

### Экономика, техника и идеология

В 1927 году были резко сокращены валютные ассигнования на кино. Это означало радикальную перемену: во-первых, нужно было строить фабрики, которые производили бы пленку и киноаппаратуру, до этого момента полностью импортировавшуюся из-за границы, в основном из Германии, и, во-вторых, замораживался импорт зарубежных фильмов во второй половине 20-х годов, в основном, американских. Зрители остались наедине с отечественным кино. Оно же развивалось в зажиме трех структур — экономических, технических и идеологических.

Борис Шумяцкий, который становится в 1930 году во главе кинодела<sup>4</sup>, руководит развернувшимся строительством, которое кладет начало невероятной экспансии кино<sup>5</sup>. При этом намечаются ножницы, определяющие особенности этой экспансии: число зрителей растет за счет строительства кинотеатров и увеличения числа прокатных копий (в связи с производством собственной позитивной пленки), при этом резко сокращается число производимых картин: в 1928 году в Советском Союзе было выпущено 124 фильма, в 1930 — 11, в 1933 — 29, в 1936 — 43, в 1947 — 23, в 1950 — 13 и в 1951 — 9<sup>6</sup>.

При этом замораживание кинопроизводства не сразу было определено как особенность развития советского кино. Борис Шумяцкий строит поначалу грандиозные планы расширения производства фильмов (до 800 фильмов в год). Он разрабатывает проект создания киногорода в Крыму по типу Голливуда, требующего огромных ассигнований — около 400 миллионов в год. Но студии постоянно не выполняют планы, вместо запланированных в 1936 году 16 картин Мосфильм выпускает только 13. Планы подобной *производственной* экспансии были отвергнуты, Шумяцкий, разоблаченный как враг и вредитель, не понявший задач, стоящих перед советским кино, в 1938 году арестован и расстрелян<sup>7</sup>. Хотя число снимаемых фильмов катастрофически падает, число кинотеатров быстро растет: в 1928 в стране действует 7331 киноустановка (из них около трети в деревне), в 1936 — 28931 (из них более половины в деревне)<sup>8</sup>.

Параллельно реорганизуется и система проката. Если в 1920-е годы кинорепертуар обновлялся раз в две недели и ежемесячно на экран поступало около 18 новых фильмов, то в 1930-е годы он менялся раз в месяц при поступлении на экран не более четырех новых фильмов<sup>9</sup>. При этом число прокатных копий определялось заранее Главным Управлением. Так, «Ленин в Октябре» получил 955 копий<sup>10</sup>, а приключенческий фильм «Каро» — 198<sup>11</sup>. Таким образом, зрительские предпочтения, самое «потребление» кино регулировалось и контролировалось. Зрители же, поскольку кино оставалось единственным дешевым развлечением, вынуждены были смотреть один и тот же фильм из редко менявшейся программы много раз. Фильм заучивался наизусть, и эти просмотры давали другое качество наслаждения, сравнимое с инфантильным наслаждением от повтора.

Сокращение производства реально обусловлено техническими проблемами (строительством заводов киноаппаратуры, переоборудованием старых немых студий в звуковые, созданием новых студий на окраинах, в среднеазиатских республиках, не обладавших собственной кинематографией). Дополнительные сложности связаны с экономикой, определяемой теперь не рынком, но установкой партийно-государственного аппарата, перенимающего на себя финансирование кино.

Если в 1920-е годы государственные ассигнования на кино незначительны, и национальное кино выживает за счет доходов от импортированных картин и собственной коммерческой продукции (в 1927 году Совкино вкладывает в производство около 4 миллионов рублей, на что могут быть сделаны 30 картин со средней производственной стоимостью от 150 до 300 тысяч рублей, доходы же

от кино относительно велики — 7, 66 миллионов рублей от советских и 7, 99 миллионов от зарубежных картин<sup>12</sup>).

В 1930-е годы соотношение резко меняется: ассигнования значительны, расходы на производство фильмов по госзаказу резко возрастают в связи с новым постановочным размахом, доходы недостаточно велики, и расходы могут быть сбалансированы только за счет экспансии проката и киноустановок. В 1937 году на кинофикацию было ассигновано 465 миллионов, из которых было использовано только 225<sup>13</sup>. Прокат же фильмов приносит в 1938 году 20395 тысяч рублей, а в 1939 — 72607 тысяч, при вложениях только на производство картин в начале 1939 года 181103 тысяч рублей<sup>14</sup>. Партия и государство при этом готовы — в отличие от 20-х годов — освободить кино от экономического зажима, то есть взять его на полное финансирование, но взамен этого берут на себя право активно участвовать в *коллективном* процессе создания фильма на равных правах со сценаристом, режиссером, сценографом, во всяком случае так определяет их роль Борис Шумяцкий в 1936 году<sup>15</sup>. Это превращение партийно-государственного руководства в суперпродюсера советского кино происходит на протяжении десятилетия — между 1928 и 1938 годами. Партия поначалу колеблется, рассматривать ли кино как промышленность, приносящую доход, или государственно финансируемое искусство и средство пропаганды. На XV съезде, в 1927 году Сталин еще надеется: «Я думаю, что можно было бы начать постепенное свертывание водки, вводя такие источники дохода как радио и кино»<sup>16</sup>. Даже когда эти ожидания не оправдываются, политика ассигнований не меняется. Это существенно сказывается на выработке модели социалистического, советского кино как *некоммерческого* феномена в противовес голливудской, коммерческой *промышленности*. Однако, из установки на некоммерческое развитие советское кино не утверждается как авторское искусство, так как для этого нового, осчастливленного вниманием государства детища идет выработка общей поэтики, что неожиданно сближает советское кино с принципом большей типизации, характерной для коммерческого кино; и то, и другое нацелено на массовость и «понятность миллионам», как формулирует один из лозунгов партийной конференции по кино 1928 года<sup>17</sup>. Так, в развитии этого феномена постулируется с самого начала своеобразный оксюморон — некоммерческое, но массовое. «Кино в России не является, как во всех других странах, средством развлечения, — замечает британский критик Лежен. — Это часть воспитательной работы, направленной к опеределенной цели, к достижению социального единения»<sup>18</sup>.

Выработка этой общей модели «советского фильма» сопряжена с размыванием границ между жанрами и видами кино, например, между художественным и документальным фильмом. Эпопея Михаила Чиаурели («Падение Берлина», 1952) объявляется документальной драмой, так же как восстановление событий Второй мировой войны в игровом кинематографе, «Сталинградская битва» Владимира Петрова (1946) и «Третий удар» Игоря Савченко (1948). Документальное же кино ставится как игровое — от показа индивидуальной судьбы («Тебе, фронт!» Дзиги Вертова, 1942) до инсценировки реального события в репортаже (поставленные кадры объединения Донского и Сталинградского фронтов в «Сталинграде» Леонида Варламова, 1942). Разумеется, это не единственная причина для подобной обработки документа, но одна из многих в потоке установки на «общую модель».

Структуры кинопроизводства облегчали выработку общей модели в коллективном творчестве. Для этого не надо было даже объединять кинематографистов в союз, подобно писателям. Механизма кинопроизводства было достаточно, чтобы осуществлять контроль, тем более, что этот контроль все чаще осуществляет сам Сталин. Постепенно все готовые фильмы, все важные сценарии, утверждение постановщиков и исполнителей подвергаются его личной цензуре<sup>19</sup>. Иногда сценаристы, режиссеры и актеры приглашались на обсуждения. Но с тех пор, как

Григорий Козинцев упал в обморок при просмотре, режиссеров перестали приглашать на сдачу фильмов. Иван Большаков, занявший с 1939 года — после Семена Дукельского, сменившего ненадолго Шумяцкого, — пост председателя ГУКФа, должен был расшифровывать покашливания Сталина в директивные указания по переделке картин.

Сужение производства картин вместо запланированного расширения следует рассматривать как следствие технического и экономического отставания, но чаще всего оно ставилось современниками в прямую зависимость от усиления личной цензуры Сталина, подкрепляемой «теорией производства шедевров». Эта теория энергетической экономии (зачем тратить столько усилий на производство многих картин, когда, заняв лучшего сценариста, лучшего режиссера, лучшего оператора, композитора и актера, можно снимать несколько гениальных фильмов?), не зафиксированная особым постановлением, передается как факт устной истории советского кино, как анекдот<sup>20</sup>. Она легко перенимается как допустимое объяснение, отменяющее технические и экономические трудности. Малокартинье предстает как продукт продуманной концепции, утверждающей примат духа и воли над реальностью цифр.