского солдата Митрохина (поддержавшего борьбу грузин): «Прощай, Вася. Прошай, Васо!» По призыву Арсена, кровью Митрохина клянутся крестьяне грузины бороться с врагами и бросаются в новый бой. Показав «интернационализм передовых людей XIX столетия»[211] грузинские кинематографисты не впали в национальный нигилизм ультрарадикальных революционеров XX в.

Власти видимо фильм «Арсен» импонировал в том, что главным отрицательным персонажем был изображён немецкий барон, презирающий нацио-

---

[209] Чиаурели М.Э. Фильм о народном герое – С. 42.
[210] Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. – С. 60.
[211] Там же. – С. 61.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

нальную культуру Грузии, сторонник повсеместной европеизации всего и вся. Барон Розен был особой удачей создателей фильма «Арсен» ещё и потому, что предоставлял возможность исторической аналогии с современным врагом Советского Союза – нацистской Германией. Так получилось, что фильм вышел на экраны ровно за два месяца до принятия ряда решений, направленных против иностранцев, работавших в СССР: 20 июля 1937 г. Политбюро ЦК ВКП(б) постановило «дать немедля приказ по органам НКВД об аресте всех немцев, работающих на оборонных заводах... О ходе арестов и количестве арестуемых сообщать сводки (ежедневные) в ЦК»; 30 июля 1937 г. был подписан документ, касавшийся уже советских граждан немецкой национальности. В августе появились аналогичные решения и приказ относительно поляков, а затем и относительно корейцев, латышей, эстонцев, финнов, греков, китайцев, иранцев, румын[212].

Критика, оперируя интернационалистской терминологией, констатировала, большое значение фильма: «Образы Арсена и участников возглавляемого им движения, оставаясь образами грузинских героев, приобрели в их [авторов] интерпретации интернациональный характер, одинаково близкий и трудящимся грузинам, и армянам, и русским. Не по национальному признаку делятся сторонники и противники Арсена, а по классовому. ... Сюжет «Арсена» художественно правдиво показывает интернациональное в национальном. То, что образ Арсена будет одинаково дорог и близок каждому трудящемуся, то, что в его индивидуальных и национальных особенностях воплощены черты борца трудящихся всех национальностей, – это основное, что придаёт картине большое художественное, идейное значение, делает появление её на нашем экране значительной победой советской кинематографии»[213].

В «Арсене» продемонстрировано неоднозначное отношение к религии и церкви. Образ православного священника отца Антония решается в традиции

[212] Вдовин А.И. Русские в XX веке. – М. 2004. – С. 126.
[213] Чахирьян Г. «Арсен» // Искусство кино. – 1937. – № 6. – С. 39.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

фильмов 20-х гг. Священник близок грузинскому дворянству и командованию российских войск, за деньги он участвует в борьбе против Арсена.

Арсен по фильму отлучён от церкви. Необходимо отметить, что отлучение и анафема стали почти обязательной деталью фильмов о предводителях народных восстаний. Этот сюжет будет переходить из фильма в фильм.

В картине «Арсен» нет одностороннего изображения религии. Обращают на себя внимание следующие слова, произнесённые заглавным героем в самом начале картины: «Русские люди тоже православные, нечего их бояться». Чиаурели в условиях изменения в СССР оценок истории межнациональных отношений фактически поднимает вопрос о православной вере, как основе единства и братства русского и грузинского народов.

Интересна в связи с этим позиция А.А. Жданова, сформулированная им в ходе обсуждения школьных учебников истории. Жданов предложил рассматривать присоединение Украины и Грузии к Российской империи как «наименьшее зло». Украинцев и грузин связывала с русскими общность религии. Другие страны, которые могли покорить эти народы (Польша, Персия, Османская империя), исповедовали иные веры. Признавая, что «самостоятельной Грузия в то же время (в сложившейся исторической обстановке) быть не могла», Жданов утверждал, что присоединение к России «не абсолютное благо, но из двух зол это было наименьшее»[214].

По мнению Ю.А. Жданова (сына А.А. Жданова), по крайней мере, некоторые из этих исторических взглядов основаны на инструкциях Сталина[215]. Вероятно, в какой-то степени эти взгляды воспринял и транслировал М.Э. Чиаурели. Появившаяся в 1937 г. в фильме «Арсен», мысль о том, что общая вера может быть основой межнациональной дружбы, получила в дальнейшем развитие в историческом кино («Богдан Хмельницкий», «Георгий Саакадзе», «Давид-Бек»).

---

[214] Бранденбергер Д.Л. Национал-большевизм. – С. 65.
[215] Там же. – С. 322.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Чиаурели сумел распространённую тогда в национальных кинематографиях тему крестьянского восстания решить так, что она удовлетворила высшее руководство. Фильм получил также одобрение коллег: С.И. Юткевича, С.М. Эйзенштейна[216] и других.

В «Арсене» была отдалённая аналогия со Сталиным. Гибель Митрохина – друга и помощника. Впоследствии сюжет убийства верного сподвижника в разных вариациях воспроизводился в исторических фильмах: «Пугачёв» (казаки ранят Филимона, последнего верного Пугачёву человека); «Александр Невский» (гибель кольчужника Игната); «Минин и Пожарский» (упомянуто, что патриота воеводу Прокопия Ляпунова сгубили предатели Руси); «Салават Юлаев» (убийство Хлопуши); «Богдан Хмельницкий» (смерть Гаврилы); «Кутузов» (гибель Багратиона); «Песни Абая» (убит ученик Абая Кунанбаева) и др. Все эти вариации одной темы в известной мере ассоциировались у советских людей с убийством С.М. Кирова. Официальная версия события – убийство верного сподвижника Сталина, в результате направляемого из заграницы заговора врагов – так или иначе, соотносима со всеми упомянутыми сюжетами исторических фильмов.

«Арсен» стал переломным произведением в творчестве Чиаурели. Именно после него в 1938 г. он ставит свой первый фильм о Сталине «Великое зарево». После «Арсена» он избирается депутатом Верховного Совета СССР (был им с 1937 по 1954 г.).

«Пётр Первый» первая серия – рубежный фильм для всего советского кино.

Начат производством он был в 1935 г. Но, конечно, пионерское значение этой кинокартины связано не только с датой начала постановочных работ. И в 20-е и в начале 30-х снимались и выходили исторические фильмы, но главным произведением кино, обозначившим поворот в историческом самосознании советского общества, был именно «Пётр Первый». Эпопея его созда-

[216] Табукашвили О. Грузинский кинематограф 30-х годов // Грузинское кино. Страницы истории. – Тбилиси, 1979. – С. 58.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ния ярчайшим образом отразила многочисленные перипетии и противоречия борьбы за историю шедшей в сферах политики, пропаганды, литературы и искусства.

Если говорить о начале работ над фильмом, принимая за отправное событие написание сценария, то оно связано даже не с 1935 г., а с более ранним временем. Алексей Николаевич Толстой, выступая в апреле 1935 г. на конференции по вопросам кинодраматургии, говорил: «Мы с режиссером В.М. Петровым работаем над сценарием «Петр I». Работа началась с октября и уже кончается. Работа большая и трудная»[217]. Следовательно, написание сценария фильма началось в октябре 1934 г. Фактически, в скором времени после написания и публикации первых двух частей знаменитого романа Толстого о Петре. Писатель говорил, что работа над сценарием весной 1935 г. уже заканчивалась. В реальности многочисленные переделки и переработки сценария будут продолжаться очень долго[218] – фактически вплоть до выхода на экраны второй серии в марте 1939 г. Таким образом, история создания фильма составляет около 5 лет.

Среди всех советских писателей А.Н. Толстой, безусловно, сыграл важнейшую роль в изменении отношения к отечественной истории. К середине 30-х он занимался петровской эпохой уже много лет (первое его сочинение на эту тему – рассказ «День Петра» 1917 г.). В творчестве А.Н. Толстого проявлялся его искренний патриотизм, всё возраставший и в 30-е гг. и во время войны. Финальные продукты его творческой работы (будь то издание романа, постановка пьесы, статья или речь, кинофильм) зачастую несли в себе влияние политической конъюнктуры. Но это необходимо понимать как «норму» времени (если не любого публичного творчества вообще).

В работе Толстого проявилась определённая специфика развития отечественной культуры рассматриваемого периода. Художественная культура в ряде случаев в значительной степени опережала историческую науку в дви-

[217] Толстой А. Мой опыт сценариста // Вопросы кинодраматургии – С. 299.
[218] См.: Кремлевский кинотеатр – С. 416.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

жении к широкому утверждению и пропаганде нового освещения дореволюционной истории. Это было заметно в 1936–1939 гг. Впоследствии устанавливается своеобразный «паритет» науки и художественной культуры в данном вопросе. Консервативные, педантичные и осторожные деятели академической науки и образования, принимали новые установки постепенно. Художники и литераторы были более восприимчивы к новым веяниям и порой находились в авангарде продвижения историко-патриотических настроений.

Надолго установилась оценка романа и фильма «Пётр Первый», как произведений опередивших науку. Об этом свидетельствуют, например, относящиеся уже к 50-м гг. слова киноведа С.И. Фрейлиха: «... Мы не в праве забывать, что с этой картины началось новое русло исторического фильма, недостатки и достоинства которого не могут быть поняты вне той борьбы, которая велась тогда на историческом фронте, в науке и искусстве и в которой родилась картина, где столь яркая и сложная, противоречивая эпоха, по выражению Л. Толстого, р а з г а д а н а п о э з и е й. Об этом газета «Правда» писала 26 июля 1937 г.: «Фильм «Пётр Первый» представляет редкое для искусства явление, когда он идёт впереди исторической науки»[219]. Вообще в прессе 30-х гг. этот опережающий характер «Петра Первого» подчёркивался постоянно[220].

Как относился к идее создания фильма «Пётр Первый» Сталина? Его пристальное внимание к историческим фильмам вряд ли могло обойти такую тему.

С 8 на 9 ноября 1934 г. Б.З. Шумяцкий показывал в Кремле фильм В.М. Петрова «Гроза» по Островскому. Сталин и ранее называл этот фильм «настоящей вещью», приводил картину в пример, говоря: «Научились, ребята, ставить и актеров заставили хорошо работать»[221]. В ходе ноябрьского просмотра Шумяцкий «рассказал о режиссере В. Петрове, о том, что он сейчас готовиться ставить «Петра I», на что Сталин заметил: «... Тема весьма инте-

[219] Фрейлих С. Пётр I // Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 269.
[220] Дрейден Сим. Пётр и Алексей. // Кино. – 1937. – 4 июля. – С. 3; Ровинский Л. «Пётр I» // Правда. – 1937. – 26 июля. – С. 6 и др.
[221] Кремлёвский кинотеатр – С. 940.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ресная, но трудная. Если над ней столь же добросовестно поработать, как над «Грозой», и ускорить ритм, то можно получить весьма большое произведение»[222]. Беседа оставляет впечатление, что работа над фильмом началась без каких-либо специальных указаний Сталина. Он будто бы узнаёт о новой работе Петрова от Шумяцкого. По крайней мере, после широкого признания романа А.Н. Толстого, идея съёмок фильма о Петре лежала на поверхности. Кинематографисты заинтересовались бы этим сюжетом и без особых указаний свыше. Сталин же (после «Грозы» имевшей большой успех, как в СССР, так и за границей[223]) одобрил инициативу молодого режиссёра Петрова, в котором почувствовал талант именно к исторической теме.

Трудность темы Петра очевидна. В ней было очень много противоречивого, острого, таящего художественные и вполне реальные политические опасности. И всё же именно петровская эпоха давала простор для наиболее целостного и всестороннего высказывания о советской действительности.

Прямые аналогии между политикой Петра и современной политикой стали видны уже на рубеже 20–30-х гг. Стремление преодолеть отставание от ведущих промышленных держав, создать боеспособные современные вооружённые силы, укрепление позиций государства, враждебность иностранных держав – все эти условия начала XVIII в., были вполне актуальны.

Создание фильма связано с критикой вульгарно-социлогических взглядов на историю. «Пётр Первый» – произведение, которое не просто корректировало некоторые ранее распространённые исторические оценки, а отказывалось от них, выдвигало новые ориентиры для всего историзирующего искусства. Пётр I в исполнении актёра Николая Константиновича Симонова представлен едва ли не первым в советском кино, положительно оценённым, крупным государственным деятелем дореволюционной России. В тоже время, с «Петра Первого» в кино началось утверждение положительной оценки и всей многовековой русской государственности. Государство и Отечество

[222] Кремлёвский кинотеатр – С. 957.

[223] Об успехе «Грозы» и других советских фильмов на II Венецианском кинофестивале (Международной выставке киноискусства) в 1934 г. см.: Кремлёвский кинотеатр – С. 237–238; Рошаль Г.Л. Кинолента жизни. – С. 239–248.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

отождествлялись в фильме. Всё это (пусть в не явной по началу форме) было заложено ещё в 1935–1936 гг. до ударов по «Прометею» и «Богатырям», до широкого опубликования направляющих документов по учебникам истории. Замысел Толстого и Петрова тогда встречал не только поддержку, но и неприятие. Первый вариант сценария (прочитанный журналистам и деятелям кино 10 мая 1935 г.) вызвал острые споры, о которых Толстой вспоминал: «Множество всевозможных штатных «теоретиков» от кино обрушили на нас самые разноречивые требования. Вихляющий, истеричный Петр, которого нам навязывали, никак не совпадал с нашими замыслами. От нас требовали показать конечную неудачу, провал всей преобразовательной деятельности царя. Эти требования сводили, по существу, на нет наше стремление показать прогрессивное значение Петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории»[224].

Сам роман А.Н. Толстого «Пётр Первый» подвергался острой критике. Более того, отдельные теоретики пытались вообще отрицать жанр исторического романа (который становился в 30-е годы всё более популярным). Историк Г.С. Фридлянд (первый декан воссозданного в 1934 году исторического факультета МГУ) считал, что в романе «Пётр Первый» гипертрофирована идея государственности. Фридлянду это казалось неприемлемым, в то время как велась борьба за «отмирание государства» и на пути к этому укреплялось «государство пролетарской диктатуры»[225]. В.А. Ваганян считал жанр исторического романа недопустимым: «Если национальное прошлое для нас не является объектом идеализации, если национальное расщеплено на классовое – исторического романа, конечно, в прежнем смысле слова нет и не может быть»[226]. По его мнению, допускались лишь «романы на историческую тему», которые в противоположность историческому роману формировали негативное восприятие прошлого. Нападки в отношении романа и сценария были довольно активными. Критике подвергался и фильм.

---

[224] Цит. по: Любомудров М.Н. Н. Симонов. Ю. Завадский – М., 1983. – С. 105–106.
[225] Цит. по: Вдовин А.И., Зорин В.Ю., Никонов А.В. Указ. соч. – С. 101.
[226] Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Фильм «Пётр Первый» и роман А.Н. Толстого находились в какой-то мере под влиянием концепции «торгового капитала». Связь Петра с русским купечеством была показана довольно значительной в первой серии. Если поначалу Толстой и Петров изображали купцов и промышленников как прогрессивное сословие, на которое опирался Петр, то во второй серии купцам уделено меньшее внимание. Критика концепций Покровского привела к тому, что не только в «Петре Первом», но почти во всех исторических фильмах купцы и заводчики изображались негативно.

Необходимо обозначить существенную разницу между романом и фильмом. Фильм нельзя воспринимать как экранизацию. По сути дела сценарий начинался с того этапа жизни Петра, которым две первые части романа закончились. Изданные к выходу фильма эти части описывали период более ранний, чем поражение под Нарвой в 1700 г. А фильм с «нарвской конфузии» начинался. Только в конце жизни Толстой начал третью книгу, успев довести повествование до 1704 г. Поэтому сценарий был продолжением написанных частей. Он приглашал зрителя увидеть, не то о чём он уже прочитал, а то, «что было дальше».

Фильм «Пётр Первый» был первоначально задуман как международное производство. Интерес иностранцев к новой работе режиссёра Петрова обусловили успех «Грозы» и советского кино в целом за границей, популярность исторического жанра во всём мире, международная известность А.Н. Толстого. Кроме того, Пётр – одна из немногих фигур русской истории, которая была на тот момент известна массовому зарубежному зрителю. М.Н. Любомудров писал: «По своему постановочному размаху и сложности подготовительного периода «Петр I» представлял исключительное явление. Вначале предполагались три серии, которые должны были явиться первой советско-французской кинопостановкой с участием иностранных артистов. Фильм намеревались выпустить в трех звуковых вариантах – русском, французском и английском. Но продолжали возникать препятствия. С трудом добились раз-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

решения на производство двух серий. От первой – «Юности Петра» – пришлось отказаться.

Решило дело личное вмешательство И.В. Сталина. Состоялась его встреча с создателями картины. По свидетельству А.Н. Толстого, Сталин очень внимательно ознакомился с планами, с замыслом фильма и одобрил их: «Его указания мы и положили в основу нашей работы»[227].

Таким образом, Сталин включился в процесс создания фильма не как инициатор. Его контроль над постановкой был установлен несколько позже, когда начались противоречия и сложности. Фильм не стал советско-французским. Конечно, советскому руководству идея международного фильма о Петре вряд ли была по вкусу. Но в принципе, участие иностранцев могло отпасть по целому ряду разных причин: экономических, международных, творческих и т.д.

Съёмки начались в первые дни августа 1935 г. В Озерках под Ленинградом кинематографисты воссоздавали одну из первых побед русских в Северной войне – взятия шведской крепости на Неве – важный эпизод первой серии.

Первая серия вышла на экраны 13 августа 1937 г. Предвосхищая премьеру, «Правда» писала: «Не дегенерата и безрассудного гуляку, каким много раз изображали Петра, и не слепое «орудие торгового капитала», каким представал Петр в писаниях вульгарно-социологических «историков», а подлинно великую личность той эпохи в самую эту эпоху задумали показать авторы кинофильма «Петр I». Осуществить такой замысел – дело нелегкое: Петр-реформатор жил и действовал в обстановке чрезвычайно сложной и противоречивой. ... И все же уже сейчас, судя по законченной 1-й серии «Петра», можно сказать: замысел удался, авторам фильма удалось вылепить фигуру Петра исторически-правдивую и художественно-цельную»[228].

---

[227] Любомудров М.Н. Указ. соч. – С. 106.
[228] Ровинский Л. «Пётр I» – С. 6.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Новаторский характер этого исторического фильма был ещё более очевидным на фоне всех тех скромных подвижек навстречу новой исторической идеологии, которые имели место в «Арсене», «Назаре Стодоля» и других картинах.

С фильмом «Пётр Первый» были связаны значительные изменения. После него историческое кино стало работать с дореволюционным прошлым, не только дискредитируя его, но и воспевая (во имя цели укрепления государства в реалиях 30–40-х). Исторические аналогии направляются на формирование современной модели отношений власти и общества. Если пользоваться терминологией Ваганяна, то можно сказать, что до «Петра Первого» снимали в основном фильмы «на историческую тему» (осуждавшие прошлое и обосновывавшие революцию), а с него начался собственно «исторический фильм» (который подобно историческому роману воспевал национальную историю). Замысел авторов фильма (показать прогрессивное значение петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории) имел принципиальное значение для поворота к патриотическому восприятию дореволюционной истории в целом.

В первой серии «Петра Первого» всячески подчёркивалось, насколько царь был близок к простому человеку. Здесь же созданы образы казнокрадов чиновников, военачальников и заводчиков, творящих произвол (Меншиков, Шереметев, Демидов) и образы своекорыстных косных бояр. На контрасте с ними Пётр выглядел ещё более выигрышно.

Критика писала об образе царевича Алексея: «Это не просветлённый юродивый, растерянный, бесформенный, расхлябанный (как играл Н.Ф. Монахов царевича Алексея), а внутренне ничтожный, трусливый по природе и вместе с тем озлобленный, жестокий, хитрый враг делу петрову»[229]. Царевич Алексей – оппозиционер в самом ближнем кругу (готовый к предательству всех преобразований Петра). Зритель 30-х гг., вероятно, воспринимал Алексея как историческую аналогию современным главным оппозиционерам:

[229] Дрейден Сим. Пётр и Алексей. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Троцкому, Зиновьеву, Каменеву и др. Притом, что их роль в истории партии в то время всё более затушевывали, вычеркнуть из памяти людей значимость этих фигур в политической жизни страны в 1917 – середине 1920-х гг. было невозможно. Все понимали, что эти люди были «плоть от плоти» большевистской партии, советского правительства, Коминтерна. Подобно Алексею, кровно связанному с Петром, они были теснейшим образом связаны с революцией и партией. Через аллюзивный сюжет снималось моральное противоречие пропаганды 30-х гг.: «вождь и герой» в короткое время оборачивался «оппортунистом, оппозиционером, предателем, заговорщиком, врагом» и т.д.

Внимание к истории царевича Алексея, поэтому, совершенно закономерно. При Сталине фактически внедрялось в общественное сознание представление о том, что даже партийный, даже самый близкий к режиму человек может оказаться предателем. Финал первой серии – бегство Алексея за границу (по сути, высылка или эмиграция оппозиционера, чтобы он не мешал политике преобразований). Подобный поворот сюжета вызывает ассоциации с высылкой Троцкого.

Алексей изображён в фильме человеком, не верящим и не понимающим реформы Петра, и поэтому он становится центром притяжения всех врагов царя. Алексей умышленно дан авторами на годы старше реального исторического царевича. Это отмечено в историографии фильма: «Историческое смещение понадобилось именно для того, чтобы персонифицировать, сделать жгуче личным конфликт старой и новой Руси. Оно понадобилось для того, чтобы оправдать жестокость Петра, крутость его мер... ... Мысль, которая проводится через обе серии картины: широкий замысел, величественная цель оправдывает любые, самые крутые меры. Эта мысль доказывается всей художественной логикой фильма»[230].

Необходимо отметить, что задачи и их достижение Петром целостно представлены в картине как «великое дело». Употребление в фильме идеологемы «великого дела» («дела Петрова», «дела государственного» и т.п.) име-

[230] История советского кино. 1917–1967. В 4 т. – Т. 2. – С. 234.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ло большое значение для всего последующего развития советского исторического кино. Это словосочетание будет потом появляться практически в каждом историческом фильме. «Великое дело» (наполняемое конкретным содержанием обороны, возвращения отчих земель, независимости страны, свободы и единства народа, прогресса, славы России и т.д.) станет на долгое время обязательной идеей всей жизни ключевых исторических личностей. Даже бунтари будут мыслить свою борьбу как «великое дело».

В «Петре Первом» особо интересен образ человека из народа, представленный в фильме персонажем Федьки. Его функции в фильме – персонификация крестьянства, показ лишений и тягот жизни народа, демонстрация социального протеста петровской эпохи. В середине 1935 г. Петров сообщал газете «Кино»: «Мы ввели фигуру Федьки, который проходит через весь сценарий. Федька – это представитель крестьянства, которое испытало не себе всю тяжесть петровских «преобразований»[231]. Примечательно, что в 1935 г. слово «преобразования» в отношении петровских реформ употребляется ещё в кавычках. Но стоит отметить, что в первой серии несправедливо и незаконно угнетаемый Федька не поднимает протеста. Простой народ в фильме – это сторонник Петра идущий ради реформ на лишения. Такую трактовку истории «Правда» характеризовала как объективную, правдивую, вскрывающую прогрессивное значение эпохи: «Для строительства промышленности Петр не жалеет десятков тысяч человеческих жизней, которые отданы в рабство купцу Демидову. Демидовская каторга на Урале ярко проходит в фильме, как и сцены гибели тысяч людей во время строительства Петербурга. Жестоки были нравы при Петре, – это показывает фильм, как справедливо показывает он ещё большую жестокость к массам и нищету масс при допетровском боярстве»[232]. Фактически фильм оправдывал потери, ценой которых совершались модернизационные шаги Петра, стремление достигнуть уровня передовых промышленных держав и сильнейших армий.

---

[231] Салманов Н. «Петр I» (Работа над сценарием) // Кино. – 1935. – 22 июня. – С. 2.
[232] Ровинский Л. «Пётр I» – С. 6.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Авторы фильма «Пётр Первый» искали в петровской эпохе аналоги развитию современного им советского общества. Они, видимо, считали, что сталинская политика имеет целью прогресс, в первую очередь, самой России, а не утопическое переустройство всего мира. Создатели «Петра Первого» видели Сталина человеком, умеренно сочетавшим западничество и представления об особом пути России, стремление к прогрессу и традиционализм и т.п. Было ли это так на самом деле – вопрос спорный. Он остаётся остро дискуссионным. Но позицию авторов рассматриваемого фильма можно оценивать именно так. Они считали (или хотели считать) Сталина государственным деятелем, думающим, в первую очередь, об интересах своего государства и способным синтезировать в своих взглядах общемировые тенденции и специфику нашей страны.

Но рост напряжения в отношениях с Германией и рядом других европейских стран сказался на фильме «Пётр Первый». Это замечается уже в первой серии картины. Концепция петровского образа у создателей фильма отличается характерной чертой: Пётр сторонник перенимания европейских образцов, но не европоцентрист. Сталинское историзирующее искусство 30-х гг. стремилось устранить распространённое мнение о преклонении Петра перед всем западным. Царь в фильме показан прагматиком. Он широко внедряет европейскую учёность, но, например, военное учение маршала Вобана (которое не даёт скорого результата) решительно отвергает. Он ценит точность и знания европейцев, но вопреки предупреждению немецкого генерала, заряжает пушку зарядом сверх меры. Эта сцена связана была с распространённым в 30-е гг. отношением к «спецам» [233]. Порывистость, отчаянная смелость Петра воспеваются как черты русского характера, контрастные ментальности европейцев.

В тоже время при негативе кинематографического Петра к догматической осторожности иностранных «военспецов» XVIII в., фильм не утверждал превосходства наций друг над другом. В «Петре Первом» значительное ме-

[233] История советского кино. 1917–1967. В 4 т. – Т. 2. – С. 234.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сто занимает персонаж Абдурахмана (представителя одной из монголоидных национальностей нашей страны). Слуга сына боярина Буйносова Абдурахман смог в Голландии хорошо изучить морское дело, и Пётр произвёл его в флотские офицеры. В финале первой серии Абдурахман стоит в окружении царя в день чествования новорожденного сына Петра и Екатерины.

Фильм «Пётр Первый» затрагивал проблему роли религии и церкви в истории России начала XVIII в. Она так же связывалась с темой модернизации государства.

В первой серии фильма показан факт снятия колоколов, для переплавки их на пушки. С одной стороны, этот эпизод можно трактовать как утверждение фигуры Петра в качестве борца с религией. В тоже время цели снятия колоколов открыто объясняются в фильме – их медь нужна для изготовления пушек. Причём пушки были острой необходимостью – в битве под Нарвой огромная часть русской артиллерии потеряна, а ожидалось наступление Карла XII на Новгород. Снятие колоколов изображается создателями фильма как экстренная мера Петра. Пётр руководствуется не антирелигиозными, а прагматическими мотивами. Пётр на экране осуществляет изъятие церковного имущества, объясняемое конкретной военной необходимостью и экономической целесообразностью. Он не выступает напрямую против религии и церкви.

Наиболее негативно, отталкивающе, гиперболизировано в картине изображены юродивые, скитальцы и странники, которыми окружает себя Алексей. Именно они толпою взывают к царевичу сохранить колокола, нападают на петровских солдат. (Негатив к персонажам юродивых и кликуш был в советском кино довольно распространённым и проявился впоследствии в «Первопечатнике Иване Федорове» и «Иване Грозном»). В целом, в фильме «Пётр Первый» попы и монахи ассоциированы с боярством, окружением Алексея, неверием в петровские преобразования. Они, как часть старого мира, противопоставлены Петру, как строителю новой России.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Первая серия вышла на экраны СССР 31 августа 1937 г. Летом картина была отправлена на Всемирную выставку в Париж, на которой удостоилась высшей премии (особого диплома). Несмотря на то, что фильм не стал результатом международного производства, его ждал большой успех на экранах разных стран мира (обе серии). Даже эмигрантская газета «Возрождение» издававшаяся в Париже признавала, фильм «вполне приличным, довольно увлекательным, недурно воскрешающим особенности петровского времени и моментами даже историческую атмосферу»; единственное, в чём газета видела влияние большевистской пропаганды – «тенденция изобразить петровское дело как «первый пятилетний план», а самого Петра – как коронованного пролетария»[234]. Успех «Петра Первого» за границей был связан с режиссёрской манерой В.М. Петрова. Киновед Д. Бордвелл отметил в «Петре Первом» «идеальную чёткость голливудского стиля»[235].

В Союзе фильм имел большой успех и одобрительную оценку. Он, безусловно, стал событием. 23 марта 1938 г. Президиум Верховного совета СССР издал указ о награждении участников работы над первой серией «Петра Первого» орденами: А.Н. Толстого, В.М. Петрова, Н.К. Симонова – орденом Ленина; актеров М.И. Жарова и Н.К. Черкасова, оператора В.В. Гарданова, художника Н.Г. Суворова – орденом Трудового Красного Знамени; актрису А.К. Тарасову и звукооператора З.И. Залкинда – орденом Знак Почёта. Тем самым выдающееся политическое значение «Петра Первого» подтверждалось на государственном уровне.

«Пугачёв» снятый на Ленфильме (вышел на экран 5 ноября 1937 г.) был следующим историческим фильмом после «Петра Первого». Режиссёром картины был Павел Петрович Петров-Бытов (настоящая фамилия Петров), автором сценария – Ольга Дмитриевна Форш. Форш была признанным мастером исторического романа («Одеты камнем» (1924–1925), трилогия «Радищев» (1939–1932) и др.). Она – автор книг о вольнодумцах, декабристах,

[234] Цит. по: Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 512.
[235] Bordwell D. Op. Cit. – P. 211.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

деятелях культуры. Вторая половина XVIII – первая половина XIX вв. наиболее интересовали её как исторический материал. Поэтому не удивительно, что именно О.Д. Форш написала киноповесть о предводителе крестьянской войны 1773–1775 гг.

Сообщения в печати о новой исторической постановке ленинградской студии появились в 1935 г. Она анонсировалась как подготавливаемая к двадцатилетию Октября. В конце 1935 г. должен был быть окончен сценарий, съёмки планировалось вести с начала 1936 г.[236]. Работа над фильмом пришлась на период значительных перемен в отечественном кино.

Новый фильм был продолжением традиции историко-революционных фильмов 20-х гг. и испытал на себе влияние вульгарно-социологических схем. В тоже время «Пугачёв» создавался параллельно с постановкой первой серии «Петра Первого», запретом и критикой «Прометея», «Богатырей» и т.д. Поэтому в фильме, как и в тематически близких к нему «Арсене», «Кармелюке», «Степане Разине» были проявления новых тенденций советского игрового исторического кино.

Уже в ходе обсуждения сценария концепция авторов «Пугачёва» подверглась критике. В негативной рецензии утверждалось, что сценарий «не отвечает требованиям научной критики»[237]. Со ссылкой на замечания Сталина, Жданова и Кирова по конспекту учебника истории и постановления по вопросам преподавания истории О.Д. Форш критиковалась, за нарушение хронологии событий, за «лубочно-дубоватое изображение сложных внутренних противоречий движения» и другие моменты[238].

В значительной степени эта критика будет учтена. Источники свидетельствуют, что «Пугачёв» был одной из тех картин, «по которой проводились по инициативе ГУКа колоссальные, вначале непредусмотренные переделки в середине работы, связанные с переменой сценария»[239].

---

[236] «Пугачев» // Кино. – 1935. – 4 июля. – С. 3.
[237] Жижка М.В. Историческая путаница. Сценарий О. Форш «Пугачёв» // Кино. – 1936. – 4 сентября – С. 3.
[238] Там же.
[239] Кремлёвский кинотеатр – С. 472.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Фильм о пугачёвском восстании, казалось бы, целиком и полностью должен был быть проникнут идеей борьбы с существовавшим в России второй половины XVIII в. государственным строем. Однако, авторы картины в сложившихся условиях сумели специфическим образом утверждать и поднимаемые на щит государственнические идеалы.

В первую очередь, это проявилось в образе самого предводителя восстания. Пугачёв предстаёт носителем не только идеи свободы крестьянства. В фильме присутствует акцент на том, что освобождение народа необходимо в масштабе всей страны. Пугачёв призывает крестьян идти сражаться за общую свободу, общее дело. Крестьяне поддерживают Пугачёва. Пугачёв упрекает казаков за желание видеть в нём только «яицкого, казачьего царя», в то время как он чувствует себя главой всего народа и всего государства. Пугачёв на контрасте с императрицей Екатериной (она по фильму санкционировала мир с турками, чтобы обернуть войска против восставших) предстаёт носителем патриотизма.

Интересна тема монархических идеалов восставших. В изначальном сценарии видимо акцент на этом не делался[240]. Но в фильме этот аспект стал занимать значительное место. Пугачёв по началу не хочет принимать имя Петра III, заявляя, что народ и так за ним пойдёт. Сторонниками монархической идеи являются казаки. Пугачёв испытывает некоторые угрызения за своё самозванство. Но, сознавая поддержку простых людей, Емельян видит в себе народного царя необходимого монархическому по своему мировоззрению русскому крестьянству и казачеству.

Вера в «хорошего царя» в историческом кино фактически не была представлена, как недостаток, ограниченность. Фильм «Пугачёв» своеобразными средствами проводил идею о том, что вольнолюбивый русский народ, это одновременно народ монархист. И ключевой момент русской истории – это поиск (выбор) хорошего народного царя и замена им монарха не народного,

[240] Жижка М.В. Историческая путаница. Сценарий О. Форш «Пугачёв» – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

не прогрессивного и т.д. Исторический феномен Емельяна Пугачёва давал простор для раскрытия этой черты народного сознания.

Большой интерес в связи с этим имеет беседа И.В. Сталина с известным немецким писателем биографом Э. Людвигом. Первая серия вопросов Людвига была связана с фигурой Петра: «Людвиг: ... Допускаете ли Вы параллель между собой и Петром Великим? Считаете ли Вы себя продолжателем дела Петра Великого? Сталин: Ни в каком роде. Исторические параллели всегда рискованны. Данная параллель бессмысленна»[241]. Несмотря на формальное отрицание им параллелей с Петром в начале 30-х гг., в середине десятилетия эта параллель начала внедряться в общественное сознание, в частности, средствами игрового кино.

Большое внимание в ходе беседы уделялось и историческим сравнениям крестьянских войн прошлого и пролетарской революции. Сталин и тут подчёркивал неуместность аналогий. Крестьянские восстания без сочетания с выступлениями рабочих он считал слабыми и безуспешными, предводителей восстаний называл монархистами по своему сознанию[242].

Петров-Бытов и Форш в своём фильме должны были следовать этим чётко сформулированным классово-интернационалистским установкам. Но в тоже время, им предстояло уловить и понять государственнические и авторитарные взгляды Сталина не явно, но всё же проявлявшиеся. Им предстояло следовать сталинской методике интерпретации истории. Они работали в 1935–1937 гг., когда аналогии, ранее формально отвергнутые («исторические параллели всегда рискованны»), стали солью историзирующего искусства.

Новая концепция дореволюционной российской государственности утверждала представления о том, что государство и государственная власть в России созданы были народом. Идея о государстве как закреплении власти имущих социальных групп над неимущими трудящимися всё более корректируется. С середины 30-х государство представляется таким, только если у

---

[241] Сталин И.В. Соб. соч. – Т. 13. – М. 1951. – С. 104
[242] Там же. – С. 112–113.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

власти находится слабый лидер, опирающийся на социальные верхи. Пример тому: противопоставление Екатерины II (окружённой советниками и слушающей их предложения) и Пугачёва (волевого и идущего против требований казачьей «военной коллегии»). Авторы фильма показали, что Емельян собирается после победы назначать лучших сподвижников министрами, что он заботится о сохранении заводов и т.п. Но вся эта государственно-организационная деятельность Пугачёва была заслонена на экране самим восстанием. Бунтаря-государственника в фильме показать не получалось.

Следуя сталинским тезисам, кинематографисты постарались так же выявить объективные и субъективные причины поражения пугачёвского восстания. Но в результате, у зрителя могло сложиться впечатление, что Пугачёв с самого начала осознавал обречённость возглавленного им стихийного крестьянского движения.

«Пугачёв» был начат параллельно с созданием такой картины как «Арсен», о которой кинокритик Г.П. Чахирьян писал: «... Нам нет необходимости доказывать, сколь велико для нас сейчас значение фильма о народном герое, борце с эксплуататорами-аристократами и царским самодержавием, поработившими и угнетавшими независимую Грузию»[243]. А вышел «Пугачёв» на экраны после первой серии «Петра Первого». И тот же критик Чахирьян писал: «Выпуск такого фильма, как «Пугачёв», ещё года два назад можно было бы расценивать как положительное явление. Сейчас, после значительных достижений нашей кинематографии в работе над исторической тематикой, после выпуска тем же Ленфильмом первой серии «Петра I», картины, правильно намечающей пути развития советского исторического фильма, о «Пугачёве» нельзя говорить как о новом успехе в развитии исторического жанра»[244]. Об этом же позже вспоминал М.Ю. Блейман: «... Пугачев – образ величайшей исторической сложности, а Петров-Бытов ещё не мог охватить эту сложность и личную и историческую: для этого у него не хватало культу-

[243] Чахирьян Г. «Арсен» – С. 38–39.
[244] Чахирьян Г. Пугачёв // Искусство кино. – 1937. – № 12. – С. 34.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ры. Несовершенным был и сценарий хорошего писателя Ольги Дмитриевны Форш. На нём пагубно сказалось возникшее в то время принудительное требование социологизации исторического образа. ... Неудачу Петрова-Бытова определило еще то, что рядом с ним Владимир Михайлович Петров снимал «Петра Первого» и вместе с Николаем Симоновым не сдался перед требованиями социологизации...»[245] В 1939 г. вновь прозвучали обвинения картины в вульгарном социологизаторстве[246].

Помимо прочего, «Пугачёв» очень показателен своим решением национальной и религиозной тем на материале истории.

Фильм позитивно характеризует башкир, участвовавших в крестьянской войне. Многие эпизоды выдержаны в духе интернационализма – не нация, а классовое положение важны в социальной борьбе. Эксплуататоры несут беды башкирам. В рецензии «Правды» о сцене на заводе было сказано следующее: «В этой сцене Пугачёв выступает как «примиритель», как опытный пропагандист, разъясняющий башкирам, что русский русскому рознь, разъясняющий классовый смысл событий, ориентирующий ненависть башкир на русского заводчика, грабителя башкир. Эта сцена говорит о другой слабой стороне фильма – преувеличение политической сознательности Пугачева и его роли как организатора движения»[247]. В фильме «Пугачёв» были сцены проявления ненависти к башкирам со стороны казаков Пугачёва. Делался заметный акцент на национальном угнетении башкир, но при этом показывалась верность Салавата делу восстания. Притеснения башкир (в отличие от притеснений русских крестьян) происходит, как показано в фильме, по национальному и конфессиональному признаку.

Тема межнациональных отношений решалась в целом в духе установок 20-х и начала 30-х гг. Некоторые критики посчитали её недостаточно раскрытой: «Не лишена недостатков и другая линия сценария – линия национально-освободительного движения башкир. В фильме буквально нет ни од-

[245] Блейман М. Павел Петров-Бытов// 20 режиссерских биографий. – М, 1978. – С. 215–216.
[246] Шкловский В. Об историческом сценарии // Советский исторический фильм: Сб. ст. – С. 76.
[247] М.Н. «Пугачев». Новая картина «Ленфильма» // Правда. – 1937. – 2 ноября. – С. 6.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ного эпизода, показывающего тяжёлое и полное политическое бесправие башкир. Между тем наличие таких эпизодов в этом фильме было конечно необходимо»[248].

Ещё на стадии подготовки к постановке появлялись упрёки к сценарию «Пугачёв», касавшиеся недооценки в истории восстания религиозной составляющей, связей пугачёвцев с раскольниками и т.д.[249] Этот факт, свидетельствует о довольно глубоком характере изменения в отношении если не к религии и церкви вообще, то к изучению их места и значения в истории.

В выпущенном на экран «Пугачёве» в какой-то степени развивалась тенденция советского кинематографа 20-х – начала 30-х гг.: церковнослужители изображались сторонниками и проводниками воли императрицы и дворянства. Заметная эволюция «Пугачева» в сравнении с предшествующими фильмами кроется, вероятно, в том, что религиозность основной массы населения в нём не осуждается. И Пугачёв, и Прасковья (идущий сквозь весь сюжет персонаж простой казачки обаятельно сыгранный актрисой Е.А. Максимовой), и другие персонажи часто обращаются к людям не иначе как: «Православные». Фильм «Пугачёв» показывал православную веру, как органическую часть жизни народа во второй половине XVIII в. В нём, как и в ряде современных ему произведений экрана, присутствовало довольно адекватное изображение высокой степени религиозности народа.

Заключая подробный анализ «Пугачёва», стоит упомянуть, что удачей фильма была работа исполнителя заглавной роли артиста Константина Васильевича Скоробогатова. Опытный театральный актёр, он почти не снимался до того в кино. Роль Пугачёва была признана его успехом. После войны он снова снимется в исторических фильмах: роль Пирогова в одноименной картине и роль адмирала Макарова в картине «Александр Попов».

В целом «Пугачёв» получил одобрительный отзыв главной советской газеты «Правда»: «Все эти качества делают фильм интересным для массового

[248] Чахирьян Г. «Пугачёв» – С. 34.
[249] Жижка М.В. Историческая путаница. Сценарий О. Форш «Пугачёв». – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

зрителя. Актуальность картины несомненна. Остается лишь пожалеть, что авторы «Пугачева» недостаточно глубоко подошли к разработке сценария и трактовке эпохи»[250].

Безусловно, создатели фильма ощущали утверждавшиеся новые ориентиры в освещении истории. Эволюция историко-патриотического сознания внесла в их работу свои изменения. Но уйти от изначальных установок они не могли. Это требовало радикальной переработки, а в подобном случае постановка надолго бы затянулась. Заслугой Петрова-Бытова было то, что он закончил фильм к планировавшейся дате – двадцатой годовщине революции, притом, что по ходу работ были и переделки, и проблемы (порой курьёзные[251]). По разным причинам далеко не все постановщики исторических фильмов укладывались в установленные сроки. Несмотря на довольно негативную оценку фильма критиками, мемуаристами и исследователями в нём нужно признать наличие многих положительных моментов и ярких индивидуальных особенностей.

«Запорожец за Дунаем» фильм И.П. Кавалеридзе вышел на экраны 14 января 1938 г. Он был экранизацией классической украинской оперы С.С. Гулак-Артемовского (первая постановка состоялась в 1863 г.). Сюжет основан на освобождении запорожских казаков из плена турецкого султана. Определённое влияние на замысел оперы имели реальные события. После уничтожения Запорожской Сечи в 1775 г. и причисления её к Новороссийской губернии, некоторые казаки бежали за рубеж. На контролируемой Турцией территории возникла Задунайская Сечь. Турки пытались использовать запорожцев в борьбе против России. В 1828 г., во время русско-турецкой войны, часть казаков вернулась на родные земли, после чего Задунайская Сечь была уничтожена. Автор оперы свободно эти события переосмыслил и перенес в XVIII в. Отдаленно звучали в произведении воспоминания об уничтожении

---

[250] М.Н. «Пугачев». Новая картина «Ленфильма». – С. 6.

[251] Так по документам Отдела культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б) на «Ленфильме» «4-го апреля [1937 г.] была сорвана большая съемка по картине «Пугачев» потому, что не смогли найти 400 рублей, чтобы выкупить заказанные пироги и квас для съёмок пира» (Кремлёвский кинотеатр – С. 422.)

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

казачьей вольности. Основной смысл оперы заключался в идее любви к отчизне, страстном стремлении запорожцев вернуться на Украину.

Фильм в целом соответствовал материалу оперы. В нём, как и в первоисточнике, было много смешных и лирических сцен. Он был схож с «Наталкой Полтавкой», но особого успеха не имел и прошёл по экранам не очень заметно. Влияния на развитие исторического кино эта лента Кавалеридзе в отличие от «Прометея» практически не оказала. (В начале 50-х опера «Запорожец за Дунаем» вновь была экранизирована на Киевской киностудии – вышла на экран 21 июля 1953 г).

«Соловей» – практически забытый фильм, близок по хронологии к «Запорожцу за Дунаем». Эта картина производства Белгоскино была поставлена режиссёром Эдуардом Львовичем Аршанским. Первые годы своего существования киностудия Белгоскино находилась в Ленинграде и лишь в конце 30-х переехала в Минск. Поэтому в фильмах Белгоскино часто играли ленинградские актёры: в частности в «Соловье» роли панов исполняли В.Р. Гардин и А.А. Костричкин.

Содержание картины показывает, что «Соловей» был частью общей тенденции советских республиканских кинематографий. Здесь и воспевание свободолюбия народа, и критика дворянства – польских панов. Здесь и поражение восстания, в силу стихийности, ограниченности и неорганизованности крестьянских движений. В принципе фильм не выбивался из принятых канонов. Эпоха Павла I (о которой повествовал фильм) была объектом особенно резкого негатива в советской революционной культуре. Годы правления Павла в 20-х – начале 30-х гг. считали апофеозом крепостничества и деспотизма. Символом павловского правления стал «Поручик Киже» Ю.Н. Тынянова, экранизированный, кстати, на той же студии Белгоскино А.М. Файнциммером в 1934 г.

Удачной судьбы фильм «Соловей» не имел. Сохранилось очень мало упоминаний об этом произведении и истории его создания. В документах Комиссии советского контроля при СНК СССР о планах производства худо-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

жественных фильмов написано: «... По фильмам выпуска 1937 года, обеспеченным сценариями, темпы работ не гарантируют выпуска картин в установленные сроки. ... То же относится к фильму «Соловей», срок выпуска коего по приказу Комитета по делам искусств – февраль, а Белгоскино считает май 1937 г.»[252]. ГУК разрешил показ фильма 22 декабря 1937 г. Выпущен он был только на экраны Белорусской ССР. Но уже 8 марта 1938 г. «Соловей», по данным В.И. Фомина[253], был запрещён к показу С.С. Дукельским.

Что было основанием для запрета картины? Скорее всего, на решение Дукельского повлияло несколько факторов. Отчасти на запрет демонстрации этого исторического фильма мог повлиять намеченный новым начальником поворот кино к современности. В тоже время картину запретили в тот период, когда Дукельский активно устранял последствия «вредительской деятельности» своего предшественника Шумяцкого. «Соловей» был одним из последних выпущенных при Шумяцком фильмов. Он разрешил прокат только после второго просмотра и лишь на территории республики. Это означает, что у него были сомнения насчёт картины. 28 февраля 1938 г. Политбюро ЦК ВКП(б) изменило порядок выпуска фильмов в прокат – теперь его разрешала специальная комиссия (в которую вошёл и Дукельский). В условиях обострения международной обстановки, фильм в котором русские войска в интересах польских панов подавляют бунт белорусских крестьян, был не очень уместен. Подобный исторический сюжет мог подпитывать не только антипольские настроения, но и в какой-то мере антирусские, сепаратистские. Можно предположить, что эти причины побудили Дукельского к запрету «Соловья».

Запрет картины не стал большим событием. Её создатели продолжали работать в кино. Имевший место в начале 1938 г. прокат видимо был оптимальным для фильма, не претендовавшего на широкую популярность. «Соловей» остался малоизвестным фактом истории белорусского кино. Можно согласиться с тем мнением, что при одарённости режиссёра Аршанского, его

---

[252] Кремлёвский кинотеатр – С. 353.
[253] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 545.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

фильм «Соловей» был сделан по очень слабому сценарию и не оставил «доброй памяти у зрителей»[254].

§ 3. Усиление оборонительных военно-патриотических тенденций в историческом кино. 1938–1939 гг.

Актуальной задачей является изучение динамики того, как историческая тематика была представлена в сталинском кино. В 30-х гг. предпринимались попытки организованного поворота кино к современным сюжетам. Так было в 1938–1939 гг. Поворот этот был связан с именем нового руководителя советского кино С.С. Дукельского. Он многократно заявлял о необходимости ориентироваться на создание фильмов о современности[255].

Важнейшее значение Дукельский придавал планам. После снятия предыдущего «вредительского руководства» он начал проверять снимаемые фильмы, пересматривать заявки и планы на будущее, желая быстро и решительно исправить все недостатки отрасли. Его программная статья в «Правде» называлась «Поворот кино к современности». В ней отмечалось: «... Если посмотреть список наиболее выдающихся фильмов советской кинематографии, то окажется, что в подавляющем большинстве они посвящены темам историческим и историко-революционным. У нас нет или почти нет фильмов, посвященных сегодняшнему дню, нынешней Красной Армии, флоту и пограничникам, великим сталинским пятилеткам, большевистским зажиточным колхозам»[256]. Это заявление объективно в том, что многие революционные и исторические фильмы стали значимыми событиями в культурной жизни. В тоже время, к 1938 г. вышли и значительные современные игровые ленты, причём известные и разноплановые: «Аэроград» (1935), «Партийный билет» (1936), «Цирк» (1936), «Семеро смелых» (1937), «Шахтеры» (1937) и др. Вопрос о пропорциональном соотношении исторических и современных

[254] История советского кино в 4 т. – Т. 2. – С. 406.
[255] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 555, 575 и др.
[256] Дукельский С. Поворот кино к современности // Правда – 1938. – 26 апреля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

произведений относителен: кому-то казалось, что есть излишек первых, кому-то, что слишком много вторых.

Дукельский хотел связать свой приход с новыми веяниями. Историко-революционные ленты и первые исторические картины, стали в некотором роде «визитной карточкой» прежнего руководителя Шумяцкого. Может быть, Дукельский намеревался своё «правление» обозначить как время актуальных разнообразных картин о советской действительности. События последних лет – начиная со стахановского движения, подвигов полярников и авиаторов, и заканчивая политическими процессами и международными конфликтами – требовали широкого отражения на экране.

Дукельский заявлял: «Большинство наших фильмов замкнуто в пределах, границей которых является 1920 год. ... Надо учесть, что история ... содержит в себе огромное количество тем и значительных событий, что одна только экранизация классиков может заполнить наши производственные планы на десятки лет. Однако мы сознательно должны отвести этим темам определенное, ограниченное место в наших тематических планах»[257]. Таким образом, исторические фильмы не отменялись вообще, им лишь стоило отвести свою «территорию», за рамки которой жанр выйти не мог. Дукельский, видимо, пытался ограничить и чётко направлять бурное развитие исторического кино, наметившееся в последние годы.

14 марта 1938 г. Дукельский изложил в докладной записке Молотову свои соображения о значении тематических планов вообще и конкретно о плане на 1938 г.[258] 2 апреля 1938 г. Политбюро ЦК ВКП(б) утвердило план, причём в нём сохранялись историко-революционные постановки и ряд значительных исторических проектов: вторая серия «Петра Первого», «Александр Невский» и «Минин и Пожарский»[259]. Получается, что партийная верхушка сохранила наиболее принципиальные исторические замыслы в плане. В тоже время Дукельскому дана была некоторая свобода в затеянном им те-

[257] Дукельский С. Поворот кино к современности – С. 4.
[258] Кремлевский кинотеатр – С. 489–490.
[259] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 552.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

матическом повороте. 3 апреля 1938 г. Кинокомитет утвердил темплан и снял с производства целый ряд «несовременных» картин: «Анна Каренина» и «Суворов» В.И. Пудовкина; «Пиковая дама» М.И. Рома; «Оливер Твист» Я.А. Протазанова; «Евгений Онегин» Н.О. Волконского; «Джордано Бруно» А.А. Народицкого; «93-й год» В.П. Вайнштока; «Лампа Аладдина» А.Н. Андриевского и др.[260]

Анализ списка закрытых постановок показывает, что, во-первых, обращение к прошлому стало к 1938 г. модным поветрием в творческой среде. Во-вторых, многие считали самым лучшим путём показа прошлого – экранизацию классических произведений. Снимая по признанным шедеврам литературы, можно было поставить интересный костюмный фильм о прошлых эпохах. При этом если бы режиссёр и автор сценария картины не смогли бы вписаться в очередной зигзаг исторической идеологии, авторитет литературной первоосновы мог бы стать для них какой-то защитой. Именно по экранизациям классики тематический поворот Дукельского и ударил сильнее всего. Причём заметно, что закрыты многие экранизации зарубежной литературы. Новое руководство кинокомитета сочло ненужным показ советскому зрителю Италии эпохи Ренессанса, Франции конца XVIII в., Англии века XIX и т.д. Подобный настрой был продиктован международными событиями 1938 г. – наметившейся тенденцией к дипломатической изоляции СССР.

Не состоялся примечательный замысел В.П. Вайнштока экранизировать роман В. Гюго «Девяносто третий год» – одно из лучших художественных произведений о Великой французской революции. Казалось бы, тема вполне респектабельная для советской культуры. Консультантом сценария стал академик Е.В. Тарле. Привлекли крупнейших мастеров искусств: В.Э. Мейерхольда, З.Н. Райх, О.Н. Абдулова, Л.Н. Свердлина и др[261]. Да и сам режиссёр Вайншток имел большую популярность после выхода двух его предыдущих картин «Дети капитана Гранта» (1936) по Ж. Верну и «Остров сокровищ»

[260] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 552.
[261] Сулькин М. Владимир Вайншток // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 39.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

(1938) по Р.Л. Стивенсону. В этих работах он продемонстрировал себя как мастер экранизации и костюмных постановок. Вайнштоk всегда проявлял глубокий интерес к истории. Может быть, на судьбе замысла «93-й год» сказалась репутация Вайнштока, как «личного друга Шумяцкого»[262]. Картине, которая могла бы стать крупным событием киноискусства, закрыл дорогу тематический поворот.

Эта акция Кинокомитета, при нормальном, в общем, восприятии самой идеи, вызывала возмущение многих: «Бесспорно, что советскую кинематографию нужно решительно поворачивать к боевым темам современности, но делать это надо было без всякого ущерба для производства и для зрителей. Пока Комитет подготовлял выпуск картин по новому тематическому плану, студии должны были заканчивать начатые постановки»[263]. Дукельский же напротив считал, что в этом деле нельзя мешкать: «Поворот к современной тематике должен совершиться по-большевистски смело и круто, а не понемногу, не исподволь, не постепенно, не в 2–3 г. Мы не можем медлить»[264]. Предвкушение скорой войны явно сказывалось на взглядах киноначальства. Дукельский и его команда, видимо, предпочитали современные фильмы историческим, как предпочитают прямой путь окольному. Исторический фильм показывает прошлое, чтобы воспитать патриотическое чувство современного зрителя, которому в скором времени предстоит бороться за советскую Родину. Но нужно устраивать научные изыскания, шить сложные костюмы, строить декорации и делать реквизит, чтобы перенести зрителя в далёкие эпохи, сделать их близкими современникам. А уже после этого решать насущные пропагандистские задачи. Кроме того, новая историческая политика в тот момент ещё только выстраивалась. Создать современный фильм об армии или флоте, показать как хороша сегодняшняя жизнь, и как нужно её защищать, можно в целом и быстрее, и экономичнее. И действительно подобные

---

[262] Кремлёвский кинотеатр – С. 464.

[263] Данную мысль высказали А. Вложении и А. Дубровский в статье «Почему мало кинокартин? Об ошибках в работе С.С. Дукельского» подготовленной ими для «Известий» (не публиковалась). См.: Кремлевский кинотеатр – С. 525.

[264] Дукельский С. Поворот кино к современности. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

прямолинейные пропагандистские фильмы в 30-е гг. снимались в СССР регулярно.

Дукельский в начале 1938 г. ещё недооценивал потенциала исторического жанра. Его производственная сложность и специфика идейного воздействия оборачивается на самом деле большими преимуществами. Исторические фильмы формировали патриотизм, укоренённый в многовековое прошлое. И эти картины оказывались зачастую более долговечными. А некоторые современные оборонно-патриотические картины снятые в 1938–1940 гг. сравнительно быстро сходили с экрана, теряя свою актуальность на фоне быстро менявшейся ситуации в мире. Эту специфику кино понимало высшее руководство СССР и поэтому в целом поддерживало в 1938–1941 гг. своеобразный баланс разных тем и жанровых направлений.

При всём упрямстве и твёрдости С.С. Дукельского влияние на развитие исторического кино проводимой им установки оказалось временным. «Александр Невский» и вторая серия «Петра Первого» создавались при нём. Всенародный успех этих лент подчёркивал значение и популярность исторического жанра. Некоторые закрытые им постановки в последующем были осуществлены.

Дукельский 15 апреля 1939 г. подал В.М. Молотову записку о работе над историческими и историко-революционными темами, в которой писал: «Приведённые выше данные, полностью подтверждающие слова тов. Сталина об исключительной близости широким массам и доходчивости кино, диктуют необходимость, во-первых, продолжения интенсивной работы над исторической и особенно историко-революционной тематикой, развертывания оборонной тематики и значительного улучшения работы по современной тематике...»[265]. Само построение этой фразы показывает ту иерархию тематики, которая складывалась в советском кино. Её С.С. Дукельский вынужден был признать, уже уходя на новый пост наркома Морского Флота СССР.

[265] Кремлевский кинотеатр – С. 539.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

«Александр Невский». Ещё в 1937 г. обозначился интерес к теме Александра Невского, вошедшей в план 1938 г. В августе-сентябре 1937 г. идея нового исторического фильма стала оформляться С.М. Эйзенштейном и П.А. Павленко в вариантах сценария «Русь», ставшего основой фильма «Александр Невский».

Фильм «Александр Невский» – следующая постановка великого режиссёра после запрета его неоконченого фильма «Бежин луг». «Бежин луг» был запрещён постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) 5 марта 1937 г. «ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности»[266]. Разгром картины стал одним из основных элементов кампании против формализма 1936–1938 гг. Газетные публикации и акции общественного порицания во многом напоминали нападки на музыку Шостаковича[267] в начале 1936 г. По итогам критики «Богатырей» Демьяна Бедного вышел сборник «Против фальсификации народного прошлого»[268] – аналогичное издание появилось в связи с запретом кинокартины: «О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна: Против формализма в искусстве»[269].

После запрета «Бежина луга» судьба Эйзенштейна некоторое время оставалась нерешённой. Но 9 мая 1937 г. постановлением Политбюро профессиональная будущность режиссёра была определена: «... Использовать т. Эйзенштейна, дав ему задание (тему), предварительно утвердив его сценарий, текст и прочее»[270]. Режиссёру в 1937 г. дали на выбор две исторические темы. М.И. Ромм вспоминал, как однажды Эйзенштейн подошёл к нему в очень тяжёлых обстоятельствах (он долго ссорился с руководством) и сказал:

– Михаил Ильич, вот предлагают на выбор мне две вещи: либо «Иван Сусанин», либо «Александр Невский». Что бы вы взяли?

– Какой странный выбор.

---

[266] Кремлёвский кинотеатр – С. 406. См.: С. 409–411; 417–420; 424–425.

[267] Интересно, что последующая творческая судьба Шостаковича и Эйзенштейна в чём-то оказалась схожей. После жесточайшей критики в 1936 году, Шостакович в 1937 г. своей Пятой симфонией подтвердил статус крупнейшего композитора и вновь добился широкого признания. «Пятой симфонией» Эйзенштейна в 1938 г. стал «Александр Невский».

[268] Против фальсификации народного прошлого. – М., Л., 1937.

[269] О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна: Против формализма в искусстве. – М., Л., 1937.

[270] См.: Власть и художественная интеллигенция – С. 373.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

– Да вот Шумяцкий так вот решил: либо «Иван Сусанин», либо «Александр Невский». Вот выбирать»[271]. Сам Эйзенштейн писал в начале 1944 г. о предложенной ему в 1937 г. альтернативе иначе: на выбор были даны постановки «Александра Невского» или «Минина и Пожарского»[272]. М.И. Ромм допустил невольную ошибку, перепутав в воспоминаниях близкие хронологически биографии Ивана Сусанина и Минина и Пожарского. Представляется, что воспоминания Эйзенштейна более достоверны. В любом случае перед Эйзенштейном стояла альтернатива исторической постановки либо о XIII, либо о XVII вв.

Выбор режиссёр остановил на первом варианте. Причин его предпочтения было несколько. Во-первых, в этой теме был «антифашистский заряд». Эйзенштейн, как последовательный противник фашизма и нацизма, понимал сколь необходимо участие художников в борьбе с этой угрозой. Во-вторых, относительно малое количество источников об эпохе давало большую свободу творческого действия: «Там ничего нет. Всё, что я ни напишу, отныне будет правда»[273]. В-третьих, личный момент: род режиссёра по линии матери шёл из новгородских земель, купеческая семья матери жила в Петербурге близ Александро-Невской лавры. Поэтому Эйзенштейн посчитал себя «незримыми узами связанным с Невским Победителем»[274].

Работая над новой постановкой, режиссёр написал небольшую статью об отношении А.С. Пушкина к истории и проблемах исторической науки. Эйзенштейн отталкивался в своих рассуждениях от одного примечательного факта биографии поэта: незадолго до смертельной дуэли Пушкин читал книгу по родной истории в рассказах написанную А.О. Ишимовой для детей. 27 января 1837 г. он направил этой детской писательнице письмо с лестной одобрительной оценкой её книги. Эйзенштейн, пытаясь определить, что в этой незамысловатой книжке привлекло поэта, отметил: «И, влиставшись в книгу, начинаешь понимать. Пленяет замечательная глубина любви к той те-

[271] Ромм М.И. Как в кино. – С. 44.
[272] Эйзенштейн С.М. Метод. – Т. 1. – С. 357.
[273] Так цитировал слова Эйзенштейна Ромм. См.: Ромм М.И. Как в кино. – С. 44.
[274] Эйзенштейн С.М. Метод. – Т. 1. – С. 358.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ме, которая избрана автором. Тема – родина и родной народ. … Это не квасной патриотизм наемных писцов историографии казенных учреждений. Не приторное умиление маргариновой подделкой истории, столь отвратительно расцветшей под эгидой последних Романовых. Это подлинно патриотическое чувство. То патриотическое чувство искренней и глубокой любви к своему народу, которого так не хватало исторической литературе другой крайности, сменившей «квасной патриотизм». Той литературе, которая бездумным скальпелем вспарывала историю своего прошлого, своего народа, своей родины, без искры любви, без искры подлинного чувства, без ощущения себя плотью от плоти, кровью от крови с тем, что вместо живого воссоздания загонялось в мертвящие априорные социологические схемы»[275]. Эти строки наглядно характеризуют взгляды Эйзенштейна, с которыми он начинал свой новый фильм. Эти строки режиссёра показывают, что в среде творческой интеллигенции, в советском обществе осознавалась необходимость патриотического освещения истории страны, как наиболее правильного и адекватного.

Первоначальное название сценария – «Русь» – демонстрирует собой тенденцию к обобщению в показе истории нашей Родины. Центральный герой сценария «Русь» – Александр Невский – это не только образ полководца, но и образ государственного деятеля. Борьба с тевтонскими рыцарями была ключевой составляющей сценария «Русь». Но большое значение в нём имели общенациональное лидерство Александра, отношения князя с ордой, социальные взаимоотношения. Фильм «Русь» по широте охвата тем и проблематики в соответствии с авторским замыслом должен был стать больше чем кинобиографией или показом факта военной истории. Эйзенштейн хотел сделать значительный акцент, на раскрытии исторического развития народа, государства, исторической роли общенационального лидера.

Для сценария «Русь» была характерна высокая оценка роли личности в истории. Александр представал князем, сознающим историю и исполняю-

[275] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – Т. 1. – С. 160.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

щим ход её. Подобная трактовка вопроса вызывала упрёки. На это указывают материалы обсуждения сценария историками.

А.В. Арциховский утверждал: «Александру сценарий вкладывает в уста недопустимую фразу: «не любовником пришёл я к тебе, господин Великий Новгород, а хозяином земли Русской». Выражение «хозяин земли русской», относится к лексикону не столько Александра Невского, сколько Николая II, но дело не в этом. В конце XV в. московская княжеская власть была конечно, прогрессивной силой по сравнению с новгородской олигархической республикой, но в XIII в. отмиравшая и вскоре отмершая власть новгородского князя такой силой не являлась. Александр лично был прогрессивным деятелем, но князь он был именно выборный.

С той же основной ошибкой связано отражение в сценарии вредных теорий Покровского. Правители Новгорода и сам посадник показаны представителями купечества. В действительности Новгород был республикой не купеческой, а феодальной. ... Автор сценария, изображая новгородцев беспомощной без Александра массой, имел хорошее намерение возвеличить национального героя. Но в результате получилось неожиданное сближение с гитлеровской концепцией русской истории. Гитлер, как известно, считает русское государство ярким примером творческой деятельности северной расы, прежде всего Рюриковичей, среди низших рас. Как эта мысль ни нелепа, сценарий ей соответствует. Русские заняты взаимными раздорами и боятся выступить против немцев, пока среди них не появляется провиденциальный человек, потомок варягов Александр /на деле в его жилах варяжской крови было мало, но генеалогию не придётся разъяснить зрителям, которые знают только, что он Рюрикович/. Дальше народ совершает, конечно, подвиги, но все они уже кажутся внушёнными Александром»[276].

Но не все позиции, по которым Арциховский критиковал сценарий, были учтены. Ассоциации с гитлеровскими историческими измышлениями были несколько натянутыми и вряд ли бы возникли у широких кругов зрителей.

[276] РГАЛИ. Ф. 1923 Оп. 1. Д. 460. Л. 2–3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Александр вместо «хозяина русской земли» назовёт себя просто «воеводой». Но в фильме сохранилось представление Новгорода как купеческой республики и осуждение её «вечевой демократии». Государственные институты новгородцев показаны неспособными организовать сопротивление внешнему врагу без сильной личности Александра. В фильме проводилась концепция необходимости мощной единой власти для отпора внешней угрозе. Русский народ показан народом независимым, героическим, удалым, весёлым. Эти черты закладываются в конкретные образы Буслая, Гаврилы, Василисы, её гибнущего от расправы немцев отца и других. Но в фильме представители городской власти и социальные верхи Новгорода изображены в большинстве своём противниками идеи вооружённого сопротивления немцам и самого князя Александра.

Оборонная линия в «Александре Невском» превалировала над проблемами внутреннего политического и социального устройства русских княжеств. В условиях, когда европейские державы двигались по пути к мюнхенскому сговору, необходимым стал яркий и доходчивый призыв к готовности защищать страну. Как справедливо отметил Н.И. Клейман: «Сюжет ограничился актуальной аллегорией отпора иноземной агрессии. ... Замысел предлагал куда более сложное развитие сюжета и гораздо более многозначное его завершение»[277].

Финал вышедшего на экраны фильма отличался от предполагавшихся в сценариях вариантов. Патетической сценой вступления в освобождённый Псков и празднования победы велел завершить «Александра Невского» лично Сталин. Эйзенштейн вспоминал: «В неосуществлённой части сценария «Александр Невский», где вслед за разгромом немцев на Чудском озере на Россию снова надвигается с карающей целью татарская орда.

Невский победитель мчится ей на встречу.

Безропотно проходит между очистительными кострами перед ханской юртой-дворцом и смиренно преклоняет колени перед самим ханом, покорно-

[277] Клейман Н. Формула финала. – С. 54.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

стью выигрывая время для накопления сил, чтобы со временем низвергнуть и этого поработителя нашей земли, хотя уже и не собственной рукой, но мечом потомка-продолжателя – Дмитрия Донского.

По пути обратно из орды отравленный князь умирал, глядя на далёкое поле – Куликово поле – перед собой. Мы с Павленко заставили для этой цели нашего святого воителя сделать по пути домой малый крюк в сторону против исторического маршрута, которым в действительности двигался из орды обратно Александр Ярославич, так и не доехавший до родных пенат.

Не моей рукой была проведена карандашом красная черта вслед за сценой разгрома немецких полчищ.

«Сценарий заканчивается здесь, – были мне переданы слова. – Не может умирать такой хороший князь!»[278].

Ограничение сценария триумфом Александра в Пскове обусловлено не просто вкусовыми предпочтениями Сталина. Имеет место мнение, что показ гибели Невского был запрещён из-за сталинской боязни смерти[279]. Бессмысленно отрицать, что Сталин боялся смерти. Однако причины отказа от авторского эпилога заключались не только в проекциях судьбы персонажа на жизнь Сталина. Представляется, что свою роль сыграл и возможный международный резонанс нового фильма Эйзенштейна.

В ходе работ над «Александром Невским» был сделан своеобразный выбор, кого показывать главным историческим врагом Родины. Эйзенштейн хотел изобразить Русь XIII в. зажатую угрозами с Востока от монголов и с Запада от европейских феодалов и крестоносцев. В целом антивосточная линия (как и некоторые другие моменты) возникала, видимо, под воздействием злободневных событий на Дальнем Востоке. В середине 30-х ситуация не носила ещё очень острого характера и восточный вектор в первоначальном варианте сценария Павленко не присутствовал вообще. Дипломатические отношения Невского с монголами и историческая перспектива победы на Куликовом по-

[278] Эйзенштейн С.М. Мемуары. – Т. 2. – С. 289.
[279] Клейман Н. Формула финала – С. 53.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ле появились во втором варианте сценария[280]. Возникли у авторов сценария и параллели с Петром Первым (не без влияния того успеха, который имела первая серия «Петра Первого», вышедшая в конце лета 1937 г.). Аналогии с борьбой Дмитрия Донского были вызваны важными международными событиями. Известный инцидент на Лугоуцяо (обстрел японцами моста) 7 июля 1937 г., обозначил официальное начало полномасштабной войны между Японией и Китаем. Война у границ СССР, успехи японцев, усиление их военной мощи вызвали опасения в Союзе. Эти факты поспособствовали перемене произошедшей между двумя вариантами сценария, написанными весной-летом и летом-осенью 1937 г.

Но выбор наиболее вероятного противника остановился всё-таки на западной угрозе. Этот выбор очевиден сегодня, когда известно, каким был ход последующих событий Второй мировой войны. Но, наверное, он был очень сложным, когда в 1938 г. фактически параллельно с летними съёмками сражения на льду Чудского озера шли бои в районе озера Хасан? Ряд фильмов предшествующих лет ориентировал на отражение японской угрозы («Аэроград» (1935), «Волочаевские дни» (1937) и др.). Но, тем не менее, советское руководство понимало, что стратегическими противниками Японии в азиатско-тихоокеанском регионе в тот момент являлись США и Великобритания. Исторические фильмы, как важный элемент политики власти, показывают, что руководители страны во второй половине 30-х гг. видели главным противником в грядущей войне именно нацистскую Германию, а с Японией планировали сохранять как можно дольше мирные отношения, чтобы избежать войны на два фронта. Поэтому в условиях столкновений с японцами, историческую «восточную угрозу» в фильме отодвинули на второй план. До минимума сведены были все первоначальные замыслы авторов в этом направлении: остались лишь надпись о разорении Руси набегами татар и сцена с монгольским послом у Плещеева озера.

[280] Шенк Ф.Б. Указ. соч. – С. 311.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Излишняя антияпонская пропаганда могла лишь усугубить имеющиеся противоречия. А они ни в коем случае не должны были перерасти в войну. Отпор Красной Армии японской агрессии 1938–1939 гг. был направлен на предотвращение более масштабных столкновений. В силу этих факторов сюжет фильма был сконцентрирован на борьбе Александра Невского с тевтонскими рыцарями.

Фильм показывает, как фактически в борьбе с немецкими захватчиками объединяется раздробленная русская земля, русский народ осознаёт единство. В этом плане фильм был связан с национальной политикой. В 1937–1938 гг. в ней всё более делался акцент на выдающейся истории и замечательных качествах русского народа, на его объединяющей роли. Популяризировалась концепция «русский народ – старший брат в большой семье народов СССР».

Некоторые исследователи отмечают модернизацию национальной темы, поскольку фильм «воплощает миф рождения нации и национального сознания», в то время как в XIII в. «русские были еще не нацией, но, скорее, племенным конгломератом»[281]. Вопрос о том, можно ли говорить о национальной идентичности, державном сознании или патриотизме русских в эпоху раздробленности, очень сложен. Эйзенштейн внимательно изучал источники и историографию. В фильме не употребляются слова «народ» и тем более «нация». Герои говорят о русской земле. А призывы князя Святослава Игоревича «не посрамить «Земле Русские» известны в истории ещё в X в.[282] Убеждённость Александра, Ольги, Игната и других героев в единстве Руси и их общерусский патриотизм – это не столько приближение XIII в. к представлениям людей позднейших эпох. Положительные герои, сохраняя присущее предкам чувство единства, борются с местной ограниченностью и раздробленностью. Это не «миф рождения нации и национального сознания», речь идёт о возрождении единства. Накануне предложения темы Невского, Эйзенштейн думал о возможности фильма по «Слову о полку Игореве»[283].

---

[281] Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 131.
[282] Цит. по: Артамонов В.А. Указ. соч. – С. 14.
[283] Клейман Н. Формула финала. – С. 83.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Представляется, что этот замысел и основной пафос этого шедевра древнерусской литературы отразились в «Александре Невском».

Фильм Эйзенштейна от других исторических фильмов тех лет отличает одна деталь. В нём фактически нет тенденций к показу дружбы русского народа и других народов, вошедших в состав нашего государства. Фильм концентрирован собственно на русской истории. Но в нём не было шовинизма. Великодушие Александра к пленным кнехтам и рыцарям подчёркивало, что русские ненавидят захватчиков, а не немцев. Даже после фактического геноцида, который по фильму устраивают в Пскове рыцари, русские снисходительны к врагам.

Писатель Макаренко[284] говорил о своём впечатлении от фильма: «Я вижу в этой картине то, что я идеально представляю как русский народ»[285]. «Картина о Руси» – так назвал свою статью о фильме «Александр Невский» В.В. Вишневский[286]. В тоже время не все правильно понимали и принимали «моноэтничность» картины. Стенограмма совместного обсуждения кинематографистов и писателей 3 декабря 1938 г. сохранила выступление Сослани[287]. Он отметил: «Я не русский патриот, мои родные места связаны с Грузией и у меня эта картина не вызвала русского патриотического чувства. Я прежде всего – советский патриот. ... Для картины, где выведена русская мощь, нужно было бы дать что-то такое, что вызвало бы и чувство советского патриота»[288]. Сослани увидел в «Александре Невском» черты узкого понимания историко-патриотического сознания, хотя в целом оценивал фильм одобрительно.

В целом объективно мнение Д.Л. Бранденбергера, который, изучив большое количество разнообразных зрительских откликов на фильм, заключил, что «руссоцентризм становился неотъемлемой частью советского пат-

---

[284] Инициалы в архивном документе не указаны. Вероятно, что слова принадлежат писателю и педагогу Антону Семёновичу Макаренко.
[285] РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 1. Д. 15. Л. 18.
[286] Вишневский Вс. Картина о Руси // Кино. – 1938. – 11 декабря. – С. 2.
[287] Вероятно, грузинский писатель Шалва Виссарионович Сослани.
[288] РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 1. Д. 15. Л. 25.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

риотизма»[289]. Именно фильм «Александр Невский» был одним из важнейших факторов изменения отношения к истории русского народа. В тоже время руссоцентризм никогда не становился исчерпывающим содержанием советского патриотизма.

Патриотическая тема, решаемая на материале XIII в., по логике истории, должна быть связана с религиозным сознанием средневекового человека. Но Эйзенштейн, создавая свой фильм о Древней Руси, фактически оставил православие вне картины (свёл показ православной религии и церкви до минимума). В «Арсене», «Пугачёве», первой серии «Петра Первого» вера (при всём негативе к попам, монахам и юродивым) признавалась органической частью жизни народа. Эйзенштейн оставил православие архитектурным фоном действия (декорации величественных новгородских и псковских соборов). Даже в советских фильмах о современности герои поминали Бога, используя устойчивые выражения языка. Эйзенштейновские древнерусские псковичи и новгородцы лишены даже такой «религиозности». А ведь для творчества Эйзенштейна характерен глубокий интерес к теме религии (проявлявшийся в большинстве его фильмов).

Одна из причин «атеизма» фильма крылась, как ни странно в том, что заглавный герой причислен церковью к лику святых. В статье «Патриотизм – наша тема» Эйзенштейн писал следующее: «Проще всего отмахнуться от этого «чина». Переадресовать его попам и вместе с попами выкинуть на свалку. Решение, однако, мало удовлетворительное. Мы взялись «святость» прочитать, и думаю, что прочли мы её верно»[290]. Эйзенштейн косвенно подтвердил, что фактически «выкинул» все религиозно-православные элементы.

Режиссёр писал: «Прежде всего разберёмся по существу, чем является само это звание «святого»; по существу оно в тех условиях не более как просто **самая высокая** оценка достоинств, выходящих за пределы общепринятых тогда норм высоких оценок – выше «удалого», «храброго», «мудрого»,

[289] Бранденбергер Д.Л. Национал-большевизм. – С. 124.
[290] Эйзенштейн С.М. Патриотизм – наша тема // Кино. – 1938. – 11 ноября. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

«Святой»! ... Здесь дело в том комплексе подлинной народной любви и уважения, который до сих пор сохранился вокруг фигуры Александра. ... Так историческое осмысление темы снимало и двусмысленный ореол о понятии святости, оставляя в характере героя лишь ту одержимость единой идеей о мощи и независимости родины, которой горел Невский победитель»[291].

Сам факт обращения кино к биографии канонизированного исторического лица весьма значителен. Он был признаком изменений политики советского правительства по отношению к церкви, вызванных эволюцией идеологии от интернационально-коммунистических к национально-патриотическим установкам[292]. Автор «Александра Невского» разъяснял, что славит не святого, а наоборот просто князя в отрыве от всякой его святости. Но всё же в восприятии миллионов зрителей (верующих или воспитанных в вере) невозможно было полностью отделить историческую личность и образ православного святого.

Понимая, что главное религиозно-православное содержание фильма заключено в выборе героя, режиссёр по максимуму исключил из фильма другие подобные проявления. Хотя конечно влияние православной культуры Руси на формальное решение фильма было значительным. Сакральная символика закладывалась и в смысловой подтекст[293].

Нарочитая не религиозность русских людей в фильме контрастировала с изображением врагов Руси. Немецкие псы-рыцари Тевтонского и Ливонского орденов – это образы фанатично религиозных людей. С крестоносцами на Русь движутся огромные массы католических иерархов, монахов, священников. Стоит заметить, что против данных эпизодов сценария высказывались рецензировавшие его историки. Готье писал: «Патеров не могло быть много, так как все рыцари были сами духовными лицами»[294]. Грацианский и Арциховский сошлись во мнении о необъективности изображения в сценарии

---

[291] Эйзенштейн С.М. Патриотизм – наша тема... – С. 3.

[292] Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущёве. (Государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 годах). – М., 1999.. – С. 95.

[293] См.: Шенк Ф.Б. Указю соч. – С. 308.

[294] РГАЛИ. Ф. 1923 Оп. 1. Д. 460. Л. 8.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

«Русь» расправ крестоносцев, о чём свидетельствует замечание Арциховского: «Немцы конечно не распинали и не жгли пленных, присоединяюсь к мнению профессора Грацианского. Зато можно изобразить отсечение голов»[295]. Несмотря, на позиции учёных, количество католических священнослужителей и ужас расправ немцев в захваченном Пскове практически нисколько не были изменены в фильме по отношению к сценарию.

Позиция авторов фильма в изображении католиков-крестоносцев в целом понятна. Она и имела под собой исторические основания, и была в чём-то гиперболизирована. Оборонная направленность, патриотический пафос фильма раскрывались помимо прочего и в выступлении против католической церкви благословлявшей войны и захваты в прошлом и занявшей лояльную позицию по отношению к режимам Гитлера, Муссолини и их сателлитов. Зрители улавливали заложенную в картине идею. Всеволод Вишневский писал так: «Некоторые кадры вызывают интересные ассоциации. Например, католическое богослужение заставляет вспоминать так же богослужение в войсках мятежников Франко»[296]. Подчёркнуто негативное изображение католической церкви в целом укладывалось в традиции отечественного киноискусства и соответствовало имевшим место представлениям о вероятных противниках.

«Александр Невский» связан с дискуссиями о предвоенной стратегии Красной армии. По фильму Александр отвергал предложение соратников принять бой на своей хорошо знакомой территории. В конце 30-х это встречало широкое одобрение. «Александр Невский дал бой на Чудской земле – тогда чужой, т.е. на территории противника. Советский зритель будет рукоплескать храбрости новгородских людей и дальновидности их военачальников: да, так будем побеждать и мы, если новые псы-рыцари посмеют вкли-

[295] РГАЛИ. Ф. 1923 Оп. 1. Д. 460. Л. 4.
[296] Вишневский Вс. Картина о Руси – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ниться своим свиным рылом в наш советский огород!» – писали «Известия»[297].

Ясен факт того, что в «Александре Невском» проводилась популярная в предвоенные годы сугубо наступательная стратегия. Этот факт достаточно подробно исследован[298]. Необходимо отметить следующее. Осуждаемая ещё с военных лет и ныне поставленная в вину советскому руководству стратегия перехода в наступление после первых приграничных сражений и разгрома врага на его территории во второй половине 30-х не представлялась порочной и неверной. Сегодня, зная о событиях первого этапа Великой Отечественной войны, очевидно, что расчёт на эту стратегию оказался глубоко ошибочным. Но нужно признать, что идея о неприкосновенности собственной земли и разгроме врага на его территории пользовалась в 30-х гг. объяснимой популярностью. Кроме того, надежды, возлагаемые на наступательную стратегию не были совершенно безосновательными: первые два года Второй мировой войны показали выигрышность немецкой стратегии широкомасштабных наступлений, в то время как, оборонительные акции, например, французов провалились. Нужно учитывать и другую точку зрения, в частности слова известного киноведа и участника войны А.В. Караганова. Признавая значение «историко-биографических фильмов 30-х – начала 1940-х, сыгравших определённую роль в психологической подготовке к войне», он пришёл к такой оценке: «Кинематограф 30-х фактически прошёл мимо серьёзнейших просчётов и недоделок в подготовке к войне, которые дорого обошлись народу в 1941–1942 гг. ... Многие кинематографисты показывали надвигавшуюся войну легкомысленно, даже безответственно, как победный триумф Красной армии уже в первые дни недели войны. Вот и получается, что с одной стороны кинематограф готовил народ к войне с фашизмом, которая воспринималась людьми 30-х как неизбежность, а с другой – дезориентировал

---

[297] Бачёлис И. «Александр Невский». Новый фильм С.М. Эйзенштейна // Известия. – 1938. – 11 ноября – С. 4.

[298] См. например: Рошаль Л. Александр Невский как секретарь псковского обкома // Киноведческие записки. – 2007. № 81. – С. 27. (Текст данной статьи включён и в монографию автора. См.: Рошаль Л.М. Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет на фоне Эпохи. – М., 2007.)

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

страну в отношении возможностей противника и вероятного хода войны, не использовал свою могучую силу для того, чтобы внушить зрителям трезвый подход к войне, как к делу трудному, кровавому, требующему величайшего напряжения человеческих сил, ума, воли, умения воевать»[299].

Вопрос о подготовке СССР к войне является одним из наиболее дискуссионных. Нельзя однозначно оценивать и предвоенную идеологическую подготовку, частью которой были исторические фильмы. «Александр Невский» фактически пропагандировал военную стратегию, показавшую в первые месяцы Великой Отечественной свою несостоятельность. С другой стороны, поражают моменты гениального исторического предвиденья Эйзенштейна и его соавторов. В фильме, когда раненый псковитянин извещает новгородцев о смертельной угрозе, на помост выходит тысяцкий и говорит: «Погоди, чего зря шум! Чего людей морочишь? С немцами у нас мир записан». Эти фразы сценария были написаны примерно за год до мюнхенского «мира для нашей эпохи»[300] и почти за два года до советско-германских договоров.

Известный советский художник Е.А. Кибрик в 50-е гг. писал о картине «Александр Невский»: «Вещее значение её, снятой в канун Отечественной войны, поражает сейчас, когда можно полностью оценить картину, рассматривая её вместе с эпохой создания и дальнейшей жизни произведений»[301].

Съёмки фильма прошли очень быстро – буквально в течение нескольких летних месяцев 1938 г. Пока обсуждался и перерабатывался сценарий, прошла зима с 1937 на 1938 г. Вместе с ней ушла и зимняя снежно-ледовая натура. Сорежиссёр Эйзенштейна Д.И. Васильев предложил снимать фильм летом. Были предприняты огромные усилия для воссоздания льда Чудского озера и его заснеженных берегов на территории Мосфильма на Потылихе и в других местах. Но они оказались оправданными. Периодически появлялись сообщения о ходе работ, подогревавшие интерес публики.

---

[299] Караганов А.В. Первое столетие кино. – С. 80-81.
[300] Так определили значение мюнхенского договора западные лидеры.
[301] Кибрик Е. Александр Невский // Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 304–306.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Если бы съёмочный коллектив решил бы ждать зимы 1938–1939 г., то фильм был бы закончен в середине 1939 г. Невозможно предугадать, какое звучание имела бы тогда картина, и к каким последствиям привела бы её широкая демонстрация. Может быть, фильм и не шел бы в прокате.

К годовщине революции творческая группа завершила фильм, а 1 декабря 1938 г. он вышел на экраны СССР. Грандиозная патриотическая кинофреска получила признание у советских и зарубежных зрителей. «Александр Невский» и в мировом прокате был и остаётся самым популярным фильмом Эйзенштейна (после «Броненосца «Потёмкин»)[302]. В 1939 г. по особому пожеланию Ф.Д. Рузвельта «Александр Невский» показывался в Белом доме, о чём впоследствии Эйзенштейн не без гордости писал в своих мемуарах[303].

За создание «Александра Невского» 1 февраля 1939 г. советское правительство награждает Эйзенштейна и исполнителя заглавной роли Н.К. Черкасова орденом Ленина; оператора Э.К. Тиссэ, сорежиссёра Д.И. Васильева, актёра А.Л. Абрикосова за участие в съёмках награждают орденом Трудового Красного Знамени. 11 марта 1939 г. Черкасову присвоено звание Народного артиста РСФСР. 23 марта 1939 г. Эйзенштейн стал доктором искусствоведения (без защиты диссертации). Последнее было признанием очевидного к тому времени огромного вклада Эйзенштейна в теорию кино и искусства в целом, в дело кинематографического образования.

Вторая серия «Петра Первого» последовала за «Александром Невским». Съёмки её начались 10 апреля 1938 г. Часть сцен (Полтавский бой и морское сражение, финальные гуляния на площади и некоторые другие) снималась летом 1938 г. на Одесской студии. Выход второй серии на экраны датируется 7 марта 1939 г.

Несмотря на то, что основные линии сценария обеих серий сформировались ещё в 1934–1935 гг., во время работы над второй серией явно вносились некоторые коррективы и смещались важные акценты. Это было обусловлено

---

[302] Bordwell D. Op. Cit. – P. 212; Шенк Ф.Б. Указ. соч. – С. 308.
[303] Эйзенштейн С.М. Мемуары. – Т. 1. – С. 31.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

опытом первой серии. Кроме того, на вторую серию оказали влияние всё более очевидное обострение международных отношений и внутриполитические процессы. Также, на вторую серию, на заключительном этапе работ могли повлиять и другие исторические фильмы. Например, «Александр Невский».

Сценарий второй серии, как отмечалось в докладной записке Шумяцкого Сталину, был в целом составлен к декабрю 1937 г. и для его постановки требовалась сумма в пределах до семи с половиной миллионов рублей[304]. В августе 1938 г. Дукельский заявил о том, что вся картина будет стоить 3–4 миллиона и выйдет в прокат в текущем году[305].

В работе над сценарием второй серии помимо А.Н. Толстого и В.М. Петрова принял участие ещё один человек – Николай Михайлович Лещенко – ассистент режиссёра по первой серии. Привлечение нового человека к сценарной работе тоже, вероятно, сказалось на второй серии фильма о Петре.

Наиболее сильно на основную концепцию и пафос второй серии повлияла международная напряжённость. Постепенное усиление антизападных тенденций заметно уже в отзывах на первую серию: «К числу существенных недостатков относится, впрочем, то, что Петр в фильме (кстати говоря, в резком расхождении с романом) противопоставлен почти целиком варварской и консервативной России–Руси. … Законно возникает недоумение: откуда же на Руси взялся вдруг такой преобразователь? Словно Петр шагнул из другого мира или появился внезапно, лет на полсотни опережая создавшую его среду. Показать полнее одних иностранцев, воспитателей Петра, тут было бы недостаточно. Были и русские прогрессивно мыслившие люди, были и противоречия в боярстве, предприимчивая инициатива купечества и первых русских промышленников, люди, многое перенявшие от Запада, и люди, мечтавшие о преобразовании родины»[306]. Подобные претензии ярко характеризуют перемены в общественных настроениях если сравнить их с фразами из рецензии «Правды» на первую серию: «Историческая задача Петра была в

[304] Кремлёвский кинотеатр… – С. 449.
[305] Там же. – С. 450.
[306] Херсонский Х. Историческая тема в кино – С. 43.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

том, чтобы ускорить перенесение западничества на почву тогда ещё варварской Руси. Черты варварского состояния страны, черты носителей и идеологов этого варварства показаны в фильме блестяще»[307].

Во второй серии усиливается тема борьбы внешних и внутренних врагов против Петра. В большинстве исторических фильмов предательство связано со службой интересам иностранцев – прямая аналогия с вменявшимся многим репрессированным при Сталине желанием при помощи интервентов восстановить дореволюционный строй. Вторая серия демонстрировала фактическое банкротство реставрационных надежд царевича Алексея. Это уловил режиссёр Рошаль: «Алексей не несёт в себе никакой идеи, кроме идеи личного пути и, если была опасность в первой серии создания из Алексея образа, носимого Древней Русью, то сейчас при глубоком анализе истории выясняется, что Алексей пешка и в руках кесаря, и в руках Ефросиньи, и той мрази, которая им пользуется»[308]. В стране к концу 1939 г. заканчиваются основные процессы против бывших оппозиционеров. Важной темой второй серии «Петра Первого» была именно ликвидация остатков оппозиции.

Вторую серию хвалили за драматический конфликт в противостоянии царя и царевича: «В этой исторической борьбе с большой наглядностью переплетаются и соперничество Петра с культурным Западом, куда он ездил учиться культуре для своего народа и куда обратился Алексей, чтобы продать этот народ, и ужас самого народа, для которого Петр, не стесняясь средствами, строил свое государство и на предательстве которого Алексей пытался построить свое. В этой борьбе ярко выявляется растущее военное могущество русских, которое укреплял Петр и которое пытался подорвать Алексей»[309]. В биографической статье о В.М. Петрове отмечалось: «Нужно понять, что во всей разносторонней деятельности преобразователя России военная реформа стояла на первом месте. ... Конфликт Петра и Алексея показан как конфликт носителей двух военных программ. Военная программа

[307] Ровинский Л. «Пётр I» – С. 6.
[308] РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 1. Д. 18. Л. 21 (оборот).
[309] Юренев Р. «О Петре ведайте...» // Искусство кино. – 1939. – № 2. – С. 17.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

реакции боролась с военной программой, выдвинутой прогрессивными силами. В картине Пётр судит сына-изменника по законам военного времени. В такой постановке вопроса – простота больших линий истории и больших линий искусства»[310]. Материалы периодики показывают, насколько чётко понимался идеологический посыл фильма советской киноаудиторией, и насколько явными были для неё аналогии с современностью.

Люди понимали пропагандистский смысл «Петра Первого» и других исторических картин. Общество сознавало, что историческое кино было полем для высказывания о разгромленной оппозиции, о борьбе в армии («конфликт военных программ»), о подготовке к войне и т.д. Петрову удалось в конфликте своих героев отразить ключевые международные и внутригосударственные противоречия своего времени в их взаимосвязи. В.И. Пудовкин на обсуждении второй серии 7 января 1939 г. говорил: «Фильм в этом отношении может действительно целиком и по-настоящему перекликаться с целым рядом ощущений и вопросов, которые нас волнуют сейчас, и не только путем совпадения слов и событий. Это – в глубочайшей ткани режиссерской, сценарной, операторской работы и актерской работы»[311].

При усилении антизападной линии, во второй серии «Петра Первого» не было утверждения идей превосходства одних народов над другими. Пётр окружён талантливыми и преданными друзьями и помощниками разных рас и национальностей. Во второй серии были кадры и со знаменитым «арапом Петра Великого». Скорее всего, под этим персонажем понимался А.П. Ганнибал. Он задействован лишь в одной сцене: сидит рядом с послом германского императора, и последний вынужден быть с ним дипломатически любезным. Данный персонаж (даже скорее статист, так как эта роль без слов) введён главным образом для того, чтобы ударить по расистским теориям немецких нацистов. Знакомый зрителю по первой серии Абдурахман во второй играет ещё более значительную роль – он ключевой персонаж в разгроме

[310] Бродянский Б. Путь режиссера // Искусство кино. – 1939. – № 6. – С. 45.
[311] Пудовкин В.И. Соб. соч. – Т. 3. – С. 178.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

шведов в морском бою. В образе Абдурахмана (в исполнении актёра Н. Корсакпаева) была персонифицирована идея талантливости, ума, мужества и преданности Петру всех народов Российской империи. В «Петре Первом» ксенофобские взгляды приписывались европейским политикам, в то время как Пётр и его окружение показывались примером исторической дружбы народов.

Аллюзивно в фильме изображалось стремление либеральных демократий Европы направить агрессию Германии на СССР. Посланник римского кесаря после успехов русских в Северной войне приезжает в Петербург с намерением принудить Россию к прекращению борьбы. В другом эпизоде за решающим сражением русского и шведского флотов наблюдает английская эскадра. Командующий говорит окружающим его джентльменам, что ничто не заставит англичан вмешаться в противоборство. Эти сюжеты явно несли в себе представления о том, что Англия и другие страны Запада исторически всегда боялись усиления России, готовы были поддерживать её врагов, при этом сами хотели получать максимальные выгоды, оставаясь в стороне от реальной борьбы.

Исторические фильмы отражали и мирные устремления советской дипломатии. Пётр говорит послу о желании мира с европейскими народами, ради которого Россия и возвращает свои исконные земли на Балтике, дабы честно торговать со всеми странами и мирно развиваться.

В фильме Петра возмущает мысль Лейбница о том, что историческое предназначение России в открытии для европейцев путей на восток. Эта идея звучит в картине дважды. Во второй раз она повторена спутником германского посла. После «Петра Первого» схожие и более презрительные тирады о «историческом предназначении русского государства», «варварстве» и «лени» русских и т.п. будут вкладываться в уста многих иностранных персонажей исторического кино. Особенно это будет характерно для образов польских правителей.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Но необходимо отметить, что в советских исторических фильмах внешний враг наделялся не только отрицательными качествами: после поражения под Полтавой Карл XII отказывается от предложения Мазепы организовать убийство Петра, так как не хочет «замарать шпагу» подобной подлостью. Карл показан врагом России, но наделён достоинством и благородством воина.

Заключая анализ фильма «Пётр Первый», необходимо отметить, что финал произведения несколько раз пересматривался. В 1937 г. о сценарии планировавшегося продолжения картины в прессе сообщалось: «В сценарии «Петр I» царь-преобразователь, в засаленной рабочей куртке, оказывается в конце чужим и неуместным в им же созданном, жеманном и чопорном «русском Версале» – блистательном императорском дворце. «Для того мы ломали хребет, для того я сына убил? ... – говорит он Екатерине. – Ради тунеядства любовников твоих...» Смысловой ход событий сценария показывает всю значимость петровской эпохи и личности Петра и вместе с тем открывает далёкую перспективу на помещичье-капиталистическую Россию, сменившую Боярскую Русь, но принесшую с собой новые формы эксплуатации и угнетения, века бесправия и рабства»[312]. Ещё в 1935 г. Петров говорил, что сценарий заканчивается «примерно за год до смерти Петра»,[313] то есть позже, чем заключение Ништадтского мира. Таким образом, во второй серии «Петра Первого» (как и в «Александре Невском») поначалу планировался довольно драматичный финал. Видимо, уже в 1937 г. Петров решил во второй серии не доводить повествование до последних лет Петра. Режиссёр закончил вторую серию оптимистически: разгромом шведов и заключением мира.

Финальная сцена «Петра Первого» сравнима с окончанием «Александра Невского». Петров свой фильм завершил апофеозом царя Петра. Вообще после «Александра Невского» и «Петра Первого» исторические фильмы о выдающихся полководцах или государственных деятелях ориентированы были

[312] Зильвер Э. Заметка о фильме «Пётр Первый» (1 серия) // Кино. – 1937. – 28 августа. – С. 3.
[313] Салманов Н. «Петр I» (Работа над сценарием). – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

на положительный, жизнеутверждающий и оптимистичный финал. Гибель ждала в основном предводителей разнообразных восстаний. Это было определённой традицией сталинского исторического кино, хотя не являлось жёстким правилом. Исключения бывали: «Салават Юлаев», «Георгий Саакадзе», «Адмирал Нахимов».

Вторая серия «Петра Первого» в стране и на мировых экранах пользовалась не меньшим успехом, чем первая. Одобрения и почести в адрес создателей произведения продолжались (11 марта 1939 г. Н.К. Симонов удостоен звания народного артиста РСФСР). Главным успехом фильма стала настоящая зрительская любовь.

«Кармелюк» – фильм режиссёра Г.Н. Тасина производства Одесской киностудии был создан в 1937–1939 гг. Фильм рассказывает о восстании крепостных крестьян в Подолии в первой половине XIX в. возглавленном Устимом Кармелюком.

По сюжету видно, что «Кармелюк» был характерным фильмом социально-исторической тематики того времени. Он в некоторых сюжетных поворотах очень близок, а в ряде деталей почти идентичен «Арсену» М.Э. Чиаурели. Вообще подражание (вольное или невольное) уже имевшим успех картинам – это явление распространённое и довольно естественное в кино. Сходство «Арсена» и «Кармелюка» очень значительно. Оба фильма восходят к реально происходившим событиям практически одного исторического периода. В прессе подчёркивалось сходство исторических личностей ставших заглавными героями фильма[314].

Большое значение в фильме Тасина приобретал показ угнетающего класса. В «Кармелюке» это главным образом помещики польского происхождения. Действительно значительная часть помещиков на Украине в XIX в. – это поляки. Введя антипольскую линию в свой фильм «Назар Стодоля», Тасин здесь развивал её на материале уже более близкой истории. Продолжена была линия негативного показа украинских помещиков: Вареница и Опана-

[314] Александров С. «Кармелюк» // Кино. – 1939. – 11 января. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сенко изображены в фильме вероломными и мелкими. Ради выгоды или спасения они спекулируют на своей принадлежности к украинскому народу и православной вере, в тоже время они пресмыкаются перед поляками. Желая укрыться во дворце Туманова, Опанасенко раболепствует перед ним («не имею чести принадлежать к польскому панству»). Популярный писатель В.П. Катаев в своей рецензии на фильм опубликованной в «Правде» особо отмечал успех артиста Г.П. Юра, создавшего образ этого «мелкотравчатого» помещика. Катаев сводил социальный конфликт картины к «непримиримой борьбе Кармелюка с польскими и украинскими помещиками»[315]. В фильме вообще-то упоминались русские помещики (правда, лишь в надписи). Войска, которые приходили подавлять восстание, тоже были российскими. Но эти факты, в отличие от польско-украинской эксплуатации, не подчёркивались. Польское панство само своими силами хочет подавить восстание, не прибегая к помощи русских войск, и лишь когда их усилия оказались бесплодными, они возлагают надежду на армию.

В то же время борьба крестьян против польского панства была показана как многонациональное движение. Это подчёркивалось в печати: «Правильно поступили сценаристы, создав в фильме образы участников восстания – русского беглого солдата Тимохи, еврея музыканта Мошки, крестьянина поляка Августина. Исторические документы подтверждают (как ни старались замолчать этот факт буржуазные националисты!), что среди соратников Кармелюка были представители русской, еврейской и польской бедноты»[316]. Персонажи Мошки, Августина и Тимохи проходят почти через весь фильм.

Сцена гибели Тимохи и прощания Кармелюка с ним во многом повторяет сцену смерти Митрохина и скорби Арсена в фильме «Арсен». Не менее очевидно влияние картины Чиаурели в сцене нападения на дворец Туманова. Как и в случае с «Арсеном», незадолго до Тасина уже был создан фильм о Кармелюке режиссёром Ф.Л. Лопатинским. Этот «Кармелюк» вышел 6 сен-

[315] Катаев В. «Устим Кармелюк». Производство Одесской киностудии // Правда. – 1939. – 8 января. – С. 6.

[316] Александров С. «Кармелюк». – С. 3

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тября 1931 г. (немой вариант) и 26 июля 1932 г. (озвученный). Лопатинский создал романтического героя «благородного разбойника» Кармелюка. Тасин, работавший в условиях жёсткой борьбы с формализмом, упадничеством, декадентством и тому подобными явлениями в искусстве, стремился поставить фильм в реалистической манере. Эпизод воспоминаний И.П. Кавалеридзе связан с данными картинами: «Фильм «Кармелюк» Ф. Лопатинского, например, был намного выше одноименного фильма Г. Тасина, но его динамичность, яркость расценивались как желание романтизировать центральный образ за счет снижения социальной сущности»[317]. Спустя годы Кавалеридзе отдавал предпочтение фильму Лопатинского, которого в 30-е гг. объявляли националистом и формалистом. Ф.Л. Лопатинский был репрессирован и 31 октября 1937 г. умер, находясь в заключении. Обвинения и репрессии против Лопатинского создавали, конечно, тяжёлую атмосферу вокруг постановки Тасина. Было ясно, что с его «Кармелюка» спрос будет серьёзным: он должен был избежать всех «пороков» работы Лопатинского. Дополнительное напряжение придал и тот факт, что 27 июля 1937 г. был арестован автор сценария «Назар Стодоля» И.Ю. Кулик.

В этих сложных трагических условиях Г.Н. Тасину всё-таки удалось поставить занимательный фильм, обойдя все опасные моменты на пути решения социально-исторической тематики на национальном материале. Ему удалось избежать как переоценки, так и недооценки значения восстания: «Велик был соблазн чрезмерно идеализировать Кармелюка, переоценить значение возглавлявшегося им движения. Это привело бы к модернизации исторической действительности и, в конечном счёте, к искажению истории. Фильм правильно показывает ограниченность крестьянского движения, обречённость на поражение...»[318].

[317] Кавалеридзе И.П. Воспоминания... – С. 102.
[318] Александров С. «Кармелюк» – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Показ религиозных моментов был неоднозначен, как и во многих фильмах. Попы изображались в «Кармелюке» остро сатирически. В тоже время простые крестьяне показаны верующими.

Ещё в начале 1939 г. фильм получил положительную оценку в центральной печати, а вышел на экраны 19 апреля. Осенью 1939 г. «Кармелюк» демонстрировался вместе с рядом других кинокартин на территории вошедших в состав Советского Союза Западной Украины и Западной Белоруссии. Считать фильм крупным событием в искусстве и общественной жизни того периода нельзя. Ни значительного политического звучания, ни особо большой зрительской популярности он, по всей видимости, не имел.

«Степан Разин». Вслед за украинским бунтарём Кармелюком на советском экране появился Степан Тимофеевич Разин. В основе фильма «Степан Разин» вышедшего 19 сентября 1939 г. лежал написанный в середине 20-х гг. исторический роман «Разин Степан» писателя Алексея Павловича Чапыгина.

Образ Разина был востребован и в дореволюционном искусстве: картина В.И. Сурикова «Степан Разин» (1907); фильм «Понизовая вольница» («Степан Разин») режиссёра В.Ф. Ромашкова по мотивам известнейшей песни (вышел в 1908 г. и считается началом российского национального кинопроизводства) и др. Ещё больший подъём авторитета Разина происходил в 20-е гг. Поворот, произошедший на историческом фронте, не прервал работы писателей над темой народных восстаний. Сам Чапыгин в начале 30-х взялся за роман «Гулящие люди» о социальной борьбе второй половины XVII в., над которым работал вплоть до своей смерти в 1937 г. Предводители крестьянских и казацких восстаний прошлого продолжали оставаться востребованными героями поэм, драматических спектаклей, опер и фильмов.

Наряду с постановкой таких фильмов как «Пугачёв», «Дарико», «Арсен» не мог не быть снят фильм о популярном в народном фольклоре Разине. За основу в соответствии с распространённой практикой взяли популярный роман. Чапыгин совместно с режиссёром Иваном Константиновичем Правовым стал автором литературного сценария. Режиссёрский сценарий был написан

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Правовым и Ольгой Ивановной Преображенской. В ходе работ сценарий значительно переделывался, в том числе и уже после смерти писателя.

Преображенская начинала карьеру как актриса кино ещё в 1913 г. Как режиссёр она дебютировала в 1916 г. В 1935 г. по случаю пятнадцатилетия советской кинематографии ей было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, отмечавшее достойное (хотя и не самое заметное) положение режиссёра в отечественном кино. Правов начинал в советском кино как ассистент режиссёра. Долгое время он проработал в содружестве с Преображенской (1927–1941). «Степан Разин» был шестой совместной постановкой режиссёров. За сценарий Правов и Преображенская взялись в 1935 г.[319]

Работа над сценарием и фильмом «Степан Разин» заняла долгий период 1935–1939 гг. Его история охватывает целый ряд поворотов в развитии исторического кино.

С разинской темой был связан один из главных упрёков в адрес «Богатырей» Демьяна Бедного – «возвеличивание разбойников как революционеров русской истории»[320]. Для Чапыгина, Правова и Преображенской это представляло большой риск. Разделить в действиях Разина элементы грабежа ради наживы и социального протеста не всегда легко. Очень много мотивов и факторов обусловило сложные и зачастую противоречивые действия разинцев. Считая, что Разин герой положительный, авторы сценария попытались вывести на первый план его сознательный социальный и политический протест. Хотя конечно кинематографисты не могли совсем отказаться от демонстрации казацкой лихости и удали, совсем исключить эпизоды ограблений. Один из таких эпизодов сценария уже в марте 1938 г. был подвергнут критике: «1667 год. По Волге плывет караван купеческих стругов под охраной стрельцов во главе с царским воеводой. Неожиданно из-за бугра налетают челны с разинцами. Короткий бой. … Так в режиссерском сценарии «Степан Разин» начинается народное восстание. Однако это, может быть, вовсе и не

[319] По воспоминаниям оператора фильма В.Е. Павлова. См.: Павлов В. Указ. соч. – С. 243.
[320] Против фальсификации народного прошлого. – С. 27.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

восстание, а грабеж на большой дороге? Воровское нападение разбойников, любителей наживы? Мы помним подобную попытку возвеличивания воров, разбойников в «Богатырях» Демьяна Бедного! Кого же возвеличивают авторы «Степана Разина», о ком они слагают свою «эпическую драму»?»[321]

В фильме описанный эпизод сохранился. Авторы не могли отказаться от эффектной сцены снятой в красивейших местах Волги. Но на экране она по сравнению с режиссёрским сценарием несколько изменена. Не столь заостряется внимание на грабеже и расправах. Эпизод предварён надписью, разъясняющей, что на караване струг были «царский хлеб, патриаршее добро, купеческие товары и арестанты колодники». Таким образом, подчёркивалось, что действия разинцев были не просто грабительскими.

Первоначально, по-видимому, авторы кинокартины концентрировались на пафосе борьбы за волю. В их трактовке разинцы боролись против угнетения со стороны бояр, царя, церкви, верхов казачества. Вообще не показывалась монархическая оболочка восстания. Кинематографический Разин мог показаться борцом с любой формой государства, ради абстрактной воли. Чтобы такого ощущения не было, авторы отдельными деталями стали показывать «государственную» деятельность Степана: взяв Астрахань, он распоряжается об учёте и сохранении захваченного боярского и купеческого добра; велит собрать дьяков в приказной избе, дабы переписать городских жителей могущих сражаться; объявляет о передаче боярских земель крестьянам и горожанам. Степан показан в некоторых деталях не просто бунтарём, а осознанным строителем новой жизни. Но в целом Преображенской и Правову так и не удалось избавить своих героев от абстрактных устремлений к воле.

В фильме практически игнорировались различия социально-политического и экономического положения крестьян и казаков, которые в реалиях истории были значительными. Классовый подход довлел над авторами «Степана Разина» так же, как и в других фильмах о народных восстаниях. Под влиянием классовых установок они стёрли сословные различия, мо-

[321] Херсонский Х. Историческая тема в кино – С. 43.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

делируя противостояние двух основных классов: эксплуататоров и эксплуатируемых. Для описания XVII в. это было модернизацией. Но все фильмы о социальных движениях, начатые ещё в 1935 г. несли следы таких установок.

Фильм сопрягал классовый подход 20-х гг. и государственническую трактовку прошлого, устанавливавшуюся в 30-е гг. Но сделать это на данном материале можно было с большим трудом. Отсюда многочисленные нестыковки фильма «Степан Разин». Отсюда сочетание модернизации в духе Покровского, с модернизацией в духе новой сталинской исторической идеологии. Причём даже автор официально утверждённого школьного учебника истории профессор А.В. Шестаков, консультировавший сценарий, не смог помочь выстроить в фильме более гармоничную и соответствующую духу времени трактовку. О его участии в работе над фильмом ещё до премьеры сообщал в «Вечерней Москве»[322] автор, подписавшийся инициалами Л.В. Но в титрах о консультациях Шестакова не упомянуто.

В «Степане Разине» был и некоторый призыв к консолидации общества в борьбе за социальную справедливость: боярский сын Лазунка (представитель привилегированной социальной группы Древней Руси) переходит на сторону Степана, становиться честным борцом за разинское дело, за освобождение крестьянской и казачьей голытьбы. Это была явная аллюзия тенденций социальной консолидации второй половины 30-х. В тоже время в «Степане Разине» проявлялись традиции антирелигиозной пропаганды в «воинствующем» её варианте (монахи, в панике сигающие в воду со струг, которые брал на абордаж Разин; предания Степана анафеме и др. сцены).

Очевидно, что в фильме было соединено очень многое. Все тенденции фильма трудно было совместить даже в рамках эклектичной сталинской идеологической системы. В картине присутствовало и откровенное смешение жанров[323]. Преображенская и Правов создали фактически историко-

---

[322] Л.В. Новые фильмы. Выпуск ближайших двух месяцев // Вечерняя Москва. – 1939. – 26 июля. – С. 3.

[323] См.: Херсонский Х. Историческая тема в кино. – С. 45; История советского кино. В 4 т. – Т. 2. – С. 253.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

приключенческий фильм с элементами ужасов (пытки), мелодрамы (линия жены Разина, княжна персиянка), шпионством и предательствами. В фильме были и эпические батальные сцены, и впечатляющие пейзажи. Натурные съёмки и масштабные декорации перемежались на экране с довольно неубедительными съёмками актёрской игры в павильоне на фоне рисованной древней Москвы.

«Степан Разин» активно обсуждался в центральной печати ещё до премьеры. Е. Вейсман написал в преддверии выхода фильма на экран критическую статью, в которой отметил, что многие «искажающие историю» взгляды «буржуазных историков» Соловьёва и Костомарова, а также взгляды Покровского «нашли своё отражение в фильме»[324]. Со страниц «Правды» эти слова звучали угрожающе. Но критика Вейсмана, главным образом, касалась собственно художественной стороны произведения. «Вечерняя Москва» опубликовала рецензию А. Фонштейна. Отметив некоторые успехи, он предъявил ряд упрёков: «Большие идеи – о борьбе за волю и счастье – заключены в слишком стандартные формы. И поэтому эти речи, которым зритель искренне сочувствует, не производят в тоже время никакого художественного эффекта. ... Авторы сценария подменили здесь самостоятельное творчество литературными реминисценциями, готовыми литературными «клише». ... Вообще в фильме видна излишняя склонность к повторениям»[325].

Статьи Вейсмана, Фонштейна и другие выступления были похожи на начало кампании против фильма. Трудно судить, была ли она организованной. Фильм действительно давал много поводов для критики с совершенно разных сторон. Негативный отзыв Вейсмана, опубликованный в «Правде», видимо, мог показаться знаком официального осуждения фильма.

Однако у картины нашлись и защитники. Против критических оценок выступил В.И. Пудовкин: «Нет никакого сомнения в том, что зритель реши-

[324] Вейсман Е. «Степан Разин» Производство киностудии Мосфильм // Правда – 1939. – 4 сентября. – С. 6.

[325] Фонштейн А. «Степан Разин» // Вечерняя Москва. – 1939. – 15 сентября. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тельно отметёт все эти досужие умозаключения. ... «Степан Разин» – хороший исторический фильм, интересная и нужная картина. ... Отдельные формальные недостатки режиссерской и актерской работы не умаляют значения картины»[326]. Как вспоминал оператор картины Павлов: «Рецензенты поначалу вообще отнеслись к Разину сурово. Но благожелательная статья В.С. Пудовкина в «Правде» несколько успокоила нас и критиков»[327].

Полемика в печати разрешилась заметкой «Правды», в которой была раскритикована рецензия Фонштейна в «Вечерней Москве», а о статье Пудовкина писалось следующее: «В ней была дана справедливая, положительная оценка картины и подвергнуты критике ошибочные отзывы некоторых рецензентов, которые за отдельными формальными недостатками фильма не увидели его большого воспитательного значения»[328]. Так, за два дня до выхода на экран, фильм «Степан Разин» получил официальное одобрение в главной газете страны.

Можно ли усмотреть во всей ситуации сентября 1939 г. попытки начать новую большую кампанию (подобную имевшим место ранее проработкам ошибок и недостатков «Прометея» или «Бежина луга»)? Подобная гипотеза не является безосновательной. Фильм можно было обвинить и в вульгарном социологизаторстве, и (с некоторой натяжкой) в формализме, и просто в слабости произведения. Стоит учесть, что расходы на фильм оказались значительными, а сроки постановки очень растянулись (что не всегда было оправданно)[329].

Пудовкин своим отзывом «Хороший фильм» стремился отвести критику от «Степана Разина», вероятно понимая возможность упрёков и к его первому историческому фильму «Минин и Пожарский», который выходил на экран вскоре: в начале ноября 1939 г. Так или иначе, возобладала позиция Пудовкина. Журнал «Искусство кино» в октябрьском номере поместил обширную одобрительную рецензию: «Картина «Степан Разин» по характеру ре-

[326] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 2. – С. 206–207.
[327] Павлов В. Указ. соч. – С. 244.
[328] Рецензия, дезорганизующая читателя // Правда. – 1939. – 17 сентября. – С. 6.
[329] Д. Миллер описал хаос, происходивший на съёмках фильма. См.: Miller J. Op. cit. – P. 132.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

жиссерской работы отличается от других больших исторических фильмов, как «Пётр Первый», «Александр Невский» и некоторые другие. Кое-кто склонен был поэтому попытаться зачеркнуть творчество О. Преображенской и И. Правова. Это было бы глубоко ошибочно и политически неверно. ... Картина «Степан Разин» принята советской общественностью как фильм хороший»[330]. Начавшаяся в Европе война, отвлекла всеобщее внимание. В свете борьбы между капиталистическими странами вновь стала фигурировать идея о кризисе мирового капитализма, о том, что рабочие стран Запада повернут оружие против своих эксплуататорских правительств и т.д. На этом фоне исторические традиции освободительной борьбы могли показаться вновь актуальными. Фильм «Степан Разин» был выпущен в прокат. Фильм шёл у нас и за рубежом, демонстрировался в прокате и в годы войны.

Заслуживает внимание ещё одна интересная черта фильма. «Степан Разин» включил в себя много реминисценций из других советских фильмов того периода, особенно исторических. В фильме Преображенской и Правова имела место некоторая вторичность. Но наряду с заимствованием решений других кинематографистов, эти мастера совершали и определённые художественные открытия, которые, правда, остались практически незамеченными. Примером может служить сцена придания Разина анафеме в астраханском соборе. Впервые анафема в сатирическом ключе обыгрывалась в «Пугачёве» Петрова-Бытова. Преображенская и Правов решают её в трагических тонах. Отклики этой сцены будут иметь место в таком фильме как «Георгий Саакадзе». Эйзенштейн в своём «Иване Грозном» в иных обстоятельствах и на другом художественном уровне использует те художественные находки, которые были в этой сцене у Правова и Преображенской: зловещая вереница церковнослужителей в чёрных балахонах в «Степане Разине» (опричники в соборе в финале второй серии «Ивана Грозного»); бас, возвещающий анафему Степану (бас, поющий «Многая лета» Ивану при венчании на царство в первой серии). Всё это подтверждает, что фильм «Степан Разин» сыграл свою

[330] Стеценко Г. Фильм о казацко-крестьянском восстании // Искусство кино. – 1939. – № 10. – С. 41.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

роль в сложном и противоречивом процессе творческого развития нашего исторического кино.

Детальный анализ показывает, что остросоциальная проблематика на протяжении предвоенных лет то утрачивала, то вновь обретала связь с современными задачами советского общества. Фильмы о народных движениях и войнах это демонстрировали. Но тема истории социальной борьбы в предвоенный период, значительно уступала по важности освещению других страниц прошлого России. Она вступала в некоторое противоречие с патриотической тенденциеей. «Пугачёв», «Кармелюк», «Степан Разин» отходили на второй план. С приближением войны всё большее значение придавалось военно-патриотическим картинам.

«Минин и Пожарский». В творчестве В.И. Пудовкина исторические картины заняли очень большое место. Он поставил четыре звуковых игровых исторических фильма: «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов», «Жуковский». Первые два связаны с предвоенным этапом. «Адмирал Нахимов» – произведение начатое во время войны и вышедшее на экран в 1947 г. Картина об основоположнике авиационной науки Жуковском является характерным примером позднего сталинского кинопроизводства. Историоризирующее творчество Пудовкина – яркий и во многом показательный феномен, который достоин живого интереса.

Первым историческим фильмом Пудовкина мог стать «Суворов», но апрельский тематический поворот 1938 г. изменил судьбу режиссёра. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о тематическом плане разрешало Комитету по делам кинематографии закончить фильм Пудовкина «Победа» («Самый счастливый»). Эта картина вышла 15 июля 1938 г. Но ни «Анны Карениной» (по роману Толстого и спектаклю МХАТа), над которой режиссёр работал в 1937 и начале 1938 гг., ни «Суворова» в плане не было. В него был включён фильм «Минин и Пожарский»[331].

[331] Кремлёвский кинотеатр... – С. 495–496.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Сценарий фильма заслуживает особого внимания. Он написан Виктором Борисовичем Шкловским личностью совершенно незаурядной, яркой и противоречивой. В жизни Шкловского были и связи с эсерами, и эмиграция, и вульгаризация некоторых сюжетов прошлого на ниве вольной экранизации (сценарий по пушкинской «Капитанской дочке» 1928 г., поставленный Ю.В. Таричем[332]). Работа о 1612 г. могла продемонстрировать его политическую надёжность, преданность и полезность советскому обществу[333].

Шкловский написал «Русские в XVII веке» видимо в 1937 г. Сам он называл это произведение «полуповесть, полуочерк»[334]. Но можно предполагать, что идея этого произведения появилась ещё в 1936 г., когда в Большом театре замышлялась постановка «Ивана Сусанина» (что могло стимулировать Шкловского). Повесть Шкловского была замечена Сталиным, и после «кремлёвского заказа» автор начал переработку повести в сценарий в 1938 г.[335]

Весной 1938 г. тема была поручена Пудовкину и М.И. Доллеру. С Михаилом Ивановичем Доллером Пудовкин работал вместе много лет. Сначала Доллер был ассистентом, потом сорежиссёром (этот статус он впервые получил именно в работе над «Мининым и Пожарским»). Оператором был другой многолетний сотрудник Пудовкина Анатолий Дмитриевич Головня.

Пудовкин не желал заниматься исторической темой. Он думал о новом современном сюжете. Тем не менее, государственный заказ – работа над историей Смутного времени – постепенно увлек и его, и весь творческий коллектив. Осенью 1938 г. на Мосфильме приступили к работе над картиной «Минин и Пожарский».

Работа была, по всей видимости, «подстёгнута», постановкой «Александра Невского» и его успехом. Столь удачная звуковая картина одного классика монтажного кино 20-х гг. – Эйзенштейна – была примером для другого

---

[332] Данный фильм показателен для тенденций изображения прошлого в советском кино 20-х гг. См.: Шкловский В.Б. // Советский экран. – 1927. – № 33. – С. 10.; Шкловский В. Сценарий «Капитанская дочка» // Искусство кино. – 1937. – № 2. – С. 47.; Власов М. Юрий Тарич // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 291–293.

[333] Токарев В. «Минин и Пожарский»: Спасение в Смуте? – С. 126.

[334] Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы кинодраматургии. – С. 207.

[335] Токарев В. «Минин и Пожарский»: Спасение в Смуте? – С. 129.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

классика – Пудовкина. Скоростные методы группы Эйзенштейна и ряда других коллективов широко пропагандировались и подвигали команду «Минина и Пожарского» к ударной работе.

В «Минине и Пожарском» социальные противоречия должны были стать одной из ведущих тем. Она закладывалась в классовой расстановке персонажей: небогатые трудящиеся слои за объединение и отпор внешнему врагу, а имущие слои (предатели и противники объединения) не признают общих интересов. Отражение в фильме социальной темы подчёркивалось в публикациях Пудовкина о том, что русские бояре были «перепуганы вспыхивавшими крестьянскими восстаниями» и «боялись «своих холопов» больше чем иноземцев»; о вольностях, которыми исстари пользовались посадские люди Нижнего Новгорода и т.д.[336]. Актёр Александр Александрович Ханов упоминал о большом значении для его образа Минина исполнения им в Московском Театре Революции роли Болотникова[337].

История повести, сценария литературного, сценария режиссёрского и снятого фильма демонстрирует постепенное освобождение от сильного влияния классовых подходов. На первый план выходили идеи объединения народа, отпора внешним врагам. И социальные противоречия в фильме заняли подчинённое положение по отношению к теме патриотической.

Фильм был создан в важный момент развития исторической науки – завершалось разоблачение ошибок школы Покровского. Одним из этапов была начавшаяся ещё в 1937 г. подготовка известных сборников: «Против исторической концепции М.Н. Покровского» (издан в 1939 г.) и «Против антимарксистской концепции М.Н. Покровского» (1940)[338]. Не случайно актёр Ханов писал, что при многих недостатках историографии ему «очень помог разо-

[336] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 2. – С. 73–74.
[337] Ханов А. Образ народного героя // Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 57.
[338] Против исторической концепции М.Н.Покровского: Сб. ст. – М., Л., 1939.; Против антимарксистской концепции М.Н.Покровского: Сб. ст. – М., Л., 1940.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

браться в истории вопроса» изданный Академией Наук СССР сборник «Против исторической концепции М.Н. Покровского»[339].

Кинематографисты сохранили присутствие социальных конфликтов в описании Смуты. Очевидно, что их полное выхолащивание было бы не менее вульгарной трактовкой, чем отрицание прогрессивного значения ополчения Минина и Пожарского. Сталин, указывая деятелям культуры на пути показа прошлого, утверждал, что необходимо отражать многогранность истории. Так, постановщикам «Ивана Сусанина» в Большом театре он обязательно рекомендовал показать и хор «Славься», и бояр, и духовенство, и князей, и православных мирян[340]. В советском историзирующем искусстве не снимался вопрос социальных противоречий периода Смуты начала XVII в. Но по новой концепции нельзя было выставлять интервенцию прогрессивной революционной силой.

4 декабря 1938 г. Дукельский направил Сталину экземпляр для ознакомления, в виду особого значения картины. Он оставил на письме Дукельского резолюцию: «Т. Молотов! Следовало бы обязательно посмотреть. Вышло не плохо. И. Ст.»[341]. Мнение Молотова о режиссёрском сценарии было аналогичным. По прочитанному материалу не было высказано замечаний (в отличие от сталинских рецензий и заметок по многим другим картинам). Авторам удалось достаточно адекватно выразить в художественной форме складывавшуюся официальную позицию в освещении истории Смуты.

Уже в сценарий была заложена величавость и монументальность в прочтении образов. В речи Минина и Пожарского было много патетики, они были лишены психологической тонкости, сомнений и переживаний и преисполнены решимости[342]. Именно такое решение в кино великих исторических фигур, видимо, соответствовало вкусам Сталина. Пудовкин и Шкловский по завершении работы посчитали это решение недостатком фильма: «Итак, ошибкой «Минина и Пожарского» является то, что в этом произведении до

[339] Ханов А. Образ народного героя // Советский исторический фильм – С. 57.
[340] Громов Е. Указ. соч. – С. 295.
[341] Сталин И.В. Историческая идеология в СССР – Ч. 1. – С. 447.
[342] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 2. – С. 81.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

конца не выяснены, не разъяснены в своих внутренних движениях характер Пожарского и характер Минина»[343]. Пудовкин в своих следующих исторических картинах будет стараться глубже раскрывать психологию героев, увлекаться бытовыми деталями и эпизодами, житейскими событиями. Это будет вызывать нарастающее недовольство главного заказчика и самого внимательного зрителя советского исторического кино.

Борьба с внешним врагом вышла в «Минине и Пожарском» на первый план. Этому способствовала острота политического момента. Мюнхенский сговор был сильнейшим ударом по советским инициативам коллективной безопасности. Это усиливало в фильме настрой враждебности ко всем иностранцам в целом. Шпиономания в советском обществе отразилась в историческом кино в целом и особенно ярко в «Минине и Пожарском». Шпионов, заговорщиков и предателей в исторических кинолентах было много.

В «Минине и Пожарском» шпионы имели конкретные исторические прототипы: «При Иринархе состоял некий монах Николай – чернец из португальской земли и другой Николай – японец, привезенный португальцем с собой. Николай-португалец был перед этим в Соловецком монастыре. Ясно, что он при Иринархе состоял в шпионах по католическо-ватиканской линии. И этим и объяснялось польское покровительство монастырей»[344]. Этот исторический материал давал возможность представить на экране устремления католической церкви к экспансии на русские земли. В «Минине и Пожарском» монах иезуит и его орден – это непосредственные деятельные участники событий: шпионы, стратеги, советники, кредиторы, организаторы. Именно с «Минина и Пожарского» начинается галерея европейских шпионов в рясах, переходивших из одного исторического фильма в другой.

В тоже время, православного схимника Иринарха, находившегося под покровительством поляков и приблизившего шпионов католиков, в фильме не оказалось: «Весь сценарий пошел по другой линии и эпизод с Иринархом

[343] Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы кинодраматургии. – С. 213.
[344] Там же. – С. 212.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

просто не понадобился»[345]. От антиправославной пропаганды в фильме остались лишь незначительные детали. В тоже время авторы фильма совершенно не касаются положительной роли православной церкви в борьбе с интервенцией в начале XVII в.

Внешнеполитической ситуацией и ростом религиозности населения СССР в значительной степени объясняется отсутствие в фильме, какого бы то ни было, внятного изображения православного духовенства и его исторической роли. В ходе переписи 1937 г., православными верующими открыто назвали себя 41,6 миллионов советских граждан[346]. Лидерам страны приходилось считаться и с этой цифрой (которая была известна лишь высшему советскому руководству, так как результаты переписи были объявлены ошибочными и несостоятельными и не оглашались). В 1939 году с вхождением в Союз Западной Украины и Западной Белоруссии количество православных верующих увеличилось ещё на 7,5 миллионов[347].

Эти факты обуславливали особое внимание к показу истории православной религии в кино. Поворот к патриотическому освещению дореволюционной истории требовал поиска положительных и прогрессивных явлений в прошлом, акцента на укоренённых в веках ценностях, которые воспримет максимально возможное количество современных зрителей. Идеи антирелигиозной пропаганды трудно сочетались с задачами консолидации общества. Отсюда затушёвывание православной темы в историческом кино в период 1938–1939 гг. Однако, в последующем в фильмах вновь будет наблюдаться противоречивое освещение исторической роли церкви: от положительной характеристики религии и веры в «Богдане Хмельницком», до резко негативного, карикатурного и обличительного изображения представителей русской православной церкви в «Первопечатнике Иване Фёдорове».

Тема межнациональных отношений, как и тема религиозная, подчинена в «Минине и Пожарском» консолидационной идее. Когда наёмники шведы

[345] Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы кинодраматургии. – С. 212.
[346] Всесоюзная перепись населения 1937 года: Общие итоги. Сборник документов и материалов. – С. 118–119.
[347] Данные по: Шкаровский М.В. Указ. соч. – С. 101–102.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

предлагают Пожарскому свои услуги, он отказывается. Из речи князя зритель узнаёт, что в ополчении собрались не только русские, но многие народы Московского государства. Один из отрицательных героев с усмешкой говорит о приготовлениях ополчения к борьбе, что Минин и Пожарский колокола на пушки переплавляют. Эта фраза из фильма напоминает известную сцену снятия колоколов из «Петра Первого». Снятие колоколов, связано с мининским призывом к пожертвованию любым имуществом ради защиты Отечества.

2 февраля 1939 г. Пудовкин приступил к съёмкам. А 3 ноября 1939 г. фильм «Минин и Пожарский» вышел на экран. Авторам удалось выполнить взятые обязательства и снять, смонтировать и озвучить фильм быстро.

Рецензенты газет, предваряя премьеру картины, писали о её чрезвычайном значении на фоне событий начала осени 1939 г.: «Фильм выходит на экран как нельзя более своевременно: в нынешние дни, когда вся советская страна радостно переживает освобождение от польского ига братских народов Западной Украины и Западной Белоруссии, взор невольно обращается к историческим параллелям и сравнениям»[348]; «Мы являемся современниками исторического финала «воинственных», надменных и заносчивых польских панов. Польские вояки XVII и XX вв., оказывается, одинаково хороши»[349].

Сентябрьский разгром Польши не повлиял на фильм. Изначально заложенная в нём антипольская тема не нуждалась в корректировках. Её решение в фильме соответствовало изменившемуся международному положению. А вот немцы в фильме первоначально показывались в негативном свете. В связи с советско-германскими договорами в картину были внесены изменения[350]. Факты переработки фильма перед премьерой являются ярким примером тех дипломатических и идеологических операций, которые Советский Союз вынужден был предпринимать в условиях начавшейся Второй мировой войны.

---

[348] Кружков Н. «Минин и Пожарский». Новая картина фабрики «Мосфильм» // Кино. – 1939. – 23 октября. – С. 4.

[349] Викторов В. Патриотический фильм. «Минин и Пожарский» // Вечерняя Москва. – 1939. – 26 октября. – С. 3.

[350] Токарев В.А. «Кара панам! Кара!»: Польская тема в предвоенном кино (1939–1941 годы). – С. 50.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Важен военный аспект киноленты. Минин и Пожарский показаны стратегами, долго подготавливающимися к борьбе, постепенно собирающими ополчение. В речи на Красной площади в освобождённой Москве Пожарский говорит подбрасывающей шапки толпе о врагах Руси, которые посильнее «ляхов», что «колпаками их не закидаешь, пороху да пушек ещё по более надо». Здесь звучит прямое осуждение шапкозакидательских взглядов. Притом, что расчёт на ведение будущей войны на территории врага преобладал, в армии и в обществе были те, кто не отрицали возможности обороны и затяжного характера войны.

В целом фильм «Минин и Пожарский» имел положительную оценку, хотя и не пользовался такой популярностью как «Пётр Первый» или «Александр Невский».

Большой интерес представляют перипетии борьбы, развернувшейся вокруг патриотических произведений на исторические и современные темы, созданных в СССР в конце 30-х гг. Тогда многие критики (и не только они) активно выступили против целого ряда патриотических произведений. Борьба критиков против так называемой кузьмакрючковщины (имевшая место в 1939 г.) стала важной вехой в утверждении патриотического восприятия дореволюционных этапов отечественной истории[351].

Среди наиболее активно выступивших критиков был В.И. Блюм. Он проявлял возмущение искажением социалистического патриотизма, активно обвинял в подобных искажениях А.Е. Корнейчука (автора пьесы «Богдан Хмельницкий»), Ф.Я. Финна и М.С. Гуса (авторов пьесы «Ключи Берлина»). Обе пьесы были написаны на историческом материале. Он резко критиковал их за поиск в дореволюционном прошлом актуальных героев. Возмущённый положением дел в советском искусстве Блюм 31 января 1939 г. направил письмо Сталину[352]. К письму были приложены две рецензии на возмущавшие

[351] См. подробнее: Закиров О А. Борьба вокруг патриотических произведений в среде советской литературно-художественной интеллигенции (1939 год). // CLIO-SCIENCE: Проблемы истории и междисциплинарного синтеза: Сб. научных трудов. Вып. I. – М., 2010. – С. 151–167.

[352] Бранденбергер Д., Петроне К. «Все черты расового национализма...»: Интернационалист жалуется Сталину (январь 1939 г.) // Вопросы истории. – 2000. – № 1. – С. 128–133.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Блюма пьесы «Богдан Хмельницкий» и «Ключи Берлина»[353]. О пьесе «Богдан Хмельницкий» Блюм писал: «Военные» сцены оформлены в стиле незабвенного Кузьмы Крючкова»[354].

Необходимо пояснить, кто такой Кузьма Крючков. К.Ф. Крючков – казак хутора Нижнее-Калмыков. 1 августа 1914 г. он в бою поразил насмерть 11 уланов противника и сам получил 16 ранений пикой. Он был первым георгиевским кавалером за время начавшейся мировой войны. Изображения Кузьмы Крючкова появились в газетах и журналах, на плакатах и лубочных картинках. В октябре 1914 г. режиссёр В.Р. Гардин снял о нём фильм «Донской казак Крючков или Не перевелись богатыри на святой Руси» имевший ошеломляющий успех у публики (фильм не сохранился)[355]. В честь Крючкова были названы пароход и папиросы. Этот казак стал героем большой патриотической кампании времён Первой мировой. Но впоследствии от его имени появился термин «кузьмакрючковщина», который понимался как синоним квасного, бездумного ура-патриотизма.

С начала 1939 г. термин кузьмакрючковщина получил довольно широкое употребление в дискуссиях в среде литературно-художественной интеллигенции. Статья писателя Н.Е Вирта «О смелости подлинной и мнимой», напечатанная в «Правде», стала первой крупной публикацией в центральной печати, в которой неоднократно использовался этот термин[356]. Вирта упрекал некоторых авторов за наивность, неубедительность, слабость их произведений. Термин кузьмакрючковщина употребляется в статье как характеристика шапкозакидательства и примитивного лубочного воспевания патриотизма в художественно слабых произведениях.

Обсуждение статьи Вирты на драматической секции Союза советских писателей (ССП) состоялось 15 апреля 1939 г. Статья была в основных положениях одобрена, и ей было придано большое значение, «ибо основное в ней

---

[353] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 348. Л. 68 – 75 об.
[354] Там же. – Л. 71.
[355] Гращенкова И.Н. Кино серебряного века. – М., 2005. – С. 119.
[356] Вирта Н. О смелости подлинной и мнимой // Правда. – 1939. – 6 апреля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

– борьба за качество советской драматургии»[357]. Вслед за заседанием драмсекции в течение нескольких дней проходило заседание президиума ССП с активом, посвящённое вопросам критики. По плану обсуждение посвящено было работе журнала «Литературный критик». Однако дискуссия вышла за рамки данной проблемы. Несколько критиков высказались о патриотических произведениях и кузьмакрючковщине: из речи Ф. Левина: «Вот тех читателей, которые вносят критические замечания в «Правде» по поводу «Александра Невского» и «Петра Первого», я уважаю, а тех, которые хвалят плохую книгу, – я не уважаю и с ними не считаюсь»; из речи Гурвича: «Наконец кузьмакрючковщина, о которой здесь говорили. В фильме «Александр Невский» Охлопков с оглоблей в руках бьет врагов в железных латах, сокрушает их в пух и прах. Я смотрел картину и думал, сколько раз должен был уже погибнуть этот герой в подобных обстоятельствах. ... Нельзя доводить пафос до анекдота»; упрёк критикессы Е. Усиевич В.Б. Шкловскому: «Про вас и Гурвич не писал, он вас не трогал, он тронул «Мы, русский народ» Вишневского, но вы сразу почувствовали, что это угроза и вашей «Славе русского оружия»[358]. Выступал К. Малахов – один из самых активных критиков патриотических произведений[359].

Материалы заседания позволяют обозначить условные «стороны» развернувшейся борьбы. Противниками кузьмакрючковщины в патриотических произведениях выступали, главным образом, критики. (Н.Е. Вирта к этому цеху не относился, да и по стилю и по содержанию своей статьи в «Правде» с ними во многом не совпадал). Гурвич, Малахов, Левин и другие критики выступали неоднократно и довольно последовательно. Кроме того, критики были профессионально связаны (по драмсекции ССП, по работе в журнале «Литературный критик» и т.п.). Критики ставили в заслугу журналу «Литературный критик» борьбу с шапкозакидательством и кузьмакрючковщиной[360].

---

[357] Вирта Н. О смелости подлинной и мнимой // Правда. – 1939. – 6 апреля. – С. 4.
[358] На заседании президиума ССП с активом // Литературная газета. – 1939. – 26 апреля. – С. 2–3.
[359] Там же. – С. 3.
[360] Там же. – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Основными объектами обвинений в кузьмакрючковщине стали литераторы В.В. Вишневский, В.И. Лебедев-Кумач, А.Е. Корнейчук, Ф.Я. Финн и М.С. Гус, В.Б. Шкловский, Н.Н. Шпанов, Братья Тур и другие; кинорежиссёры В.М. Петров и особенно С.М. Эйзенштейн с его патриотическим шедевром «Александр Невский». Объединять их в какую-либо координированную группу патриотов нельзя. Они не давали единого сплочённого ответа на адресованную им критику борцов с кузьмакрючковщиной.

Апрельское заседание президиума ССП с активом закончилось одобрением (в целом) работы журнала «Литературный критик», призывом развивать критику и прислушиваться к ней, высокой оценкой значения критики. Обмен мнений стал основным содержанием данной дискуссии.

Блюм ещё в феврале 1939 г. по указанию А.А. Жданова был вызван в Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) на собеседование[361]. Но осуждение со стороны ЦК практически всех позиций Блюма по вопросу патриотических произведений не остановило его. Блюму были даны разъяснения ошибочности его оценок, но уже после этого появилась статья Вирты, и активно выступили критики – борцы с кузьмакрючковщиной. Консультант агитпропа Степанов замечал: «С В. Блюмом, конечно, можно было бы согласиться, если бы речь шла об отдельных имеющихся недостатках в названных произведениях нашего искусства, о предупреждении и об исправлении этих недостатков посредством обсуждения и критики их, но В. Блюм, в принципе отвергает замысел и идею названных произведений в том виде, как они даны зрителю»[362]. Это показывает, что линия партийного руководства по вопросу о патриотизме была в 1939 г. неоднозначной. К началу 1939 г. уже был сделан принципиальный поворот сталинской политики к укреплению историко-патриотического сознания в обществе. Происходил отход от национального нигилизма и ультра-интернационализма. Но формы патриотической пропаганды ещё оставались вопросом обсуждаемым. Поэтому с Блюмом «можно

[361] Бранденбергер Д., Петроне К. «Все черты расового национализма...» – С. 132.
[362] Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

было бы согласиться». Этим объясняется отсутствие в отношении Блюма более серьёзных мер, чем вызов на собеседование. Появление статьи Вирты в «Правде», вероятно, объясняется тем же.

То, что «Правда» поддержала взгляды Вирты, было воспринято активными противниками патриотических произведений, как начало кампании против кузьмакрючковщины. Увидели ли партийные руководители, что не один Блюм, а многие проявляют резкое неприятие идеологически значимых книг, фильмов, пьес? В начале 1939 г., видимо, в ЦК ВКП(б) ситуацию так ещё не оценивали. Но со временем сформировалось понимание того, что борцы с кузьмакрючковщиной излишне активно, грубо и настойчиво выступают против патриотических произведений.

Своё разрешение ситуация получила в конце лета – начале осени 1939 г. Ключевую роль сыграло партийное постановление «О редакциях литературно-художественных журналов» от 20 августа 1939 г.[363] Осенью вышла большая редакционная статья в № 17 журнала «Большевик», которая называлась почти так же как и постановление: «О некоторых литературно-художественных журналах»[364]. Именно в этой статье и был высказан высшим партийным руководством строгий укор борцам с кузьмакрючковщиной. Само же постановление практически (если обратится к тексту документа) с темой критики патриотических произведений не связано. Оно касалось проблем литературно-художественных журналов и недостатков в их работе, указывало на необходимые организационные меры и ответственные за их проведение в жизнь структуры[365].

26 августа 1939 г. «Литературная газета» отмечала: «Разумеется, критика наша должна и впредь разоблачать все и всяческие попытки искажения истории, псевдоисторическую мазню, сусальщину, анекдотизм, приспособленчество в области исторической тематики, приспособленчество, в котором всегда можно прощупать шовинистические нотки. ... Но нужно видеть, что вра-

[363] См.: «Литературный фронт» История политической цензуры 1932–1946 гг. – С. 43–44.
[364] О некоторых литературно-художественных журналах // Большевик. – 1939. – № 17. – С. 51–57.
[365] «Литературный фронт» История политической цензуры 1932–1946 гг. – С. 43–44.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ги народа пытаются дискредитировать талантливые произведения о героическом прошлом нашего народа, стремясь прежде всего подорвать советский патриотизм. Надо уметь различать эти враждебные голоса, как бы и чем они ни маскировались, и вовремя давать им отпор»[366]. «Литературная газета» своей редакционной статьёй фактически назвала борцов с кузьмакрючковщиной врагами народа.

Текст партийного постановления не касался борьбы с кузьмакрючковщиной. Однако обсуждение на Оргбюро 20 августа 1939 г. вышло за пределы вопросов работы редакций журналов. По данному пункту повестки (как указано в протоколе заседания) выступал А.А. Жданов[367]. Именно в выступлении Жданова и было проявлено отношение высшего руководства к ситуации вокруг борьбы с кузьмакрючковщиной. Некоторые высказывания Жданова А.А. Фадеев воспроизвёл в своём докладе на заседании президиума Союза советских писателей 8 сентября 1939 г.: «На заседании Оргбюро ЦК партии очень пристально прислушивались к этим голосам, которые в нашей литературе, в сфере искусства пытались подорвать тему советского патриотизма. Тов. Жданов прямо сказал нам, что надо всмотреться в это обилие попыток дискредитировать их работу, надо посмотреть нет ли там враждебных элементов. ... Но тов. Жданов говорит, что мы не замечаем голосов, которые хотели бы подорвать эту чрезвычайно ценную и нужную нам работу. ... На заседании Оргбюро ЦК подверглась критике «кузьма-крючковщина». ...Дело в том, что Кузьма Крючков это совершенно конкретное историческое понятие, если его брать как нарицательное. Одно дело, когда мнимые или даже действительные подвиги восхваляет империалистическая буржуазия для обмана масс, для своих империалистических целей, но какой смысл применять этот термин к советским работникам, к художникам, литераторам, которые в реальной истории народа имеют достаточно подлинного героического материала и пишут об этом. ... В частности Гурвича также критиковали, и я ему

[366] История и литература // Литературная газета. – 1939. – 26 августа. – С. 1.
[367] РГАСПИ Ф. 17. Оп. 116. Д. 9. Л. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

об этом говорил. Если Эйзенштейн в «Александре Невском» использует былинный героический мотив, то называть это кузьмакрючковщиной неправильно»[368].

Анализ источников показывает, что решающее вмешательство высшего руководства в борьбу вокруг кузьмакрючковщины было сложным образом связано с постановлением 20 августа 1939 г. Указания Жданова не были сформулированы в особом документе. Они были даны устно в связи с другим постановлением. В печати эти указания были изложены в журнале «Большевик»: «За последние месяцы в нашей литературной критике наметились некоторые вредные тенденции огульного охаивания патриотических произведений, причем развенчивание и охаивание патриотических произведений проводится либо под флагом борьбы с пресловутой «кузьма-крючковщиной» либо под флагом «высоких» эстетических требований»[369].

Журнал «Литературный критик», связанный с борцами с кузьмакрючковщиной, не просуществовал долго. Номер за ноябрь-декабрь 1940 г. стал последним.

Издание это неоднократно касалось вопросов советского историзирующего искусства. На страницах этого журнала печатались публикации известного венгерского философа Д. Лукача об историческом романе. Концепция Лукача была во многом прямо противоположенной основным принципам советского исторического кино и советской исторической литературы тех лет[370]. Он полагал, что биографии крупных исторических личностей не должны быть основой исторического произведения, что исторический жанр более подвержен идеологическим манипуляциям, чем романы о современности. Появление концепции Лукача и её критика имели место в 1936–1940 гг. Это так же могло быть одной из причин закрытия журнала «Литературный критик».

---

[368] РГАЛИ Ф. 631 Оп. 15 Д. 346 Л. 42–44.

[369] О некоторых литературно-художественных журналах // Большевик. – 1939. – № 17. – С 53.

[370] См.: Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 60–62.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

26 ноября 1940 г. Оргбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление «О литературной критике и библиографии» – среди прочего было решено закрыть «обособленный от писателей и литературы» журнал «Литературный критик»[371]. Постановление обсуждалось на заседании президиума ССП 17 декабря 1940 г. В.И. Лебедев–Кумач провёл тогда параллель между партийными решениями 1939 и 1940 гг.: «Мы неоднократно получали всевозможные сигналы от Центрального Комитета... ...Были сигналы по поводу лозунга, выброшенного критиком Гурвичем относительно «трибуны врагу», относительно замалчивания или охаивания эстетических произведений под флагом пресловутой борьбы с «кузьмакрючковщиной», относительно лозунга любви к родине в кавычках. Все это было подытожено в наших журналах. Это было осенью 1939 г. С тех пор, по моему, мы слабо и плохо проводили эти указания ЦК. Нужно ещё раз вспомнить их, посмотреть и постараться еще раз проводить их в жизнь»[372]. Данный источник даёт основания полагать, что и после вмешательства партийного руководства в ситуацию вокруг патриотических произведений в обществе сохранялось некоторое влияние взглядов борцов с кузьмакрючковщиной.

Противоречивая ситуация 1939 г. показывает в конкретике всю сложность эволюции идеологического курса, художественной культуры и историко-патриотического сознания конца 30-х гг. В целом период 1937–1939 гг. стал в области освещения дореволюционной истории средствами игрового кино временем противоборства и сосуществования новых ориентиров и концепций со старыми установкам

[371] РГАСПИ Ф. 17. Оп. 116. Д. 61. Л. 5–8.
[372] РГАЛИ Ф. 631 Оп. 15 Д. 474. Л. 4–5.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

§ 4. История на советском экране в условиях начавшейся Второй мировой войны. 1939–1941 гг.

История искусства представляет определённый интерес для анализа разнообразных событий рубежа 30–40-х гг. В этом отношении очень актуален анализ творчества С.М. Эйзенштейна. С середины 20-х гг., со времён «Броненосца «Потемкин», оно имело большой резонанс не только в СССР, но и в Европе, Америке и странах Востока.

Многие факты не согласуются с распространенным утверждением о том, что после заключения пакта Молотова – Риббентропа фильм «Александр Невский» сразу был изъят из проката и перестал даже упоминаться, чтобы не задевать чувств немцев[373]. «Исчезновение» фильма – это очень неоднозначный вопрос.

В 1939 г., в самый канун мировой войны, когда советское правительство вело переговоры как с Англией и Францией, так и с Германией, оно взяло фильм под защиту от нападок борцов с кузьмакрючковщиной. 21 августа 1939 г. «Правда» сообщила о том, что «Александр Невский» вместе с картинами «На границе» (1938) и «Ленин в 1918 году» (1939) будет участвовать от советской кинематографии в кинофестивале в Каннах[374]. Он должен был состояться в сентябре 1939 года, но из-за войны был отложен (первый фестиваль прошел в 1946 году). Выдвинуть фильм на международный фестиваль без согласования с самыми верхами советского руководства кинокомитет не мог. Очевидно, что вплоть до подписания пакта, фильм «Александр Невский» при всей его антинацистской направленности оставался в центре культурной политики и культурной жизни. Это косвенно подтверждает, что СССР до последнего момента стремился к заключению союза с Англией и Францией направленного против агрессии Гитлера.

---

[373] Данное утверждение в разных вариантах присутствует во многих изданиях посвящённых советско-германским отношениям или советской культуре рубежа 1930 – 1940-х гг. В частности см.: Шенк Ф.Б. Указ. соч. – С. 395.; Рошаль Л.М. Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет на фоне эпохи. – С. 286. и др.

[374] См.: Шенк Ф.Б. Указ. соч. – С. 358, 391.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Не стоит забывать, что ко времени заключения пакта фильм уже почти 9 месяцев широко демонстрировался в кинотеатрах. Кроме того, и после пакта его продолжали показывать в отдельных регионах страны и за границей. «Правда» в мае 1940 г. называла «Александр Невский» в числе советских картин с успехом показываемых в эстонских городах[375]. Фильм не перестали упоминать в печати, он обсуждался кинематографистами[376].

Говорить об «исчезновении» и тем более «запрещении» фильма можно с немалой долей условности. Нет документов, указывающих на государственный или партийный запрет на его демонстрацию[377]. «Александр Невский» вместе с другими советскими антифашистскими фильмами, может быть, и вышел из широкого массового проката, но СССР был не единственной страной, которая, опасаясь в 1939 г. войны с Германией, уменьшала масштаб антифашистской пропаганды. К примеру, британская цензура 9 июля 1939 г. запретила советский антифашистский фильм «Профессор Мамлок» (1938), как содержащий «оскорбительные выпады против «дружественного государства»[378].

Следующая творческая работа Эйзенштейна очень примечательна. 20 декабря 1939 г. он получил предложение Большого Театра поставить «Валькирию» Рихарда Вагнера. В Берлине должны были поставить русскую оперную классику. Интенсификация культурных связей традиционно сопутствует многим даже не очень значительным международным договорам. В постановке этих опер в советской и германской столицах можно усмотреть знак искренности союзнических отношений Сталина и Гитлера. Однако подобный взгляд является односторонним.

Широко известно, какое внимание уделялось нацистами творчеству Рихарда Вагнера. Гитлер и его идеологи пытались представить Вагнера предтечей национал-социализма, формировали государственный культ композито-

---

[375] Успех советских кинофильмов в Эстонии // Правда. – 1940. – 24 мая.

[376] В частности фильм анализировался на творческом совещании в феврале 1940 г. См.: Тезисы докладов на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма. – М., 1940.

[377] Шенк Ф.Б. Указ. соч. – С. 394.

[378] Летопись российского кино. 1930 – 1945. – С. 625.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ра. И вот в главном театре СССР постановку «Валькирии» доверяют С.М. Эйзенштейну. Весь мир знал его как последовательного антифашиста (причём ещё с 20-х гг.). Прошедший по экранам планеты «Александр Невский» однозначно воспринимался как антифашистская картина. Нацисты с их больными представлениями ненавидели Эйзенштейна и за его убеждения, и за его национальное происхождение.

Эйзенштейн отрицал в «Валькирии» присутствие чего-либо фашистского[379]. Наоборот он находил в ней глубоко гуманистическое содержание. В центр своей постановки режиссёр ставил благородное чувство сострадания валькирии Брунгильды к любви Зигмунда и Зиглинды. Эйзенштейн стремился «отнять Вагнера у нацистов». Приглашение ставить оперу Эйзенштейн получил от руководителя Большого театра С.А. Самосуда и художника П.В. Вильямса. Однако представляется, что инициатором выбора постановщика был сам Сталин. В этом тяжело усомниться, зная о пристальном внимании Сталина к оперному искусству и любимому им Большому театру, зная о интересе Сталина к кино и его особом внимании к Эйзенштейну. Всё это наталкивает на гипотезу о том, что постановка «Валькирии» была уколом Сталина временному «союзнику», но стратегическому противнику Гитлеру. Это была тонкая насмешка над Гитлером.

Премьера «Валькирии» состоялась 21 ноября 1940 г. Реакция нацистов была отрицательной, но недовольство немецкими дипломатами если и проявлялось, то сдержано[380]. У этого оперного спектакля было много поклонников. Неожиданным является то, что постановку горячо одобрил один из ярых противников фильма «Александр Невский» критик В.И. Блюм. Он писал Эйзенштейну, что премьера спектакля – это «дата в истории вагнеризма» и благодарил «за огромную театральную радость, доставленную заматерелому вагнерианцу»[381]. Очень часто отмечается, что прошло всего несколько спек-

[379] Эйзенштейн С.М. Метод. – Т. 2. – С. 465.
[380] Шафганс Б. «Валькирия» Эйзенштейна и германо-советские отношения // Киноведческие записки. – 1998. № 39. – С. 206–207.
[381] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 1665. Л. 2 – 2 об.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

таклей[382] и советское руководство сняло оперу с репертуара. Это считается подтверждением сталинской верности союзу с Германией. Однако возникают вопросы. Неужели ожидалась положительная реакция немцев? Конечно, нет. Зачем же тогда нужно было тратиться на эту сложную и дорогую постановку? Представляется, что политическими целями предпринятой постановки были укол по самолюбию нацистов и демонстрация истинного отношения советского руководства к ним. Стоит отметить, что нескольких спектаклей вполне хватило, чтобы постановку увидели те, на кого её, в первую очередь, и рассчитывали: иностранные дипломаты, журналисты, видные представители советского партийно-государственного аппарата и интеллигенции. Именно эти люди традиционно были первыми зрителями крупных столичных премьер.

«Неудача» быстро сошедшей со сцены оперной постановки совершенно не сказалась на официальном положении режиссёра. Он оставался художественным руководителем «Мосфильма», выходили его статьи, его чествовали в связи с 15-летием фильма «Броненосец «Потёмкин», ему продолжало оказываться внимание коллег и руководства. Кроме того, на рубеже 1940 – 1941 гг. уже созрело решение о награждении за создание фильма «Александр Невский» Эйзенштейна, соавтора сценария П.А. Павленко, актёров Черкасова и Абрикосова Сталинской премией первой степени (постановлением СНК оно было оформлено 15 марта 1941 г.). Включение «Александра Невского» в ряд лучших советских картин удостоенных премии было продолжением общественно-политического триумфа кинокартины в СССР. Это опять же не согласуется с утверждениями о том, что Сталин вплоть до 22 июня 1941 г. искренне стремился дружить и быть в союзе с нацистской Германией.

Фильм о Невском и опера Вагнера были наиболее значительными событиями творческой биографии Эйзенштейна в период 1938 – 1941 гг. Анализ

[382] О точном количестве прошедших спектаклей есть разные данные. Авторы «Летописи российского кино» пишут о шести представлениях (См.: Летопись российского кино. 1930 – 1945. – С. 687.). В комментариях к книге «Метод» говориться о восьми представлениях (См.: Эйзенштейн С.М. Метод. – Т. 2. – С. 604.). По объявлениям о репертуаре Большого театра в «Правде» выявляются 7 дней, когда шла эта опера: 21 ноября, 10 и 19 декабря 1940 года; 2 и 16 января, 6 и 27 февраля 1941 года.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

истории этих произведений подтверждает, что советское руководство стремилось как можно дольше сохранять вынужденный мир с немцами, чтобы подготовиться к неминуемой войне с Гитлером. Две выдающиеся постановки великого режиссёра, которые имели всемирный резонанс, являлись хитрым ходом культурной политики СССР. Они особым образом продемонстрировали советскому обществу и всему миру истинное отношение советского руководства к нацистам.

Последние годы перед Великой Отечественной войной специфичны тем, что с осени 1939 до конца 1940 г. новые исторические фильмы не выходили на экран, а в январе – мае 1941 г. советский зритель увидел один за другим целый ряд премьер: «Суворов», «Салават Юлаев», «Богдан Хмельницкий» и др.

«Суворов» был историческим фильмом, хронологически следующим за «Мининым и Пожарским». Он поставлен теми же режиссёрами Пудовкиным и Доллером. Премьера кинокартины «Суворов» состоялась 23 января 1941 г.

Сценарий о Суворове был создан Г.Э. Гребнером в соавторстве с Н.А. Равичем ещё в 1937 г. В ранних публикациях имя Равича как автора сценария указывается, но впоследствии автором считался только Георгий Эдуардович Гребнер. Советский востоковед, переводчик, литератор и сценарист Николай Александрович Равич написал пьесу «Суворов», по которой вместе с Гребнером создал первый вариант сценария одноименного фильма. Равич был арестован (предположительно в 1937 г.), в 1947 г. его повторно арестовали. Освободился Равич только в 1954 г.[383] В 60-е гг. он участвовал в восстановлении картины[384].

Пудовкин в 1937 г. задумал поставить данный сценарий: 18 декабря было опубликовано сообщение о начале подготовительных работ по фильму[385].

Первые отзывы в кинематографической печати об этом сценарии появились тогда же. Причём основная тема будущего фильма была довольно явно

[383] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 522.
[384] Равич Н. Всеволод Пудовкин // Пудовкин в воспоминаниях современников – С. 230–235.
[385] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 241, 508.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

обозначена в изначальных вариантах сценария: «Верно изображена непримиримая борьба Суворова с мрачной фигурой Павла I и его военными «реформами»[386]. Противостояние Суворова и Павла I признавали центральной составляющей произведения и после выхода фильма на экраны: «Основную драматургическую роль играют перипетии борьбы Суворова, поддерживаемого умными, талантливыми военачальниками, и Павла, олицетворяющего собою политическую и военную отсталость России того времени»[387]. Драматургическая основа «Суворова» сохранялась на протяжении почти пяти лет, прошедших до выхода фильма на экраны, хотя сценарий претерпел много изменений.

Сначала фильм задумывался в двух сериях (частях) посвящённых взятию Измаила и последнему этапу полководческой жизни Суворова[388]. «Штурм Измаила» был отложен, хотя его действие хронологически предшествовало польской, итальянской и швейцарской кампаниям полководца. Вероятно, здесь сказалась некоторым образом внешнеполитическая ситуация. Фильм об Измаиле воссоздавал историю продвижения России на Балканы. Последние же годы жизни Суворова, в международном плане, были временем борьбы России против начавшейся военной агрессии Наполеона и за интересы союзных держав Европы. В 1937–1938 гг. такая аналогия больше соответствовала советским попыткам создания системы коллективной безопасности в Европе. В тоже время в первоначальных вариантах сценария присутствовала антинемецкая направленность. В конце 1937 г. в газете «Кино» был опубликован отрывок из сценария Гребнера и Равича. Причём из всего сценария был выбран эпизод, в котором Суворов, диктуя дьячку свою книгу, живо в ярких картинах вспоминает штурм некоего «старинного прусского города»[389]. Конечно после событий 1939 г. акценты менялись. В итоговом варианте фильма данного эпизода нет, но в целом антинемецкая направленность (ведь Суворов

[386] Левицкий Н. Сценарий о Суворове // Кино. – 1937. – 18 декабря. – С. 4.
[387] Астахов И. «Суворов» // Новый мир. – 1941. – №3. – С. 234.
[388] Марьямов А. Указ. соч. – С. 225.
[389] Гребнер Г., Равич Н. Наука побеждать. Отрывок из сценария «Суворов». // Кино. – 1937. – 18 декабря. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

борется против прусских армейских порядков) сохранялась на протяжении всей работы над картиной. Она даже постепенно усиливалась уже после заключения пакта Молотова – Риббентропа.

Осенью и зимой 1937 г. Пудовкин готовился к постановке «Суворова». Но с производства фильм был снят. Позже М.И. Ромм решил взять сценарий Гребнера. Причём в Суворове режиссёра привлекало сочетание гениальности и некоторой комичности (известные по историческим анекдотам «чудачества» полководца). Он предполагал, что свой фильм о Суворове поставит как «героическую комедию». Ромм вспоминал: «К моменту, когда я уже совсем было приступил к постановке этой героической комедии, историко-патриотическая тема опять оказалась в центре внимания, и «Суворов» был поднят на щит. В. Пудовкин стал добиваться, чтобы сценарий вернули ему, у него было право первенства. Новый руководитель кинематографии И.Г. Большаков спросил меня: «В каком духе вы собираетесь снимать «Суворова»?» Я ответил: «В героическом, но это будет комедия». «Как комедия? – удивился И.Г. Большаков. – О великом полководце?» И сценарий решено было возвратить Пудовкину. «Не собираетесь ли вы ставить «Суворова» в виде комедии?» – спросил Большаков Пудовкина. «Упаси бог, я вообще комедий делать не умею», – ответил Всеволод Илларионович. И добавил: «К сожалению, я лишён чувства юмора»[390]. Данные воспоминания показывают, как осторожно было киноначальство в изображении исторических личностей (особенно, в отношении комизма). Правда, Пудовкин всё-таки лукавил по поводу отсутствия у него чувства юмора – и в «Суворове», и в других его фильмах есть по-настоящему весёлые и смешные моменты.

Подтверждаемые различными источниками характерные черты полководца позволяли без потери исторической объективности создать живой и индивидуальный яркий образ главного героя. Сам режиссёр отмечал, что он

[390] Ромм М.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 2. – С. 251.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

стремился в новой работе уйти от безличности героев, которой страдала его предыдущая постановка «Минин и Пожарский» [391].

В первых вариантах сценария «чудачества» Суворова были представлены ещё более ярко и насыщено чем в фильме. Это показывает сталинский отзыв. 9 июня 1940 г. Сталин направил И.Г. Большакову записку. Она начиналась такими фразами: «Сценарий «Суворов» страдает недостатками. Он тощ и не богат содержанием. Пора перестать изображать Суворова, как добренького папашу, то и дело выкрикивающего «ку-ка-ре-ку» и приговаривающего: «русский», «русский». Не в этом секрет побед Суворова»[392]. В рецензии буквально по пунктам расписана сущность военной доктрины Суворова, которую необходимо было показать: «1) правильный учёт недостатков противника и умение использовать их до дна, 2) хорошо продуманное и смелое наступление, соединённое с обходным манёвром для удара по тылу противника, 3) умение подобрать опытных и смелых командиров и нацелить их на объект удара, 4) умение смело выдвигать отличившихся на большие посты вразрез с требованиями «правил о рангах», мало считаясь с официальным стажем и происхождением выдвигаемых, 5) умение поддерживать в армии суровую, поистине железную дисциплину.

Читая сценарий, можно подумать, что Суворов сквозь пальцы смотрел на дисциплину в армии (не высоко ценил дисциплину) и что он брал верх не благодаря этим особенностям его военной политики и тактики, а главным образом – добротой в отношении солдат и смелой хитростью в отношении противника, переходящей в какой-то авантюризм. Это, конечно, недоразумение, если не сказать больше»[393].

Подробность и чёткость рекомендаций свидетельствует об огромном внимании, которое Сталин уделял историческим постановкам. Замечания переориентировали произведение. В нём всё большее место занимали военно-

---

[391] Завершив работу, Пудовкин признавал: «Суворов» получился теплее и человечнее. Главный герой не только функционировал как сюжетный элемент, но и жил в какой-то мере личной жизнью». См.: Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 2. – С. 40.

[392] Власть и художественная интеллигенция – С. 445.

[393] Там же. – С. 445–446.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

исторические аспекты. Особенное значение предано было теме воинской дисциплины.

Одной из основных проблем, связанных с фильмом «Суворов», является формирование в обществе представлений о воинских традициях России. Без этих представлений формирование историко-патриотических взглядов практически немыслимо. Суворовскую военную доктрину Сталин видел, как наступательную. Фильм «Суворов» стал пиком подобной пропаганды средствами исторического кино[394]. Но биография Суворова и не давала возможности показать его защитником России от вторжения иноземных армий. А.В. Суворов был защитником скорее внешнеполитических интересов России, завоёвывал для Родины стратегически важные территории. В «Суворове» содержание не подгонялось под военную стратегию РККА. Эта стратегия обусловила выбор соответствующего исторического героя и сюжета. Поэтому к этой картине нельзя подходить исключительно с позиций порицания за дезорганизацию народа и армии накануне войны.

Примечателен основной конфликт фильма: противостояние российского полководца и российского императора. Казалось бы, он не укладывается в формируемую концепцию исторической сущности народа, власти и государства в России. Однако эта проблема была преодолима. Павел I никак не мог быть поставлен в один ряд с Петром, Александром Невским или другими прогрессивными правителями (фигура Павла была максимально дискредитирована не только в советское, но ещё и в дореволюционное время). Противопоставляя Суворова и Павла, создатели фильма делали первого носителем народного патриотизма, в то время как второй представлялся поклонником иностранных устоев, самодуром, человеком с манией порядка и подчинения всех его власти. Но какие современные аллюзии могла вызывать данная антитеза?

[394] Латышев А. «Суворов»: на взгляд полководца... – С. 4.; Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 149–151.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Сталин, вероятно, хотел видеть Суворова тем историческим истинным выразителем, вождём, лидером народа, каким он считал себя. Но в фильме наряду с основным (идеально укладывающимся в эту идеологическую конструкцию) был и второй план. Он проявляется более явно, если сконцентрировать внимание именно на расхождении Суворова и Павла по вопросам военного характера.

Необходимо учесть, что вся пятилетняя эпопея фильма «Суворов» разворачивалась параллельно с чистками в армии, с дискуссиями о подготовке к войне и т.д. Как известно, в ходе чисток в среде высшего командования РККА были устранены многие военачальники, придерживавшиеся более современных представлений о ведении войны, чем К.Е. Ворошилов, С.М. Буденный и другие. Мог ли ассоциироваться со сталинскими репрессиями против них сюжет отстранения Суворова от командования и ссылки его в деревню? Не вызывала ли у зрителя современных ассоциаций навязчивая идея Павла о «империи великого порядка», где «каждый подданный есть своего рода механизм» подчинённый лично правителю? Любой разговор об исторических аналогиях гипотетичен. Но в данном случае можно найти некоторые подтверждения в источниках. В январе 1938 г. консультант ГУК Г.В. Зельдович писал о сценарии «Суворов»: «Мы получили сценарий, стали работать, а Шумяцкий через несколько дней передает, что ему руководящие товарищи сказали, что, мол, делать этот фильм вообще трудно, что не надо показывать споры Суворова и Павла I»[395]. Эти слова написаны между арестом и судом над М.Н. Тухачевским и арестом В.К. Блюхера.

Предположение о наличии в фильме «Суворов» второго плана косвенно подкрепляется одной из опубликованных рецензий: «Просматривая фильм, читая сценарий, невольно замечаешь, что язык сценария – одна из сильных его сторон. Сценарий заключает в себе богатый подтекст. ... Богатый подтекст сценария позволил режиссёрам и актёрам развернуть такое действие, которое можно было бы назвать двойным. ... Суворов всё время отвечает,

[395] Кремлевский кинотеатр – С. 463.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

как бы в тон Павлу, но за внешним «созвучием» этих ответов кроется прямо противоположеный и глубоко оскорбительный для Павла смысл»[396]. «Богатый подтекст», «двойное действие», «внешнее «созвучие» – эти понятия были актуальными.

Два плана видны и в том, как фильм «Суворов» отражал взгляд на преимущества той или иной военной стратегии. С одной стороны, сообразно ситуации конца 30-х – начала 40-х гг. прославляются бесстрашные смелые наступления Суворова, с другой – в фильме появляется Кутузов. Кутузов не играет в сюжете фактически никакой роли, как персонаж он включён в произведение довольно искусственно. Но, появившись в фильме, Кутузов вызывает у зрителя воспоминания о главном подвиге его жизни: победа над Наполеоном, одержанная благодаря стратегическому отступлению и обороне.

Приведённые факты не дают оснований делать вывод о том, что Пудовкин и его коллеги создавали почти «диссидентский» фильм. Но представляется очевидным, что «Суворов» – это произведение многоплановое, отразившее в себе противоречия 30–40-х гг.

Неоднозначным представляется фильм и в свете внешнеполитической стратегии СССР 1939–1941 гг. В картине нет негатива к Англии, хотя история давала простор для осуждения хитрости и корысти английской дипломатии конца XVIII – начала XIX вв. Без окарикатуривания и демонизации представлялись в «Суворове» французы. Полководец признаёт их воинское мастерство, возвращает оружие разбитому им командующему французских войск в Италии. И эти кадры снимались и демонстрировались на экране в то время, когда Франция испытала полный военный крах. Австрийцы (а Австрия являлась во время создания фильма частью Германского Рейха, гитлеровцы рассматривали немцев и австрийцев как единый народ) были изображены в «Суворове» предателями союзных обязательств перед Россией. «Правда», как и большинство других изданий, писавших о фильме, обращала

[396] Астахов И. «Суворов» – С. 238.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

внимание на вероломство Австрии, как союзницы России[397]. Это вызывало вполне очевидные современные ассоциации о вероломстве Германии как «союзницы» СССР.

К немецким военным традициям Суворов в фильме относится резко отрицательно. Павел преклоняется перед Фридрихом Великим. Суворов заявляет Павлу, что он русский и ему «за Фридрихом гоняться не престало». «Гоняться» за ним Суворов предполагает возможным лишь своей коннице в бою. Подобная трактовка опровергает предположения о якобы имевшем место желании советского руководства пребывать в тесном союзе с Гитлером. Внешнеполитические аллюзии фильма, довольно широко демонстрировавшегося за границей, скорее отражают продолжение Советским Союзом поиска контактов с западными демократиями для совместной борьбы против фашистского блока. Фильм можно трактовать как в широком смысле антиевропейский (противостояние России и западных держав), но неверно однозначно представлять его идеологическим подтверждением искренности союзнического отношения СССР к Германии.

Антипольская линия в фильме присутствовала в начале – в сцене торжества победы суворовских войск. Впрочем, после первых кадров служащих в качестве экспозиции польская тема в картине уже серьёзно не поднимается.

В целом идея создания фильма населением страны воспринималась с энтузиазмом. Пудовкин говорил: «Когда я начал работать над постановкой «Суворов», об этом было объявлено в газетах. Я стал получать множество писем со всех концов страны. Имя Суворова ... очень популярно в народе. ... Все так горячо интересовались будущим фильмом, так искренне хотели помочь мне, что я понял, что делаю картину, важную и нужную для народа»[398]. Это показывает, что накануне войны уровень историко-патриотического сознания советского общества был довольно высок и проявился в активном интересе к историческому кино.

---

[397] «Суворов» // Правда. – 1941. – 25 января. – С. 4.

[398] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 352–353. О помощи и содействии зрителей в работе по фильму Пудовкин выступал неоднократно. См.: Там же. – С. 357.; Там же. – Т. 2. – С. 245.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Работа над фильмом шла долго, но, собственно, производство заняло небольшой период. 13 июля 1940 г. на Мосфильме «Суворов» был запущен в производство. 30 декабря 1940 г. КДК принял фильм. 23 января 1941 г. он был выпущен в прокат.

В ходе работ имелись определённые трудности. Наиболее сложными в постановке и затратными должны были стать сцены альпийского похода. Пудовкин наметил съёмки произвести на Кавказе. Но ему в категорической форме предлагали ликвидировать свою экспедицию на Кавказ и делать альпийские эпизоды в павильонах, при помощи разных комбинированных съёмок[399]. Режиссёру удалось добиться проведения съёмок в горах. О постановочном размахе и масштабе фильма «Суворов» говорят цифры, приведённые Пудовкиным: «Из Москвы мы повезли с собой полное снаряжение для суворовской армии – более 1500 костюмов, ружья и пушки, большие запасы пиротехнического материала. ...: На высоте 2200 метров неподалеку от Девдоракского ледника расположился наш высокогорный лагерь – штаб съемочной группы. Внизу, в селении Гвилети, находились костюмеры, бутафоры, гримеры, проводники и свыше 1500 бойцов и командиров. ... ...Снимались сцены выступления суворовских войск в Альпы. В этих съемках участвовало до 2000 пехотинцев и кавалеристов»[400].

Успех фильма был массовым. М.И. Ромм, возглавлявший тогда управление по производству художественных фильмов, говорил на майском совещании 1941 г. в ЦК ВКП(б): «... Эту картину просматривало около 50 млн. человек, а может и больше»[401].

После завершения «Суворова» вернулись к идее поставить фильм о взятии Измаила. Автором этого сценария также был Гребнер. За два дня до премьеры «Суворова» в «Известиях» сообщалось о намерении снимать «Штурм

---

[399] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 316.
[400] Там же. – Т. 2. – С. 84–85.
[401] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 115. Л. 93. В тексте стенограммы Ромм сказал о съёмках фильма «Иван Грозный» (работа над которым тогда только начиналась), но имел в виду фильм «Суворов». В обоих фильмах в заглавных ролях играли однофамильцы и тёски Николай Павлович Черкасов (Суворов) и Николай Константинович Черкасов (Грозный). Путаница с этим связанная была нередкой в то время и имеет место даже в более поздних публикациях.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Измаила» и закончить его к началу 1942 г.[402] В первой половине 1941 г. шла подготовка нового фильма[403]. Если ранее последние годы Суворова предпочли штурму Измаила, то теперь эта тема приобрела дополнительную актуальность. В июне 1940 г. СССР потребовал вывода румынских войск из Бессарабии и Северной Буковины, которые были ими оккупированы в 1918 г. Территории эти вошли в состав Украинской ССР и Молдавской АССР (преобразованной в союзную республику). Фильм «Штурм Измаила» мог стать экранным подтверждением исторических прав нашей страны на данные земли. Но постановке фильма помешала война. К концу сталинского периода вновь возродилась идея постановки фильма[404]. Сценарий «Штурм Измаила» был опубликован отдельным изданием[405], но снят фильм всё-таки не был.

«Салават Юлаев» – фильм, поставленный Яковом Александровичем Протазановым – старейшим российским кинорежиссёром, приобретшим большой опыт и мировую известность ещё до революции. Фильм Протазанову был поручен – он должен был экранизировать исторический роман «Салават Юлаев» современного молодого писателя С.П. Злобина. Роман написан в конце 20-х годов, когда Злобин жил в Башкирии. Публикация «Салавата Юлаева» в 1929 г. принесла автору известность. В конце 30-х за основу сценария была взята книга Злобина. Но он к тому времени многое пересмотрел в романе. В автобиографии Злобин отмечал: «Я понял, до какой степени был наивен тот двадцатипятилетний автор детской повести о Салавате, как не сумел он справиться с раскрытием исторического процесса и до чего же необходимо все это сделать заново, совершенно иначе переосмысливая события крестьянской войны XVIII в. Эту работу я делал параллельно с работой над сценарием. Фактически совершенно новый роман «Салават Юлаев» увидел

[402] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 2. – С. 85–86.
[403] «Штурм Измаила» // Кино. – 1941. – 14 февраля. – С. 4; «Штурм Измаила». Художественный совет обсуждает сценарий // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3.
[404] Латышев А. Указ. соч. – С. 7.
[405] Гребнер Г.Э. «Штурм Измаила». Киносценарий. – М., 1952.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

свет лишь в 1941 г., когда я был уже на фронте»[406]. Над сценарием Злобин работал вместе с женой Г.Н. Спевак.

Можно полагать, что Злобин изменил свой роман в связи с теми коренными переменами в отношении к истории, которые произошли в 30-е гг. Третья вновь переработанная редакция романа «Салават Юлаев» вышла в 1953 г. Книга отразила длительный этап эволюции исторического сознания в СССР на примере творчества одного писателя. Особенно значимо, что к переработке книги автора подтолкнула работа над сценарием. «Салават Юлаев» конкретный пример влияния не только литературы на киноискусство, но и кино на литературу.

Развитие национальных культур было одной из причин создания фильма. Он должен был содействовать развитию башкирской кинематографии. Одним из поводов к постановке являлся двадцатилетний юбилей Башкирской АССР. На роли башкир приглашались только артисты из Башкирии. Как подчеркивалось в прессе: «Отнюдь не только благодаря типажным данным, но и в силу глубокого проникновения в образ они достигают большой выразительности даже в незначительных эпизодах. Это – удача фильма и заслуга режиссёра Я. Протазанова»[407].

«Салават Юлаев» указан в записке Дукельского Молотову от 15 апреля 1939 г. как находящийся в стадии съёмки цветной фильм[408]. Но реальная работа задержалась. Вероятно из-за отказа от цветных съёмок (скорее всего по техническим причинам). В 30-е гг. за освоение цветного кино принялся сразу целый ряд киностудий[409]. Союздетфильм был одним из лидеров. В СССР разработан был целый ряд оригинальных методов создания цветного кино. В большинстве своём они давали неплохой результат, но имели свои недостатки. Реализовать ответственный исторический проект при большом техническом риске не стали.

---

[406] Злобин С.П. Автобиография // Советские писатели. Автобиографии. – Т. 4. – М., 1972. – С. 190.
[407] Геллер Д. Обсуждаем новые фильмы. «Салават Юлаев» // Кино. – 1941. – 21 февраля. – С. 2.
[408] Кремлёвский кинотеатр – С. 539.
[409] См. подробнее: Закиров О.А. История технического развития советского кинематографа в 1929 – 1945 годах. Создание отечественных технологий звукового и цветного кино // Материалы научных чтений памяти проф. В.С. Виргинского: К 100-летию со дня рождения. – М., 2008. – С. 19–34.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

19 августа 1939 г. Протазанов приступил к постановке. А в производство Союздетфильм запустил картину 25 апреля 1940 г. 31 декабря 1940 г. Кинокомитет принял фильм «Салават Юлаев». 6 февраля 1941 г. партийная Кинокомиссия во главе со Ждановым, просмотрев фильм, направила его на переделку. Среди прочего, комиссия отмечала: «Неубедительно показано мгновенное перевоплощение Салавата в пугачевца и переход башкирских отрядов на сторону Пугачева. Исторически ошибочно изображать Салавата Юлаева борцом за освобождение всех народов мира, как это сделано в заключительных кадрах картины»[410].

Вероятно, новый подъем классово-интернационалистской пропаганды в 1939–1940 гг. сказался на авторах картины. С началом Второй мировой войны возникли некоторые надежды на то, что близок революционный подъём и трудящиеся всего мира обращают свои взоры к Советскому Союзу. Такая атмосфера вероятно и привнесла в фильм идею Салавата, как борца за свободу в мировом масштабе. Партийные руководители предложили произвести изменения в фильме: «Изменить содержание речи Салавата Юлаева в заключительном кадре фильма, где он призывает башкир к борьбе за счастье всех народов мира, заменив новым текстом, который бы призывал к борьбе за свободу башкирского народа»[411]. Это исправление показывает, что в 1941 г. политическое руководство СССР в целом осознавало несостоятельность надежд на то, что зарубежные рабочие (в случае войны) встретят советские войска как освободителей и обернут оружие против своих буржуазных правительств. Основной упор в пропаганде опять стали делать на собственные силы, на патриотизм народов СССР. Интернационалистическую сознательность Салавата убрали из картины.

Кинокомиссия ЦК ВКП(б) предлагала исключить или исправить некоторые моменты с тем, чтобы лучше показать сражения и участие в них Пугачёва и Салавата. Нужно было убрать пассивность в поведении Пугачёва на поле

[410] РГАСПИ Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Л. 52.
[411] Там же. – Л. 53.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

боя. Характер и действия военачальника – ключевой сюжет кино тех лет. В требовании показать Пугачёва активным, мужественным полководцем отразилась эта тенденция и постоянное усиление в кино оборонной тематики.

«Салават Юлаев» в исторической основе своей связан с проблемами социальной борьбы. Но социальная тема раскрывалась в нём в неразрывной связи с темой межнациональных отношений. Фильм пронизан идеей объединения народов, входивших в состав СССР. Салават переживает сложную эволюцию от национальной ограниченности к идее дружбы и единства русского и башкирского народов. Она в фильме даже превалирует над проблематикой борьбы с социальным угнетением.

Интересно сравнение фильмов «Салават Юлаев» и «Пугачёв» на предмет показа в них истории межнациональных отношений. В «Пугачеве» проводится тема притеснения башкир по национальному признаку, проявление к ним шовинизма со стороны царских чиновников, помещиков, пугачёвских казаков и т.п. «Салават Юлаев» является фильмом, осуждающим сепаратизм, национальную ограниченность части башкир проявленные во времена пугачёвского восстания. Подобное смещение акцентов ярко иллюстрирует происходившие с середины 30-х гг. постепенные изменения в идеологии, исторической науке, национальной политике и культуре.

Фильм чётко делится на две части. В первой Салават изживает постепенно свои негативные чувства к русскому народу, свои национальные предрассудки, проникаясь всё большим уважением к русским людям: Хлопуше, Пугачёву и его сподвижникам. Вторая же часть посвящена главным образом уже борьбе Салавата в ходе восстания. Но акценты здесь поставлены в равной степени на двух целях этой борьбы: против войск царицы, и против сепаратизма башкирской знати. Хотя притеснения башкир тоже изображались в фильме. О них упоминали рецензенты, писавшие о новой киноленте[412].

Над историческим кино в то время довлела двойственность задач. Нужно было показывать историю разных народов СССР, причём в преддверии вой-

[412] Геллер Д. Д. Обсуждаем новые фильмы. «Салават Юлаев» – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ны именно воинскую героическую историю. А героизм в прошлом разных наций искали в большинстве случаев в национально-освободительных движениях. Это происходило под влиянием укоренённых стереотипов. Вообще картины о восстаниях оставались в историческом кино самыми «консервативными» (тяготеющими к традициям 20-х гг.) несмотря на все попытки авторов актуализировать тему, следуя новым тенденциям патриотического освещения истории.

В фильме развивалась и тема религии, которая впрочем, не занимала значительного места. В некоторых деталях прослеживалась идея о том, что межнациональная вражда разжигается и поддерживается зачастую на провоцировании межконфессиональной розни.

После переделок 21 февраля 1941 г. фильм выпустили на экран. «Салават Юлаев» был в целом положительно принят зрителем и в Башкирии, и по всему Союзу. Показ картины продолжался и в первые военные месяцы.

Наряду с фильмами о героях истории русского народа и народов автономных республик в 1939–1941 гг. снимались и выходили фильмы по истории союзных республик. В эти годы писались сценарии, запускались в подготовительный период или производство фильмы о выдающихся людях прошлого народов СССР и иностранных государств.

«Богдан Хмельницкий» – стал крупнейшим историческим проектом рубежа 30–40-х гг. В основе сценария лежала одноимённая пьеса А.Е. Корнейчука. Сценарий «Богдан Хмельницкий» шёл первым пунктом в дополнительном тематическом плане на 1939 г., сформированном в конце осени (не позднее 2 декабря) 1938 г.[413] Основное идейное содержание замысла и ключевые сюжетные ходы состояли в следующем: антипольская направленность; единство в борьбе с врагом; противодействие шпионажу (причём религиозно окрашенному, иезуитскому); связь украинского и русского народов. Основные установки сценария перейдут и в сам фильм, вышедший на экраны 7 ап-

[413] Кремлёвский кинотеатр – С. 507.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

реля 1941 г. Но премьере будет предшествовать долгая работа над картиной (приблизительно два с половиной года).

Ставить сценарий «Богдан Хмельницкий» должен был И.П. Кавалеридзе[414]. Не сойдясь с автором сценария, Кавалеридзе отошёл в сторону. За постановку взялся Игорь Андреевич Савченко. Он был назначен режиссером на фильм 11 октября 1939 г. Если выбор Кавалеридзе на данную постановку можно объяснить глубоким интересом режиссёра к исторической тематике, то кандидатура Савченко, на первый взгляд, могла показаться неожиданной: молодой режиссёр, со сравнительно небольшим опытом, не ставивший до того исторических фильмов. Однако в творчестве Савченко были очевидны самобытность и талант. Можно полагать, что Савченко в отличие от Кавалеридзе сумел найти общий язык и с автором сценария. Писатель Н.С. Рыбак вспоминал, что Корнейчук называл Савченко «замечательным режиссером и дивным парнем»[415]. След совместной работы Кавалеридзе и Корнейчука в фильме остался – роль казака Довбни сыграл предложенный Кавалеридзе Б.Ф. Андреев.

Несмотря на то, что ещё в апреле 1939 г. С.С. Дукельский называл «Богдан Хмельницкий» в числе картин, находящихся в стадии подготовки к съёмке[416], запущен в производство фильм был только 10 апреля 1940 г. [417] А собственно постановка была начата 23 мая 1940 г. При всех сложностях, фильм удалось закончить (в соответствии с социалистическими обязательствами группы) к XVIII Всесоюзной партийной конференции (открылась 15 февраля 1941 г.)[418]

Главная тема фильма – тема патриотизма украинского народа. Но он практически лишён той назидательности и дидактики, которая имела место в ряде исторических кинолент: «Фильм полон патриотической гордости, но герои в нём живут не только одной идеей, которую очень часто у нас в кино

[414] Кавалеридзе И.П. Воспоминания – С. 109–110.
[415] Рыбак Н. «Богдан Хмельницкий» // Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 360.
[416] Кремлёвский кинотеатр – С. 539. По воспоминаниям Н.С. Рыбака он присутствовал на съёмках в июне 1939 г. (См.: Рыбак Н. Указ. соч. – С. 360). Но это, скорее всего, ошибка Рыбака.
[417] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 663, 668.
[418] Фильм «Богдан Хмельницкий» готов // Кино. – 1941. – 14 февраля. – С. 1.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

режиссеры старательно «доказывают» из кадра в кадр»[419]. Тема связи украинцев с русским народом проводилась в фильме. Сюжет основан был на событиях начала освободительной войны Хмельницкого. При этом первые победы запорожцев показывали самостоятельную силу украинцев. Но идея дружбы проводилась через устремления Богдана, понимавшего, что без помощи России освободиться от власти Польши украинцы не смогут. Россия представлена в фильме, главным образом, дипломатической деятельностью русских послов.

В картине немалое место играют отношения запорожцев с крымскими татарами, персонифицированные в отношениях Богдана и полководца Аргын Доган Тугай-бея. Это историческая личность. Тугай-бей возглавлял силы крымских татар и погиб, сражаясь на стороне Хмельницкого. Хотя в фильме и проводится идея вероломства крымского хана, но Тугай-бей – персонаж положительный. Другая немаловажная символическая деталь: в финале фильма, рядом с Богданом не только русские послы, но и Тугай-бей как представитель Крыма.

Фильм, конечно, лежал в русле антипольской пропаганды. Но в отличие от пьесы создавался он уже после осени 1939 г. Антипольская тема звучала постфактум. При этом фильм отразил и политические сложности последующего исторического этапа 1940–1941 гг. (например, напряжённые отношения между странами черноморского бассейна). В свете этих событий отнюдь не случаен показ исторических связей не только русского и украинского народа, но и украинцев и крымских татар.

Интересно, что тема религии затрагивалась в фильме так же в связи с международными отношениями. В «Богдане Хмельницком» фактически подчёркивалась роль католической церкви как врага. В фильме появились образы православного духовенства, и явно демонстрировалась религиозность православных украинцев.

---

[419] Рошаль Г. Запорожцы // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Одним из ключевых героев картины стал дьяк Гаврила в исполнении актёра М.И. Жарова (роль однозначно признавалась как одна из лучших его работ[420]). Образ Гаврилы был построен на сочетании комических и драматических черт. В целом Гаврила – это персонаж патриота и искренне верующего человека – один из первых в советском кинематографе положительных образов представителя духовенства. Изображённый с подлинно народным юмором, он демонстрировал веру простых людей в её специфике, в жизненном её проявлении. Писавшие о фильме рецензенты пытались разными трактовками и справками несколько «замаскировать» религиозные убеждения персонажа.[421] Но при всей неоднозначности образа Гаврилы он демонстрировал накануне войны, как в прошлом представитель духовенства мог быть неразрывно связан со своим народом, объединён с ним общей борьбой и целями.

«Богдан Хмельницкий» стал (в какой-то степени) призывом к объединению всех православных и верующих иных религий против внешнего врага. Прибыв к Хмельницкому, русский посол боярин Пушкин говорит о том, что русские «премного утешены начавшимся освобождением украинцев от ига латинян». В фильмах 1939–1941 гг. педалировалась идея о том, что католическая церковь враг ещё хитрее, могущественнее и опаснее поляков. Осенью 1939 г. стало ясно, что поляки теперь реальной угрозы не представляют. Поэтому за напыщенными и не столь умными польскими панами в фильме представлены зловещие фигуры иезуитов. Под миром иезуитов (католиков, латинян, униатов) зритель 1941 г. мог понимать союз Гитлера, Муссолини, Франко, Хорти и других. С определённой натяжкой с латинянами могла ассоциироваться и католическая (преимущественно) Франция, отвергавшая советские инициативы коллективной безопасности, а в 1940 г. фактически подчинённая власти Гитлера (вишистский режим). Для непросвещённого в международной обстановке зрителя с латинянами ассоциировались в целом представители всех западных держав.

---

[420] Рошаль Г. Запорожцы. – С. 3; Юренев Р. Народная эпопея // Искусство кино. – 1941. – №4. – С. 26.
[421] Григорьев З. Выдающийся исторический фильм // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Главной оппозицией Богдану среди украинцев представлены зажиточные так называемые «реестровые» казаки, находившиеся почти на правах шляхты и близкие к полякам[422]. Показ социальной структуры общества был вполне традиционным для советского кино.

Фильм (снимавшийся в двух вариантах: на русском и украинском языках) имел большой успех по всей стране. Напечатано было 750 копий фильма – огромный тираж, который имели немногие картины. Устраивались коллективные просмотры и обсуждения. В фойе кинотеатра «Художественный» в Москве была устроена выставка экспонатов Государственного Исторического Музея посвящённая истории Украины XVII в.[423] Для того времени было характерно сопровождение показов значительных лент разными мероприятиями (встречи с авторами, экспозиции, диспуты, концерты, масштабная реклама и т.п.). Этот фильм стал одной из вершин творчества И.А. Савченко и по сей день не утрачивает своего культурного значения, имеет определённую популярность.

«Первопечатник Иван Фёдоров» – фильм вышедший 12 мая 1941 г. чуть больше месяца спустя премьеры «Богдана Хмельницкого». Картина выделяется в ряду советских игровых исторических кино фильмов 1936–1946 гг. Во-первых, этот фильм короткометражный. История считалась темой почти исключительно полнометражных фильмов. Во-вторых, это одна из первых картин снятых о просветителе. Наряду с азербайджанским фильмом «Сабухи» (который вышел уже в военное время) картина «Первопечатник Иван Федоров» являлась пионером этого направления исторического кино, пережившего свой расцвет уже после войны. В-третьих, это первая в рассматриваемый период картина, снятая об эпохе Ивана Грозного и включавшая роль царя. Грозный и в дореволюционное время и в первые послереволюционные годы становился темой кинофильмов. Но это был первый фильм, поставленный в условиях начала сталинской реабилитации Грозного. Здесь у картины

[422] Юренев Р. Народная эпопея – С. 20.
[423] Успех картины «Богдан Хмельницкий» // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 1.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

«Первопечатник Иван Фёдоров» есть некоторое хронологическое первенство перед «Иваном Грозным» Эйзенштейна. Конечно, два произведения несравнимы по своей известности, художественным качествам, смысловой насыщенности и т.д. Но очевидной близости фильмов нельзя игнорировать. Интересно, что вторая серия «Ивана Грозного» была выпущена на экраны только в 1958 г. А в 1959 г. «Первопечатника Ивана Фёдорова» выпустила в новой редакции киностудия имени Горького. Есть между фильмами черты как содержательного, так и формального сходства.

Режиссёром фильма был Григорий Алексеевич Левкоев. Картина ставилась на «Союздетфильме». Автором сценария был Евгений Рафаилович Вейсман, активно выступавший в печати именно по проблемам исторических кинокартин. В журнале «Искусство кино» был опубликован литературный сценарий в двух частях[424]. Действие первой часть происходило в 1553 г., а второй – в 1564 г. Вейсман писал об избранной им форме киноновеллы: «Как-то незаметно стало у нас формироваться мнение, что историческая тема требует своего решения в кино только в виде полнометражного фильма. Вообще на киноновеллу многие кинематографисты смотрят только, как на «испытательное средство» для начинающих режиссеров.

Помимо таких поставленных задач хотелось еще решить и задачу производственную – написать киноновеллу, где действовало бы малое число актеров, в ограниченном количестве павильонов, на летней натуре, для того чтобы этот короткометражный фильм можно было снять скоро и дешево»[425]. Сценарист поставил пред собой интересную задачу. Опыт «Александра Невского» и других картин показал, что можно снимать ответственные сложнопостановочные картины за короткий срок. Вейсман полагал, что исторический сюжет можно с успехом воссоздать на экране не только быстро, но и дёшево, если уменьшить метраж ленты, число задействованных в ней лиц и декораций.

---

[424] Вейсман Е. Первопечатник Иван Фёдоров // Искусство кино. – 1940. – № 5. – С. 37–42.
[425] Вейсман Е. Опыт исторической киноновеллы // Искусство кино. – 1940. – № 5. – С. 36.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Несмотря на ответственность темы Ивана Грозного и новаторский характер замысла, сценарий Вейсмана доверили начинающему режиссеру, как «испытательное средство». «Первопечатник Иван Фёдоров» был фактически первой серьёзной самостоятельной режиссёрской работой Г.А. Левкоева в кино. Создание картины шло с постоянными переделками и пересмотрами планов: «Условия работы молодого режиссера над картиной вряд ли можно признать нормальными. Фильм был пущен в производство с расчетом на 2 части[426]. Уже во время съемок было решено делать не 2, а 3 части. Затем лента разбухла до 5 частей. Вначале образ Ивана Грозного был второстепенным, а затем занял центральное место в картине, выросшей уже до 6 частей. Изменения, вообще говоря, желательные и даже необходимые, вносились в процессе съемок. Естественно, что все это не могло не сказаться на качестве ленты»[427]. Уже в опубликованном варианте сценария Ивану Грозному была отведена значительная роль. В материале фильма она представлена довольно полно. В картине, по сравнению со сценарием, было меньше сцен с духовенством. В фильме появился Малюта Скуратов (отсутствовавший в литературном варианте).

Историческая концепция фильма соответствовала устанавливавшейся сталинской оценке истории XVI в.: «Разгром боярского крупного вотчинного землевладения и создание опричнины даже со всеми ее крайностями в общем до определенного времени способствовали укреплению русского централизованного государства и его борьбе с феодальными элементами.

В свете тезиса о прогрессивности реформ Ивана IV рельефными становятся и некоторые явления тогдашней культуры. Вглядываясь в них, мы видим, с одной, стороны, строй церковно-схоластической «образованности» XVI в., строй феодально-крепостнический, застывший, реакционный. ... С другой стороны, почти одиноким стоит замечательный культурный факт того

[426] Здесь слово часть употребляется в техническом смысле. Имеется в виду не часть как целостный законченный фрагмент содержания, а часть как отрывок фильма, демонстрируемый без перезарядки проекционного аппарата новым куском плёнки. Части плёнки имели определённую стандартизированную длину. Частями или метрами всей плёнки было принято исчислять хронометраж (время демонстрации) кинокартин.
[427] Тюрин И. Дебют режиссера // Кино. – 1941. – 23 мая. – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

же времени: основание и кратковременная деятельность первой русской типографии...»[428] Фильм концентрировался вокруг факта культурной жизни, поэтому и основной конфликт должен был быть между прогрессивными и реакционными силами: просветитель Фёдоров и отсталые и ограниченные монахи. Но конфликт был развит в политическое противостояние царя и духовенства с боярами.

Представителям церкви отводилась в фильме негативная роль. В этом «Первопечатник Иван Фёдоров» контрастировал с «Богданом Хмельницким». Митрополит Филипп показан в фильме «Первопечатник Иван Фёдоров» центром притяжения врагов царя, государства и народа. Был ли фильм показателем очередного изменения политики советской власти по отношению к церкви? Обеспокоенное активизацией церковной жизни, в 1940 г. правительство несколько ужесточило курс религиозной политики[429]. Вероятно создатели фильма об Иване Фёдорове (в отличие от украинских коллег) находились под влиянием подобных настроений. Однако можно предположить и другую ситуацию. В фильме звучала идея о исторической борьбе власти светской и власти духовной. Впоследствии эта же тема будет развита в фильме Эйзенштейна. Как идея абсолютизма Ивана Грозного связывается с идеологическими концепциями 40-х гг. XX в.? В годы войны отношение к церкви станет менее враждебным. Допустив это, Сталин, вероятно, планировал подчинить церковь себе, включить институты церкви в свой властный аппарат. Гипотетически можно полагать, что советский лидер на данном этапе хотел повторить многовековой опыт российского абсолютизма, находившегося в политическом консенсусе с Русской православной церковью, и подчинить церковь себе. Данная позиция[430] представляет определённый интерес. Она в некотором смысле объясняет сочетание в советской идеологии последних предвоенных лет двух противоположенных оценок роли религии и церк-

[428] Вейсман Е. Опыт исторической киноновеллы – С. 36.
[429] Шкаровский М.В. Указ. соч. – С. 118.
[430] Её придерживаются некоторые историки религии в СССР. См.: Алексеев В.А. «Штурм небес» отменяется?: Критические очерки по истории борьбы с религией в СССР. – М., 1992. – С. 186.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ви в истории, выраженных в фильмах «Богдан Хмельницкий» и «Первопечатник Иван Фёдоров».

При сравнении картин возникает ощущение, что советская идеология оставляла за людьми XVI–XVII вв. веру, набожность, преданность религии отцов. Она даже положительно освещала подобное, но церкви отказано в праве на политическую роль. Выстраивание вертикальной системы церковной иерархии и политические претензии верхов этой системы – вот та грань, за которой показ религиозных моментов приобретает негативистский смысл. Такова специфика отношения к истории религии и церкви в игровом кино на рубеже 30–40-х гг.

О своём сценарии Вейсман писал: «Возле печатни Ивана Фёдорова столкнулись два противоборствующих начала: государственное, тогда прогрессивное, и клерикально-боярское, реакционное»[431]. При всём этом, религиозность царя или Ивана Федорова не ставилась авторами фильма под сомнение. Просветителей Руси нисколько не выставляли атеистами.

Необходимо отметить, что создатели «Первопечатника Ивана Фёдорова» в своём небольшом фильме наметили многие линии, которые позже были развиты в «Иване Грозном» Эйзенштейна: противопоставление Грозного и Старицкого, столкновение царя и митрополита (сцена в соборе многими деталями перекликается со знаменитым эпизодом Пещного действа из второй серии «Ивана Грозного»). Отдельные кадры фильма словно предвосхитили некоторые из великих эйзенштейновских композиций (царь у глобуса; собор; царь и митрополит и др.). Художником на картине «Первопечатник Иван Фёдоров» был И.А. Шпинель. До этого он работал на постановке «Александра Невского», а позже «Ивана Грозного». Этот факт обусловил визуальные параллели между фильмами Эйзенштейна и Левкоева. Образы Грозного созданные П.А. Шпрингфельдом у Левкоева и Н.К. Черкасовым в картине Эйзенштейна весьма отличаются. Но их объединяет одна общая черта – Иван Грозный в обеих картинах исполнен мечтой о единоличной власти, убеждён

[431] Вейсман Е. Опыт исторической киноновеллы – С. 36.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

в том, что власть ему вручена от Бога, он постепенно приходит к жестокости и др. Были в фильмах и заметные отличия. У Вейсмана и Легошина Грозный в печатне говорит о том, что книги на весь свет прославят «могучую и преизобильную» русскую землю: «Тогда и королева английская, пошлая девка Бетси, узнает, с кем торговые дела ведет. Авось, гордыни мы ей убавим!». В этом, конечно, сказались международные отношения 1938–1940 гг. Эйзенштейновский Грозный в военные годы, говоря о королеве Англии Елизавете I, будет проявлять к ней куда больше почтения.

Первый сталинский звуковой фильм о эпохе Грозного, видимо, успеха не имел. Худсовет студии Союздетфильм встретил его критически[432]. Экранная судьба также не была удачной. Современники не обратили на фильм большого внимания. «Первопечатник Иван Фёдоров» – самый близкий предшественник эйзенштейновского шедевра. Детальное сравнение показывает, что фильм натолкнул Эйзенштейна на многие находки и решения, столь мастерски воплощённые в «Иване Грозном».

«Каугурское восстание» режиссёра Волдемара Пуце производства Рижской киностудии совместно с Союздетфильмом – один из последних вышедших перед войной исторических фильмов. Пуце написал сценарий по роману К. Зариня «Каугуриеши». Основой сюжета этой картины, подобно украинскому «Кармелюку», было восстание крестьян против власти феодалов. Но теперь это были латвийские крестьяне и феодалы немцы.

Крестьянские волнения, имевшие место в октябре 1802 г. на территории имения Каугерн в Лифляндской губернии принято именовать каугурским восстанием. Волнения эти были вызваны искажением правительственного решения об отмене подати в виде поставок зерна и сена в армию в условиях неурожая в данном регионе. Остзейские помещики увеличили самовольно барщину, что и привело к всплеску недовольства крестьян.

[432] Тюрин И. Дебют режиссера – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Начиналась работа над картиной ещё в 1939 г., но реализована она была в 1940–1941 гг. Пуце снимал уже в условиях советского строя в Латвийской республике и вхождения её в состав Союза[433].

Сюжет восстания 1802 г. был ценен возможностью его актуальной трактовки. Отношения СССР с Германией всё более обострялись, и Латвия в ближайшем будущем могла стать зоной военных действий. Исторический фильм должен был обосновать угрозу Латвии со стороны немцев. Для решения этих целей подходила уже опробованная в других фильмах схема – совпадение классового врага и врага внешнего. Факт подавления восстания российскими войсками отнюдь не замалчивался[434]. Советское руководство рассчитывало на контраст положения остзейских губерний в царской России с тем положением, которое они имели в составе СССР (автономия, ликвидация капиталистической эксплуатации и т.п.). Картина «Каугурское восстание» имела важное идеологическое значение как «первый латвийский советский фильм»[435].

Но фильм не стал заметным явлением в кинематографе. Он вышел на экраны советской Латвии в мае 1941 г. Картина «Каугурское восстание» оказалась единственной реализованной в серии проектов исторических фильмов о вновь присоединённых территориях.

В 1941 г. И.П. Кавалеридзе начал съёмки фильма «Легенда о Довбуше», об Олексе Васильевиче Довбуше предводителе антифеодальной и национально-освободительной борьбы на территории Восточных Карпат в первой половине XVIII в. Идея фильма о Довбуше появилась у режиссёра ещё в 1937 г., но только в 1941 г. началась постановка. [436]. Присоединение Западной Украины и Бессарабии, напряжённость в отношениях с Румынией поспособствовали началу работ. Материал укладывался в тенденции советского исторического кино. Но съёмки с самого начала проходили с большими проблема-

[433] Журавлев Д. Кинематографическая Рига // Кино. – 1941. – 18 апреля. – С. 1.
[434] Закончились съемки фильма «Каугурцы» // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 2.
[435] Екстe А. Кино Советской Латвии // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 3.
[436] Кавалеридзе И. Воспоминания – С. 109–110.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ми.[437] 19 мая 1941 г. Киевская киностудия командировала съёмочную группу во Львов и Станислав на срок до 2 июля: «Работа не клеилась. Томило предчувствие роковых событий. На девятый день началась война... Началась, как и для всех, неожиданно, страшно...»[438] И.П. Кавалеридзе и группа фильма «Песня о Довбуше» оказались в оккупации. Фильм создан не был.

Социально-конфликтная проблематика на протяжении 1936–1941 гг. то утрачивала, то вновь обретала связь с современными задачами советского общества. В основном наибольший успех имели фильмы о народных движениях, в которых социальный враг этнически совпадал с предполагаемыми военными противниками СССР.

Широко известно, что исторические картины о деятелях культуры стали символом послевоенного кино, преобладали на экране в 1946–1953 гг. Но недостаточно освещён тот факт, что большое количество исторических фильмов предполагалось к постановке ещё накануне войны. Особо ярко широкий и разнообразный интерес кинематографистов к истории культуры отражают материалы периодики последних предвоенных месяцев 1941 г.

На Мосфильме готовился в 1941 г. запуск в производство фильма «Мусоргский», режиссёром на который был закреплён Г.Л. Рошаль[439]. Биографический фильм о Мусоргском Рошаль поставил на «Ленфильме» по другому сценарию (1950). В газете «Кино» появлялось сообщение о том, что «писатель Ю. Яновский пишет для киевской студии сценарий полнометражного художественного фильма «Тарас Шевченко»[440]. После войны по собственному сценарию И.А. Савченко поставил фильм «Тарас Шевченко» (1951). Биография М.И. Глинки заинтересовала накануне войны режиссёра Л.О. Арнштама[441]. В 1940–1941 гг. был написан сценарий фильма об узбекском поэте, философе и государственном деятеле XV в. Алишере Навои. Съёмки плани-

[437] Маркус И. В павильонах Киевской студии // Кино. – 1941. – 16 мая. – С. 2.
[438] Кавалеридзе И. Воспоминания – С. 110.
[439] О подготовке сценариев для 1942 г. // Кино. – 1941. – 18 апреля. – С. 4.
[440] В несколько строк // Кино. – 1941. – 9 мая. – С. 4.
[441] Городинский В. Киноповесть о великом композиторе // Кино. – 1941. – 9 мая. – С. 3; Обсуждение сценария «Глинка» // Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ровалось начать в августе[442]. Картина «Алишер Навои» была снята уже в послевоенные годы (1948). Послевоенный фильм «Александр Попов» (1949) снят по сценарию, который был написан ещё до войны[443]. С 1940–1941 гг. связана предыстория фильмов «Миклухо-Маклай» [444] (1947) и «Пирогов» [445] (1947).

Большой интерес вызывают фильмы, начатые в довоенные годы, к которым впоследствии так и не вернулись. Подобная судьба ожидала замысел фильма «Моцарт»[446]. Он должен был осветить биографию великого иностранного композитора, в то время как большинство исторических кинокартин тех лет были посвящены прошлому народов Советского Союза. На первый взгляд может показаться, что фильм о гениальном австрийском композиторе был проявлением культурного сотрудничества СССР и Германии периода 1939–1941 гг. Но подобные предположения опровергаются существенным фактом. Автором сценария был известный венгерский писатель, сценарист и теоретик кино, деятель коммунистического движения Бела Балаш. Активный организатор культурной жизни Венгерской Советской Республики 1919 г., после её падения Балаш эмигрировал из Венгрии (вернулся только в 1945 г.). В двадцатые годы он много работал в Австрии и Германии где и получил мировую известность. С усилением в Германии пронацистских настроений член коммунистической партии Балаш в 1931 г. иммигрировал в СССР. Он активно работал как сценарист, драматург, поэт, теоретик, публицист, преподавал во ВГИКе. В конце тридцатых он написал пьесу «Моцарт». Вся деятельность Балаша характеризовалась явной антифашисткой направленностью. Вряд ли поэтому идею экранизации пьесы Балаша можно считать последствием пакта Молотова – Риббентропа. Скорее здесь проявились антифашистские тенденции в развитии культуры и идеологии СССР того вре-

---

[442] Киноповесть о великом узбекском поэте // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 4.
[443] «Александр Попов» // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 4.
[444] Сценарии и картины 1941 г. // Кино. – 1940. – 25 октября. – С. 4.
[445] «Великий Лекарь» // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3.
[446] «Моцарт» // Кино. – 1941. – 14 февраля. – С. 4; «Моцарт» // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3. См. подробнее о данном замысле: Закиров О.А. «Моцарт» 1941 год. Несостоявшийся проект советского предвоенного кино. // Образование. Наука. Научные кадры. – 2011. – № 2. – С. 230–232.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

мени. Представляется, что советский проект «Моцарт» был связан с пактом, не более чем была связана с аншлюсом Австрии известная американская кинокартина о Иоганне Штраусе «Большой вальс» (режиссёр Ж. Дювивье, 1938 год).

Ошеломляющий успех «Большого вальса», вероятно, стал одним из стимулов к созданию фильма о Моцарте. Помимо этого поводом к постановке могли быть отмечавшиеся в 1941 году даты: 185 лет со дня рождения и 150 лет со дня смерти композитора.

Изначально предполагалось, что фильм будет поставлен в 1941 г. на Мосфильме режиссёром Т.Н. Лукашевич. 6 марта 1941 года режиссёрская разработка сценария обсуждалась на Художественном совете «Мосфильма». Известные режиссёры члены худсовета отнеслись к сценарию критически, хотя отмечали значимость темы: «В работе Лукашевич есть хорошие творческие находки, но вся вещь требует иного разрешения. ... Моцарта надо дать не как замученного средой человека, а как большого жизнеутверждающего композитора» (Г.Л. Рошаль); «Каждая страна будет расценивать, как советский художник рассказывает о человеке, имя которого принадлежит всему человечеству» (В.И. Пудовкин); «Лукашевич профессионально прочла материал биографии Моцарта, но политически его не прочла» (Г.В. Александров)[447]. Позже постановка предполагалась уже на Одесской киностудии (режиссёр Г.Н. Тасин). Начало войны помешало воплощению на советском киноэкране биографии великого композитора. «Моцарт» остался одним из интересных и достойных замыслов, которому уже не суждено было реализоваться. Этот кинопроект 1941 года свидетельствует о широте и разнообразии подходов к показу истории в советском предвоенном игровом кино.

«Моцарт» не единственный проект о выдающемся деятеле из истории зарубежных стран. Планировали поставить сценарий о Чарльзе Дарвине[448]. Ещё раньше появилась идея постановки фильма «Адам Мицкевич» («Мицке-

[447] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 154. Л. 2–4.
[448] Тематический план Одесской студии // Кино. – 1941. – 7 марта. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вич в России»)[449]. Польша – это главный внешний враг СССР, как в современных, так и в исторических фильмах. И вдруг в 1940 г. начинает ходить идея о постановке фильма о Мицкевиче и не где-нибудь, а на Киевской киностудии.

Неожиданна в свете сложности советско-французских отношений история созданного в 1940 г. небольшого фильма-этюда Ф.М. Эрмлера «Осень». 26 декабря 1940 г. Комитет по делам кинематографии принял этот цветной фильм Эрмлера. Эта работа крупного советского режиссёра мало кому известна. Ещё менее известен факт, что «Осень» – это остатки замысла фильма об Оноре Бальзаке.

За эту тему Эрмлер взялся после завершения второй серии знакового для сталинского кино фильма «Великий гражданин». Сценарист М.Ю. Блейман вспоминал о режиссере и его новом замысле: «Он с увлечением принялся за цветной экспериментальный фильм и заставил меня написать сценарий о пребывании Бальзака в Петербурге в 1842 году. Мне жаль, что работа была остановлена в разгар съемок. Фильм обещал быть озорным и занятным»[450].

Идея фильма была по-разному воспринята властями. Ленинградский горком партии вроде бы поддержал её, Комитет по делам кинематографии сомневался. 17 июля 1940 года Большаков обратился на этот счёт к Сталину: «Комитет признал этот сценарий неприемлемым из-за крайней незначительной его познавательной и идейно-художественной ценности, тем более что постановка этой кинокартины потребует больших затрат – около 2 ½ млн руб.»[451]. Большаков, не желая столкновения с ленинградским руководством, писал: «Комитет по делам кинематографии не может удовлетворить просьбу бюро Ленинградского горкома ВКП(б) и обращается к Вам за подтверждением правильности позиции Комитета в этом вопросе»[452]. Видимо, Сталин в тот момент поддержал идею постановки фильма, так как 12 августа 1940 г. съём-

[449] Токарев В.А. «Кара панам! Кара!»: Польская тема в предвоенном кино (1939–1941 годы) – С. 54; Кино на войне… – С. 501–502.
[450] Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. – С. 443.
[451] Цит. по: Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 675.
[452] Цит. по: Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ки были начаты Эрмлером на Ленфильме. Фильм снимался цветным (по новому трёхцветному методу).

И. Сэпман так изложила финал истории «Бальзака в России»: «Работа над фильмом вскоре была приостановлена, теперь уже трудно установить точно, по каким причинам, – то ли не была утверждена смета, то ли не был одобрен сценарий. Эрмлер успел уже увлечься новым замыслом и тяжело переживал случившееся. В личном архиве режиссера сохранилось несколько его писем в различные кинематографические инстанции с просьбой разрешить дальнейшую работу над картиной. Однако судьба фильма была уже решена»[453].

Фильм «Бальзак в России» не состоялся. Но сам факт этого замысла очень интересен.

Эти проекты показывают, что в Советском Союзе предпринимались попытки создать фильмы о выдающихся исторических личностях разных стран. Это притом, что СССР находился накануне Великой Отечественной войны почти в международной изоляции. Из анализа ряда кинопроектов (тем более несостоявшихся) нельзя выводить обобщений насчёт всей внешней политики страны. Но в сочетании со многими другими данными исторической науки, эти факты подтверждают, что в период 1939–1941 гг. советское общество попрежнему было открыто к международному сотрудничеству в борьбе с агрессией.

Государственным признанием значимости исторических фильмов было присуждение 15 марта 1941 г. авторам «Петра Первого», «Александра Невского», «Минина и Пожарского», «Суворова» и «Арсена» Сталинских премий (I степени). К тройке наиболее высоко ценимых картин здесь прибавились «Суворов» и «Арсен». Необходимо уточнить, что В.И. Пудовкин и другие создатели «Минина и Пожарского» и «Суворова» были удостоены премий за оба фильма. М.Э. Чиаурели и снимавшиеся у него актёры так же стали лауреатами за два фильма: «Арсен» и «Великое зарево» (первый биографиче-

[453] Сэпман И. Кинематограф Фридриха Эрмлера – С. 55.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ский фильм о Сталине). Вполне вероятно, что без «Великого зарева» картина «Арсен» вряд ли была бы удостоена премии. На рубеже 30–40-х гг. из всего цикла исторических картин наиболее высоко ценились фильмы, утверждающие идеи многовековой государственности России, сплочённости народа перед лицом угрозы интересам и независимости страны[454]. Развитие советской идеологической системы и в эти годы несло в себе многие противоречия. Но консолидирующая патриотическая тенденция в освещенииистории накануне Великой Отечественной войны была преобладающей.

Выводы по второй главе

Предвоенные годы выделяются в целостный период в эволюции советского игрового исторического кино. Исторический жанр прошёл путь от сравнительно малой представленности в общем выпуске фильмов к ведущему положению в тематическом планировании и прокате. Запрет фильма «Прометей» (заклейменного как «грубая схема вместо исторической правды») в сочетании с другими акциями 1936 г. обозначил существенные перемены в показе дореволюционной истории средствами искусства. Тематика социальных конфликтов («Пугачёв», «Степан Разин», «Салават Юлаев» и др.) в предвоенные годы была востребована, но теряла своё значение – она трудно сочеталась с задачами консолидации общества на основах государственного патриотизма. Залогом официального и зрительского успеха подобных фильмов становилось совпадение классового врага с перспективным военным противником СССР («Назар Стодоля», «Кармелюк» и др.). В 1937–1939 гг. появился ряд патриотических лент («Пётр Первый», «Александр Невский», «Минин и Пожарский» и др.), успех которых свидетельствовал о повороте внимания к теме многовековой российской государственности, её сохранения и защиты. С 1938–1939 гг. в кино всё более усиливался акцент на

[454] См. подробнее: Закиров О.А. Общественно-политическая оценка исторических фильмов в СССР на рубеже тридцатых – сороковых годов XX века. // Общество и власть в России: история и современность. Материалы Всероссийских научных чтений посвящённых 100-летию со дня рождения проф. Д.С. Бабурина / Отв. ред. Э.М. Щагин. – М., 2010. – С. 133–138.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

военно-исторических сюжетах («Александр Невский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий» и др.), что было вызвано чрезвычайным обострением международной обстановки. К началу Великой Отечественной войны историческое кино представляло собой популярное направление советского искусства, разнообразное и перспективное. Хотя конечно становление нового советского исторического фильма в 1936–1941 гг. не было «триумфальным шествием» – это был сложный противоречивый процесс (тематический поворот к современности 1938 года, борьба с кузьмакрючковщиной 1939 г. и т.п.).

Историческое кино в предвоенный период выполнило важнейшую функцию укрепления историко-патриотического сознания. Фильмы отвечали общественному интересу к истории, во многом соответствовали укоренённым в народе представлениям о великом прошлом народов нашей страны (что объясняет сравнительно быстрое широкое восприятие патриотического освещения дореволюционной истории). Игровое кино показывало факты исторической непреоборимости народов нашей страны в условиях любых испытаний. Это убеждение сыграло свою выдающуюся роль в условиях первых лет войны, укрепляло веру в Победу.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Глава 3. Историческое кино Великой Отечественной войны и первого послевоенного времени

§ 1. Предвоенные фильмы и проекты в начальный период войны. 1941–1943 гг.

Советское кино военных лет занимает особое место в нашей культуре. Боевая и тыловая кинохроника – это зримая память войны и Победы. Художественные фильмы Великой Отечественной передают ощущение эпохи.

Начало войны сказалось на историческом кино. Среди фильмов предвоенных лет исторические кинокартины выдвинулись на первый план. Популярность их была высока. Например, «Суворов» В.И. Пудовкина стал лидером московского проката первого военного года (его посмотрели 651 тысяча зрителей[455]).

В первый же день войны советское руководство предприняло меры к широкому возобновлению демонстрации исторических кинолент. И.Г. Большаков вспоминал о событиях 22 июня 1941 г.: «Приехав [в здание Кинокомитета], я тотчас связался по правительственному телефону («вертушке») с Г.Ф. Александровым, заведующим агитпропом ЦК партии.

– Снимите с экранов Москвы все фильмы и пустите исторические картины: «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Чапаев», «Щорс», а также все антифашистские. Быстро свяжитесь с начальником ПУРа Мехлисом по поводу киносъемок военных действий.

Первое распоряжение Александрова было выполнено в течение двух часов. Но кинотеатры были пусты: москвичам в этот трагический день было не до зрелищ»[456]. Картины были возвращены в прокат очень быстро, плёнки были готовы к скорейшей демонстрации в случае начала войны.

---

[455] Москва военная. 1941–1945. Мемуары и архивные документы. – М., 1995. – С. 574.
[456] Кино на войне – С. 88.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Довоенные исторические картины были частью проката в течение всех военных лет. В прифронтовой Москве в Кинотеатре повторного фильма (открыт в 1939 г. у Никитских ворот) проходил фестиваль, посвящённый фильмам о русских полководцах. Позже в феврале 1943 г. был проведён ещё один подобный фестиваль, на котором демонстрировались и новые кинокартины.

Особую роль играл фильм «Богдан Хмельницкий». 11 апреля 1942 г. Сталинской премии первой степени были удостоены режиссер картины Савченко, оператор Екельчик и исполнитель заглавной роли Николай Дмитриевич Мордвинов. В те дни советские войска готовились к харьковской операции (исход которой оказался для нашей армии трагическим). В июне 1942 г. в Москве проходили дни украинского кино, а в декабре 1942 трёхдневник украинского искусства. В ходе этих мероприятий «Богдан Хмельницкий» демонстрировался наряду с другими украинскими фильмами. Картина во время оккупации Украины была свидетельством того, что украинская культура жива.

Исторические фильмы сыграли свою роль в патриотическом воспитании и подготовке к войне. Они оставались «на вооружении» в военные годы. Свою главную мобилизующую функцию историческое кино 1936–1941 гг. выполнило. Факты поражений первого этапа войны не свидетельствуют о слабости историко-патриотического сознания. Наоборот и в 1941, и в 1942 гг. и позже основная масса народа была уверена в Победе, во многом именно на основании убеждений в исторической непреоборимости нашей страны в условиях любой войны. Эти убеждения являются важнейшей составляющей патриотического воспитания[457]. Исторические киноленты посредством экрана формировали эти убеждения. Когда некоторые бравурные оборонные картины о современности 30-х гг. оказались совершенно неуместными в реальных военных условиях, исторические ленты в основном сохранили своё значение.

[457] Колодникова Л.П. Воспитание патриотизма начинается с истории // Патриотизм – составляющая государственной национальной политики – С. 135–136.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Наглядным подтверждением актуальности и значимости предвоенных фильмов, является первый боевой киносборник. Идея постановки небольших сборников появилась в первые дни войны. В боевом киносборнике № 1 (вышел 2 августа 1941 г.) появился исторический сюжет – «Сон в руку» режиссера Е.Н. Некрасова. В нём дремлющему в походной палатке Гитлеру являются призраки тевтонского рыцаря, Наполеона и кайзеровского офицера (в прошлом безуспешно пытавшихся покорить Россию). Появление рыцаря сопровождалось кадрами из «Александра Невского», которые воспринимались почти как реальный исторический документ, на основании которого призрак даёт назидания Гитлеру. Исторические фильмы воспринимались в народе не как сказка, вымысел, гипотеза или трактовка. Убедительность и глубина воздействия исторического кино на общественное сознание была очень высока. Новаторское по форме и актуальное по содержанию кинопроизведение было хорошо принято публикой и отмечено в прессе[458].

Первые киносборники делались на ещё неэвакуированных студиях, последние – уже в Средней Азии. Гибель кинематографистов, скорая потеря целого ряда студий в районах оккупации, мобилизация специалистов кино на фронт, перепрофилирование работы кинопредприятий на оборонные нужды, эвакуация – всё это вносило радикальные корректировки в предвоенные планы. С началом войны кино переориентировалось на освещение фронтовых тем, проблем организации военного производства и жизни в тылу и т.д. Многие исторические кинопроекты были закрыты или отложены.[459] Вместе с общим сокращением производства художественных фильмов уменьшилось и количество исторических картин. За период с июня 1941 по май 1945 гг. на экраны вышло приблизительно столько же новых исторических лент, сколько за один 1937 г.

Но всё-таки на фоне прекращения многих проектов, решено было завершить ряд начатых ещё на рубеже 30–40-х гг. Высшее руководство страны,

---

[458] Александров О., Галантер Б. «Победа за нами» // Правда. – 1941. – 6 августа. – С. 4; Долгополов М. «Победа за нами» Боевой киносборник № 1 // Известия. – 1941. – 2 августа. – С. 4.

[459] Ярматов К. Указ. соч. – С. 151–152.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вынужденно уменьшив число исторических игровых картин, не отказалось от их постановки (гораздо более дорогой в сравнении с современными фильмами). Сохранялась уверенность в актуальности, силе воздействия и значимости исторического жанра.

«Сабухи». Этот фильм был создан в Баку в начале войны. Работа над ним началась ещё в 1940 г. Режиссёрский сценарий был закончен осенью 1940 г., а первые павильонные съёмки назначены на февраль 1941 г.[460] Но фильм почти целиком был создан в дни войны[461]. На экраны Союза он вышел 2 марта 1942 г. (в Азербайджане демонстрировался раньше).

Фильм повествует о жизни писателя, просветителя, философа и общественного деятеля Азербайджана XIX в. Мирза Фатали Ахундова. Сценарий был написан азербайджанским писателем М. Рафили, на основе его романа. Сабухи – это поэтический псевдоним Ахундова, означающий «человек утра».

Фильм об азербайджанском просветителе снимал в Баку армянский кинорежиссёр Амо Иванович Бек-Назаров (Амбарцум Бекназарян). Между закавказскими кинематографиями существовали в советское время тесные связи. (В 1939 г. Бек-Назаров уже работал на Бакинской студии над фильмом «Кендиляр»). Вторым режиссёром на фильме стал азербайджанский актёр и кинорежиссёр Рза Аббас-кули оглы Тахмасиб.

«Сабухи» должен был стать большим художественным фильмом об истории Азербайджана, о жизни выдающейся исторической личности. Идея дружбы и культурных связей народов нашей страны активно проводилась в фильме. В картине демонстрировалась дружба Ахундова со ссыльным декабристом Бестужевым, писателем Абовяном, поэтом Орбелиани и известным ашугом Саттаром. Таким образом, в фильме показана роль в формировании взглядов Ахундова русских, армян, грузин, азербайджанцев. Подчёркивалось влияние Пушкина на взгляды и творчество Ахундова. Из всей череды исторических произведений сталинского звукового кино «Сабухи» был первой

[460] Л.В. «Сабухи» Новый фильм А.И. Бек-Назарова // Вечерняя Москва. – 1940. – 16 ноября. – С. 3.
[461] Смирнов В. «Сабухи» Художественный исторический фильм // Вечерняя Москва. – 1942. – 26 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

вышедшей на экран, после пушкинских фильмов 1937 г., биографической картиной о деятеле литературы. Идейно «Сабухи» восходил к фильмам «Путешествие в Арзрум» и «Арсен», которые были близки ему по географии сюжета и историческому периоду (первая половина XIX в.). Если в «Путешествии в Арзрум» подчёркивалось глубокое влияние культуры народов Закавказья на Пушкина, то в «Сабухи» – влияние русской культуры на азербайджанскую. Фильмы сближала тема декабристов, ставшая в «Сабухи» одной из основных [462].

Сложная обстановка в мире в начале 40-х гг. отразилась в фильме в сценах связанных с ахундовским проектом латинизации алфавита. Исторически у Германии и Турции были довольно тесные связи. В первые годы Второй мировой войны наблюдалось их сближение. Сознание турецкой угрозы советскому Закавказью требовало пропагандировать готовность защитить страну от возможного нападения южного соседа. Поэтому в фильме «Сабухи» уделено такое большое внимание отрицанию турецкими академиками прогрессивных замыслов Ахундова. Бек-Назаров писал: «Одна из основных сюжетных линий сценария – борьба Ахундова за введение латинизированного алфавита. Ведь в те времена грамотность была достоянием только молы и бека. Изучение сложнейшего арабского алфавита требовало много времени и потому было недоступно бедному человеку. Своим проектом латинизированного алфавита Ахундов рассчитывал добиться полного переворота в культурной жизни всего Среднего Востока»[463].

Турецкие догматичные мулы-академики пофильму даже не рассматривают предложения Ахундова. Это демонстрировало столкновение прогрессивного азербайджанского просветителя с Турцией в XIX в. и вызывало определённые аналогии в условиях начала 40-х. С другой стороны, уже в XX в. и в Азербайджанской ССР и в Турции при Кемале была проведена реформа алфавита, его латинизация. Ахундов показан в фильме противником власти

[462] Смирнов В. «Сабухи» Художественный исторический фильм. – С. 3.
[463] Бек-Назаров А. Указ. соч. – С. 217.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

духовенства и феодалов, шариата, бесправия женщин, сторонником светского образования. В Турции в 20-е гг. произошло разделение светской и духовной власти, создание светской национальной системы образования и другие подобные преобразования. Мирза Фатали Ахундов мог показаться зрителям фильма предтечей этих прогрессивных преобразований в странах Востока. Исторические аллюзии фильма «Сабухи» могли читаться двояко: и против Османской империи, и за прогрессивные реформы в кемалийской Турецкой республике. Это отражало международное положение 1940–1942 гг. Советский Союз опасался провокации конфликта с Турцией. Но одновременно к возможной войне с турками нужно было приготовиться заранее – в частности, иметь оружие кинопропаганды. Эпизоды из жизни Ахундова давали подходящий материал для этой цели.

Фильм получил положительные отклики в прессе, но не имел широкого зрительского успеха. Режиссёр вспоминал: «В дни таких суровых, всенародных испытаний выход фильма о просветителе, конечно, не мог стать событием общественной жизни. В те памятные годы куда более острые проблемы занимали ум и сердце народа. Нужны были картины, взывающие к патриотическим чувствам, к борьбе с гитлеровскими захватчиками. Считая «Сабухи» одним из лучших своих фильмов, я отлично вижу те причины, из-за которых он не прозвучал так, как мог бы прозвучать в условиях мирной жизни»[464]. Действительность войны заставляла кино создавать более мощные по пропагандистскому потенциалу военно-исторические картины. И они со временем были созданы. Фильм «Сабухи» несмотря на то, что не имел большого успеха, и ныне почти забыт, имеет определённое значение: это один из первых азербайджанских исторических фильмов, один из первых исторических фильмов о деятеле культуры, просветителе. Подобные картины имели в перспективе большой потенциал в деле пропаганды патриотической гордости дореволюционной историей народов СССР.

[464] Бек-Назаров А. Указ. соч. – С. 221.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

«Георгий Саакадзе» – фильм о грузинском полководце и государственном деятеле представляет собой особое явление в истории нашего кино. Это крупнейший исторический кинофильм, сравнимый по масштабам, затратам и придававшемуся политическому значению с ключевыми историческими фильмами сталинского периода – «Пётр Первый» и «Иван Грозный». По количеству хвалебных отзывов, «Георгий Саакадзе» даже обошёл почти все другие исторические кинокартины.

Содержание фильма не раскрывало всех перипетий многолетней и насыщенной военной и государственной деятельности Георгия Саакадзе – выдающейся личности грузинской истории XVI–XVII вв. В значительной степени в картине биография Саакадзе изложена условно. (Впрочем, подобные моменты присущи большинству исторических фильмов).

Первая серия вышла на экран 14 ноября 1942 г. в дни свершения перелома в ходе сражений на Волге и Кавказе (в Грузии видимо демонстрировалась раньше). Вторая серия выпущена была 10 августа 1943 г. в дни битвы на Курской дуге.

Об особом значении, которое придавали власти этой картине в сравнении с другими проектами, говорят два факта. Масштабный дорогой двухсерийный фильм сняли и выпустили на экран в самые сложные первые годы войны. (Даже реализацию «Ивана Грозного» пришлось в основном перенести на более позднее время). Фильм Чиаурели был удостоен Сталинских премий первой степени за каждую серию отдельно (первая – в 1943 г. за 1942 г., а вторая – в 1946 г. за 1943 г.).

Завершив работу над своим первым фильмом о Сталине «Великое зарево», М.Э. Чиаурели замышлял новый фильм о вожде. Однако тогда этот замысел Чиаурели пришлось отложить. После успеха «Арсена» он обратился к революционной теме, после успеха революционного «Великого зарева» его вновь возвращают к историческому фильму. На повестку дня был поставлен вопрос экранизации приобретшего известность романа Анны Арнольдовны

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Антоновской «Великий Моурави» (моурави – административная должность в феодальной Грузии в X – XIX вв.).

Антоновская создавала свой роман в шести томах (десять частей) несколько десятилетий. Первые публикации фрагментов пришлись ещё на начало 30-х гг. (период подъёма исторического романа в советской литературе). Первый том вышел в 1937 г., второй – в 1941-м. Остальные четыре публиковались с 1947 по 1958 г. Работу над сценарием Антоновская вела совместно с сыном Б.К. Чёрным. Сценарий создавался параллельно с написанием частей романа[465].

Свой сценарий о Саакадзе написал перед войной и грузинский поэт Г.Н. Леонидзе. В творчестве Леонидзе второй половины 30-х гг. ощутимо присутствовала советская патриотическая («Родину пою») и историко-партийная («Ленину», «Сталин. Детство и отрочество») тематика.

Сталин, ознакомившись с вариантами сценария, сделал выбор в пользу сочинения Антоновской и Черного. 11 октября 1940 г. он написал отзыв для Большакова и авторов: «По-моему, сценарий Леонидзе неудачен. Он беден в художественном отношении. Он несколько примитивен с точки зрения выбора и использования исторического материала.

Сценарий Антоновской и Черного свободен от подобных недостатков. Но у него имеется другой недостаток. Он кончается победой, апофеозом деятельности Саакадзе и самого Саакадзе. Но такой финал, как известно, не соответствует исторической действительности и создает ложное представление о прошлом Грузии. На самом деле, как повествует история, политика Саакадзе, хотя и прогрессивная с точки зрения будущей перспективы Грузии, потерпела поражение (а сам Саакадзе погиб), так как Грузия времен Саакадзе еще не успела созреть для такой политики, т.е. для её объединения в одно государство путем утверждения царского абсолютизма и ликвидации власти князей»[466]. Сталин отнёсся к сценарию с особым вниманием. Но почему он

[465] Смирнов В. «Георгий Саакадзе». Историко-художественный фильм // Вечерняя Москва. – 1942. – 25 сентября. – С. 3.
[466] Сталин. И.В. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы. – С. 465.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

настоял на показе в фильме поражения Саакадзе? Подобная трактовка кажется неожиданной в сравнении, например, с финалом фильма «Александр Невский» и установкой на необходимость окончить «Ивана Грозного» выходом царя к Балтийскому морю.

В первой серии Саакадзе громит турок, во второй разбивает персов – он даёт отпор внешнему врагу. Марткопская битва 1625 г. была вершиной Саакадзе как полководца. Историческое значение этой его победы в том, что персы вынуждены были отныне оставить планы переселения грузин и заселения их земель. Окончание фильма апофеозом после марткопской победы было вполне возможным вариантом.

В сценарии и в фильме было две основные темы: «Волнующе звучит в дни отечественной войны центральная тема фильма – тема отпора иноземным захватчикам! Другая тесно связанная с ней тема – тема народного единства»[467]. Отстаяв свою землю в борьбе с внешним врагом, Саакадзе не достигает единства грузинсого государства. Стремясь выполнить указание Сталина, авторы фильма, показывали тяжесть и обречённость борьбы Саакадзе в условиях XVII в. Всё произведение – это череда побед и тяжких предательств и поражений. В духе сталинских указаний, за обширным эпизодом марткопской победы и праздника шли кадры оплакивания сына Саакадзе Паты и сцена разгрома Саакадзе силами князей и гибели его близких. В целом весь фильм, безусловно, был решён как героическая трагедия.

Сталин потребовал показа поражения героя фильма, поскольку считал невозможным разделение темы отпора внешнему врагу и объединения государства. Основная историческая закономерность, проводившаяся в фильмах такова: решительная победа над врагами во вне, возможна только при внутреннем единстве, сокрушении оппозиции и борьбе с предателями. Одно является залогом другого. И решение обеих задач даровало в историческом кино триумф героям Александра Невского, Петра I, Минина, Пожарского. Саакадзе так и не разгромил князей, они ловко предупреждали все его попытки

[467] Февральский А. Патриотический фильм // Заря Востока. – 1942. – 8 марта. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

разрушить их замки. Поэтому защитник родины Саакадзе так и не удостоился победного финала в историческом фильме.

Чиаурели приступил к постановке в середине мая 1941 г. Естественно, что до войны не успели снять практически ничего. Поэтому «Георгий Саакадзе» – это картина военного периода. Но в своей литературной основе, по своей идейной направленности он сформировался накануне войны. Влияние на это произведение обстановки 1940–1941 гг., безусловно, также очень значительно.

Ещё в феврале 1942 г. сообщалось об окончании съёмок, и анонсировался выход картины в Москве «в двадцатых числах марта»[468]. Но к этому моменту первая серия была лишь в черновом варианте смонтирована. Работа над картиной шла гораздо дольше. От момента запуска фильма до выхода первой серии прошло примерно полтора года, а до выхода второй серии более двух лет. Быстро осуществить фильм такого масштаба было невозможно даже в мирных условиях. О постановочном размахе одной только первой серии свидетельствуют цифры, приводившиеся в печати. В фильме было использовано 2500 костюмов разных народов, 10 000 предметов реквизита (в том числе и антикварных), 1150 копий, 1265 щитов, 105 знамён. Особо отмечалось, «что военное командование предоставило для участия в батальных сценах немалое количество красноармейцев»[469]. И всё это в 1942–1943 гг.!

Большое место уделено в фильме показу исторических связей Грузии и России. Заметным персонажем обеих серий фильма является русский посол. Отдельное место занимает в фильме апеллирование героев к опыту царя Ивана Васильевича Грозного. Замысел постановки фильмов о Грозном и Саакадзе появился одновременно. Между этими фильмами Чиаурели и Эйзенштейна можно найти немало своеобразных связей.

В начале войны, реабилитация Грозного, в историческом кино была частично проведена через картину Чиаурели. Саакадзе оправдывает стремление

---

[468] «Георгий Саакадз». Новый фильм М. Чиаурели // Вечерняя Москва. – 1942. – 28 февраля. – С. 3.
[469] Февральский А. Патриотический фильм. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Грозного бороться со своевольными представителями знати, считает это примером. О другом проявлении темы русско-грузинских связей писал режиссёр С.А. Герасимов: «По его [Саакадзе] приказу наступление начинается под «руссийскую» музыку, чтобы войска шаха подумали, что на них идут русские. Этим Саакадзе отдаёт дань славе русского оружия, уже в то время нагонявшего страх на любое войско, и традиционной симпатии грузинского народа к великому христианскому соседу»[470].

Религиозная тема занимала в картине немалое место. В фильме присутствуют детали, указывающие на близость всех народов исповедующих восточные ветви христианства. Греческий архитектор фортификатор присутствует среди помогающих Саакадзе в составлении планов строительства крепостей. Борьба грузин представляется не только отпором другим государствам, но и иноверцам. Царь Луарсаб в фильме – истово верующий человек. (В реальности Луарсаб II за отказ принять ислам действительно был казнён в плену персидского шаха Аббаса, вопреки просьбам грузин и посреднической помощи России, а позже был причислен к лику святых). Луарсаб – это следующий после Александра Невского христианский святой ставший положительным персонажем сталинского исторического кино.

Обе серии получили блестящие рецензии, почти не включавшие никаких замечаний. Даже материал чернового монтажа первой серии, как сообщалось в прессе, позволял «без преувеличения сказать, что это один из тех больших исторических фильмов, которые входят в золотой фонд мировой кинематографии»[471]. Фильм, несмотря на некоторые сюжетные нелепости и другие недостатки, ведущие газеты называли героической монументальной эпической поэмой[472], фундаментальным историческим полотном[473]. Новая волна хвалебных откликов ждала фильм после войны в связи со сталинской премией за вторую серию: «Время не только не состарило фильм, не только не сдало его

[470] Герасимов С. Фильм о великом грузинском полководце и патриоте // Правда. – 1943. – 12 августа. – С. 4.
[471] Февральский А. Патриотический фильм. – С. 4.
[472] Заславский Д. Поэма о великом грузинском полководце // Правда. – 1942. – 13 сентября. – С. 4.
[473] Павленко П. Георгий Саакадзе // Красная звезда. – 1943. – 14 августа. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

в архив, – оно утвердило его, как одно из лучших и оригинальнейших произведений советской кинематографии»[474].

Но при всём успехе картины в 1948 г., когда И.Г. Большаков обратился к А.Н. Поскрёбышеву с вопросом о возможности публикации сталинского отзыва 1940 г. о сценарии «Георгий Саакадзе», он получил отказ. Большаков хотел поместить документ во втором издании своей книги «Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны». Сталинская резолюция была краткой: «Не включать»[475]. Он не позволил публикацию данного своего отзыва, не желая делать его обязательной директивой для всего советского кино (что произошло бы при опубликовании). Высоко оценив фильм «Георгий Саакадзе», он, тем не менее, не желал закрепления его конкретных указаний по данному конкретному произведению в качестве непреклонных законов советского киноискусства.

«Лермонтов» – фильм Альберта Александровича Гендельштейна вышел на экраны страны 6 июля 1943 г. В первые дни Курской битвы, когда вершился коренной перелом в войне, эта картина о великом поэте, патриоте и воине, казалось бы, должна была прозвучать громко и своевременно. Этого не случилось. Фильм почти забыт. А ведь он талантлив, отмечен своими достоинствами и особенностями. Д. Лейда назвал этот фильм «удивительно прекрасным»[476]. Личность М.Ю. Лермонтова была созвучна героике предвоенного времени и периода Великой Отечественной. Почему же картина не снискала признания и популярности?

Создание «Лермонтова» стало эпопеей нескольких лет. Идея биографического фильма возникла ещё до войны в связи с юбилейными датами. На 1939 г. приходилось 125-летие поэта. Летом 1941 г. должны были состояться торжества в связи со столетием дня памяти поэта. В 1939 г. прошли мероприятия, соответствующие по уровню и другим литературным юбилеям. На-

[474] Маневич И. «Георгий Саакадзе» // Искусство Кино. – 1946. –№ 2–3. – С. 8.
[475] Сталин И.В. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы. – С. 466.
[476] Leyda J. Op. Cit. – P. 381–382.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

чавшаяся война внесла свои горькие «коррективы» в программу столетия со дня смерти Лермонтова.

Сценарий «Лермонтов» был написан Константином Георгиевичем Паустовским. Осенью 1940 г. сценарий встретил критику: «...Неверен весь ход сценария ... При всей его целеустремленности ложна и мнима его цель... Ибо есть что-то глубоко неверное и органически отталкивающее в изображении великого поэта и замечательного человека жертвой. А Лермонтов в сценарии «Лермонтов» – он и есть жертва, побежденный. И в этом, и только в этом пафос и мелодия сценария. Ибо это сценарий не о жизни, а о смерти, даже не о смерти, а о гибели, печальной гибели несчастного, одинокого, затравленного человека»[477]. Удивительно, но, как и эта первая публикация, практически все статьи в прессе 40-х гг., связанные с фильмом, давали ему отрицательную оценку.

Сценарий сконцентрирован на последних годах жизни Лермонтова. Это не удивительно в свете того, что он готовился к столетию трагической даты. Однако в сценарии Паустовского увидели пессимизм и безвыходность, которые диссонировали оптимистическому жизнеутверждающему настрою многих произведений советского искусства рубежа 30–40-х гг.: «А подлинная, историческая правда в том, что Лермонтов был не жертвой, а бойцом. Не побежденным, а победителем. ... В том, что он не защищался, а нападал, не мирился, а воинствовал. В том, что его убили, а он жив, и он знал, как это знает каждый гениальный человек, что останется жив»[478].

Как бы то ни было, но сценарий всё-таки был рассмотрен и одобрен Кинокомитетом для постановки в 1941 г. на киностудии Союздетфильм[479]. С требованиями исключения картины «Лермонтов» из темплана «вследствие полной непригодности сценария» выступал и начальник агитпропа ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александров в своей записке 31 марта 1941 г. Жданову, Андрее-

[477] Левидов Мих. Ложная концепция // Кино. – 1940. – 18 октября. – С. 3.
[478] Там же.
[479] Сценарии и картины 1941 г. // Кино. – 1940. – 25 октября. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ву и Маленкову[480]. Недовольство сценарием Паустовского было лишь одной из многих претензий предъявляемых в то время агитпропом к Комитету по делам кинематографии.

Так или иначе, съёмки начались весной 1941 г.[481] Режиссёром стал А.А. Гендельштейн (это была его третья художественная картина). Исполнителя заглавной роли искали довольно долго[482]. На роль Лермонтова был взят молодой артист Алексей Анатольевич Консовский, который, что интересно, также сыграл в кино Гоголя в фильме 1941 г. «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Миргород»).

Работа над «Лермонтовым» проходила сложно[483]. 16 июня 1941 г. агитпроп вновь выступил против постановки картины[484]. Когда началась война, Союздетфильм был эвакуирован в Сталинабад. Даты уже миновали, сценарий воспринимался неоднозначно, постановка и в мирное время шла тяжело – все эти факторы могли привести к тому, что фильм бы закрыли, как и многие другие проекты. Но на объединённой с Союздетфильмом Сталинабадской киностудии работа над «Лермонтовым» была продолжена, что указывает на высокое значение, которое придавалось теме.

Гендельштейн в 1941 г. участвовал в создании боевых киносборников. Потом он вернулся к съёмкам «Лермонтова», которые считал самыми трудными в жизни: «Не было ни актеров, ни света, ни осветителей, ни гримеров, ни съемочной техники. Прошло более тридцати лет, но и сегодня [в конце 70-х гг.] Гендельштейн вспоминает с волнением об этом периоде, по его словам, самом тяжелом в его жизни. Актеры прилетали неожиданно, порознь, требовалось бесконечное количество дублеров, которых чаще всего приходилось снимать со спины, чтобы зритель не видел подмены»[485].

---

[480] Кино на войне – С. 27.
[481] Новые постановки. «Лермонтов» // Кино. – 1941. – 7 марта. – С. 4.
[482] Художественная кинематография в 1941 году. Доклад Начальника Главного Управления по производству художественных фильмов К. Полонского // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 2.
[483] Тюрин И. Почему запаздывает фильм «Лермонтов»? // Кино. – 1941. – 13 июня. – С. 4.
[484] Кино на войне – С. 42.
[485] Берман В. Альберт Гендельштейн // 20 режиссёрских биографий – М., 1978. – С. 29.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Приведённый список постановочных трудностей отнюдь не полон. Приходилось снимать некоторые сцены, задуманные в разных декорациях, в одной. Приходилось ряд павильонных съёмок делать не в декорациях, а с приспособлением разных зданий. На декорациях (и не только на них) в военных условиях стремились экономить. Очевидно, что особенно тяжело это сказывалось на исторических фильмах, невозможных без старинных костюмов, декораций и бутафории. Сценарий под ударами критики постоянно изменялся. Во время войны в его частичной переработке поучаствовал Г.Э. Гребнер[486]. В таких тяжёлых условиях картину завершили к середине 1943 г.

Премьера состоялась в июле видимо в связи с очередной годовщиной памяти поэта. За ней последовала серия отрицательных рецензий: «Это картина не столько о жизни и творчестве Лермонтова, сколько о трагическом его конце»[487]; «В целом же фильм оставляет впечатление разорванности и фрагментарности. Он затрагивает много тем, но ни одна не получает должного развития. Образ Лермонтова – поэта на которого по смерти Пушкина возлагает надежды Россия, дан лишь внешними, малосодержательными штрихами»[488].

К 1943 г. сложились определённые требования, предъявлявшиеся к изображению деятелей прошлого – это требования исторического масштаба личности, показа выдающихся событий его биографии, преобладание положительного и прогрессивного над пессимизмом. В критике «Лермонтова», устойчивая претензия к авторам состояла в том, что они много показывают поэта в его светской жизни. Аналогично чрезмерное увлечение житейской стороной жизни Нахимова будет объявлено одним из основных недостатков первого варианта пудовкинского фильма об адмирале.

Фильмы о Лермонтове и других исторических личностях многие хотели видеть «тем, чем должно быть каждое художественное произведение нашей

---

[486] Юбилей кинодраматурга. К 25-летию творческой деятельности Г.Э. Гребнера // Искусство кино. – 1947. – № 1. – С. 25.

[487] Леонидов О. «Лермонтов» // Вечерняя Москва. – 1943. – 16 июля. – С. 3.

[488] Бари Л. Фильм о Лермонтове // Литература и искусство. – 1943. – 17 июля. – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

эпохи: произведением исторического и философского оптимизма»[489]. Этот оптимизм рубежа 30–40-х гг. в начале войны «отошёл на задний план». Киноискусство тогда откликнулось на боль людей, отразило тяжести и ужас войны. Но уже в 1943 г. проводились новые акции власти, направленные на усиление идеологической дисциплины в сферы культуры. Психологизм, трагедийность, душевные переживания киногероев и тому подобные вещи далеко не всем идеологическим и культурным работникам казались совместимыми с обязательным для советского зрителя уверенным взглядом в будущее.

Обобщением всей критики фильма «Лермонтов», развитием её и самой, пожалуй, негативной рецензией стала статья в «Правде: «...Авторы сохранили даты, но утратили историческую правду лермонтовской биографии. Другая черта в характере Лермонтова – противопоставление поэта и офицера – не менее спорна. Так ли он тяготился своим воинским званием? Он нёс его с честью. В условиях войны, на Кавказе сложились его наиболее зрелые произведения»[490]. Последняя фраза хорошо иллюстрирует происходившие изменения исторического сознания. Предвоенное время – это ещё негатив к царскому офицерству – отсюда в сценарии линия «борьбы» Лермонтова поэта и Лермонтова офицера. В 1943 г. совсем другая ситуация. В январе армии была возвращена традиционная форма с погонами. К 1943 г. вся страна знает о советских поэтах воинах, литераторах, ставших фронтовыми журналистами. В Красной Армии действовала традиционная система офицерских званий. Сам К.Г. Паустовский во время войны был корреспондентом Южного фронта. В такой ситуации показ Лермонтова, тяготившимся своей офицерской службой, оказался действительно неуместным.

В «Правде» не обсуждался характер Кавказской войны, которую считали колониальной захватнической. Ещё интереснее, претензия к показу среды, являющаяся своеобразным шагом к реабилитации николаевской России: «Искажены и снижены в фильме не только исторические действующие лица

[489] Левидов Мих. Ложная концепция. – С. 3.
[490] Бородин С. Неудавшийся фильм. // Правда. – 1943. – 31 июля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

фильма, но и сама среда, окружавшая Лермонтова, – ещё помнящая Кутузова, взрастившая Ермолова, покрывшая победоносной славой русские знамёна, всюду где гремела война»[491]. Ни слова не было сказано о проблемах и недостатках русской армии при Николае I. Происходившие сражения возрождали память о минувших победах. И это способствовало некоторой переоценке николаевской эпохи, в которую российские армия и флот одержали ряд выдающихся побед в Европе и Азии (не считая поражений в Крымской войне). В «Правде» прозвучал призыв с разных сторон показывать культурную жизнь середины XIX в., не замыкаться на жизни высшего света, а показать связь поэта с народом, с прогрессивными людьми, его творчество и боевой путь. В конце статьи в «Правде» отмечалось: «Силы нашего народа неиссякаемы – это основная черта всего нашего культурного развития. Фильм «Лермонтов» идет наперекор этой истине, он утверждает: талантливое было обречено на гибель...»[492]

Необходимо заметить, что «Лермонтов» был одним из фильмов, оказавшихся в центре столкновения агитпропа ЦК ВКП(б) с Кинокомитетом. 1943 г. стал пиком практически постоянного конфликта Г.Ф. Александрова и И.Г. Большакова. Партийная структура стремилась тогда, введя новый порядок утверждения сценариев, взять репертуарную политику кино под свой контроль. Большаков воспротивился этому. Он обвинял Управление пропаганды и агитации и его Киноотдел в затягивании приёма и утверждения сценариев, которое приводит к срыву плана. Агитпроповцы, в свою очередь, утверждали, что причина проблем кино в изначальной совершенной негодности сценариев, которые Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б)[493].

Ясно, что «Лермонтов» со всеми его сценарными проблемами и негативной реакцией зрителя не мог не привлечь внимания Г.Ф. Александрова. Он активно разыгрывал эту «карту». 21 июля 1943 г. в записке Молотову, Анд-

[491] Бородин С. Неудавшийся фильм. – С. 4.
[492] Там же.
[493] См.: Кино на войне – С. 468–470.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

рееву, Маленкову и Щербакову «О неудовлетворительном руководстве Комитета по делам кино художественной кинематографией» Александров писал: «*Кинокартина «Лермонтов»* (режиссер Гендельштейн, автор сценария Паустовский) *не раскрыла* характерных особенностей содержания *и значения творчества Лермонтова*, крайне принизила и обеднила образ великого русского поэта, *изобразила его недалеким и капризным барчуком* (сцена встречи Лермонтова с Белинским, поведение среди офицеров). На совещании кинодраматургов резко критиковалась эта картина, *и крупные режиссеры выражали сожаление*, что авторы фильма *«испохабили тему»*. Недаром *советский зритель не принял эту картину, не идет смотреть этот фильм»*[494]. Стенограмма совещания кинодраматургов 14–16 июля 1943 г. содержит некоторые оценки фильма. Но они не так однозначны, как их воспроизвёл Александров.[495]

На записку Александрова Большаков 29 июля 1943 г. ответил своей запиской тем же адресатам. Он парировал: «*О компетенции тов. АЛЕКСАНДРОВА в вопросах киноискусства можно судить также и по таким фактам: Тов. АЛЕКСАНДРОВ* после просмотра фильма *«Лермонтов»* в присутствии работников Кинокомитета и Управления пропаганды *дал блестящий отзыв* фильму, *а теперь* в своей записке *дает совершенно противоположную оценку…»*[496] Борьба Большакова и Александрова не завершилась победой ни того, ни другого. Высшее руководство страны, видимо, сохранило доверие к председателю Кинокомитета и в целом положительно оценивало работу кинематографии. К сожалению, межведомственные интриги и борьба ещё более осложнили судьбу многих созданных в тот период фильмов и их авторов.

Критика картины «Лермонтов» сегодня представляется незаслуженно острой и однозначной. Но вероятно в тех условиях она не могла быть другой. Эта кинолента в аспекте киноязыка и стилистики во многом опережала своё

---

[494] Кино на войне – С. 477. Фрагменты записки выделены курсивом в публикации. В архивном документе эти фрагменты подчёркнуты. См: РГАСПИ Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 69.

[495] Живые голоса кино – С. 247, 270.

[496] Кино на войне – С. 482. Курсивом фрагменты записки выделены в публикации. В архивном документе эти фрагменты подчёркнуты. См: РГАСПИ Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 79.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

время[497]. По своим содержательным моментам фильм не совпадал с постоянно менявшейся идеологической ситуацией. После этой работы А.А. Гендельштейн больше не ставил игровых фильмов, а занимался документалистикой.

Фильм «Лермонтов» имеет своё особое значение. Во-первых, это, пожалуй, единственный исторический фильм, вышедший в дни войны, которому сопутствовала столь однозначная последовательная критика. Во-вторых, этот ныне позабытый фильм связан с другими более известными произведениями множеством разных связей. В чём-то его критика предвещала разгром, учинённый историческим картинам в 1946 г.

22 июня 1941 г. стало переломным моментом в истории страны в целом, и естественно кинематографии в частности. Этап середины 1941 – середины 1943 гг. отмечен вынужденным снижением выпуска исторических картин. Причём все они начаты были ещё до войны. Новые исторические проекты в кинематографии запустили уже в ходе коренного перелома и позже. Этот этап оказался для кино сплошь «кавказским», в том смысле, что два фильма прямо были обращены к истории Закавказья и в «Лермонтове» эта тема также была весьма значительной. Подобная «региональная» направленность была обусловлена объективными причинами (закавказские студии не были затронуты эвакуацией, и их планы война нарушила в меньшей степени). В историографии распространено убеждение о том, что годы войны стали пиком «агрессивного восхваления русских как ведущей национальности»[498]. Конечно, прославление истории и культуры русского народа было важной составляющей идеологической работы, пропаганды, печати и искусства в годы Великой Отечественной войны. Но изучение игрового исторического кино показывает, что и в самые критические для СССР моменты не были обделены вниманием история и культура других народов Союза. Сочетание в патриотическом освещении прошлого акцента на исторической роли русского наро-

[497] Берман В. Указ. соч. – С. 29.
[498] Государство наций: Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина / под ред. Р.Г. Суни, Т. Мартина. – М., 2011. – С. 20.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

да и сохранявшегося интереса к истории других национальностей способствовало сплочению полиэтничного Советского Союза.

§ 2. Историческая идеология и кино от коренного перелома до Великой Победы. 1943–1945 гг.

Традиционно под коренным переломом понимаются изменения стратегической обстановки на фронтах, происходившие от Сталинградской до Курской битв. Понятие перелома может быть распространено и на сферы политики, идеологии, культуры.[499] По времени перелом в военных действиях и перелом в культурной жизни совпадают. 1943 год может считаться рубежным и в развитии исторического кино. 1943–1945 гг. – особый этап от нового идеологического перелома до Великой победы.

«Давид-Бек» – исторический фильм, который вышел на экраны СССР 14 февраля 1944 г. Постановка была осуществлена А.И. Бек-Назаровым на Ереванской киностудии.

Ставшая уже традиционной, схема показа истории феодальных государств переносилась на армянскую почву. Перед средневековой Арменией стояла задача отпора внешнему врагу, для чего необходимо внутреннее объединение. Внешний враг поработил армян, потому что феодалы разделили народ. Фильм ориентирован на утверждение идей единства, централизации, сильного государства. В этом «Давид-Бек» повторял целый ряд других картин. Фильм был традиционен в показе тесных исторических связей народов СССР. В сцене приёма послов Петром I демонстрировалась историческая связь Армении и России. Но при всех сюжетных и идейных сходствах с ранее созданными историческими фильмами, «Давид-Бек» обладает своеобразием и спецификой.

---

[499] Дубровский А.М., Прудникова Е.П. Переломный год // Русский сборник. Труды кафедры отечественной истории древности и средневековья БГУ им. акад. И.Г. Петровского. – Вып. 2–3. – Брянск, 2006. – С. 83.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Фильм создавался в 1942–1944 гг. Начатый в самые сложные дни войны, он выходил на экраны, когда коренной перелом уже совершился, и советские войска одерживали крупные победы над противником. В Иране уже долгое время находились советские и английские войска, в Тегеране состоялась конференция глав стран союзников.

«Георгий Саакадзе» был исторической иллюстрацией того, что Иран и Турция являются реальной угрозой советскому Закавказью. В «Давид-Беке» так же звучат мотивы исторической угрозы крупных соседних государств народам Закавказья. В фильме Бек-Назарова ярко было показано стратегическое значение этого региона. В «Давид-Беке» большую роль играет показ сложных международных отношений начала XVIII в. Армения оказывается точкой пересечения интересов персов, германского императора, католической церкви. И только Россия Петра I протягивает бескорыстно руку помощи армянскому народу. В своих воспоминаниях А.И. Бек-Назаров писал об условиях, в которых шла работа над картиной: «Но одно дело – задумать большое историческое полотно, другое дело – снять его и снять в годы войны, когда большая часть мужского состава студии … ушла на фронт; когда ни в городе, ни в деревне нельзя организовать массовку из мужчин; когда почти невозможно добыть необходимые материалы для костюмов, для реквизита; когда враг у Кавказского хребта, а мы – в Ереване, в трех десятках километров от турецкой границы, где наши соседи сосредоточили полуторамиллионную армию, которая только и ждет подходящего момента, чтобы начать военные действия против Советского Союза»[500].

Сообщения о постановке нового фильма появились в газетах Москвы и Еревана в начале 1942 г.: отмечалось, что он выйдет на экраны «в текущем году»[501]. Но работа над «Давид-Беком» была приостановлена. В конце 1942 г. появилось сообщение о том, что с 15 декабря начинаются павильонные съёмки, а с мая 1943 г. начнутся натурные съёмки в разных районах Армянской

[500] Бек-Назаров А. Указ. соч. – С. 224.
[501] «Давид-бек» // Коммунист. (Ереван) – 1942. – 6 января. – С. 4.; «Давид-Бек» Новая постановка А. Бек-Назарова // Вечерняя Москва. – 1942. – 24 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

республики[502]. Историк и летописец советского кино В.Е. Вишневский отмечал, что Бек-Назаров приступил к постановке фильма 26 октября 1942 г.[503] Режиссёр вспоминал: «Начало съемок фильма было задержано почти на год. Комитет по делам кинематографии приостановил работы по этой картине, когда гитлеровцы подошли к Волге и рвались в Закавказье. Это время вынужденного бездействия было самым тяжелым. Но зато когда пришла весть о победе на Волге, когда враг в упорных боях под Орджоникидзе был отброшен от Кавказского хребта, мы снова с небывалой энергией приступили к съемкам»[504].

И.Г. Большаков направил в ЦК ВКП(б) сценарий «Давид-Бека» и ряда других фильмов с просьбой о разрешении запуска их производства в мае 1943 г. Партийные структуры приняли положительное решение в июне 1943 г.[505]. Таким образом, к работе по фильму вернулись в октябре-ноябре 1942 г., ещё непосредственно в самый момент перелома в боях, но до съёмок дело не дошло. После побед на Волге и на Кавказе стало возможным начало масштабных и дорогих съёмок.

Причины задержки съёмок состояли в следующем. Очевидные сложности военного времени в грозные дни 1942 г. обусловили приостановку работы. Кроме того, снималась и вышла первая серия «Георгия Саакадзе». На экранах шёл «Сабухи». Героическое прошлое закавказских народов уже было представлено в кино, и, вероятно, поэтому фильм об армянском полководце на время отложили. Можно так же полагать, что колебания Турции по вступлению в войну задержали съемки. Решение турецких властей зависело от успеха или неудач немцев в битве за Кавказ и Сталинград. В сложнейшей обстановке 1942 г. появление фильма Бек-Назарова, хотя он и не показывал напрямую борьбы армян и турок, могло как-то идеологически повлиять на турок. Антитурецкая линия звучала уже в «Сабухи», но неоднозначно. И это был не военный фильм. Антитурецкая тема в «Георгии Саакадзе» также при-

[502] Съёмки фильма «Давид-бек» // Коммунист. (Ереван) – 1942. – 13 декабря. – С. 2.
[503] Цит. по: *Летопись российского кино 1930–1945.* – С. 749.
[504] Бек-Назаров А. Указ. соч. – С. 227.
[505] Кремлёвский кинотеатр – М., 2005. – С. 666–667.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сутствовала. Но история армяно-турецких отношений очень сложна, болезненна. В дни, когда турки были на грани вторжения, необходимо было соотносить цели военно-патриотической пропаганды и шаткость международной обстановки. Когда же немцы были отброшены от Чечни, Северной Осетии и других республик Северного Кавказа, когда наши войска отстояли Новороссийск, когда армия Паулюса была повержена, стало ясно, что Турция, скорее всего, впредь будет стремиться к сохранению нейтралитета. Возможность вступления в войну Ирана так же была предупреждена. В этих условиях, с некоторым облегчением положения, настало время для съёмок фильма о героической истории Армении.

С художественной точки зрения фильм был тесно связан с традицией советского исторического кино. Наиболее интересной представляется связь этого произведения А.И. Бек-Назарова с творчеством С.М. Эйзенштейна («Александр Невский», «Иван Грозный»). Бек-Назаров осознавал значение фильма в развитии советского исторического кино, хотя в своих воспоминаниях скромно не указал конкретные фильмы, испытавшие его влияние: «Не без гордости могу заметить, что ряд композиций и мизансцен «Давид-Бека» послужил основой для работы других режиссёров при постановке исторических картин»[506].

Фильм был высоко оценён. Рецензию в «Правде» написал один из соавторов введённого в 1944 г. нового гимна СССР Габриэль Эль-Регистан. Он отмечал значение киноленты в укреплении дружбы советских народов: «Фильм «Давид-бек» вдохновит сердце армянина так же, как и сердце русского, сердце украинца, сердце каждого советского человека, своей глубокой вдохновенностью, любовью к родине и ненавистью к захватчикам-врагам и их пособникам – подлым изменникам своему народу»[507].

Об успехе картины писал в воспоминаниях и режиссёр: «... Какой необычной была постановка картины «Давид-Бек», таким же необычайным

[506] Бек-Назаров А. Указ. соч. – С. 231.
[507] Эль-Регистан. «Давид-бек» // Правда. – 1944. – 19 февраля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

оказался и её приём. В самом начале 1944 г. мы привезли фильм в Москву и передали его в комитет по делам кинематографии. Уже на следующий день И.Г. Большаков поздравил нас с большим успехом. А ещё через два дня в печати появился Указ Верховного Совета СССР о награждении целой группы кинематографистов, принимавших участие в работе над фильмом. Грачия Нерсесян [исполнитель заглавной роли] был награждён орденом Ленина. Авет Аветисян, Давид Малян [актёры] и я – орденами Трудового Красного знамени. Ещё несколько работников нашей киностудии – орденами Красной звезды и «Знак Почета»[508].

Видимо, в Кремле фильм просмотрели и одобрили сразу после того, как плёнка оказалась в Москве. Оперативность принятия картины и проведения решений о награждении кинематографистов свидетельствует о значительном внимании власти к этому произведению и глубокой удовлетворенности им.

Незадолго до премьеры фильма «Давид-Бек» Сталин 30 января 1944 г. сказал: «В результате сложившихся исторических обстоятельств и, разумеется, прежде всего в результате правильной политики партии и правительства нам удалось вовремя сорвать намечавшийся военный блок империалистических государств, направленный против СССР, нейтрализовать в нынешней войне Японию, Турцию, Болгарию...»[509]. История фильм «Давид-Бек» специфически отразила восточную политику СССР в годы войны. Картина была направлена на укреплении патриотизма граждан Армении и всего Советского Союза. Прославление воинских традиций армянского народа, исторической дружбы Армении и России стало основным посылом произведения, над которым кинематографисты закавказья работали с большим энтузиазмом и вдохновением, понимая важность стоявших перед ними задач.

«Кутузов» режиссёра В.М. Петрова стал одной из первых картин запущенных на Мосфильме по возвращении части кинематографистов из Средней Азии в столицу. Эта кинолента, как и многие исторические фильмы,

[508] Бек-Назаров А. Указ. соч. – С. 231.
[509] Кино на войне – С. 387.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

имела большую предысторию. Все предвоенные попытки создания фильма о 1812 г.[510] не увенчались успехом. Образ Кутузова и тема 1812 г. до войны заняли своё место в других областях искусства. В частности в театре. В 1940 г. Владимир Александрович Соловьёв создал пьесу «Фельдмаршал Кутузов», имевшую большую популярность и удостоенную Сталинской премии второй степени в 1941 г.

На основе пьесы Соловьёв создал сценарий фильма, который доверили ставить Петрову. Пьеса изначально называлась «1812 год», потом получила название «Фельдмаршал Кутузов». Тоже название иногда фигурировало в сценарии. Но в условиях войны в название фильма была вынесена только фамилия полководца, а его восходящее к немецкому языку звание фельдмаршала было опущено.

Имеет место мнение[511], что фильм «Кутузов» появился в связи с необходимостью объяснить отступление советских войск в 1941–1942 гг. Предполагают, что в предвоенные годы фильм о 1812 г. не реализовали, так как кутузовская стратегия противоречила тогдашней стратегии РККА. Концепции смелых наступательных операций и быстрого перенесения войны на территорию противника был более созвучен фильм «Суворов». Однако данное мнение представляется не совсем обоснованным, если учесть присутствие темы 1812 г. и образа Кутузова в советской идеологии и искусстве и накануне войны, и в первый период войны (когда всё же питали надежды на скорые успехи в результате решительных ударов). Кутузов среди великих предков народа был упомянут Сталиным на ноябрьском параде 1941 г. Образ Кутузова тиражировался сотнями тысяч плакатов. Жёсткая антитеза образов Суворова и Кутузова и их места в эволюции военно-исторической патриотической пропаганды представляется условной, не отражающей всего многообразия фактов.

---

[510] Кремлевский кинотеатр – С. 540, 551.
[511] Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 150.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Фильм о Кутузове долго не ставился по объективным причинам. До войны замысел не был в ряду основных (и тут влияние наступательных тактик РККА тоже присутствовало). В первые годы войны постановке, вероятно, препятствовали недостаток средств на столь большой проект, сложность съёмок в условиях эвакуации в Средней Азии и т.д. Когда же был завершён масштабный фильм о Саакадзе, была налажена работа над «Иваном Грозным», появилась возможность направить силы и средства на новые постановки, и когда Мосфильм вернулся в Москву – тогда «Кутузов» и был поставлен.

Кутузовская тактика была взята как историческая аналогия и объяснительная модель первого этапа Великой Отечественной войны. Историю 1812 г. не нужно было сильно модернизировать, чтобы вызвать аналогии с современностью. В 1812 г. русские не желали отступления, но наши армии вынуждены были отступать. Ни у Смоленска, ни при Бородино разбить противника не удавалось, потери вынуждали отступать далее и даже оставить Москву. В 1812 г. мало кто верил, что русское командование всё это изначально запланировало. Кутузов же, как известно, настаивал, что русское командование держит ситуацию в своих руках. Шла война, и необходимо было сохранять уверенность в адекватности командования, в наличии стратегического плана, в успешности уже предпринятых действий, в боеспособности армии, в неминуемой победе над противником. Когда создавался фильм о «Кутузове» стояли те же самые задачи. Нужно было объяснить причины отступления. Конечно, все советские люди понимали, что оно было вынужденным, а не спланированным. Но нужно было показать, что при этом противник был измотан, потерпел ряд поражений, истратил огромные ресурсы, чрезвычайно растянул фронт, оставил за собой огромный тыл. Так, вынужденное отступление объясняло ослабление немцев, при котором можно их победить.

В то же время необходимо было дать и объяснение ошибок советского руководства на первом этапе войны. Кино в решении этих задач участвовало.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Значительная роль здесь отводилась фильму братьев Васильевых «Фронт» (вышел на экран 27 декабря 1943 г.)[512] по одноимённой пьесе А.Е. Корнейчука. Основной конфликт этого произведения заключался в столкновении старого командующего фронтом Горлова и его окружения, неспособных к ведению войны в современных условиях, и командиров более подготовленных, рациональных, мыслящих смело и нестандартно, учитывающих опыт идущей войны, примером которых является персонаж командующего армией Огнева. Ставка верховного главнокомандующего была представлена источником замены Горлова Огневым, инициировала смену комсостава. «Фронт» был попыткой объяснить ошибки в войне.

Ту же самую задачу решал в историческом разрезе создававшийся параллельно фильм «Кутузов». В нём имела место аналогичная тема военного командования – конфликт Багратиона и Барклая, смена Барклая Кутузовым: «Чтобы примирить сухой расчет Барклая и патриотический пламень Багратиона, нужна была сила гения, сочетающего в себе мудрый расчет с велением сердца, бьющегося заодно с сердцем народа. Таким был Кутузов»[513]. Фильм должен был историческим примером отразить сложность ситуации смены поколений военачальников в СССР, происходившей на протяжении 40-х гг.

«Кутузов» был полководческим фильмом, рождённым войной. В предвоенный период, он вряд ли мог бы состояться с таким художественным, идеологическим и зрительским успехом. В 1943–1944 гг. ход войны только начал меняться. Но этот перелом общество должно было осознать, понять военно-стратегическое значение минувших и происходящих событий, почувствовать реальную и уже близкую перспективу победы. В прессе аналогии современности и прошлого прямо подчёркивались: «Советские люди испытали, пережили то мгновение, когда должен был наступить и наступил перелом в ходе войны, когда наша чаша весов, дрогнув, перевесила и отступление перешло в наступление и увенчалось первыми победами. Этого часа никто из

[512] См.: Писаревский Д. Братья Васильевы. – М., 1981. – С. 230–240; Максименков Л. Главный режиссёр. Сталин смотрит кино – С. 29–30.

[513] Слезкин Ю. Слава двенадцатого года. Новый исторический фильм «Кутузов» // Комсомольская правда. – 1944. – 19 марта. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

нас никогда не забудет. Он незабываем, ибо пришел вовремя и не волею случая, а волею гения вождя и силою духа народа. Вот почему, когда перед нами на экране в Малоярославце Кутузов слышит весть об уходе Наполеона из Москвы и восклицает: «Спасена Россия!» – мы чувствуем себя не зрителями исторической сцены, а её участниками»[514]. Особая вдохновляющая сила исторических фильмов 30–40-х гг. основывалась на актуальности, созвучности сюжетов современности. Власть давала установку на непосредственную связь освещения дореволюционной истории с задачами современности. Кинематографисты понимали, что и зритель нуждается в современном патриотическом звучании, совпадении своих мыслей и чувств с мыслями героев исторического игрового фильма. Киноискусство отвечало на этот заказ власти и общества.

Съёмки «Кутузова» начались в Москве 24 июня 1943 г. в день начала Отечественной войны 1812 г. А 26 августа 1943 г. в годовщину Бородинского сражения на натурной площадке Мосфильма состоялись съёмки сцен этой битвы. Фактически в план работы съёмочной группы была заложена определённая символика.

Во время съёмок вокруг фильма шли споры. 14–16 июля 1943 г. на совещании кинодраматургов, писателей и режиссёров о «Кутузове» говорилось немало. В.Б. Шкловский критически отозвался о сценарии: «Я долго смотрел этот сценарий, и у меня создалось впечатление, что сценария нет. ... Выходит, что Кутузов все время лишь хитрит, а не сражается. ... Сценария о Кутузове нет. Это мистификация»[515]. И.А. Пырьев говорил, что к этому произведению «недостаточно серьезно подошли»[516]. Он также считал, что фильм нужно больше снимать на натуре (в то время как Петров тяготел к павильонным съёмкам). Пырьев отчасти не согласился с выбором первоосновы для сценария: «Неужели о Кутузове можно было писать, отталкиваясь только от

[514] Слезкин Ю. Слава двенадцатого года – С. 3.
[515] Живые голоса кино. – С. 244–245.
[516] Там же. – С. 270.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

пьесы Соловьева? Тут надо подойти другими путями»[517]. Шкловский тоже говорил о пьесе Соловьёва: «В пьесе была коллизия: Кутузов – Александр – международная политика – Англия. Очень интересная коллизия, за которой зорко следят наши союзники. ... Но – это сейчас неудобно. Это в сценарии снято, но при снятом эпизоде продолжают ссориться Кутузов с Александром, и выходит, что из-за ничего. Оказывается, Александр перестраховщик, ему навязали Кутузова, и ссоры никакой нет»[518].

Сценарий эволюционировал от пьесы «Фельдмаршал Кутузов» 1940 г. к законченному фильму 1944 г. В 1940 г. советско-британские отношения были очень напряжёнными, поэтому в пьесе подчёркивались негативные стороны английской дипломатии в годы наполеоновских войн. Из фильма это должно было быть удалено, дабы не оскорбить союзника. В первом варианте режиссёрского сценария была такая деталь в сцене в Тарутино, перед беседой Кутузова и Барклая: «Перед ним лежала бумага, где было написано: «Получено из Англии ружей всего 30 000». Кутузов написал сбоку «А НАДОБНО 50 000»[519]. Эта деталь не вошла в фильм. На экране просто показано как главнокомандующий работает с документами. Фильм «Кутузов» не оскорбил союзников СССР. Сталин специально отправил Черчиллю копию фильма. 19 декабря 1944 г. английский премьер, написал Сталину благодарственное письмо, в котором отмечал: «...Я должен Вам сказать, что, по моему мнению, это один из самых блестящих фильмов, которые я когда-либо видел. Никогда еще борьба двух характеров не была показана с большей ясностью. Никогда еще кинокадры не запечатлевали более наглядно то, насколько важна преданность командиров и рядовых. Никогда еще русские солдаты и русский народ не были столь славно представлены британскому народу этим видом искусства. Никогда я не видел лучшего владения искусством съемки»[520]. 25 декабря 1944 г. Сталин ответил: «Я очень ценю Вашу похвалу кинофиль-

[517] Живые голоса кино. – С. 270.
[518] Там же. – С. 244.
[519] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 82. Л. 86.
[520] Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентами США и Премьер-Министрами Великобритании – С. 270–271.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

му «Кутузов» и не премину сообщить тем, кто работал над этим фильмом, о Вашей оценке»[521].

Международный аспект отразился на ключевой теме командования. В фильме отдано должное уму, военному опыту, честности Барклая. При этом в отдельной сцене было подчёркнуто (вопреки распространённому среди солдат мнению, что он немец) его британское (шотландское) происхождение. Самая же отрицательная фигура в штабе русских войск – немец Л.Л. Беннигсен. Он выведен в фильме вечным интриганом, мечтающем о занятии поста главнокомандующего. Барклай отказывает ему в предложении объединить усилия против Кутузова. Он отвечает Беннигсену, что не создан для интриг. В конце фильма Кутузов всё-таки отсылает Беннигсена от армии в Калугу. В начале и в среде солдат, и в среде офицеров при императорском дворе показано недовольство командованием иностранцев.

Императора Александра I (как и большинство других) не очень жаловала советская историография. В фильме он показан лишь в одном эпизоде во дворце. Демонстрируется, что царь способен переступить свою неприязнь к Кутузову. Кутузов в фильме в принципе сохраняет почтение к своему государю. Противоречивая историческая фигура Александра I проявлена в фильме одной стороной – фактом его патриотизма и стойкости в войне 1812 г.

В фильме «Кутузов» отразилось урегулирование государственно-церковных отношений, происходившее в годы войны. В первом режиссёрском сценарии фильма была, например, такая сцена в эпизоде оставления Москвы: «Но священник строго смотрит на фельдмаршала и спрашивает:

– КУДА ВЕДЕШЬ ТЫ ВОИНСТВО РОССИЙСКОЕ, ФЕЛЬДМАРШАЛ?

Кутузов поднимает лицо на священника и отвечает спокойно и твердо:

– К ПОБЕДЕ!

Высоко поднимает крест старый священник…

[521] Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентами США и Премьер-Министрами Великобритании. – С. 272–273.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

... и широким благословением осеняет склонённую перед ним седую голову старого фельдмаршала.

Все нарастает колокольный звон...

И за темнеющим в вечернем сумраке Кремлем, уже полыхает в полнеба занимающееся пламя пожара»[522].

Эта религиозная сцена задумывалась, видимо, не без влияния тех акций, которые свидетельствовали о высокой роли церкви в годы войны. Русская православная церковь, Апостольская церковь Армении, Союз мусульман и другие религиозные организации внесли большой моральный и материальный вклад в отпор врагу.

В фильме «Кутузов» часто показываются купола московских соборов, изображены церкви. Кутузов в своём последнем монологе обращает к солдатам традиционный лозунг царской армии «С нами Бог!» В целом, в таких фильмах как «Георгий Саакадзе», «Давид-Бек» и «Кутузов» тема религии не была главной, но вера показывалась как важная составляющая воинского духа. Грузинские войска начала XVII в., армянские воины начала XVIII в. и русская армия начала XIX в. сражались на советском киноэкране за своё Отечество и свою веру. В военных условиях показ огромного значения религии в прошлом народов СССР стал играть большую роль в формировании историко-патриотического сознания советского общества.

Создатели фильма «Кутузов» В.М. Петров, А.Д. Дикий и оператор М.Е. Гиндин были удостоены высоких наград. Спустя месяц после премьеры 14 апреля 1944 г. в числе большой группы кинематографистов актёр был награждён орденом Ленина, а режиссёр и оператор орденами Трудового Красного Знамени. Были отмечены заслуги и других участников постановки (актёров, второго режиссёра, директора картины). Художнику картины В.Е. Егорову 21 апреля 1944 г. было присвоено звание народного художника РСФСР.

После войны картина будет удостоена Сталинской премии первой степени (за произведения 1943–1944 гг.). Тогда о ней написал по этому случаю

[522] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 82. Л. 78–79.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

большую рецензию В.Б. Шкловский, который оценил фильм куда выше, чем сценарий: «Сценарий не всегда избавлен от отрывочности, но картина вышла, потому что в ней есть настоящее, талантливое и умное режиссёрское решение и простая, однажды решённая, не сделанная из кусков, не выдуманная, а сказанная от внутреннего решения, актерская игра. Время примет ленту «Кутузов» и рассматривая ее, поймет, о чем думала страна в те дни, когда имя Сталинград только входило в сознание человечества»[523].

«Иван Грозный» – последний фильм С.М. Эйзенштейна и один из самых известных среди всех исследуемых кинокартин.

11 января 1941 г. Жданов предложил Эйзенштейну заняться новой исторической темой – Иван Грозный. Предложение исходило лично от Сталина. Эйзенштейн сразу же сделал первые режиссёрские разработки и вскоре начал писать литературный сценарий. Фильм изначально был задуман как большой двухсерийный проект. Со временем возникла идея и о постановке трёх серий. Уже одно только это делало «Ивана Грозного» неординарным событием для кино того периода. Масштаб проекта был сравним с постановкой «Петра Первого». Причём в сознании высоких заказчиков личность и правление первого русского императора напрямую связывались с личностью и правлением первого русского царя. Эйзенштейн рассказывал о ждановской оценке царствования Ивана: «...Ошибкой Ивана было только то, что ему не удалось довести свою программу до конца, ряд событий помешал ему в этом и если бы Иван мог осуществить это до конца, то никакого периода так называемого Смутного времени и всей этой смуты, которая происходила между Грозным и Петром, исторически уже не было бы»[524]. Эйзенштейн также осознавал параллель Грозного и Петра, которая конечно не являлась концептуальным изобретением Сталина и Жданова. Она уже проводилась в научных трудах, философских трактатах, художественных произведениях задолго до них.

---

[523] Шкловский В. «Кутузов». – С. 3.
[524] Цит. по: Парфёнов Л.А. Указ. соч. – С. 108.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

В одном из своих неосуществлённых кинопроектов 1933–1934 гг. «Москва» Эйзенштейн подчёркивал преемственность Петра Ивану. Он писал в 1933 г. об этом: «Здесь Грозный перебрасывает через годы свою эстафету Петру, Петру, уже плотно ставшему на погнутые выи феодалов, бояр и князей»[525]. Позже, во время войны, уже работая над «Иваном Грозным», Эйзенштейн вспоминал о своём старом замысле «Москва» и исторической связи Петра и Грозного[526].

Историческая аналогия с Петром присутствовала в работе над фильмом «Иван Грозный» изначально. И опыт фильма «Пётр Первый» связывался с новым историческим суперпроектом советской кинематографии. Не случайно, уже после смерти Эйзенштейна режиссёра В.М. Петрова полагали тем, кто мог бы завершить незаконченную картину[527]. Но, конечно, Петров понимал, что вместо Эйзенштейна доделать его фильм никто не сможет.

В начале 1941 г. Жданов задал определённый круг ассоциаций, от которого Эйзенштейн действительно отталкивался в своей работе: прогрессивное значение правления Грозного, раскаяние под влиянием религиозно-мистических настроений, незавершённость программы, продолжение его дела Петром. Жданов говорил о необходимости аналогий. Об этом вспоминал Эйзенштейн позже в разговоре с Ю.И. Юзовским: «История есть урок, и этот урок народ должен уразуметь, кто не понимает – поймет; аллюзия, аналогия есть цель картины – чтобы всех можно было узнать. Все кругом должны быть узнаны, я не буду уходить в глубь веков, чтобы оттуда вытаскивать те или иные фигуры, я, напротив, возьмусь за современников и буду их тащить в глубь веков, ведь мне сказали – аналогия...»[528]

Перед режиссёром была поставлена задача: оправдать Ивана Грозного неправомерно (по мнению Сталина) очернённого в исторической традиции. В контексте с установками на аналогии она звучала, как задача оправдать современность.

---

[525] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 155.
[526] Эйзенштейн С.М. Метод. – Т. 1. – С. 318–323.
[527] Парфёнов Л.А. Указ. соч. – С. 124.
[528] Юзовский Ю. Указ. соч. – С. 42.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Начало войны, как многие полагали, сделало масштабную историческую кинопостановку невозможной или откладывало её до Победы (которая в прочем в первые дни войны ещё казалась очень скорой перспективой). Интересный факт: Эйзенштейну было доверено 3 июля 1941 г. выступить по радио для США с речью об Отечественной войне советского народа. Режиссёр обращался по радио к американцам в тот же день, когда Сталин впервые за время войны обратился по радио к советским гражданам[529].

Ухудшение положения на фронтах, эвакуация и другие события откладывали вероятность начала съёмок. Эйзенштейн думал о возможностях иной работы, но продолжал писать сценарий. 4 сентября 1941 г. Эйзенштейну было передано распоряжение работы по «Ивану Грозному» не прекращать[530]. Сомнения о реальности постановки в условиях военного времени были, видимо, и у Большакова[531]. По крайней мере, не было возможности реализовать её по довоенному плану: в 1942 г. скорыми темпами (как ранее «Александра Невского»). Знаком того, что фильм не будет отложен до «после войны», стало освобождение Эйзенштейна от обязанностей художественного руководителя «Мосфильма» мотивированное продолжением работы над «Иваном Грозным» (6 октября 1941 г.).

На рубеже 1941 и 1942 гг. режиссёр окончил литературный сценарий фильма в двух сериях и 11 февраля отправил его Жданову и Большакову. Сценарий начинался детством Ивана и оканчивался его выходом к Балтийскому морю во время Ливонской войны. Но Эйзенштейн обдумывал в ходе работ и другие варианты финала. Он полагал возможным дать эпилог, в котором старый царь, убивший собственного сына, умирает, а Ермак (символизирующий народ) отправляется по его указу на покорение Сибири. Другой вариант финала развивал тему выхода Ивана к Балтике. Но, как и было в истории, через две недели долгожданное море потеряно в результате наступления врага. Старый полубезумный Иван мечется в своих палатах. Эпилогом в

[529] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 588.
[530] Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 60.
[531] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 722.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

этом варианте финала предполагался выход Петра к морю. Таким образом, Эйзенштейн вновь связывал свой фильм с темой Петра. В итоге он от обоих вариантов отказался, завершив сценарий выходом Ивана к Балтике, но в публикациях о фильме он подчёркивал историческую связь своего героя с Петром: «Мало кто вникал в суть его великолепной государственной деятельности – до мельчайших черт предвосхитившей то, что победоносно удалось совершить Петру Великому»[532].

Постоянная ассоциация двух царей на первом этапе работы над сценарием была обусловлена рядом факторов: объективные исторические сходства; присущая творчеству Эйзенштейна тяга к историческим обобщениям, охвату в одном произведении разных эпох и др. Основная же причина была следующей: реабилитация Петра в историческом самосознании советского общества прямо предшествовала затеянной Сталиным реабилитации Грозного. Первые этапы формирования сталинского «культа Ивана Грозного» пришлись на 1934–1939 гг.[533] То есть реабилитация и прославление Ивана, начались тогда, когда процесс реабилитации Петра находился в стадии кульминации. Роман, фильм, пьесы сделали Петра героем любимым и популярным у советских людей. При этом в «Петре Первом» удалось показать и трагизм, и заговоры, и казнь Алексея, и жестокость времени. При всём этом фильм прошёл с успехом, признанием, наградами. Схожее предстояло показать Эйзенштейну в его новом произведении.

Какие задачи поставил перед собой Эйзенштейн? В статье «Иван Грозный» Фильм о русском ренессансе XVI века» он писал: «Если мы обратимся к более объективному источнику истории – к творениям русских хроникеров XVI в. – к летописцам, то и тут мы найдем немало страшных и жестоких страниц биографии нашего героя. Но мы стали понапрасну искать хотя бы одной страницы, где бы они оказались... бессмысленными и необоснованными. ... И так – шаг за шагом, страница за страницей – исторические записи

[532] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 190.
[533] Perrie M. Op. Cit. – P. 73–84.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

открывают нам не только глубокую осмысленность, но и простую историческую необходимость поступать так, как поступал Иван, с теми, кто искал в своих личных корыстных целях путей к развалу, распродаже и предательству своего отечества. ... Не обелить, но объяснить. Сохранить, сделав понятной, мы хотим титаническую деятельность этого завершителя объединения Российского государства вокруг Москвы. И сегодняшний зритель – англичанин, американец или русский – не сможет не понять решительной деятельности, необходимой жестокости, а подчас и беспощадности человека, которому историей была доверена миссия создать одно из сильнейших и крупнейших государств мира!»[534].

В целом статья представляется искренним высказыванием. В ней приведены факты истории, в ней сформулирована действительно интересная творческая задача («не обелить, но объяснить»), в ней написано о подлинно святых вещах – Родине и истории.

14 мая 1942 г. Большаков одобрил сценарий и заявил, что его историческая концепция в основном правильная. Всю первую половину 1942 г. шла работа над режиссёрским сценарием. В телеграмме от 15 апреля 1942 г. директор группы фильма «Иван Грозный» приглашал Н.К. Черкасова на заглавную роль и сообщал, что съёмки запланированы на лето 1942 – май 1943 гг.[535] Такими представлялись сроки постановки. Подобный оптимизм, видимо, внушали надежды на то, что вскоре за победой под Москвой последует решительное наступление наших армий и близкое завершение войны. Объективная ситуация подтвердила нереальность данных сроков. Кроме того, утверждение сценария, которое давало возможность начать подготовку к съёмкам, произошло только 5 сентября 1942 г. 22 ноября 1942 г. СНК СССР особым распоряжением выделил для постановки фильма 300 килограмм золотой и 600 килограмм серебряной парчи[536]. Подобные траты в критический период

[534] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 192–193.
[535] Черкасова Н.Н. От «Александра Невского» до «Ивана Грозного» // Николай Черкасов. Сборник – М., 1976. – С. 295.
[536] РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 779. Л. 79.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

войны свидетельствовали о громадном значении придававшемся этому кинопроекту.

Всё, что интересовало Эйзенштейна в теме Грозного, оказалось возможным реализовать. В своих планах Эйзенштейн пошёл ещё дальше «Петра Первого». Раскаянию, бремени власти, жертвам, цене деяний царя Эйзенштейн уделил больше внимания. В целом это было принято если не с энтузиазмом, то одобрительно.

Л.К. Козлов высказал обоснованное предположение о том, что первые полтора года войны были временем «стихийной десталинизации», «свободы выбора, свободы решения», «началось чувствуемое и осознаваемое обретение человеческой *независимости*, человеческой *суверенности*»[537]. Трагические и великие события первых лет войны действительно изменили общественную атмосферу в нашей стране. Можно согласиться с мнением Козлова что, этой атмосферой был охвачен и Эйзенштейн. Отсюда смелость его подходов к неоднозначной теме.

На работу Эйзенштейна могла оказать некоторое влияние история фильма «Георгий Саакадзе» (идея постановки картин возникла практически одновременно в начале 40-х гг.). Эйзенштейн, вероятно, знал о том, что Сталин в своём отзыве на сценарий «Георгия Саакадзе» велел показать трагический финал героя. Именно Сталин превратил возвышенно-романтическую историю Саакадзе созданную Антоновской и Чёрным в трагедию.

Фильм Эйзенштейна нельзя изолировать, объявляя его едва ли не единственной трагедией в советском искусстве тех лет, и выводя из этого судьбу самой кинокартины. Трагические черты были в «Петре Первом», «Пугачёве», «Степане Разине» несмотря на наличие в них и героических, приключенческих и даже комических элементов. То же самое было и в «Георгии Саакадзе», о чём писал режиссёр С.А. Герасимов: «В годы военных испытаний история как бы вновь оживает для своего народа. Герои минувших столетий опытом своей жизни и борьбы вдохновляют народ в его борьбе за отчизну.

[537] Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 64.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Вспоминая славных предков, мы вспоминаем не только победы их, но и горечь поражений, закалявших их силу, стойкость и волю к победе. Уважая героя, народ справедливо чтит как славу его, так и трагедию, нередко сопутствующую его жизни, ибо сама трагедия героя часто есть результат величия и силы его духа, опередившего свой век»[538]. В советской прессе писали о сочетании возвышенно-романтического и трагического стиля и в первой серии «Ивана Грозного»[539].

Война, каждодневно приносящая потери и страдания, сделавшая угрозу гибели повседневностью миллионов людей, сказалась на историко-патриотическом сознании. Не только славу былых побед, но и трагическую цену их вспоминали люди. Это понимали и с этим считались сталинские чиновники от культуры, при всём их предпочтении к оптимистическим и бодрым произведениям. В тяжёлые военные годы в игровом историческом кино появились фильмы-трагедии, что свидетельствовало о многообразии и разносторонности советской историко-патриотической пропаганды.

Развитие советского исторического кино к 1943 г. в принципе подготовило появление такого сценария и такого фильма, как «Иван Грозный». Великий режиссер сумел подхватить достижения своих коллег и киноискусства в целом. Он обобщил их и создал гениальное и оригинальное произведение, которое стало завершением целого этапа в развитии исторического кино и прорывом в искусстве.

22 апреля 1943 г. в Алма-Ате на Центральной объёдинённой киностудии (ЦОКС) начались съёмки. Несмотря на всю государственную значимость картины, они шли тяжело. Группа работала в основном ночью, поскольку осветительная аппаратура требовала больших энергетических мощностей, которые нельзя было отнимать у промышленных предприятий города. Осенью 1943 г. со сценарием Эйзенштейна ознакомился Сталин. 13 сентября он написал отзыв, который направил Большакову: «Сценарий получился не пло-

[538] Герасимов С. Фильм о великом грузинском полководце и патриоте. – С. 4.
[539] Луковский И. Иван Грозный. Новый художественный исторический фильм // Вечерняя Москва. – 1945. – 3 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

хой. Т. Эйзенштейн справился с задачей. Иван Грозный как прогрессивная сила своего времени, и опричнина, как его целесообразный инструмент, вышли не плохо. Следовало бы поскорее пустить в дело сценарий»[540].

В исследованиях темы по поводу сталинского отзыва существуют разные взгляды. Л.К. Козлов полагал, что отзыв стал причиной глубокого кризиса, пережитого Эйзенштейном осенью 1943 г. (которую режиссёр считал самым страшным временем жизни): одобрение вождя означало, что он не заметил «авторской трактовки трагедии самовластия и ужасов тирании», оно возвращало Эйзенштейна к положению «прилежного исполнителя заказа» – заказа, в котором с начала 1941 г. «ничто не изменилось» [541]. Е.А. Добренко предположил, что Эйзенштейн шёл на некоторую хитрость: в сценарии и фильме были типичные для советских исторических кинокартин сюжетные ходы (заговоры, убийства, расправы, внешняя угроза, измена и т.д.), и «величие Эйзенштейна не в том, что он «открыл» эти сюжетные ходы (они были настолько привычны в исторических фильмах, что Сталин, прочтя сценарий, не заметил в нем подвоха), но в том, что, оставаясь в рамках сложившихся жанровых конвенций, он сумел взорвать их»[542]. С трактовкой Добренко не согласовывается факт духовного кризиса режиссёра, о котором писал Козлов. Если «запланированный обман» со сценарием удался, то это должно было радовать и подстегнуть Эйзенштейна. По мнению Козлова, то, что режиссёр создавал два года, Сталину показалось сделанным в его пользу, и тогда Эйзенштейн решил по одобренному сценарию снять фильм, который станет явным осуждением и Грозного, и Сталина: «По-видимому, именно тогда, осенью 1943 г., Эйзенштейн, в полной мере осознав свою конфронтацию с верховным заказчиком, определил стратегию своей дальнейшей игры: представить ожидаемую апологию Ивана Грозного (Ивана, еще не ставшего «Грозным») в первой серии, а затем, уже во второй серии, развернуть задуманную

[540] Цит. по: Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 66. Опубликовано также в: Кремлёвский кинотеатр – С. 685.
[541] Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 66–67.
[542] Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив – С. 100.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

трагедию»[543]. По-разному трактуя детали стратегии Эйзенштейна, Козлов и Добренко сошлись в оценке его замысла как конфронтационного и обличительного к сталинской власти. Но ведь двухсерийный проект Эйзенштейн решил делать трёхсерийным. И третья финальная серия должна была раскрыть суть режиссёрской трактовки. Точки зрения Козлова и Добренко интересны и обоснованы, но они не раскрывают проблемы финала, а связаны, главным образом, с противопоставлением первой и второй серий как про- и антисталинской. Поскольку третья серия снята не была, большое значение приобретает анализ сценария, который при всех переработках и изменениях представлял собой нечто целостное.

Литературный сценарий «Иван Грозный» публиковался. Он вышел в сдвоенном номере 10–11 журнала «Новый мир» за 1943 г. (печатался в 1944 г.)[544]. Отдельным изданием сценарий был опубликован в 1944 г. (правда, не совсем так, как его хотел видеть Эйзенштейн)[545].

Эйзенштейн не завершил сценарий смертью героя. Всё–таки ситуация с «Александром Невским» («не может умирать такой хороший князь») довлела и над новым фильмом. Но трагизм Грозного режиссёр закладывал в сценарий и показал в фильме. Закончив развитие сюжета выходом к Балтике, он мог решить его разнопланово. Ещё 3 апреля 1942 г. Эйзенштейн сделал два эскиза заключительного кадра[546]. Один рисунок с подписью: «Апофеоз Ивана». На нём царь стоит на берегу среди поднимающихся волн. Фигура его напряжена и величава. Иван словно попирает стихию посохом. Он повелительно простирает руку над водами Балтийского моря. На втором рисунке то же: Иван у моря. Под изображением подпись «Один?..» Нарисован берег, клубится дым, согбенный старик, опирающийся на свой посох, стоит у спокойных вод моря. В обоих решениях последнего кадра было отражено одиночество, к которому приходил Иван. Но в первом случае, это гордое одиночест-

---

[543] Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 68.
[544] Эйзенштейн С.М. Иван Грозный. Киносценарий // Новый мир. – 1943. – № 10–11. – С. 60–108.
[545] Эйзенштейн С.М. Иван Грозный. Киносценарий. – М., 1944.
[546] Эскизы неоднократно публиковались. См.: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1971. – Т. 6. – С. 419.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

во, ибо Иван достиг моря. Во втором варианте он достиг моря, но остался один, старый и дряхлый. И само море спокойно и бесстрастно, «равнодушно» к его победе. Последний кадр фильма Эйзенштейн не снимет.

Сценарий предполагал скорее первый вариант, так как по тексту на Ивана в момент выхода к Балтике смотрит его воинство. С ним рядом тело Малюты, героически сражавшегося и смертельно покалеченного в бою. Увидев море, Малюта умер. На царя смотрят Фома и Ерема – эти два сквозных персонажа сценария как бы символизировали простой народ, с присущей ему удалью, смекалкой, юмором, энергией[547]. По сценарию Иван показывался в окружении народных масс, а затем в заключительном кадре был один. Эта схема финала была уже традиционной. Она применялась в конце второй серии «Петра Первого», в «Александре Невском», в «Богдане Хмельницком» и других картинах. Эйзенштейн строил сюжет на уже испытанных в советском кино основах, но всё делал в своей совершенно индивидуальной манере.

Кстати, в сценарии присутствовали и некоторые перемены в сравнении с утвердившимися идеологическими приёмами. Для большинства вышедших перед войной фильмов характерен был показ исторической враждебности почти всех иностранных держав. В «Иване Грозном» подчёркнуто было начало торговых отношений Руси и Англии. В середине первой серии царь посылал Осипа Непею к английской королеве Елизавете I, с миссией: объяснить ей, как торговать с Русью северным путем в обход Балтики. В конце первой серии до царя доходило сообщение о том, что первые английские корабли вошли в Белое море. Планировался эпизод встречи Непеи и Елизаветы. Но сцены с Елизаветой не снимались и были из замысла исключены[548]. Со временем кинокомплименты в адрес иностранных союзников из «Ивана Грозного» исчезали.

26 декабря 1943 г. уже отснятый материал был одобрен руководством. В первой половине 1944 г. съёмки продолжали в Казахстане. 26 июля 1944 г.

---

[547] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1971. – Т. 6. – С. 417–420.

[548] Эпизод в Виндзорском дворце был напечатан в журнальной публикации сценария. См.: Эйзенштейн С.М. Иван Грозный. Киносценарий // Новый мир. – 1943. – № 10–11. – С. 99–101.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Эйзенштейн возвращается в Москву. Заканчивать фильм предполагалось теперь на реэвакуированном Мосфильме.

Персонажи, олицетворяющие простой народ, являлись обязательным атрибутом сталинского исторического кино. В сценарии «Ивана Грозного» они были – Фома и Ерема – но в фильме остались лишь в нескольких кадрах. Только изучив сценарий и зная не вошедшие в фильм отснятые материалы, можно понять, что два актёра, которые говорят всего пару реплик, это Фома и Ерема, которые занимали довольно значительное место в сценарии. Участие народных масс и их представителей в первой серии было меньшим по сравнению со сценарием. Во второй серии его почти не было.

Интересна проблема отражения межнациональных отношений внутри страны в «Иване Грозном». Эйзенштейну, как и в случае с «Александром Невским» удалось создать фильм почти исключительно о русском народе. Другие народы Союза серьёзного внимания в фильме не удостоились. Поволжские народы оказывались по сюжету в положении побеждённых. Это, казалось бы, было не в традициях дружбы народов, понимавшейся иногда формально и упрощённо. Но экранизированная история присоединения Казани вряд ли могла отрицательным образом сказаться на межнациональных отношениях внутри Союза. Иго всё-таки было делом далёкого прошлого. Народы Поволжья веками жили в едином государстве с русскими и другими национальностями нашей страны. Они, как и представители других национальностей, героически участвовали в общей борьбе советских людей на фронте и в тылу. Взятие Казани было самым выдающимся и бесспорным военным и внешнеполитическим успехом Ивана Грозного, поэтому не использовать этот «козырь» в деле реабилитации Грозного было нельзя.

Показав взятие Казани и затем Ливонскую войну, Эйзенштейну удалось раскрыть тему угроз Руси с запада и востока. В 1938 г. в «Александре Невском» она была сведена к минимуму. По ходу работ над «Иваном Грозным» стало ясно, что сцену взятия Казани зрители увидят не раньше рубежа 1944 и 1945 гг. В это время условные исторические киноаллюзии уже не могли

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

спровоцировать нападение Японии на СССР. В общем, в 1944 году показ войны Руси с восточными соседями не вызывал опасений.

В сценарии «Ивана Грозного» был практически только один эпизод, раскрывающий историю дружественных отношений русских и другого народа СССР – латвийцев. Когда Грозный берёт лифляндский замок Вольмар, к нему врываются крестьяне-латыши и приводят немца-опричника Штадена, грабившего их. Сцена разворачивается так: «В ярости на него наступает Иван: «Не завоевателями пришли, но в исконные свои земли!» Обратился к крестьянам: «Кто такие?» «Оброчники Ливонского ордена», – отвечают. К царю руки мозолистые протягивают. И велит Иван: «Зерна выдать! Пусть запашут нашу – Отныне и до века – Русскую землю!»[549] В этом фрагменте сценария отразились многие актуальные политические моменты 40-х гг. (защита латвийских трудящихся от грабежа немца; поддержка их сырьём; присоединение навеки). Эта сцена, как и большинство других сцен третьей серии не была реализована.

Съёмки Большаков постоянно торопил, стремясь выпустить первую серию ещё до окончания войны. Он был заинтересован в том, чтобы как можно скорее получить первый результат: если бы серия удовлетворила высоких заказчиков, это стало бы плюсом киноначальнику; если бы первая серия вызвала неудовольствие, проект можно было закрыть, предотвратив траты на продолжение работ. В такой ситуации Большаков мог оправдаться тем, что своевременно приостановил съёмки. Эйзенштейн решил обратиться с письмом к Сталину с просьбой повлиять на Большакова и продлить сроки постановки: «...Никто из нас не жалуется и никогда не посмеет жаловаться, зная что никакие наши трудности и тяготы несравнимы с тем, что приходится претерпевать в боях нашей Красной Армии. ... ...Объективные трудности не могут не сказаться и сказываются на темпах нашей работы, а эти темпы влияют на срок окончания работы. Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную спешку в постановке такой темы, как «Иван Грозный» ... 2–3 месяца

[549] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1971. – Т. 6. – С. 406–407.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

разницы в выпуске не играют роли для фильма, тема которого нам будет нужна на многие годы... ... Сейчас, по расчетам, первая серия «Ивана Грозного» может быть закончена к середине лета (одновременно с этим будет заснята и половина второй серии) и мы просим об одном, чтобы нам дали возможность творчески спокойно снимать»[550]. Эйзенштейн смог закончить первую серию приблизительно в те сроки, о которых говорилось в письме. 28 октября 1944 г. состоялся один из первых просмотров, а в декабре 1944 г. КДК принял первую серию.

Премьера первой серии состоялась 16 января 1945 г. (иногда приводится дата 20 января). Оценить эффект, произведённый первой серией, довольно трудно. Он был неоднозначным. Одни исследователи охарактеризовали зрительский приём картины так: «Её патриотическая направленность оказалась созвучной общему настроению советских людей, с радостью и гордостью встречавших сообщения о всё новых успехах наших войск, приближавших день долгожданной окончательной победы над врагом. Фильм хорошо приняли зрители и официальные круги»[551]. Другие отметили: «Успех её не был ни триумфальным, ни всеобщим: картина вызывала скорее дань почета и уважения, нежели зрительскую любовь. Значительность работы Эйзенштейна была бесспорной. ... Фильм представлялся то слишком «холодным», его условная стилистика не вызывала единодушия среди людей искусства, да и массового зрительского признания первая серия «Грозного» в ту пору отнюдь не встретила. ... ...Углубленная, изощренно выраженная авторская мысль этого фильма не столько давала ответы на политическую, идейную и эмоциональную злобу дня, сколько ставила вопросы о сложностях исторического процесса»[552]. И та и другая точка зрения отражают объективную ситуацию. Кассовым хитом первая серия не стала. В тоже время она действительно своим патетическим строем соответствовала огромному подъёму историко-патриотического сознания накануне Победы. В ней были батальные сцены,

[550] Кремлевский кинотеатр – С. 690–691.
[551] Парфёнов Л.А. Указ. соч. – С. 118.
[552] История советского кино в 4 т. – Т. 3. – С. 91.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

любовная линия царя и царицы, нарядные впечатляющие костюмы и монументальные декорации, участие всенародно любимых артистов – всё это привлекало зрителя. Художественное новаторство обратило на себя значительное внимание творческой интеллигенции. В целом первая серия имела определённый успех. Первая серия фильма «Иван Грозный» стала последним историческим фильмом, вышедшим в СССР до конца войны.

Актуален вопрос о том, почему до конца войны так и не появилось специальных отдельных полнометражных художественных фильмов об исторических военных победах над немцами? Такой замысел был в 30-е гг. – планировалось снять фильм «Ключи Берлина» (о взятии Берлина русскими войсками во время Семилетней войны в 1760 г.). «Ключи Берлина» были в тематическом плане на 1939 г.: «Сценами взятия Берлина русскими войсками и передачи им ключей от Берлина завершается сценарий. Сценарий разработан с целью создать фильм, наносящий удар всем современным фашистским попыткам возвеличения «Фредерикуса Рекс»[553]. Сложность этой темы была в том, что итог участия России в Семилетней войне неоднозначен: фактически разгромившие Фридриха русские войска были отозваны императором Петром III, и Россия утратила плоды всех побед. 7 августа 1939 г. Большаков (в самый канун заключения советско-германского пакта) предложил другую историческую картину о борьбе с немцами – «Битва при Грюнвальде»[554]. Замысел фильма о Грюнвальдской (Таненбергской) битве 1410 г. (совместный разгром русскими, литовцами и поляками Тевтонского ордена) довольно интересен. Картина могла сочетать в себе тематику социальной борьбы, дружбы народов и внешней политики: «Главным действующим лицом сценария является белорусский крестьянин, сначала раб литовского боярина, потом беглый. Он становился участником народной освободительной борьбы против рыцарей в одном из крестьянских отрядов. В сценарии изображаются – литовский князь Витовт, двуличный и лицемерный польский король Ягайло,

[553] Кремлёвский кинотеатр – С. 507.
[554] Там же. – С. 550.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

великий московский князь Василий Дмитриевич I, а также смоленский воевода Юрий Лугвеньевич, непримиримый враг рыцарей, мужественный и опытный полководец»[555]. Этот сюжет истории можно было реализовать более удачно чем «Ключи Берлина». Хотя, даже краткое изложение сценария «Грюнвальдская битва» показывает, что фильм мог получиться перенасыщенным и запутанным. После пакта Молотова – Риббентропа эти проекты не стали реализовывать.

В первые дни войны сценарий «Ключей Берлина» В. Волькенштейна (по материалам его и А. Глобы) вновь стал на повестку дня под названием «Поражение Фридриха»[556]. Но история Семилетней войны так и не получила в военные годы освещения в самостоятельном произведении советского художественного кино. (Эпизоды об этой войне появятся в вышедшем после войны фильме «Давид Гурамишвили»).

Замысел «Грюнвальдской битвы» возродился в 1944 г. Выход советских войск к границам СССР, предстоящее освобождение стран восточной и центральной Европы вновь сделало этот сюжет актуальным. Польский Комитет Национального освобождения попросил в 1944 г. включить в план советского кино «1–2 фильма на польские темы – исторические или современные» (о чём 17 августа сообщил Большакову представитель советского правительства при этом комитете Н.А. Булганин)[557]. В Польше «никогда не было развёрнутого производства художественных фильмов» и организовать его в ближайшей перспективе не представлялось возможным. Поэтому поляки надеялись, что польские фильмы будут снимать в советском Союзе. По поводу исторической польской картины Большаков ответил Булганину: «... Киностудией «Мосфильм» принят к постановке исторический фильм о борьбе польских и других славянских народов за свою независимость: «Битва при Грюнвальде» – режиссер В. Петров»[558]. Замысел по сравнению с 1939 г. очевидно изменил-

[555] Кремлёвский кинотеатр – С. 551.
[556] Волькенштейн В. «Поражение Фридриха» Фрагменты литературного сценария // Кино. – 1941. – 11 июля. – С. 3.
[557] Кино на войне – С. 623.
[558] Там же. – С. 624.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ся. Польша должна была стать ключевым звеном в исторической картине. Картину доверили В.М. Петрову (одержавшему с «Кутузовым» ещё одну значительную победу на историческом направлении игрового кино). Но фильм «Битва при Грюнвальде» снят не был. В некотором смысле этот проект 1944 г. можно считать предтечей тех исторических постановок, которые советское кино начало осуществлять совместно с соцстранами в середине 50-х гг. (советско-албанский «Великий воин Албании Скандербег» 1954 г., советско-болгарские «Герои Шипки» 1955 г.).

В 1941–1945 гг. советское кино не выпустило новых исторических фильмов, специфически посвящённых теме военных побед над Германией. Этому можно найти очень много объяснений (экономических, художественных, идеологических и прочих): было немало современных фильмов о идущей войне; продолжали показывать «Александра Невского»; большинство исторических картин в той или иной мере проводили антинемецкую линию. Но здесь сказалась и важная черта историко-патриотического сознания советских людей – отсутствие национальной ненависти к немецкому народу. Стояла цель разгрома немецкой армии, но цели уничтожения немецкого народа и германского государства не было.

Какого-то «водораздела» между военными и первыми послевоенными картинами провести нельзя. Многие фильмы, которые вышли уже в 1946 г., были начаты ещё в военное время. Но всё-таки киноленты 1943–1945 гг. отличаются от других – особенность «Давид-Бека», «Кутузова» и первой серии «Ивана Грозного» состоит в том, что эти произведения наполнены чувством неминуемо приближающейся Победы.

§ 3. Историческое кино в начале послевоенного этапа развития СССР

С января 1945 г. по январь 1946 г. на советские экраны не выходили новые исторические фильмы. В это время продолжалась работа над рядом на-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

чатых ещё в военный период фильмов, вновь планировались задуманные ещё до войны постановки, и шла разработка новых тем.

Людские потери кинематографистов на фронтах и в тылу были велики и невосполнимы. Основные творческие кадры, участвовавшие в 1936–1946 гг. в работе над историческими фильмами, удалось сохранить. Ведущие режиссёры, актёры, операторы, художники были в эвакуации. Они сохранили опыт исторических постановок и развивали его. К счастью, в военный и послевоенный период, творческие группы фильмов, в том числе и исторических, пополнялись молодыми кадрами. Михаил Иванович Пуговкин тогда молодой актёр ушёл добровольцем на фронт. После тяжёлого ранения в 1942 г. он был комиссован. До войны Пуговкин снялся в маленькой роли в одной сцене фильма Г.Л. Рошаля «Дело Артамоновых» по Горькому (вышел на экран осенью 1941 г.). В фильме «Кутузов» Пуговкин исполнил важную роль солдата Феди. В 50-х гг. он снялся в роли матроса в кинодилогии М.И. Ромма об адмирале Ушакове. Творчество Пуговкина – пример становления крупного киноактёра именно в историческом кино. Пуговкин один из ярких представителей выдающегося поколения, пришедшего в советский кинематограф в 40-е гг.

Война нанесла тяжёлый удар по студиям, по киноплёночной и киномеханической промышленности, учебным заведениям, прокатным организациям и т.д. Ещё в марте 1945 г. Комитет по делам кинематографии фиксировал общую сумму потерь отрасли, причиненных немецко-фашистскими захватчиками и их сообщниками, как 2 953 938 000 рублей[559]. При этом планы восстановления и развития народного хозяйства ориентировались на то, чтобы не только достигнуть предвоенного уровня производства, но и превзойти его. Переход кино на мирные рельсы осуществлялся постепенно. Начало холодной войны вновь потребовало усиления патриотического содержания картин. Ужесточение партийно-государственного контроля шло уже с 1943 г. А

[559] Кино на войне – С. 830–834.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

1946 г. стал временем решительного идеологического «наступления» на сферу культуры и, в особенности, на игровое историческое кино.

Стоит заметить, что некоторые процессы военного периода положительно сказались на развитии кинематографа. В течение нескольких лет сотрудники и техника ведущих студий страны работали в эвакуации в Закавказье и Средней Азии, что способствовало развитию местных кинопредприятий. Это время стало началом нового этапа в истории республиканских кинематографий юга СССР. Обе исторические премьеры 1946 г. – это казахское и грузинское производство. (Хотя мосфильмовские «Адмирал Нахимов» и вторая серия «Ивана Грозного» не вышли в этот год не по производственным причинам). В целом, роль республиканских студий в советском кинопроизводстве после войны возросла. В тоже время, «малокартинье» конца 40-х – начала 50-х сказалось на республиканских кинематографиях не меньше, чем на работе центральных киностудий. Так, за девять послевоенных лет на Алма-Атинской студии было поставлено всего четыре фильма[560]. Притом, что два из них были историко-биографическими и один основан на народной легенде, что ещё раз указывает на главенствующее место исторического жанра в позднем сталинском игровом кино.

«Песни Абая» – фильм режиссёров Григория Львовича Рошаля и Ефима Ефимовича Арона вышел на экраны 20 января 1946 г. Работа над фильмом шла в течение ряда лет. Замысел появился в середине войны. Исторический фильм о национальном классике XIX века Ибрагиме Кунанбаеве мог стать признанием большой роли, которую Казахстан играет в борьбе за Победу. Кинематография должна была отблагодарить Алма-Ату, приютившую множество работников отрасли. Близилось столетие поэта, просветителя, философа, композитора, общественного деятеля. Кунанбаев считается основоположником казахской письменной литературы. Данное ему в детстве прозвище Абай («внимательный», «осторожный») закрепилось за ним на всю жизнь.

[560] История советского кино в 4 т. – Т. 3. – С. 228.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Некоторые сложности в выборе режиссёра на данную постановку были вызваны реэвакуацией Мосфильма. Рошаль, вернувшись в столицу, не хотел выезжать в Алма-Ату. Киноначальники посчитали такое поведение в условиях военного времени неприемлемым и решили, что если Рошаль не проявит должного отношения к работе, то постановка будет отдана опытному работнику казахского кино Арону, которого включили в группу фильма. Большаков грозил Рошалю увольнением из кинематографии[561]. Так ситуация разворачивалась в конце 1943 г. В итоге фильм стал совместной постановкой двух режиссёров. Съёмки начались в 1944 г.

В сценарии воссозданы эпизоды первой части романа-эпопеи «Путь Абая» (в 4 книгах, 1942–1956 гг.) написанного дальним родственником Кунанбаева известным казахским писателем М.О. Ауэзовым. За первую часть (2 книги) ему была присуждена Сталинская премия 1949 г., а за вторую часть (2 книги) – Ленинская премия 1959 г.

По первоначальному замыслу центральное место в фильме играла история любви двух юных героев: поэта Айдара и молодой несчастной вдовы Ажар. Поэт становился защитником влюблённых. Но авторы решили придать роли Абая больший масштаб, соответствующий его культурному значению[562]. Фильм «Песни Абая» показывает великого поэта и его народ в последней четверти XIX в., в период разложения традиционного уклада жизни казахского кочевого общества. Абай знакомится с русским ссыльным врачом, учёным и общественным деятелем Нифонтом Ивановичем Долгополовым, отбывавшим часть срока ссылки (гласного надзора) в Семипалатинске в 1884–1886 гг. Их связывает дружба и общность взглядов, стремление к просвещению народа. Абай прекрасно образованный человек, поэт большого таланта, к нему тянется молодёжь. Просветительские убеждения Абая, высокая культура и свободолюбие, царящие вокруг него, противопоставлены в фильме отсталости и реакционности казахских феодалов и старейшин степных

[561] Кино на войне – С. 339, 450.
[562] История советского кино в 4 т. – Т. 3. – С. 228.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

родов. Чиновники же и полиция, в фильме, способствуют удалению Долгополова из аула Абая.

Картина раскрывала три очевидные основные темы: величие казахской культуры, благотворное влияние на неё русской и мировой культуры, борьба с пережитками старого строя. Аул Абая Кунанбаева предстаёт своеобразной античной академией, кружком великого универсального гения. Рядом с ним развиваются литература и искусства. Абаю, его друзьям и ученикам известны имена русских и западных поэтов, мыслителей, учёных, они в курсе передовых тенденций науки[563]. Важно, что в фильме показывается именно всемирный масштаб казахской культуры. Нифонт Долгополов открывает для себя под Семипалатинском «республику Абая». Он не наставник, не учитель местного самородка, каким, например, был Бестужев для Мирза Фатали Ахундова в кинокартине «Сабухи». Долгополов способствует развитию просветительских и демократических взглядов, но сформировался Кунанбаев внутри самобытной казахской культуры. Как и во многих других фильмах, присутствует отсылка к Пушкину, как любимейшему поэту, повлиявшему на Абая и его учеников, а через них на всю казахскую литературу. Отдельный пассаж связан с тем фактом, что Кунанбаев перевёл на казахский язык стихотворение Лермонтова «Горные вершины / Спят во тьме ночной», являющегося поэтическим переводом из Гёте. Международные связи Абая ещё шире описывались в рецензиях[564].

Всемирный масштаб, который придавался в фильме жизни и деятельности Кунанбаева, соответствовал времени создания «Песен Абая». Советский Союз становился сверхдержавой, страной огромного влияния в мире. В годы войны происходит резкая активизация международных культурных связей СССР. Фильм в этом отношении интересно сравнить с тем же «Сабухи». Там азербайджанский поэт испытывает, прежде всего, влияние культур русского народа и народов Кавказа, а с консервативной религиозно-догматической

[563] Марков Сергей. Мир Абая на экране // Литературная газета. – 1946. – 16 февраля. – С. 4.
[564] Там же.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

академией Османской империи входит в столкновение. Такая трактовка жизни национального гения была ясна в условиях начала 40-х гг. В середине 40-х советское историческое кино показывало, что культура СССР в целом, и каждой народности в частности – это явления мирового уровня, они исторически были связаны с передовыми достижениями цивилизации. Заложенный в фильм «Песни Абая» и другие картины подобный посыл должен был укреплять чувство гордости величием не только военных, политических и экономических свершений, но и культурных достижений дореволюционного прошлого.

Конфликт в «Песнях Абая» – это традиционный ключевой конфликт советского исторического фильма, передовая выдающаяся историческая личность против пережитков находящегося в упадке строя. В данном случае, нет принципиально новых трактовок этой схемы. Она завершается позитивным вариантом духовной победы Абая и приближением счастливых перемен. Время действия фильма – ближе к концу XIX в. – позволяло и делало закономерным такой финал.

Фильм не имел особенного успеха и прошёл по экранам довольно ровно. Картина сохраняет своё значение как одна из основополагающих в истории казахского кино.

Фильм «Песни Абая» временем своего создания совпал с известной ситуацией вокруг книги «История Казахской СССР с древнейших времён до наших дней»[565]. Монография была написана большим коллективом историков во главе А.М. Панкратовой. Книга (как и ряд других изданий) была откликом на необходимость пропагандировать боевые традиции народов СССР. «История Казахской СССР» стала поводом для борьбы, расколовшей историков, отмеченной участием агитпропа ЦК ВКП(б), а также Щербакова, Маленкова, Жданова и других. Панкратова считала, что книга способствует возрождению боевых традиций казахского народа (выявляя факты восстаний

[565] История Казахской СССР с древнейших времён до наших дней / Под ред. М. Абдыкалыкова и А. Панкратовой. – Алма-Ата, 1943.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

против русского самодержавия) и показывает негативный характер царского колониализма в Средней Азии, который отличался от процессов присоединения Украины и Грузии в худшую сторону. Оппоненты Панкратовой считали, что такие представления неверно отражают историю русско-казахских отношений, вредят делу дружбы народов. Она обвиняла их в извращении марксизма. Партийные совещания историков лета 1944 г. и попытки подготовить постановление по вопросам исторической науки не привели к формулированию официальной линии власти и не вызвали консенсуса в научной среде.

Д.Л. Бранденбергер, проанализировав данную ситуацию, пришёл к следующему выводу: «Война, таким образом, является ключом к пониманию заката пропаганды истории нерусских народов. Если в 1941–1943 гг. подобные темы ещё развивались и поддерживались определёнными кругами, то во второй половине 1944 г. от них не оставили камня на камне за разжигание нерусского национализма и игнорирование векового симбиоза, якобы объединявшего нерусские народы с их русскими собратьями. Другими словами, как только крайняя необходимость 1941–1943 гг. стала ослабевать, партийная идеология вернулась к бескомпромиссной версии оформившейся после 1937 г. линии: этническое превосходство русского народа в советском обществе»[566]. Этот вывод представляется неверным, так как он неоправданно абсолютизирует руссоцентризм. По крайней мере, в области исторического кино (игравшей важнейшую роль в идеологии и пропаганде) и после 1944 г. продолжали возвеличивать историю не только русского, но и других народов СССР. Фильм «Песни Абая» – явное тому доказательство. Он, конечно, был в русле идеи «векового симбиоза» русских и казахов, но не приуменьшал выдающегося масштаба национальной культуры Казахстана. А тот факт, что в основу фильма легли роман и сценарий писателя М.О. Ауэзова, ранее упрекавшегося в национализме,[567] показывает, что борьба большевиков с национализмом была процессом очень противоречивым и неоднозначным.

---

[566] Бранденбергер Д.Л. Национал-большевизм. – С. 152.

[567] Жизнь Мухтара Омархановича Ауэзова была сложной и противоречивой. В 1922 г. за нарушение партдисциплины и проявления национализма он был исключен из партии большевиков после трёхлетнего

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

«Давид Гурамишвили» был следующим историческим фильмом, вышедшим на экраны страны после «Песен Абая». Давид Георгиевич Гурамишвили – один из крупнейших грузинских поэтов XVIII в. Судьба Гурамишвили насыщена разнообразными событиями. Он побывал во многих странах, так или иначе участвовал в важных исторических событиях своего времени. Его жизнь представляется действительно занимательным материалом для создания художественного фильма. Такой историко-биографический фильм был поставлен на Тбилисской киностудии в середине 40-х.

Режиссёрами были Николай Константинович Санишвили (Санов) и Иосиф Михайлович Туманишвили (Туманов). Санишвили – режиссёр и актёр – долгие годы посвятил кинематографу. Туманишвили более известен как театральный деятель. Оператором фильма был Дмитрий Моисеевич Фельдман – один из крупнейших операторов кино Закавказья (он выполнил павильонные съёмки «Давид-Бека»). Фильм «Давид Гурамишвили» примечателен тем фактом, что это единственный из художественных исторических фильмов 1936–1946 годов, в котором был воссоздан эпизод событий Семилетней войны (роль Фридриха II исполнял А.Д. Смиранин).

Вообще появление фильма о поэте и воине Гурамишвили было закономерным для того времени. Фильм органично вмещается в эволюцию грузинского исторического кино: от героя бунтаря («Арсен»), через политика и полководца («Георгий Саакадзе»), к поэту и рыцарю («Давид Гурамишвили»), а затем и к фильму о поэте и общественном деятеле XIX в. А.Р. Церетели («Колыбель поэта» вышел на экраны Грузии в 1947 г.). Такое развитие национальной кинематографии повторяло тенденции эволюции всего советского исторического кино.

членства. В 1930 г. Ауэзов был арестован по обвинению в связи с организацией молодых казахских писателей «Алка». В заключении он находился два с половиной года, но после продолжал научную и литературную деятельность. Ауэзов участвовал в организации и руководстве республиканского союза писателей. В 1946 г. он становится доктором филологических наук, профессором, академиком Академии наук Казахской ССР. В 1947 и 1952 гг. он вновь подвергался политическим преследованиям. (См.: Анастасьев Н. Трагедия триумфатора. – М., 2006.).

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Работы над фильмом были завершены в начале 1946 г. Печать анонсировала «Давида Гурамишвили» как одну из предъюбилейных картин, выходящих к 25-летию Советской Грузии[568].

8 мая 1946 г. Художественный совет Министерства кинематографии просматривал и обсуждал данный фильм. Атмосфера была тяжёлой. Тогда уже разразилась гроза над второй серией «Ивана Грозного» и «Адмиралом Нахимовым». Поэтому настороженность, с которой подошли к новому историческому фильму члены художественного совета, была понятной. Обсуждение начал Н.П. Охлопков: «Я думаю, что художественная сторона картины не только не вызывает никаких сомнений, но, мне кажется, что этот план – превосходен. ... Я хочу сказать о своем сомнении. Это, собственно, не то, в чем я очень уверен, но просто в чем засомневался, как зритель.

Этот грузинский поэт оказался русским пленником и это обстоятельство у меня, как у русского, вызвало неприятное чувство. Я, хоть, за историю не отвечаю, а, тем более, за поведение царей, /общий смех/, тем не менее, мне очень досадно, что такая вещь произошла в истории. А, так как каждое произведение ставится с вопросом: «для чего оно ставится», то отсюда и проистекают все мои сомнения.

Мне казалось, что картина должна была бы подчеркнуть связь и крепкую дружбу грузинского народа... ... И мне хотелось бы смотреть в этой картине эту дружбу с нами, с русскими. Имеет ли это место? Несомненно»[569]. Но Охлопков считал, что русско-грузинская дружба показана в фильме недостаточно. Охлопков недоумевал, почему выбран данный сюжет и период времени, если исторический материал не давал для этого возможности.

Сомнения Н.П. Охлопкова в принципе понятны. Действительно на фоне предшествующих исторических фильмов, демонстрировавших прогрессивных правителей российского государства, тесные и дружественные связи русских и других народов, фильм «Давид Гурамишвили» был несколько не-

[568] Новые кинофильмы // Заря Востока. – 1946. – 14 февраля. – С. 4.
[569] РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. Л. 1–2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ожиданным: вновь, как в середине 30-х гг., межнациональная дружба отдана простым людям (Давид и казак Егор), а верхам отводятся интриги, международная борьба и предательство внешнеполитических обязательств. Подобные тенденции были в некоторых фильмах начала 30-х гг., позже обвинённых в вульгарном социологизме и буржуазном национализме. На первый взгляд, «Давид Гурамишвили» мог показаться шагом назад.

Сомнения Охлопкова, поддержал И.А. Пырьев, оценивший картину негативно и выступавший более резко: «Мне лично фильм не понравился. Я не очень высокого мнения о его художественных достоинствах. ... Мне очень не понравилось, как показаны все русские, начиная от Толстого, Волынского, Тредьяковского, Анны Иоанновны и кончая этим полуидиотом, придурковатым Егором, который спасает Давида. Все они типажно, как-то бедно и не очень хорошо выглядят, да и в разговорах своих, за исключением Елизаветы, они утрированы в своей грубоватости. С другой стороны вся грузинская часть показана необычайно элегантной, вежливой, даже немного приподнято рыцарской»[570]. Пырьев отмечал, что авторы практически не отразили борьбы грузин с турками и почти сразу показали их отъезд в Россию. Из-за этого складывалось ощущение их бегства, ощущение, что они не сражались за Грузию. Это, в свою очередь, контрастировало с благородно-утончённой рыцарской трактовкой образа Гурамишвили и других грузин. «... Родину свою они отстаивать не пытались, – говорил Пырьев о героях фильма, – зато показано, что они чуть ли не первые во всех исторических победах русского оружия. Они везде первыми скачут на коне, – во всех исторических победах русского народа. Это тоже неприятно»[571]. Пырьев не отрицал героизма реального исторического деятеля Гурамишвили и его соратников грузин. Он считал, что просто эти вещи не показаны и неудачно изображены русские персонажи. Это оставляло превратное впечатление. В том же направлении о картине высказывался актёр Б.П. Чирков[572].

---

[570] РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. Л. 5.
[571] Там же. – Л. 6.
[572] Там же. – Л. 7–9.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

С иной позиции выступил писатель Б.Л. Горбатов: «Я считаю, что неверно будет, если мы станем на ту точку зрения, которую изложил здесь т. Охлопков, то есть, что мы историю нашу должны или идеализировать, или темное в ней – упускать. ... ...Я не принимаю всю историю России, как что-то абсолютно-светлое и правильное, и не принимаю не потому, что я не люблю родину, а именно потому, что люблю ее и вижу в ней не только путь победы, но и путь огромной борьбы нашего народа с мрачными страницами своей жизни. /т. Пырьев: Тут взаимоотношения князей и царей./.

Если мы будем подходить к истории только таким образом, что забудем колонизаторскую царскую политику, забудем обо всем том, что делал царизм, если все это останется в тени, – это будет неправильно. ... Нужно – или брать другой период /не надо было брать момента, когда они потянулись к России/, или, если уж взяли этот период, то тут нельзя Анну Иоанновну делать Екатериной Великой и Бирона – патриотом русского народа. Нельзя все это лакировать и идеализировать. Нужно или не снимать такие фильмы, или снимать так, как это было, чтобы люди изучающие историю нашей родины, знали, как это в действительности было, и чтобы это учило нас жить сегодня и дальше»[573].

М.И. Ромм выступил, поддержав позицию Горбатова: «Но Россия не всегда была советской, а была и царской. Если бы царская Россия всегда была бесконечно хороша, то непонятно почему же произошла Октябрьская Революция и лозунг дружбы народов возник впервые в наше время? Очевидно, царская Россия была все же не очень хороша! /Смех/. О чем говорит картина? – О том, что Петр и его наследница Елизавета вели правильную политику, но, ведь, между Петром и Елизаветой были еще 2–3 царицы, и в то время, когда Россия не могла помочь Грузии или не хотела, – случилось большое несчастье Грузии. Я не усмотрел в этом никакой концепции, которая бы, предположим, неправильно освещала взаимоотношения России и Грузии. ... Мне кажется, что если в этой картине и есть какие-то мотивы, которые нужно с

[573] РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. Л. 10–11.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

точки зрения сегодняшнего нашего представления о дружбе народов исправить, то это мотивы не основные и не главные в картине»[574]. М.Э. Чиаурели поддержал фильм, пытаясь «внести некоторую ясность», он скорее склонился к позиции Горбатова и Ромма[575].

Всё обсуждение в целом носило характер типичного спора, который разгорается вокруг большинства исторических фильмов. С одной стороны, говорится о том, что необходимо показывать историю такой, какая она есть, нужно не скрывать в ней тёмных пятен. Утверждается, что только так можно преодолеть имевшиеся недостатки и проблемы. Говорится о сложности истории, о необходимости показать разницу между прошлым и настоящим. Так, художник фильма Е. Мачавариани говорил: «В картине взята сложная концепция, взята историческая правда, и не нужно лакировать действительность, а следует показывать всю сложность различных перипетий, чтобы лучше и глубже понять все события и еще больше полюбить новую Россию»[576]. С другой стороны, в подобных типичных спорах задаются вопросами: с какой конкретной целью делается историческое произведение, как оно будет воздействовать на зрителя; какова подготовленность публики? Говорится об актуальном содержании фильмов, а не о чисто научном интересе к прошлому. Отмечается конъюнктурное политическое значение исторических произведений и тесная связь прошлого и настоящего. С этих позиций оцениваются цели и значение исторических кинофильмов. Так, Пырьев обращал внимание: «Ромм вам говорил относительно общеполитического и исторического вопроса. Но когда дело коснется конкретных образов данного фильма, то зритель будет смотреть картину в театре, без вступительного слова, разъясняющего неясности и у него сложится обратное впечатление»[577]. Охлопков говорил: «Конечно, есть это проклятое прошлое у нас в истории. Бывали очень темные стороны. Не думаю, что нужно, хотя бы намеренно, демонстрировать все то нехорошее, что было, потому что наша боевая задача – сделать такие

[574] РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. – Л. 11–14.
[575] Там же. – Л. 17–21.
[576] Там же. – Л. 25–26.
[577] Там же. – Л. 21.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

картины, чтобы они мобилизовывали наши чувства, чтобы и нас, и грузин, и все другие национальности мобилизовать на крепкую, нерушимую дружбу, истоки которой заложены были ещё в далеком историческом прошлом. Не то, что темные места должны быть нами забыты, но они не должны превалировать и довлеть над прекрасной памятью о прекрасных встречах и взаимоотношениях, которые существовали, фактически и исторически, между грузинским народом и нашим»[578]. Он так же высказывал следующие мысли: «Дело в том, что мы ставим, играем или смотрим исторические фильмы, картины или спектакли – совсем не только для того, чтобы глазами архивариуса посмотреть, что было в истории»[579]

Разгоревшаяся 8 мая 1946 г. на Художественном совете дискуссия в значительной степени типична. Подобные споры возникали и вокруг других исторических фильмов как раньше, так и позже. Несколько выделяется это заседание остротой выступлений. Содержание дискуссии корректирует распространенное представление о том, что послевоенные годы были апофеозом имперской идеологии, национал-большевизма, руссоцентризма и т.п. Рассматриваемая дискуссия, которую известнейшие люди страны вели открыто (под стенограмму) на заседании государственного органа, показывает, что далеко не унифицированными были взгляды на межнациональные отношения, исторический жанр, оценки прошлого и многое другое. Среди видных представителей культуры наблюдались серьёзные расхождения по подходам к освещению дореволюционного прошлого в игровом кинематографе. И это уже после кампаний 1936 г., одёргивания борцов с кузьма-крючковщиной в 1939 г., закрытия «Литературного критика» в 1941 г., после сталинской речи 7 ноября 1941 г. и его тоста за русский народ 24 мая 1945 г. После всего этого по-прежнему шли споры о русском колониализме, сохранялось влияние интернационалистских установок и т.п. Историческое самосознание советского общества было явлением многогранным, сложным в своих проявлениях (что

[578] РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. Л. 4.
[579] Там же. – Л. 26.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

особенно заметно по творческой интеллигенции). Гипертрофировать отдельные его аспекты нельзя.

Заключая дискуссию по фильму «Давид Гурамишвили», председатель Художественного совета и министр Большаков решил, что если возникли опасения на счёт фильма (у него самого фильм беспокойства не вызвал), то необходимо его ещё раз просмотреть, проконсультироваться с историками и обсудить[580]. Вся эта работа возлагалась на комиссию из состава членов худсовета. Консультации с историками[581] свелись к обсуждению деталей, частностей и того, что можно было ещё показать.

В краткой стенограмме совещания с историками обращает на себя внимание один момент: историк Кушева[582] и артист Дикий акцентировали, что фильм скорее биографический. А.Д. Дикий говорил: «Эту картину нельзя рассматривать так многосторонне, как здесь рассматривается. ... Если допустить много отклонений и рассматривать этот фильм, как исторический, показывающий отношения Москвы и Грузии, тогда нужно все пересмотреть и название изменить, и материал подобрать по-другому признаку. ... Если рассматривать картину по исторической линии, тогда она не может быть выпущена на экран, без больших исторических отклонений, если она пойдет по линии Давида Гурамишвили, со стремлением к Москве, то картина выйти может. Если идти на ее расширение, то и двух серий не хватит, чтобы ввести все пропущенные места»[583]. Идея Кушевой и Дикого отразилась и в заключении Художественного совета по фильму. В нём обращалось особое внимание на то, что фильм «является не столько историческим, сколько историко-биографическим»[584]. Представляется, что это уточнение имело большое значение для последующей практики советского кино. В послевоенные годы жанровое наименование «историко-биографический фильм» почти заменило наиболее распространённое ранее «исторический фильм». И раньше истори-

[580] РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. Л. 30–34.
[581] Там же. – Л. 38–50.
[582] Там же. – Л. 47–48.
[583] Там же. – Л. 49–50.
[584] Там же. – Л. 54.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ческие фильмы строились вокруг жизни выдающихся личностей, почему же возникло уточнение биографический? Одной из причин, вероятно, была выгодная двойственность такого определения. Назвав фильм историко-биографическим, можно было претензии к исторической концепции парировать соблюдением биографической точности (или наоборот). Принимая решение по «Давиду Гурамишвили», Художественный совет в известной степени ухватился за это. Был найден своеобразный выход из противоречий между членами худсовета и хоть какое-то прикрытие на случай, если «Давида Гурамишвили» постигнет судьба аналогичная судьбе второй серии «Ивана Грозного» и первому варианту «Адмирала Нахимова».

Но фильм вопреки всем сомнениям и опасениям некоторых кинематографистов 15 июля 1946 г. вышел на экран. Причём без изменений, предложенных худсоветом Министерства кинематографии. Положительную рецензию на фильм вскоре опубликовала «Правда»[585]. Статус фильма ещё более повышало то, что автором рецензии была А.А. Антоновская, считавшаяся после своих увенчанных наградами романа и сценария о Саакадзе, крупнейшим знатоком грузинской истории. Члены Художественного совета Министерства кинематографии таким поворотом дела были удивлены. Композитор Т.Н. Хренников говорил на заседании 15 августа 1946 г., когда обсуждалась работа совета в связи с запрещением ряда кинокартин: «В свое время мы обсуждали фильм «Давид Гурамишвили». Этот фильм получил некоторые положительные отзывы, но встретил и довольно резкую критику. Была организованна комиссия. ... У нас были серьезные предложения по поводу переработки фильма, но эта комиссия как-то замялась и фильм был выпущен на экран, без поправок, без мнения Художественного Совета /ГОЛОС С МЕСТА: Даже оценку в печати получил хорошую?/. /тов. ПЫРЬЕВ: Печать иногда ошибается/, выпущен на экран с большими историческими ошибками и неправильностями. Мы были удивлены таким фактом. И у нас, у каждого члена

[585] Антоновская А. Фильм о поэте-воине // Правда. – 1946. – 19 июля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

комиссии создалось к работе Художественного Совета, не совсем правильное ответственное отношение»[586].

Почему мнение худсовета министерства было проигнорировано? Можно полагать, что выпуск фильма без поправок и переделок оказался возможен только с одобрения высокого руководства. Вероятно, что так оно и было. В принципе в оценке фильма многое шло от вкуса, индивидуальных впечатлений и т.п. У партийных цензоров или даже у самого Сталина могло и не возникнуть опасений, какие появились на счёт фильма у Н.П. Охлопкова и И.А. Пырьева. При неоднозначности истории русско-грузинских отношений, какой она была показана в фильме, авторы «Давида Гурамишвили» сообразно конъюнктуре связывали все проблемы с иностранным влиянием. Анна Иоанновна отказывает в помощи царю Грузии Вахтангу под влиянием немецкой партии Бирона. Такая историческая оценка соответствовала взглядам Сталина (полагавшего, что Пётр допустил ошибку «напустив слишком много иностранцев»)[587]. Но зато Елизавета Петровна (сыгранная одной из самых красивых советских актрис Т.К. Окуневской) по фильму продолжала лучшие традиции Петра и желала поддержать грузин. Может быть, руководству страны понравились кадры разгрома и бегства Фридриха прусского или какие-то другие сцены. Вообще фильм не лишён художественных достоинств, яркости и оригинальности. Плановые причины могли ускорить выход фильма без переделок. Вероятно и то, что он был обойдён пристальным вниманием, на фоне подготовки программных решений по ответственным кинопроектам известнейших режиссёров.

История ленты «Давид Гурамишвили» связана с проблемой соотношения пропаганды истории русских и других советских народов (которая обострилась в 1944 г. в связи с книгой Панкратовой). Можно согласиться с замечанием Р.Г. Суни и Т. Мартина: «В то самое время, когда русские герои и русская история прославлялись по всему Советскому Союзу, нерусские герои

[586] РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 32.
[587] Власть и художественная интеллигенция – С. 618.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

и история восхвалялись в нерусских республиках с одной лишь разницей, особенно ясной на примере Панкратовой: нерусским героям и историческим событиям никогда не следовало превращаться в антирусских – скорее им следовало поддерживать новый канонический многонациональный имидж Советского Союза как «дружбы народов», но дружбы, в которой русским принадлежала центральная, объединяющая роль»[588]. Фильмы «Песни Абая» и «Давид Гурамишвили» являются примером данной тенденции советской историко-патриотической пропаганды.

Картина «Давид Гурамишвили» прошла по экранам, но большого успеха не имела[589] и была воспринята, как «средний рядовой фильм» [590].

Вторая серия «Ивана Грозного» имела экранную судьбу весьма отличающуюся от первой. Первая серия была при Сталине увенчана наградами и похвалой критики, а вторую серию назвали грубой ошибкой после исторически правдивой и высокохудожественной первой. После разоблачения культа личности, наоборот, в первой стали отмечать меньшую по сравнению со второй художественную цельность. При этом сами партийные решения 1946 г. по вопросам кино открыто не подвергались осуждению. С периода перестройки первую серию стали считать воспеванием Сталина, во второй видели, главным образом, антисталинское содержание[591].

Но противопоставление первой и второй серии неправильно. Гораздо более плодотворен для исследования поиск связей первой и второй серий, и их связи с неснятой третьей серией (которая осталась в сценарии, нескольких снятых сценах, подготовительных рисунках и записях). Целостность «Ивана Грозного» как произведения не означает, что история фильма была поступательным просчитанным движением по определённой траектории, заданной Эйзенштейном или кем-либо ещё. Вторая и третья серии это разделённые части первоначального замысла одной серии. (Успех первой серии привёл к

---

[588] Государство наций: Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина. – С. 21.

[589] Долидзе Г. Грузинское кино в послевоенные годы // Грузинское кино. Страницы истории – Тбилиси, 1979. – С. 77.

[590] Юренев Р. Советский биографический фильм – С. 141.

[591] См. по данной проблеме: Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского – М., 2002. – С. 348; Киреева М. «Иван Грозный» // Российский иллюзион – М, 2003. – С. 243. и др.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тому, что в конце марта 1945 г. Эйзенштейну было дано разрешение делать фильм в трёх сериях, как он того просил).

26 января 1946 г. объявлено было о присуждении Сталинской премии первой степени Эйзенштейну, Черкасову, С.Г. Бирман (исполнительнице роли Ефросиньи), операторам А.Н. Москвину и Э.К. Тиссэ, композитору фильма С.С. Прокофьеву. Но это не означает, что она была апологетикой тирании. В первой серии нет казней и расправ, в ней гибнут лишь пленные казанцы (из-за глупой жестокости Курбского) и царица Анастасия (отравленная Ефросиньей). Иван ещё не творит произвола, не расправляется с политическими противниками. В первой серии он идеолог самодержавия, он полководец победитель, зачинатель современного постоянного войска и похода к Балтийскому морю. Можно искать в этом лесть власти, но в принципе, такой показ Ивана продиктован самой историей. Действие первой серии завершается годом учреждения опричнины. В историографии задолго до сталинского поворота в освещении истории существовала концепция, разделяющая Ивана в начале его царствования (молодого энергичного правителя, реформатора, опиравшегося на мудрых советников – «избранную раду») и Ивана опричного периода и последних лет правления.

Таким образом, автор в первой серии довольно объективно следовал историографической традиции. Хотя конечно, он исказил или опустил многие существенные факты. Вообще целый ряд важных моментов в фильме не соответствовал истории. Например, князь Владимир Андреевич Старицкий не был слабоумным, умер при иных обстоятельствах и др. Но эти искажения были совершенно осознанными. Сам Эйзенштейн стремился ещё публикацию сценария сопроводить довольно подробной исторической справкой, разъясняющей многие спорные авторские решения (но тогда это не удалось).[592]

---

[592] См.: Эйзенштейн С.М. Исторический комментарий к фильму «Иван Грозный» // Киноведческие записки. – 1998. № 38. – С. 173–246. Подробный анализ исторической концепции фильма предприняла Т.Е. Ершова (См.: Ершова Т.Е. Фильм «Иван Грозный» и его судьба: историческая эпоха и интерпретации С. Эйзенштейна // Материальная база сферы культуры – Науч.-информ. сб. – Вып. 1. – М., 2002. – С. 92–108). А.Л. Юрганов рассмотрел взаимосвязи фильма, оценок советской историографии и сталинского взгляда на

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Важная причина, по которой не стоит искать в первой серии резких и явных антисталинских выпадов или упрекать Эйзенштейна в их отсутствии, заключалась в следующем. Режиссёр понимал, что эта серия скорей всего выйдет ещё во время войны. Поэтому он отложил свой политический выпад до «после победы». Фильм должен был мобилизовать народ на борьбу с врагами, должен был воодушевлять величием родной истории. Эйзенштейн никогда об этом не забывал. Он был патриотом, и понимал, что пока не окончена война, не время выступать с острыми, резонансными, обличающими абсолютную власть произведениями, бросающими вызов политическому руководству СССР.

После победы над Германией и победы над Японией с сентября по декабрь 1945 г. проходили работы по второй серии. 31 октября 1945 г. Комитет по делам кинематографии издал приказ о нарушении сроков постановки второй серии[593] – Большаков опять хотел, чтобы фильм вышел поскорее. Теперь он, видимо, ждал повторения успеха первой серии. Завершил вторую серию Эйзенштейн 2 февраля 1946 г. В тот же день он присутствовал в Доме кино на вечере в честь лауреатов сталинских премий. Из Дома кино его с инфарктом увезли в кремлёвскую больницу.

Уже на просмотрах материалов второй серии «Ивана Грозного» проявилась невозможность высказаться об очевидной политической неуместности всем понятных аналогий. Шокировал не сам факт аналогий прошлого и современности. Он был присущ всем историческим фильмам. Шокировали отрицательные параллели эпохи Грозного со сталинским временем. М.И. Ромм вспоминал, что из членов худсовета никто «не решился прямо сказать, что в Иване Грозном остро чувствуется намек на Сталина, в Малюте Скуратове – намек на Берию, в опричниках – намек на его приспешников» [594]. Ромм писал: «Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скеп-

---

Ивана Грозного (См.: Юрганов А.Л. Русское национальное государство: Жизненный мир историков эпохи сталинизма. – М., 2011. – С. 485–520).

[593] Летопись российского кино. 1930–1945. – С. 831–832.

[594] Цит. по: Козлов Л. Произведение во времени. – С. 73.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую»[595].

В ходе обсуждения оконченной картины на Художественном совете Комитета по делам кинематографии 7 февраля 1946 г.[596] она получила отрицательные отзывы. Одна из характерных оценок фильма принадлежит Довженко (изложена в дневнике В.В. Вишневского). Эта характеристика второй серии показывает всю неоднозначность восприятия эйзенштейновского произведения: «Гениальная фотография (от Москвина). Гениальная музыка Прокофьева, совпадающая с кадрами так удивительно... Портреты, замедленность... Всё под сводами, душно... В цвете ничего нового – это всё было в живописи: бархат, золото и пр. ... – И какие-то намеки, параллели с современностью... Танцы у Грозного – нечто от ансамбля, какой-то парень стриженный, современный... Странно, Всеволод... Или Эйзенштейн наивен, или... не знаю. Но такой фильм о такой России, Кремле – был бы невероятной агитацией против нас. И этот заключ<ительный> монолог о праве царей на внеморальность... – Грозный говорит в объектив... От автора... – Что-то нехорошее в этом...»[597]

В первой серии автор умело использовал каноны, сложившиеся в советском историческом кино. Эйзенштейн сделал произведение, удовлетворившее власть. В тоже время первая серия была большим художественным достижением. Во второй серии логично развивалась тема власти. Она выходила на новый уровень. В ней были показаны страшные стороны власти, издержки её, цена. «Иван Грозный» был переломным явлением в развитии всего советского искусства и особенно исторического кино. Он делал аналогию столь явной, а судьбу Ивана столь трагичной, что фильм воспринимался как осуждение любого единоличного правления. 2 марта 1946 г. Большаков показал вторую серию в Кремле. Реакция Сталина и других участников просмотра была резко отрицательной. Уже 5 марта вторая серия была запрещена поста-

[595] Цит. по: Козлов Л. Произведение во времени. – С. 73.
[596] См.: Живые голоса кино... – С. 276–307.
[597] Вишневский Вс. Из дневников 1944–1948 гг. – С. 65.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

новлением Секретариата ЦК ВКП(б) в связи с «антиисторичностью и антихудожественностью»[598].

На следующий день 6 марта 1946 г. письмо Сталину написал режиссёр и художественный руководитель Мосфильма Г.В. Александров (в прошлом ученик и сподвижник Эйзенштейна). Он информировал вождя о том, что творческие работники в целом резко критически отнеслись к обеим сериям фильма; что студия еще на основе материала предлагала Эйзенштейну доснимать сцены государственной и военной деятельности Ивана из планируемой третьей серии и, соединив с имеющимся материалом, сделать «единый фильм, который закончить «Победой у моря»; что Эйзенштейн настаивал на своём видении и попал в больницу, откуда просил показать фильм лично Сталину. Заключая письмо, Александров просил: « ... *Не принимать окончательного решения по картине «Иван Грозный» до выздоровления ее автора.* Выздоровев и посмотрев свое произведение, Эйзенштейн, может быть, предложит такой вариант монтажа и поправок, который спасет все средства и силы, затраченные на эту большую работу»[599]. Александров стремился помочь Эйзенштейну и уберечь его фильм от гнева властей. Он понимал, что в таком виде картина на экраны не выйдет, но оставалась ещё надежда на переделку. Многие близкие к Эйзенштейну люди просили его изменить свой замысел: П.М. Аташева ещё в 1945 г. уговаривала Эйзенштейна объединить вторую и третью серии в одну и скорее выводить Ивана на берег моря[600].

Эйзенштейн из кремлёвской больницы написал письмо Сталину 14 мая 1946 г. Письмо Эйзенштейна не получило и не могло получить ответа. Но зачем оно было написано? Что заставило режиссера обратиться к Сталину? В историографии существует позиция, предполагающая, что Эйзенштейн сознательно шел на самоубийственный поступок и не боялся смерти[601]. Представляется, что Эйзенштейн при всей его рискованности не был самоубий-

---

[598] Кремлёвский кинотеатр – С. 723.
[599] Власть и художественная интеллигенция – С. 548.
[600] Козлов Л. Произведение во времени. – С. 71.
[601] Цукерман В. Двойная «Мышеловка», или Самоубийство фильмом // Искусство кино. – 1991. – № 9. – С. 83–92.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

цей. И тяжёлый инфаркт, после которого он остался жив, мог (как это случается с перенесшими подобное людьми) стимулировать желание жизни и творчества. Такое настроение чувствуется в письме к Сталину от 14 мая 1946 г. Эйзенштейн пытался объяснить замысел в целом, показать, что вторая серия тесно связана с двумя остальными частями задуманной целостной картины: «Картина является *второй* частью задуманной *трилогии* о царе Иване – между первой серией, которую Вы знаете, и третьей, которая еще должна сниматься и будет посвящена Ливонской войне. Чтобы оттенить оба эти широкие батальные полотна, данная серия взята в более узком разрезе: она внутримосковская и сюжет ее строится вокруг боярского заговора против единства Московского государства и преодоления царем Иваном крамолы»[602]. Зачем, нужно было всё это, если бы режиссёр считал вторую серию своим последним словом? Пережив инфаркт, Эйзенштейн, видимо, вновь почувствовал стремление жить и работать. Его замысел, которому отданы тяжелейшие пять лет жизни, был не завершён. А он уже испытывал трагедии незаконченных фильмов: «Да здравствует Мексика» и «Бежин луг».

Можно полагать, что первая серия была снята как «отвлекающий манёвр» перед антисталинским выпадом, а многие эпизоды сценария были выделены в отдельную третью серию, для того чтобы сделать эффект второй более однозначным. Можно полагать, что Эйзенштейн и не собирался делать третьей серии. Всем этим позициям находятся различные объяснения и исторические подтверждения. Но заслуживают внимания и факты, указывающие на другое. Эйзенштейн разрабатывал материал всех трех серий с одинаковым вниманием. Были сняты некоторые материалы полагавшиеся для третьей. В начале января 1945 г. Эйзенштейн говорил Вишневскому: «Словом, 1-я серия готова; к маю 1945 г. будет и вторая. Третью думаем закончить летом... Море буду снимать на острове Эзеле»[603]. Тогда он планировал закончить все три серии примерно одновременно и, вероятно, одновременно выпустить. К чему

[602] Власть и художественная интеллигенция – С. 556.
[603] Вишневский Вс. Из дневников 1944–1948 гг. – С. 66.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

эти планы, если он не собирался ставить третью серию? Зачем выбирать место на Балтике для съёмок выхода царя к морю, если режиссер не собирается снимать эту сцену? Если это было обусловлено требованиями построения плана студии, то к чему это всё обсуждать с Вишневским? Если для Эйзенштейна третья серия была фикцией, то почему она выписана в сценарии и разработана в рисунках не менее талантливо, интересно и качественно чем две первые? Этого не объяснишь только ответственным подходом и равной одарённостью Эйзенштейна во всём, что он делал.

Эйзенштейн хотел закончить свой фильм. Он хотел снимать третью серию до инфаркта и запрета второй и после них. Другое дело, что он хотел сделать фильм таким, каким сам его задумал. А после запрета второй серии всё шло к концептуальной переработке, как второй, так и третьей серии, и дальнейшему выпуску их одним фильмом. В конце весны 1946 г. Эйзенштейн, видимо, полагал возможным продолжение работы. Лето было для него тяжёлым. 8 июля 1946 г. умерла его мать Юлия Ивановна, и эту потерю он глубоко переживал. Августовские и сентябрьские партийные решения усугубляли ситуацию. Эйзенштейн и в это время продолжал писать, размышлять, работать.

Конкретного документа, воспрещавшего переделки и продолжение работ по фильму, не было. Наоборот, пример Пудовкина принявшегося за исправление «Адмирала Нахимова», мог вселять подобные надежды.

26 февраля 1947 г. по просьбе Эйзенштейна и Черкасова состоялась их встреча со Сталиным, Ждановым и Молотовым. Содержание беседы воспроизведено в записи Б.Н. Агапова сделанной со слов Эйзенштейна и Черкасова и авторизованной ими[604]. В ходе беседы между режиссёром и Сталиным имело место взаимное напряжение, которое чувствуется даже по протокольному изложению. Сталин и его соратники практически не сформулировали никаких новых требований по поводу исторической концепции, которую желали бы видеть в фильме. Речь, как ещё в 1941 г., шла о прогрессивности политики

[604] Власть и художественная интеллигенция – С. 612–619.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Ивана в исторических условиях его времени, о жестоких, но объяснимых действиях царя и т.д. Некоторым новшеством звучало негативное сравнение Ивана Грозного с Петром Первым. Сталин говорил: «Петр I – тоже великий государь, но он слишком либерально относился к иностранцам, слишком раскрыл ворота и допустил иностранное влияние в страну, допустив онемечивание России»; «Иван Грозный был более национальным царем, более предусмотрительным, он не впускал иностранное влияние в Россию, а вот Петр – открыл ворота в Европу и напустил слишком много иностранцев»[605]. В 30-е гг. во многом с обращения к личности и эпохе Петра начался поворот к патриотическому освещению истории, а после войны (укрепившей неприятие власти к иностранцам) Сталин хотел Ивана Грозного поставить в центр историзирующего искусства. Идея усиленной бдительности по отношению к иностранцам была актуальна в виду нарастания разногласий с Западом. В «предусмотрительности» Грозного власть стала искать историческую традицию, привносила в неё патриотическое звучание, стремилась её пропагандировать.

Формально Сталин вёл себя благожелательно к кинематографистам (хвалил прежние работы, талант Черкасова, поинтересовался здоровьем Эйзенштейна и т.п.). Что же касается переделок фильма, то и тут руководство, казалось бы, во многом шло навстречу авторам: разрешалось оставить и жестокости и кульминационную сцену убийства Владимира Старицкого («Молотов говорит, что репрессии вообще показывать можно и нужно, но надо показывать, почему они делались, во имя чего. Для этого нужно шире показать государственную деятельность»[606]). Судя по источнику, Сталин готов даже был обсуждать возможность отдельной третьей серии, но Эйзенштейн согласился с вариантом, который предпочитало киноначальство: «Сталин. На чем будет кончаться картина? Как лучше сделать ещё две картины, то есть 2-ю и 3-ю серии? Как мы это думаем вообще сделать? Эйзенштейн говорит, что

[605] Власть и художественная интеллигенция – С. 613, 618.
[606] Там же. – С. 617.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

лучше соединить снятый материал второй серии с тем, что осталось в сценарии, – в одну большую картину. Все с этим соглашаются. Сталин. Чем будет у нас кончаться фильм? Черкасов говорит, что фильм будет кончаться разгромом Ливонии, трагической гибелью Малюты Скуратова, походом к морю, где Иван Грозный стоит у моря в окружении войска и говорит: «На морях стоим и стоять будем!» Сталин. Так оно и получилось, и даже немножко больше»[607].

В принципе, после запрета второй серии постоянно появлялись сообщения о том, что Эйзенштейн и его коллеги продолжают работу над «Иваном Грозным», переделывают его[608]. Сталин настаивал на том, чтобы в этом не было поспешности, чтобы над картиной работали, если нужно полтора-два года. Но все эти формально благоприятные условия сочетались с тяжёлой общей атмосферой и трудным положением Эйзенштейна (здоровье, сложные духовные переживания и многое другое). Его по-прежнему поддерживали друзья, очень любили ученики. 23 ноября 1946 г. режиссеру вручена была медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» отмечавшая его участие в общем трудовом подвиге народа. 19 июня 1947 г. Эйзенштейн назначен руководителем сектора кино Института истории искусств АН СССР. Он долгие годы боролся за организованное сохранение опыта и достижений кинокультуры, за научное изучение истории кино.

В советской историографии официально утверждалась версия, что Эйзенштейн до конца жизни продолжал работу по исправлению, пересмотру, доделке «Ивана Грозного»[609]. В постсоветский период преобладает версия, что Эйзенштейн сознательно не желал ничего менять и доснимать. Сторонник этой версии Л.К. Козлов писал: «Он сознавал, что высказал то, что хотел, и сделал это так, как хотел, – так, как ему «диктовало вдохновение». И если о

---

[607] Власть и художественная интеллигенция – С. 617.

[608] См. например: Шкловский В. Искусство жизненной правды // Искусство кино. – 1947. – № 7. – С. 16.

[609] Данная точка зрения была одновременно и не лишённой оснований, и политически приемлемой, и уважительной по отношению к режиссёру. См.: Юренев Р.Н. Сергей Михайлович Эйзенштейн // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи – М., 1956. – С. 37; Чахирьян Г. Иван Грозный // Искусство миллионов – М., 1958. – С. 414.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

первой серии можно сказать коротко, что в ней автор воздал *кесарево кесарю*, то во второй серии открылось восстание художника»[610]. Ни та, ни другая позиция не могут целостно характеризовать последние годы Эйзенштейна – представляется, что в нём до последнего дня боролись стремление закончить своё произведение и желание не изменять своей концепции.

Умер Эйзенштейн 11 февраля 1948 г. «Иван Грозный» в двух сериях навсегда остался его последним произведением. Мало что сравнимо с этим фильмом по художественному совершенству. Тем не менее, картина множеством разнообразных путей связана с другими историческими кинолентами («Петр Первый», «Александр Невский», «Пугачев», «Степан Разин», «Первопечатник Иван Федоров», «Георгий Саакадзе», «Давид-Бек» и др.).

Обновляя и изменяя многое в игровом историческом кино, Эйзенштейн продолжал традиции отечественной культуры и понимания в ней феномена власти. Исследователи творчества Эйзенштейна доказали, что пушкинский «Борис Годунов» (и в первую очередь его монолог «Достиг я высшей власти...») был в известном смысле ключом картины «Иван Грозный»[611]. И тут вновь была параллель с «Петром Первым». Для этой картины годуновская тема тоже была очень важна. (Интересный факт: Н.К. Симонов читал на пробах, решивших выбор его на роль Петра, всё тот же исповедальный монолог царя Бориса[612]).

Это очень важный момент. Ни вторую серию «Ивана Грозного», ни весь фильм в целом нельзя узко сводить к диверсии оппозиционера. Эйзенштейн создал не просто исторический фильм, а фильм историософский. Как и Пушкин он не только «выяснял свои отношения» с конкретным правителем, но пытался художественно осознать историю. Вместе со зрителем думать о тяготах и победах минувших времён Отечества, приблизится к ним с помощью удивительных возможностей киноискусства – это глубокий и патриотиче-

---

[610] Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 74.

[611] См.: Комментарии к собранию сочинений (Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т.– М., 1971. – Т. 6. – С. 548); статью Л.К. Козлова «Борис Годунов» и «Иван грозный». Фрагменты к теме» (Козлов Л. Произведение во времени. – С. 98–112).

[612] Любомудров М.Н. Указ. соч. – С. 102.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ский подход к своей истории. Эйзенштейн пришёл к такому принципу освещения дореволюционного прошлого. Он руководствовался им в своём последнем произведении. Великий режиссёр выразил в этом лучшие устремления представителей искусства и всего советского общества.

Можно согласиться с трактовкой ведущего современного исследователя Эйзенштейна Н.И. Клеймана. Анализируя проблематику финала картины, он заметил: «...Эйзенштейн в конце своей трагедии поднялся не только над заказанным оправданием, но и над соблазнительным в своей простоте осуждением царя: он Ивана – пожалел. Такое отношение Художника к Великому Грешнику могло уже во второй серии больно задеть Верховного Заказчика – вероятно, даже больше, чем пугающие аллюзии и параллели с современностью. Гнев Сталина вызвал мотив сомнений и покаяний Ивана – не потому, что он сам, вероятно, был лишен мук совести: диктатор увидел неизбежность этих мук – постольку, поскольку самодержец есть человек. Запрещая вторую серию «Грозного», он, несомненно, чувствовал, что Эйзенштейн вышел из плоскости предписанного отношения Художника к Властителю – вообще вышел из ему, Сталину, подвластной эпохи»[613].

Сталин понял масштаб произведения (масштаб автора он давно понимал). Вероятно, поэтому он долго ожидал переработки фильма. Он мог надеяться, что как после разгрома «Бежина луга», удастся подвести режиссёра к консенсусному варианту (каким был «Александр Невский»). Неслучайно Сталин сказал Эйзенштейну и Черкасову: «Вот, Александра Невского – вы компоновали? Прекрасно получилось»[614]. Он желал, чтобы в итоге положительные стороны царя Ивана скомпонованы были с подлинной глубиной историзма достигнутой Эйзенштейном. Для Сталина не было ничего невозможного, но такой поворот был в 1947–1948 гг. невозможен для режиссёра.

Необходимо отметить ещё один факт, на который практически не обращается внимание в историографии. Как вторая серия «Ивана Грозного» во-

[613] Клейман Н.И. Формула финала. – С. 82.
[614] Власть и художественная интеллигенция – С. 615.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

обще сохранилась? Ведь скажем тот же «Бежин луг» (гораздо менее противший режиму) исчез[615]. До смерти Эйзенштейна материал фильма о Грозном не уничтожался из-за надежд на переделку. После его смерти стало ясно, что никакая переделка уже не состоится. (И.А. Пырьев собирался взяться за тему Грозного, но было очевидно, что если он и станет ставить фильм, то новый и самостоятельный, а не продолжение эйзенштейновского). Почему же за период 1948–1953 гг. фильм не был уничтожен? Если бы власти тогда этого захотели, то нашли бы и уничтожили любую, самую запрятанную копию плёнки. Может быть, понимая истинное значение фильма, Сталин решил так: пусть лучше после его смерти живёт сложное многозначительное последнее произведение великого художника, чем слухи об уничтоженной властью политической диверсии режиссёра оппозиционера? В этом вопросе могут иметь место лишь гипотезы.

«Иван Грозный» – это неисчерпаемый предмет для изучения, поскольку, как правильно определил Л.К. Козлов, это «фильм-проблема»[616].

Заключая анализ истории данной картины, нужно отметить, что она вышла за пределы советской культуры и с огромным интересом и сегодня воспринимается во всём мире. Для нашего общества этот фильм, в первую очередь, связан именно с эпохой его создания, с историческим самосознанием советского общества. Но фильм смотрели и смотрят люди в других странах. И в большинстве своём они, глядя картину, не думают о Сталине, Жданове, повороте в советской исторической науке и т.п. По поводу связи фильма конкретно с политической ситуацией в СССР Эйзенштейн многозначительно говорил: «Это то, но не про это»[617]. Режиссёр понимал всемирное значение поднятых им проблем и не случайно ставил своего героя в ряд современных ему (и «достойных» его) правителей и событий: «В тот век, когда в Европе Карл Пятый и Филипп Второй, Екатерина Медичи и герцог Альба, Генрих

[615] Существовала версия, что материал фильма погиб во время войны (сгорел при бомбёжках студии). У Эйзенштейна сохранялись срезки кадров (из которых был в 1971 г. смонтирован фотофильм). В современных исследованиях отмечается, что плёнка фильма «Бежин луг» была по решению руководства смыта (уничтожена) – см. например: Клейман Н.И. Формула финала. – С. 126–127.

[616] Козлов Л.К. Произведение во времени. – С. 8.

[617] Цит. по: Киреева М. Указ. соч. – С. 248.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Восьмой и Мария Кровавая, костры инквизиции и Варфоломеевская ночь, – на престол Великих князей московских взошел тот, кто первый стал Царем и Самодержцем Всея Руси, – Царь Иван Васильевич Грозный»[618].

«Ивана Грозного» наряду с «Петром Первым» и другими лучшими советскими игровыми историческими фильмами увидели зрители всего мира. В них история, по формуле Льва Толстого, «была разгадана поэзией». Великий Чаплин писал об этом в автобиографии: «Фильм Эйзенштейна «Иван Грозный», который я увидел после второй мировой войны, представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн подходит к истории поэтически, а, на мой взгляд, это превосходнейший метод ее трактовки»[619]. Последний фильм Эйзенштейна стал по настоящему всемирным явлением. И причина этого в понимании истории и уважении к ней.

Одним из ключевых событий в истории советского кино было принятие ряда постановлений по запрету фильмов и обобщающего постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинокартине «Большая жизнь» (вторая серия) 4 сентября 1946 г. Этому широкоизвестному событию предшествовал ряд не столь резонансных и исследованных сюжетов, которые, тем не менее, довольно интересны и тесно связаны с развитием исторического кино. Одно из таких событий – тематический поворот к современности, наметившийся в начале 1946 г.

Этот новый тематический поворот (так же как в 1938–1939 гг.) совпал с реорганизацией системы управления кино – образованием Министерства кинематографии СССР и аналогичных республиканских министерств.

Важным мероприятием, отразившим дискуссию о современной и исторической тематике, стало совещание в ЦК ВКП(б) по вопросам кино 26 апреля 1946 г. Предыдущее подобное по масштабу и проблематике совещание состоялось 14–15 мая 1941 г. Поэтому совещание 1946 г. ярко показывало, как отразились на кино годы Великой Отечественной войны. Выступления мно-

[618] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1971. – Т. 6. – С. 202.
[619] Чаплин Ч.С. О себе и своем творчестве. В 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 237.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

гих деятелей кинематографии были дискуссионными, острыми. Участники не боялись говорить о серьёзных проблемах, недостатках советского кино. Но основным вопросом была тематика кинокартин, поскольку совещание созывалось в связи с выработкой нового тематического плана производства фильмов 1946–1947 гг. (план, ранее предложенный И.Г. Большаковым, руководство страны отвергло).

В ходе совещания выявилось устойчивое стремление повернуть кино от исторической тематики к современности. Глава агитпропа Г.Ф. Александров выявил тематические диспропорции, указывающие на значительное количественное превосходство произведений, обращённых к истории[620]. Он отметил: «Война кончилась, государство вступает в совершенно новый период и люди думают уже по иному и чувствуют жизнь по иному, взялись за работу по иному, а картин, которые бы отразили этот период, таких картин нет в плане. План весь обращен в прошлое, там только одно прошлое, более важных тем нет. Возврат в прошлое, – это один из коренных пороков плана, представленного Министерством кинематографии. ... Причем, надо сказать, этот план, представленный Министерством, он повторяет ошибки прошлогоднего плана»[621]. И.Г. Большаков соглашался с партийным идеологом: «Товарищ Александров правильно говорил о том, что первоначальный наш план изобиловал такими темами, как экранизация классических произведений, историческими темами, а на современные темы фильмов было очень мало. Если они и были, то не отвечали настоящим требованиям. Эти темы не отвечали тем задачам и идеям, которыми сейчас живёт наш народ»[622].

Установка партийного и государственного руководства на отход от исторической тематики встретила, в общем, положительный настрой. Режиссёр Г.В. Александров говорил, что кино – искусство новое и современное, и поэтому задача его состоит в том, чтобы создавать новые произведения на со-

[620] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 458. Л. 6–8.
[621] Там же. – Л. 8–10.
[622] Там же. – Л. 21.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

временном материале[623]. А.И. Бек-Назаров говорил, что кино Армянской республики, сделав «ряд картин союзного значения на исторические темы», осталось в долгу перед советским зрителем по современной тематике[624].

В чём заключались причины массового присутствия исторических фильмов в тематических планах середины 40-х гг.? Одной из основных причин был огромный интерес к истории в стране. Великая Отечественная война ещё более его усилила. Исторические кинокартины положительно воспринимались властью, что подтверждают Сталинские премии 1941 и 1942 гг. Постановление Совнаркома о премиях за 1943–1944 гг. было опубликовано 26 января 1946 г. Премий первой степени были удостоены три исторические картины («Кутузов», «Иван Грозный» первая серия, «Георгий Саакадзе» вторая серия) и две современные картины о войне. В свете нового усиления патриотической пропаганды начатого властью после войны испытанный уже исторический жанр сохранялсвою актуальность.

Эти факторы подвигали кинематографистов на создание исторических произведений. Но была и ещё одна причина подобной популярности жанра. Нарком госбезопасности В.Н. Меркулов сообщал в докладной записке Жданову, что режиссёр И.А. Пырьев высказывал в частности такие соображения: «... Современной темы в нашей кинематографии не существует. Все боятся за неё 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 в других, более высоких инстанциях, мы только и сможем выехать на истории или на классиках...»[625]. Записку Меркулов подал 1 марта 1946 г. На совещании 26 апреля схожую с мыслями Пырьева идею высказал М.И. Ромм. В своём выступле-

[623] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 458. Л. 27.
[624] Там же. – Л. 34.
[625] Кремлевский кинотеатр – С. 722.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

нии он критически говорил о росте числа чиновников в кино, о инстанциях, которые не способствуют улучшению положения в отрасли, и отмечал: «Что же наверняка в этом мире инстанций? За что схватиться? Уверяю Вас, Андрей Александрович, что в значительной степени то, что люди бросились на историческую тематику – это был результат не желания отдыха, а желания наверняка поставить картину. Они смотрели и говорили – вот Владимир Петрович поставил «Петра I», «Петра II», «Ивана Грозного», «Без вины виноватые» [вероятно, искажение текста стенографистом или некоторая неточность Ромма[626]]. Он как сел на историю, так и погоняет. Пудовкин поставил картины «Суворов», «Адмирал Нахимов», которая кстати сказать слабая картина. Не знаю как получилось, но вот один раз взялся за картину «Русские люди» [фильм «Во имя родины» по пьесе К.М. Симонова «Русские люди»]. Что получилось? Получилось плохо. Один раз взялся за новеллы о Гитлере [фильм «Убийцы выходят на дорогу» по новеллам Б. Брехта]. Не вышло. Люди думают, что историческая тема вывезет»[627].

Вдруг при популярности исторического жанра у зрителя и власти, при его «безопасности» в советском кино начинается кампания пропаганды современной тематики. У этой кампании было несколько причин. Это, конечно, и стремление отражать на экране новые явления и задачи послевоенного этапа. Это, вероятно, и некоторая усталость от исторических картин, которых было действительно довольно много. Кроме того, из-за больших трат на костюмы, грим, декорации и т.д. исторические фильмы в основной массе дороже, чем фильмы о современности. А вопрос себестоимости картин для нашей полуразрушенной войной страны стоял остро.

Но главная причина пересмотра тематики видится в другом. С середины 30-х гг. выработались ориентиры, нормы, принципы и даже схемы и штампы советского игрового исторического фильма. Была сформирована в общих

---

[626] Режиссёр Владимир Михайлович Петров (который подразумевается под Владимиром Петровичем) поставил фильм «Пётр Первый» в 2 сериях и «Без вины виноватые», но не снимал фильмов о Петре II. «Ивана Грозного» снимал Эйзенштейн. Тем не менее, данная неточность не меняет смысла высказывания М.И. Ромма.

[627] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 458. Л. 94.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

чертах понятная историко-патриотическая концепция. К концу войны советское кино выработало свои законы исторического жанра. Но тогда же все эти конвенции оказались поставленными под вопрос второй серией «Ивана Грозного». Первый вариант фильма «Адмирал Нахимов» так же стал частью произошедшего в кинематографии «взрыва». 5 марта 1946 г. Секретариат ЦК ВКП(б) запретил вторую серию «Ивана Грозного». 17 апреля Оргбюро обсуждало проект постановления о фильме «Адмирал Нахимов», который был утверждён Секретариатом 11 мая. Эти события, безусловно, сформировали настрой апрельского совещания, столь критического к исторической теме.

Переориентация на современность была закреплена не только в ходе совещания. Она фиксировалась и в брошюре И.Г. Большакова, которая задавала перспективу развития отрасли на ближайшие годы: «Сейчас для работников кинематографии первоочередными и основными творческими темами должны быть темы, которые отражали бы в киноискусстве задачи нового пятилетнего плана. К сожалению, у нас еще имеются отдельные творческие работники, которые чрезмерно увлекаются темами из далекого прошлого, экранизацией старинных пьес и водевилей»[628]. Большаков писал, что и дальше экранизации и исторические фильмы будут появляться на советском экране, но главной задачей станет создание произведений о современности.

Каков был реальный итог, широко обозначенного поворота к современности? Из 15 фильмов, которые исключались из тематического плана 1946–1947 гг. все, в основном, были экранизациями или картинами на темы современности или недавнего прошлого. Исключённый из плана «Фатали-хан» (о правителе азербайджанского ханства Кубы XVIII в.) всё-таки был снят Е.Л. Дзиганом в Баку (закончен в 1947 г., признан художественно неудачным и вышел на экраны гораздо позже). Фильмы о Навои, Глинке, Мичурине, Павлове, грузинском поэте А. Церетели, крейсере «Варяг» остались в плане. Они в последующем были реализованы. Г.М. Козинцев снял фильм «Пирогов».

---

[628] Большаков И. Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии. – М., 1946. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

В целом тематический поворот, заявленный в 1946 г. (как и схожая кампания 1938–1939 гг.), не оказал серьезного влияния на развитие исторического кино в СССР. Весь поздний сталинский период исторические фильмы занимали в кино не меньшее место, чем современные, а по экономическим вложениям и по идеологическому значению такие фильмы как «Мусоргский», «Тарас Шевченко», «Александр Попов» и т.п. даже преобладали.

Трудно переоценить значение, придаваемое постановлению ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь». Но фильм Л.Д. Лукова «Большая жизнь» (вторая серия) вовсе не был главным объектом критики и разгневал Сталина и других руководителей гораздо меньше, чем «Иван Грозный». Современники тех событий близкие к сфере кино (например, киноведы С.И. Фрейлих и Р.Н. Юренёв) это понимали[629]. Знавший Эйзенштейна киновед И.В. Вайсфельд вспоминал: «Как известно, в постановлении подробно рассказывалось о причинах запрета этой картины [«Большая жизнь»], впоследствии выпущенной на экран. Только в самом конце развернутого постановления, в весьма лаконичной форме, категорически осуждались последние фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева и Трауберга, режиссеров неизмеримо более авторитетных, чем Луков. Даже в самые трагические минуты Эйзенштейна не покидало чувство юмора. Взгляд Сергея Михайловича был доверительным и добрым, когда он произнес, обращаясь ко мне по имени:

– Я все понимаю. Я не понимаю, при чем здесь Луков»[630].

Партийные постановления о второй серии «Ивана Грозного» и «Адмирале Нахимове» были приняты весной и без привлечения широкой общественности. Вопрос о 2 серии «Большой жизни» обсуждался на Оргбюро ЦК ВКП(б) 9 августа 1946 г. в присутствии многих деятелей кино, партийных работников и руководства угольной промышленности. Сначала Жданов разгромил фильм Лукова, потом Сталин резко критиковал работы Эйзенштейна и Пудовкина. 12 августа принято было решение Оргбюро ЦК о запрете 2 се-

[629] Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского – С. 432.; Юренев Р.Н. В оправдание этой жизни – С 378.

[630] Вайсфельд И.В. Сергей Эйзенштейн: Потылихские зарисовки. – С. 7.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

рии «Большой жизни». Эти материалы не публиковались. Когда же 4 сентября приняли общее для кино постановление, названо оно было «О кинофильме «Большая жизнь»[631]. Наименования исторических кинокартин в заглавие не вынесли. Кроме того, «Большая жизнь» была названа фильмом порочным. А три фильма назывались «неудачными и ошибочным». Это «Иван Грозный», «Адмирал Нахимов» и «Простые люди» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга. Последний фильм, повествующий о современности, до того не привлекал серьёзного внимания власти (была, пожалуй, только разгромная рецензия в газете агитпропа ЦК ВКП(б) «Культура и жизнь»).[632] В сентябрьском постановлении этот фильм фактически лишь упоминался. Вероятно, он попал в текст, чтобы уровнять число забракованных исторических и современных фильмов (два к двум). Все эти факты указывают, что при подготовке и оформлении ключевого партийного решения в области кино, было сделано немало для того, чтобы вывести из-под подозрения, из-под удара сам жанр исторического фильма, чтобы не бросить тень на историческую тематику. Высшая власть воспринимала игровое историческое кино как важный инструмент идеологического воздействия, средство формирования патриотического сознания граждан. Дискредитировать сам жанр было нельзя. Ориентация на современность в кино заданная в первой половине 1946 г., не совсем отвечала взглядам самого И.В. Сталина. Повышая значение и количество картин о современности, нельзя было делать это в ущерб историческому направлению советского кинематографа.

Появились произведения Эйзенштейна и Пудовкина, которые «подрывали» сложившиеся жанровые конвенции и механизмы цензурно-идеологического контроля, но Сталин, через критику данных картин, выстроил новые, и они действовали в советском историческом кино почти до конца 50-х гг. Идеологическое наступление 1946 г. задало вектор последующего развития советского исторического фильма. Скандал вокруг второй се-

[631] Кремлевский кинотеатр – С. 763–767.
[632] Ковальчик Е. Фальшивый фильм. // Культура и жизнь. – 1946. – 20 июля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

рии «Ивана Грозного» и в очередной раз декларированный поворот к современности не свидетельствовали о разочаровании власти в перспективах историзирующего искусства.

Но и советские кинематографисты ощущали, что историческое кино в СССР будет развиваться и после 1946 г. В стенограмме апрельского совещания есть фрагменты, указывающие на это. Например, режиссёр Ю.Я. Райзман в своём выступлении наиболее чётко обозначил заявленный поворот к современности: «Сейчас у нас уже установлено чтобы не делать исторических картин, не делать картин, связанных с иностранным материалом. Об этом твердо мы для себя решили и получили от вас соответствующую директиву по этому вопросу»[633]. Однако режиссёр сразу делал существенное уточнение: «Но вместе с тем, затрагивая ряд вопросов чрезвычайно актуальных и важных на сегодняшний день их нельзя рассказать, или, вернее, осуществить без того, чтобы не уйти в историю или не перейти рубежа нашей страны в пределах сегодняшней темы и в пределах сегодняшнего материала»[634]. Райзман раскрыл в своём выступлении очевидные связи исторических и заграничных сюжетов (от которых тоже призывали отойти) с современными темами советской действительности: «От сличения нашей жизни с жизнью Запада, от отличения нашей жизни от других исторических эпох мы можем выиграть фактически бой за современную тему. Мне думается, это нужно зафиксировать, что ограничение, с моей точки зрения, было бы неверным»[635]. Ю.Я. Райзман словно предвидел, что в ближайшие годы выйдет много исторических фильмов и немало картин о жизни за рубежом («Русский вопрос» (1948), «Встреча на Эльбе» (1949), «Секретная миссия» (1950), «Заговор обречённых» (1950), «Серебристая пыль» (1953) и др.).

Ещё более прозорливо высказался на совещании драматург В.А. Соловьёв (автор сценария фильма «Кутузов», пьесы «Великий Государь» об Иване Грозном). За пьесу «Великий Государь» он получил Сталинскую премию

[633] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 458. Л. 72.
[634] Там же. – Л. 72–73.
[635] Там же. – Л. 75.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

1946 г. второй степени – это доказывало, что ему удалось выполнить заказ власти на реабилитацию Грозного, который был ему поручен наряду с такими мастерами как С.М. Эйзенштейн и А.Н. Толстой. Соловьёв был одной из ведущих и наиболее успешных фигур советского историзирующего искусства. Он сформулировал 26 апреля 1946 г. принципиальное положение: «Беда не в том, что у нас появилось много исторических картин, а в том, что появляется много исторических вещей, не интересных для современности. Дело заключается в том, что в истории нас должно интересовать и интересует то, что нас интересует сегодня. Так мне кажется. Поэтому возникают какие-то исторические картины, исторические фигуры, которые нам интересны сегодня»[636].

Соловьёв совершенно верно характеризовал основную задачу исторического кино. Оно было призвано формировать историческое сознание современного человека и через это сознание воздействовать на современность. Историческое кино зависело от политической конъюнктуры. Оно переживало сложную эволюцию и трансформировалось, как и вся советская идеологическая система. Ни тематические повороты к современности, ни многочисленные партийные решения и постановления по кино, ни критика, ни организационные и административные реформы кинематографии и т.п. не остановили развития исторического жанра. Сами новые каноны жанра, сформированные именно в середине 40-х гг. приведут его к кризису в середине 50-х. Этот кризис исторической тематики будет показателем общей стагнации советского кино периода «малокартинья». В поздние сталинские годы каноны жанра и установки в освещении дореволюционной истории постепенно исчерпывали себя. В послевоенные годы шаблонность, штампы, ремесленнический подход проявились во многих исторических лентах.

Вероятно, что вся кампания осовременивания экрана, была затеяна в 1946 г. как борьба с «вредными» политическими тенденциями в советских фильмах. Самыми «вредными» фильмами тогда оказались исторические. Был

[636] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 458. Л. 54.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

брошен призыв ориентироваться на современность. Потом нашлись «вредные» современные фильмы. Всё «вредное» было осуждено постановлением. А потом продолжили снимать много исторических, но современных (а вернее своевременных) фильмов: «Мичурин» связанный с борьбой вокруг генетики; фильмы о гениях отечественной культуры, утверждавшие передовое положение нашей страны в науке и искусстве; остро актуальную в условиях холодной войны дилогию об адмирале Ушакове и др.

Жданов на совещании 26 апреля 1946 г. отметил среди прочего: «Если разъяснили на совещании так, что в агитации и пропаганде дали указание о том, что долой исторические фильмы – это неправильно»[637].

Постановление о кинофильме «Большая жизнь» как бы заслонило собой многие значимые решения и акции. В какой-то степени, в его тени оказалось важное постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях» 16 декабря 1946 г.[638] (В тот же день вышло идентичное постановление Совета Министров СССР). Оно призвано было одновременно с усилением идеологической дисциплины привести в надлежащее состояние дисциплину производственную. В советской системе две эти вещи были неразрывно связаны. Как в середине 30-х гг., так и в середине 40-х гг. высшее руководство страны активно взялось не только за творческую, но и за производственную составляющую кино.

В постановлении констатировались многочисленные факты хищения и неоправданного расхода средств, необоснованного продления сроков постановки, безответственности руководящих, творческих и технических работников. Навести порядок в деле производства художественных фильмов партия и правительство предлагали путём проведения в жизнь двенадцати мер. Стоит отметить, что предложения (если фактическое состояние кинематографии было действительно таково) были здравыми, конкретными и продуманными.

---

[637] Кремлевский кинотеатр – С. 724.
[638] Власть и художественная интеллигенция – С. 607–610.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Например: «Ликвидировать множественность инстанций при рассмотрении и утверждении сценариев»[639]. Сценарии теперь должны были рассматривать и утверждать Художественный совет Министерства кинематографии и лично министр. Власть услышала призывы кинематографистов о том, что запутанная система рецензирования и утверждения сценариев ведёт к «сценарному голоду», многочисленным переделкам, уродующим произведение и затягивающим выход картин и т.п. В тоже время, после 1946 г. партийный контроль над кино не ослаб – укреплялось годовое государственное планирование производства и выпуска полнометражных художественных фильмов, по утверждаемым ЦК ВКП(б) тематическим планам. Относительно упрощалось лишь внутриотраслевое прохождение сценариев. Сталин несколько разочаровался в личном контроле над созданием сценариев (скорее всего после «Ивана Грозного») и переориентировался на то, чтобы уже по снятому фильму судить о возможности и целесообразности его выхода на экран. Такой характер правительственного контроля закреплялся шестым пунктом постановления.

Партийные решения с одной стороны усилили дисциплину и организованность, восстановили определённый порядок. Несколько выросло техническое качество картин. Это видно в фильмах 1947–1953 гг. Там практически нет не выверенных композиций, оборванных фонограмм, потери резкости кадров. В них вряд ли найдёшь отклеивающиеся бороды, съезжающие парики, перепутанные костюмы и прочие подобные недостатки от поспешности и сумбура в съёмках.

В тоже время многие фильмы лишались теплоты, обаяния, душевности. После просмотра высшими руководителями уже снятых фильмов нередко приходилось вносить указанные ими исправления, которые ломали структуру и искажали содержание сложившихся законченных произведений. Сроки постановок в послевоенные годы существенно не сократились. Достижения «Александра Невского» и «Минина и Пожарского» (сочетавших быструю ра-

[639] Власть и художественная интеллигенция – С. 609.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

боту с художественно и идеологически качественным продуктом) теперь не столь часто вспоминались. Наоборот Сталин осуждал поспешность в работе над картинами. Постановки, особенно исторические, не уменьшили своей себестоимости. Широкое внедрение цветового кино, произошедшее после войны, видимо, естественно вело к увеличению смет. Некоторая экономия, вероятно, получалась за счёт сокращения издержек и неоправданных трат. Значительную часть послевоенного проката составили трофейные ленты (включая и некоторые зарубежные исторические фильмы).

Постановление «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов...» принятое в декабре завершало бурный для кино 1946 г. Первыми плодами начатых проверки, переработки и реорганизации советского кино можно считать три исторических фильма: исправленный «Адмирал Нахимов», «Глинка», «Крейсер «Варяг».

«Адмирал Нахимов» – фильм В.И. Пудовкина – вышел на советские киноэкраны в начале нового 1947 г. (2 января). «Адмирал Нахимов» – первый советский игровой фильм о флотоводце дореволюционного времени. До этого снимали много кинокартин о революционных моряках, о советском флоте. Пудовкин сам подчёркивал пионерское значение этой своей работы, называя её «нашим первым морским фильмом»[640].

Первоначально предполагалось, что писать сценарий о Нахимове будет К.Г. Паустовский[641]. Но Паустовский отказался. Позже Пудовкин вспоминал: «Интересно, что когда еще шла речь о сценарии, один из крупных советских писателей, ознакомившись с материалами биографии Нахимова, отказался от участия в работе. Он мотивировал свой отказ тем, что у Нахимова не было достаточно интересной личной жизни, чтобы вокруг неё развернуть волнующий сюжет»[642]. Можно предположить, что не только недостаточность материала, вызвала отказ Паустовского. После разгромной критики снятого по его сценарию «Лермонтова» Паустовский вряд ли хотел сразу браться за дру-

[640] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 64.
[641] Там же. – Т. 2. – С. 407.
[642] Там же. – С. 96.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

гую историческую тему. Тем более за такой важный военно-исторический сценарий, как «Адмирал Нахимов». И режиссёр по началу совсем не хотел браться за эту картину[643]. Его привлекал материал современности. Пудовкин согласился на предлагаемую тему Нахимова, так как считал невозможным находиться в простое без работы, тем более, когда идёт война.

Написать сценарий фильма взялся Игорь Владимирович Луковский. Он был автором исторической драмы «Адмирал Нахимов»[644] поставленной в Камерном театре в Москве. Во многом сценарий Луковского был основан на материале пьесы.

Пудовкин главной чертой своего героя видел патриотизм, а раскрыть его хотел не только через подвиги, но через характер: «Мне хочется, чтобы будущая картина рассказала зрителю не столько о внешних событиях, связанных с биографией Нахимова, сколько об удивительном его характере»[645]. В подобном подходе можно видеть новаторство пудовкина в деле патриотического освещения дореволюционной исторической личности в игровом кино. При этом, работая над фильмом, он писал о значительном сходстве Нахимова и Суворова[646]. Оба они стали героями фильмов Пудовкина. И в создании «Адмирала Нахимова», режиссёр пошёл по тому же пути, каким шёл в работе над «Суворовым». В «Суворове» Пудовкин создавал живого, эмоционального, подвижного героя. Но вкусу Сталина, видимо, больше соответствовала монументальная трактовка образов в фильме «Минин и Пожарский». Поэтому последовательно развивавшееся в первой половине 40-х гг. увлечение Пудовкина личностными и бытовыми сторонами биографий исторических деятелей в итоге вызвало резкое недовольство Сталина.

Первый вариант фильма не сохранился, и поэтому он может отчасти реконструироваться только на основе сценария (который был опубликован[647]),

---

[643] Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – С. 214–219.

[644] В Государственной публичной исторической библиотеке в Москве хранится депонированная рукопись этой пьесы. См.: Луковский И. Адмирал Нахимов. Историческая драма в 4 актах, 7 картинах с прологом. Новая редакция. – М., 1944.

[645] Пудовкин В.И. Соб. соч.– Т. 2. – С. 87.

[646] Там же. – С. 88, 91.

[647] Луковский И. Адмирал Нахимов. Литературный сценарий – М., 1944.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

воспоминаний авторов, разнообразных отзывов. Представление о первой редакции кинокартины (пусть оно и не может быть адекватным кинопроизведению) необходимо для сравнения с вышедшей на экраны второй редакцией. Только так можно понять суть и смысл высказанной критики и переделки фильма.

Сценарий Луковского начинался с осени 1853 г. с возвращения флота после десанта в Анакрии и заканчивался смертью Нахимова 30 июня 1855 г. После возвращения эскадры из Анакрии следовала череда сюжетов жизни и быта офицеров, коллизий межличностных отношений в которых участвовал и адмирал Нахимов. Синопская битва, вход соединённой вражеской эскадры в Чёрное море, вся оборона Севастополя и гибель Нахимова занимали последнюю треть сценария. Некоторые эпизоды Пудовкин трактовал иначе, чем они излагались в сценарии, который его не очень удовлетворял. «Я столкнулся с готовым сценарием, который нужно было переделывать, а для меня это вещь невыносимая», – говорил он в декабре 1944 г.[648] Сценарий переделывался несколько раз. В июне 1944 г. был завершен режиссёрский сценарий, что означало невозможность окончания картины в 1944 г., как это изначально предполагалось.

Съёмки начались в октябре 1944 г. Монтаж первой редакции «Адмирала Нахимова» Пудовкин завершил весной 1946 г. Прошло несколько просмотров. 11 мая 1946 г. Секретариат ЦК ВКП(б) принял Постановление «О кинокартине «Адмирал Нахимов»[649]. Оно выделяется среди аналогичных документов 1946 г. Тексты постановлений о запрете вторых серий «Ивана Грозного» и «Большой жизни» были краткими[650]. Буквально в нескольких фразах они констатировали ошибки и невозможность в данном виде выпустить картины на экран. Постановление 11 мая – это сравнительно обширный документ, где перечислены недостатки и даётся подробный перечень рекомендуемых исправлений. Срок переделки устанавливался в 4 месяца. Данное по-

[648] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 65.
[649] Власть и художественная интеллигенция – С. 554–555.
[650] Кремлевский кинотеатр – С. 723.; Власть и художественная интеллигенция – С. 581.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

становление напоминает те чёткие рецензии, которые Сталин писал на сценарии «Георгий Саакадзе» и «Суворов» ещё до войны[651].

Выступая 9 августа 1946 г. на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б), Сталин так говорил о Пудовкине и его фильме: «Пудовкин способный постановщик и режиссер, дело знает, но на этот раз не удосужился как следует изучить дело. ... В фильме «Нахимов» тоже имеются элементы недобросовестного подхода постановщиков к изучению того предмета, который они хотели показать. На всяких мелочах отыгрываются, два-три бумажных корабля показали, остальное – танцы, всякие свидания, всякие эпизоды, чтобы занять зрителя. Это, собственно, не фильм о Нахимове, а фильм о чем угодно, с некоторыми эпизодами о Нахимове»[652].

В.И. Пудовкин и И.В. Луковский изложили свои предложения по переработке сценария, которые сохранились в партийных архивах[653]. Суть, ход и содержание конкретных переделок Пудовкин подробно освещал на заседании Художественного совета Министерства кинематографии СССР 19 сентября 1948 г.[654]

Претензии в поверхностном освещении ключевых исторических событий были, в известной степени, объективными. Это чувствовал и сам Пудовкин. По всей видимости, ещё до острой партийной критики он отмечал в одном из предназначавшихся для публикации текстов: «Бессмертная оборона Севастополя, с которой связана одна из самых значительных страниц жизни Нахимова, в фильме упомянута лишь вскользь. Ей, вероятно, нужно посвятить целую картину»[655]. Предполагая в будущем возможность второй серии (или отдельного фильма) о флотоводческой деятельности Нахимова, Пудовкин и Луковский сконцентрировались на его личности и характере.

Пудовкина и Луковского увлекла задача показать не только выдающуюся историческую фигуру, но и человека, житейскую и даже повседневную

---

[651] Власть и художественная интеллигенция – С. 445–446, 460–461.
[652] Там же. – С. 582.
[653] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Д. 605. Л. 91–97.
[654] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 68–72.
[655] Там же. – Т. 2. – С. 92.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сторону его жизни. Так, вызывая симпатии зрителя к Нахимову-человеку, можно было укрепить уважение к нему как флотоводцу, стратегу, герою. Это вызвало недовольство руководства страны, которое имело на фильм другие виды. Сюжет о Крымской войне, о борьбе России с коалицией Англии, Франции, Турции и Сардинского королевства был выбран для большой исторической кинокартины на заключительном этапе войны не случайно. Обращение к этому сюжету было связано с обозначившимися геополитическими перспективами. Личная линия в первом режиссёрском варианте «Адмирала Нахимова», как показалось партийному руководству, занимала чрезмерно большое место. Объективность некоторых конкретных замечаний изложенных в партийных решениях по фильму признана не только в публикациях сталинского периода, но и в работах современных исследователей[656].

Пудовкин, видимо, был по началу весьма удручён критикой. 15 августа 1946 г. на заседании Художественного совета Министерства кинематографии обсуждалась деятельность совета в связи с запрещением ряда картин. Одной из главных своих ошибок Пудовкин назвал то, что взял не захватившую его тему: «Нужно только ту картину начинать, только в ту картину начинать вкладывать и силу, и народные средства, – которая действительно проверена, полностью проверена сердцем художника. ... Вот почему было бы нечестно заявлять: «А меня заставили делать...» Неправда! Может быть, естественно, что тема необходима, а, вместе с тем, все-таки, я позволил себе сказать, не глядя, что «я беру большое народное дело, ну, как-нибудь справлюсь», – без того, что я отдал себя целиком, принес себя в жертву. Вот, что нужно делать: целиком приносить себя в жертву!»[657] Судя по выступлению, Пудовкин тогда не был уверен в успехе переделки фильма.

Работы по досъёмке необходимого материала, исключению вызвавших критику эпизодов и окончательной обработке фильма были закончены в ок-

[656] Добренко Е.Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – С. 153.
[657] РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 36.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тябре. В целом группе удалось уложиться в представленный четырёхмесячный срок.

Примечательна в фильме внешнеполитическая линия. Первоначально в сценарии Луковского международная борьба и образы военных противников России не играли существенной роли и находились на втором плане. В принципе такое изображение было логичным для 1943 г., когда вооружённые силы СССР и союзников поворачивали ход сражений в свою пользу. В 1944 г. успехи объединённых наций и близкое поражение стран оси становились всё более очевидными, и показ англичан и французов противниками нашей страны в прошлом уже не мог бросить тени на дружественные отношения в настоящем. Пудовкин, понимая всё это, развивал некоторые эпизоды призванные раскрыть историю международных отношений.

Конкретные требования партийного руководства по переделке первой редакции фильма касались, главным образом, сцен, так или иначе связанных с внешнеполитическими моментами. Не сложно заметить, что за ними скрывалась конкретная международная обстановка середины 40-х гг. Первое требование – показать Синопское сражение более широко, продемонстрировать пленение турецких адмиралов и гуманное отношение русских моряков к пленным и мирному населению. Турция в ходе Второй мировой войны долгое время тяготела к Германии. Президент Исмет Иненю объявил войну Германии и Японии только в феврале 1945 г., когда их поражение уже было неизбежно. А после войны Турция сразу стала поддерживать тесные отношения с западными державами. Конечно, такое поведение южного соседа вызывало напряжение и недовольство у советского правительства. Можно полагать, что доснятые сцены пленения Османа-паши (роль исполнил Р.Н. Симонов) и его адмиралов очень порадовали высшее советское руководство. В фильм вводилось и примечательное заявление Нахимова: «Когда Турция не ссорилась с Россией, всё шло хорошо. А когда Турция слушалась, там, разных советников, то кончалось большим несчастьем. Всегда-с!» Эта фраза была обращена не только к персонажу Осман-паши, доверившегося своим англий-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ским советникам, но и к правительству и командованию вооружённых сил Турецкой республики.

В соответствии с постановлением авторам фильма следовало яснее раскрыть мотивацию плана Нахимова по захвату Босфора и Дарданелл. Необходимо было показать, что взятие проливов под контроль России предполагалось как превентивная вынужденная мера в целях предупреждения доступа в Чёрное море англо-французской эскадры. Ещё в 1943–1944 гг. этот план Нахимова вызывал опасения кинематографистов, но Пудовкин и Луковский приняли решение изложить его как факт истории. Пудовкин 4 февраля 1944 г. говорил: «У нас были опасения по поводу того, не является ли линия большой политики России, высказываемая Нахимовым в идее атаки на Босфор, конъюнктурно политически рискованной. Все замечания и предложения шли по линии того, что нужно не только не бояться такого хода, а, наоборот, – усилить его. Мотивировались они совершенно разумными и правильными доводами, которые и нам приходили в голову, – история есть история, ситуация была действительно такова, Нахимов проводил эту мысль и незачем ее видоизменять. Таким образом, это опасение целиком отпало»[658]. Во второй редакции фильма, этот план Нахимова не искажался. Были подчёркнуты его сугубо оборонительные цели.

Как и требовало партийное постановление, в фильм включён был «эпизод захвата в плен популярным севастопольским героем матросом Кошкой английского офицера, уже ранее пленённого и отпущенного Нахимовым при Синопе в числе английских инструкторов турецкого флота»[659].

Описанные изменения, производившиеся в фильме «Адмирал Нахимов» ярко отражают изменения международной обстановки в период между конференцией в Тегеране и фултонской речью Черчилля 5 марта 1946 г.

Заключая рассмотрение фильма «Адмирал Нахимов», нужно отметить, что власть была довольна его переработкой. 10 июня 1947 г. Сталинской

---

[658] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 63.
[659] Власть и художественная интеллигенция. – С. 555.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

премии первой степени за фильм были удостоены: режиссеры Пудовкин и Васильев, сценарист Луковский, оператор Головня, композитор Н.Н. Крюков, актёры Дикий, Симонов и Л.С. Князев (исполнитель роли матроса Кошки).

О фильме высказывались разнообразные мнения. Так, французский историк кино Ж. Садуль считал фильм «изощренным и натянутым»[660]. Но «Адмирала Нахимова» ждал большой успех на международных кинофестивалях 1947 г.: премии VIII Венецианского кинофестиваля за массовые сцены и за роль Нахимова А.Д. Дикому; премия жюри II кинофестиваля в Локарно за операторскую работу.

Успех фильма «Адмирал Нахимов» был для власти очень ценен. «Адмирал Нахимов» стал примером того, что партийное руководство и партийная критика может привести к улучшению произведения. В данном случае в этом не было большого лукавства. В жертву был принесён первоначальный авторский замысел, но создателям фильма действительно удалось в короткий срок произвести указанные изменения, и в результате получился профессиональный, цельный и занимательный фильм, который пользовался успехом (и продолжает демонстрироваться и выпускаться в записях и сегодня).

«Глинка» – фильм вышедший вслед за картиной о Нахимове.

Режиссёр Лео Оскарович Арнштам писал о своей картине: «Музыка – душа моя!» – так озаглавил я и мой сценарий. Я писал его дважды; один раз в 1939–40 гг. Война прервала работу над ним. Второй раз я писал его почти заново в 1945–46 гг.»[661]. Арнштам был профессиональным музыкантом, пришедшим в кино. К концу войны кинематографисты многих союзных республик поставили или уже работали над историческими фильмами о деятелях национальных культур. После череды полководцев, правителей и бунтарей прошлого, не имевших особенного успеха биографий поэтов, и фильма о русском первопечатнике кинематографисты РСФСР обратились к жизни основоположника русской симфонической музыки. Фильм был не первой кар-

[660] Садуль Ж. Указ. соч. – С. 364.
[661] Арнштам Л.О. Указ. соч. – С. 146.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

тиной о деятелях культуры, но всё же должно быть признано его пионерское значение. «Глинка» Арнштама стал первой биографией русского композитора в советском историческом кино, открывшей целую серию подобных картин (до смерти Сталина вышло ещё три больших художественных фильма о композиторах дореволюционного периода).

Арнштам с самого начала полагал музыку Глинки драматургическим элементом своего фильма. Музыкальную композицию картины составил В.Я. Шебалин – крупный советский композитор, имевший немалый опыт работы в кино (в том числе историческом – фильм «Пугачёв»). Сам принцип звучания музыки в фильме закладывал Арнштам ещё на стадии создания сценария. Пудовкин говорил о его работе: «Прежде всего в этом сценарии, когда я его читал и слушал музыку, ясно встала музыкальная конструкция, включающая в свою органику безусловно драматургию. … Такая картина, уверяю вас, будет звучать за рубежом, где угодно будет звучать, даже не переведенная, как ясно выраженный рассказ о нашей культуре, да еще о нашей русской культуре, в связи и с нашей советской культурой»[662].

Работы над фильмом шли в 1945–1946 гг. В середине 1946 г. они завершились (30 июля 1946 г. фильм просматривал худсовет Мосфильма).

Каким образом отразились на фильме «Глинка» многочисленные судьбоносные события 1946 г.? Из плана этот фильм вопреки кампании по повороту к современным темам не выпал. Когда картину смотрел Художественный совет Министерства кинематографии, её принимали положительно, с отдельными замечаниями. После августовского заседания Оргбюро ЦК ВКП(б) началась перепроверка всех фильмов. И тут картине были высказаны критические оценки. На заседании 5 августа 1946 г. Пырьев делал разбор работы худсовета министерства. Он говорил о неверной тенденции расхваливания картин за формальные достоинства: «Я не был на этом заседании, но, судя по стенограмме, – фильм «Глинка» является «шедевром советской кинематографии», «гениальным произведением» во всех своих звеньях, начиная с ра-

[662] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 155–156.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

боты гримера и плотника и кончая работой режиссёра. «Гениальная картина»! ... Было бы, конечно, весьма приятно, чтобы шедевр действительно оказался бы шедевром. У нас так много за последнее время провалов, что шедевр нам нужен до-зарезу! /Общий смех/. Но, к сожалению, как мне кажется, это далеко не так, и товарищи, восхваляющие этот фильм в повышенных тонах, опять попали в довольно неудобное, положение. ... Фильм, как мне кажется, среднего уровня, с рядом ошибок»[663].

И.А. Пырьев считал, что в картине недостаточно и неудачно показаны народные корни творчества Глинки, что персонажи из народа плохо изображены в картине. Пырьева возмутила сцена в театре: «В этом театре все настолько угодливы, трусливы и непатриотичны к своему родному творчеству, что когда видят русского мужика – патриота, то возмущаются без разделения на группы всем театром. Все хохочут над музыкой и над теми крестьянами, которые показались при открытии занавеса, как будто их они никогда не видели. Весь театр это одинаково воспринимает и смеётся. И весь театр меняет свою точку зрения сразу же после аплодисментов Николая I-го. А ведь в этом зале были и прогрессивные люди, и декабристы и патриоты своей родины»[664]. Взгляды И.А. Пырьева в известном смысле показательны. Он вообще считал, что в любой эпохе нужно не только показывать отрицательное, ни и всегда высвечивать положительные черты. Здесь же он говорил, что для патриотического освещения истории нужно подчеркнуть не только величие гения Глинки, но и среду воспринимавшую его творчество.

Интересно, что в центре фильма «Глинка» лежит сюжет о том, как художник в европеизированной России начала XIX века создаёт своё историческое произведение о древней допертровской Руси. Глинка прославляет историю своего народа и пробуждает в обществе интерес и уважение к ней. В то время как многие представители высшего света почитают за музыку лишь то, что пришло из «прогрессивной» Европы. Подобный сюжет был очень ак-

[663] РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1339. Л. 16–17.
[664] Там же. – Л. 18.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

туален для советского историзирующего искусства. Экранный Глинка должен был, в каком-то смысле, стать примером для советских творческих работников, которые раньше защищали патриотический подход к прошлому от нигилизма радикальных революционеров интернационалистов, а в скором будующем должны были участвовать в борьбе с космополитизмом. Прогрессивные общественные силы (как и во времена Глинки) поддерживали патриотический настрой советских деятелей культуры, а реакционеры, космополиты и т.д. соответственно выступали против. Многие так воспринимали ситуацию в советском искусстве. Соответственно нужно было показать в фильме широкую общественную поддержку патриотической оперы Глинки.

Сцена премьеры «Жизни за царя» была кульминационной. Подчеркнуто было восхищение Пушкина и других просвещённых зрителей этой оперой. Фильм пересматривался и подправлялся в течение около полугода.

Основная политическая идея (ещё больше усиленная во второй редакции) – патриотизм Глинки. Фактически сквозь всю взрослую жизнь композитора, отражённую в фильме, проходит его борьба за утверждение русских народных традиций в музыке. Он отвергает преклонение перед Европой современных меломанов, борется с западной манерой русских оперных певцов и музыкантов. Основной раздражитель для Глинки – «низкопоклонство» русской публики перед итальянской музыкой. И хотя сам Глинка едет в Италию, дабы научиться музыке, но ни его учение, ни его интерес к местной музыке не проявлены. Вся поездка по Италии – это главным образом эпизод, когда Ульяныч и Глинка поют русскую народную песню, которая восхищает итальянцев. Затем они решают, что надобно «сообразить нечто такое, чего и не бывало вовсе», и чтобы это произведение «служило во славу России», а «тру-ля-ля нам эти итальянские больше уж ни к чему-с». Сцена эта ещё в сценарии вызывала некоторые упрёки[665]. В. Городинский раскритиковал её в фильме. По восприятию Городинского в итальянской сцене искажался патриотизм героя, через непонимание широты и разносторонности его музы-

[665] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 156.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

кальных интересов: «Для нас – вне всякого сомнения широкий гуманистический интернационализм Глинки, как и всякого другого великого русского национального поэта, и потому мы не можем не возражать против совершенно неправильного и нехудожественного изображения в фильме итальянского периода жизни и творчества композитора»[666]. В одном из моментов критика Городинского совпала с оценками Пырьева: «Нам думается, что нельзя русское общество после декабрьских событий 1825 г. изображать, как скопище дубинноголовых крепостников и царских холопов, в которых тонет крохотная горсточка честных и прогрессивных людей. К тому же и в среде реакционной дворянской интеллигенции не было единодушия по отношению к творчеству Глинки»[667].

Все приведённые оценки показывают, что «Глинка» Арнштама вызвал живую дискуссию. Это произведение в середине 40-х стало поводом для обсуждения проблем не только патриотического подхода к прошлому с современных позиций, но и проблем показа патриотизма людей прошлых эпох в историческом кино. В силу этого сам факт подобной дискуссии примечателен.

Картина вышла на экран 12 февраля 1947 г. в канун 90-летия со дня смерти композитора. Она пользовалась популярностью у зрителя. В ней были и элементы мелодрамы, и элементы юмора. Популяризаторская роль фильма была значительна. Признавалось незаурядное дарование воспитанника Центральной музыкальной школы Саши Соболева, исполнившего роль Глинки в детстве. Эффектный и изящный фильм с участием замечательных актёров с интересом смотрится и сегодня. В тоже время, нельзя не отметить, что Глинка в картине получился едва ли не идейным предтечей сталинской борьбы с низкопоклонством перед Западом.

Ведущий советский композитор Д.Б. Кабалевский написал для «Правды» весьма положительную рецензию[668] на картину Арнштама. Фильм был

---

[666] Городинский В. «Глинка» // Искусство кино. – 1947. – № 2. – С. 9.
[667] Там же. – С. 11.
[668] Кабалевский Дм. «Глинка» // Правда. – 1947. – 13 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

удостоен в 1947 г. Сталинской премии второй степени. Но самому вождю он не очень понравился (видимо по художественным, а не идейным соображениям). Сталин говорил Черкасову: «Нужно исторические образы правдиво отображать. Ну, что нам показали Глинку? Какой это Глинка? Это – же Максим[669], а не Глинка. Артист Чирков не может перевоплощаться, а для актера самое главное качество – уметь перевоплощаться»[670]. Не принимали многие и работы в картине П.М. Алейникова[671]. Этот популярный актёр прославился комедийными ролями, а в «Глинке» ему доверили роль Пушкина. Это посчитали едва ли ни пародированием великого поэта. Скорей всего сталинская неудовлетворённость картиной и обозначенные претензии стали причиной того, что довольно скоро после «Глинки» Г.В. Александровым была осуществлена постановка «Композитора Глинки» (фильм вышел на экран 1 октября 1952 г.).

«Крейсер «Варяг» – фильм Виктора Владиславовича Эйсымонта. После мирового успеха[672] своего проникнутого высоким гуманизмом фильма «Жила-была девочка» Эйсымонт стал ставить на Союздетфильме сценарий Г.Э. Гребнера «Песнь о «Варяге».

Русско-японская война 1904–1905 гг. отнюдь не являлась центральной темой советского историзирующего искусства. Марксистские историки рассматривали эту войну как явление империализма, как пример несостоятельности царского правительства. Главным образом история русско-японской войны привязывалась к изучению первой русской революции. Но память о «Варяге» была жива в народе, несмотря на попытки ультрарадикальных революционеров изжить её. Официальная царская патриотическая кампания вокруг героического крейсера и восприятие этого подвига людьми совпадали. Поэтому вытравить память о «Варяге» даже в годы самой рьяной борьбы с великодержавным шовинизмом и квасным патриотизмом не удалось.

---

[669] Исполнитель роли Глинки – Б.П. Чирков прославился персонажем революционера Максима из известной кинотрилогии Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга.
[670] Власть и художественная интеллигенция – С. 614.
[671] История советского кино в 4 т. – Т. 3. – С. 114.
[672] Война на экране // Сост. Зак М. и Михеева Ю. – М., 2006. – С. 200–202.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Перед Великой Отечественной войной в СССР героические факты русско-японской войны вновь стали поднимать в искусстве и пропаганде. В середине 30-х известный писатель А.С. Новиков-Прибой создал роман «Цусима», удостоенный в 1941 г. Сталинской премии второй степени. Большую известность получил также роман А.Н. Степанова «Порт-Артур» удостоенный Сталинской премии первой степени уже после войны в 1946 г. По роману Степанова писался сценарий. Ставить фильм «Порт-Артур» собирался В.М. Петров[673]. «Порт-Артур» мог быть крупнейшим историческим кинопроектом того времени. Но этот эпический замысел не был реализован. Предпочли отразить тему русско-японской войны на материале более локальном, не требовавшем чрезмерно большого количества морских и сухопутных батальных сцен. В тоже время народная память делала бессмертный подвиг «Варяга» и канонерской лодки «Кореец» очевидным (лежащим на поверхности) сюжетом для военно-исторического фильма.

Разумеется, постановка фильма была связана с победой над Японией во Второй мировой войне. События на Дальнем Востоке требовали отразить историю военного присутствия нашей страны в Жёлтом море, напомнить о том, что многие наши территории, отторгнутые ранее, ныне возвращены в результате побед вооружённых сил СССР. Рост напряжённости между бывшими союзниками, делал некоторые детали истории русско-японской войны также очень актуальными.

Всё это верно понял опытнейший мастер исторической кинодраматургии Гребнер. Его сценарий «Песнь о «Варяге» сочетал в себе много положительных моментов, и в тоже время обходил острые дискуссионные факты истории, которые могли вызвать неоднозначные аналогии. После лета 1941 г. неподготовленность, нерасторопность и просчёты царского командования в 1904–1905 гг. были сюжетом чреватым опасными сравнениями. Конечно, эти факты из истории не вымарывали, но Гребнер удачно эту тему обошел. В начале картины телеграфная связь в Чемульпо прерывается (видимо из-за япон-

[673] Кремлёвский кинотеатр – С. 722.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ской диверсии). После этого русские моряки фактически оказываются предоставленными сами себе – они отрезаны от командования, и зритель не знает о его решениях. Подчеркнув в картине вероломство нападения Японии, Гребнер вместе с телеграфом отрезал от «Варяга» и «Корейца» всё происходящее в России. Хотя капитан «Варяга» В.Ф. Руднев конечно сетует на отданные ранее непродуманные приказы наместника в Порт-Артуре и т.п.

В тоже время, Гребнер акцентировал внимание на присутствии в бухте Чемульпо кораблей третьих стран: Англии, Франции, Италии, США. Тем самым, не показывая подробно политику России, он сумел отразить в фильме позиции ведущих держав по отношению к конфликту России и Японии.

Гребнер создал фактически «камерный» сюжет, в котором раскрывались необходимые моменты глобальной истории. Нужно признать смелость сценариста, не побоявшегося вызвать неоднозначное отношение к своей новой работе. От исторического фильма зрители и критика привыкли ждать эпических форм. От произведения о «Варяге» ожидали сходства с эйзенштейновским «Броненосцем «Потёмкиным» (исторические события были хронологически близки, оба представляли «корабельный сюжет»).

Сценарий Гребнера «Песнь о «Варяге» критиковали за отсутствие классовой борьбы на флоте (что было идеализацией прошлого и отходом от традиций «Броненосца «Потемкина»). Рецензент О. Нестерович защищал сценарий от подобной критики: «Если бы решать тему гибели «Варяга» в традиции «Броненосца», художник должен был бы поставить перед собой другую идейную задачу – показать, как благодаря несостоятельности командования погибли матросы, великолепные люди. В такой трактовке темы центром внимания художника явились бы проблемы внутреннего характера, гибель «Варяга» – лишь эпизодом, осуждающим близорукость командования. В этом случае темы японской агрессии, внезапность нападения почти отсутствовали бы. Прямо скажем, невозможна трактовка темы гибели «Варяга» в традиции «Броненосца»...»[674]

[674] Нестерович О. «Песнь о «Варяге» (Сценарий Г. Гребнера) // Искусство кино. – 1946. – № 1. – С. 43.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Фильмам о более давней истории тоже предъявляли требование отразить классовые противоречия. Но тут речь шла о последних предреволюционных годах. Многим показалось, что здесь уж точно невозможно обойти социальную борьбу, назревание революционной ситуации и т.п. Но и сценарий, и фильм совершенно этого не касались. Основная тема картины – мужество в борьбе с агрессией. Матросы восхищены своими капитанами. Морские офицеры – все честные и героические люди. Командиры «Корейца» и «Варяга» находятся в добрых почти патриархальных отношениях с подчинёнными. С фильмом С.М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» (символом киноискусства 20-х гг.) не было никаких параллелей по содержанию.

Примечателен факт того, что Эйсымонт снимал корабельные эпизоды фильма на борту «Авроры» (крейсера близкого «Варягу» по типу). В 20-е гг. вряд ли можно было представить, что на палубу крейсера провозвестника пролетарской революции выйдут актёры в форме царских морских офицеров с целью прославить геройскую гибель «Варяга» средствами киноискусства. А в 1946 г. об этом сообщалось в прессе[675]. В массовку набирались матросы Балтийского флота.

Фильм имел ряд отличий от сценария Гребнера. Ещё в режиссёрском сценарии были изменения по сравнению с литературным. Вместо поэтического названия «Песнь о «Вряге» (вызывавшего ассоциации со всеми любимой песней) картина получила более прозаичное название «Крейсер «Варяг».

О песне и о фильме, о крейсере и о броненосце «Потёмкин» писал В.Б. Шкловский: «В народном сознании гордость за крейсер «Варяг» и гордость за броненосец «Потемкин» жили и живут вместе. Народ правильно не принимал на себя ответственность за поражение на сопках Манчжурии и в волнах Цусимского пролива. Народ презирал царскую власть, но гордился Россией, ее историей и, в частности, историей военной, и бесконечное упорство, сопротивление «Варяга» было сохранено в песне. Прошли десятилетия, пока

[675] Подобное сообщение без заглавия и подписи появилось в журнале «Искусство кино». См.: Искусство кино. – 1946. – № 1. – С. 47.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Япония узнала, что нападать врасплох не так выгодно»[676]. Шкловский верно оценил патриотическое содержание истории «Варяга». Он показал, что уважение к подвигу моряков никак не противоречит классовым оценкам истории. Но, понимая патриотическую задачу фильма, он считал её не решённой: «Для нас самое важное было бы увидеть, что именно воодушевляло команду «Варяга», какие элементы старого русского военного патриотизма близки советскому патриотизму. Эта аналитическая работа не произведена»[677].

Большое значение в фильме придавалось международным отношениям. Показывалось, что в 1904 г. англичане и американцы под видом нейтральности подогревали японскую агрессию против России. Проводились параллели с японским нападением на Пирл-Харбор, совершенным также без объявления войны: «Это произойдет в декабре 1941 г., но это рождалось в Чемульпо»[678]. Аналогии между нападением японцев на Россию в 1904 и на США в 1941 г. проводил Сталин в своём обращении к народу 2 сентября 1945 г. по поводу победы над Японией. В этой своей речи он связал русско-японскую войну, интервенцию Японии на советский Дальний Восток в 1918–1922 гг., события у Хасана и Халхин-гола как акты многолетней агрессии против нашей страны и говорил: «Но поражение русских войск в 1904 г. в период русско-японской войны оставило в сознании народа тяжёлые воспоминания. Оно легло на нашу страну чёрным пятном. Наш народ верил и ждал, что наступит день, когда Япония будет разбита и пятно будет ликвидировано. Сорок лет ждали мы, люди старого поколения этого дня. И вот, этот день наступил. Сегодня Япония признала себя побеждённой и подписала акт безоговорочной капитуляции»[679]. Положения речи Сталина оказали влияние на общую историческую концепцию картины «Крейсер «Варяг». Фактически после войны победа над Японией связывалась с оскорблёнными в 1905 году патриотическими чувствами народа. Советский патриотизм и в выступлении главы государства, и в произведении игрового кино (созданном на материале исторического

[676] Шкловский В. «Крейсер «Варяг» // Искусство кино. – 1947. – № 3. – С. 21.
[677] Там же. – С. 24.
[678] Там же. – С. 22.
[679] Сталин И.В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. – С. 205.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сюжета уже фактически революционной эпохи!) смыкался с патриотизмом царских времён.

Примечательным моментом является показ в фильме корабельного священника. Отец Паисий – образованный и пользующийся доверием команды человек. Он получает от одного корейца иносказательное предупреждение о войне. Знания восточной культуры помогают ему понять это сообщение и передать его Рудневу. Если сравнивать этот персонаж с резко негативным показом корабельного священника в том же «Броненосце «Потёмкин», то будет видно, как изменялись требования к изображению служителей церкви в советском кино за двадцать лет разделяющих эти картины.

Фильм «Крейсер «Варяг», один из дополнительно проработанных после партийных постановлений, вышел на экраны 26 февраля 1947 г. Картина получилась профессиональной, талантливой, увлекательной, по настоящему впечатляющей. Хотя она получила и отрицательные отзывы. Подполковник И.П. Пономарёв заявлял, что авторы фильма грубо исказили многие исторические факты. И.Г. Большаков вынужден был подготовить заместителю председателя Совета Министров СССР Ворошилову записку с ответом на жалобу Пономарёва[680]. Но фильм имел официальный успех. Он был удостоен в 1947 г. Сталинской премии второй степени. Лауреатами стали Эйсымонт, Гребнер, оператор Б.С. Монастырский, исполнители ролей командиров русских кораблей Б.Н. Ливанов и А.И. Зражевский.

Не являясь самым известным историческим фильмом описываемого периода, «Крейсер «Варяг» остался в памяти зрителей. Фильм повествовал о хронологически коротком и локальном выдающемся историческом событии. Это способствовало его цельности. Он правдиво отражал подвиг русских моряков. Их бессмертный героизм стал основным содержанием фильма. Контрастируя с картиной «Броненосец «Потёмкин», фильм Эйсымонта обнаруживал сходство с другим шедевром Эйзенштейна. Подобно «Александру Невскому» темой «Крейсера «Варяг» стал патриотизм. Конъюнктурные мо-

[680] Летопись российского кино 1946–1965. – С. 56.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

менты занимали в этих фильмах подчинённое положение. Неслучайно оба этих патриотических произведения по-прежнему смотрятся с большим интересом и не теряют своего художественного эффекта.

Картинами «Адмирал Нахимов», «Глинка» и «Крейсер «Варяг» представляется правильным ограничить круг подробно анализируемых исторических произведений советского игрового кино 1936–1946 гг. Эти фильмы (вышедшие в январе–феврале 1947 г.) были последними историческими проектами, завершёнными в рассматриваемый период. Три картины объединяет то, что они стали первым непосредственным итогом мероприятий по перестройке работы кинематографии в свете постановлений 1946 г. Объединяет их и постановление Совета Министров СССР о Сталинских премиях за 1946 г.

Такие фильмы как «Пирогов», «Алишер Навои», «Колыбель поэта», «Фатали-хан», «Мичурин» и некоторые другие берут своё начало ещё в исследуемый период. Но вышли они на экраны позже рубежа 1946 и 1947 гг. И по содержанию своему отразили социально-политическое и культурное развитие более позднего времени.

Для того, чтобы обзорно представить наметившиеся тематические перспективы в советском игровом историческом кино, можно привести название некоторых проектов, которые не состоялись. Анализ фондов РГАЛИ и опубликованных источников позволил выявить следующие замыслы исторических фильмов, которые появлялись в 1945–1946 гг.: сценарий о выдающемся математике и механике XIX в. С.В. Ковалевской «Как это было» («Софья Ковалевская»)[681]; сценарий «Грибоедов»[682]. В 1945 г. кинематографисты говорили об экранизации биографии Менделеева[683]. В начале 1946 г. худсовет Министерства кинематографии обсуждал сценарий «Репин»[684]. В целом, сюжеты и личности XIX в. лидировали после войны по количеству снятых исторических фильмов. Но были и сценарии о более ранней истории. В 1944–

[681] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 262., Д. 263.
[682] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 209.
[683] Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – Т. 3. – С. 322–323.
[684] РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1275, Д. 1279.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

1946 гг. идею фильма о Ермаке вынашивал постановщик «Пугачёва» П.П. Петров–Бытов – литературные сценарии по сказу П.П. Бажова «Ермаковы лебеди» назывались «Сказание о Ермаке» или «Легенда о Ермаке»[685]. Жизнь Ломоносова неоднократно фигурировала в кинопроектах 1936–1946 гг. В.М. Волькенштейн работал в 1945 г. над сценарием «Ломоносов»[686]. Художественный фильм «Михайло Ломоносов» режиссёра А.Г. Иванова по другому сценарию Л.Н. Рахманова вышел в мае 1955 г. Эта лента была снята по канонам позднего сталинского историко-биографического кино. Успеха она в целом не имела. (Фильмы «Михайло Ломоносов», «Иван Франко» (1956), «Василий Суриков» (1959) и другие выходили в новых общественно-политических условиях, но оказались своего рода постскриптумом сталинского историзирующего искусства).

Выводы по третьей главе

1941–1946 гг. – особый период игрового исторического кино, связанный с испытаниями войны. При сокращении и чрезвычайных трудностях производства исторические фильмы сохранили своё общественно-политическое значение.

Активный прокат предвоенных фильмов и завершение в 1941–1943 гг. в основном начатых до войны постановок подтверждал, что установка на укрепление историко-патриотического сознания оправдала себя. Именно тезис о том, что народы СССР в прошлом одерживали победы над сильнейшими врагами в самых тяжёлых условиях, продолжали развивать кинематографисты. Тематика истории социальных конфликтов больше не поднималась, так как подобный материал для патриотического освещения истории был очень неоднозначным. Основное внимание уделялось военной и государственной тематике («Георгий Саакадзе», «Кутузов», «Давид-Бек», «Иван Грозный»). Появились картины о истории флота («Адмирал Нахимов» и «Крейсер «Ва-

[685] РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Д. 7; Ф. 966. Оп. 2. Д. 41.
[686] РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 287, Д. 288.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ряг»). Были завершены два начатых до войны фильма о великих национальных поэтах («Сабухи» и «Лермонтов»), которые утверждали ценности отечественной культуры в те годы, когда ей был нанесён неимоверный урон. Были сняты фильмы о казахском и грузинском поэтах («Давид Гурамишвили», «Песни Абая»), о М.И. Глинке, что свидетельствовало о постепенном укреплении в данный период культурно-исторической тематики. Гордость за достижения культур народов СССР была важной составляющей патриотического подхода к дореволюционной истории.

Многочисленные идеологические акции 1946 г. (новый тематический поворот к современности, запрет и переработка фильмов) и ключевое постановление о кинофильме «Большая жизнь» (вторая серия) было направлено в значительной мере именно на историческое кино. В годы войны оно прошло интенсивное развитие и в фильме «Иван Грозный» выходило на новый творческий и идейный уровень, стояло на пороге обновления тех стереотипов и конвенций, которые были сформированы в период с 1936 г. Партийное вмешательство укрепляло идеологический контроль над историческим кино.

Феномен исторического фильма сохранился и, несмотря на все кризисные моменты, подтвердил свою тенденцию стать ведущим направлением игрового кино в СССР. В поздний сталинский период биографии выдающихся исторических личностей станут составлять ключевую часть отечественного кинопроизводства.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе исследован сложный многоплановый процесс создания ряда советских игровых исторических фильмов 1936–1946 гг. В 30-е гг. начался поиск связей тысячелетней российской государственности и первого в мире социалистического государства. Именно фильмы о дореволюционном времени в свете проблем историко-патриотического сознания представляют первостепенный интерес. Кроме того, актуальные острейшие конфликты и проблемы раскрывались в советской культуре зачастую посредством метафор и аллюзий исторических фильмов. С одной стороны, фильмы прославляли (а порой реабилитировали) историю, с другой стороны, историческим опытом объясняли (а порой оправдывали) актуальные процессы. Киноленты были направлены на связывание прошлого и настоящего страны, на консолидацию общества. Одной из основ консолидации должна была стать гордость своей многовековой историей.

Предложенная в диссертации периодизация соответствует сущности развития изучаемого феномена и дискретности более глобальных процессов. **Выделяются два больших периода**: предвоенный – 1936–1941 гг.; военный (к которому примыкают первые переходные послевоенные год – полтора) – 1941–1946 гг. В первом периоде выделяются четыре этапа, во втором – три.

Предвоенный период. Первый целостный этап – 1936 г. От запрета фильма «Прометей» и старта широкой антиформалистической кампании в начале года до запрета спектакля «Богатыри» и принятия новой Конституции в конце. На этом этапе началась активная трансформация историзирующего искусства. **Второй этап** – 1937–1938 гг. На экран вышли фильмы, отмеченные подвижками навстречу патриотическому освещению истории, но по своей тематике и оценкам продолжающие традиции 20-х – начала 30-х гг. Наиболее очевидно совмещение старых установок и новых ориентиров исторической идеологии. После выхода первой серии «Петра Первого» становится явной идейная и художественная несостоятельность прежних стереотипов

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

показа дореволюционного прошлого. **Третий этап** – 1938–1939 гг. Объявленный С.С. Дукельским поворот кино к современным темам долговременного влияния на советское историческое кино не возымел. В этот период укреплялась военно-патриотическая, оборонная тематика. Обозначился некоторый кризис ранее господствовавшей темы социальных конфликтов. Сместилось внимание с объяснения историческими аналогиями внутреннего положения страны к объяснению международной политики и оборонительной стратегии СССР. Крупнейшим событием стал фильм «Александр Невский», подтвердивший высокий уровень исторического кино и его широкую популярность. **Четвёртый этап** – осень 1939 г. – лето 1941 г. – отмечен довольно активным развитием разных направлений исторического кино (военная, социальная, культурная тематика) в их сочетании. Военно-исторические картины заняли ведущее место. Социальная тема в этот момент получила небольшой новый импульс в связи с некоторыми надеждами на кризис империализма и подъём интернационального рабочего движения. Ряд кинопроектов о деятелях отечественной и мировой культуры появился в 1940–1941 гг. На рубеже 30–40-х гг. было признано и официально подтверждено выдающееся культурное и общественное значение игровых исторических кинокартин в СССР.

Период 1941–1946 гг. Первый этап – лето 1941 г. – лето 1943 г. связан с завершением ряда начатых до войны проектов. В это время тема социальных конфликтов в историческом кино уже не появлялась. Военная история стала основным направлением. На экран вышли два историко-культурных фильма (в целом не имевшие успеха). **Второй этап** – лето 1943 г. – 1945 г. Фильмы этого этапа начаты в середине войны и вышли в 1944–1945 гг. Они совпали с так называемым «коренным переломом» в идеологической работе: дальнейшее укрепление советского патриотизма на основе многовековых традиций истории, наименьшее влияние ультра-интернационалистских установок. Этап отмечен малым количеством картин, но все они были высокого художественного значения и качества. В военные годы начаты или запланированы бо-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

лее поздние фильмы о деятелях культуры. **Третий этап** – 1945–1946 гг. – переходный от Великой Отечественной войны к послевоенному развитию. Одновременно он отмечен назреванием нового глобального противостояния. Завершались начатые в войну картины и возобновлялись ещё довоенные проекты. В военной истории акцент с полководческих фильмов сместился на картины о флоте. Появились фильмы о поэтах, о композиторе, что свидетельствовало о постепенном выдвижении этого тематического направления на первый план. Произошло идеологическое выправление развития исторического кино через вмешательство высшего руководства страны, резонансные и неоднозначные решения и кампании.

Общая тенденция эволюции взглядов на дореволюционную историю показывает, что советское общество стремилось найти в своём прошлом выдающиеся факты воинского мужества и доблести, свободолюбия, культурных достижений. При некоторой идеализации исторических сюжетов и образов кино не нивелировало исторических противоречий, тяжёлых страниц прошлого, цены побед и преобразований. В тоже время в советской исторической идеологии в рассматриваемый период наблюдалось постоянное диалектическое сочетание марксистско-интернационалистских и государственно-патриотических тенденций. Эта диалектика оборачивалась противоречиями и спорами вокруг многих фильмов, но она давала некоторый импульс к развитию идеологии, культурному разнообразию и т.п.

Сочетание государственнического и классового подходов, интернационализма и патриотизма отразилось в формируемой экраном картине дореволюционной истории. Существенно колебались оценки и смещались акценты в показе истории социальной борьбы, исторической роли религии и церкви, международных отношений. Моделировались представления о единстве народов и прогрессивных исторических деятелей в борьбе за «великое дело». Идеологема «великого дела» (наполняемого конкретным содержанием борьбы, обороны, преобразований, укрепления власти и государства и т.д.) получила в кино широкое распространение. Важнейшая черта историко-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

патриотического сознания советских людей – уважение к истории всех народов. Показ международных отношений и военных конфликтов в прошлом сочетался с акцентом на исторически присущие России устремления к миру, взаимоуважению и дружбе стран и народов. Тенденция показа великого прошлого русского народа не исчерпывала развития советского исторического фильма, отразившего значимые страницы истории и других народов СССР.

В целом освещение узловых проблем отечественной истории в фильмах было связано с прагматическими целями пропаганды в конкретных политических обстоятельствах. Подъём патриотических чувств населения был нужен власти. Эти чувства наряду с энтузиазмом, долготерпением, альтруизмом власть рассматривала как один из ресурсов необходимых для решения стоящих перед государством задач. Нельзя, однако, сводить патриотизм советского общества 30–40-х гг. к результату воздействия власти. Патриотическое освещение древней и новой истории страны находило живой отклик общества, поскольку любовь народа к Родине была исторически очень сильна. Поэтому общество и власть находились во взаимодействии, вновь открывая величие, красоту, значимость своего прошлого, стремясь соотнести настоящее с опытом предков, стремясь осознать своё место в истории. Деятели кинематографии создавшие ряд рассмотренных кинокартин являлись по-своему очень активной и влиятельной частью советского общества. Они, находясь в неоднозначных отношениях с властью, сумели на высоком уровне выполнить важную государственную задачу укрепления народного патриотизма средствами игрового исторического кино. В лучших произведениях они совершали прорывы в искусстве и способствовали развитию самосознания общества.

Сильнейший интерес советских людей к прошлому был стимулирован осознанием исторического масштаба их времени, их совершений. Грандиозные перемены в социальной жизни и экономике, Великие Победы 30–40-х гг. обращали общество к историческим аналогиям. Этот общественный фактор

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

оказывал большое влияние на развитие исторического кино. Игровое историческое кино – это проект не просто продуцированный властью, а созданный в сложных отношениях власти и выдающихся представителей советского общества. При всех политических моментах фильмы были результатом общественно-государственного взаимодействия.

На постановку в СССР исторических фильмов оказывали влияние следующие три фактора: внутриполитический (воздействие властных структур и в целом обстановки в стране, общественных настроений), внешнеполитический (международная обстановка и война всё больше и больше влияли на историко-патриотические убеждения), творческий (действие культурных традиций, эстетических принципов, специфических черт развития киноискусства, и главное – индивидуальные качества и воля художников – создателей кинофильмов). Взгляды кинематографистов на дореволюционное прошлое и представления о том, как их стоит доносить до зрителя, формировались и указаниями руководства и собственным пониманием актуальности исторического материала. Экономические и производственные моменты играли свою большую роль.

Опыт игровых кинолент 1936–1946 гг. посвещённых дореволюционной истории очень важен. С ним связано распространение патриотических чувств советского общества, пережившего революционный перелом, на эпохи предшествующие данному перелому. Тогда на определённой временной дистанции от революционных событий, в условиях тяжелейших испытаний советское общество в какой-то степени преодолело разрыв с собственным прошлым. Многовековое развитие страны в сознании людей вновь обретало свою цельность. Такое восприятие своего прошлого и настоящего было необходимо перед угрозой уничтожения, которое несла агрессия нацизма.

Фильмы укрепляли убеждения в исторической непреоборимости нашей страны, которые стали одним из источников Победы в Великой Отечественной войне. Историческое кино 1936–1946 гг. – это искусство очень высокого уровня, признанное во всём мире. В настоящее время исследованные кино-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

картины по-прежнему оказывают влияние на историческое сознание нашего общества. В них немало спорных трактовок, неточностей, манипуляций с фактами и т.д. С позиций своего времени они были объяснимы теми или иными причинами (как сомнительными, так и очевидно адекватными). Важнейшее достижение исторического кино тех лет, стремление подойти к дореволюционной истории не только с позиций разоблачения, но и с чувствами любви, уважения и гордости. Немногие отечественные исторические киноленты сравнятся по известности с крупнейшими фильмами рассмотренного периода («Пётр Первый», «Александр Невский», «Иван Грозный», «Суворов» и др.)

Первое десятилетие XXI в. отмечено несомненным возрождением интереса к советской культуре и, в частности, к исследуемому предмету. Кино в предвоенный и военный периоды способствовало укреплению патриотического сознания. В современной России идеи патриотизма, консолидации общества, уважения и интереса к истории очень актуальны. Всё очевиднее становятся глубокие связи современных исторических представлений с фильмами 1936–1946 гг. Изучая их, можно понять механизмы формирования взглядов на прошлое.

С одной стороны, учёт опыта исторического кино 30 – 40-х гг. полезен для субъектов, продуцирующих историческую идеологию, с другой стороны, изучая этот опыт, объект идеологического воздействия может воспринимать его критически и сам становится субъектом идеологического действия. Соответственно наука позволит историко-патриотическому сознанию общества развиваться как сфере широкого интерсубъектного взаимодействия. Изучение исторического опыта способствует появлению современной модели историко-патриотического сознания как духовной основы прогрессивного развития страны.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВГИК – Всесоюзный государственный институт кинематографии

ВКДИ – Всесоюзный комитет по делам искусств

ВСХВ – Всесоюзная Сельско-хозяйственная выставка

ВСНХ – Высший совет народного хозяйства

Главискусство – Главное управление по делам художественной литературы и искусства

Главрепертком – Главный репертуарный комитет

ГУКФ – Главное управление кинофотопромышленности

ГУК – Главное управление кинематографии

КДК, Кинокомитет – Комитет по делам кинематографии

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории

ССП – Союз советских писателей

УПА ЦК ВКП(б), агитпроп – Управления пропаганды и агитации Центрального комитета Всесоюзной коммунистической партии (большевиков)

ЦОКС – Центральная объёдинённая киностудия

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Источники

Архивные источники:

РГАСПИ Ф. 17. Оп. 116. Д. 9. Д. 61.

РГАСПИ Ф. 17. Оп. 117. Д. 19. Д. 197. Д. 605.

РГАСПИ Ф. 17. Оп. 120. Д. 257. Д. 348.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 121. Д. 115. Д. 458.

РГАСПИ Ф. 17. Оп. 125. Д. 124. Д. 213.

РГАСПИ Ф. 77. Оп. 1. Д. 919.

РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 125. Д. 71.

РГАСПИ. Ф. 89. Оп. 3. Д. 10.

РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1127.

РГАЛИ Ф. 631 Оп. 15. Д. 346. Д. 474.

РГАЛИ Ф. 652. Оп. 6. Д. 213.

РГАЛИ Ф. 966. Оп. 2. Д. 32. Д. 33. Д. 41. Д. 853.

РГАЛИ Ф. 1038. Оп. 1. Д. 4561.

РГАЛИ Ф. 1921. Оп. 1. Д. 28.

РГАЛИ Ф. 1921. Оп. 2. Д. 22.

РГАЛИ. Ф. 1923 Оп. 1. Д. 460. Д. 461. Д. 1665.

РГАЛИ. Ф. 1992. Оп. 1. Д. 75 Д. 76. Д. 80.

РГАЛИ Ф. 2060. Оп. 1. Д. 246.

РГАЛИ Ф. 2073. Оп. 1. Д. 9. Д. 10. Д. 11.

РГАЛИ. Ф. 2387. Оп. 1. Д. 7.

РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 1. Д. 15. Д. 18.

РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 91. Д. 92. Д. 130. Д. 163. Д. 468. Д. 477. Д. 642. Д. 744. Д. 745. Д. 971. Д. 1283. Д. 1284.

РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Д. 190.

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 779.

РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 82. Д. 154. Д. 209. Д. 262. Д. 263. Д. 287, Д. 288.

РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1263. Д. 1339. Д. 1275 Д. 1279.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

РГАЛИ Ф. 2468. Оп. 2. Д. 460. Д. 461.

РГАЛИ Ф. 2844. Оп. 1. Д. 4.

Сборники документов и материалов:

1. Вестник Архива Президента РФ. Историю в школу: создание первых советских учебников. – М., 2008.
2. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. – М., 2002.
3. Вождь и культура. Переписка И. Сталина с деятелями литературы и искусства. 1924–1952. 1953–1956. – М., 2008.
4. Всесоюзная перепись населения 1937 года: Общие итоги. Сборник документов и материалов. – М., 2007.
5. Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 – январь 1948: Свод писем. – М., 2007.
6. Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е – 40-е годы). Из неопубликованного. – М., 1999.
7. Кино на войне. Документы и свидетельства. – М., 2005.
8. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. – М., 2005.
9. «Литературный фронт» История политической цензуры 1932–1946 гг. Сб. документов. – М., 1994.
10. Москва военная. 1941–1945. Мемуары и архивные документы. – М., 1995.
11. Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания. – М., 2006.
12. Невежин В.А. Застольные речи Сталина. Документы и материалы. – М., СПб., 2003.
13. О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна: Против формализма в искусстве. – М., Л., 1937.
14. Партия о кино: Сб. материалов / Под ред. Лебедева Н.А. – М., 1939.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

15.Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентами США и Премьер-Министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны. – М., 2005.

16.Против фальсификации народного прошлого. – М., Л., 1937.

17.Против исторической концепции М.Н.Покровского: Сб. ст. – М., Л., 1939.

18.Против антимарксистской концепции М.Н.Покровского: Сб. ст. – М., Л., 1940.

19.Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: Сб. док. и материалов. – М., 1973.

20.Советская кинематография: Системат. сб. законодательных постановлений, ведомственных приказов и инструкций. – М., 1940.

21.Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны. – М., 2007.

22.Советские кинорежиссёры о кино. Сб. материалов. – М., 1986.

23.Сталин И.В. Собрание сочинений. – М., 1951. – Т. 13.

24.Сталин И. О Великой Отечественной войне Советского Союза – М., 1953.

25.Сталин И.В. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы. – СПб., 2006. – Ч. 1.

26.Сталин: в воспоминаниях современников и документах эпохи. – М., 2002.

27.Сталинские премии: Две стороны одной медали: Сб. – Новосибирск, 2007.

28.«Счастье литературы». Государство и писатели 1925–1938. Документы. – М., 1997.

Периодическая печать:

29.Авенариус Г. Уильям Дитерле / Искусство кино. – 1939. – № 10. – С. 56–61.

30.«Александр Попов» // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 4.

31.Александров О., Галантер Б. «Победа за нами» // Правда. – 1941. – 6 августа. – С. 4.

32.Александров С. «Кармелюк» // Кино. – 1939. – 11 января. – С. 3.

33.Антоновская А. Фильм о поэте-воине // Правда. – 1946. – 19 июля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

34.Аршаруни А. «Симона» и «Дарико» // Искусство кино. – 1937. – № 4. – С. 32.

35.Астахов И. «Суворов» // Новый мир. – 1941. – №3. – С. 234.

36.Астахов И. «Давид-Бек» // Вечерняя Москва. – 1944. – 19 февраля. – С. 3.

37.Барн Л. Фильм о Лермонтове // Литература и искусство. – 1943. – 17 июля. – С. 2.

38.Бачёлис И. «Александр Невский». Новый фильм С.М. Эйзенштейна // Известия. – 1938. – 11 ноября – С. 4.

39.Бедный Демьян «Богатыри». К премьере в Камерном театре» // Правда. – 1936. – 24 октября. – С. 4.

40.Блейман М. «Путешествие в Арзрум» // Искусство кино. – 1937. – № 2. – С. 25–26.

41.Бородин С. Неудавшийся фильм. // Правда. – 1943. – 31 июля. – С. 4.

42.Бродянский Б. Путь режиссера // Искусство кино. – 1939. – № 6. – С. 37–45.

43.Бухарин Н. Наш вождь, наш учитель, наш отец // Известия. – 1936. – 21 января. – С. 2.

44.Быстрянский В. Критические замечания об учебниках по истории СССР // Правда. – 1936. – 10 февраля. – С. 2–3.

45.В несколько строк // Кино. – 1941. – 9 мая. – С. 4.

46.Вейсман Е. «Степан Разин» Производство киностудии Мосфильм // Правда – 1939. – 4 сентября. – С. 6.

47.Вейсман Е. Опыт исторической киноновеллы // Искусство кино. – 1940. – № 5. – С. 36.

48.Вейсман Е. Первопечатник Иван Фёдоров // Искусство кино. – 1940. – № 5. – С. 37–42.

49.«Великий Лекарь» // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3.

50.Викторов В. Патриотический фильм. «Минин и Пожарский» // Вечерняя Москва. – 1939. – 26 октября. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

51.Вирта Н. О смелости подлинной и мнимой // Правда. – 1939. – 6 апреля. – С. 4.

52.Вишневский Вс. Картина о Руси // Кино. – 1938. – 11 декабря. – С. 2.

53.Волькенштейн В. «Поражение Фридриха» Фрагменты литературного сценария // Кино. – 1941. – 11 июля. – С. 3.

54.Вургун С. «Сабухи» // Кино. – 1941. – 3 января. – С. 3.

55.Выдающийся успех грузинского искусства // Правда. – 1937. – 14 января. – С. 4.

56.Галактионов М. По поводу одной рецензии на фильм «Адмирал Нахимов» // Правда. – 1947. – 6 января. – С. 4.

57.Геллер Д. Обсуждаем новые фильмы. «Салават Юлаев» // Кино. – 1941. – 21 февраля. – С. 2.

58.«Георгий Саакадз». Новый фильм М. Чиаурели // Вечерняя Москва. – 1942. – 28 февраля. – С. 3.

59.Герасимов С. Фильм о великом грузинском полководце и патриоте // Правда. – 1943. – 12 августа. – С. 4.

60.Гинзбург С. «Юность поэта» // Искусство кино. – 1937. – № 3. – С. 40–41.

61.Городинский В. Киноповесть о великом композиторе // Кино. – 1941. – 9 мая. – С. 3.

62.Городинский В. «Глинка» // Искусство кино. – 1947. – № 2. – С. 7–11.

63.Гребнер Г., Равич Н. Наука побеждать. Отрывок из сценария «Суворов». // Кино. – 1937. – 18 декабря. – С. 4.

64.Григорьев З. Выдающийся исторический фильм // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 3.

65.Грубая схема вместо исторической правды // Правда. – 1936. – 13 февраля. – С. 4.

66.«Давид-бек» // Коммунист. (Ереван) – 1942. – 6 января. – С. 4.

67.«Давид-Бек» Новая постановка А. Бек-Назарова // Вечерняя Москва. – 1942. – 24 февраля. – С. 3.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

68.Долгополов М. «Победа за нами» Боевой киносборник № 1 // Известия. – 1941. – 2 августа. – С. 4.

69.Дрейден Сим. Пётр и Алексей. // Кино. – 1937. – 4 июля. – С. 3.

70.Дукельский С. Поворот кино к современности // Правда – 1938. – 26 апреля. – С. 4.

71.Екстe А. Кино Советской Латвии // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 3.

72.Жан Ренуар о проблеме исторического фильма // Искусство кино. – 1939. – № 4. – С. 60.

73.Жижка М.В. Историческая путаница. Сценарий О. Форш «Пугачёв» // Кино. – 1936. – 4 сентября – С. 3.

74.Журавлев Д. Кинематографическая Рига // Кино. – 1941. – 18 апреля. – С. 1.

75.Закончились съемки фильма «Каугурцы» // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 2.

76.Заславский Д. Пушкин на экране («Путешествие в Арзрум» – сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна, производство Ленинградской киностудии) // Правда. – 1937. – 4 февраля. – С. 6.

77.Заславский Д. Поэма о великом грузинском полководце // Правда. – 1942. – 13 сентября. – С. 4.

78.Зельдович Г. «Дарико» // Искусство кино. – 1937. – № 3. – С. 44–45.

79.Зильвер Э. Заметка о фильме «Пётр Первый» (1 серия) // Кино. – 1937. – 28 августа. – С. 3.

80.Знать и любить историю своей родины // Правда. – 1936. – 7 марта. – С. 1.

81.Ильенков В. «Адмирал Нахимов» Новый художественный кинофильм // Красная звезда. – 1947. – 4 января. – С. 4.

82.Ильин М. Новые станции московского метро // Литература и искусство. – 1943. – 20 ноября. – С. 4.

83.«Интернационал» // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 1.

84.Искусство, рожденное Октябрем // Искусство кино. – 1947. – № 7. – С. 1–4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

85.История и литература // Литературная газета. – 1939. – 26 августа. – С. 1.

86.Кабалевский Дм. «Глинка» // Правда. – 1947. – 13 февраля. – С. 3.

87.Каплан М. Новаторство оператора. О фильме «Богдан Хмельницкий» // Искусство и жизнь. – 1941. – № 5. – С. 11–13.

88.Катаев В. «Устим Кармелюк». Производство Одесской киностудии // Правда. – 1939. – 8 января. – С. 6.

89.Керженцев П. Новая задача кино // Правда. – 1936. – 14 ноября. – С. 4.

90.Керженцев П. Фальсификация народного прошлого (О «Богатырях» Демьяна Бедного) // Правда. – 1936. – 15 ноября. – С. 3.

91.Киноповесть о великом узбекском поэте // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 4.

92.Ковальчик Е. Фальшивый фильм. // Культура и жизнь. – 1946. – 20 июля. – С. 4.

93.Кружков Н. «Минин и Пожарский». Новая картина фабрики «Мосфильм» // Кино. – 1939. – 23 октября. – С. 4.

94.Л.В. Новые фильмы. Выпуск ближайших двух месяцев // Вечерняя Москва. – 1939. – 26 июля. – С. 3.

95.Л.В. «Сабухи» Новый фильм А.И. Бек-Назарова // Вечерняя Москва. – 1940. – 16 ноября. – С. 3.

96.Левидов Мих. Ложная концепция // Кино. – 1940. – 18 октября. – С. 3.

97.Левицкий Н. Сценарий о Суворове // Кино. – 1937. – 18 декабря. – С. 4.

98.Лейбман А. «Назар Стодоля» // Кино. – 1937. – 4 марта. – С. 3.

99.Луковский И. Иван Грозный. Новый художественный исторический фильм // Вечерняя Москва. – 1945. – 3 февраля. – С. 3.

100. М.Н. «Пугачев». Новая картина «Ленфильма» // Правда. – 1937. – 2 ноября. – С. 6.

101. Леонидов О. «Лермонтов» // Вечерняя Москва. – 1943. – 16 июля. – С. 3.

102. Маневич И. «Георгий Саакадзе» // Искусство Кино. – 1946. –№ 2–3. – С. 8.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

103. Мануильский М. «Дарико». Новый фильм Госкинпрома Грузии // Правда. – 1937. – 17 января. – С. 6.

104. Марков Сергей. Мир Абая на экране // Литературная газета. – 1946. – 16 февраля. – С. 4.

105. Маркус И. В павильонах Киевской студии // Кино. – 1941. – 16 мая. – С. 2.

106. Мастера украинского искусства // Правда. – 1936. – 24 марта. – С. 1.

107. «Моцарт» // Кино. – 1941. – 14 февраля. – С. 4.

108. «Моцарт» // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3.

109. Музыкальный фильм «Моцарт» // Кино. – 1941. – 14 марта. – С. 3.

110. Муни П. Самое прекрасное мастерство // Искусство кино. – 1939. – № 6. – С. 34–36.

111. На заседании президиума ССП с активом // Литературная газета. – 1939. – 26 апреля. – С. 2–3.

112. Назаров А. «Последний маскарад» // Правда. – 1936. – 7 марта. – С. 4.

113. Начаты съёмки фильма «Сабухи» // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 4.

114. Нестерович О. «Песнь о «Варяге» (Сценарий Г. Гребнера) // Искусство кино. – 1946. – № 1. – С. 43–44.

115. Никольский Б. Дух народа // Кино. – 1941. – 28 марта. – С. 3.

116. Новогрудский А. Фильм о великом гражданине // Искусство кино. – 1937. – № 3. – С. 42.

117. Новые постановки. «Лермонтов» // Кино. – 1941. – 7 марта. – С. 4.

118. Новые кинофильмы // Заря Востока. – 1946. – 14 февраля. – С. 4.

119. О литературно-художественных журналах // Литературная газета. – 1939. – 30 августа. – С. 2.

120. О некоторых литературно-художественных журналах // Большевик. – 1939. – № 17 – С. 51–57.

121. «О смелости подлинной и мнимой» Обсуждение статьи Н. Вирта // Литературная газета. – 1939. – 20 апреля. – С. 7.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

122. О подготовке сценариев на 1942 год. Доклад начальника сценарного отдела Комитета И. Астахова // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 2.

123. О подготовке сценариев для 1942 г. // Кино. – 1941. – 18 апреля. – С. 4.

124. Об одной гнилой концепции // Правда. – 1936. – 10 февраля. – С. 3.

125. Обсуждение сценария «Глинка» // Кино. – 1941. – 9 мая. – С. 3.

126. Опасная медлительность // Кино. – 1941. – 30 мая. – С. 2.

127. Павленко П. Георгий Саакадзе // Красная звезда. – 1943. – 14 августа. – С. 4.

128. Папава М. Повесть о великом изобретателе // Кино. – 1941. – 23 мая. – С. 3.

129. «Пугачев» // Кино. – 1935. – 4 июля. – С. 3.

130. Петров В. Вторая серия // Кино. – 1937. – 11 сентября. – С. 2.

131. Пётр Первый // Известия. – 1938. – 30 декабря. – С. 4.

132. Пролетарский гимн. Отрывок из сценария М. Блеймана, по теме, материалам и при участии Н. Сотникова // Кино. – 1941. – 1 мая. – С. 2.

133. Пудовкин Вс. «Адмирал Нахимов» // Смена. – 1943. – № 23–24. – С. 13.

134. Пырьев И. Творческому процессу – живое руководство // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 2.

135. Райзман Ю. Вторая серия «Петра I» на экране // Правда. – 1939. – 12 января. – С. 6.

136. Рецензия, дезорганизующая читателя // Правда. – 1939. – 17 сентября. – С. 6.

137. Ровинский Л. «Пётр I» // Правда. – 1937. – 26 июля. – С. 6.

138. Розенталь М. О журналах без физиономии и характеров // Правда. – 1939. – 3 сентября. – С. 4.

139. Рошаль Г. Запорожцы // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 3.

140. «Салават Юлаев» // Кино. – 1940. – 25 октября. – С. 4.

141. Салманов Н. «Петр I» (Работа над сценарием) // Кино. – 1935. – 22 июня. – С. 2.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

142. Сарьян М. Страницы истории // Литература и искусство. – 1944. – 19 февраля. – С. 2.

143. «Севастопольская страда» // Кино. – 1941. – 28 февраля. – С. 4.

144. Слава русского народа // Правда. – 1937. – 10 февраля. – С. 1.

145. Слезкин Ю. Слава двенадцатого г. Новый исторический фильм «Кутузов» // Комсомольская правда. – 1944. – 19 марта. – С. 3.

146. Смирнов В. «Сабухи» Художественный исторический фильм // Вечерняя Москва. – 1942. – 26 февраля. – С. 3.

147. Смирнов В. «Георгий Саакадзе». Историко-художественный фильм // Вечерняя Москва. – 1942. – 25 сентября. – С. 3.

148. Стеценко Г. Фильм о казацко-крестьянском восстании // Искусство кино. – 1939. – № 10. – С. 40–41.

149. «Суворов» // Правда. – 1941. – 25 января. – С. 4.

150. Сценарии и картины 1941 г. // Кино. – 1940. – 25 октября. – С. 4.

151. Съёмки фильма «Давид-бек» // Коммунист. (Ереван) – 1942. – 13 декабря. – С. 2.

152. Тематический план Одесской студии // Кино. – 1941. – 7 марта. – С. 4.

153. Тюрин И. Дебют режиссера // Кино. – 1941. – 23 мая. – С. 2.

154. Тюрин И. Почему запаздывает фильм «Лермонтов»? // Кино. – 1941. – 13 июня. – С. 4.

155. Успех советских кинофильмов в Эстонии // Правда. – 1940. – 24 мая. – С.

156. Успех картины «Богдан Хмельницкий» // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 1.

157. Февральский А. Патриотический фильм // Заря Востока. – 1942. – 8 марта. – С. 4.

158. Фильм «Богдан Хмельницкий» готов // Кино. – 1941. – 14 февраля. – С. 1.

159. Фонштейн А. «Степан Разин» // Вечерняя Москва. – 1939. – 15 сентября. – С. 3.

160. Хвыля А. Украинская опера. // Правда. – 1936. – 9 марта. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

161. Хвыля А. Счастливая встреча // Правда. – 1936. – 23 марта. – С. 4.

162. Херсонский Х. Историческая тема в кино // Искусство кино. – 1938. – № 3. – С. 42–49.

163. Художественная кинематография в 1941 году. Доклад Начальника Главного Управления по производству художественных фильмов К. Полонского // Кино. – 1941. – 11 апреля. – С. 2.

164. Чахирьян Г. «Арсен» // Искусство кино. – 1937. – № 6. – С. 38–40.

165. Чахирьян Г. «Пугачёв» // Искусство кино. – 1937. – № 12. – С. 32–34.

166. Чиаурели М.Э. Фильм о народном герое // Искусство кино. – 1937. – № 6. – С. 42.

167. Чиаурели М. «Давид-Бек» Новый художественный фильм / Литература и искусство. – 1944. – 19 февраля. – С. 2.

168. Шимонаев А. Севастопольский рассказ // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3.

169. Шкловский В.Б. // Советский экран. – 1927. – № 33. – С. 10.

170. Шкловский В. Сценарий «Капитанская дочка» // Искусство кино. – 1937. – № 2. – С. 47.

171. Шкловский В. «Кутузов» // Искусство кино. – 1946. – № 2–3. – С. 2–3.

172. Шкловский В. Искусство жизненной правды // Искусство кино. – 1947. – № 7. – С. 15–16.

173. Шкловский В. «Крейсер «Варяг» // Искусство кино. – 1947. – № 3. – С. 21–24.

174. «Штурм Измаила» // Кино. – 1941. – 14 февраля. – С. 4.

175. «Штурм Измаила». Художественный совет обсуждает сценарий // Кино. – 1941. – 20 июня. – С. 3.

176. Шумяцкий Б. Музыкальная культура в кино // Правда. – 1935. – 8 апреля. – С. 3.

177. Шумяцкий Б. Фильм «Дубровский» и его критики // Правда. – 1936. – 5 марта. – С. 4.

178. Эйзенштейн С. Патриотизм – наша тема // Кино. – 1938. – С. 3–4.

179. Эль-Регистан. «Давид-бек» // Правда. – 1944. – 19 февраля. – С. 4.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

180. Юбилей кинодраматурга. К 25-летию творческой деятельности Г.Э. Гребнера // Искусство кино. – 1947. – № 1. – С. 25.

181. Юренев Р. «О Петре ведайте...» // Искусство кино. – 1939. – № 2. – С. 16–20.

182. Юренев Р. Народная эпопея // Искусство кино. – 1941. – № 4. – С. 19–26.

183. Юренев Р. «Адмирал Нахимов» // Искусство кино. – 1947. – № 1. – С. 15–19.

Источники личного происхождения:

184. Александров Г.В. Эпоха и кино. – М., 1983.

185. Арнштам Л.Ю. Музыка героического. – М., 1977.

186. Балаш Б. Моцарт. Пьеса в трех действиях, семи картинах – М., Л., 1940.

187. Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера – М., 1965.

188. Бирман С. Путь актрисы: – М., 1962.

189. Бирман С.Г. Судьбой дарованные встречи. – М., 1971.

190. Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. – М., 1973.

191. Большаков И. Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии – М., 1946.

192. Булгаковы М. и Е. Дневник мастера и Маргариты. – М., 2003.

193. Вайсфельд И.В. Сергей Эйзенштейн: Потылихские зарисовки // Свой. – 2010. – № 1. – С. 6–13.

194. Вейсман Е. Предисловие // Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 3–8.

195. Вишневский Вс. Из дневников 1944–1948 гг. // Киноведческие записки – 1998. № 38. – С. 64–80.

196. Герасимов С.А. Соб. соч. в 3 т. – М., 1982–1984.

197. Горький М. Соб. соч. в 30 т. – М., 1952. – Т. 18.

198. Гребнер Г.Э. «Штурм Измаила». Киносценарий. – М., 1952.

199. Греков Б.Д. История и кино // Советский исторический фильм Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 9–13.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

200. Дзиган Е. Жизнь и фильмы: Статьи. Свидетельства. Воспоминания. Размышления. – М., 1981.

201. Довженко А.П. Соб. соч. в 4 т. – М., 1966–1969.

202. Дружинин Н.М. Дневник // Вопросы истории. – 1997. – № 7. – С. 121–143.

203. Жаров М.И. Жизнь, театр, кино. Воспоминания. – М., 1967.

204. Зархи А. Мои дебюты. – М., 1985.

205. Злобин С.П. Автобиография // Советские писатели. Автобиографии. – Т. 4. – М., 1972. – С. 180–195.

206. Ивановский А.В. Воспоминания кинорежиссера. – М., 1967.

207. Кавалеридзе И. Воспоминания // Иван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний / Сост. и примечания Глущенко Е.С. – Киев, 1988.;

208. Козинцев Г.М. Переписка. 1922–1973. – М., 1998.

209. Козинцев Г.М. Соб. соч. в 5 т. – Л., 1982–1986.

210. Коненков С.Т. Мой век. – М., 1972.

211. Коонен А. Страницы жизни. – М., 1985.

212. Ливанов Б.Н. Композиция по материалам жизни и творчества. Статьи. Письма. Воспоминания. – М., 1983.

213. Луковский И. Адмирал Нахимов. Историческая драма в 4 актах, 7 картинах с прологом. Новая редакция. – М., 1944.

214. Луковский И. Адмирал Нахимов. Литературный сценарий – М., 1944.

215. Поспелов П. Сила советского патриотизма. – М., 1945.

216. Павлов В.Е. Долгие дороги в кино // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. Вып. 3. – М., 1986. – С. 238–259.

217. Перестиани И.Н. 75 лет жизни в искусстве. – М., 1962.

218. Петров В. Идеи и образы «Петра I» // Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 30–38.

219. Прокофьев С.С. Музыка в фильме «Александр Невский» // Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 26–29.

220. Пудовкин В.И. Соб. соч. в 3 т. – М., 1974–1976.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

221. Пушкин А.С. Сочинения в 3 т. – М., 1986. – Т. 3.

222. Равич Н. Всеволод Пудовкин // Пудовкин в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 230–235.

223. Разумный А.Е. У истоков… Воспоминания кинорежиссера. – М., 1975.

224. Ромм М.И. Избранные произведения в 3 т. – М., 1980–1982.

225. Ромм М.И. Как в кино. Устные рассказы. – Нижний Новгород, 2003.

226. Рошаль Г.Л. Кинолента жизни. – М., 1974.

227. Симонов К.М. Глазами человека моего поколения. Размышления о И.В. Сталине – М., 1988.

228. Тезисы докладов на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма. – М., 1940.

229. Толстой А. Мой опыт сценариста // Вопросы кинодраматургии. – Вып. 1. – М., 1954.

230. Трауберг Л.З. Избранные произведения в 2 т. – М., 1988.

231. Фадеев А.А. Соб. соч. в 5 т. – М., 1960. – Т. 5.

232. Ханов А. Образ народного героя // Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 56–60.

233. Чаплин Ч.С. О себе и своем творчестве. В 2 т. – Т. 1. – М., 1990.

234. Черкасов Н.К. Литературное наследие // Николай Черкасов. Сборник. / Сост. Н.Н. Черкасова. – М., 1976. – С. 15–288.

235. Черкасова Н.Н. От «Александра Невского» до «Ивана Грозного» // Николай Черкасов. Сборник – М., 1976. – С. 291–304.

236. Шкловский В. Об историческом сценарии // Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939. – С. 73–83.

237. Шкловский В. Тезисы к докладу «Исторический роман и исторический фильм» // Тезисы докладов на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма. – М., 1940. – С. 16–20.

238. Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы кинодраматургии. – Вып. 1. – М., 1954.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

239. Шкловский В. Как мы были счастливы… // Пудовкин в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 58–66.

240. Эйзенштейн С. Тезисы к докладу «Проблемы советского исторического фильма» // Тезисы докладов на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма. – М., 1940. – С. 3–15.

241. Эйзенштейн С.М. Иван Грозный. Киносценарий // Новый мир. – 1943. – № 10–11. – С. 60–108.

242. Эйзенштейн С.М. Иван Грозный. Киносценарий – М., 1944.

243. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. – М., 1956.

244. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964–1971.

245. Эйзенштейн С.М. Мемуары. В 2 т. – М., 1997.

246. Эйзенштейн С.М. Исторический комментарий к фильму «Иван Грозный» // Киноведческие записки. – 1998. № 38. – С. 173–246.

247. Эйзенштейн С.М. Метод. В 2 т. – М., 2002.

248. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М., 2000.

249. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. В 2 т. – М., 2004–2006.

250. Эрмлер Ф. Документы, статьи, воспоминания. – Л, 1974.

251. Юренев Р. Несколько повседневных встреч // Пудовкин в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 284–297.

252. Юренев Р.Н. В оправдание этой жизни. – М., 2007.

253. Юзовский Ю. Эйзенштейн! // Киноведческие записки – 1998. № 38. – С. 40–63.

254. Юткевич С.И. Кино – это правда 24 кадра в секунду. – М., 1974.

255. Юткевич С.И. Контрапункт режиссера. – М., 1960.

256. Ярматов К. Возвращение. – Ташкент, 1987.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Литература

Монографии:

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск, 2008.
2. Агурский М.С. Идеология национал-большевизма. – М., 2003.
3. Алексеев В.А. «Штурм небес» отменяется?: Критические очерки по истории борьбы с религией в СССР. – М., 1992.
4. Анастасьев Н. Трагедия триумфатора. – М., 2006.
5. Андреев Э.М., Кузнецова А.В. Культура патриотизма и консолидация общества. – М., 2004.
6. Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлёт и падение метафоры. – М., 2009.
7. Арлазоров М. Протазанов. – М., 1973.
8. Аронов А. А. Отечественная культура в период тоталитаризма. 30–50-е гг. XX в. – М., 2008.
9. Базен А. Что такое кино? – М., 1972.
10. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М. 1968.
11. Белова Т. Д. Культура и власть. – М., 1991.
12. Богомолов Ю. Михаил Калатозов: (Страницы творческой биографии). – М., 1989.
13. Борев Ю.Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. – М., 2008.
14. Бранденбергер Д.Л. Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956. – СПб., 2009.
15. Булавка Л.А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. – М., 2007.
16. Булавка Л.А. Феномен советской культуры. – М., 2008.
17. Васькин А. Спасти Пушкинскую площадь – М., 2011.
18. Веселовский С.Б. Исследования по истории опричнины. – М., 1963.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

19.Вдовин А.И. Русские в XX веке. – М. 2004.

20.Вдовин А.И., Зорин В.Ю., Никонов А.В. Русский народ в национальной политике. XX век. – Кунгур, 2007.

21.Война на экране. – М., 2006.

22.Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.

23.Голубев А. В. «Если бы мир обрушился на нашу Республику...»: Советское общество и внешняя угроза в 1920–1940-е гг. – М., 2008.

24.Государство наций: Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина / под ред. Р.Г. Суни, Т. Мартина. – М., 2011.

25.Гращенкова И.Н. Кино серебряного века. – М., 2005.

26.Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. – М., 1998.

27.Добренко Е. Политэкономия соцреализма. – М., 2007.

28.Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М., 2008.

29.Дубровский А. М. Историк и власть: Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.). – Брянск, 2005.

30.Духовный потенциал СССР накануне Великой Отечественной войны: Из истории советской культуры, 1917–1941 гг.: Сб. ст. – М., 1985.

31.Ждан В. Народный артист СССР В.Р.Гардин. – М., 1951.

32.Ждан В.Н. Эстетика фильма. – М., 1982.

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

34.Зубков Ю.А. Творчество Н.К. Черкасова. – М., 1964.

35.История белорусского кино. В 2 ч. – М., 1969–1970.

36.История Казахской СССР с древнейших времён до наших дней / Под ред. М. Абдыкалыкова и А. Панкратовой. – Алма-Ата, 1943.

37.История советского кино в 4 т. – М., 1973. – Т. 2. (1931–1941).

38.История советского кино в 4 т. – М., 1975. – Т. 3. (1941–1952).

39.Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров. Искусство кинорежиссера. – Ереван, 1973.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

40.Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – М., 1983.

41.Караганов А.В. Первое столетие кино. – М., 2006.

42.Клейман Наум. Формула финала. Статьи, выступления, беседы. – М., 2004.

43.Ким М.П. О культуре как предмете исторического изучения. – М., 1974.

44.Кино: Методология исследования / Отв. ред. В. Муриан. – М., 1984.

45.Кино Армении. Сб. / Сост. А. Гаспарян. – М., 1994.

46.Кинооператор Андрей Москвин. Очерк жизни и творчества. Воспоминания товарищей. – Л., 1971.

47.Кип Дж. Литвин А. Эпоха Иосифа Сталина в России. Современная историография. – М., 2009.

48.Козлов Л.К. Произведение во времени: Статьи, исследования, беседы. – М., 2005.

49.Коломойцев П., Френкель Л. Рождение кинофильма. – М., 1939.

50.Копосов Н. Хватит убивать кошек! Критика социальных наук. – М., 2005.

51.Копосов Н. Память строгого режима: История и политика в России. – М., 2011.

52.Куманёв В.А. 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции. – М., 1991.

53.Летопись российского кино. 1863–1929. – М., 2004.

54.Летопись российского кино. 1930–1945. – М., 2007.

55.Летопись российского кино. 1946–1965. – М., 2010.

56.Листов В.С. История смотрит в объектив – М., 1973.

57.Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Сб.: Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 2005.

58.Любомудров М.Н. Н. Симонов. Ю. Завадский – М., 1983.

59.Магидов В.М. Зримая память истории – М., 1984.

60.Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания – М, 2005.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

61.Македонский А. В. Красная Армия на культурном фронте (1920–30-е годы). – М., 2008.

62.Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. – М., 1997.

63.Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. – М., 1950.

64.Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. В 2 т. – М., 1983.

65.Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. и другие ранние философские работы – М., 2010.

66.Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР 1923–1939. – М., 2011.

67.Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. – М., 1952.

68.Марьямов Г. Кремлёвский цензор. Сталин смотрит кино. – М., 1992.

69.Мутья Н.Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX-XX вв. – СПб., 2010.

70.Наумов Н. В. Социально-экономические и культурные преобразования в СССР в 1928–1941 гг. Проблемы отечественной историографии. – М., 2004.

71.Нестьева М.И. Сергей Прокофьев. – Челябинск, 2003.

72.Огнев К.К. Биографический фильм: судьба человека или история страны. – М., 2003.

73.Паперный В. Культура Два. – М., 2007.

74.Парфёнов Л.А. Николай Черкасов. – М., 2003.

75.Пинегина Л. А. Художественная культура как фактор Великой Победы. – М., 1997.

76.Писаревский Д. Братья Васильевы. – М., 1981.

77.Полякова А.Л. Архитектор Леонид Михайлович Поляков. – М., 2008.

78.Резинко Д.Б. Советская идеология как фактор российской модернизации в XX веке. (Опыт социально-антропологического анализа проблемы). – М., 2004.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

79.Религия и церковь в истории России (Советские историки о православной церкви в России). / Общ. ред. и предисл. А.М. Сахарова. – М., 1975.

80.Российский иллюзион – М, 2003.

81.Рошаль Л.М. Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет на фоне эпохи. – М., 2007.

82.Садуль Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней. – М., 1957.

83.Савельева И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. – СПб., 2008.

84.Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. – М., 2008.

85.Сапронов П.А. Русская культура IX–XX вв.: Опыт осмысления. СПб., 2005.

86.Соболев Р. Александр Довженко. – М., 1980.

87.Советская культура в годы Великой Отечественной войны / Отв. ред. М. П. Ким. – М., 1976.

88.Советский исторический фильм: Сб. ст. / Под ред. Вейсмана Е. – М., 1939.

89.Соколов В.С. Киноведение как наука. – М., 2008.

90.Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. ст. / Сост. К. Разлогов. – М., 1984.

91.Теплиц Е. История киноискусства в 4 т. – М., 1973. – Т. 4.

92.Теплиц Е. История киноискусства в 4 т. – М., 1974. – Т. 5.

93.Токарев В. А. Советское общество и польская кампания 1939 г. – Магнитогорск, 2000.

94.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1974.

95.Тюрин Ю.П. История и киномистификации: Кино, правда истории, духовные традиции. – М., 2008.

96.Устрялов Н.В. Национал-большевизм. – М., 2003.

97.Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского – М., 2002.

98.Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. – М., 2010.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

99. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. – М, 2007.
100. Храмкова Е. Л. Культура России 1941–1945 гг.: Отечественная историография рубежа XX – XXI веков. – Самара, 2006.
101. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архитипической реальности. – М. 2006.
102. Чегодаева М.А. Социалистический реализм. Мифы и реальность. – М., 2003.
103. Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000) – М., 2007.
104. Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущёве. (Государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 годах). – М., 1999.
105. Шкловский В. Эйзенштейн. – М., 1976.
106. Юрганов А.Л. Русское национальное государство: Жизненный мир историков эпохи сталинизма. – М., 2011.
107. Юренев Р.Н. Советский биографический фильм. – М., 1949.
108. Экранизация истории: политика и поэтика: По материалам конференции / Отв. ред. Л. Будяк. – М., 2003.
109. Янгиров Р., Янгиров Р. Кино в Башкортостане. – Уфа, 2001.

Диссертации:

110. Батомункуева Р.А. Социальная память как стабилизирующий фактор в процессах общественных изменений: Дис. … канд. социол. наук. – М., 2006.
111. Злоказова Е.И. Кинематограф в системе политических коммуникаций общества.: Дис... канд. полит. наук. – СПб., 1994.
112. Конопов Л.И. Историческое сознание и его функции: Дис. .. канд. филос. наук. – М., 1989.
113. Логинова Л.Ф. Становление и развитие культурной политики Советского государства (1917–1939 гг.): Дис. … докт. ист. наук. – М., 2005.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

114. Огнев К.К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса: Дис. ... докт. искусствоведения. – М., 2003.

115. Стругов Г.А. Государственно-правовое и идеологическое воздействие государственной системы на сознание народа в годы Великой Отечественной войны: Дис. … канд. ист. наук. – СПб., 2005.

116. Федюк А.В. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е – 1930-е гг.: Дис. … канд. ист. наук. – Новосибирск, 2009.

Статьи:

117. Алексеева Г.Д. Идеологические процессы в России 20-30-х гг. XX века // Труды Института российской истории / Отв. ред. Сахаров А.Н. – Вып. 4. – М., 2004 – С. 201–220.

118. Артамонов В.А. Патриотизм и державное сознание в России: становление и эволюция IX–XX вв. / Патриотизм – составляющая государственной национальной политики России: теория, практика. – М., 2010. – С. 10–42.

119. Бабиченко Д. Л. Сталин: «Доберемся до всех»: (Как готовили послевоенную идеологическую кампанию 1943–1946). // Исключить всякие упоминания... Очерки истории советской цензуры. – Минск; М., 1995. – С. 139–188.

120. Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х гг. // Отечественная история. – 2003. – №6. – С. 31–46.

121. Барсенков А. Стоит ли бояться прошлого? Сталинский социализм в отечественной истории XX века // Политический класс. – 2009. – № 12. – С. 7–18.

122. Берман В. Альберт Гендельштейн // 20 режиссёрских биографий – М., 1978. – С. 18–35.

123. Блейман М. Павел Петров-Бытов // 20 режиссерских биографий. – М, 1978. – С. 198–218.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

124. Бражников И. Между государственным и человеческим. «Товарищ Сталин» и проблема русского национального сознания // Политический класс. – 2009. – № 12. – С. 91–99.

125. Бранденбергер Д., Петроне К. «Все черты расового национализма...»: Интернационалист жалуется Сталину (январь 1939 г.) // Вопросы истории. – 2000. – № 1. – С. 128–133.

126. Булавка Л. Оптика сталинизма: эффект ослепления. Alter ego постсоветского либерализма // Политический класс. – 2009. – № 12. – С. 41–65.

127. Вайсфельд И. Горький и творчество кинодраматурга. // Вопросы кинодраматургии. – Вып. 1. – М., 1954. – С. 276–298.

128. Вайсфельд И.В. Предмет исследования // Кино: Методология исследования. – М., 1984. – С. 101–114.

129. Власов М. Юрий Тарич // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 283–298.

130. Гордина Е.Я. История как инструмент патриотического воспитания в СССР накануне и в начале Великой Отечественной войны // Преподавание истории в школе. – 2010. – № 3. – С. 9–13

131. Дерябин А. Пять лет и три года: Предыстория и история калатозовского «Шамиля» // Киноведческие записки. – 2004. № 67. – С. 114–125.

132. Добренко Е. «История народа принадлежит царю»: Диалектика народной монархии // Киноведческие записки. – 2004. № 70. – С. 27–69.

133. Добренко Е. Ордена, они же люди, или история с биографией // Киноведческие записки. – 2005. № 74. – С. 18–56.

134. Добренко Е. О репрезентологии (К культурной истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. – 2005. № 71. – С. 406–421.

135. Долидзе Г. Грузинское кино в годы Великой Отечественной войны. / Грузинское кино в послевоенные годы. // Грузинское кино. Страницы истории – Тбилиси, 1979.

136. Донец Л., Медведев Т. «В меру чувств Шевченко» К 150-летию со дня рождения великого Кобзаря // Искусство кино. – 1964. – № 3. – С. 12–18.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

137. Дубровский А.М. От «нации Обломовых» к «великому русскому народу»: из истории партийно-государственной идеологии в СССР в 1930–1950-е годы // Страницы истории. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 9. – Брянск, 2001. – С. С.176-190.

138. Дубровский А. М., Прудникова Е. П. Идейное перевооружение: патриотизм и идеология большевиков (1920–1940-е гг.) // Отечественная культура и историческая мысль XVIII – XX веков: Сб. статей. Вып. 3 / Под ред. А. М. Дубровского. – Брянск, 2004. – С. 55–91.

139. Дубровский А.М., Прудникова Е.П. Переломный год. // Русский сборник. Труды кафедры отечественной истории древности и средневековья БГУ им. акад. И.Г. Петровского. – Вып. 2–3. – Брянск, 2006. – С. 83–91.

140. Елисеев А. Славянофил в Кремле. Под видом марксизма-ленинизма Сталин пытался реализовать совсем иной проект // Политический класс. – 2009. – № 12. – С. 67–76.

141. Ершова Т.Е. Фильм «Иван Грозный» и его судьба: историческая эпоха и интерпретации С. Эйзенштейна // Материальная база сферы культуры – Науч.-информ. сб. – Вып. 1. – М., 2002. – С. 92–108.

142. Закиров О.А. Борьба вокруг патриотических произведений в среде советской литературно-художественной интеллигенции (1939 год). // CLIO-SCIENCE: Проблемы истории и междисциплинарного синтеза: Сб. научных трудов. Вып. I. – М., 2010. – С. 151–167.

143. Закиров О.А. История технического развития советского кинематографа в 1929 – 1945 годах. Создание отечественных технологий звукового и цветного кино // Материалы научных чтений памяти проф. В.С. Виргинского: К 100-летию со дня рождения. – М., 2008. – С. 19–34.

144. Закиров О.А. «Моцарт» 1941 год. Несостоявшийся проект советского предвоенного кино. // Образование. Наука. Научные кадры. – 2011. – № 2. – С. 230–232.

145. Закиров О.А. Общественно-политическая оценка исторических фильмов в СССР на рубеже тридцатых – сороковых годов XX века. // Общество и

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

власть в России: история и современность. Материалы Всероссийских научных чтений посвящённых 100-летию со дня рождения проф. Д.С. Бабурина / Отв. ред. Э.М. Щагин. – М., 2010. – С. 133–138.

146. Зверев В. Время, художник, кинематограф и муза Клио // Экранизация истории: политика и поэтика: По материалам конференции / Отв. ред. Л. Будяк. – М., 2003.

147. Зезина М. Р. Складывание командно-бюрократических методов руководства культурой // Режим личной власти Сталина. К истории формирования. – М., 1989.

148. Изволов Н.А., Смагина С.А. Предисловие от составителей // Соколов В.С. Киноведение как наука. – М., 2008. – С. 5–7.

149. Калимонов И.К. О предмете социокультурной истории // Казанский университет как исследовательское и социокультурное пространство: Сборник научных статей и сообщений. – Казань, 2005. – С. 329–336.

150. Капельгородская Н. Из когорты первопроходцев // Иван Кавалеридзе: Сб. ст. и воспоминаний / Сост. и примечания Глущенко Е.С. – Киев, 1988.

151. Кибрик Е. Александр Невский // Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 301–306.

152. Кино в цифрах: По сведениям государственных органов статистики. Библиографический обзор // Киноград. – 2009 № 20. – С. 210–278.

153. Киреева М. «Иван Грозный» // Российский иллюзион – М, 2003. – С. 243–248.

154. Кирикова Л. М. Проблема национального и интернационального в советской культуре 20–30-х гг. (К истории идейной борьбы) // Диалектика интернационального и национального в социалистической культуре. – Л., 1985. – С. 58–68.

155. Кисунько В. Ольга Преображенская // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 261–282.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

156. Колодникова Л.П. Воспитание патриотизма начинается с истории // Патриотизм – составляющая государственной национальной политики России: теория, практика. – М., 2010. – С. 133–142.

157. Константинов С.В. Дореволюционная история России в идеологии ВКП (б) 30-х гг. // Историческая наука в России в XX веке. – М., 1997. – С. 217–239.

158. Кузнецова В.А. Факт и документ в историческом фильме / Документализм и современное кино. – Л., 1985. – С. 66–82.

159. Кузнецова М. Пётр Первый. // Российский иллюзион. – М., 2003. – С. 171–176.

160. Лаврентьев С. «Суворов»: на взгляд солдата // Искусство кино. – 1990. – № 5. – С. 7–10.

161. Латышев А. Сталин и кино // Суровая драма народа: Ученые и публицисты о природе сталинизма. – М., 1989. – С. 489–508.

162. Латышев А. «Суворов»: на взгляд полководца // Искусство кино. – 1990. – № 5. – С. 4–7.

163. Левандовский А.А. Оружие мифа. Миф как средство легитимации власти в России. // Свободная мысль – XXI. – 2001. – № 2. – С. 102–118.

164. Листов В. Миф и факт на экране // История страны. История кино / Под ред. С. С. Секиринского. – М., 2004.

165. Лопатин Л. М. К вопросу о патриотической консолидации к началу 1940-х гг. как отражение перемен в советском обществе // Переломные эпохи в истории Германии и России в антропологическом изыскании. – Кемерово, 2010. – С. 141–148.

166. Луковцева Т.А. Время «оттепели» в литературно-художественном творчестве // XX съезд КПСС и его исторические реальности. – М., 1991.

167. Максименков Л. Главный режиссёр. Сталин смотрит кино // Родина. – 2003. – № 2. – С. 26–31.

168. Максименков Л. Введение // Кремлёвский кинотеатр. 1928–1953: Документы. – М., 2005. – С. 7–78.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

169. Марголит Е. Историко-биографический фильм – опыт прошлого в современном контексте // Экранизация истории: политика и поэтика: По материалам конференции / Отв. ред. Л. Будяк. – М., 2003. – С. 38–43.

170. Марчуков А.В. Советский патриотизм и национальная идентичность: восточнославянский аспект / Патриотизм – составляющая государственной национальной политики России: теория, практика. – М., 2010. – С. 59–84.

171. Масловская Н. Список периодических, продолжающихся и информационных кино-изданий. 1917–1991. // Кинограф. – 2007 № 18. – С. 6–93.

172. Матушевский Б. Живая фотография: чем она является и чем должна стать // Киноведческие записки. – 2007. № 83 – С. 127–162.

173. Медведев Т., Донец Л. Иван Кавалеридзе // 20 режиссёрских биографий. – М:, 1971. – С. 136–153.

174. Павлова М. Георгий Тасин // 20 режиссерский биографий. – М., 1971. – С. 299–313.

175. Петрий П. Патриотизм как фундаментальная ценность Великой Победы // Безопасность Евразии. – 2010. – № 1. – С. 50–58.

176. Попов В.П. Государственная идеология в советскую эпоху: К постановке проблемы. // Проблемы отечественной истории. – Вып. 8. / Под общ. ред. Тимофеева П.Т. – М., 2004. – С. 185–218.

177. Раздорский И. Семен Тимошенко // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 314–331.

178. Разлогов К. Специфика игрового кино как исторического источника // История страны. История кино / Под ред. Секеринского С.С. – М., 2004.

179. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М., 2010.

180. Репина Л.П. Знания о прошлом и историческая культура // Казанский университет как исследовательское и социокультурное пространство: Сборник научных статей и сообщений. – Казань, 2005. – С. 302–310.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

181. Репина Л.П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. – 2004. – №5. – С. 39–51.

182. Рошаль Л. Историзм художественного мышления как элемент экранной образности // Экранизация истории: политика и поэтика: По материалам конференции / Отв. ред. Л. Будяк. – М., 2003. – С. 7–18.

183. Рошаль Л. Александр Невский как секретарь псковского обкома // Киноведческие записки. – 2007. № 81. – С. 21–45.

184. Рыбак Н. «Богдан Хмельницкий» // Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 360–363.

185. Симачева Т. Борис Шумяцкий. Жизнь и деятельность в источнках и исследованиях. Ч. 1. // Кинограф. – 2007 № 18. – С. 94–133.

186. Симачева Т. Борис Шумяцкий. Жизнь и деятельность в источнках и исследованиях. Ч. 2. // Кинограф. – 2008 № 19. – С. 56–125.

187. Спутницкая Н. Фольклор в кино // Кинограф. – 2007 № 18. – С. 232–284.

188. Сулькин М. Владимир Вайнштok // 20 режиссерских биографий. – М., 1971. – С. 23–43.

189. Сэпман И. Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. – Л, 1974. – С. 7–81.

190. Табукашвили О. Грузинский кинематограф 30-х гг. // Грузинское кино. Страницы истории. – Тбилиси, 1979.

191. Токарев В. А. «Кара панам! Кара!»: Польская тема в предвоенном кино (1939–1941 гг.) // Отечественная история. – 2003. – № 6. – С. 47–59.

192. Токарев В.А. «Минин и Пожарский»: Спасение в Смуте? // Историк и художник. – 2004. – № 1. – С. 123–134.

193. Уленбрух Б. Миф как крамола. Догадки об «Александре Невском» // Киноведческие записки. – 2001. № 53. – С. 236–259.

194. Уленбрух Б. Инсценировка мифа: О фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» // Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. – СПб., 2002. – С. 316–327.

195. Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. – 1993. – № 2. – С. 47–57.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

196. Фомин В. От Ханжонкова до Голутвы или Полный назад // Родина. – 2008. – № 9. – С. 125–134.

197. Фрейлих С. Пётр I // Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 264–269.

198. Фрейлих С.И. Исторический фильм // Очерки истории советского кино. В 3 т. / Под ред. Ю.С. Калашникова, Н.А. Лебедева, Л.П. Погожевой и Р.Н. Юренева. – М., 1959 – Т. 2. (1935–1945).

199. Хан-Магомедов С.О. Претензии классицистической концепции на формирование стиля XX века. // Архитектура Мира. Вып. 3. – М., 1994. – С. 181–183.

200. Цукерман В. Двойная «Мышеловка», или Самоубийство фильмом // Искусство кино. – 1991. – № 9. – С. 83–92.

201. Чахирьян Г. Иван Грозный // Искусство миллионов – М., 1958. – С. 4010–414.

202. Шафганс Б. «Валькирия» Эйзенштейна и германо-советские отношения // Киноведческие записки. – 1998. № 39. – С. 198–211.

203. Шеин И.А. Сталин и Отечественная война 1812 года: опыт изучения советской историографии 1930–1950-х годов // Отечественная история. – 2001. – № 6. – С. 97–108.

204. Шкловский В. Михаил Доллер // 20 режиссерских биографий – М., 1978. – С. 36–45.

205. Юмашева О.Г., Лепихов И.А. Феномен «тоталитарного либерализма» (Опыт реформы советской кинематографии, 1939–1941 гг.) // Киноведческие записки. –1993. № 20. – С. 125–144.

206. Юренев Р.Н. Сергей Михайлович Эйзенштейн // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи – М., 1956. – С. 5–40.

207. Юренев Р.Н. Биографические фильмы // Очерки истории советского кино. В 3 т. / Под ред. Ю.С. Калашникова, Н.А. Лебедева, Л.П. Погожевой и Р.Н. Юренева. – М., 1961. – Т. 3. (1946–1956).

208. Юренев Р.Н. Эйзенштейн // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – Т. 1. – М., 1964. – С. 25–68.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

209. Юренев Р. Бела Балаш – теоретик киноискусства // Балаш Б. Кино. Становление и сущьность нового искусства. – М., 1968. – С. 7–29.
210. Юренев Р.Н. Трагедия Сергея Эйзенштейна // Родина. – 1993. – № 11. – С. 104–115.

Справочные издания, каталоги:

211. Вокруг Сталина. Историко-биографический справочник. – СПб., 2000.
212. Кинословарь в 2 т. – Т. 1. – М. 1966.
213. Кинословарь в 2 т. – Т. 2. – М., 1970.
214. Книги о кино (1917–1960). – М., 1962.
215. Культурная жизнь в СССР. Хроника в 5 т. – Т. 2. – М., 1976.
216. Культурная жизнь в СССР. Хроника в 5 т. – Т. 3. – М., 1977.
217. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино. – М., 1995.
218. На троне и на экране. Аннотированный каталог фильмов (1907–2007). – Белые Столбы, 2007.
219. Режиссеры советского художественного кино: Биофильмографический справочник. – М., 1987.
220. Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. В 3 т. – М., 1961. – Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.).
221. Советское кино в датах и фактах (1917–1969). – М., 1974.
222. Сталиниана: указатель основных должностей, псевдонимов, мифов и легенд, покушений, источников и литературы о жизни и деятельности И.В. Сталина / Степанов А.И., Уткин А.И. – М., 2007.
223. Фотокинотехника. – М., 1981.
224. Энциклопедический словарь кино. – М., 1986.

Литература на иностранных языках:

1. Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. – New-York, 1955.
2. Bordwell D. The Cinema of Eisenstein. – New York, London, 2005.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

3. Gillespie D. Earli soviet cinema. Innovation. Ideology and propaganda. – London, 2000.
4. Kenez P. The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. – New-York, 1986.
5. Kenez P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. – London, New-York, 2001.
6. Leyda J. Kino. A history of Russian and Soviet Film – London, 1973.
7. Miller J. Soviet cinema: Politics and Persuasion under Stalin. – London, New York, 2010.
8. Platt K., Brandenberger D. Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda. – Madison, 2006.
9. Perrie M. The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia. – Birmingham, 2001.
10. Pronay N., Spring D.W. Propaganda, politics and film, 1918–45. – 1982.
11. Sorlin P. The film in history. Restaging the Past. – Oxford, 1980.
12. Stalinism and Soviet Cinema. – London, New-York, 1993.
13. Taylor R. Red stars, positive heroes and personality cults / Stalinism and Soviet Cinema. – London, New-York, 1993.
14. The Red Screen. Politics, society, art in soviet cinema. – London, New-York, 2002.

Интернет-ресурсы:

1. http://www.gosfilmofond.ru/
2. http://www.kinoexpert.ru/
3. http://www.kino-teatr.ru/
4. http://www.kinozapiski.ru/
5. http://www.museikino.ru/
6. http://www.rgali.ru/
7. http://seance.ru/

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ПРИЛОЖЕНИЕ

«ПРОМЕТЕЙ» (Украинфильм, 1936 г.) Действие картины разворачивается в Российской империи в эпоху правления Николая I. В фильме использованы мотивы поэмы Т.Г. Шевченко «Прометей» и других произведений поэта. Крепостной полковника пана Свечки Ивась любит крепостную девушку Катерину. Свечка отдаёт Ивася в солдаты. Купец Жуков налаживает деловые отношения с полковником Свечкой. Жуков поддерживает войну на Кавказе, которая сулит ему выгоды. Пан Свечка едет в Москву и берёт с собой Катерину. В Санкт–Петербурге в армии Ивась знакомится с революционером Гавриловым. В Москве пан Свечка дарит Жукову (за выкуп) Катерину. В Нижнем Новгороде она вынуждена работать в доме терпимости, который содержит Жуков. Российская армия несёт на Кавказе большие потери. Николай I не собирается перевооружать армию. Грузинская княжна Дадиани хочет продать своих крепостных на чужбину. Гаврилов и Ивась отбились от своей части. Они видят грузин бегущих от княжны и присоединяются к ним. Встретив свой полк, Ивась возвращается в строй. Но полку приказано остановить грузин и привести их в повиновение. Гаврилов призывает солдат бороться за свободу. Его расстреливают. Княжна Дадиани дарит своих крепостных победителям, полковник Свечка отдаёт их Жукову. Они отправлены в Нижний Новгород. За весельем нижегородской ярмарки скрыты обездоленность, коррупция и пороки. Ивась с грустью встречает Катерину. Управляющий Свечки забирает бунтовщика Ивася назад в имение пана. Полковник Свечка возвращается в своё украинское имение с трофеями, пленными кавказцами и женой – княгиней Дадиани. Жуков приехал строить в имении Свечки завод. Крестьяне, во главе которых Ивась, подняли бунт. Ивась и его товарищи верят в поднимающуюся зарю свободы.

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» (Украинфильм, 1936 г.) Украина. XIX в. Крестьянская девушка Наталка из Полтавы влюблена в парубка Петро. Сирота он воспитывался в её семье, но отец, узнав о чувствах дочери, прогнал его.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

После смерти отца Наталка с матерью Терпелихой уехали из Полтавы в деревню. За Наталку сватается местный возный (т.е. лицо, исполнявшее некоторые полицейские функции) немолодой пан Тетерваковский. Бедная вдова Терпелиха, желая устроить материальное положение дочери и свою старость, хочет выдать Наталку за богатого жениха. Наталка поддаётся уговорам, но она по прежнему любит Петро. Именно в это время, Петро заработавший денег идёт через эту деревню в Полтаву, где надеется найти Наталку. Он знакомится с местным крестьянином Миколой. Они узнают о предстоящем браке возного и Наталки. Им удаётся расстроить свадьбу. Терпелиха благословляет Наталку на брак с Петро.

«ДАРИКО» (Госкинпром Грузии, 1937 г.) Грузия, 90-е гг XIX в. Богатый кулак Давид Дроидзе стремиться купить у семьи бедной крестьянки Бабале их землю. Но крестьяне отказывают Давиду. Сын Бабале Симона влюблён в крестьянскую девушку Дарико, но его должны забрать в царскую армию. Из-за подлости Давида Дроидзе, Симона в день его свадьбы арестовывают за попытку уклониться от службы, а семью Бабале высылают в Сибирь. В дом к оставшейся без мужа Дарико врываются сын Давида офицер царской армии Титико Дроидзе и его приятель. Защищаясь, она убивает одного из них, за что попадает в тюрьму. Бежав, Дарико возглавляет восставших крестьян. Симона же в тюрьме встречается с революционерами. Они совершают побег. Симона достигает Грузии, где воссоединяется с любимой Дарико, и они вместе со своим отрядом наводят ужас на эксплуатирующие классы.

«ЮНОСТЬ ПОЭТА» (Ленфильм, 1937 г.) Фильм повествует о лицейских годах Пушкина. В картине представлены разнообразные эпизоды его ученичества. Пылкий и остроумный, талантливый Пушкин часто несдержан и порой резок. Им недовольны воспитатели. Один из них укоряет Пушкина, за то, что он не умеет пользоваться вверенной ему свыше лирой. Близость поэта к простым людям поддерживается линией влюблённости Пушкина в свою сверстницу крепостную актрису Наташу. Пушкин читает приятелям вольнолюбивые стихи, клеймит рабство. Пушкин, Пущин, Кюхельбекер,

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Дельвиг конфликтуют с доносчиком лицеистом Комовским. Директор лицея полковник Фролов хочет исключить Пушкина. Г.Р. Державин на экзамене восхищён стихотворением юного поэта «Воспоминание о Царском селе». Пушкин прощается с несчастной Наташей – её и весь свой крепостной театр разорившийся барин продаёт другому владельцу. Выросшие лицеисты заканчивают обучение и устремляются навстречу жизни.

«ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ» (Ленфильм, 1937 г.) Действие разворачивается в 1829 г. Пушкина гнетёт жандармский надзор. Он покидает Петербург и едет в действующие войска на Кавказ. По дороге он останавливается в Тифлисе, где его окружают почётом и уважением. Поэт восхищён великой культурой грузинского народа. За Пушкиным следует с секретным поручением слежки майор Бутурлин. Пушкин встречает гроб А.С. Грибоедова, который везут из Тегерана в Тифлис. В армии Пушкин встречается с друзьями – разжалованными декабристами Семичевым, Нурцевым, Чернышевым. Им он читает отрывки «Бориса Годунова» и вольнолюбивые стихи. Во время сражений раненные Нурцев и Чернышев умирают. Пушкин покидает Кавказ.

«НАЗАР СТОДОЛЯ» (Украинфильм, 1937 г.) Украина. XVII в. Крестьянин Назар Стодоля приговорён польским магнатом Халецким к смерти. Крестьянин Гнат спасает своего друга и вместе они бегут. В имении украинского казака сотника Кичатого они попытались скрыться. Кичатый с помощью священника хочет заставить Гната и Назара подписать документ о том, что они добровольно приписываются к его имению. Назар влюбился в дочь сотника Галю и подписывает документ. Гнат отказывается. Кичатый хочет выдать Галю за старого полковника из Чигирина. Тяжёлый гнёт толкает крестьян и бедных казаков на восстание против панов и казачьих старшин. Гнат возглавляет борьбу. Назар и Галя присоединяются к восставшим.

«АРСЕН» (Госкинпром Грузии, 1937 г.) Грузия. XIX в. Цицианов – управляющий князей Баратовых – пытается получить оброк с крепостных крестьян одного из аулов. Но многие крестьяне не способны сдать хлеб. Среди них старик Одзелашвили. В это время возвращается из армии его сын Ар-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сен. Взбешённый Цицианов отрезает Одзелашвили ухо. Арсен нападает на Цицианова, клянётся отомстить за отца. Управляющий бежит. Князь Баратов просит о помощи командующего на Кавказе барона Розена. Он направляет в аул русские войска. Ситуация обостряется. Арсен и крестьяне громят солдат, убивают князя Баратова. На сторону Арсена переходит русский солдат Митрохин. Бедные честные люди видят Арсена своим защитником. Попытки поймать его не удаются. Арсен совершает дерзкое нападение на дворец Розена. Зажиточный крестьянин Парсадан любит Нено, чьё сердце отдано Арсену. Цицианов, Парсадан и священник Антоний сговариваются, с целью заманить в ловушку Арсена. Во время венчания с Нено Арсен выпивает вино со снотворным. Его хватают и заключают в тюрьму. Ссыльный декабрист Остужев хитростью передаёт заключённому напильник. Арсену удаётся освободиться от кандалов и с помощью друзей бежать. Восстание вспыхивает с новой силой. Арсен убивает в бою Цицианова. Погибает Митрохин. Силы неравны и крестьянские отряды терпят поражения. Парсадан, которого простил благородный Арсен, стреляет ему в спину.

«ПЁТР ПЕРВЫЙ» 1 серия. (Ленфильм, 1937 г.) Содержание приблизительно охватывает первое десятилетие XVIII в. (до 1709 г.). Пётр и Меншиков покидают поле битвы под Нарвой. Но царь полон решимости вести войну дальше. Царь велит плавить колокола на медь для пушек. Набожный царевич Алексей, не желая того, исполняет приказ царя. Юродивые, кликуши, церковники взывают к Алексею, считая его спасением от «антихриста» Петра. Пётр создаёт армию и флот. Средства и ресурсы он требует у боярства, противящегося его реформам. Пётр приближает активных купцов, инициативных промышленников. На Урале тульский оружейник Демидов будет добывать руду. Боярин Буйносов и его семейство – образец старого уклада. Один из крепостных должников Буйносова – крестьянин Федька по совету Меншикова идёт в набираемые царём полки. Вооружённые и обученные новые войска Петра берут на Неве шведскую крепость, осаду которой вёл фельдмаршал Шереметев. Солдат Федька взял в этом бою служанку пастора в ка-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

честве «трофея». Шереметев отнимает эту девку Екатерину у солдата, а Федьку велит арестовать. Затем Екатерину, у Шереметева забирает Меншиков. Пётр основывает новый город – Петербург. Туда царь велит ехать боярам. Демидов за взятки покупает на свои уральские заводы каторжников занятых на строительстве Петербурга (в том числе Федьку). У Меншикова царь замечает Екатерину, которую приближает к себе. Пётр во время страшного наводнения спасает бедствующих и заболевает. Царевич Алексей надеется на смерть отца. Он желает бросить все отвоёванные земли и жить в Москве «тихо и мирно» по старинному укладу. Боярство поддерживает его. Но Пётр выздоравливает. Алексей уезжает в Европу. Пётр празднует рождение сына от Екатерины.

«ПУГАЧЁВ» (Ленфильм, 1937 г.) Россия, 70-е гг. XVIII в. Тяжёлое положение простого народа питает почву для восстания. Емельян Пугачёв желает поднять народ на бунт. Обеспеченные верхи яицкого казачества хотят посадить на трон своего «казачьего царя». Обещав Емельяну денег, войска и оружия, казаки требуют, чтобы он объявил себя спасшимся Петром III. Пугачёв принимает их требования. Движение ширится. Весть о «царе Петре Фёдоровиче» расходится повсюду. Жена Пугачёва Софья (любящая и сочувствующая делу мужа) не раскрывает его настоящего имени. Пугачёв берёт много крепостей, Казань. Но казаки не желают уходить от своих домов, им нужен яицкий царь. Крестьяне, погромив усадьбы своих бар, хотят возделывать землю, а не бороться за чужую свободу. Верный помощник Пугачёва Филимон пытается разоблачить казака Творогова и помещика Волоцкого (сдавшегося на милость Пугачёву, но изменившего ему). Побороть предательство не удаётся. Пугачёвцы терпят жестокие поражения от регулярных войск. Казаки во главе с Твороговым хотят головой Пугачёва выкупить себе прощение царицы. Они ранят Филимона, связывают Пугачёва. На Красной площади в Москве Пугачёва казнят. Он обращает к народу свой последний призыв.

«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» (Украинфильм, 1938 г.) XVIII в. На турецких землях тоскуют по отчизне запорожские казаки. Они хотят вырваться

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

из неволи, о чём узнаёт султан. Простодушный казак Карась рассказывает Султану о недовольстве запорожцев. Приёмная дочь Карася Оксана и её жених Андрей хотели бежать в родные земли, но были схвачены турками. Но объявлено о том, что султан дарует свободу казакам. Андрей и Оксана свободны. Запорожцы празднуют. Султан коварён и хитёр. Один из янычар предупреждает Карася о том, что утром все пограничные кордоны будут закрыты. Не желая продолжения неволи, казаки спешно собираются плыть в отчие края. На лёгких челнах они по Дунаю устремляются к украинской земле.

«СОЛОВЕЙ» (Белгоскино, 1938 г.) Действие картины разворачивается в годы правления императора Павла I. Белоруссия. Пан Вашемирский берёт в качестве актёра и шута для домашнего театра крестьянского парня. Его зовут Сымонка-Соловей. Одарённый талантливый юноша сознаёт несправедливость тяжёлого положения народа. Он становится во главе восстания. Но крестьянское движение подавлено силами царских карательных отрядов.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ» (Мосфильм, 1938 г.) XIII в. Русская земля пережила тяжелейшее нашествие монголов и оказалась перед лицом угроз с Запада. Князь Александр Ярославич, победитель шведов в Невской битве, княжит в Переславле. Воеводой в орду зовёт монгольский посол Александра, но князь отказывается. В Великом Новгороде идёт оживлённая торговля. В толпе кольчужник Игнат, воины Василий Буслай и Гаврила Олексич. Василий и Гаврила влюблены в Ольгу. Израненный в боях с немцами воин предупреждает об опасности нависшей над русскими землями. Зажиточные купцы и бояре не желают обороняться, верят в возможность, откупится от врагов. Предатель монах Ананий поддерживает эти настроения. Ремесленники, простые посадские люди сознают необходимость с оружием в руках защищать Русь. Воеводой они хотят призвать Александра. Псковский посадник Твердило обманом сдал город немцам. Магистр Тевтонского ордена и епископ, рыцари и кнехты, католические монахи расправляются с пленными, губят детей. Дочь казнённого псковского воеводы Василиса бежит в Новгород. Послы Новгорода в Переславле. Они призывают Александра «встать за дело

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

новгородское». Князь соглашается вступиться не только за новгородцев, а за «обиду Русской земли». Отовсюду идут люди на борьбу под предводительством князя. Простые новгородцы снаряжаются к бою с немцами. Князь Александр вырабатывает тактику: он решается биться на льду Чудского озера, хочет зажать боевой порядок немцев («свинью») фланговыми ударами своих дружин. Отряд Василия Александр ставит в качестве заслона. Александр и Гаврила со своими отрядами ударят с флангов. Ледовое побоище демонстрирует верность тактики князя. Василий, Гаврила, Игнат, псковитянка Василиса и другие герои показывают своё великое мужество. В поединке Александр побеждает магистра, русские громят немцев. Василиса убивает предателя Анания. Изменник Твердила убил Игната. Под остатками бегущих немецких войск ломается лёд. Освобождённый Псков. Александр чинит суд над врагами и предателями. Твердилу убивают. Пленных кнехтов отпускают, рыцарей будут менять «на мыло». Гаврила берёт в жёны Ольгу, а Василий – Василису. Александр произносит речь, в которой предостерегает врага, который впредь посягнёт на нашу землю.

«ПЁТР ПЕРВЫЙ» 2 серия. (Ленфильм, 1939 г.) Содержание охватывает приблизительно 1709–1721 гг. Под Полтавой русские войска громят шведов. Пётр милостив к побеждённым противникам. Предатель Мазепа уговаривает Карла XII устроить покушение на Петра, но шведский король отказывается. Они спасаются бегством. Пётр возвращает немецким правителям их города, отвоёванные русскими у шведов. Но европейцы не желают признать Россию как равную. Генерал-прокурор Ягужинский по приказу царя расследует казнокрадство и нарушения. Желая скрыть свои махинации, Демидов приказывает утопить каторжников. Начинается бунт. Федьке и нескольким каторжникам удаётся бежать на Дон. Пётр неутомим в своей государственной деятельности. Дипломат и разведчик царя П.А. Толстой сообщает о тайном союзе Англии, Франции, Швеции и римского кесаря против России. В Петербург пребывает посол кесаря, желающий остановить неминуемый разгром Швеции. Внутри страны зреют заговоры против Петра. Царевич Алек-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

сей в Неаполе надеется на помощь немцев в борьбе против отца. Толстому удаётся вернуть царевича. Пётр желает, чтобы Алексей был соратником в его делах. Но Алексей просит спокойной жизни в Москве. Царь соглашается. Подстрекаемый Буйносовым, Кикиным и другими врагами Петра Алексей решается писать грамоты, призывающие всех недовольных на борьбу против царя. Буйносов едет с такой грамотой к донским казакам, атаманом у которых стал Федька. Казаки отказываются поддержать Алексея против Петра. Пётр и Толстой раскрывают измену царевича. Царь вверяет суд Сенату. И все сенаторы признают Алексея повинным смерти. Царь прощается с сыном. Алексей казнён. Англичане направили эскадру в Балтийское море на соединение со шведами. Пётр приказывает предупредить врага. В решающей битве шведский флот побеждён. Ништадтским миром заканчивается многолетняя война. Во время триумфальных празднеств в Петербурге, «отец Отечества» Пётр окружён сподвижниками и простым народом.

«КАРМЕЛЮК» (Одесская киностудия, 1939 г.) Украина. XIX век. Фильм начинается со сцены произвола панов над крепостными. Крестьянин Устим Кармелюк, защищая юную девушку Оляну, убивает злобного панского гайдука. Начинается его борьба. Несколько раз его ссылали на каторгу, но Кармелюк бежал и вновь поднимал волнения. Кармелюк защищает несчастных крестьян. Повзрослевшая Оляна спасла Кармелюка от пули. Пан Хлопицкий расширяет свои владения. В том числе он отбирает хутор мелкопоместного шляхтича Ольшевского. Ольшевский присоединяется к отряду Кармелюка, предлагает напасть на Хлопицкого. Кармелюк пленит Хлопицкого и отправляет Ольшевского узнать, что затевают паны. Но Хлопицкому помогает бежать повстанец Ярема. В доме князя Туманова Хлопицкий и Ярема раскрывают принадлежность Ольшевского повстанцам. Малодушный шляхтич соглашается заманить Кармелюка в ловушку. Оляна влюблена в Устима, она становится его верной спутницей. Кармелюк находит и своего сына, давно лишившегося матери. Число сторонников Кармелюка растёт. Предатель Ярема разоблачён. Но двуличному Ольшевскому удаётся заманить Кармелю-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ка в западню. Он схвачен и сослан в каторгу, его сын убит. Но он вновь бежит. Опять по Подолии заполыхали помещичьи усадьбы. Кармелюк готовит нападение на панов укрывшихся во дворце Туманова. Но там размещаются войска. Оляна, зная, что лесной лагерь Кармелюка пуст, уводит туда войска. Кармелюк и повстанцы врываются во дворец Туманова и расправляются с панами. Смертельно ранен простой русский солдат Тимоха, долгие годы боровшийся вместе с Кармелюком. Поняв, что Оляна их обманула, Ольшевский и другие паны хотят изловить Кармелюка в её доме. Устим попадается в их западню. В перестрелке Ольшевский убит, но и Кармелюк смертельно ранен. Видны зарева полыхающих повсюду панских усадеб.

«СТЕПАН РАЗИН» (Мосфильм, 1939 г.) В 1665 г. в Москве Степан пытается освободить брата. Пытанный боярином Кивриным брат умирает, но перед смертью завещает Степану (пробравшемуся в темницу) бороться за свободу. Степану удаётся скрыться. Спустя два года на Волге разинцы захватывают караван судов. Этим успехом начинается восстание под предводительством Разина. Лазунка, боярский сын, с которым Степан встречался ещё в Москве, переходит на сторону восставших. Разин и предводимые им отряды направляются в Персию, где захватывают богатую добычу. В народе ходит слух о том, что Разин хочет дать свободу простым бедным людям. К Астрахани стекаются угнетаемые, желающие встать под начало Степана. Боярин Киврин хочет предупредить бунт, разыскивает Разина в Черкасске, предлагает казацкому атаману Корнею Яковлеву помочь в борьбе со Степаном (крестником Корнея). Корней, прельщенный обещанием стать боярином, соглашается. Струги Разина возвращаются на Русь. Атаман топит княжну персиянку ставшую причиной раздора среди казаков. Разин решает поднять восстание. Разин и восставшие проникают в столицу донских казаков Черкасск, закрытый по приказу Корнея. Казацкая голытьба избирает Разина атаманом. Степана в Астрахани предают анафеме. Киврин пытает его жену Алену. Восставшие берут город. Алёна умирает на руках Степана. Киврин казнён. На усмирение бунта посланы царские войска. Богатые казаки не разделяют уст-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ремлений Разина и склонны предать его. Мужики начинают уходить от Степана. Цель Разина – Москва. Но у стен Симбирска разинцы разбиты. Предательство казака Фёдора Шпыня приводит к поражению. Гибнут Лазунка и другие верные Разину люди. Ранен Степан. Его увозят на Дон. Атаман Корней и зажиточные казаки выдают Разина царю. Предводитель восстания стойко переносит пытки и не сломленный перед казнью на Красной площади призывает народ помнить его и продолжить им начатое. Уцелевшие сторонники собираются продолжить его борьбу.

«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ» (Мосфильм, 1939 г.) Сюжет фильма охватывает 1611–1612 гг. Польские интервенты грабят и сжигают русские деревни и города. Видя страдания родной земли, Кузьма Минин мечтает об объединении Руси и изгнании захватчиков. Он спасает израненного беглого крестьянина Романа. Зимой в Москву едет князь Дмитрий Пожарский. В монастыре близ столицы он встречает боярина Григория Орлова. Находящийся в монастыре при схимнике Иринархе монах де Мало передаёт Орлову послание для поляков. В Москве засевшие в Кремле интервенты собираются сжечь деревянные здания вокруг крепостных стен, чтобы оборонятся от встающих на борьбу русских ополчений. Возглавляет отпор горожан полякам Пожарский. Но силы неравны. Раненный князь и защитники Москвы уходят. Отряды воеводы Ляпунова не подоспели из-за противоречий предводителей ополчения (Заруцкого, Трубецкого). Минин в Нижнем Новгороде выступает с призывом создать ополчение всенародное, хорошо организовать его и вооружить. Купцы протестуют, но призыв Минина встречает горячую поддержку простых людей. Главой ополчения избирается Пожарский. Своекорыстные интриганы Заруцкий и Трубецкой не желают поддержать Минина и Пожарского. Польский король Сигизмунд III недоволен зыбкостью его власти над русскими землями. Иезуит де Мало обещает ему поддержку своего ордена. Король посылает к Москве войска под командованием гетмана Ходкевича, Пожарского он приказывает убить. В Ярославле собирают силы Минин и Пожарский. Связанный с поляками Васька (слуга Орлова) подговаривает

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Степана Хорошева (слугу Пожарского) совершить покушение. Спасает Пожарского Роман. Ополчение выступает к Москве. Ходкевич стремиться освободить осаждённых в кремле поляков. Орлов и другие предатели пытаются провести в Кремль обоз с хлебом от Ходкевича. Роман и ополченцы расправляются с ними. В решающем сражении войска Минина и Пожарского громят самонадеянных врагов. Поляки выбиты из Кремля. На Красной площади народ празднует освобождение Москвы.

«СУВОРОВ» (Мосфильм, 1941 г.) Конец XVIII в. Русские войска одержали победу на подступах к Варшаве. Суворов обходит свои полки. После смерти Екатерины II на престол восходит Павел I желающий перестроить армию по прусскому образцу. Аракчеев сообщает Павлу о вольнодумстве Суворова и его недовольстве введённым уставом. Суворов удаляется в своё захолустное имение Кончанское. Там он вспоминает, диктует свою книгу «Наука побеждать». К опальному Суворову пребывает верный ученик Багратион. Европа подталкивает Павла призвать старого фельдмаршала для борьбы с французами, с Бонапартом. Суворов сам осознаёт угрозу России. Суворов во дворце Павла ведёт себя эксцентрично, издеваясь над устоями придворной жизни. Он отрицает взгляды Павла на армию. Император в гневе прогоняет его. В 1799 г. под давлением Англии и Австрии Павел назначает Суворова главой союзных войск действующих в Италии. Суворов разбивает врага и освобождает от французов Италию, он замышляет поход на Париж. Но напуганные усилением России австрийцы вынуждают Суворова двинуть войска через Альпы на соединение с корпусом генерала Римского-Корсакова. Преодолев в сложнейших условиях перевал Сен-Готард, суворовские войска совершили выдающийся переход. Но из-за предательства австрийцев войска Римского-Корсакова разбиты. Перед Суворовым угроза поражения. Выясняется измена одного из австрийских офицеров. Суворов предлагает дерзкий план: преодолев Чёртов мост, пробиться в Австрию, завершив тем самым героический поход. Измученные войска в замешательстве, но их воодушевляет

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

старый полководец. Смекалка и мужество помогают в бою. Русские берут Чёртов мост.

«САЛАВАТ ЮЛАЕВ» (Союздетфильм, 1941) Россия. XVIII в. У башкир отнимают земли под устройство заводов. За протест их сурово наказывают. Салават Юлаев, столкнувшись с произволом властей, призывает башкир бороться. Салавату приходится бежать. Его ранят выстрелом. Спасает Салавата беглый каторжник Афанасий Хлопуша. Но, придя в сознание, Салават пытается убить своего спасителя, одолеваемый ненавистью ко всем русским. Хлопуша прощает его и помогает ему. Салават и Хлопуша попадают в каторгу на один рудник. У Хлопуши есть напильник, которым можно освободиться от кандалов. Надсмотрщик башкир выведывает у Салавата секрет о напильнике. Надсмотрщик приказывает пытать Салавата и Хлопушу, но им удаётся бежать. Салават начинает осознавать, что заблуждался, видя в каждом русском врага и в каждом башкире друга. Два года они скитались по Уралу. К сподвижнику Емельяна Пугачёва Перфильеву приходят Хлопуша и Салават. Салават узнаёт о «верном царе Петре Фёдоровиче». Дочь Перфильева Оксана (Ксанка) влюбляется в Салавата. Салават проникается идей всеобщего восстания под знамёнами Пугачёва, ведёт башкир за собой. Но богатые башкиры не разделяют убеждений Салавата, они опасаются потерять свою власть. Бай Мухаир призывает Салавата использовать ситуацию, чтобы прогнать всех русских. Верхи яицких казаков не желают уходить от своих хозяйств, сражаясь за народ. Но Емельян опирается на народ и верных людей, таких как Хлопуша и Салават. Салават узнаёт, что Ксанка родила ему сына. В обозе войск Пугачёва он находит Ксанку и дитя. Власти послали на подавление пугачёвского движения войска под командованием Михельсона. Пугачёв талантливый полководец, но измена Мухаира и верхов казачества становится причиной поражения. Гибнет от руки Мухаира Хлопуша. Емельян Пугачёв выдан правительству. Ранен предательской стрелой Мухаира и Салават. В доме Ксанки он укрывается. Но бунтовщиков ищут повсюду. Ксанка убита, Салават спасается бегством с ребёнком на руках. Богатые баш-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

киры во главе с Мухаиром хитростью пленят Салавата, но ему удаётся бежать, благодаря помощи товарищей. Стоя среди величественных Уральских гор, Салават говорит друзьям сподвижникам, что башкирский народ ещё будет жить вольно.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ» (Киевская киностудия, 1941 г.) XVII в. Украинский народ страдает от гнёта польского панства. В Запорожской Сечи гетман казацкого войска Богдан Хмельницкий собирается начать борьбу за освобождение от власти Речи Посполитой. Гетмана окружают верные предводители отрядов Богун, Максим Кривонос и другие. Предательство затевает писарь войска Лизогуб и зажиточные реестровые казаки, тяготеющие к Польше. Хитрой дипломатией Хмельницкому удаётся заручиться поддержкой крымского хана – с украинцами сражаются войска Тугай-бея. У Жёлтых вод Хмельницкий одерживает победу над превосходящим по силе отрядом Стефана Потоцкого. Богдан ведёт войска на Корсунь, где в замке находятся силы коронного гетмана Николая Потоцкого. Замок взят. Богдан въезжает в Киев. Иезуиты желают отравить его. Они используют жену Богдана полячку и фанатичную католичку Гелену. Яд для гетмана ей передаёт Лизогуб. Но попытка отравления не удаётся, казак Гаврила ценой жизни спасает Хмельницкого. Гелена и Лизогуб разоблачены. Хмельницкий принимает русских послов. Приходит весть о выступлении на гетмана сил короля, но Хмельницкий сам собирается идти на Польшу. Он говорит о том, что братские народы скоро соединятся и не будет силы, чтобы сломила их.

«ПЕРВОПЕЧАТНИК ИВАН ФЁДОРОВ» (Союздетфильм, 1941 г.) Москва. XVI в. Молодой царь Иван, покоритель Казани, оправился после тяжёлой болезни. Боярин Бартенев доносит ему о дьяке-чернокнижнике, который хочет навредить рукописному книжному делу. Иван Фёдоров в своей печатне льёт из свинца шрифтовые буквы. Приходят стрельцы, чтобы забрать их. В застенке Бартенев допрашивает печатника и его помощника. Является царь и говорит, что велел их не допрашивать, а привести к нему. Царь видит печатание книг средством упрочения своей единодержавной власти. Царь

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

приказывает ставить печатню близ Кремля. Иван Фёдоров, Пётр Тимофеев и их подмастерья печатают книгу «Апостол». Духовенство и бояре являются рьяными противниками царя. Митрополит Филипп (Колычёв), двоюродный брат царя князь Владимир Андреевич Старицкий, Бартенев не желают распространения печатных книг несущего убытки монахам переписчикам и укрепление власти царя. Владимир Старицкий желает сам вступить на престол. Митрополит решает склонить Грозного к отказу от печатного дела. В соборе Митрополит не даёт благословения Ивану, требует от царя смириться и жить по старым порядкам, отказаться от «богопротивной» затеи с печатанием книг. Но Грозный непреклонен. Бояре встревожены силой и уверенностью царя. Успехи Фёдорова радуют самодержца. Ночью монахи во главе с переписчиком Ионой подпалили печатню. Фёдоров и Тимофеев спасают буквы и выбираются из горящего здания. Монахи нападают на них, но им удаётся отбиться. Толпа монахов, фанатиков и беснующихся юродивых кричит и радуется над пепелищем. Царь Иван видел из своих окон зарево пожарища. Бартенев сообщает ему, что Фёдоров и Тимофеев сгорели. Малюта сообщает царю, о связях Бартенева с Владимиром Старицким и митрополитом. Судьба Бартенева предрешена, но он успевает прогнать от царских врат Фёдорова и Тимофеева. Они уходят из Москвы, но сохраняют веру в свой народ и своё дело. На Украине они продолжат печатание книг.

«КАУГУРСКОЕ ВОССТАНИЕ» (Рижская киностудия и Союздетфильм, 1941 г.) Начало XIX в. Феодальный гнёт немецких баронов в Латвии очень жесток. Барон Хартвисс и граф Менгден эксплуатируют крестьян. Воспользовавшись решением правительства об отмене натурального налога, они хотят увеличить барщину. Крестьянин Микус вырывает свою невесту из рук помещичьего приказчика. Его избивают. Старый крестьянин Петерс призывает сопротивляться угнетателям. К графу Менгдену направляются ходоки. При поддержке появившихся армейских подразделений, они были арестованы, как зачинщики волнений. Это вызывает настоящие выступления крестьян. На одном из стихийных собраний, в переполненной крестьянами

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

корчме, принимается решение освободить арестованных. Под предводительством Петерса крестьяне окружают имение Менгдена, но обманутые лживыми заверениями помещиков снимают осаду. Армейские части разбивают крестьянские отряды. Лидеров восставших приговорили к пожизненной каторге и ссылке в Сибирь. Но участники восстания сохраняют надежду на победу в будущем.

БОЕВОЙ КИНОСБОРНИК № 1. («Победа за нами») (Мосфильм, Ленфильм, Союздетфильм, 1941 г.). **НОВЕЛЛА «СОН В РУКУ».** Дремлющий Гитлер мечтает победить Советский Союз. Но ему во сне являются призраки тех, кто в прошлом покушался на нашу страну: тевтонский рыцарь, Наполеон, кайзеровский офицер. Появление рыцаря сопровождается кадрами ледового побоища из фильма «Александр Невский». О несчастной участи кайзеровской армии на Украине свидетельствует монтаж кадров фильма А.П. Довженко «Щорс». Перепуганный Гитлер пытается разогнать видения, он уверен в победе, но его погибель исторически предрешена.

«САБУХИ» (Бакинская киностудия, 1941 г.) Фильм о жизни Мирза Фатали Ахундов – азербайджанского поэта и просветителя XIX в. Сабухи – «человек утра» – его литературный псевдоним. Благородный и честный юноша Ахундов образован и талантлив, он прекрасно знает языки, любит западную и русскую литературу, а особенно поэзию Пушкина. Ахундов сочувствует борьбе предводителя народных повстанческих отрядов Адигезала, сосланного в Сибирь. Ахундов становится переводчиком у царского наместника на Кавказе. Он сталкивается с произволом чиновников, беков и духовенства. Опираясь на закон, он стремиться защищать крестьян, несущих ему свои жалобы. Одарённый поэт и драматург, убеждённый демократ и активный общественный деятель Ахундов сближается со ссыльными русскими декабристами, кавказскими поэтами. Он стремиться к просвещению людей. Он создаёт проект реформы арабского алфавита с тем, чтобы сделать его простым и понятным. С этим проектом нового латинизированного алфавита Ахундов выступает в Турции в Академии наук. Но его обвиняют в подрыве

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

устоев, безбожии, крамоле. Проект отвержен даже без рассмотрения. Ахундов сталкивается с преследованиями духовенства за свои атеистические убеждения. Его дом в Тифлисе разгромлен толпой фанатиков подстрекавшихся муллой Шейх-Али. В своей комедии «Гаджи-Гара» Ахундов высмеивает духовенство и светских правителей мусульманского мира. Комедия была поставлена и заслужила успех у прогрессивных зрителей. Мирза Фатали Ахундов твёрдо хранит веру в победу своих убеждений.

«ГЕОРГИЙ СААКАДЗЕ» 1 серия (Тбилисская киностудия, 1942 г.) Грузия. XVII в. Фильм начинается показом страданий грузин от вторжения османов. Феодалы не могут и не желают сопротивляться внешнему врагу. Прославленный воин Георгий Саакадзе стремиться возглавить народное движение против внешних врагов и князей. Владетельные богатые князья и прежде всего Шадиман Бараташвили (советник царя Луарсаба) объединяются против Саакадзе. Предатель Шадиман вступает в связи с турецким султаном и с персидским шахом. Саакадзе повёл войска грузин в Сурамской битве. Хитрым манёвром он разбил османов. Царь Луарсаб исполнен доверия к Саакадзе. Он берёт в жёны его сестру Текле. Царский шурин Саакадзе создаёт план строительства крепостей для защиты грузинских земель. Князья нападают на его замок в Носте. Георгий бежит с женой и сыновьями в Персию под защиту шаха Аббаса I. Вероломный шах стремится захватить земли Грузии и уничтожить грузинский народ. Он принимает Саакадзе и делает его своим военачальником. Саакадзе одерживает для шаха победы в Афганистане, северной Индии, в войнах с Османской империей. Но полководец вынашивает план с помощью персидских войск, вернувшись в Грузию, разгромить княжеские замки, а потом, объединив грузин изгнать персов. Грузины просят его о возвращении. Шах направляет Саакадзе во главе войска в Грузию, но не доверяет ему. Он оставляет сына Саакадзе Паату у себя. Военачальники шаха будут следить за Саакадзе. Георгий ведёт войска в Грузию.

«ГЕОРГИЙ СААКАДЗЕ» 2 серия (Тбилисская киностудия, 1943 г.) Саакадзе вторгается в Грузию во главе войск шаха Аббаса. Он посылает же-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ну и сына вперёд себя, чтобы убедить верных людей, сестру-царицу и царя Луарсаба, в своих благородных устремлениях. Саакадзе идёт на штурм замка Шадимана, но он, как и другие князья, получил фирман шаха Аббаса о защите их владений. От персов страдают простые люди. Теперь народ и церковь исполнены ненависти к Саакадзе. Шадиман интригами заставляет Луарсаба ехать в Персию, где его ждёт гибель. Царицу Текле Шадиман отравляет. Католикос в соборе предаёт Саакадзе анафеме. Шадиман объявляет убийцей царицы её брата Георгия. Саакадзе обращается к католикосу. Страстной речью Георгий убеждает отдать ему верные иерарху силы для отпора врагу. Саакадзе клянётся народу разбить персов. Шурин Саакадзе князь Зураб Эристави поддерживает его. Силы народа собираются на Марткопской равнине, где сконцентрированы войска персов. Вновь хитрость и полководческий талант Саакадзе помогают разбить превосходящего противника. Народ празднует победу. В разгар торжеств Саакадзе получает от шаха Аббаса голову убитого сына Паата. Георгий хочет продолжить борьбу с внутренним врагом, но князья вновь объединяются вокруг Шадимана. Предал Саакадзе и Зураб Эристави. Князья разбили Саакадзе и его сторонников. Георгий один среди трупов родных и друзей.

«ЛЕРМОНТОВ» (Союздетфильм, 1943 г.) Начинается картина с 1837 г. Лермонтов ожидает встречи с Пушкиным. Но на дуэли с Дантесом «камер-юнкер» Пушкин убит. Его смерть становится потрясением. Лермонтов пишет своё знаменитое стихотворение «На смерть поэта», за которое по указанию царя ссылается на Кавказ. В Тифлисе Лермонтов у могилы Грибоедова встречает разжалованного в солдаты поэта декабриста Александра Одоевского, в котором находит искреннего друга. На Кавказе Лермонтов написал выдающиеся произведения и по возвращении в Петербург был принят в прогрессивном обществе как преемник Пушкина. Белинский просит его беречь себя. Враги Лермонтова в свете интригуют против него. Он попадает в немилость к великой княжне, которая безуспешно хотела сделать его придворным поэтом. За дуэль с де Барантом, на которую Лермонтов спровоцирован, поэта

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

отдают под военный суд. В камере происходит встреча Лермонтова с Белинским. Поэт отправлен в действующую армию. Он героически сражается. Командир посылает его в Пятигорск, желая уберечь великий талант. Но и там Лермонтова преследуют интриги его врагов. Июль 1841 г. Поэт погибает на дуэли от руки своего бывшего друга Мартынова.

«ДАВИД-БЕК» (Ереванская киностудия, 1944 г.) XVIII в. Армяне обращались к христианским государям, с просьбой о защите от завоевателей. Пётр I и армянский посол понимают, что военная «помощь», предложенная германским императором, будет новым закабалением Армении и угрозой России. Петр берёт армян под своё высокое покровительство, направляет своего бомбардира Касьянова для помощи в создании армянской артиллерии и советует послам призвать для освобождения родиной земли полководца Давид-Бека. Вернувшись в Армению, Давид-бек видит страдания родной земли. Управляет Арменией сатрап персидского шаха Асламаз Кули-хан. Предатель феодал мелик Франгюль стремиться услужить ему. Повсюду зреют силы сопротивления иноземцам, но их сплочению мешают мелики. Собрав храброе войско, Давид-Бек громит отряд персов шейха Аббас-оглы. Давид-Бек обманывает Асламаз Кули-хана, вынуждает его отправить часть войск на границу Турции. Мелики собрались на совет и многие из них не желают сопротивляться врагу, но Давид-Бек подчиняет непокорных князей и собирает большое войско. Франгюль сообщает персам о хитроумных замыслах Давид-бека и его походе на крепость Зеву. Но Давид-Бек предусмотрев это, направляет свои войска в ущелье лилий, где разбивает возвращающиеся с турецкой границы войска персов. Асламаз Кули-хан и оставшиеся у него войска укрылись в неприступной крепости Зеву. Войска Давид-Бека штурмуют крепость. Хитрость Давид-Бека заставляет персов открыть ворота. Армяне врываются в крепость. Убиты Асламаз Кули-хан и Франгюль.

«КУТУЗОВ» (Мосфильм, 1944 г.) Содержание фильма основано на широко известных событиях Отечественной войны 1812 г. Армия Наполеона вторгается в пределы России. Враг подходит к Смоленску. Командующий

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Барклай вынужден отдать приказ к отступлению в глубь страны. Это вызывает недовольство в армии. В Петербурге вспоминают победы Румянцева, Потёмкина и Суворова и возмущаются отступлением по приказу иностранных командующих. Александр I назначает главнокомандующим Михаила Илларионовича Кутузова – надежду народа и армии. Давыдов и другие офицеры задумывают поднять на борьбу народ, повести партизанскую войну против неприятеля. Тяжело положение Барклая, нелюбимого армией. С воодушевлением встречают войска Кутузова. Но и он даёт приказ отступать. Кутузов ищет удобной позиции и находит её у Бородино. Разворачивается генеральное сражение. Полководческий гений Кутузова сталкивается с Наполеоном. Ни русские, ни французы не достигают решительного перевеса. Генерал Багратион смертельно ранен. Кутузов оставляет позиции, но он не позволил разбить свою армию, сломить её дух. Совет в Филях – Кутузов во имя сохранения армии отступает. Французы в Москве, они считают войну оконченной. Но Наполеон обеспокоен. Город вспыхивает пожарами. «Великая армия» разлагается в грабеже и пьянстве. Кутузов закрыл неприятелю путь в богатые южные губернии. Наполеон тщетно ищет мира. Кутузов отсылает в Калугу интригана генерала Беннигсена. Наполеон оставляет Москву. В Малоярославце ему преграждает путь русская армия отдохнувшая, пополненная и подготовленная. Французы вынуждены отступить по разорённой смоленской дороге. Русская армия преследует их, партизанские отряды наносят им большой урон. Смоленские склады провианта разграблены, рушатся последние надежды французов. Кутузов воодушевляет солдат к окончательному разгрому врага. При Березине русские армии настигают последние силы неприятеля. Наполеон сжигает за собой мосты, бросая на произвол судьбы жалкие остатки «великой армии», и бесславно покидает Россию.

«ИВАН ГРОЗНЫЙ» 1 серия (ЦОКС и Мосфильм, 1945 г.). XVI в. Великий князь московский юный Иван Васильевич венчается в Успенском соборе на царство. Недовольны иностранные посланники. В оппозиции царю Ивану его тётка Ефросинья Старицкая, желающая возвести на престол своего

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

слабоумного сына Владимира Андреевича. Ивана поддерживают родичи царской невесты Анастасии Романовой. Иван провозглашает свою программу: единство Руси под его правлением и возвращение исконных русских земель. Пышно празднуется свадьба Ивана и Анастасии. Рядом с Иваном ближайшие друзья – Андрей Курбский и Фёдор Колычёв. Курбский тайно влюблён в Анастасию и завидует Ивану. Приверженец старых порядков Колычёв испрашивает у Ивана удаления в монахи на Соловки. Толпы врываются в царские палаты. Людей настроили против царицыной родни. Среди народа Григорий Скуратов – Малюта. Иван обращается к народу и успокаивает волнения. К царю являются казанские послы – Казань с Москвой «дружбу рвёт». Иван провозглашает поход на Казань. Русские войска ведут осаду Казани. Царь замыслил использование пушек, подкопа и подрыва крепостных стен. Иван и Курбский сталкиваются в противоречиях. Среди войск Иван примечает отца и сына Басмановых. Подрыв удаётся. Казань взята. По возвращении в Москву царь сильно заболевает. Старицкие надеются на смертельный исход болезни. Они и боярство не желают присягнуть наследнику Ивана младенцу Дмитрию. Лишь Курбский, узнав от Анастасии, что Иван не умер и оправился от болезни, присягает Дмитрию. За это Иван назначает его командовать войском в войне против ливонцев за выход к морю. Безродного Алексея Басманова он ставит защитником южных рубежей, чем возмущает бояр. Зреет заговор против Ивана. В центре интриг Ефросинья и митрополит Пимен. Иван озабочен государственными делами. Он налаживает отношения с Англией. У Анастасии царь находит утешение и поддержку. Приходит новость о разгроме русских войск Курбского под Невелем. Ефросинья отравляет царицу. Иван погружён в скорбь и сомнения. Приходят вести о предательстве Курбского, о крамоле боярской. Но царь не сломлен. По предложению Малюты он решает учредить опричнину, уйти в Александрову слободу, «оставив царство», дабы затем возвратиться на призыв народа. В Москве оглашается грамота царя к народу. Народ движется к Ивану крестным ходом просить его о возвращении. В призыве всенародном Иван обретает истинно не-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

ограниченную власть и укрепляется в своих намерениях сокрушить предателей бояр.

«ПЕСНИ АБАЯ» (Алма-Атинская киностудия, 1946 г.) Последняя четверть XIX в. Абай Кунанбаев – казахский поэт. Вокруг него развивается культура. Его ученики и друзья талантливы и любознательны. Абай сближается с находящимся в ссылке русским учёным Нифонтом Долгополовым. Лучший ученик Абая юный Айдар выкрал молодую несчастную вдову Ажар, в которую он влюблён. Патриархальные устои сильны в казахском обществе. Абай вступается за влюблённых и становится ответчиком на суде старейшин вместо Айдара. Гуманизм Абая побеждает косность. Он доказывает правоту любви перед жестоким законом предков. Местная феодальная знать недовольна. Не удались попытки бая Ердена и поэта Шарипа поссорить Абая с народом. Шарип ненавидит более талантливого юного Айдара. Смерть Айдара – тяжёлое горе для Абая Кунанбаева, но он верит в будущее. В финале он идёт по широкой казахской степи, предчувствуя скорую освободительную бурю.

«ДАВИД ГУРАМИШВИЛИ» (Тбилисская киностудия, 1946 г.) XVIII в. Двор грузинского правителя Вахтанга VI является очагом просвещения и культуры. Юный князь Давид Гурамишвили создаёт замечательные стихи. Лишь Россия является другом терзаемой врагами Грузии. Давид вместе с другими грузинами сражается с турками. Царь Вахтанг надеется на обещанную Петром Первым помощь и отправляется в Россию. Но сменившие Петра правители России не исполняют данного им обещания. Тщетно Вахтанг долгое время добивается военной помощи. Давид направлялся к царю с посланием, но был захвачен лезгинами. После бегства его спасает гребенский казак Егор. Давид следует в Москву, где находится царь Вахтанг и его свита. Грузинам удаётся добиться приёма императрицы Анны Иоанновны. Их представляет императрице кабинет-министр Волынский – сторонник русской партии при дворе. Под влиянием фаворита Бирона и его немецкой партии Анна Иоанновна отказывается оказать Вахтангу военную помощь. Но грузи-

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

нам симпатизирует дочь Петра царевна Елизавета. Она приветлива с поэтом Гурамишвили. Царь Вахтанг VI умирает в Астрахани. Любимая Гурамишвили княжна Кетеван стала женой другого. Но поэт не сломлен. Он и другие грузины встают под русские боевые знамёна. В 1756 г. Гурамишвили участвует в Семилетней войне. Давид и казак Егор встречаются в бою против войск Фридриха II. Попав в плен, они предстают перед прусским королём. Фридрих приказывает посадить их в заключение в Магдебурге. Гурамишвили и Егор совершают побег. Фридрих терпит поражения, он не в силах удержать бегства своих войск. Давид Гурамишвили за героизм награждён орденом. Старость он встречает в небольшом имении под Миргородом. Однажды мимо проезжал из Петербурга грузинский царевич Мириан со свитой. Царевичу Гурамишвили передаёт фамильную саблю и книгу своих стихов «Давитиани», которые просит отвезти в Грузию.

«ИВАН ГРОЗНЫЙ» 2 серия (ЦОКС и Мосфильм, запрещена в 1946 г., вышла на экран в 1958 г.). Сказ второй «Боярский заговор». Изменник Курбский ищет поддержки польского короля. Он считает, что скрывшегося в Александровой слободе Ивана можно свергнуть. Сигизмунд считает должным поддерживать мятежных бояр, а на трон сажать безвольного Владимира Старицкого. Но приходит весть о возвращении Ивана на Москву. В Кремле царь устрашает предателей бояр. К нему является из Соловецкого монастыря Фёдор Колычёв, ныне Филипп. Он призывает Ивана править по старине с боярством. О своем несчастном детстве рассказывает Иван Филиппу, о том, как его именем бояре губили государство. Иван просит своего давнего друга Филиппа занять митрополичью кафедру. Филипп требует права заступаться за осуждаемых. Малюта советует царю расправляться с врагами, предупреждая защиту Филиппа, без оглядки на церковь. Царь догадывается об отравлении Анастасии. Малюта рубит головы бояр Колычёвых. У гроба родичей митрополит Филипп, подстрекаемый Ефросиньей и Пименом, клянётся сокрушить царя церковью. В соборе разыгрывается мистериальное «пещное действо» по библейской истории о жертвах грозного царя языческого Навуходоносора.

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Является Иван с опричниками. Филипп отказывается дать благословение царю, требует покориться церкви и боярству, упразднить опричнину. Царь отказывается. По лицу Ефросиньи Иван убеждается, что она отравительница Анастасии. Филипп лишён кафедры и будет судим. Пимен и Ефросинья организуют покушение на Ивана. Убить его должен Пётр Волынец. Ефросинья наставляет сына Владимира. Владимир приглашён на пир опричников в царских палатах. Зловещим шутовством, переодеванием пьяного Владимира в царские одеяния и уборы Иван выясняет, что Владимир желал бы занять трон. Иван призывает в собор на молитву. Приняв Владимира за Ивана по его царским одеждам, Пётр Волынец в соборе наносит ему удар кинжалом. Помрачился ум Ефросиньи, погубившей сына и свои честолюбивые надежды. Отныне руки Ивана свободны для борьбы с внешним врагом.

«АДМИРАЛ НАХИМОВ» (Мосфильм, 1947 г.) В 1853 г. эскадра Нахимова после успешной десантной операции в шторм возвращается в Севастополь. Матросы и офицеры любят и уважают его. Турция готовится к войне с Россией. Осознавая опасность вмешательства европейских держав, Нахимов предлагает план превентивного захвата проливов. Но командующий Меншиков отвергает этот план. Начинается война. Нахимов предпринимает дерзкую и вместе с тем до мелочей продуманную и чёткую операцию – в Синопской бухте он разбивает превосходящий флот турок. Победа русских моряков приводит в ярость Наполеона III и английское правительство. Франция и Англия вступают в войну и вводят свои современные паровые военные суда в Чёрное море. Нереализованность инициатив Нахимова приводит к блокаде Крыма. Чтобы преградить вход в Севастопольскую бухту, русские моряки топят свои славные парусные суда. Начинается оборона Севастополя. Нахимов появляется в самых опасных местах. На Малаховом кургане адмирала настигает пуля противника. Нахимов гибнет, но севастопольцы клянутся оборонять город, хранить память своего адмирала и преданность Родине.

«ГЛИНКА» (Мосфильм, 1947 г.) Россия. Первая половина XIX в. Фильм начинается 1804 годом. В селе Новоспасском Смоленской губернии у дворян

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

Глинка рождается сын Михаил. Музыкант барского крепостного оркестра Ульяныч будет приставлен к нему дядькой и на долгие годы станет ему верным и добрым другом. Юный Глинка испытывает страсть к музицированию, улавливает великолепную музыку родной природы, колокольного звона, народных песен. 1820 год, Петербург, молодой Глинка появляется в свете. Его кумир – Пушкин. Глинка поражает всех импровизациями на народную тему. Знатная публика ожидает от Глинки итальянских мотивов. Но Пушкин, А.П. Керн, Жуковский, Одоевский и другие восхищены талантом молодого русского композитора. 14 декабря 1825 г. Глинка оказывается в доме Анны Керн. Она рассказывает ему о Пушкине, показывает стихи «Я помню чудное мгновенье». Глинка впервые видит дочь Керн Катеньку. Глинка ищет себя в музыке, едет учиться в Европу, но, разочаровавшись, укрепляется в любви к русской музыке и желании написать произведение о своём народе. Композитор вновь в Петербурге. Жуковский подсказывает ему сюжет – подвиг Сусанина. В свете композитор встречает полковницу Иванову и её дочь Машеньку. Он увлекается Марией и женится, но брак оказывается несчастливым. Булгарин и многие другие смеются над «мужицкими» опусами Глинки. Но передовые люди разделяют убеждения Глинки. Михаил Иванович в создании оперы «Иван Сусанин» борется с заграничными штампами. Благодаря стараниям дирижёра Кавоса оперу приходится назвать «Жизнь за царя» и посвятить Николаю I. На премьере светское общество готовится освистать «мужицкую» оперу Глинки. Но царь соизволил аплодировать, и подобострастная публика устраивает овацию. Высшая награда для Глинки – признание Пушкина. Композитор получает согласие поэта на создание оперы по «Руслану и Людмиле». Пушкин гибнет. Вместе с Анной Петровной и Катенькой Керн Глинка переживает его смерть. Жена завела отношения с другим мужчиной и Глинка оставляет её. Он влюбляется в юную Катерину Керн. Ей он посвящает романс «Я помню чудное мгновенье». Но Катенька слаба здоровьем. Их счастье оказывается недолгим. После смерти Катеньки Глинка со старым

https://warlib.site/
https://t.me/warlib_site

дядькой своим возвращается в родительское имение. Он вновь начинает писать музыку, создаёт оперу «Руслан и Людмила» на стихи любимого поэта.

«КРЕЙСЕР «ВАРЯГ» (Союздетфильм, 1947 г.) 1904 г. Мимо идущей в порт Чемульпо канонерской лодки «Кореец» проходит мина, пущенная с японских кораблей. Эскадра японского контр-адмирала Уриу контролирует выход из бухты. Все ожидают скорого начала Японией войны против России. В Чемульпо действуют японские шпионы. Они нарушают телеграфное сообщение. Русские корабли оторваны от командования флота. Принято решение «Корейцу» под прикрытием тумана выйти из бухты и следовать в Порт-Артур. Японцы не дали ей прорваться. Нейтральный порт Чемульпо блокирован японцами. Они предложили «Варягу» сдаться. В противном случае, японцы предлагают всем судам третьих стран покинуть бухту. На борту английского судна начинается совет командиров кораблей разных стран. Командующий французского корабля «Паскаль» предлагал адмиралам других стран прикрыть «Варяг» своими кораблями и выпустить его из бухты. Но английский и американский командиры препятствуют этому. В результате международный совет лишь выражает протест. Японский консул передаёт Рудневу наглый ультиматум. Русские корабли, не желая подвергать корейский мирный порт разрушениям, сами в открытом море атакуют японскую эскадру. Признавая мужество русских моряков, итальянский, французский и английский корабли встречают гордо идущий «Варяг» оркестром. «Варяг» и «Кореец» вступают в неравный бой с японской эскадрой и наносят ей значительный урон. Вся сцена боя сопровождается известными мотивами песни о «Варяге». Возможности сопротивления исчерпаны, повреждения означают гибель судов. Русские моряки подрывают канонерскую лодку и затопляют крейсер.