

Д.А. Аманжолова*

**«ВСЕ ВОПРОСЫ СВЯЗАНЫ С НАШИМ ИДЕАЛОМ
СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА»: КИНО ДЛЯ НАРОДОВ СССР
(1920–1930-Е ГОДЫ)****doi:10.31518/2618-9100-2022-5-7
УДК 94(47+57)+791.43*Выходные данные для цитирования:
Аманжолова Д.А. «Все вопросы связаны с нашим идеалом советского человека»:
кино для народов СССР (1920–1930-е годы) // Исторический курьер. 2022.
№ 5 (25). С. 92–102. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-07.pdf>*

D.A. Amanzholova*

**“ALL THE QUESTIONS ARE LINKED WITH OUR IDEAL
OF A SOVIET MAN”: CINEMA FOR THE PEOPLE
OF THE USSR (1920–1930S)****

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-7

*How to cite:
Amanzholova D.A. “All the Questions are Linked with Our Ideal of a Soviet Man”:
Cinema for the People of the USSR (1920–1930s) // Historical Courier, 2022,
No. 5 (25), pp. 92–102. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-07.pdf>]*

Abstract. Visualization almost immediately became an important part of the repertoire of Soviet national politics, a powerful tool for explaining, promoting and consolidating in the mass consciousness a positive image of power aimed at bringing to life the most fascinating ideas, including the equality of peoples. New images, symbols and priorities were designed to change the criteria for identifying a person in a changing system of social, cultural, political, economic coordinates, who, among other things, is directly involved in the recreation of the surrounding space – personal, public and even global. In cinema, the social capital accumulated in the joint history of peoples was actualized in accordance with the programmatic attitudes of the authorities and the colossal demand of people for justice, equality regardless of nationality, including access to basic tools for ensuring social progress. The article examines the features of the development of cinema as a component of national policy in the early Soviet period. Specific examples of the organization of film screenings, the activities of Sovkino and the first experience of the development of film production in national republics in the 1920–1930s are analyzed. The main attention is paid to the methods, specifics and effectiveness of using cinema as a means of propaganda, education and formation of the Soviet system of values, the development of national cultures in their transition from tradition to modernity in its Bolshevik interpretation, the participation of national intelligentsia in creating a new artistic reality and introducing it into the mass consciousness.

Keywords: soviet national politics, cinema, ethnicity, education, propaganda, culture.

*The article has been received by the editor on 28.06.2022.
Full text of the article in Russian and references in English are
available below.*

* **Дина Ахметжановна Аманжолова**, доктор исторических наук, профессор, Институт российской истории Российской академии наук, Москва, Россия, e-mail: amanzholova19@mail.ru

Dina Akhmetzhanovna Amanzholova, Doctor of Historical Sciences, Professor, Institute of the Russian History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: amanzholova19@mail.ru

** Статья подготовлена в рамках выполнения проекта Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН AP08857194 («Визуальная антропология и история образов казахстанской культуры XIX – начала XXI вв.: эволюция и обретение субъектности»).

The article was prepared within the framework of the project of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan No. AP08857194 (“Visual Anthropology and the History of Images of Kazakhstan Culture in 19th–21st Centuries: Evolution and Gaining of Agency”).

Аннотация. Визуализация практически сразу стала важной частью репертуара советской национальной политики, мощным инструментом разъяснения, продвижения и закрепления в массовом сознании позитивного образа власти, нацеленной на воплощение в жизнь самых завораживающих замыслов, включая равноправие народов. Новые образы, символы и приоритеты были призваны изменить критерии идентификации человека в меняющейся системе социальных, культурных, политических, экономических координат, в том числе и как непосредственно включенного в «пересотворение» окружающего пространства – личного, общественного и даже всемирного. В кино социальный капитал, накопленный в совместной истории народов, актуализировался в соответствии с программными установками власти и колоссальным запросом людей на справедливость, равенство независимо от национальности, в том числе в доступе к базовым инструментам обеспечения общественного прогресса. В статье рассматриваются особенности развития кино как компонента национальной политики в раннесоветский период. Анализируются конкретные примеры организации кинопоказов, деятельность «Совкино» и первый опыт развития кинопроизводства в национальных республиках в 1920–1930-е гг. Основное внимание уделяется способам, специфике и результативности использования кино как средства пропаганды, просвещения и формирования советской системы ценностей, развития национальных культур в их переходе от традиции к модерности в ее большевистской трактовке, участию национальной интеллигенции в создании новой художественной реальности и внедрении ее в массовое сознание.

Ключевые слова: советская национальная политика, кино, этничность, просвещение, пропаганда, культура.

Статья поступила в редакцию 28.06.2022 г.

Визуализация практически сразу стала важной частью репертуара советской национальной политики, мощным инструментом разъяснения, продвижения и закрепления в массовом сознании позитивного образа власти, нацеленной на воплощение в жизнь самых завораживающих замыслов, включая равноправие народов и их всесторонний прогресс. «Вопрос обслуживания кино в интересах культурно-воспитательного развития масс нашей многонациональной страны» определялся одной из задач идеологического и культурного порядка¹. При этом агитационно-пропагандистские материалы соединяли в изображениях прошлое, признанное неприемлемым и решительно отторгнутым, настоящее как транзитный период и бескомпромиссный разрыв с тем, что недавно было повседневной жизнью миллионов людей, и будущее как неизбежное пространство окончательной победы Добра в его социалистическом понимании. К тому же кино, как и другие визуальные средства политики, участвовало в формировании новой модели массовой культуры, повседневной жизни в ее более современных, нежели ранее, воплощениях. Новые образы, символы и приоритеты были призваны изменить критерии идентификации человека в меняющейся системе социальных, культурных, политических, экономических координат, в том числе и как непосредственно включенного в «пересотворение» окружающего пространства – личного, общественного и даже всемирного.

В кино социальный капитал, накопленный в совместной истории народов, актуализировался в соответствии с программными установками власти и колоссальным запросом людей на справедливость, равенство независимо от национальности, в том числе в доступе к базовым инструментам обеспечения общественного прогресса. Нормы социально-культурных взаимосвязей, отношений с институтами власти и управления, жизнеобеспечения перестраивались, и кино делало такой процесс перестройки зримым и более понятным, поскольку транслировало новые смыслы с помощью ярких, часто лубочных, контрастных образов и эмоциональных акцентов. Так, классовая солидарность должна была объединить народы

¹ Дробнис Я. Восток-кино // Советский экран. 1927. № 5. С. 1.

СССР в братском единстве, тем более что принятые большевиками декреты, Декларация прав народов России и другие решения наряду с активным курсом на политизацию этничности давали ресурсы и инструменты для гражданской консолидации общества. Интернациональное трудовое братство народов стало важнейшим мотивом солидарности, находя отражение в наглядной и доступной для восприятия пропаганде. Тематика киносюжетов формировалась и эволюционировала вместе с актуальными событиями и преобразованиями: революция и гражданская война, ликвидация неграмотности, новая экономическая политика, индустриализация и коллективизация, массовые просвещение и образование, здравоохранение, положение женщин, новый быт, культура и досуг. Коммуникация и диалог между властью и обществом в его культурно сложном, полиморфном и динамичном состоянии средствами наглядности фокусировались на жизнеобеспечивающих ценностях и консолидирующих символах. Это относилось как к документальному, так и художественному кино, хотя последнее создавалось медленнее.

Как показал И.А. Головнёв, этнографы в 1920–1930-е гг. осваивали потенциал кинематографа, в то же время кинематографисты экспериментировали в ранее неизвестном для них увлекательном пространстве конструирования экранного образа многонациональной страны, прогрессивно развивающейся при социализме. В пятилетку культурной революции это дало замечательный результат в виде «Киноатласа СССР», помогавшего гражданам разных национальностей увидеть и ощутить себя частью единого нового советского мира².

В Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписей (ЦГА КФДЗ) Республики Казахстан первый кинодокумент относится к 1925 г. Это немой фильм из трех частей «Пятилетие Казахстана», как указано в каталоге, Алма-Атинского производственного отделения Всероссийского акционерного общества «Востоккино»³, хотя оно создано в 1928 г. Всего в этом архиве 25 документальных фильмов 1925–1939 гг., в том числе 13 немые, на казахском языке или на двух языках – 16, один звуковой 1938 г. «Цветные металлы» на английском языке Алма-Атинской студии кинохроники (режиссер, оператор – И. Колсанов). Шесть фильмов сняты «Востоккино», один – «Грузия-фильм» (об участии знаменитого акына Джамбула в юбилее Ш. Руставели в Тбилиси). Сохранились четыре фильма 1920-х гг., в том числе два немых о Турксибе. Фильм «Турксиб» 1929 г. состоит из пяти частей (одна с титрами на русском, остальные на казахском языке, режиссер В. Турин, операторы Е. Славинский, Б. Френциссон). Он построен на диалоге культур – кочевой и индустриальной. Его воплощают замечательные кадры о встрече жителей аула с приехавшими на автомобиле специалистами для подготовки к строительству железной дороги. Драматические кадры преодоления песчаной бури караваном верблюдов, мирный семейный быт, испуг и интерес детей и взрослых при встрече с автомобилем и незнакомыми людьми завершаются добрым знакомством и общением. Строительство Турксиба воспроизводится схематично, но содержит все основные компоненты индустриального скачка Степи; страх всадников перед неожиданно двинувшимся паровозом сменяется коллективной погоней за ним и радостью приобщения к новому миру невиданного прежде прогресса⁴.

Кино как средство культурного воздействия было особенно востребовано, так как для представителей разных национальностей часто предстояло создавать письменность, а при ее наличии обеспечить поголовную грамотность, что требовало средств и времени. «При колоссальном разноязычии и значительной неграмотности населения, – подтверждал “Советский экран”, – кино, живо иллюстрирующее бытовые условия, практическую жизнь и пр., может явиться тем общим языком, который станет понятен всем этим отсталым народам Востока». А потому кино следовало сделать «доступным, понятным», т.е. «соответствовать культур-

² См.: Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб., 2021. С. 25–37.

³ Кинолетопись. Алма-Ата, 1988. Вып. 1. Алфавитный каталог документальных фильмов киностудии «Казахфильм» (1925–1975). С. 4.

⁴ Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (ЦГА КФДЗ РК). Арх. № 1417 [Электронный ресурс]. URL: http://kfdz.kz/Content.php?id=150&mod_id=13&stat=ajax&set=Media_channel, http://kfdz.kz/Media_channel-I150 (дата обращения: 14.04.2022).

ному уровню и пониманию масс», правильно отражая их бытовые условия⁵. В то же время для трансляции советских идей, символов и образцов на носителей разных культур и их полноценной репрезентации во всесоюзном культурном пространстве использовать кинематограф было сложно как из-за дефицита средств и соответствующей техники, проблем с переводом на национальные языки, так и вследствие неразвитости коммуникаций и должной инфраструктуры в целом, связывающей все регионы огромной страны. Особенно трудной задачей стало производство кинопродукции для определенной национальной аудитории с участием самих представителей многочисленных народов СССР. Как считают казахстанские авторы, советский кинематограф в республике был в определенной мере испытательным полигоном для проверки Центром действенности творческих экспериментов по созданию соцреалистических «лекал» и внедрения через приемы визуализации «основных советских идеологем в культуру бывших кочевников и их воздействия на эту среду». По этим лекалам якобы создавалась идеологическая продукция для регионального пользования⁶. Применительно к 1920–1930-м гг. это вряд ли верно, потому что масштабы развития собственного кинопроизводства были еще малы, а создававшиеся тогда фильмы не ориентировались специально на отдельную этническую общность из-за объективного недостатка средств и иных возможностей. Документальное кино скорее имело познавательный и популяризаторский характер не только для автономии, но и для всей страны.

Тем не менее культуртрегерскую миссию кино в национальных регионах так или иначе власть продвигала, стремясь соединить пропаганду классово-солидарности и пролетарского интернационализма с политизацией этничности. Между тем весь исторический опыт советского федерализма и последующее развитие постсоветских стран, в том числе производимое там современное документальное и художественное кино, показывает: этничность, часто в ее достаточно радикальных выражениях национализма, оказалась важнейшим компонентом всей культурной среды, к тому же став главным рычагом нового нацистроительства, активно эксплуатируемым этнополитическими элитами. Кино стало не только посредником между властью и национальными общностями в пропаганде нового строя, но и непосредственным участником их вовлечения в его создание.

Так, только в одном уезде Актюбинской губернии Казахской АССР в 1924 г. кинопередвижка в сопровождении двух лекторов (русского и казаха), агронома, механика и двух курсантов губсовпартшколы провела 10 сеансов в 10 аулах и 19 в 7 русских поселках. На них побывали 680 казахов, в том числе 107 женщин, и 2 777 русских, в том числе 621 женщина. Попутно проводились женские собрания, лекции и беспартийные конференции молодежи политико-просветительского свойства – о международном и внутреннем положении, «женском праве» в советской республике, работе женщин-делегаток, ликвидации неграмотности среди женщин и пр. Кино вызывало «громадный интерес, так как население и русское, и киргизское не имело даже представления о кинокартинах. Подбор картин был удачен: население имело возможность увидеть тов. Ленина (даже на портретах многие из киргиз и крестьян его не видели) и других вождей – Бухарина, Каменева и т.д.». При этом передвижки оказывались в местах, «куда в течение трех лет ни один человек не заглядывал из центра». Именно передвижки обследовали состояние дел на местах – работу школ, среди женщин и молодежи, положение изб-читален, принимало жалобы от населения и пр.⁷

В 1925 г. в Узбекистане была создана первая в Средней Азии киностудия, ставшая важным инструментом конструирования через изобразительное и исполнительское искусство современной социально-культурной реальности. Неслучайно первые фильмы здесь посвящены «разоблачению» религии и раскрепощению женщин⁸. К 1927 г. «киноорганизации» работали

⁵ Кинолетопись. Вып. 1... С. 4.

⁶ Абикиева Г., Сабитов А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы // Acta Slavica Iaponica. Т. 41. С. 50.

⁷ Архив Президента Республики Казахстан (АП РК). Ф. 139. Оп. 1. Д. 1252. Л. 23–24. До 1925 г. для казахов использовался этноним киргизы.

⁸ См.: Хан О.В. «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: идеология, практика и кинематограф // Вестник антропологии. 2021. № 4. С. 215–229.

в республиках Закавказья, Чувашской автономии, однако из-за нехватки средств, «скудости кинороботников», отсутствия пригодных сценариев и режиссеров возникла опасность превращения их «в маломощные кустарные предприятия». 85 % поступивших в Госкино сценариев оказались «идеологически бессодержательными или художественно бездарными или нелепыми». Имевшиеся фильмы не могли «дать представления об истинном положении и характере борьбы за освобождение народов Востока», а потому создаваемому специально «Востоккино» еще предстояло получить необходимую поддержку и завоевать доверие общества. Его задачами определялись: «1) обслуживание через кинематографию культурных запросов рабочих и крестьян Востока и 2) ознакомление тем же путем других народов с культурными ценностями и достижениями Востока»⁹. В 1933 г. появился Государственный трест по производству национальных художественных кинокартин «Востокфильм» при правительстве РСФСР, но просуществовал он лишь два года.

С использованием кино для создания нового человека было непросто. В 1924 г. в системе Наркомпроса при содействии других ведомств было создано «Совкино». Как указывалось в его плане на 1926/1927 операционный год, раньше советская кинематография занималась главным образом изображением гражданской войны и революции, «причем картины изобиловали сценами боев, пыток, убийств и т.п.». Но оказалось, что «современный советский зритель, не исключая рабочих и крестьян, устал от такой агитации и не хочет больше смотреть “агиток” и душу раздирающих вещей». Новая установка, не исключая идеологии как неотъемлемой части культуры вообще, гласила: «Поменьше крови на экране, поменьше эротики, поменьше всякого рода уголовщины и садизма, побольше бодрых жизнерадостных фильмов». Предлагалось ставить больше кинокартин «просто развлекательного характера». Пропаганду и агитацию следовало преподносить «тонко и художественно, как это делает буржуазная фильма», которая «систематически, небольшими дозами прививает зрителю такие взгляды и настроения, какие выгодно господствующему классу». При этом «каждая новая художественная фильма должна быть рентабельна», но «идеологическая сторона от этого не должна страдать». Правда, Главполитпросвет пришел к выводу, что ответственный за эту сторону член правления лишь формально выполняет партийный долг как «идеологически выдержанное» лицо: «ему разрешается ходить на собрания, делать доклады, давать соответствующие декларации, “усыплять сознание верующих” и все прочее, как полагается»¹⁰.

Судя по всему, добиться единства в понимании необходимости создания на основе марксизма советского этнографического кино в системной связи с наукой и «Совкино» как основным институтом между партийными кураторами и продолжавшим пока действовать в коммерческой парадигме «Совкино» пока не удавалось. Те опыты, которые описал И.А. Головнёв, на художественное кинопроизводство не распространялись, хотя постановочные реконструкции использовались и в ряде документальных фильмов. При этом теоретики и практики кино в рамках марксистского подхода рассматривали его как средство изменения мира¹¹.

К примеру, коммерческий директор «Совкино» в 1925 г. К.И. Фельдман критиковался за то, что в 1918 г. был одним из организаторов дутого частного предприятия «Факел», ездил за границу покупать картины, но скомпрометировал себя и вернулся ни с чем, предприятие его на безденежье развалилось. «Относительно честный, но безусловно не дельный и в кино мало понимающий», он имел революционное прошлое как участник восстания на броненосце «Потемкин», что, видимо, и помогало ему удерживаться на плаву. Заведующий эксплуатационной частью «Совкино» Штокфиш в 1923 г. участвовал в частном предприятии «Руссфильм», заведовал прокатом в фирме Ханжонкова и «в Госкино окружил себя маклерами, давал им преимущества в ущерб рабочим организациям и клубам. Держал себя в их отношении вызывающе, лучшие картины в первую очередь давал частным кинотеатрам, а потом рабочим организациям». В ОГПУ считали, что на ответственном посту работать он

⁹ Дробнис Я. Восток-кино // Советский экран. 1927. № 5. С. 1–2.

¹⁰ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 4.

¹¹ Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино... С. 177. (Впрочем, современная массовая кино- и видеокультура в целом вполне убедительно доказывают способность серьезно влиять на все стороны жизни общества, меняя и подменяя реальность).

не должен. Бывший помощник коммерческого директора Госкино и заведующий эксплуатационной частью, в 1925 г. заведующий московской конторой «Совкино», Ливанов был «человеком безусловно честным». Дело он знал хорошо, но только в области проката, и не обладал организаторскими способностями, чтобы «вести дело в большом масштабе»¹².

Тематический план «Совкино» предусматривал из художественных фильмов три историко-революционных, 40 социально-бытовых, три о гражданской войне и шесть исторических (о дореволюционном времени), один – «из жизни заграницы» и пять – «из жизни нацмен». В последнем ряду планировались характерные названия: «Большевик и Мамедка», «Мудряшкин сын», «Гафир и Мариам», «Булат батырь», «Абрамыч и Биктяй». Так называемые культфильмы включали 29 наименований. Но в итоге «Совкино» отказалось от производства всех фильмов по национальной тематике и истории революции, двух исторических и единственного «из жизни буржуазных стран», а также значительного числа так называемых культфильмов. Зато среди новых экранизаций оказались «Поцелуй Мэри Пикфорд», «сомнительного характера комедийные» – «Главдыня», «Пружинка» и «Отважные мореплаватели», о браке, семье и половом вопросе (например, «Третья жена муллы»), детские, деревенские, «из жизни и борьбы корейцев», о рабочем изобретательстве «Канитель с машинкой» и т.п. При этом не было «ни одной темы, затрагивающей вопросы военизации страны, борьбы с различными социально-бытовыми явлениями, связанными с угрозой войны. Ни в какой степени Совкино не содействовало партии и соввласти в этих насущных вопросах». Правда, Главполитпросвет признавал, что отказ от съемок «нацменовских картин» стоит только приветствовать: «поскольку Совкино оказалось беспомощно в отношении выполнения целого ряда других советско-партийных задач, оно и подавно не смогло справиться и с задачей нацменовских картин», поскольку в противном случае средства были бы потрачены совершенно напрасно, а на выходе оказались «скверные национальные картины»¹³.

Дополнительным аргументом в пользу коммерческой направленности «Совкино» служил и провал попытки передать производство фильма о 26 бакинских комиссарах аналогичной организации в Азербайджане. «ЦК Азербайджана, пленум Бакинского совета, профсоюзные организации – весь Баку с величайшим энтузиазмом принял известие, что Совкино РСФСР идет навстречу Азербайджану, что будет совместная постановка». Однако под предлогом отсутствия средств из-за постановки априори более прибыльных и востребованных, в том числе за границей, фильмов договор был расторгнут¹⁴.

Стремление к новой, некоммерческой культуре для объекта преобразования – народных масс – определяло основные устремления устроителей советского общества. По мнению Главполитпросвета, в целом «Совкино» не справилось со взятым на себя обязательством «выявить в своих картинах курс советско-партийной политики». Обращаясь к посвященным этому курсу картинам на темы «Режим экономии», «Борьба с бюрократизмом», «О борьбе с частником», «Электрификация», «Производительность труда, пьянство, хулиганство и прогулы», партийные аналитики делают неутешительные выводы из прессы («Известия», «Молодой ленинец», «Курская правда», «Брянский рабочий», «Правда Востока» и др.): картины скучные, сделаны «невероятно фальшиво и бульварно», «без глубокого анализа внутреннего мира героев». В итоге, «исхалтурив» важные темы, «Совкино» забыло о своем обязательстве «быть проводником партийной идеологии в кино» и никакого советско-партийного курса не проводит¹⁵. Р. Лapidus, видимо, следуя назойливой моде на поиск неких «скрытых подлинных» смыслов, увидела в советском кино на производственную тему способ продемонстрировать маскулинность мужчины, управлявшего передовой техникой того времени – трактором. По ее мнению, именно эротика была основой привлекательности образа тракториста – не героя труда, а «настоящего» советского мужчины¹⁶. Вероятно, муже-

¹² Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 84. Д. 1004. Л. 29.

¹³ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 4–7, 18.

¹⁴ Там же. Л. 6.

¹⁵ Там же. Л. 7–9.

¹⁶ *Lapidus R. The “erotic” Tractor in the Soviet Cinema // Quaestio Rossica. 2020. Vol. 8, № 2. P. 519–535.*

ственность, даже специально подчеркнутая, отнюдь не мешала, но и не была главной в творческих поисках кинематографистов.

Более того, и запросы массового зрителя, уставшего от войны и насилия, выполнялись своеобразно – преобладать стали фильмы об адюльтере. «В различных условиях города, деревни и дикой тайги; у различных классовых группировок – крестьян, работников умственного труда, рабочих, купечества; в различные исторические времена, ... в студенческой среде, ... у рабочих активистов... Совкино советизировало адюльтер. ...Одновременное половое сожителство двух мужчин с одной женщиной на одной жилплощади и двухспальной кровати – до этого еще не дошли и не додумались даже во Франции – классической стране адюльтера в жизни, литературе, кино». Критическая оценка фильмов на эти темы подтверждалась отзывами из центральных и местных газет по поводу киноработ даже ставших быстро ведущими мастеров кино, например, «Любовь втроем» М. Роома («обилие порнографии», «советского... почти ничего нет»). Наибольший коммерческий успех получил фильм «Поэт и царь», где «столкновение происходит не на общественно-политической арене, а на почве адюльтера», в итоге получились дичь и безобразия, рассчитанные на мещанскую публику. Огромная жажда культурных зрелищ совмещалась у зрителя с огромной некультурностью, что и рождало успех подобных фильмов, указывалось далее. «Для того чтобы показать на экране плохонькую любовную драму и подозрительный блеск императорских балов, затрачены громадные средства, шумит неумеренная реклама, и толпы зрителей идут в кинотеатры с тем, чтобы унести оттуда впечатление о Пушкине как о добром мещанине и неудачном муже...», потому что «зритель некультурен и все слопаёт». Увлечение эротикой в других фильмах заменяло «оценки провокации зарубежной контрреволюции, уголовной авантюры» и наглым поступкам в отношении СССР. К примеру, советский моряк не может пользоваться «ласками женщины-белогвардейки», а образ крепкого идейного бойца-партийца подменяется погоней «за внешней авантюрной фабулой». С комедиями тоже было плохо: беспомощность в изображении комического и отсутствие социальной сатиры объяснялись тем, что «людей, умеющих дать комическую фильму, нет». Не удавалось «Совкино» также «сохранить пропорцию в подаче положительных и отрицательных явлений из быта советской молодежи», новых взаимоотношений между отцом-коммунистом и комсомольцем-сыном, потому что не обнаружилось различий между буржуазным и советским бытом¹⁷.

Как признавали в 1928 г. представители «Совкино», «идеологически выдержанную картину кинотеатры не берут, потому что не окупается прокат, зритель не идет, а Совкино дает такую картину, какую просит театр. ...Клубы перешли на коммерческое кино и требуют заграничную картину». От научных фильмов кинотеатры тоже отказывались, фильмов для детей не хватало, и если такие и предоставляли, то обычно «какую-нибудь дрянь», а для рабочих клубов прокат оставался дорогим и пленки поступали в истрепанном виде после многократных показов в коммерческих заведениях. Впрочем, сама организация «Совкино» была вынуждена лавировать между ограниченностью в средствах, необходимостью зарабатывать и соответствовать требованиям советской культурной нормы. Его представитель, в частности, признавал, что выбор репертуара определяется под контролем Главреперткома, но организация нередко получает фильмы, которые «идут под лозунгом – “не для детей и не для деревни”». «Идеологически выдержанных» работников тоже не было. «Было и так, что “Броненосец Потемкин” не дали ж.д. клубу, а пичкают в рабочие клубы “Силуэты Парижа” и т.п. дрянь». Единственную в столице КАССР передвижку было невозможно задействовать из-за отсутствия механика и руководителя. Передвижки попадали в аулы раз в год, без перевода на казахский язык, к тому же «Совкино пошло на выучку к мещанству», а не повернулось к рабочим, 48 передвижек для аулов имелись лишь в отчетах. Рабочие могли позволить себе билеты в кино за 15–20 коп., тогда как прокат стоил 6,25 руб. в день и не окупался. «Нет картин, когда казах и европеец рабочие были бы вместе, а необходимость в этом чувствуется». Представители профсоюзов предлагали передать сеть кино под контроль ВСНХ и переориентировать его на нужды рабочих, а агитпропотдел Казкрайкома

¹⁷ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 9–12.

партии предостерегал: если не наладить производство «казахских картин» или хотя бы не обеспечить титры на казахском языке, получится «хорошая агитация против кино, можно ожидать различных кривотолков и даже укрепление суеверий». Руководство местного Горкино критиковало «Совкино» за плохое знание специфики республики и погоню за прибылью¹⁸.

Впрочем, ситуация с кинопрокатом в этнокультурной среде долго оставалась сложной. В 1935 г. Казкрайком ВКП(б) планировал довести фонд кинофильмов в республике до 1,9 картины на каждую киноточку, перевести на казахский язык надписи на всех фильмах наряду с Алма-Атой еще в двух городах – Уральске и Петропавловске, обязательно обеспечить перевод на казахский язык, а к концу 1936 г. запустить 80 звуковых кинопередвижек на автомобилях. Если к началу 1941 г. в КАССР было 759 государственных и 667 ведомственных киноустановок, то на 1 октября 1945 – 491 государственная и 329 ведомственных. Вскоре были запущены 104 бездействовавшие в годы войны киноустановки, в том числе 11 стационарных и 93 передвижных. Но почти треть населения за 1945 г. кино не посмотрела ни разу. На всю республику имелось лишь 25 автокинопередвижек, остальные передвигались по огромной республике на лошадях, верблюдах и ослах¹⁹. Неслучайно в «Крокодильской советской энциклопедии» давалось такое определение передвижки: «...передвижной киноаппарат для демонстрации старых картин (новых фильмов передвижкам не полагается)»²⁰.

Началось развитие национального кинематографа. В 1929 г. была создана студия «Таджикфильм», которая уже через год начала выпускать короткометражные фильмы – в 1932 г. в Таджикистане вышел первый собственный художественный фильм «Когда умирают эмиры». В 1933 г. появилась первая кинопередвижка на Памире, в 1936 г. областной исполком Горно-Бадахшанской автономной области принял решение о строительстве первого звукового кинотеатра в области. На 1 января 1941 г. в области работали две киноустановки: в Хороге и Мургабе, с января по август 1941 г. они появились в Рошткале, Ванче, Рушане. В 1930-е гг. в составе Памирской комплексной экспедиции на Памире побывали кинооператоры А. Хвостов, Б. Синеоков, В. Микшиц, М. Базов. На экраны республики вышел первый документальный полнометражный звуковой фильм о Памире, который получил название «У ворот Индостана». Был снят документальный фильм режиссера В. Эрвайса о памирском киномеханике, показывающим «Гамлет» своим зрителям и объясняющим содержание фильма на родном языке. Одним из первых киномехаников Памира стал Алиназар Ходжаев, который окончил курс киномехаников в Душанбе в 1937 г. и в 1937–1939 гг. работал с кинопередвижкой в Шугнанском районе. Он не только показывал фильмы, но и объяснял их содержание на местном диалекте²¹.

Сам советский человек оказывался на деле явлением культурно сложным, как и все общество, соединяя в своем миропонимании и поведении тягу к традиционным ценностям, прежде всего религиозным, амбивалентное отношение к советской демократии и навыки прагматичного использования ее механизмов в частной жизни, дисциплинированность и регулируемую властью инициативу. Конструирование социалистической общности народов базировалось на поддержке «демократических, подлинно народных», как диктовал официальный лексикон, компонентов в каждой национальной культуре, способных на основе их передовых традиций и идеалов создать социалистическую по содержанию интернациональную культуру, объединяющую трудовое большинство населения независимо от этнического происхождения. Достоверность визуальных средств советизации была сопряжена с эффективностью этих способов информирования, воспитания и просвещения, формирования культурных смыслов, осознанным использованием возможностей изобразительного искусства как языка, понимаемого и принимаемого независимо от уровня грамотности и художественного кругозора. Круг инструментов конструирования современных наций и советскости

¹⁸ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 1–2.

¹⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 21. Д. 1293. Л. 16; Оп. 125. Д. 311. Л. 129.

²⁰ Крокодил. 1936. № 30. С. 10.

²¹ Ходжибеков Э.Х. Социально-экономическое и культурное развитие Горно-Бадахшанской автономной области Республики Таджикистан в годы советской власти (1917–1991 гг.): дис. ... д-ра ист. наук. Душанбе, 2020. С. 156–157.

визуальными средствами становился достаточно широким, включая не только плакат, всевозможные транспаранты и лозунги, но и кино, монументальную пропаганду, музейные, клубные, библиотечные пространства, в том числе передвижные. В 1920-е гг. в Казахстане были созданы и работали Центральный краевой историко-культурный музей, Музей природы и Музей дошкольного воспитания в Оренбурге, краеведческие музеи в Семипалатинске, Верном (бывший музей Семиреченского казачьего войска), Общество изучения Казахстана организовало музеи в Актюбинске и Кокчетаве.

Морализация изображения занимала важное место в конструировании советского порядка как амбивалентной системы современных и традиционных ценностей, способных поддерживать культурную сложность общества в управляемом пространстве. Центральное место в них отводилось «пробуждению» народной инициативы и самодеятельности, которые должны были при поддержке и под управлением власти создать пространство социальной справедливости, неограниченных для «простого» человека возможностей. Это в полной мере распространялось на женщин. Их вовлечение во всю совокупность экономических, политических, социальных структур и отношений, превращение в значимый фактор создания и демонстрации убедительных преимуществ нового строя было одним из главных направлений внутренней социальной, демографической, культурной политики и идеологии советской власти.

Особенно чувствительной и сложной эта задача была в национальных регионах. Образование, медицинское обслуживание и охрана здоровья женщин, их включение в политическую жизнь и хозяйственную деятельность являлись важной частью модернизации всех обществ и стран независимо от идеологического обоснования и государственной системы. Публичный характер трудового коллектива стимулировал общественную активность женщин, стремившихся доказать свою успешность не только как работниц, но и как гражданки, супруги и матери. Более того, всевозможные «корпоративные бонусы» крепко привязывали частную жизнь к коллективной. Бригада, цех, участок, ферма, колхоз или фабрика становились второй, более многочисленной и сложно организованной семьей, во многом воспроизводя патриархальные ценности и структурные стереотипы.

В 1930-е гг. этнокультурная самобытность стала неотъемлемой частью визуальной интерпретации и внедрения советскости, предполагавших эмоциональное воздействие и сопереживание тем, кто включился в строительство нового мира, и поощрение к такому участию как основному способу вертикальной социальной мобильности и приобретения престижного статуса. Чаще всего она репрезентировалась элементами национальной одежды, жилищ и орнамента как традиционного способа художественно-эстетического освоения и оформления жизненной среды, познания мира, выражения определенных понятий, представлений и ценностей посредством формы и цвета.

Культивирование приоритетов общественного блага, социального и гендерного равенства, политического, идейного и культурного превосходства СССР нивелировало зачатки демократического самоуправления, свободомыслия и личной инициативы, предлагая четкие правила социальной мобильности, способов взаимодействия внутри- и межкультурного характера. Этнокультурная самобытность, как и любая иная, имела право на проявление в строго очерченных и неусыпно контролируемых рамках «социалистического интернационализма».

Как считает, к примеру, один из авторов, антиколониальная риторика представителей культуры (речь шла о писателях), специально направленных в Среднеазиатский регион для создания идейно выдержанных произведений о прогрессивной роли советских преобразований, не смогла помочь в преодолении дореволюционного ориентализма и неких «негативных стереотипов» (заметим, что такие стереотипы никогда не доминировали). Утверждается, что закрепить новый облик «восточных народов» Советского Союза в начале 1930-х гг. вряд ли получилось. Видимо, этот вывод распространяется на писательскую бригаду, побывавшую в регионе, поскольку анализ того, как их сочинения повлияли на создание некоего нового облика в общественном сознании, не осуществлен. Вряд ли правомерно к тому же ограни-

чивать задачи советской национальной политики формированием антиколониального облика страны и установлением «формального равенства входящих в Советский Союз народов, борьбой с “великодержавным шовинизмом”», а ее содержание – мерами по предоставлению льгот нерусским народам при приеме в учебные заведения и на работу, а также коренизацией²².

Акценты по поводу взаимосвязи и ситуативной важности национального и интернационального/советского компонентов расставлялись и реализовались, как правило, в прямой связи с внутри- и внешнеполитической обстановкой, а также региональными особенностями межэтнических коммуникативных практик, этносоциальными проявлениями в поведении, культурных символах и предпочтениях представителей и групп культурно сложной целостности. При этом социальная открытость и общедоступность советских институтов образования, культуры, общественных организаций создавала для активных людей немислимые в недавнем прошлом возможности не только для самовыражения, но и для предоставления результатов своей деятельности самым широким слоям общества. Это отразило тесную связь пропаганды и искусства, когда искусство было призвано символически воспроизводить тотальную систему социализма. Идеология строительства наций и канонизации традиционной культуры предлагала различные способы освоения современности, соединяя наднациональное с локальным – этническим. Кино, как и другие способы визуализации национальной политики и этничности, также содействовало познанию и репрезентации этих сторон социального пространства СССР. Культура в ее многоплановом и разноликом воплощении демонстрировала не только гибридные формы и социальные иерархии общесоветского пространства как полиэтничного. Она служила мощным консолидирующим инструментом, предлагая советскую систему ценностей, идеалов и нормативов независимо от этнической принадлежности.

Частные примеры из бесконечной мозаики социальных практик 1920–1930-х гг. в СССР находят зримое воплощение в комплексе визуальных средств формирования советскости и подтверждают сложность культурной динамики многообразного единства, каковым оставалось общество наших недалеких предшественников, всякий раз оригинально объединявших в частной и коллективной жизни традиции и модернность, субъективное и непреложное, индивидуальное и общее. Правда, мы еще очень мало знаем о попытках художников 1920–1930-х гг., особенно национальных, узнать и применить имевшиеся тогда научные знания о национальных процессах, а переход от акцента на политико-идеологическую нагрузку к анализу истории этнокультурного компонента в плакатном жанре (конкретный научный и художественный опыт, а также формат и методы визуализации), видимо, только начинается.

Литература

Абикеева Г., Сабитов А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологи // *Acta Slavica Iaponica*. Т. 41. С. 47–72.

Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб.: МАЭ РАН, 2021. 440 с.

Дробнис Я. Восток-кино // *Советский экран*. 1927. № 5 (27 дек). С. 1–2.

Кинолетопись. Алма-Ата: ЦГА КФДЗ, 1988. Вып. 1. Алфавитный каталог документальных фильмов киностудии «Казахфильм» (1925–1975) / отв. ред. С.Б. Байжанов, И.Н. Верещагин. 222 с.

Фомин И.А. Ориенталистский дискурс в раннесоветской художественной литературе о Средней Азии // *Кунсткамера*. 2021. № 4 (14). С. 37–51. DOI: 10.31250/2618-8619-2021-4(14)-37-51.

Хан О.В. «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: идеология, практика и кинематограф // *Вестник антропологии*. 2021. № 4. С. 215–229. DOI: 10.33876/2311-0546/2021-4/215-229.

²² Фомин И.А. Ориенталистский дискурс в раннесоветской художественной литературе о Средней Азии // *Кунсткамера*. 2021. № 4 (14). С. 37–51.

Ходжибеков Э.Х. Социально-экономическое и культурное развитие Горно-Бадахшанской автономной области Республики Таджикистан в годы советской власти (1917–1991 гг.): дис. ... д-ра ист. наук. Душанбе, 2020. 200 с.

Lapidus R. The “Erotic” Tractor in the Soviet Cinema // *Quaestio Rossica*. 2020. Vol. 8, № 2. P. 519–535. DOI 10.15826/qr.2020.2.478.

References

Abikeeva, G., Sabitov, A. (2021). Kino sovetского Kazakhstana: kak rabotali sovetские ideologemy [Cinema of Soviet Kazakhstan: How Soviet Ideologems Worked]. In *Acta Slavica Iaponica*. Vol. 41, pp. 47–72.

Baizhanov, S.B., Vereshchagin, I.N. (Eds.). (1988). *Kinoletopis. Vyp. 1. Alfavitnyy katalog dokumental'nykh fil'mov kinostudii “Kazakhfil'm” (1925–1975)*. [Film Chronicle. Iss. 1. Alphabetical Catalog of Documentaries of the Kazakhfilm Film Studio (1925–1975)]. Alma-Ata, CGA KFDKZ. 222 p.

Drobnis, Ya. (1927). Vostok-kino [Vostok-Cinema]. In *Sovetskiy ekran*. No. 5, pp. 1–2.

Fomin, I.A. (2021). Orientalistskiy diskurs v rannesovetskoй khudozhestvennoy literature o Sredney Azii [Orientalist Discourse in Early Soviet Fiction About Central Asia]. In *Kunstkamera*. No. 4 (14), pp. 37–51.

Golovnev, I.A. (2021). *Vizualizatsiya etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenykh i kinematografistov 1920–1930-kh godov)* [Visualization of Ethnicity in Soviet Cinema (Experiments of Scientists and Cinematographers of the 1920s–1930s)]. St. Petersburg, MAE RAN. 440 p.

Khan, O.V. (2021). “Raskreposhchenie zhenshchin Vostoka” v 1920-e gody: ideologiya, praktika i kinematograf [“Emancipation of the Woman of the East” in the 1920s: Ideology, Practice and Cinema]. In *Vestnik antropologii*. No. 4, pp. 215–229.

Khodzhibekov, E.Kh. (2020). *Sotsial'o-ekonomicheskoe i kul'turnoe razvitie Gorno-Badakhshanskoy avtonomnoy oblasti Respubliki Tadzhikistan v gody sovetskoй vlasti (1917–1991 gg.)* [Socio-Economic and Cultural Development of the Gorno-Badakhshan Autonomous Region of the Republic of Tajikistan During the Years of Soviet Power (1917–1991)]. Dr. hist. sci. diss. Dushanbe. 200 p.

Lapidus, R. (2020). The “Erotic” Tractor in the Soviet Cinema. In *Quaestio Rossica*. Vol. 8, No. 2, pp. 519–535.