

К. А. Юдин

Советская кинополитика второй половины 1950 — конца 1970-х годов

Юдин

Кирилл

Александрович

канд. ист. наук,
доц., Ивановский
государственный
химико-
технологический
университет (Иваново,
Россия); исполнитель
по гранту,
Санкт-Петербургский
государственный
университет
(Санкт-Петербург,
Россия)

Финансирование

Исследование
выполнено при
поддержке
Российского научного
фонда (РНФ), проект
№ 18-18-00233
«Кинообразы
советского
и американского
врагов
в символической
политике холодной
войны: компаративный
анализ»

Во второй половине XX столетия все мировое сообщество столкнулось с еще одним глобальным катаклизмом, который традиционно, как в отечественной, так и зарубежной историографии, именуется холодной войной. С самого начала эта конфронтация приобрела форму культурно-идеологического соперничества. Формирование «холодного» политического климата было связано с информационно-дискурсивным состязанием, принявшим вид «войны слов» и «войны идей»¹, предполагавшим различие «своих» и «чужих». В эпоху холодной войны произошла мобилизация самых совершенных средств трансляции и презентации информации. К ним по признанию обеих сторон (СССР и США) стал относиться кинематограф, который уже накануне и на первом этапе «холодного» противостояния (вторая половина 1940-х — 1950-е гг.) начал рассматриваться как эффективный агитационно-пропагандистский «визуальный рупор», проводник нужных ценностей и идеалов.

В настоящее время кинематограф исследуется на мультидисциплинарном уровне, включающем в себя все возможные отрасли гуманитарных (и не только) знаний и способов их сопряжения. Из наиболее фундированных в хронологическом и тематическом плане изданий научного, учебно-справочного и энциклопедического характера, создающих обобщенно-экспертную картину, следует отметить коллективные труды по истории отечественной киноотрасли². Значительный вклад внесли известные историки кино, искусствоведы, разрабатывавшие проблемы сосуществования театрально-кине-

матографической интеллигенции и власти, изучавшие экспортно-импортные механизмы 1960–1970-х гг., влияние государственной политики, цензуры на творческий процесс создания и распространения кинопроизведений (установление их художественно-эстетической ценности и идейно-политической актуальности). Это исследования Н. М. Зоркой³, А. Н. Грошева⁴, В. С. Головского⁵, Т. М. Горяевой⁶, Р. Н. Юренева⁷, С. М. Чертока⁸, В. И. Фомина⁹, М. И. Косиновой¹⁰, Н. А. Маркова¹¹ и др.

Отдельно уместно сгруппировать и упомянуть работы, относящиеся к спектру советской и российской киноведческой американистики. Это труды Е. Н. Карцевой¹², Р. П. Соболева¹³, Ю. А. Комова¹⁴, И. Е. Кокарева¹⁵, М. С. Шатерниковой¹⁶, Г. В. Красновой¹⁷ и многих других. В этих работах, сначала в рамках стратегии борьбы с манифестацией «империализма на экране», а затем исследований специфики кинокультур России и США на постсоветском пространстве, делались важные выводы об общности целей, связанных с совершенствованием «языка кино», его репрезентативности, зависящей от «меры реализма и социальной зрелости»¹⁸ в отражении глобальных наднациональных проблем, от решения которых зависели и векторы советской кинополитики в рамках более широкого фронта культурной дипломатии¹⁹.

В коллективных трудах и монографических исследованиях значительное внимание уделялось институциональному и лично-персональному факторам: роли А. В. Романова, Ф. Т. Ермаша на посту председателей Госкино СССР, Н. А. Михайлова, Е. А. Фурцевой — в Министерстве культуры, И. А. Пырьева, Л. А. Кулиджанова — в Союзе кинематографистов СССР²⁰, сочетавших ведомственную функциональность с непредсказуемыми вариациями собственных, субъективных кинопредпочтений и оценок, а также деятельности общественных и творческих организаций. «Ермаш, — отмечали Л. Аркус и В. Матизен, — имел представление о кинематографе, знал в нем толк, обладал вкусом, а пуще того — интуицией». И далее: «Рьяный и дисциплинированный функционер, он беспрекословно “проводил линию”, однако сам большого рвения не проявлял — для особо непопулярных мер и острастки кинематографистов держа заместителей вроде Бориса Павленка или редакторов вроде Даля Орлова»²¹.

Признавая доминирование цековских директив в реализации кинополитики, многие авторы справедливо отмечали влияние дополнительных акторов-источников ее обогащения, например Союза кинематографистов (далее — СК). Возникновение этой организации было воспринято как признак того, что «в однополюсной партийно-государственной системе советского кинематографа появилась сугубо общественная организация, в которой рождались и аккумуляровались инициативы самих кинематографистов и которая стала ощутимой альтернативой официальным органам партийно-государственного управления экранной музой»²². При этом не проходит незамеченным материально-техническое укрепление²³ и последовавшее за этим «номенклатурное перерождение» СК, который он претерпевает после смещения И. А. Пырьева, его первого лидера и вдохновителя. Это приводит к тому, что в брежневский период СК начинает терять²⁴ ресурсы по оказанию противодействия официальной, «генеральной линии», все больше демонстрируя вынужденную сопричастность

к власти: «С приходом в 1965 г. Л. Кулиджанова на роль лидера СК эта организация постепенно утратила заряд былой пассионарности, смирилась с ролью безропотной прислужницы Госкино и других властных инстанций»²⁵.

Изменение политико-идеологического и кинематографического климата в середине 1960–1970-х гг., концентрация и унификация управления, обосновывавшиеся многочисленными «идейно-художественными ошибками» и «просчетами» кинематографистов²⁶, нашли отражение в литературе. «Это (брежневское. — К. Ю.) время, — отмечала Н. М. Зоркая, — резко отличается от предыдущих лет. Затихли шумные дискуссии. Официозная тишина. Постепенно сходят на нет и скандальные кампании, и публичные проработки неугодных начальству фильмов: их тихо запрещают и кладут на полку. Съезды, пленумы, конференции кинематографистов приобретают сугубо формальный и отчетный характер. Любая инициатива снизу подавлена, да и не рождается. Страх, пусть не такой острый и леденящий, как при Сталине, но стойкий, апатия, уныние воцаряются в киносреде»²⁷. С этими утверждениями солидаризировались другие исследователи и мемуаристы — А. Медведев²⁸, В. Головской, констатирующий, что применительно к развитию как общесоюзного, так и национального кино «все больше дает знать о себе некая общая нивелирующая тенденция, усредненность»²⁹. В то же время, некоторые авторы считали роль СК в процессе принятия решений о выпуске или запрете фильмов изначально минимальной³⁰.

В целом общий результат классической историографии кинополитики, т. е. исследований именно исторического спектра, успешно преодолевшей официальное кино-летописание, вполне конструктивен. Констатируется диалектика конфликта интересов между кинотворцами и конъюнктурно-системными требованиями, при котором «советская система, как правило, поддерживала тех деятелей кино, которые в своем творчестве трансформировали господствовавшие в СССР нормы и правила»³¹.

Идейно-психологическая атмосфера «разрядки», «холодного потепления» как факторов, влияющих на зрительские предпочтения, кинорейтинги, а также образно-визуальные стереотипы, диспозиции «холодной войны» («свой» — «чужой»), политические аллюзии, идентичности — отражены в исследованиях К. Э. Разлогова³², Е. М. Вейцмана³³, А. В. Федорова³⁴, Н. А. Хренова³⁵, Е. В. Сальниковой³⁶, О. В. Рябова³⁷, Т. Хида, А. И. Кубышкина³⁸. Обсуждались данные сюжеты и в зарубежной историографии³⁹. В то же время, как представляется, данная проблематика не является исчерпанной и требует дополнительной концептуально-теоретической проработки.

«Холодное потепление» как культурно-политический феномен и его проявление во второй половине 1950-х — 1960-е гг.

Прежде всего, поясним значение условного термина «холодное потепление». Под ним мы подразумеваем отчетливо проявившуюся в конце 1950–1970-х гг. антиномичность как стиль управления, при котором элементы «разрядки» в области культуры, кинематографии, появившиеся намного раньше

этого феномена в международных отношениях, непрерывно сосуществовали с атмосферой политико-идеологической напряженности, сохранением взаимного недоверия, что сопровождалось усилением контрольно-надзорной активности партийно-государственных структур для информационного доминирования над США, противодействия капиталистическим «медиа-атакам». Официально-номинально начало «холодного потепления» в сфере кинематографии можно датировать январем 1958 г. когда состоялось известное соглашение между СССР и США в области научных, технических, образовательных, культурных обменов (соглашение Лэйси — Зарубина, 27 января 1958 г.)⁴⁰. Оно стало долгожданным итогом интенсификации культурных связей за предшествующие три года (1955–1958)⁴¹, снижения враждебной идеологической экспрессии, несмотря на венгерские события 1956 г., вызвавшие локальный разрыв⁴². Как отмечалось в справке о связях между СССР и США в области кинематографии, в соответствии с подписанным соглашением советская сторона приобрела 10 американских фильмов («Марти», «Великий Карузо», «Рапсодия», «Лили», «Все о Еве», «Оклахома», «Римские каникулы», «Старик и море», «Человек с тысячью лиц», «Седьмое путешествие Синбада»), а американская — 7 советских кинофильмов, таких как «Тихий дон», «Летят журавли», «Лебединое озеро», «Артисты цирка», «Отелло», «Идиот», «Дон Кихот». Всего с 1959 и до 1971 г. СССР приобрел 79 американских кинофильмов⁴³.

Однако за благополучным фасадом коммерческого обмена скрывались ощущения тревожности и неопределенности в выстраивании внутренней и внешней кинополитики. Как верно отмечает Т. М. Горяева, «культурно-идеологические события 1953–1957 гг. и 1958–1964 гг., значительные сдвиги в общественном сознании указывали на то, что, наряду с поляризацией между “верхами” и “низами”, на высших этапах власти также не было единства в принципиальных идеологических подходах». И далее: в конце 1950 — начале 1960-х гг. «шел поиск, во-первых, новых форм управления и контроля, ослабленных в 1956–1957 гг., а во-вторых, идеологической платформы, которая концентрировалась вокруг вышеназванного главного вопроса: о целях и задачах культуры»⁴⁴. Поэтому «холодное потепление» в культуре и «предразрядка» в международных отношениях, по сути, свелись к аморфной идеолого-институциональной эклектике в рамках хрущевской «модернизации»⁴⁵, при которой жесткие и не всегда рационально мотивированные решения сочетались с не поддающимися контролю «индивидуалистическими вылазками».

Публикуются материалы о преимуществах и значительном материально-техническом потенциале дореволюционной кинематографии, например статья М. И. Роома «Кино и зритель» (Литературная газета. 1955. 17 марта). Точку зрения автора статьи не разделял Отдел науки и культуры ЦК КПСС, считая, что «в погоне за сенсацией... грубо искажены и подтасованы фактические данные о количестве киноустановок в Москве... чтобы доказать, что в царское время в Москве было лучше с кинообслуживанием населения нежели теперь...»⁴⁶. В записке, направленной в ЦК КПСС не позднее 20 мая 1955 г., министр культуры СССР Н. А. Михайлов следующим образом охарактеризовал состояние идеологического климата в советской кинематографии: «За последние

несколько лет советское киноискусство не выдвигает темы борьбы коммунистической партии и советского народа за подъем тяжелой индустрии, за дальнейшее развитие сельского хозяйства. <...> Мы имеем много фильмов, сделанных явно с мелкобуржуазных, обывательских позиций. Под флагом разоблачения буржуазной среды такие фильмы изображают “красивую жизнь” в прошлом, рисуют обывательскую среду и ничему не учат молодежь». И далее: «Некоторые работники кино пытаются извращать основные положения марксизма об искусстве и развивать непартийные взгляды на вопросы советского киноискусства»⁴⁷. Критике за тяготение к «монополизму» подверглись ведущие режиссеры — И. А. Пырьев, С. А. Герасимов, Г. Л. Рошаль, Л. О. Арнштам, М. И. Роом⁴⁸, допустивший следующее заявление: «Кукуруза — это спекуляция на злободневной теме»⁴⁹. Однако вряд ли это стоит рассматривать как факт проявления организованной «фронды» советских кинематографистов, тем более что, как далее утверждалось в докладной записке, «т. Герасимов признал свои грубые политические ошибки и заявил, что его выступление перед молодежью надо расценивать как болтовню, как недопустимую речь»⁵⁰. Не возникло конфронтации и с другими кинодеятелями. Поэтому данная ситуация представляла собой очередное сочетание обыденной организационно-распорядительной патетики и предсказуемой, типичной реактивности на нее.

В мае 1956 г. известный советский режиссер Г. В. Александров изъявил желание приступить к съемкам картины с привлечением мэтров зарубежного (американского, французского, австрийского) кинематографа, таких как С. Синьоре, И. Монтан, П. Муни и М. Шенауэр. По мнению режиссера, картина способствовала бы раскрытию темы «сосуществования и мирного сотрудничества нашей страны с капиталистическими странами»⁵¹. Несмотря на то что указанный запрос был отправлен в архив и проект так и не был реализован, сам факт подобного обращения, апеллирующего, к тому же, к успеху картины 1940-х гг. («Весна», 1947), вышедшей на экраны вопреки внешне суровой критике, свидетельствовал о все большем стремлении к творческому, духовному раскрепощению, расширению интеллектуальной автономии. Не преувеличивая степень опасности подобных инициатив, исходивших от театрально-кинематографической интеллигенции и в большинстве случаев заблаговременно согласованных и ставших нормой для постсталинского времени, партийное руководство стремилось поддерживать требования к системе информационно-политической безопасности на максимально высоком уровне, чтобы как-то компенсировать возможный отход от предписанного сценария. Как комментировала подобную ситуацию Е. А. Фурцева применительно к деятелям советской музыки, «у нас с выкрутасами стал выступать Рождественский, даже Светланов играет формалистические вещи. Где гарантия, что в Америке он не исполнит Шёнберга? Очень серьезное положение»⁵².

В июне 1956 г. Министерству культуры было отказано в праве самостоятельного приобретения фильмов капиталистических стран, что объяснялось отсутствием необходимого уровня компетентности работников министерства и нарушением процедуры идеологической экспертизы западной кинопродукции: «Фильмы производства капиталистических стран направляются

в Министерство культуры уполномоченными «Совэкспортфильм» за рубежом без тщательного отбора и без учета требований проката в СССР... Достаточно сказать, что за время с ноября 1955 г. и по март 1956 г. ЦК КПСС был вынужден отклонить внесенные Министерством культуры СССР предложения о покупке 10 заграничных фильмов, неприемлемых по своему содержанию и качеству для проката на советском экране»⁵³.

В июле 1956 г. разгорелась дискуссия между режиссером-документалистом Р. Л. Карменом, отстаивавшим ортодоксальную точку зрения, направленную на полноценную презентацию всех «зверств французского колониализма и американского империализма» в созданном им документальном кинофильме «Вьетнам», и органами кинопроката, запретившими эту картину к показу. Возмущенный многочисленными «гнилолиберальными» вырезками, купюрами из кинематографического полотна, Кармен обратился напрямую к курировавшему длительное время по линии соответствующих отделов/секторов ЦК ВКП(б) — КПСС вопросы идеологии Д. Т. Шепилову с ходатайством о целесообразности полноценной трансляции фильма. Однако Д. Т. Шепилов не решился взять на себя функции арбитра, ограничившись резолюцией, констатирующей наличие неких «реформистских нелепостей»⁵⁴. Это подтверждает гипотезу, неоднократно высказываемую исследователями, о колебаниях и отсутствии среди постсталинской номенклатуры единодушия в расстановке отдельных акцентов и приоритетов в рамках общей, «марксистско-ленинской» идеологической стратегии в культуре. Последняя все больше напоминала ширму и камуфлирующую завесу, а критика «низкого идейно-художественного уровня фильмов»⁵⁵ — клишированный ритуал.

Интересным идейно-институциональным феноменом с конца 1950-х гг. становится деятельность идеологических комиссий ЦК КПСС. Их функционирование началось с создания Комиссии ЦК по вопросам идеологии, культуры и международным партийным связям, действовавшей в 1958–1961 гг. В 1962 г. на этой ведомственной первооснове была создана Идеологическая комиссия при ЦК КПСС, которую в 1962–1965 гг. возглавлял Л. Ф. Ильичев, а с 1965 по 1966 г. — П. Н. Демичев.

Эти комиссии были призваны играть роль фильтров, выявляющих информационные «интервенции» с помощью дополнительного надзора, сигнализации о масштабах распространения западных фильмов для тактической корректуры советской кинополитики. Так, согласно статистическим данным, изложенным в записке Отдела культуры ЦК КПСС, составленной в сентябре 1958 г., за три года (с 1955 по 1958 г.) число выпущенных на советский экран зарубежных фильмов выросло ровно в два раза, с 63 картин до 113⁵⁶. Более того, помимо прочно наметившейся тенденции к дальнейшему расширению «буржуазной фильмотеки», в записке констатировались «девиации» в плане расстановки идейно-политических приоритетов. «Министерство культуры, — полагал автор записки, заведующий Отделом культуры ЦК КПСС Д. А. Поликарпов, — не уделяет необходимого внимания редактированию иностранных фильмов. В то время, как наши фильмы за границей подвергаются тщательному редактированию, у нас бывает так, что работники Министерства культуры не считаются

с рекомендациями комиссии по закупке фильмов об изъятии тех или иных кадров из заграничных фильмов»⁵⁷.

В результате, 4 января 1961 г. Комиссия ЦК КПСС, получив удручающие сведения о том, что многие американские фильмы, например «Римские каникулы» (1155 копий), «Мистер Питкин в тылу врага» (1350 копий), «Бабетта идет на войну» (1367 копий), «Двенадцать девушек и один мужчина» (1304 копии) выпускались значительно большими тиражами, чем «советские фильмы и кинокартины других социалистических стран», приняла постановление о кадровом пополнении Комиссии по отбору и приобретению зарубежных фильмов, утвержденное Секретариатом ЦК КПСС 6 января этого года, с целью ужесточения тщательного отбора кинофильмов, в которых «вскрываются социальные противоречия буржуазного общества»⁵⁸. В ее состав вошли: заведующий сектором Отдела культуры ЦК КПСС В. Е. Баскаков и его заместитель А. А. Петров, заведующий сектором Международного отдела ЦК КПСС А. И. Легасов, кинорежиссеры С. И. Юткевич и А. Г. Зархи, писатели, критики, эксперты-искусствоведы — А. В. Караганов, В. М. Кожевников, Е. Д. Сурков, Г. А. Капралов⁵⁹. На заседании Идеологической комиссии о выполнении указаний июньского пленума ЦК КПСС, 24 января 1964 г., ее председатель Л. Ф. Ильичев предостерегал отечественных кинематографистов против выбора пути в сторону редуционистского эпигонства, заключающегося в ориентации на зарубежные фильмы, представляющие собой ««эkleктическую похлебку», составленную из отрывков всех наиболее модных пустоцветов буржуазного декаданса»⁶⁰.

Не употребляя сталинской лексики о «низкопоклонстве», тем не менее его доклад можно расценивать как пролог к брежневскому консервативному идеологическому контролю за киноискусством. При этом, как представляется, однозначно утверждать о завершении конкретного цикла применительно к истории кинематографии и тем более механически синхронизировать ее с партийно-государственной периодизацией — семилетним планом развития народного хозяйства (1959–1965) — вряд ли правомерно. Диспропорции между ростом производства картин и количеством их копий, поступавших в областные органы кинопроката, а также противодействие попыткам реформирования киноотрасли, предпринятым Союзом кинематографистов СССР и возникшим при нем Бюро пропаганды советского киноискусства, наблюдались уже параллельно с идейно-художественным «всплеском», составившим сам феномен «оттепели» в кино. Как верно отмечали М. И. Косинова и А. М. Аракелян, «трусливый отказ власти принять и реализовать программу реформирования организационно-экономической системы советского кино, разработанную самим кинособществом, не просто снизило экономические показатели работы отрасли, но, по сути дела, заложило основу неминуемого глубокого кризиса»⁶¹.

Институциональные и идеологические факторы советской кинополитики во второй половине 1960 — конце 1970-х гг.

Вторая половина 1960 — конец 1970-х гг. традиционно рассматривается как период «разрядки» в международных отношениях⁶². Театрально-кинемато-

графическое сообщество, формально дистанцирующееся от геополитических вызовов, тем не менее вынуждено было в той или иной степени ощущать их влияние, что выражалось в усилении идеологического мониторинга за тематикой кинофильмов, реактивностью режиссеров, сценаристов, литераторов на события у нас и у них, а также сохранении настороженного отношения к Западу даже при разработке и принятии на XXIV съезде КПСС «Программы мира»⁶³. Показательно, что именно накануне «разрядки», в 1968 г. вышел первый из тетралогии, завершившейся уже в годы перестройки («Ошибка резидента», 1968; «Судьба резидента», 1970; «Возвращение резидента», 1982; «Конец операции “Резидент”», 1986), отечественный детектив, раскрывающий психологический драматизм состязания двух разведок — советской и западной, — продолжающегося параллельно с дипломатическими компромиссами. Речь идет картине В. Дормана «Ошибка резидента», ставшей одним из классических кинообразцов, иллюстрирующих внутренние механизмы контрразведывательной деятельности органов государственной безопасности, технологии вербовки агентов, определения их идентичности. В 1972 г. появился еще один кинофильм, также с Г. С. Жжёновым в главной роли, — «Меченый атом» (реж. И. Гостев), развивающий традиционные мотивы о проникаемости советских чекистов, вводящих в заблуждение органы «буржуазной разведки», пытающейся найти поддержку у «антисоветского подполья», «внутренней контрреволюции», представленной криминально-маргинальными, «социально чуждыми» элементами — бывшими коллаборационистами. По своему внешнему кинематографическому стилю и средствам художественной выразительности, проблематике, данные картины отдаленно напоминают известные кинофильмы «позднего сталинизма», такие как «Заговор обреченных» (реж. М. К. Калатозов, 1950 г.), «Секретная миссия» (реж. М. И. Роом, 1950 г.), «Серебристая пыль» (реж. А. М. Ромм (Ром), 1953 г.) и др.

В 1963 г. в истории отечественной киноотрасли произошло важное событие — был создан Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (в 1965–1972 гг. — Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР; с 1972 г. — союзно-республиканский Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (Госкино)). В течение этого времени председателями Комитета были: А. В. Романов (1963–1972), Ф. Т. Ермаш (1972–1986).

Вместе с Министерством культуры, объединением «Совэкспортфильм» это ведомство, действовавшие под эгидой Идеологического отдела — Отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС, составляло «административно-институциональную триаду», контролировавшую процесс развития советской кинематографии. 19 сентября 1963 г. вышел приказ председателя Госкино СССР «О подготовке короткометражных фильмов, разоблачающих неоколониализм США», согласно которому Центральной студии документальных фильмов делегировались полномочия по подготовке в течение двух лет (1964–1965) картин следующей тематики: «неоколониализм в США — главная угроза независимости народов»; «военно-экономическая мощь США — средство закабаления слаборазвитых народов»; «кому помогает “Союз ради прогресса”»; «главный

центр черной пропаганды» (об информационном агентстве США); «корпус мира США — троянский конь американского империализма»⁶⁴. 27 августа 1971 г. заместитель председателя Госкино СССР В. Е. Баскаков подписал специальный приказ, впитавший и отразивший в своем наименовании дух холодной войны, «О разоблачении сущности внутренней и внешней политики американского империализма средствами кино». Планировалось создание серии документальных фильмов на материалах советской и зарубежной кинокритики, посвященных «негритянским и студенческим волнениям в США, движению против войны США во Вьетнаме, классовый борьбе» и иных материалов, «которые разоблачают американский образ жизни и соответствуют нашим пропагандистским целям»⁶⁵.

Вряд ли правомерно утверждать о прямой реактивности в США именно на вышеупомянутые конкретные «медиа-атаки», но очевидно, что агитационно-пропагандистские маневры такого типа не прошли незамеченными, вызвав дуновение холодного «политического ветра» на официальном уровне кинематографического сотрудничества. Во время VI Московского кинофестиваля американская делегация «заявила дирекции протест против показа фильмов, якобы оскорбляющих национальные чувства американского народа. Речь шла о вьетнамском фильме «Дорога на передовую» и советско-болгарском фильме о фестивале молодежи и студентов в Софии. Протест был отклонен как несостоятельный, однако в 1971 г., накануне VII Московского кинофестиваля Госдепартамент заявил, что «США официально не будут в нем участвовать»⁶⁶.

Нужно отметить, что не меньшую роль в процессе информационного мониторинга играло Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР. Принимались решительные меры, направленные на усиление цензурно-идеологического контроля над советской кинопродукцией на всех этапах ее материализации и медиавоплощений, а также для профилактики «бесконтрольного использования фильмов капиталистических стран, не предназначенных к показу в СССР»⁶⁷. В декабре 1970 г. в связи с выходом Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 1 октября этого года «О мерах по усилению секретности», повышались требования к личной ответственности руководителей кинокомитетов, призванных осуществлять строгий надзор за созданием «обстановки нетерпимости к фактам нарушения режима секретности и правовых норм», а также за тем, чтобы все институциональные трансформации, создание или ликвидация новых секретных отделов производились только по согласованию с КГБ СССР⁶⁸.

Строгим был контроль над культурно-политическими контактами с зарубежной театрално-кинематографической интеллигенцией, прием представителей которой осуществлялся «только на основании постановлений (распоряжений) Совета Министров СССР, а также в соответствии с утвержденными правительством директивными органами (или по их поручению — центральными ведомствами СССР) соглашениями...»⁶⁹. 2 марта 1971 г. председатель Госкино СССР А. В. Романов подписал Приказ «О порядке оформления киносценариев и монтажных листов художественных фильмов в органах Главного управления по охране государственных тайн в печати при Совете Министров

СССР», согласно которому предписывалось: «1. Председателям республиканских кинокомитетов и директорам киностудий обеспечить строгий контроль за предоставлением в органы Главного управления по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР: а) режиссерских сценариев, подготовленных для размножения типографским или другим способом, а также их текстов, претерпевших изменения в процессе доработок; б) монтажных листов, законченных производством художественных кинофильмов. 2. Запретить запуск в производство режиссерских киносценариев без разрешения Главного управления по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР — «к производству»⁷⁰. Этот приказ был издан в связи с поступившей информацией о результатах выборочной проверки киностудий, произведенной Главлитом в январе 1971 г. Результаты проверки с просьбой оказать содействие в выполнении партийно-государственных императивов были адресованы руководству Госкино СССР. Как сообщал начальник Главлита, однофамилец председателя Госкино П. К. Романов, в течение 1,5 лет, с осени 1969 г. и до января 1971 г., «студия Мосфильм без разрешения органов Главлита «к производству» отсняла 37 фильмов, в том числе «Комитет девятнадцати», «Посланники вечности», «Белорусский вокзал» и др.; студия им. Горького — 11 фильмов («Офицеры», «Любимая» и др.); студия «Ленфильм» — 23 фильма («Черные сухари», «Семь невест ефрейтора Збруева», «Операция «С Новым Годом» и др.»)⁷¹.

В 1970-е гг. в закупочной политике СССР произошли кардинальные перемены, в основе которых лежал *политико-идеологический расчет на взаимовыгодный, симбиотический информационный эффект*. По-прежнему, как верно отмечает М. И. Косинова, «достаточно регулярно прокатывались фильмы капиталистических стран, но преимущество отдавалось уже Франции и Италии, чьи коммунистические партии считались наиболее влиятельными». И далее: «Нежелание советской кинематографии активно сотрудничать с США привело к тому, что в 1976 г. американские кинематографисты отказались принимать участие в Московском кинофестивале и вообще иметь какие-либо отношения с нами в области кино. Фильмы США, Англии, Западной Германии, пользующиеся у зрителей большим успехом, отныне проникали на наши экраны с огромным трудом. И главное — прокат был переориентирован на развлекательное кино, прежде всего французское»⁷².

Как отмечалось в отчетном докладе Госкино СССР о пропагандистской работе на США от 1 марта 1974 г.: «В целом, состояние проката советских фильмов в США нельзя назвать удовлетворительным. <...> Учитывая это, советская сторона через МИД СССР предложила в 1969 г. открыть в Соединенных Штатах представительство в/о «Совэкспортфильм». Государственный департамент в течение ряда лет уходил от ответа на этот вопрос. Наконец, 25 февраля 1972 г. в своей памятной записке он отклонил предложения советской стороны об открытии представительства «Совэкспортфильм» в США, сославшись на то, что советская сторона с целью расширения проката советских фильмов... «может консультироваться с соответствующими частными американскими компаниями, занимающимися прокатом фильмов, чье знание положения на

кинорынке США и условий сбыта фильмов дает им возможность высказать конструктивные предложения»⁷³.

Необходимо отметить, что именно на уровне частно-автономных лиц и учреждений в США и не тождественных им по статусу, но близких по творческо-интеллектуальной, общественно-политической устремленности — в СССР, осуществлялась определенная амортизация, сглаживание официальных культурно-дипломатических диссонансов в сфере кинематографии.

Существенную роль в этом процессе играл СК СССР, активно способствовавший не только регулярному перезаключению договоров/соглашений о сотрудничестве («обменах в области науки, техники, образования и других областях»), регулярно возобновлявшимся в течение 1960 — начале 1970-х гг.⁷⁴, но и выступавший посредником в различного рода творческих контактах и обогащении кинематографическим опытом. Так, например, в октябре 1966 г. в США выезжала делегация СК СССР в составе председателя Всесоюзной комиссии по кинодраматургии А. Я. Каплера и председателя бюро Московской секции кинодраматургии, сценариста Б. А. Метальникова, которая приняла участие в работе I Конгресса Международной гильдии сценаристов. Как отмечалось в докладной записке, за рубежом советским делегатам было «оказано большое внимание со стороны американских кинематографистов»⁷⁵. СК СССР активно отвечал на запросы зарубежных коллег как на институциональном уровне — по линии связей с американской Гильдией режиссеров, так и отдельным деятелям киноискусства, прессы — режиссерам, сценаристам Л. Мортону, С. Ховарду, киноведу Э. Барноу, а также директору Службы программы киноархива «Пасифик» Т. Ланди, на запрос которого, направленный на имя секретаря правления СК СССР А. В. Кагаганова, по предоставлению копий редких немых к/ф из Госфильмофонда СССР, в сентябре 1972 г. был дан положительный ответ⁷⁶.

Важно обратить внимание на искреннюю заинтересованность обеих сторон в обогащении профессиональным кинематографическим опытом. Так, например, с 14 по 22 марта 1978 г. в США со специальным визитом в рамках продолжения культурных обменов, по приглашению Гильдии американских сценаристов, пребывала делегация советских кинематографистов в составе заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР Е. И. Габриловича и киноведа, исполняющей обязанности заведующего сектором кино капиталистических стран отдела зарубежного кино НИИ теории и истории кино Госкино СССР М. С. Шатерниковой. Е. И. Габрилович и М. С. Шатерникова встретились с ведущими американскими кинодеятелями: сценаристом, продюсером Д. Ринтелсом, известным голливудским актером Г. Фондой, директором Американского института кино Р. Блюмофом, президентом Американской Академии кинематографического искусства, продюсером Г. У. Кочем, президентом Гильдии американских режиссеров Р. Олдричем и др. На встречах обсуждались как конкретные кинопроизведения — картины, снятые по сценарию Е. И. Габриловича («Начало», «Монолог», «Коммунист»), так и перспективы расширения сотрудничества. В частности, председатель комитета по культурному обмену Д. Фьюриа сообщил о готовности осуществить ответную кинематографическую миссию, сформировав в апреле делегацию

из трех человек для визита в СССР и представления американских кинопроизведений, среди которых, как возможные варианты, назывались «Звездные войны» Дж. Лукаса, «Близкие встречи третьего рода» С. Спилберга, «Джулия» Ф. Циннемана, «Энни Холл» В. Аллена и фильмы других мэтров⁷⁷.

После возвращения советской делегации руководители Комитета по культурному обмену Гильдии сценаристов Америки Д. Ринтелс и Д. Фурия направили на имя секретаря правления СК СССР А. Караганова письмо, выдержанное в предельно благожелательно-эмоциональном тоне. «С нашей точки зрения, — писали они, — приезд делегации по культурному обмену имел ослепительный успех. <...> Фильмы вызвали горячие аплодисменты членов нашей Гильдии и необычайно оживленную дискуссию. Все три фильма представляли собой интересное сочетание личного («Начало»), побуждающего к размышлению («Монолог») и политического («Коммунист»). <...> Свою делегацию мы отправим к Вам в октябре месяце. Единственная область, которая потребует от нас еще значительных усилий — это совместные постановки, но сделаем все, что сможем, чтобы и в этом плане все пошло хорошо»⁷⁸.

Нужно сказать, что 1960–1970-е гг. отмечены значительными совместными советско-американскими кинопроектами. К их числу можно отнести такие постановки, как фантастическая картина на тему освоения космоса «Путешествие на доисторическую планету» (*Voyage to the Prehistoric Planet*) (СССР, США, 1965, реж. К. Харрингтон); фильм-сказка «Синяя птица» (СССР, США, 1976, реж. Дж. Кьюкор); мультипликационный фильм «Конек-Горбунок» (СССР, США, 1977, реж. Б. Бутаков, И. Иванов-Вано). Большой общественный резонанс вызвал советско-американский документальный телевизионный фильм «Великая Отечественная война» / «Неизвестная война» (СССР, США, 1978, реж. Р. Кармен и др.), в котором приняли участие известные актеры с обеих сторон — В. Лановой, Б. Ланкастер, выступившие ведущими-рассказчиками в русской/советской и американской версии соответственно.

Однако создать каких-либо устойчивых кинематографических альянсов так и не удалось, что, как вполне обосновано утверждается в научных или научно-популярных исследованиях⁷⁹, посвященных кинополитике этого периода, объяснялось разными идейно-концептуальными подходами к кинопроизведениям и их дальнейшей судьбе как готовых медиапродуктов. Помимо необходимости оказывать противодействие «буржуазным фальсификаторам истории», отечественным кинематографистам пришлось столкнуться с фактами многочисленных «вольных интерпретаций» — изготовлением отдельных, адаптированных только для американской аудитории версий, римейк-копий.

Их появление в контексте социально-политических реалий того времени вполне можно рассматривать как нанесение ущерба в виде «мягко-силового удара», заключавшегося в дискредитации советского кинематографического сообщества, внешние актерские данные и образно-визуальная состоятельность отдельных представителей которого ставились под сомнение. Так, упомянутый к/ф «Путешествие на доисторическую планету», в свою очередь, уже являвшийся киномодификацией советской картины «Планета бурь» (СССР, 1961, реж. П. Клушанцев), был сначала перемонтирован при несанкциониро-

ванных с советской стороной «купюрах» (заменах отечественных актеров, или американизации их образов), а затем переформатированный киноматериал стал основой для отдельной серии — «Путешествие на планету доисторических женщин» (*Voyage to the Planet of Prehistoric Women*) (США, 1968, реж. П. Богданович)⁸⁰.

Все эти манипуляции проходили на фоне неослабевающего в 1960–1980-е гг. состязания художественной критики, контрпропагандистской функции которой обе стороны придавали существенное значение. Так, примечательна в этом отношении статья И. И. Рубанова «О роли антифашистской темы в становлении социалистического искусства». В ней автор давал предельно негативную характеристику американскому «особому типу кинозрелища» — «супербаталиям», отмечая, что «американские “супербитвы” заслоняют подвиг смельчаков Сопротивления, <...> муссируют идею американской силы, военного потенциала»⁸¹. Не меньшую принципиальность в суждениях демонстрировала западная критика. Достаточно привести пример, когда один из известнейших советских фильмов о войне «А зори здесь тихие» (СССР, 1972, реж. С. Ростоцкий) был определен английскими кинокритиками как «ужасающая коллекция невыносимых штампов»⁸².

Помимо повседневного информационно-идеологического размежевания, стремления установить нужный медиабаланс путем выпуска на экраны пафосных, полностью выверенных, «ортодоксально своих» киноэпопей (например, к/ф Ю. Озерова «Солдаты свободы» (СССР, 1977 г.) был максимально выверен Госкино, как вспоминал один из руководителей этого ведомства Б. Павленок⁸³), преградой для реализации совместных советско-американских кинопроектов были институционально-политические барьеры. В 1966 г. вышло Постановление ЦК КПСС «Об упорядочении сотрудничества СССР с зарубежными странами в области совместного производства фильмов», согласно которому Госкино было вправе самостоятельно решать о совместном производстве кинофильмов только с определенными странами, преимущественно с Италией и Францией⁸⁴.

Взаимодействию с западным кинематографом препятствовали различного рода непредвиденные обстоятельства. Еще в далеком 1931 г. не состоялось сотрудничество американской кинокомпании *Paramount Pictures* с С. Эйзенштейном, чей сценарий для к/ф «Американская трагедия» (*An American Tragedy*) (США, 1931, реж. Д. Штернберг) был отклонен из-за его слишком депрессивно-пессимистичного содержания, а также начавшейся критической волны против советского режиссера. В 1960–1970-е гг. вполне резонный скептицизм со стороны высшего партийного руководства наблюдался при попытках американских кинематографистов привлечь дополнительное внимание к творчеству Е. А. Евтушенко. В 1967 г. сценарист, продюсер, редактор компании *Metro-Goldwyn-Mayer* Л. Мортон направил секретарю правления СК СССР А. Каплеру письмо с просьбой рассмотреть предложение о съемках в России к/ф «Деляга», а также обсудить при участии Е. А. Евтушенко еще один кинопроект⁸⁵. Судя по всему, также из-за нежелательных для советской стороны идейно-художественных акцентов осталась только на бумаге еще одна версия

экранизации романа Г. Мелвилла «Моби Дик», поскольку в сценарии затрагивались деликатные аспекты — продажа США Аляски царским правительством и заинтересованность русского населения в своей американизации⁸⁶. Съемки упомянутой картины «Синяя птица» были омрачены различного рода «политико-бытовыми» проблемами, связанными с неудовлетворительными условиями пребывания американских актеров в СССР. Так и не состоялось, по причинам личного характера, участие американского актера Г. Форда ни в одном из советских фильмов⁸⁷. Наконец, не все гладко обстояло и при сотрудничестве со странами, пользующимися доверием. В 1965 г. не был реализован советско-итальянский проект экранизации романа И. С. Тургенева «Вешние воды» из-за финансового банкротства фирмы «Галатей»⁸⁸.

Поэтому неудивительно, что, несмотря на интенсивные дипломатические связи, в том числе на высоком уровне, заключавшиеся в личных встречах руководителей СССР (Л. И. Брежнев) и президентов США (Р. Никсона, Дж. Форда), инерцию идеологической тенденциозности и догматизма преодолеть не удалось. 21 апреля 1972 г. вышел приказ председателя Комитета по кинематографии «О мерах по улучшению проката советских фильмов в социалистических странах»⁸⁹, внешне содержащий широкомасштабную информационно-идеологическую стратегию, но на самом деле повторявший и почти дословно воспроизводивший аналогичный «циркуляр» шестилетней давности «Об улучшении проката советских фильмов в зарубежных странах» — приказ председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР от 5 августа 1966 г.⁹⁰ Таким образом, осуществлялось традиционное формальное «совершенствование» координации взаимодействия различных ведомств с общей целью на концентрированную презентацию «советскости» как модели-эталона культурно-политического развития. Для смягчения односторонности давления брежневское руководство прибегало к давно апробированным политико-информационным технологиям, связанным с популяризацией интернациональной солидарности, терпимости к локально-региональному своеобразию.

В феврале 1975 г. советская делегация в Варшаве на совещании руководителей кинематографии получила директивы для дальнейшего официально-публичного воспроизводства, в некоторой степени вобравшие в себя неосталинскую лексику в модернизированном варианте: «Идеологическое противоборство двух социально-экономических систем — капиталистической и социалистической — все острее проявляется в сфере культуры. Буржуазный кинематограф все более скатывается на путь проповеди идей человеконенавистничества, занимается смакованием человеческих пороков и слабостей, уводит его [человечество] от насущных социальных проблем...»⁹¹ В июне 1977 г. был разработан на основании специального постановления ЦК КПСС и распространен «План организационных мероприятий по упорядочению и повышению политической бдительности сотрудников в/о «Совэксспортфильм», напоминавший «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время», составленный в марте 1949 г.⁹² Как и ранее, перед сотрудниками кинематографических ведомств ставились задачи «выявлять факты создания и демонстрации антисоветских фильмов и принимать меры

к прекращению этого»⁹³. В январе 1978 г. Госкино СССР предоставило отчет следующего содержания: «Принимаются меры для обеспечения выпуска фильмов, разоблачающих организуемые империалистическими кругами, маоистами, сионистами, идеологические диверсии против СССР и стран социалистического содружества, картин, направленных на воспитание у зрителя чувства бдительности и непримиримости к проискам буржуазной пропаганды...»⁹⁴

В апреле 1977 г. секретарь правления Союза кинематографистов СССР А. В. Караганов, констатируя оживление советско-американского сотрудничества в сфере кинематографии после «паузы» 1971–1972 гг., тем не менее делал в отчете неутешительный прогноз: «Пока положение таково, что усилиями антисоветской пропаганды, использующей неинформированность американских зрителей и читателей, незнание ими новейших процессов и явлений советского кино, престижу нашего кино в США нанесен серьезный ущерб, широкое хождение получило противопоставление 20-х годов, как “золотого века” советской кинематографии, последующему ее развитию, которое трактуется как период подавления, угасания, стагнации»⁹⁵. Председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш сообщал: «Некоторые фирмы отказываются продавать нам фильмы актуального социально-политического содержания, критически отображающие жизнь в капиталистических странах. Скажем, с американскими киномонополиями не удается пока достичь договоренности о покупке на приемлемых условиях социальных произведений “Возвращение домой” и “День саранчи”, показанных вне конкурса на XII Московском международном кинофестивале»⁹⁶.

С завершением «разрядки» в международных отношениях и культуре политическая риторика, исходящая от партийно-государственных учреждений СССР, становится еще более эпигонски резкой и фиктивно устрашающей. В 1980 г. Ф. Т. Ермаш подвел итоги «кинопятилетки», в качестве ведущих достижений которой позиционировалось ознакомление советского зрителя с картинами, «разоблачающими антигуманную сущность буржуазного строя («Бегство мистера Мак-Кинли», «Кентавры», «Ночь над Чили», «Санта Эсперанса»), предупреждающие об опасности неонацизма («Похищение “Савойи”», «Жизнь прекрасна»)⁹⁷.

В целом на фоне обострения внешнеполитической ситуации, в СССР происходит ужесточение идеологического контроля, особенно после июньского 1983 г. Пленума ЦК КПСС по идеологическим вопросам, в постановлении которого отмечалось: «В связи с осложнением международной обстановки западные страны все активнее стремятся использовать каналы культурного обмена для вмешательства во внутренние дела социалистических государств, протаскивания духовной отравы, поощрения деятельности различного рода отщепенцев, эмигрантского отребья... Более тщательно следует подходить к подбору зарубежной продукции, которую мы получаем по культурному обмену. Ведь известно, что наряду с произведениями содержательными к нам попадают фильмы, пьесы, издания, музыка, для которых характерна безыдейность, пошлость, художественная несостоятельность. Нельзя забывать, что здесь для нас на первом месте должен быть *не коммерческий, а политический подход*»⁹⁸. И в этой фразе вновь можно усмотреть прямую аллюзию на «исто-

рическое» изречение А. А. Жданова, сделанное более 30 лет назад, но способствующее пониманию колорита эпохи и повторяемости идеологических ориентиров: «Тов. Шепилов, — заявил Жданов на заседании комиссии Оргбюро ЦК ВКП(б) 14 января 1948 г., — напрасно поджигает вопрос относительно 350 американских фильмов. Тов. Сталин неоднократно высказывался, что мы гоняться за Голливудом не будем, потому что в связи с высокими *идейно-пропагандистским содержанием* наших фильмов мало интересуется, чтобы фильм быстро сошел, уступив место другому. Мы не можем сажать фильм на фильм как в пироге — слойку на слойку. У нас не коммерческий подход»⁹⁹.

Подводя итоги, отметим, что советская кинополитика эпохи «холодного потепления» носила двойственный и нередко противоречивый характер. С одной стороны, наблюдалось реальное расширение культурных связей, сотрудничества в сфере кинематографии с Западом, целенаправленное открытие «идеологических шлюзов» и увеличение информационных каналов и медиапотоков, что регламентировалось и было легализовано на высшем государственно-политическом уровне. С другой стороны, как уже отмечалось, ни советскому руководству как флагману кинополитики, ни его зарубежным партнерам не удалось преодолеть догматизм, идеологические стереотипы, предубеждения, механистическое, мессианское целеполагание, выражавшееся в стремлении исполнить долг — в данном случае, со стороны СССР применительно к реалиям «холодной войны»: т. е. проявить интернациональную солидарность и поддержать «Америку честных американцев» в их «классовой» борьбе с «Америкой Пентагона»¹⁰⁰, становившейся источником «информационного империализма»¹⁰¹. В результате эти внутренние механизмы саморазрушения привели сначала к кризису на волне неоконсервативного обострения контроля над киноискусством, а затем и демонтажу его регулятивных, институциональных механизмов в годы перестройки, вызвав к жизни кульминационный парадокс — бесспорность идейно-эстетической, художественной уникальности советского кинематографа и неизбежность его упадка и заката.

¹ Cold-War Propaganda in the 1950's / ed. Gary D. Rawnsley. NY, 1999. P. 34; *Shawn J. Parry-Giles*. The rhetorical presidency, propaganda, and the Cold War, 1945–1955. Westport, Connecticut; London, 2002. P. XVII.

² История советского кино. 1917–1967: в 4 т. М., 1969–1978; После оттепели: кинематограф 1970-х. М., 2009; История отечественного кино / отв. ред. Л. М. Будяк. М., 2005; История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / под ред. В. И. Фомина. М., 2012.

³ *Зоркая Н. М.*: 1) История советского кино. СПб., 2005; 2) История отечественного кино. XX в. М., 2014.

⁴ *Грошев А. Н.* Советское кино на подъеме (1954–1963 гг.). М., 1964.

⁵ *Головской В. С.* Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 1970-х. М., 2004.

⁶ *Горяева Т. М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1991. М., 2009.

⁷ *Юрнев Р. Н.* Краткая история советского кино. М., 1979.

⁸ *Черток С. М.* Стоп-кадры. Очерки о советском кино. М., 1988.

⁹ *Фомин В.* Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления М., 1996.

¹⁰ *Косинова М. И.*: 1) Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 293–306; 2) Экспортно-импортные

отношения советской кинематографии в годы «застоя» // Вестник университета. [Государственный университет управления]. 2016. № 12. С. 213–218.

¹¹ Марков Н. А. Система государственного управления советским кинематографом в 1963–1986 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2019.

¹² Карцева Е. Н.: 1) Сделано в Голливуде. М., 1964; 2) Контрасты 70-х. Кинематограф и общественная жизнь в США. М., 1987.

¹³ Соболев Р. П. Голливуд, 60-е гг. Очерки. М., 1975.

¹⁴ Комов Ю. А. Голливуд без маски. М., 1982.

¹⁵ Кокарев И. Е.: 1) Политическая реальность США 1970-х годов и голливудская «Новая волна». М., 1983; 2) Кино как бизнес и политика: современная киноиндустрия США и России. М., 2009; 3) Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М., 2001.

¹⁶ Шатерникова М. С. «Синие воротнички» на экранах США: (Человек труда в американском кино). М., 1985.

¹⁷ Краснова Г. В. Рождение нации. История США в фильмах. М., 2019.

¹⁸ Соболев Р. П. Голливуд. С. 238.

¹⁹ Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989 / [О. С. Нагорная, О. Ю. Никонова, А. Д. Попов и др.; науч. ред. О. С. Нагорная]. М., 2018.

²⁰ Фомин В. Кино и власть. С. 151–152.

²¹ Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст: в 4 т. Т. 4: 1986–1988 / сост. Л. Аркус. СПб., 2002. С. 157.

²² Отчет о научно-исследовательской работе «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат» (Заключительный. Основная книга). М., 2012. С. 1067. URL: https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf (дата обращения: 04.11.2019).

²³ Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства / сост. В. Фомин. М., 1998. С. 76.

²⁴ Отчет о научно-исследовательской работе «История киноотрасли в России...» С. 1209. URL: https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf (дата обращения: 04.11.2019).

²⁵ Там же. С. 1206.

²⁶ Фомин В. Кино и власть. С. 135.

²⁷ Зоркая Н. М. История советского кино. С. 396.

²⁸ Медведев А. Территория кино. М., 2001. С. 173–174.

²⁹ Головской В. С. Между оттепелью и гласностью. С. 80.

³⁰ Кокарев И. Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. С. 18.

³¹ Белошанка Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева. Ижевск, 2012. С. 158.

³² Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. М., 2010.

³³ Вейцман Е. М. Киноэкран размышляет, спорит, доказывает. М., 1969.

³⁴ Федоров А. В. Трансформация образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2015). М., 2015.

³⁵ Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва»: кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008.

³⁶ Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х гг. Визуальные образы, герои, сюжеты. М., 2010.

³⁷ Рябов О. В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946–1963) // Женщина в российском обществе. 2012. № 4 (65). С. 44–57.

³⁸ Heed T., Kubyskhin A. Media and the cold war: a comparative perspective // Media Education. 2018. No. 1. P. 139–144; Хид Т., Кубышкин А. И. Армагеддон: сравнительное изображение ядерного конфликта между США и СССР в американском кино // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2019. Т. 24, № 5. С. 250–258.

³⁹ Cohen L. Cultural-political traditions and developments of the Soviet cinema, 1917–1972. N. Y., 1974; Fifty years of Soviet cinema 1917–1967. London, 1967; Russia and its other(s) on film: screening intercultural dialogue / ed. S. Hutchings. Basingstoke; N. Y., 2008; Beumers B. History of

Russian cinema. Oxford; N. Y., 2009; Cinema, state socialism and society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917–1989: revisions / eds Sanja Bahun and John Haynes. London; N. Y., 2014.

⁴⁰ *Сазонова Н. В.* Российско-американские обменные программы: история и современность (1958–2005 гг.) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 9: Исследования молодых ученых. 2005. Вып. 4, ч. 1. С. 5.

⁴¹ *Николаева Н. И.* Советская пресса об американской культуре: от «холодной войны» до оттепели (1940–1960-е гг.) // СССР и США в XX веке: восприятие «другого» / отв. сост. Б. Физелер, Р. Магнусдоттир. М., 2017. С. 60–69.

⁴² Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). Ф. 2329. Оп. 9. Д. 1021. Л. 2.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 34. Л. 41.

⁴⁴ *Горяева Т. М.* Политическая цензура в СССР. С. 323.

⁴⁵ *Юдин К. А.* От сталинской диктатуры к хрущёвской «модернизации» // Вопросы истории. 2016. № 12. С. 3–15.

⁴⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. М., 2001. С. 375.

⁴⁷ Там же. С. 413.

⁴⁸ В докладной записке, составленной министром культуры СССР Н. А. Михайловым и воспроизведенной в сборнике документов (Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. С. 413), присутствует номинальное упоминание и о другом известном советском режиссере — А. Рооме. Однако анализ содержательных и технических разночтений текста источника и научно-справочного аппарата свидетельствует о том, что речь идет только об одной персоне — М. И. Рооме.

⁴⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. С. 412.

⁵⁰ Там же. С. 413.

⁵¹ Там же. С. 495.

⁵² Цит. по: *Белошанка Н. В.* Культурное сотрудничество СССР с западными странами в контексте идеологического противостояния // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. 2011. № 3. С. 40.

⁵³ Аппарат ЦК и культура. 1953–1957. С. 502.

⁵⁴ Там же. С. 525.

⁵⁵ См., напр.: Записка Отдела науки, школ и культуры ЦК КПСС по РСФСР «О серьезных ошибках и недостатках в работе киностудии «Ленфильм». 20.12. 1957. // Там же. С. 721–724.

⁵⁶ Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы. М., 1998. С. 186.

⁵⁷ Там же. С. 188.

⁵⁸ Там же. С. 259, 264.

⁵⁹ Там же. С. 265.

⁶⁰ Там же. С. 463.

⁶¹ *Косинова М. И., Аракелян А. М.* Советский кинопрокат в эпоху «оттепели». Возрождение киноотрасли // Сервис plus. 2015. Т. 9, № 4. С. 24–25.

⁶² *Богатуров А. Д., Аверков В. В.* История международных отношений. 1945–2008. М., 2010.

⁶³ XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза 30 марта — 9 апреля 1971 г.: стеногр. отчет. Т. 1. М., 1971. С. 53–54.

⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 24. Д. 2. Л. 24.

⁶⁵ Там же. Оп. 25. Д. 3. Л. 74–75.

⁶⁶ Там же. Д. 34. Л. 47.

⁶⁷ Там же. Д. 27. Л. 25.

⁶⁸ Там же. Оп. 24. Д. 167. Л. 53.

⁶⁹ Там же. Л. 50.

⁷⁰ Там же. Оп. 25. Д. 3. Л. 17.

⁷¹ Там же. Л. 18–19.

⁷² *Косинова М. И.* Экспортно-импортные отношения советской кинематографии в годы «застоя». С. 215.

⁷³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973–1978. Документы: в 2 т. Т. 1: 1973–1976. М., 2011. С. 358–359.

- ⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 1949. Л. 9; Д. 2734. Л. 5; Д. 2735. Л. 6.
- ⁷⁵ Там же. Д. 1751. Л. 12.
- ⁷⁶ Там же. Д. 1751. Л. 19; Д. 2734. Л. 39–40, 60; Д. 2735. Л. 56–57.
- ⁷⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973–1978. Т. 2: 1977–1978. М., 2012. С. 343–348.
- ⁷⁸ Там же. С. 349.
- ⁷⁹ *Тенейшвили О. В.* Киноэпопея «Великая Отечественная». М., 1981; *Милиц С. С.* От «Неизвестной войны» ко «Второй Мировой войне в цвете» // Роман с Клио: сб. науч. статей, посвященных 60-летию С. Н. Полторака / науч. ред. А. Н. Еремеева, В. С. Измозик. СПб., 2016. С. 360–371.
- ⁸⁰ *Филин Г.* Георгий Жжёнов, он же Курт Боден. Как Голливуд выдавал советские фильмы за американские // Наша версия. 2015. 26 окт., № 41. URL: <https://versia.ru/kak-gollivud-vydaval-sovetskie-filmy-za-amerikanskie> (дата обращения: 15.11.2019).
- ⁸¹ Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. М., 1981. С. 75.
- ⁸² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 150. Л. 7.
- ⁸³ *Павленок Б.* Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004. С. 106.
- ⁸⁴ *Белошанка Н. В.* Культурное сотрудничество СССР с западными странами... С. 39.
- ⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 1751. Л. 19.
- ⁸⁶ Там же. Л. 44.
- ⁸⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973–1978. Т. 1. С. 117, 250, 315.
- ⁸⁸ *Белошанка Н. В.* Культурное сотрудничество СССР с западными странами... С. 39.
- ⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 27. Л. 31–37.
- ⁹⁰ Там же. Оп. 24. Д. 85. Л. 153–161.
- ⁹¹ Там же. Оп. 25. Д. 91. Л. 4–5.
- ⁹² Сталин и космополитизм. 1945–1953: документы Агитпропа ЦК. М., 2005. С. 321–324.
- ⁹³ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 26. Д. 81. Л. 62–64.
- ⁹⁴ Там же. Л. 193.
- ⁹⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973–1978. Т. 2. С. 99.
- ⁹⁶ Культурный обмен: 10 лет после Хельсинки. М., 1985. С. 139.
- ⁹⁷ *Ермаш Ф.* Киноэкран — зеркало эпохи // Свободная мысль. 2010. № 9. С. 155.
- ⁹⁸ Материалы Пленума ЦК КПСС, 14–15 июня 1983 г. М., 1983. С. 68.
- ⁹⁹ Российский государственный архив социально-политической истории. Ф. 77. Оп. 3. Д. 23. Л. 43.
- ¹⁰⁰ Московская правда. 1971. 1 авг.
- ¹⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 26. Д. 171. Л. 134.

Статья поступила в редакцию 5 мая 2019 г.
Рекомендована к печати 8 мая 2022 г.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Юдин К. А. Советская кинополитика второй половины 1950 — конца 1970-х годов // Новейшая история России. 2022. Т. 12, № 3. С. 752–773.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2022.315>

Аннотация: Предметом исследования в данной статье выступает кинополитика советского руководства в период «холодного потепления». Термин используется как условно-инструментальное обозначение периода — второй половины 1950 — конца 1970-х гг. и отчетливо проявлявшейся в это время антиномичности как стилия управления, при котором элементы «разрядки» в области культуры, кинематографии, появившиеся намного раньше этого феномена в международных отношениях, непрерывно сосуществовали с атмосферой напряженности между СССР и США, сохранением взаимного недоверия. На основе широкого круга источников, архивных документов, многие из которых вводятся в научный оборот или подвергаются углубленной аналитике впервые, изучены политико-идеологические,

институциональные, медиакоммуникативные аспекты советской кинополитики в исторической динамике: от хрущевской «модернизации» — к брежневскому «консервативному умиротворению». Определена ведущая роль таких структур, как Госкино СССР, «Союзэкспортфильм», идеологические комиссии ЦК КПСС в следовании сложившимся традициям государственного прагматизма. Он выражался в целенаправленном открытии внешних информационных «шлюзов» по принципу двойственности. Импорт и «свободная» трансляция зарубежной кинопродукции, допущение частного и ведомственного взаимодействия с западными, американскими деятелями кино, рецепции «чужого» художественного и административно-организационного опыта совершенствования кинодела прерывались жестким контролем, демонстративным усилением цензурной, контрольно-надзорной активности партийно-государственных структур для противодействия «буржуазным медиа-атакам». В результате это привело к возвращению чрезмерной идеолого-политической принципиальности, инерционному возведению барьеров, реконцептуализации образно-визуальных стереотипов и догматических предубеждений. Как представляется автору, эти внутренние механизмы саморазрушения, проявившиеся на институциональном уровне, и привели к парадоксу — коллапсу советской кинополитики, но сохранению уникальности советского кинематографа как идейно-эстетического феномена.

Ключевые слова: кинематограф, советская кинополитика, холодная война, «холодное потепление», «разрядка», идеология, политический контроль, СССР.

Сведения об авторе: Юдин К. А. — канд. ист. наук, доц., Ивановский государственный химико-технологический университет (Иваново, Россия); исполнитель по гранту, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия); kirill-yudin.hist@mail.ru

Ивановский государственный химико-технологический университет, Россия, 153000, Иваново, пр. Шереметевский, 27

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

FOR CITATION

Yudin K. A. Soviet Film Policy of the Second Half of 1950s — Late 1970s, *Modern History of Russia*, vol. 12, no. 3, 2022, pp. 752–773. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2022.315> (In Russian)

Abstract: The subject of this article is the film policy of the Soviet leadership in the period of “cold warming.” The term is used as a conditional-instrumental designation of the period — the second half of the 1950s to the late 1970s, clearly manifested as a management style in which elements of “détente” in the field of culture, cinematography, which appeared much earlier than this phenomenon in international relations, continuously coexisted with an atmosphere of tension between the USSR and the USA. On the basis of a wide range of sources, including archival documents used here or are subjected to in-depth analysis for the first time, this article addresses political, ideological, institutional, media, and communicative aspects of Soviet film politics in historical dynamics, from Khrushchev’s “modernization” to Brezhnev’s “conservative appeasement”. The leading role of such structures as the USSR State Committee for Cinematography, film export organization, and Ideological Commissions of the Central Committee of the CPSU in following established traditions of state pragmatism is established. This was expressed in the opening of external information “gateways” on the principle of duality. Import and “free” transmission of foreign film production, the assumption of private and departmental interaction with Western, American cinema figures, the reception of “alien” artistic and administrative-organizational experience of improving the filmmaker, were interrupted by strict control, demonstrative strengthening of censorship, and control and supervisory activity of party-state structures to counter “bourgeois media attacks”. As a result, this led to the return of excessive ideological and political principles, the inertial construction of barriers, the re-conceptualization of figurative-visual stereotypes and dogmatic prejudices.

Keywords: cinema, Soviet film policy, Cold War, *Cold Warming*, détente, ideology, political control, USSR.

The research was supported by the Russian Science Foundation (RSF), project no. 18-18-00233 "The images of enemy in Cold War popular culture: their content, contemporary reception and usage in Russian and U. S. symbolic politics".

Author: Yudin K. A. — PhD in History, Associate Professor, Ivanovo State University of Chemistry and Technology (Ivanovo, Russia); Grant Executor, St Petersburg University (St Petersburg, Russia); kirill-yudin.hist@mail.ru

Ivanovo State University of Chemistry and Technology, 27, Sheremetevsky pr., Ivanovo, 153000, Russia

St Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia

References:

- Beloshapka N. V. 'Cultural cooperation of the USSR with Western countries in the context of ideological confrontation', *Vestnik Udmurtskogo universiteta, Ser.: Istorii i filologiya*, no. 3, 2011. (In Russian)
- Beloshapka N. V. *State and culture in the USSR: from Khrushchev to Gorbachev* (Izhevsk, 2012). (In Russian)
- Beumers B. *History of Russian cinema* (Oxford — New York, 2009).
- Chertok S. M. *Freeze frames. Essays on Soviet cinema* (Moscow, 1988). (In Russian)
- Cinema, state socialism and society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917–1989: revisions*, eds Sanja Bahun and John Haynes (London — New York, 2014).
- Cohen L. *Cultural-political traditions and developments of the Soviet cinema, 1917–1972* (New York, 1974).
- Cold-War Propaganda in the 1950's*, ed. Gary D. Rawnsley (New York, 1999).
- Ermash F. 'Movie screen-mirror of the era', *Svobodnaia mysl*, no. 9, 2010. (In Russian)
- Filin G. 'Georgiy Zhzhenov, aka Kurt Boden. How Hollywood passed off Soviet films as American ones', *Nasha vershiia*, no. 41, 2015. (In Russian)
- Fomin V. *Cinema and power. Soviet cinema: 1965–1985. Documents, testimonies, reflections* (Moscow, 1996). (In Russian)
- Fyodorov A. V. *Transformation of the image of Russia on the Western screen: from the era of ideological confrontation (1946–1991) to the modern stage (1992–2015)* (Moscow, 2015). (In Russian)
- Golovskoi V. S. *Between the thaw and glasnost. Cinema of the 1970's* (Moscow, 2004). (In Russian)
- Goriaeva T. M. *Political censorship in the USSR. 1917–1991* (Moscow, 2009). (In Russian)
- Groshev A. N. *Soviet cinema is on the rise (1954–1963)* (Moscow, 1964). (In Russian)
- Heed T., Kubyshkin A. I. 'Armageddon: a comparative depiction of the nuclear conflict between the United States and the USSR in American cinema', *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, Ser. 4: Istorii. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniia*, vol. 24, no. 5, 2019. (In Russian)
- Heed, T., Kubyshkin A. 'Media and the cold war: a comparative perspective', *Media Education*, no. 1, 2018.
- History of the film industry in Russia: management, film production, rental*, ed. V. I. Fomin (Moscow, 2012). (In Russian)
- Kartseva E. N. *Contrasts of the 70's. Cinema and public life in the United States* (Moscow, 1987). (In Russian)
- Kartseva E. N. *Made in Hollywood* (Moscow, 1964). (In Russian)
- Khrenov N. A. *Images of the "Great Gap". Cinema in the context of changing cultural cycles*. (Moscow, 2008). (In Russian)
- Kokarev I. E. *Cinema as business and Politics: the modern film industry in the USA and Russia* (Moscow, 2009). (In Russian)
- Kokarev I. E. *Russian cinema: between the past and the future* (Moscow, 2001). (In Russian)
- Kokarev I. E. *The US political reality of the 1970s and the Hollywood "New Wave"* (Moscow, 1983). (In Russian)
- Komov Yu. A. *Hollywood without a Mask* (Moscow, 1982). (In Russian)
- Kosinova M. I. 'Export-import relations of Soviet cinema in the years of "stagnation"', *Vestnik Universiteta. (Gosudarstvennyi universitet upravleniia)*, no. 12, 2016. (In Russian)
- Kosinova M. I. 'Film repertoire and audience preferences in the era of the "thaw" in Russia', *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 4, 2015. (In Russian)
- Kosinova M. I., Arakeljan A. M. 'Soviet film distribution in the era of the "thaw". Rebirth of the film industry', *Servis plus*, vol. 9, no. 4, 2015. (In Russian)
- Krasnova G. V. *The birth of a nation. The history of the United States in films* (Moscow, 2019). (In Russian)
- Markov N. A. *The system of state administration of Soviet cinematography in 1963–1986*. [Candidate of History Dissertation] (Moscow, 2019). (In Russian)

- Medvedev A. *Cinema Territory* (Moscow, 2001). (In Russian)
- Mints S. S. 'From "Unknown War" to "World War II in Color"' in *Roman s Klio. Sbornik nauchnykh statei, posviashchennykh 60-letiiu S. N. Poltoraka*, eds A. N. Eremeeva, V. S. Izmozik (St Petersburg, 2016). (In Russian)
- Nikolaeva N. I. 'The Soviet Press on American Culture: from the Cold War to the Thaw (1940's–1960's)' in *SSSR i SShA v XX veke: vospriatie "drugogo"* (Moscow, 2017). (In Russian)
- Pavlenok B. *Kino. Legends and past: Memories. Reflections* (Moscow, 2004). (In Russian)
- Razlogov K. E. *The art of the screen. From cinema to the Internet* (Moscow, 2010). (In Russian)
- Ryabov O. V. "'Mr. John Lancaster Peck": American Masculinity in Soviet Cold War Cinema (1946–1963)', *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 4 (65), 2012. (In Russian)
- Russia and its other(s) on film: screening intercultural dialogue*, ed. Stephen Hutchings (Basingstoke — New York, 2008).
- Salnikova E. V. *Soviet Culture in Motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, characters, and plots* (Moscow, 2010). (In Russian)
- Sazonova N. V. 'Russian-American Exchange Programs: History and Modernity (1958–2005)', *Vestnik VoIGU*, no. 4, 2005. (In Russian)
- Shaternikova M. S. "Blue collar" on the screens of the United States. (*The Man of Labor in American Cinema*) (Moscow, 1985). (In Russian)
- Shawn J. Parry-Giles. *The rhetorical presidency, propaganda, and the Cold War, 1945–1955* (Westport, Connecticut — London, 2002).
- Sobolev R. P. *Hollywood. 60's. Essays* (Moscow, 1975). (In Russian)
- Tenejshvili O. V. *The film epic "The Great Patriotic War"* (Moscow, 1981). (In Russian)
- Thaw cinema. Documents and certificates*, comp. V. Fomin (Moscow, 1998). (In Russian)
- The history of Russian cinema*, ed. L. M. Budyak (Moscow, 2005). (In Russian)
- The latest history of Russian cinema. 1986–2000. Cinema and context*, vol. 4, comp. L. Arkus, (St Petersburg, 2002). (In Russian)
- Vejczman E. M. *The movie screen reflects, argues, proves* (Moscow, 1969). (In Russian)
- Yudin K. A. 'From the Stalinist dictatorship to Khrushchev's "modernization"', *Voprosy istorii*, no. 12, 2016. (In Russian)
- Yurenev R. N. *A brief history of Soviet cinema* (Moscow, 1979). (In Russian)
- Zorkaya N. M. *History of Soviet cinema* (St Petersburg, 2005). (In Russian)
- Zorkaya N. M. *The history of Russian cinema. 20th century* (Moscow, 2014). (In Russian)

Received: May 5, 2019
Accepted: May 8, 2022