

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.003
УДК 791.43.03; 94(47)

Дого Д.

Дого Дуня — переводчик, кандидат филологических наук,
Ph.D., Università degli Studi di Siena,
Триест, Италия
E-mail: dundogo@gmail.com

**БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ
В КИНОКАРТИНЕ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА «БЕЖИН ЛУГ»:
ФИЛЬМ ВОПРОКИ СОВЕТСКИМ КАНОНАМ***

В статье рассматривается то влияние, которое цензура в СССР, опиравшаяся на принципы соцреализма, оказала на фильм Сергея Эйзенштейна «Бежин луг» (1935–1937 гг.). Советское государство выделило значительные финансовые средства на воплощение этого грандиозного проекта, и картина Эйзенштейна могла стать одним из шедевров советского/русского кинематографа. Однако решением комиссии она была запрещена к показу. Автор исследует те аспекты «Бежина луга», которые противоречили советским канонам 1930-х гг.

Ключевые слова: С. М. Эйзенштейн, «Бежин луг» (1935–1937), советский кинематограф, цензура, библейские мотивы.

Dogo D.

BIBLICAL THEMES IN SERGEI EISENSTEIN'S *BEZHIN MEADOW*:
A FILM AGAINST THE SOVIET CANON

The article examines the effects which the Soviet censorship based on the tenets of socialist realism had on one of Sergei Eisenstein's masterpieces — *Bezhin Meadow* (1935–1937). The State allocated adequate funds to carry out this ambitious project. This long-feature film could have become a masterpiece of Soviet/Russian cinematograph if the Commission had not enjoined it before it was completed. The author analyses the aspects of *Bezhin Meadow* that contradicted the Soviet canons of the 1930s.

Keywords: Sergei Eisenstein, *Bezhin Meadow* (1935–1937), Soviet cinema in the 1930s, Soviet censorship.

В этой статье я не пытаюсь дать определение эстетике соцреализма и ее канонам, но мне хотелось бы показать то влияние, которое цензура оказывала на советский кинематограф 1930-х гг. Рассмотрю это на примере кинокартины С. М. Эйзенштейна «Бежин луг», съемки которой велись в течение двух лет (1935–1937 гг.), прежде чем выпуск фильма, в конце концов, был запрещен*. На этом конкретном примере я намереваюсь показать те аспекты, которые запрещались советскими канонами того времени. Поэтому в статье особое внимание обращено на уходящую корнями в библейские сюжеты *иконологию* С. М. Эйзенштейна, которая расходилась с принципами социалистического реализма.

К 1934 г. в интересах централизации власти и тотального надзора в СССР были упразднены независимые организации. Отдел культуры и пропаганды ЦК ВКП(б) контролировал все научные и культурные события, которые были заранее согласованы с Наркоматом просвещения. В результа-

те профессиональное ядро киноиндустрии было задавлено бюрократией. Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР искало способ предъявить искусству такие принципы, которые в скором времени могли бы стать поистине государственным законом. В 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей соцреализм был утвержден в качестве основного принципа художественного творчества [11]. Вся киноиндустрия оказалась в подчинении у нового руководства, неявно, но четко контролируемого партией. Более того, соцреализм вскоре стал официальной доктриной, поддерживаемой правительством во всех культурных сферах страны. Как главный свод эстетических правил, эти принципы распространялись и на кинематограф (для подробного анализа см. очерк Е. Хохловой: [18, р. 90–96]).

В этих условиях одним из наиболее обсуждаемых вопросов стал запрет «Бежина луга» С. М. Эйзенштейна. Этот фильм должен был содействовать решению стоящих перед страной задач коллективизации, и основная цель заключалась в том, чтобы воздействовать на психологию масс [22, р. 113]. Когда приступили к подбору актеров для съемок новой кинокартины, руководитель советского кинематографа Б. З. Шумяцкий (1886–1938), который был тогда начальником Главного управления кинопромышленности Комитета по делам искусств, пригласил на встречу драматурга А. Г. Ржешевско-

* Перевод выполнен студенткой РХГА А. А. Чичикалюк, под ред. преподавателя кафедры зарубежной филологии и лингводидактики, канд. культурологии Ю. В. Филипповой. Автор статьи выражает свою признательность переводчику и редактору за внимательное отношение к тексту.

** См. собрание источников и исследований: [15], часть 13 в этом томе представляет подборку материалов о кинокартине «Бежин луг»: [15, с. 323–372]; дополнительно: [5, с. 242–282].

го (1903–1967). Последний уже имел опыт в работе над мелодрамами, и теперь ему поручили написать сценарий, который должен стать вольной адаптацией рассказа И. С. Тургенева*, где описывается трагическая судьба юноши, погибшего при загадочных обстоятельствах.

В конце 1934 г. Главное управление кинофото-промышленности при СНК СССР закрепило проект за С. М. Эйзенштейном, который был широко известен за границей и считался одним из самых влиятельных режиссеров советской пропаганды [7]. Со своей стороны С. М. Эйзенштейн воспользовался возможностью опробовать новые технологии, работая как над изображением, так и над звукозаписью, чтобы получить эффект аудиовизуальной полифонии**. Этот фильм был обязан служить средством мобилизации крестьян, и тем самым должен был внести вклад в построение социализма. Если бы С. М. Эйзенштейн не добился успеха, то единственное, чему послужил бы фильм — это провоцирование критики. Поскольку формальное соглашение было получено, Эйзенштейн придал новую форму широко обсуждавшемуся преступлению, совершенному в 1932 г. Для сталинской идеологической пропаганды этот сюжет был идеальным: в небольшой деревушке Герасимовка на Северном Урале трагически погиб пионер Павлик Морозов за то, что он сообщил в сельсовет о преступной деятельности своего отца — сговоре с врагами колхоза (см. об истории создания кинокартины у Н. М. Зоркой [15, с. 323–329]).

Советская пропаганда выбрала этот акт насилия, вокруг которого строился идеальный образ современного героя: человека, способного предать даже собственного отца ради всеобщего блага социализма. Поступок Павлика Морозова был одобрен пропагандой, и таким образом утверждался миф о доносчике-герое, достойном почитания и уважения. Никто не считал Павлика героем при жизни, никто не считал его смерть героической, но он приобрел ореол мученика, потому что советской власти нужна была фигура, которая могла стать примером для подрастающего поколения в СССР:

«каждый советский гражданин со всеми своими особенностями нуждается в установлении стандарта ценности, который поможет ему отличить друзей от врагов» [16, р. 97].

* Рассказ «Бежин луг» был включен И. С. Тургеневым в сборник «Записки охотника», который вышел отдельным изданием в 1852 г.

** Об этом рассказывает в своем дневнике Джей Лейда — один из ассистентов режиссера на съемках фильма «Бежин луг» и ученик С. М. Эйзенштейна в Государственном институте кинематографии. Например, эпизод на тракторной фабрике был снят под звук четырех голосов, смешанных вместе, чтобы показать пафос приготовления: «во время монтажа данный эпизод был сделан с четырьмя голосами. Материал, с которым мы работаем сейчас, только один из голосов. Эпизод должен показать буйный и эмоциональный процесс подготовки» (цит. по [23, р. 356]).

Акт «освящения» Павлика как нового идеального героя ознаменовал начало болезненного процесса формирования идеала коммунистической юности [2, с. 102–115]. Этот образ доносчика в фильме пресса использовала, чтобы очернить «кулаков» в контексте опустошения деревень и превращения их в колхозы.

Из-за того, что юный Павлик Морозов принес себя в жертву новым идеалам, пионер-герой № 1 стал центральным объектом поклонения: его образ встречается в советских пьесах, стихах, песнях, в иллюстрациях плакатов и книг для детей (см.: [17, р. 293–319; 19, р. 181–189], с литературой по теме). С. М. Эйзенштейн предпочел иконизировать жертву, осуждая возвеличивание пионера. Режиссер изобразил Павлика не презренным доносчиком, а неутомимым часовым, тем, кто мог поддержать героическую типологию соцреализма. Впоследствии воплощение этого нового свойства было представлено в «архаической» терминологии, опиравшейся на христианские ценности и законы, и уходящей корнями в дореволюционную Россию.

По замыслу С. М. Эйзенштейна, «Бежин луг» должен отобразить ту реальность, которую крестьянская аудитория могла бы понять как библейскую притчу, хотя сюжет был четко обозначен Б. З. Шумяцким***: некая группа врагов советской власти сговорилась о саботаже и была разоблачена НКВД или другой силовой структурой СССР. Такой трактовкой истории С. М. Эйзенштейн мог вполне удовлетворить эстетику соцреализма, как она понималась в 1930-е гг.: социалистический реализм был нацелен на то, чтобы отображать не объективную реальность, а реальность знакомую и близкую широкой аудитории, реальность узнаваемую зрителем. Первый нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский дал такое определение: социалистический реализм отображает реальность не такой, какая она есть, а такой, какая она должна быть [25].

Фонд С. М. Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве (РГАЛИ, Ф. 1923) включает в себя все документы, связанные с производством фильма «Бежин луг», в хронологическом порядке один за другим, с июля 1935 до 20 сентября 1937 г.: фрагменты из современной прессы, личные письма, протоколы комиссии, обсуждавшей фильм. Как предположили критики, большая часть представленных документов указывала на официальное обвинение****. Фильм сконцентрирован на религиозном символизме, который возникает в связи с мученической смертью Павлика. Власти неоднократно обращались к С. М. Эйзенштейну с просьбой заменить трагическую смерть героя хэппи-эндом, но, создавая обе версии «Бежи-

*** Для общего представления о Б. З. Шумяцком см. исследование Р. Тэйлора: [24, р. 193–216].

**** См., например, материалы по делу о фильме, собранные у М. Сетон: [23, р. 351–378]. Н. Клейман опубликовал обновленную версию дела фильма «Бежин луг»: [8, с. 248–250]; см. также: [5, с. 242–282; 15, с. 336–372].

на луга», режиссер твердо отказался что-либо менять в судьбе главного героя. В конце концов, отснятый материал обвинили в «пагубном формализме», что в дальнейшем привело к запрету всего фильма [4]. 13 мая 1937 г. после последнего частного показа отснятых материалов дирекции «Мосфильма» в присутствии цензоров, назначенных ЦК партии, и других деятелей культуры, выпуск фильма был окончательно отменен. Официально картину обвинили в формализме, но в действительности, можно сказать, опираясь на множество официальных источников, что комиссия по делу о «Бежином луге» просто не могла допустить пропаганду христианских мотивов, которые содержал этот фильм.

У С. М. Эйзенштейна Павлик был переименован в Степка и показан верным пионером, служащим идеалам новой власти*. Фильм начинается со сцены похорон матери Степка, до смерти забитой жестоким мужем, одним из кулаков. Герой, на правах старшего сына, решает встретиться с отцом, чтобы спасти младшую сестру от побоев и гонений. Когда Степок находит отца, планирующего со своим сообщником устроить поджог в колхозе, он видит шанс отомстить за смерть матери — предать родного отца суду односельчан. Проходит время, и однажды ночью, когда Степок следил за сбором урожая, он снова встретился со своим отцом, который сбежал из тюрьмы и опять занялся вредительством. После того, как отец зверски убивает своего сына, наказывая его за измену, С. М. Эйзенштейн, чтобы привлечь внимание зрителя, специально вставляет мистическую сцену: необычным образом Степок воскресает, прежде чем окончательно умереть на руках советского комиссара, еще одного положительного героя.

Б. З. Шумяцкий в 1935 г. назвал первый сценарий фильма неудовлетворительным. Он потребовал переделать сценарий и изменить финал. Вместе с писателем И. Э. Бабелем С. М. Эйзенштейн написал новый вариант сценария «Луга» (см. воспоминания А. Н. Пирожковой о работе Бабеля и Эйзенштейна над сценарием [15, с. 331–333]). К концу 1936 г. первая версия фильма была выпущена. И она сразу же была снята с показа. Власти отдали приказ переснять некоторые сцены и дали инструкции по изменению персонажей, чтобы они соответствовали актуальным для того времени идеологическим

типажам: отважный и бескорыстный пионер, мудрый наставник — представитель партии, жестокий и безнравственный злодей — кулак. Режиссер переработал второй вариант сценария и в 1937 г. закончил новую версию фильма. Но тут Шумяцкий обвинил Эйзенштейна в игнорировании критики 1935–1936 гг.

Наконец, в марте 1937-го производство «Бежина луга» было прекращено по приказу ГУК С. М. Эйзенштейна обвиняли в том, что он не оправдал ожиданий, не справился с задачей, возложенной на него как на режиссера. Вместо прославления Павлика Морозова «Бежин луг» разрушил структуры нарратива, и, следовательно, соцреализма. Каждое официальное обвинение, называя бесчисленное количество причин, содержало главное: С. М. Эйзенштейн в корне неправильно интерпретировал трагедию Павлика Морозова, поместив его в рамки библейской аллегории. Режиссер видел возможность склонить советских крестьян на свою сторону, передавая советские идеалы с помощью религиозной символики, которая была более понятной простому зрителю, мыслящему скорее в рамках религии, нежели абстракциями. Но это привело к столкновению с новым идеологическим режимом, который провозглашал разрыв с религией и ее запрет в общественном пространстве атеистического государства.

Более того, вместо сосредоточенности на актуальном социально-политическом вопросе классовой борьбы в период коллективизации, сюжет фильма строится вокруг внутреннего конфликта отца и сына. Этот конфликт представлен в архетипических и религиозных традициях: создавая длинную сцену перед финалом, где отец убивает юного героя, режиссер на самом деле был вдохновлен мотивом жертвоприношения Исаака из Книги Бытия (Быт. 22:1–19). В сцене борьбы тела сражающихся принимают форму креста, а в финальной сцене Степок воскресает подобно Иисусу Христу. Как писал С. М. Эйзенштейн в своем дневнике, позы актеров должны были передать скорбь Девы Марии над мертвым телом Христа в Пьета (*pietà* — сцена оплакивания Христа), создавая таким образом эффект исступления для всей композиции. В сценарии в заметках к данному эпизоду указано, что когда Степок должен погибнуть, возникает мотив Пьета [12, л. 12]. Именно эта сцена позволила режиссеру обратиться к тем записям, которые были сделаны им еще во времена работы в Мексике над фильмом «Да здравствует Мексика!» (*Que viva Mexico!* 1931–1932) и касались изучения культов доколумбовой Америки: изображения в памятниках искусства исступления святых и грешников. В сцене, где Степок умирает, дано фронтальное изображение лица героя и широкий угол обзора — расположение, с помощью которого в искусстве и, в частности, в иконописи изображали богоявление, усиливая чувство трансцендентности**. С. М. Эйзенштейн показал в данной

* В 1937 г. окончательная версия рабочих материалов фильма «Бежин луг» была конфискована и сдана в архив. В 1941 г. во время эвакуации собрания «Мосфильма» копия была повреждена и фактически утрачена. Тридцать лет спустя, опираясь на сохраненные материалы фонда Эйзенштейна в Москве (кадры 1936–1937 гг. и свыше 1000 эпизодов, вырезанных из основной версии самим режиссером), Н. Клейман и В. Юрнев реконструировали потерянный фильм (он доступен на DVD). В 2002 г. компания Image Entertainment (США) выпустила тираж картины. Исследование сюжета основано на синопсисе, взятом из реконструкции фрагментов фильма и киносценария, вариант которого был опубликован: [14]. Помимо этих двух источников, для разбора финальной сцены (смерти Степка) я основываюсь на неизданных архивных материалах.

** Искусствовед М. Шапиро отмечает, что «на протяжении всего средневекового христианского искусства это означало

сцене перспективу, обычно используемую в сакральном искусстве. Более того, изображение креста служит иконоическим образом, диалектически подытоживающим иконографию сцены Пьета и следующую за ней сцену скорби, когда Степок падает на землю, на то, что напоминает гроб из свежескошенной соломы. Лежащее в форме креста тело предсказывает скорую смерть героя. Таким образом, из «доносчика» он становится «искупителем». Герой воскресает, как бы воссоздавая библейскую сцену, и готовится снова умереть. После нанесения смертельных ран, отец обнимает сына. Раздается выстрел, не видимый на экране, затем удар, и вот мы снова видим его спину с широкого угла обзора, в то время как пионеры «влетают к нему», как указано в сценарии Эйзенштейна [13, л. 70], в двойном смысле глагола «влетать»: стремительно входить или являться как Ангел Благовещения.

В следующей сцене Степок лежит мертвый на подстилке из сена. Его волосы светятся из-за особого способа освещения фигуры героя, похожего на используемое Рембрандтом; свет падает прямо на лицо мальчика, отливающее бледностью. Вокруг него расположился хор плачущих, пионеры держат в руках букеты из глициний, гиацинтов и хризантем, чтобы почтить гибель героя. Как отметил в своем дневнике И. Э. Бабель, такая подача смерти Степка должна вызывать у зрителя слезы на глазах, ведь скорбь в конечном счете является «ключом» фильма. Он переписал сцену смерти, опираясь на указания режиссера: сконцентрироваться на психологии других персонажей, а не на смерти героя, что он полностью оставил С. М. Эйзенштейну, который «обеспечит» всякие ракурсы, *pieta*'ы и проч. Выход пошлый, тысячелетний, но другого при сцене в лоб пока что не видать» [3, с. 345].

В 1937 г. аргументы противников фильма были те же, что и в 1936-м, а *pieta* концентрируясь на неприемлемости сцены смерти и воскресения Степка. Цензура обвинила С. М. Эйзенштейна в формализме из-за его выбора показать уход Степка как библейскую сцену. Снятая таким образом смерть показывает Степка подобным Иисусу Христу, которого мог узнать каждый крестьянин как фигуру, способную спасти не только все человечество, но и своего палача. Все это могло скомпрометировать цель пропаганды, а именно изображение борьбы против кулака как главного внутреннего врага. Все аргументы против фильма Е. Вейсман собрал и поместил в своей статье «Гибель богов», которая была опубликована в газете «Советское искусство» 5 мая 1937 г.:

«Классовая борьба — только внешнее, что становится отца со Степком. Голос крови, кровного родства звучит в фильме сильнее, чем голоса сознания. Мальчик в фильме жертва, уже обреченная закланию. <...>

то, что я называл статической темой, и применялось не только к богоявлению, но и к портретам царственных особ» [21, р. 42]; и ср. [20].

Степок ходит по колхозу, как «юноша кроток и млад», как «чадо невинное», чья гибель давно предусмотрена и начертана в книге судеб. Степок — нездешний, он просветлен предощущением своей гибели. Уже овеванный крыльями смерти, он не похож на своих товарищей-сверстников. Он важен и торжественен, он пророчески риторичен, и вокруг его чела сияет мученический нимб, еще прижизненно приданный ему режиссером.

Жизнью управляют извечные законы кровавого возмездия, и убийство Степка совершается в обстановке религиозной мистерии. Ночь все еще царит над миром, злое все еще доброго, и на маленькой поляне, среди сияющих колосьев — символа произрастания — отец убивает сына. Над ними — хаос, они — первобытные люди, и пионерский галстук Степка в фильме — это анахронизм, это знак случайного будущего, может быть случайно вторгшегося в мистирию.

На поляне уже пролилась жертвенная кровь, и Степок, агонизируя, похож не на пионера, а на Исаака, принесенного в жертву отцом его Авраамом.

Степок, истекая кровью, в одной рубашонке кружится по поляне — библейский мальчик, а клубы дыма уже возносятся к небу от жертвенного костра. И в колхозном поле одиноко и торжественно стоит библейский дуб, как символ вечности и ее незыблемых законов» [4, с. 2].

25 апреля 1937 г. Д. С. Марьян (1892–1937), который тогда был одним из штатных режиссеров киностудии «Мосфильм», зачитал заключение цензурной комиссии: вторая версия фильма не отличается от первой и, следовательно, ГУК решило полностью закрыть нереализованный проект [6, л. 4]. На самом деле, после показа предварительного монтажа 2 мая 1936 г., С. М. Эйзенштейна подталкивали к полному изменению сцены мародерства в избе и замене причины смерти Степка на выстрел — «лучше технически и реалистичнее» — чем кадр с взглядом героя [10, л. 14]. Однако, несмотря на все вышеперечисленное, цензура настаивала, что фильму не хватает образа «нового человека», или хотя бы современного. На его месте был «фальшивый» и «архаичный» образ, утративший актуальность [6, л. 57 и 9, л. 5].

С точки зрения цензоров, три героя (начполит, отец и Степок), помещенные в неясную и устаревшую деревню и погруженные в «символизм», становятся архетипами ирреальности, абсолютно не связанной со «светлым будущим». Один из критиков, Н. М. Иезуитов, охарактеризовал фильм как «семейную мелодраму» и сравнил ритуальные жесты, которыми поправляют пионерский галстук Степка, с движениями, когда кого-то помещают на крест как мученика [6, л. 57]. Другой выдающийся специалист, входивший в комиссию по цензуре, Г. А. Авенариус, отметил, что в отличие от первой версии, в финальной версии никто не увидел классовую борьбу, но только один «символизм». Авенариус также подчеркнул, что мальчика будто бы сжег внутренний огонь, который, скорее свойственен мученику, чем

ноному русскому герою, советскому пионеру, казненному своими классовыми врагами [1, л. 23].

Продолжая свою критику, Г. А. Авенариус заметил, что отец, который представляет собой архаичный образ настоящего злодея, ведет себя недопустимо: его человеческая природа становится сильнее, потому что он рыдает в момент убийства своего сына. По мнению киноведа, здесь можно усмотреть отсылку к Ф. М. Достоевскому, у которого «отец становится жертвой старого, а сын трансформируется в жертву нового» [1, л. 24]. Таким образом, антагонист получает характеристики патриарха, представителя старого, дореволюционного порядка, который, принося в жертву своего сына, безжалостно судит его, следуя Ветхому Завету: «Если сын предал своего отца, убей его как собаку!» [12, л. 9]

Комиссия была недовольна, поскольку С. М. Эйзенштейн снова возвратил в кадр пышные похороны с гимном. Цитата из Ветхого завета была вставлена во вторую версию фильма, чтобы осветить борьбу против внутреннего врага: сцена после трагической расправы, когда комиссар уносил на руках мертвое тело Степка, была заменена той, где трактор проезжает по телу кулака «во славу Господа». Кроме официальных эстетических причин, были и другие, политические. В течение 1932–1934 гг. культ Павлика Морозова был в значительной степени утверждён свыше, а к 1937 г. партия больше не поддерживала его. Напротив, правительство старалось избегать официального восхваления героя. По всему спектру работ, где говорилось о Павлике Морозове, теперь появилась тенденция среди русских школьников толковать резкое изменение позиции с точки зрения политики, зависящей от исторической случайности, тесно связанной с внутренней политической ситуацией. В примечаниях к первому сценарию, датированных январем 1935 г., С. М. Эйзенштейн стремится показать важное сравнение, которое должно подтвердить вышеупомянутую интерпретацию: история расправы со Степком (иными словами, Павликом Морозовым) была изображена режиссером как «что-то, напоминающее о Кирове». Это *что-то* явно может рассцениваться как осторожная аллюзия автора на загадочный трагический конец С. М. Кирова, который умер от рук заговорщиков 1 декабря 1934 г. Общеизвестно, что после убийства Кирова в СССР началась волна политического террора. Лейтмотив мальчика, представленного мучеником (он был убит не кем-то из сельских «кулаков», а собственным отцом), мог идти вразрез с кампанией «Большого террора», которая продолжалась в стране до 1938 г. Изображение мученичества пионера-героя на службе Советскому Союзу было запрещено с того момента, как жертвенность, с явной отсылкой к Библии, стала опасной темой. Следовательно, именно по этой причине фильм был запрещен правительством: очевидные библейские намеки были рискованными и могли побудить непросвещенные массы

деревенской аудитории к сравнению кровожадного отца Степка со Сталиным, в то время признанным отцом народов.

Впоследствии памфлет Б. З. Шумяцкого, озаглавленный «Против формализма в искусстве кинематографа» (1937), продемонстрировал основные нападки критики. Работа включает и покаянную статью С. М. Эйзенштейна «Ошибки “Бежина луга”», опубликованную в газете «Советское искусство» 17 апреля 1937 г. Это был акт отречения, совершенный С. М. Эйзенштейном «с пистолетом у виска», под страхом ареста. Его текст должным образом отражал обвинения по отношению к фильму, которые уже были высказаны властью. С. М. Эйзенштейн согласился, что он не оправдал ожиданий, и что он неправильно использовал выразительные жесты и гиперболы, что он постарается вернуть доверие комиссии, признавая, что его теоретические исследования могут быть далеки от реальной жизни.

В советском обществе 1930-х гг. каноны социализма стали тем инструментом, с помощью которого партия могла направлять режиссеров, как в свою очередь Б. З. Шумяцкий направлял С. М. Эйзенштейна. По этой причине идеология не только подавляла талантливых художников, но и приносила значительный вред экономике страны. Изъев «Бежин луг» из проката, как на родине, так и за границей, ГУК потеряло два миллиона рублей, которые вполне могли окупиться прокатом картины.

Но этот запрет был не единственным. Сложной оказалась судьба кинокомедии «Однажды летом» (режиссеры И. Ильинский и Х. Шмайн, 1936). 27 июня 1936 г. ГУК одобрило лишь тридцать восемь фильмов из сотни запланированных проектов. В 1937 г. лишь треть запланированных картин была закончена, и еще меньше были выпущены в прокат. Опираясь на исследования того периода, можно сделать вывод, что отбор фильмов стал жестче после двухлетнего периода с 1936 по 1937 г., когда тридцать семь фильмов были отвергнуты. Все они были вначале профинансированы государством, которое впоследствии отказало в разрешении на их прокат, поэтому в итоге фильмы были отправлены в архив.

Это решение привело к невозможности возврата производственных затрат на показы в советских кинотеатрах, и способствовало финансовым потерям и отсутствию выручки примерно в пятнадцать миллионов рублей. Треть этой суммы можно было бы вернуть, если бы произошло не изъятие из проката «Больших крыльев» (1937, режиссер М. Дубсон) и «Бежина луга» — двух киноэпосов, которые были поручены двум лучшим советским студиям: «Мосфильму» и «Ленфильму». Обе эти картины в итоге были запрещены за «формализм». В результате использования эстетики социализма как отговорки для цензуры, партия, пресекая индивидуальную креативность художника, руководствовалась той политикой, которая причиняла ущерб и искусству, и экономике своей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Авенариус Г. А.] Обсуждение кусков картины «Бежин луг». 25 апреля 1937 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 2032.
2. Александрова М. Был ли мальчик? // Свободная мысль. 1992. № 14. С. 102–115.
3. Бабель И. Э. Собрание сочинений. Т. 4. М.: Время, 2006. — 640 с.
4. Вейсман Е. Гибель богов // Советское искусство. 1937. № 21 (367). 5 мая. С. 2 (= РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 1975. Л. 46).
5. Забродин В. В. К истории постановки «Бежина луга»: Монтаж документов // КЗ. 2008. Вып. 87. С. 242–282.
6. [Иезуитов Н. М.] Обсуждение кусков картины «Бежин луг». 25 апреля 1937 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 2032.
7. Кириллова Н. Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // Изв. УрФУ. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 23. № 3 (165). С. 149–157.
8. Клейман Н. Эйзенштейн, «Бежин луг» (первый вариант): культурно-мифологические аспекты // КЗ. 1999. № 41. С. 248–250.
9. [Марьян Д.] Обсуждение кусков картины «Бежин луг». 25 апреля 1937 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 2032.
10. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 397.
11. Святославский А. В. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: взгляд из XXI века (к 80-летию юбилею) // Культурологический журнал. 2014. № 3 (17). С. 1–19. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/282.html&j_id=20 (дата обращения 23.10.2018).
12. Эйзенштейн С. М. Режиссерская разработка, наброски кадров и заметки к съемкам фильма. 1935 — август 1936 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 68.
13. Эйзенштейн С. М. Режиссерский сценарий. II вариант // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 375.
14. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. / Институт истории искусств; Союз работников кинематографии СССР; Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; гл. ред. С. И. Юткевич. Т. 6: Киносценарии. М.: Искусство, 1971. — 560 с.
15. Эйзенштейн С. М.: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова [Русский путь]. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 1136 с.
16. Druzhnikov Yu. Informer 001: The Myth of Pavlik Morosov. New Brunswick: Transaction Publishers, 1997. — 222 p.
17. Ferretti M. Pavlik Morosov: il mito e la memoria // Annali dell'Istituto Gramsci Emilia-Romagna. 2000–2001. № 4–5. P. 293–319.
18. Khokhlova E. Forbidden Films of the 1930s // Stalinism and Soviet Cinema / ed. by R. Taylor and D. Spring. London; New York: Routledge, 1993. P. 90–96.
19. Piretto G. P. Un prato di non facile lettura: Bežin Lug di Sergej Eizenštejn // eSamisdat. 2005. III. № 2–3. P. 181–189.
20. Schapiro M. Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. The Hague; Paris: Mouton Press, 1973. — 108 p.
21. Schapiro M. Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo. Parma: Pratiche, 1985. — 76 p.
22. Sel'vinsky I. Statement of Literature // Literature of the Peoples of the USSR. Voks Illustrated Almanac. 1934. № 7–8.
23. Seton M. Sergei M. Eisenstein: A Biography. London: Dobson, 1978. — 533 p.
24. Taylor R. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s // Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / ed. by R. Taylor and I. Christie. London: Routledge, 1991. P. 193–216.
25. The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema / ed. by R. Taylor, N. Wood, J. Graffy, D. Iordanova. London: British Film Institute, 2000. — 296 p.

**Эрнст Ингмар Бергман (1918–2007):
к 100-летию со дня рождения**



Ингмар Бергман. Рисунок Ксении Горячевой. 2018 г.