Полилог/Polylogos. 2013-2023

ISSN 2587-7011

URL - <http://polylogos-journal.ru>

Все права защищены

№ 4 Том 5. 2021

Образ коллективизации в советском кинематографе 1930-х гг.: философский анализ

Аристова Екатерина Павловна

Институт философии РАН

Российская Федерация, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Аннотация

В статье исследуется характер трансляции образа коллективизации в советском кинематографе 1930-х гг. Приводится сравнительная характеристика кинофильмов С. Эйзенштейна, Г. Александрова, А. Медведкина, А. Довженко, Ф. Эрмлера, И. Пырьева: выявляются повторяющиеся образы, анализируется механизм их воздействия на зрителя с учетом исторического момента и специфики искусства кино. Коллективизация, затронувшая судьбы населения СССР рубежа 1930-х гг., как крайне непопулярная, постоянно «буксующая» и отвергаемая народом мера потребовала постоянной трансляции своего присутствия: образов прекрасной новой жизни, образов врага, образов достижений, а также присутствия особого пространства на грани реальности и фикции, которое, выражаясь современным языком, можно назвать «медийным». Подчеркнутая нереалистичность анализируемых кинокартин, противоречащая канонам социалистического реализма, проливает свет на способность образа включать восприятие зрителя в игру подозрений и догадок об «истинной» реальности, которую можно ассоциировать с платонической философской традицией в аспекте ее влияния на искусство. Материалы статьи могут быть использованы для составления учебных пособий и курсов по философии, политологии, искусствоведению и другим гуманитарным дисциплинам.

Ключевые слова: реальность, медиа, коллективизация, модернизация, советское кино, сталинизм, образ

Дата публикации: 26.12.2021

Источник финансирования:

Статья подготовлена в рамках работы над проектом, поддержанным Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ) № 21-011-43016 «Философско-культурологический анализ интернационализма советского проекта в его историческом и художественном осмыслении на примере аграрной политики 1918-1937 годов в России, Казахстане и Украине».

Ссылка для цитирования:

Аристова Е. П. Образ коллективизации в советском кинематографе 1930-х гг.: философский анализ // Полилог/Polylogos. – 2021. – Т. 5. – № 4.
URL: <https://polylogos-journal.ru/s258770110017972-1-1/>. DOI: 10.18254/S258770110017972-1

¹ Около двух десятилетий с 1990-х гг. опыт СССР оценивался через призму трагических воспоминаний и разоблачений страшных политических ошибок и преступлений. Но наступившая эпоха «постправды» расставляет акценты иначе: Советский Союз превращается в эмоционально воспринимаемый образ, порой мрачный, но все чаще ностальгически-теплый или торжественно-победный. Мифы сменяются мифами, будто включая наше восприятие в давно начатую игру. Мы все чаще обращаемся к сталинской эпохе, интуитивно ощущая, что игра началась именно тогда и точка отсчета многих современных событий обнаруживается там. Один из исследователей советского кинематографа весьма точно замечает: «Сталинский гиперпроект мог состояться только на этом коротком по меркам истории отрезке, где в одной точке – кинематограф и патефон, а в другой – телевидение и Глобальная сеть»¹. В 1930-е гг. технический прогресс впервые сделал транслируемый образ силой, значимой для формирования политической и экономической действительности. Мы же подвержены воздействию этой силы как ни одно поколение до нас.

² В настоящей статье речь пойдет о кинофильмах 1930-х гг., воплотивших на экране образ «сплошной» коллективизации. Превращение советского государства, в начале века на три четверти аграрного, в индустриальную державу по сталинскому сценарию было несомненной «революцией сверху». Осуществление этого проекта, во многом утопического и далекого от повседневного опыта и реальной хозяйственной практики, требовало постоянного присутствия идеологического фасада. Молодое в те годы искусство кино использовалось как средство формирования и трансляции подобного фасада – складывающиеся в 1930-е гг. каноны идеологического искусства предполагали творческий поиск, плоды которого много лет и даже десятилетий после станут образцами для работы множества «медийных» специалистов. Во многом новаторские для своего времени и экспериментальные картины С. Эйзенштейна, А. Довженко, А. Медведкина, Ф. Эрмлера, И. Пырьева хранят и раскрывают путь поиска способа воздействия на зрителя. Их исследование – это и опыт философского понимания искусства как такового, и приближение к нависшим в воздухе наших дней вопросам, чем влияние современного информационного пространства отличается от такового в идеологическом государстве 1930-х гг. и как образ функционирует в качестве медиатора власти.

4 Мечта о благих целях коллективизации на долгие десятилетия затмила ее сомнительные достижения – трагедию русского и, шире, многонационального советского крестьянства. В начале 1930-х г. катастрофический голод охватил все сельскохозяйственные районы страны. Оторванные от реальности планы хлебозаготовок, насильственные меры, использовавшиеся для принуждения к вступлению в колхозы и конфискации хлеба, в буквальном смысле лишили крестьян пропитания. Воспоминания очевидцев полны страшных сцен голодной смерти детей, женщин, стариков, есть свидетельства о каннибализме. Убыль сельского населения в 1932–1933 г. в Поволжье составила около 1 млн человек, в Казахстане 2,5 млн, наконец, на Украине 3,5–4 млн².

5 И.В. Сталин был непосредственным вдохновителем ряда законов, поставивших сельских тружеников СССР в бесправное положение. Упомянем, к примеру, знаменитый закон от 7 августа 1932 г. «Об охране имущества государственных предприятий, колхозов и кооперации и укреплении общественной (социалистической) собственности», предписывавший расстрел или 10 лет заключения за кражу голодным крестьянином пяти колосков, или постановление о паспортной системе от 27 декабря 1932 г., вводившее паспорт для всех граждан СССР за исключением крестьян, фактически лишая колхозников возможности отправиться на заработки в город и спастись от голодной гибели, сближая их положение с положением крепостных.

6 Последствия голода до сих пор не преодолены, и именно их влиянию мы в значительной степени обязаны зарождением на постсоветском пространстве особой идентичности, основанной на ненависти к России и русской культуре. Характер национально-освободительного движения в 1930–1940-х гг. часто приобретало закономерное сопротивление населения сельскохозяйственных регионов политике центра. Лидировала по числу крестьянских антиправительственных выступлений Украина (933 из 1630 за первые 7 месяцев 1932 г., тогда как в других сельскохозяйственных регионах насчитывалось от 43 до 173 восстаний³). После 1932 г. большевики отказались от политики украинизации в УССР и вскоре пересмотрели раннюю, вдохновленную Лениным политику «коренизации» всех национальных регионов⁴. Прекратились преподавание и выпуск периодики на национальных языках, обычным делом стали репрессии против активистов национальных коммунистических партий, наконец, была расширена начатая еще в 1931 г. политика принудительных переселений и депортаций.

7 Разумеется, в 1930-е гг. не могло быть речи о признании провала коллективизации. Напротив, транслировался образ прекрасной советской деревни. В отчетном докладе XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) 26 января 1934 г., после пика событий, связанных с голодом в сельскохозяйственных регионах, Сталин лишь сдержанно высказался о темпах развития сельского хозяйства как о сравнительно слабых на фоне колоссальных успехов индустриализации и уверенно подчеркнул: «...советское крестьянство окончательно и бесповоротно стало под красное знамя социализма»⁵. Подобная победная риторика была обычным делом.

8 Гениальный писатель и свидетель событий коллективизации Андрей Платонов в повести «Котлован» 1930 г. хлестко передал природу советского колхоза как явления обязательно *транслируемого*, зависимого от бодрых речей в эфире, а может, и вовсе не существующего без этого эфира: «Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз вместе с окрестными пешими гостями топтался на месте... Радиомузыка все более тревожила жизнь, пассивные мужики кричали возгласы довольства, более передовые всесторонне развивали дальнейший темп праздника, и даже обобществленные лошади, услышав гул человеческого счастья, пришли поодиночке на Оргдвор и стали ржать... Радио вдруг среди мотива перестало играть. Народ же остановиться не мог, пока активист не сказал: – Стой до очередного звука!»⁶.

9 Несоответствие вещаемого образа повседневному опыту десятков миллионов людей породило мифологию непрекращающегося сопротивления государства тайным врагам – бесконечными кулакам и саботажниками, виновными в искажении идеальной картины на местах. Уже в статье «Год великого перелома» 1929 г., ставшей точкой, принимаемой историками за начало коллективизации, Сталин писал: «...нам удалось организовать этот коренной перелом в недрах самого крестьянства и повести за собой широкие массы бедноты и середняков, несмотря на неимоверные трудности, несмотря на отчаянное противодействие *всех и всяких темных сил* (курсив мой. – Е.А.), от кулаков и попов до филистеров и правых оппортунистов»⁷. Это название – «темные силы» – как нельзя лучше отражает неуловимую природу симулякра коварного вредителя, существовавшего постольку, поскольку о нем постоянно говорили и с ним постоянно – разумеется, всегда не до конца успешно – боролись.

10 Некоторый свет на природу «темных сил» проливает Л. Виола, обращая внимание на противостояние в идеологическом сознании сталинской эпохи города и деревни как двух образов жизни: жизни крестьянина, полудикого, темного, слабоумного и по-инфантильному неспособного к самостоятельному принятию решений, и жизни горожанина, прогрессивного, влюбленного в технику, знание, культуру, причастного пролетариату как к особому классу, обязанному руководить отсталым населением на пути построения совершенного общества⁸. Темной силой был крестьянин вообще. И не случайно любой из них мог подвергнуться «раскулачиванию». Наблюдение Л. Виолы обнажает роль игры образов в политике.

11 **Становление советского кино**

12 Совершенно естественно, что, когда большевики столь остро нуждались в трансляции своей картины мира, они стремились влиять на развитие средств трансляции. Показательно, что до начала коллективизации, когда сценарии преобразования аграрного сектора экономики еще только обсуждались, именно кино воспринималось как средство ненасильственного «перевоспитания» крестьян в новом социалистическом духе. Уже в резолюции XV съезда «О работе в деревне» 1925 г. предлагается через развитие «радиоустановок, кино, усиление сети библиотек» воздействовать на деревню⁹. С этой формулировки начинается бурный рост деревенской прокатной сети (до 1929 г. в РСФСР число передвижных

киноустановок, работающих в селах, увеличивается со 100 до 3447 шт., стационарных кинотеатров – с 68 до 863 шт.¹⁰). В 1928 г. всесоюзное партийное совещание по кинематографии определило кино как «самое важное из искусств», которое следует «держат в руках», сопротивляясь «мелкобуржуазному влиянию»¹¹ разрозненных производителей и прокатчиков. С 1930-х гг. возросло финансирование индустрии из центра, началась централизация управления. Отвечая общественно-политической повестке, кино должно было превратиться контролируемое государством массовое стандартизированное производство, подобное фабричному. В начале 1930-х гг. было налажено собственное производство пленки и реактивов, построены крупные кинопредприятия Мосфильм и Украинфильм, продолжала развиваться прокатная сеть. По результатам XVI съезда партии в 1930 г. было создано «Союзкино», первая организация, контролирующая проблемы отрасли во всем СССР. Позже она была реорганизована в Главное управление фотокинопромышленности при СНК СССР¹².

¹³ В выступлениях и литературе тех лет можно найти множество восторженных оценок кино как исключительно мощного способа влияния, подобной этой: *«Кино обладает огромной силой воздействия на зрителя. Кино – наиболее портативное, дешевое и необычайно наглядное искусство. У кино наиболее многочисленная аудитория, кино по своей природе наиболее массовое и демократическое искусство. Кино, действуя показом, способно охватить и воздействовать на сознание наиболее отсталого в культурном развитии зрителя...»*¹³. Техническому новшеству предписывались почти алхимические свойства – новый полезный досуг должен был улучшить саму природу человека, приобщить к культуре и новой, совершенной, жизни, в чем особенно нуждались «дикие» и «темные» крестьяне. Отчитываясь XVII съезду партии в 1934 г. об успехах в деревне за период между XVI и XVII съездом, Сталин говорит: *«... выступает новая деревня с ее общественно-хозяйственными постройками, с ее клубами, радио, кино, школами, библиотеками и яслями, с ее тракторами, комбайнами, молотилками, автомобилями...»*¹⁴.

¹⁴ В связи с осознанием исключительного потенциала воздействия на первый план выходила задача, которую идеологическая советская культура еще не в полной мере умела решать. Зритель постепенно переставал удивляться иллюзии движения на экране как технической новинке и ожидал от фильма способности эмоционально «захватить». Исследование-опрос, проводившееся в середине 1920-х гг. на Украине, показало, что основная мотивация посещения кино – эмоции, а не польза, и именно поэтому большей популярностью пользовались западные «буржуазные» фильмы¹⁵. В Советском Союзе начала 1930-х гг. еще не существовало профессиональной подготовки работников кино, отставало развитие технологий, фильмы уступали по своему качеству зарубежным лентам. Власти разрешают иностранные командировки отдельных талантливых специалистов, часто самоучек, для перенятия опыта (так, командировка инженера А.Ф. Шорина позволила освоить технологию набирающей популярность звукового кино)¹⁶. Очень скоро опорой отрасли стали считанные уникальные специалисты, в том числе режиссеры-лидеры, часто незаурядные творческие гении¹⁷. Как правило, И.В. Сталин удостоивал их личного знакомства и участвовал в обсуждении их

новых работ¹⁸.— Кино в 1930-е гг., при слабости своих производственных мощностей пока еще не способное стать источником массовой трансляции, стало играть роль своеобразной лаборатории образа, в котором исследовался путь воплощения государственной риторики. И особенно иллюстративно здесь кино, посвященное коллективизации, проекту отвергаемому, непонятому и чуждому большинству населения.

15 **Образы коллективизации**

¹⁶ Прежде чем приступить к анализу воздействия художественного образа, попытаемся дать его обобщенное описание. Сравним несколько советских кинофильмов, снятых с 1929 г. до 1940 г. Все они – творения режиссеров «первого ряда»: С. Эйзенштейна и Г. Александрова, А. Медведкина, С. Довженко, Ф. Эрмлера, И. Пырьева. Безусловно, материал анализа можно было бы дополнить другими картинами как тех же, так и других мастеров, но формат статьи предполагает ограниченную выборку. Во всех этих кинофильмах в центре внимания оказывается жизнь колхоза и колхозников. Это работы в разных жанрах: представлены и драма (даже близкая к трагедии, особенно в случае «Крестьян» Ф. Эрмлера), и музыкальная комедия второй половины 1930-х гг. (освоение звукового кино не могло не повлиять на популярность данного жанра). Критерием сравнения будут образы коллективизации, которые в свете особенностей политики большевиков особенно важно было транслировать. Это положительный образ достижений, образ положительного героя, образ врага, образ национальной культуры.

17 **Нереальность реализма**

¹⁸ Вне всякого сомнения, приведенные примеры кинофильмов были частью т.н. тоталитарного искусства, искусства по определению «функционального», т.е. существующего для распространения и поддержания идеологии¹⁹. Неудивительно присутствие повторяющихся штампов, совпадающих с официальной риторикой: колхозники одерживают бодрые трудовые победы, им мешают *тайные* враги – притворяющиеся колхозниками кулаки. Зажиточность и сытость – неотъемлемые атрибуты вступления в колхоз. Едой порой даже бросаются, как в сцене поедания пельменей в кинофильме «Крестьяне» (здесь стоит упомянуть не попавший в подборку фильм-сказку А. Медведкина «Счастье» 1934 г., где присутствует голливудская комическая сцена драки со швырянием еды в соперника – колхозница забрасывает арбузами воров колхозного имущества). Прекрасная мощная техника становится атрибутом повседневной жизни советских хлеборобов, вызывает восторг самых передовых из них, помогает изменить к лучшему их жизнь, в которой обязательно присутствуют отдых, веселье, любовь и дружба, любование красотой и стремление к совершенству.

¹⁹ Приведенные примеры кинофильмов очень трудно назвать реалистическими. Их положительные герои, к которым приковано основное внимание, подчеркнута нереальны – это ударники производства, люди *невероятной силы*, в два раза превышающие норму выработки. При этом судьба обычного хлебопашца никому не интересна – о ней следует молчать. Бывает, что на экране предстают персонажи, будто сошедшие со страниц христианских

чудесных житий. В «Чудеснице» А. Медведкина это юный отрок, который входит в огонь, спасая колхозных телят, и не сгорает, и, конечно, главная героиня – отроковица, беседующая с животными и чудом умиряющая их буйство. Положительные черты часто описаны апофатически – герои вне корыстных интересов, в них нет жадности, нет соперничества, а их рекордные выработки ставят их вне пространства и времени, не имеющих более над ними власти. В этом подобные люди схожи с техникой. Самолеты с советскими звездами на крылах вмиг преодолевают колоссальные расстояния, демонстрируя силу и *безграничность* советской власти и ее борьбы, тракторы быстро вспахивают огромные поля. Пространства преодолеваются техникой не только «количественно», но и «качественно»: К.В. Бандуровский прекрасно пишет о тракторе как о символе, призванном преодолеть различие города и деревни, уничтожая их разнородность, сблизить менталитет пролетария и крестьянина²⁰. Фоном торжеству силы героев служит древнее противопоставление дикости и культуры. Неслучайна постоянно присутствующая тема чистоты, бань, стрижки бород. Красавцы-комсомольцы с аккуратными стрижками и укладками противопоставлены диким волосатым мужикам. Передовые колхозницы носят прически и косметику, и их облагороженный облик будто символизирует противоположность хаотическому началу. Наконец, подчеркнуто декоративно подана национальная атрибутика, как белоснежные украинские вышиванки на работницах в поле и многочисленные песни. Национальное чувство никогда не выступает мотивацией поступков положительных героев – их ценности опять-таки *вне* национальности. В лучшем случае через лиризм народной музыки оправдывается присутствие личных переживаний на фоне общественного энтузиазма на работе. Национальность советскому колхознику «ни за чем», она просто красива. Более того, именно отрицательные персонажи, как, например, староверы из кинофильма «Аэроград», определяют свои поступки желанием сохранить традиционные ценности, непременно религиозно-мракобесные и абсурдные (крестьянки готовы убить детей, лишь бы те не соприкоснулись с миром, где женщины носят штаны, а поля вспахиваются тракторами).

²⁰ Справедливо сказать, что эта приукрашенная картина была искажением для пропаганды. Но как определить отношение этой пропаганды к реальности? Трудно назвать ее «ложью» по той простой причине, что она слишком откровенна в своей сказочности. Кроме того, принимая во внимание многочисленность крестьянства, т.е. людей, непосредственно затронутых «перегибами» властей, можно усомниться, что народ можно было массово «обмануть». В то же время, существуя в первую очередь в эфире, в вещании, образ коллективизации должен был посягать на связь с реальностью. Иначе «коллективизации» бы просто не было, осталась бы только внутренняя колонизация значительной группы населения немногочисленной правящей верхушкой, переходящая в массовое ограбление, пусть и оправдываемое благой целью развития производства. Как именно образ мог затронуть реальность?

²¹ В 1930-е гг. формировалась эстетика т.н. «социалистического реализма». Номинально (т.е. самым своим «именем») этот одобряемый государством стиль претендовал на отражение реальности. Фактически же «социалистический реализм» с самого начала был предметом крайне противоречивым. В 1932 г. в

уставе Союза советских писателей, одной из первых организаций, контролирующих развитие искусства, так были сформулированы его характеристики: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии. Причём правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания в духе социализма»²¹. Пояснение, что такое «в революционном развитии», можно почерпнуть, например, в докладе бывшего наркома просвещения А.В. Луначарского 1933 г., в котором использовались два противопоставления: во-первых, реализма как отражения действительности и романтизма как бегства от действительности, во-вторых, статического отражения действительности и динамического. Буржуазному искусству приписывались, с одной стороны, стремление отвлечься от действительности на романтические мечты, с другой стороны, «мертвечина» описания конкретной неприглядной реальности в настоящем моменте. Социалистическому искусству, напротив, полагались, с одной стороны, какой-то особый вид романтизма, не просто отвлекающего грезами, но позволяющего эмоционально переживать, с другой стороны, внимание не к застывшему настоящему, а к предвкушаемому будущему²². Настроение времени превозносило противоречие, видя в нем особую динамику. Странное сочетание требования отражения действительности с обесцениванием или даже запретом подобного отражения ввиду первостепенности грандиозной мечты очень точно охарактеризовал А.Д. Синявский: «По-видимому, в самом названии «социалистический реализм» содержится непреодолимое противоречие. ...совершенно правдоподобная картина жизни (с подробностями быта, психологии, пейзажа, портрета и т.д.) не поддается описанию на языке телеологических умопостроений.... Когда он (социалистический реализм – прим. Е.П. Аристова) потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи»²³. Этот «неправдоподобный смысл эпохи», по-видимому, и заложил в 1930-е гг. основу эстетики советского кинематографа и более того, основу особого способа коммуникации власти с аудиторией.

22 Образ, ложь и истина

23 Но кино – это искусство, а искусство, как известно, давно связано с вопросом о возможности передать истину через образы. Еще Платон в V в. до н.э. обличил его за преумножение рукотворных подобий чувственных предметов, т.е. за создание копий, снятых с копий подлинных вещей (в представлении Платона подлинные вещи исключительно мысленны!)²⁴. Позже Плотин в создании и созерцании рукотворных образов увидел путь восхождения к мыслимым образцам²⁵. Искусство эпохи Возрождения, следуя линии рассуждения Плотина, объединило творчество и философию, превратив художественное изображение предмета в философский опыт созерцания его умопостигаемой идеи²⁶. Еще в большей степени связь искусства и мысли явила себя в более близком русской культуре феномене иконописи. Этот феномен был тесно связан с бурно обсуждавшимся в Средние века вопросом, что именно должна изображать икона. Некий чувственно воспринимаемый, т.е. земной, облик должен был сподвигать

человека обращаться к внеземному – трансцендентному, или небесному (см., например, св. Иоанн Дамаскин, «Три защитительных слова против порицающих святые иконы» – Слово I, 11)²⁷. Для этого он должен был соответствовать канонам особого изобразительного языка с намеренными искажениями пространства (знаменитой «обратной перспективой»), с активным использованием символов и переносных значений. В богословские-философские сочинениях, ключевых для формирования канонов иконописи, обнаруживается буквально призыв отказываться от правдоподобности и узнаваемости вещей, потому что иконописцу нужно открывать правду, не сводящуюся к описанию зримого мира, правду, которая «правдивее» чувственно воспринимаемой реальности. У Псевдо Дионисия Ареопагита читаем, что далекие от сходства, неподобные изображаемому, образы для иконы наилучшие, а все, что подобно изображаемому, напротив, может обмануть, увлечь своей внешней красотой, не достигая высоты невыразимости природы Бога (см., например, Псевдо Дионисий Ареопагит, «О небесной иерархии» – СН, II, 3²⁸). Таким образом, икона должна была указывать на предмет иносказательно, таинственно, одновременно скрывая и являя его²⁹. Ее зритель должен вступать в сложное взаимодействие с образом, построенное на догадке и мистическом озарении, даруемом свыше.

²⁴ В 1938 г. С. Эйзенштейн, один из пионеров советского и мирового кино, исследовавший его художественную выразительность, тоже писал об особом *проживании* образа зрителем кинофильма: «Сопоставление... частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно – в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему»³⁰. Режиссер подчеркивал – изображение и образ не одно и то же. Изображение – это всего лишь кадр, картинка, к примеру, вид часов со стрелкой на пяти часах. Образ же – весь сложный комплекс ассоциаций, часто индивидуальных у каждого человека, возникающих в связи с картинкой³¹. Искусство – это творческий акт и зрителя и автора, и его произведение именно проживают, повторяя процесс жизни, посредством которого возникают образы³². Кинообраз, таким образом, может быть причастен к жизни не столько повторением окружающей действительности, сколько включением зрителя в игру ассоциаций и догадок, в особое проживание своего опыта восприятия.

²⁵ Тоталитарное искусство в целом с его нарочитыми, даже неестественными картинками включало зрителя в подобную игру: высшую правду, которую невозможно было увидеть в повседневной жизни, нужно было улавливать как возникающее в ходе игры восприятия *подозрение* об истинной природе вещей, вечно искажаемой в индивидуальном понимании и, вероятно, осознаваемой лишь в каком-то особом, надличностном переживании. У верующего христианина, смотрящего на икону, «надличностное переживание» было диалогом личности с Богом. С. Эйзенштейн называет его просто «жизнью». Но в идеологическом дискурсе СССР 1930-х гг. «надличностное переживание» трансформировалось в мышление общества, передового класса, партии, которое должно было стать эталоном и мерилем ценности индивидуального опыта, слиться с этим опытом и даже вытеснить его. Это обесценивание индивидуального отражал постоянно ускользающий образ «кулака», который подозревался в абсолютно любом

единичном крестьянине, тогда как крестьянство в целом нужно было считать частью общего социалистического строительства.

²⁶ Искусствовед и философ Б. Гройс, вдумчивый исследователь советской идеологической культуры, неслучайно определил коммунизм как «современную форму прикладного платонизма», подчеркивая специфически завораживающую *ясность* речи платоновского Сократа, придающую ей влияние и особую власть. Внутренняя непротиворечивость, логичность слов Сократа завораживала собеседников, вынуждая соглашаться, даже если его слова обнажали неразрешимый парадокс, может быть, даже в особенности когда его слова обнажали парадокс, потому что именно парадокс отсылал к какому-то грандиозному логосу, будто доступному немногим и превосходящему индивидуальное человеческое мышление³³. Ясностью сократовских силлогизмов должна была обладать речь правящей партии³⁴. И тоталитарное искусство складывалось как особый язык власти. Неслучайно именно простоту и понятность ценил в художественных произведениях Сталин³⁵. Язык необходимо было подчинить, потому что только язык, в отличие от денег, может быть «медиумом политики»³⁶, и тот, кто взялся управлять экономикой, например, ускорить ее развитие, должен был стремиться к «вербализации» обычно молчаливого и автоматического пространства работы денег, живущего по своим тихим математическим законам. Пропагандистскому образу, обращенному к массовому зрителю, не нужно и даже вредно было быть реалистичным. Его главной задачей было создать в восприятии предвкушение открывающейся простой и яркой картины истинного положения вещей, даже если это картина парадоксальная.

²⁷ Подытоживая анализ механизма влияния пропаганды на примере образа коллективизации в советском кино 1930-х гг., подчеркнем – прямая ложь не составляла основы этого механизма и, в отличие от идеологических мифов, не могла быть долговечной. Важно было управление восприятием через особую замороженность ясностью и простотой образного языка, через постоянно провоцируемое подозрение и предвкушение существования простой реальности добра и зла, побед и поражений, врагов и героев. Узурпация языка как единственного пространства, в котором может действовать политика, была частью становления идеологической власти. Возвращаясь к параллели между эпохой сталинизма и современной медийной эпохой, заметим, что язык вновь узурпирован. В данном случае не отдельной политической партией, а всеобщностью говорения в целом – современный человек, представленный в пространстве социальных сетей и анализируемый миллионами датчиков, роботов, поисковых систем, просто не может не говорить. Язык как никогда раньше проявляет свою природу «медиума политики».

Примечания:

1. Зябликов А.В. Агиографические мотивы в советском кино 1930–1950-х годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2017. № 3. С. 41.

2. Зеленин И.Е. Сталинская «революция сверху» после «великого перелома» 1930–1939 гг. Политика, осуществление, результаты. М.: Наука, 2006. С. 104–108.

3. Там же. С. 61.

4. Мусаев В.И. Поворот в советской национальной политике в середине – второй половине 1930-х гг. // Народы и религии Евразии. 2018. Т. 15. № 2. С. 100.
5. Сталин И.В. Сочинения. Т. 13. М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. С. 324.
6. Платонов А. Котлован // Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden». 2003. [Электронный ресурс]. URL: [>>>>](#) (дата обращения: 01.06.2021).
7. Сталин И.В. Сочинения. Т. 12. М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. С. 124.
8. Виола Л. Крестьянский бунт в эпоху Сталина: коллективизация и культура крестьянского сопротивления. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), Фонд Первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2010. С. 43.
9. Ленин, Сталин, партия о кино. М., Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1938. С. 57.
10. Ламберг Эфр. Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. М.: Театропечать, 1930. С. 121–122.
11. Ленин, Сталин, партия о кино. М., Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1938. С. 60.
12. Там же. С. 68.
13. Там же. С. 61.
14. Там же. С. 33.
15. Сомов В.А. «Взросший рабоче-крестьянский зритель требует...»: кино и советский человек 1930-х гг. // Клио. 2013. № 6. С. 65.
16. Козырьянов А.В. Состояние советской кинопромышленности в 1930-е годы // Известия Смоленского государственного университета. 2020. № 1(49). С. 191.
17. Там же. С. 195.
18. Там же. С. 188.
19. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 163.
20. Бандуровский К.В. Остановился «Фордзон». Трактор как символ в советском кино 1 // Труды Русской антропологической школы. Вып. 10: Сборник статей. М.: РГГУ, 2012. С. 131–134.
21. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934. С. 716.
22. Луначарский А.В. Социалистический реализм (Доклад на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года) // Наследие А.В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение [Электронный ресурс]. URL: [>>>>](#) (дата обращения: 01.07.2021).
23. Синявский А. Что такое социалистический реализм // Антология самиздата [Электронный ресурс]. URL: [>>>>](#) (дата обращения: 01.07.2021).
24. Государство, 598b. См.: Платон. Государство // Платон. Диалоги. М.: АСТ; Харьков: Издательство Фолио, 2005. С. 354.
25. Эннеады, V 8,1. См.: Плотин. Пятая эннеада. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2005. С. 210.
26. Соколов М.Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 34–43, 68.
27. См. Patrologiae cursus completus. Series Graeca / ed. J.P. Migne. T. XCIV. 1864. Col. 1211 A–C.
28. См. Patrologiae cursus completus. Series Graeca / ed. J.P. Migne. T. III. 1857. Col. 140C–141C.
29. Бычков В.В. Феномен иконы. М.: Ладомир. С. 40–45.
30. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. I. Чувство кино. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. С. 49.
31. Там же. С. 50.
32. Там же. С. 61.
33. Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2007. С. 55.
34. Там же. С. 17.

Библиография:

1. Бандуровский К.В. Остановился «Фордзон». Трактор как символ в советском кино 1 // Труды Русской антропологической школы. Вып. 10: Сборник статей. М.: РГГУ, 2012. С. 126–138.
2. Бычков В.В. Феномен иконы. М.: Ладомир, 2009. 634 с.
3. Виола Л. Крестьянский бунт в эпоху Сталина: коллективизация и культура крестьянского сопротивления. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), Фонд Первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2010. 367 с.
4. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 296 с.
5. Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2007. 128 с.
6. Зеленин И.Е. Сталинская «революция сверху» после «великого перелома» 1930–1939 гг. Политика, осуществление, результаты. М.: Наука, 2006. 315 с.
7. Зябликов А.В. Агиографические мотивы в советском кино 1930–1950-х годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2017. № 3. С. 40–48.
8. Козырьянов А.В. Состояние советской кинопромышленности в 1930-е годы // Известия Смоленского государственного университета. 2020. № 1(49). С. 187–197.
9. Ламберг Эфр. Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. М.: Теакинопечать, 1930. 285 с.
10. Ленин, Сталин, партия о кино. М., Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1938. 103 с.
11. Луначарский А.В. Социалистический реализм (Доклад на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года) // Наследие А.В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение [Электронный ресурс]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticskij-realizm/> (дата обращения: 01.07.2021).
12. Мусаев В.И. Поворот в советской национальной политике в середине – второй половине 1930-х гг. // Народы и религии Евразии. 2018. Т. 15. № 2. С. 96–111.
13. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934. 718 с.

14. Платон. Государство // Платон. Диалоги. М.: АСТ; Харьков: Издательство Фолио, 2005. 381 с.
15. Платонов А. Котлован / Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden». 2003. [Электронный ресурс]. URL: https://imwerden.de/pdf/platonov_kotlovan.pdf (дата обращения 01.06.2021).
16. Плотин. Пятая эннеада. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2005. 320 с.
17. Соколов М.Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 519 с.
18. Сомов В.А. «Взросший рабоче-крестьянский зритель требует...»: кино и советский человек 1930-х гг. // Клио. 2013. № 6. С. 63–68.
19. Сталин И.В. Сочинения. Т. 12. М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. 400 с.
20. Сталин И.В. Сочинения. Т. 13. М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. 424 с.
21. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. I. Чувство кино. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. 687 с.
22. Patrologiae cursus completus. Series Graeca / ed. J.P. Migne. T. III. 1857. 608 p.
23. Patrologiae cursus completus. Series Graeca / ed. J.P. Migne. T. XCIV. 1864. 810 p.

Collectivisation image in Soviet cinema of 1930s: philosophical analysis

Ekaterina Aristova

*Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences
12/1, Goncharnaya st., Moscow 109240, Russian Federation,*

Abstract

The article analyses the character of the collectivization image in Soviet cinema of the 1930s. The comparison of the films of S. Eisenstein, G. Aleksandrov, A. Medvedkin, A. Dovzhenko, F. Ermler, I. Pyryev is given to describe their common images and analyse the mechanism of their impact on a viewer in its connection to a special historical moment and cinema art specifics. The collectivization, which affected lives of the population of the USSR at the turn of the 1930s as an extremely unpopular measure, “skidding” all the time and rejected by the people, demanded a constant broadcast of its presence: images of a wonderful new life, images of an enemy, images of achievements. It also demanded the presence of a special space between reality and fiction, which can be called using the modern language the “media”. The unrealism of the analyzed films, which contradicts the canons of socialist realism, shows the ability of the image to involve a viewer’s perception into the game of suspicions about the “true” reality, which can be associated with platonism philosophic tradition in its influence on art. The article materials can be used for creating studying courses and literature on philosophy, political science, art and another humanities.

Keywords: reality, media, collectivisation, modernisation, Soviet cinema, stalinism

Date of publication: 26.12.2021

Citation link:

Aristova E. Collectivisation image in Soviet cinema of 1930s: philosophical analysis // Polylogos. – 2021. – V. 5. – № 4. URL: <https://polylogos-journal.ru/s258770110017972-1-1/>. DOI: 10.18254/S258770110017972-1