

## Советская действительность в художественных фильмах 1930–1940-х гг.: идеология быта и повседневность идеологии

Советская повседневность давно является объектом исследования в философии, культурологии, истории. В фильмах о советской действительности 1930–1940-х гг. наглядно проявилось одно из основных противоречий эпохи – противоречие между идеологическим образом «нового советского человека» и идеологическим же клише «заботы о бытовых нуждах трудящихся», в котором мы можем усмотреть продолжение известного в российской традиции противопоставления быта и бытия. В этой же плоскости рассматривается противоречие между идеалом и реальностью, так явно проявившееся в кинематографе сталинской эпохи. В статье рассматривается не только отражение советской действительности в советских художественных фильмах 1930–1940-х гг., но и влияние фильмов на формирование повседневности. Являясь документами своего времени, кинофильмы, с одной стороны, транслируют идеологические установки, с другой – содержат информацию о вкусах и предпочтениях зрителей. Художественные фильмы можно считать убедительным способом создания представлений о нормах и идеалах, воплощенных в кинообразах. Существовало несколько способов показа бытовых условий в художественных фильмах – от редуцированного до стилизованного. Несмотря на преобладание условности и функциональности в репрезентации быта на экране, в некоторых случаях реальная повседневность все же «прорывается» через киноповествование.

**Ключевые слова:** советская повседневность; идеология; быт; советский кинематограф 1930–1940-х гг.

Комедия «Цирк» (1936 г., реж. Г. Александров) и драма «Утомленные солнцем» (1994, реж. Н. Михалков) – фильмы об одной эпохе. Бодро шагающие под песню «Широка страна моя родная» демонстранты в светлых одеждах во главе с героями Л. Орловой и С. Столярова и «демонический» персонаж О. Меньшикова, отдающий честь вздымающемуся в небо под звуки той же самой песни изображению Сталина в преддверии кровавой сцены, казалось бы, демонстрируют две стороны одной медали. Однако при этом именно фильм Григория Александрова является подлинным документом своего времени, сколько бы последующие поколения ни сомневались в его достоверности.

Работы, вышедшие за последние годы, демонстрируют разнообразие информации, содержащейся на поверхности и в глубине такого источника, как художественный фильм «эпохи сталинизма» [см., напр.: 7; 11; 14; 15]. В фильмах 1930–1940-х гг. можно обнаружить визуальные репрезентации любви и быта, труда и религии, сельской и городской жизни, советского детства и советской старости, проблем экономики и способов выражения эмоций. Разумеется, данный список может быть (и, без сомнения, будет) продолжен.

Визитной карточкой «большого стиля» советского кинематографа стали комедии Г. Александрова и И. Пырьева, но кинематографический спектр эпохи был более разнообразен. В целом художественные фильмы 1930–1940-х гг. можно классифицировать следующим образом: исторические (биографические, историко-революционные), экранизации классики, фильмы-сказки, приключенческие фильмы, «фильмы о советской действительности» (драмы и комедии).

---

\* **Вера Валерьевна Соловьева**, канд. ист. наук, «Ultimate Business Consulting» (г. Санкт-Петербург).

E-mail: [vervalsol@gmail.com](mailto:vervalsol@gmail.com)

В вопросе о достоверности художественных фильмов 1930–1940-х гг. ключевое место занимает то, насколько экранное изображение соответствовало жизненным реалиям эпохи. В период «разоблачения культа личности» кинофильмы этого времени упрекали именно в «лакировке действительности». Действительно, доверять визуальному изображению советской повседневности мы можем лишь в ограниченных пределах. Нужно учитывать, например, что соцреализм как смысловое ядро советского искусства показывал «не как есть, а как должно быть», т. е. уже сбывшееся будущее, которое обладало статусом фактической реальности [9; 3; 19]. В то же время фильмы о действительности не должны были вызывать у современников чувство отрыва от реальности, и мы можем разглядеть в них некоторые повседневные практики и приметы времени.

В фильмах о советской действительности 1930–1940-х гг. наглядно проявилось одно из основных противоречий эпохи. С одной стороны, улучшение материально-бытового положения советских граждан, «всемерное» поднятие уровня их жизни было одним из краеугольных камней большевистской пропаганды с самого возникновения Советского государства. Именно социализм, в противовес капитализму, должен был создать впервые на земле справедливые условия жизни для трудящихся. Соответственно, одной из задач такого рода пропаганды было доказательство преимуществ «советского образа жизни». С другой стороны, можно согласиться с С. Бойм в том, что в советской (и в целом российской) традиции существует противопоставление «быта» и «бытия», где быт находится в одном ассоциативном ряду с «мещанством» и «пошлостью», а идеалом являются бытовой аскетизм, неприхотливость, отсутствие излишеств [1, с. 14]. Возникшее противоречие между идеологическим образом «нового советского человека» и идеологическим же клише «заботы о бытовых нуждах трудящихся» (следуя за логикой С. Бойм – противоречие быта и бытия) проявлялось в переходе из одной крайности в другую, в попытках найти равновесие на всем протяжении рассматриваемой эпохи.

«Советский энциклопедический словарь» определял быт как уклад повседневной жизни, внепроизводственную сферу, включающую как удовлетворение материальных потребностей людей (в пище, одежде, жилище, поддержании здоровья), так и освоение духовных благ, культуры, а также общение, отдых, развлечения [22, с. 186–187]. Понятие быта охватывает «самый нижний, простой и приземленный слой общественного бытия, который характеризует повседневную и заурядную жизнь отдельного человека» [21, с. 220]. Быт в этом случае выступает как фундаментальная основа культуры, как совокупность структур, связанных с традициями и привычками общества.

«Культурная революция» большевиков означала коренные изменения в глубинных слоях. Как писал А. В. Луначарский, «политика является орудием для совершения хозяйственного переворота, хозяйство является базой для переворота бытового, для изменения повседневного существования каждого человека» [13]. Сверхзадачей новой власти было не просто вмешательство в область быта, но привнесение «сознательности в стихию», постановка частной жизни на «светлые, разумные рельсы». Тем самым быт словно бы «подтягивался» к бытию.

«Бытовая политика» в СССР не сводилась лишь к решению утилитарных вопросов. Одна из основных целей тоталитаризма – снятие разрыва между идеологией и повседневностью [9, с. 81]. При этом особенностью Советского государства являлась не сама по себе попытка установить «тотальный» надзор, а крайне широкое определение сферы политического. Понятие заботы тесно соседствовало с понятием контроля. «Мы должны *забраться* (курсив мой. – В. С.) в столовую и магазин, решать вопросы быта, чтобы наша пропаганда способствовала улучшению быта трудящихся», – говорилось в одном из выступлений на совещании заве-

дующих отделами агитации и пропаганды горкомов и райкомов ВКП(б) в 1943 г. [25]. Так сугубо бытовые вопросы становились вопросами «политическими», и применительно к советским реалиям 1930–1940-х гг. можно говорить о тесном переплетении сфер политического и повседневного, «идеологизации» повседневной жизни.

«Новый человек» – человек, свободный от условностей, отвергающий все до-революционные ценности, «онтологически бесстрашный», с обостренным чувством справедливости, аскет, подавляющий непосредственные желания ради будущего [см.: 5; 9; 17; 21]. Идеальный быт для него – такие условия, при которых можно раскрыть свои способности, не отвлекаясь на «мелочи жизни». Обсуждение этих «мелочей» практически никогда не выходит на первый план в идеологических текстах эпохи. Рекламные плакаты, художественные фильмы, постановочные фотографии либо редуцируют изображение бытовых деталей, либо делают их намеренно «образцовыми», т. е. такими, какими они должны были бы быть в «светлом будущем».

«Мещанами» в переносном смысле советские словари называли людей, «взглядам и поведению которых свойственны эгоизм и индивидуализм, стяжательство, аполитичность, безыдейность и т. п.» [2]. Сведение жизни к потреблению (впечатлению, удовольствию) не могло иметь отношения к программе социализма. «Презрение» к мещанству зачастую понималось как отказ от материальных благ. Мещанскими («мелкобуржуазными») атрибутами становились предметы мебели, посуды, праздники, елки и др.

Если следовать этой логике, настоящий советский человек должен был презирать вещи, принадлежащие миру быта: условия жизни семьи, материальное состояние, хорошее жилище, удобную одежду и пр. Идеальный гражданин должен безропотно сносить трудности, не жаловаться на них. Примеры такого поведения давала художественная литература, кинофильмы.

В середине 1930-х гг. идеи аскетизма и равенства перестают задавать тон. В 1935 г. начинается кампания «культурности». В речи 1935 г., обращенной к стахановцам, Сталин связал культурность с зажиточной жизнью [4, с. 241]. Именно стахановцы становятся олицетворением новых советских людей, которых начинают называть «знатными». Идеальный гражданин – культурный, состоятельный, счастливый, знающий основы классической культуры и советской политики. Он потребляет и может оценить всё лучшее, что создано человечеством. Активизируется пропаганда улучшения условий жизни. Таким образом намечаются отход от крайностей революции и возвращение к патерналистским ценностям (см.: [10]). При помощи пропаганды, искусства, рекламы создается образ эпохи сталинского изобилия, и эта эпоха остается такой в сознании большинства людей, несмотря на все бытовые трудности, которые в коллективной памяти стерлись чрезвычайными условиями военного времени.

Война 1941–1945 гг., разрушив то, что было в некоторой степени нормализовано в условиях жизни населения, реабилитировала ценность дома, семьи, уюта. Но ожидания военного времени сбылись лишь частично. Послевоенный период характеризовался «закручиванием гаек» практически во всех сферах. Конфискационная по своей сути денежная реформа была представлена как начало новой эпохи изобилия, праздника, жизни-сказки. Разрыв между идеологией и повседневностью достигает своего пика: на фоне послевоенного голода на экраны выходит фильм «Кубанские казаки» (1949, реж. И. Пырьев), где советский быт показан предельно «лубочным» и идеальным.

«Бытовая» идеология, несомненно, нашла отражение в советских художественных фильмах. Концептуальная позиция по поводу отношения к кино была озвучена В. И. Лениным и А. В. Луначарским в первые годы советской власти: «Бесспорно, киноискусство является первоклассным, быть может, даже несрав-

ненным орудием распространения всякого рода идей... Его действия простираются туда, куда не может пойти даже книга, и оно, конечно, сильнее всякой узкой пропаганды» [12].

11 февраля 1933 г. СНК СССР принял постановление «Об организации Главного управления кинофотопромышленности при СНК Союза ССР», которое явилось первым в масштабах страны реальным руководящим органом кинематографии и впервые стало осуществлять идеологические функции – утверждать планы производства фильмов и контролировать их содержание [8]. Государство взяло кино на полное финансирование и одновременно включилось в процесс создания фильма, став своего рода «суперпродюсером» советского кино [3, с. 147]. Иностранные фильмы были практически «изгнаны» из проката, а образовавшийся вакуум заполнен за счет увеличения числа прокатных копий советских фильмов: по данным О. Булгаковой, в 1930-х гг. репертуар менялся в среднем раз в месяц при поступлении на экран не более четырех новых фильмов [Там же, с. 148]. Это приводило к тому, что одни и те же фильмы просматривались зрителями неоднократно, практически заучиваясь ими наизусть.

Следует помнить, что в рассматриваемое время кино – один из самых доступных способов проведения досуга, который был связан не только с интересом к самому фильму, но и с «культурным времяпрепровождением» в целом, став символом культурного потребления советского человека. Посещение кинотеатра, в котором были буфет и танцы, воспринималось как праздник. Особенно заметен был рост «кинопотребления» среди детей. Так, в начале июня 1941 г. газета «Известия» была тревогу по поводу детской «кинобезнадзорности»: по данным издания, школьники в среднем посещали кинотеатры 35 раз в месяц.

В 1930-х гг. увеличивается количество «фильмов-идеологем», появляется такой специфический жанр, как «историко-революционный фильм». Образ «нового человека» возникает во многом именно в кинопроизведениях. Основной задачей становится максимальный охват зрителя такими фильмами, что удалось осуществить в конце 1930-х гг. Среди ключевых «фильмов-идеологем» можно выделить такие, как фильмы «Ленин в Октябре» (1939, реж. М. Ромм), «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн), «Ленин в 1918 году» (1939, реж. М. Ромм).

Но идеология в кино проявляется не только через фильмы-идеологемы. Любой фильм, вышедший на экран в 1930–1940-х гг., идеологичен. Один из явных способов демонстрации идеологии – это символика. Так, разнообразные изображения Сталина присутствуют практически во всех фильмах эпохи, даже в «бытовых комедиях». Яркий пример – разговоры о любви на фоне портретов вождя в фильме «Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин). В период борьбы с культом личности изображения были вырезаны, но это не мешает распознавать данные фильмы как произведения «эпохи сталинизма».

В то же время, несмотря на эстетическую «неискушенность» зрителя 1930-х гг., чрезмерная идеологичность кинофильма не делала его привлекательным. Об этом свидетельствует, к примеру, высказывание А. Луначарского: «Кое в чем мы должны подражать буржуазии, а именно: мы должны всемерно избегать тенденциозных фильмов, т. е. больших картин, в которых белыми нитками проходит определенная поучительная мысль. Наши фильмы должны быть не менее увлекательны и не менее привлекательны, чем буржуазные» [12]. В этом смысле интересным источником являются фильмы о «советской действительности», в особенности – «бытовые» комедии. В них репрезентация идеологии происходит не явно, но через ряд стереотипов, сюжетов, образов, повторяющихся в разных фильмах и в итоге складывающихся в единую систему ценностей.

Среди фильмов о советском настоящем преобладают комедии. «Кино для всех», с одной стороны, удовлетворяло вкусы массового зрителя и потребность в

отдыхе после тяжелых трудовых будней, а с другой – выполняло государственный заказ на оптимизм («наш человек должен быть веселым, бодрым, подтянутым»). Основная тематика таких фильмов – становление нового человека, любовь, труд, при этом все три темы тесно связаны между собой. Драматические фильмы также в основном посвящены «пути в люди», строительству нового мира и борьбой с пережитками прошлого.

Зрители наблюдали новую интерпретацию превращения «золушки в принцессу» на примере крестьянки, которую в начале фильма бьет муж, а в конце она – председатель колхоза и народный депутат (к/ф «Член правительства», 1939, реж. А. Зархи, И. Хейфиц), домработницы, прошедшей путь до передовой ткачихи (к/ф «Светлый путь», 1940, реж. Г. Александров) и т. д. Подобная история становления, сопровождаемая элементами сказочности и чудесности, позволяет сравнивать советский кинематограф с продукцией Голливуда того же периода [18].

В комедиях, как правило, имеет место любовная история, и данная категория фильмов обладает всеми чертами жанра любовной комедии: «случайная встреча», «путь из золушки в принцессы», «борьба за любимую/любимого», «завоевывание», «любовная путаница», «ошибки», «подмены». Кроме того, этот жанр киноповествования предполагает наличие определенных типов персонажей: «лирическая героиня»/«лирический герой», комедийная пара «второго плана», «помощники», «противники», «советчики» [7].

Основное отличие от «классики жанра» в том, что даже любовные истории получают дополнительную идеологическую составляющую. Путь вверх обязательно связан с «идеологическим перерождением» (например, от угнетаемой матери чернокожего ребенка в США к уважаемой артистке советского цирка в к/ф «Цирк»), трудовыми подвигами (работа Тани одновременно на 150 станках в к/ф «Светлый путь»). Любовная линия выступает как двигатель и главный мотиватор этого пути. Как правило, герои являются представителями одной социальной группы, в их отношениях часто присутствует соревновательность, которая ведет к взаимному совершенствованию. Даже любовный треугольник имеет идеологическую направленность: в борьбе за руку и сердце девушки побеждает более трудолюбивый и «правильный» герой («противник», как правило, не сопоставим с ним, а лишь оттеняет положительные качества главного героя). Интимно-личный план неразрывно связан с общественно-политическим. Любовные отношения зачастую лишены всякой приватности: они зарождаются и протекают прилюдно, их обсуждают, им способствуют/мешают, дают советы и т. п. Так, при большом скоплении односельчан обсуждаются чувства главных героев в к/ф «Богатая невеста», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки» (реж. И. Пырьев) [Там же].

Классический «хеппи-энд» по-советски – это соединение личного счастья героев с общим делом, которое мы видим в финале фильма («Кубанские казаки», «Трактористы», «Цирк» и многие другие). А вот фильм «Сердца четырех» (реж. К. Юдин), снятый в 1941 году, был запрещен к показу из-за того, что его герои были заняты преимущественно решением «личных вопросов», а не общественных задач (идеологически «быт» не может преобладать над «бытием»).

Показ быта в советских фильмах 1930–1940-х происходит несколькими путями. Первый способ – это редуцированный показ бытового окружения и практик, связанный со взглядом на быт как на «мещанство» и «вещизм». Однако и наличие, и отсутствие бытовых примет является знаковым. Так, показ аскетического быта воспринимался как положительная характеристика персонажа: скудость домашней обстановки, легкие перекусы вместо основательных приемов пищи, путешествие на новое место жизни и работы с одним чемоданом или рюкзаком и прочее трактовались как «революционная сознательность», «нестыжательство» и «антибуржуазность» [Там же]. Повышенное внимание к одежде, еде, обустройству

нию квартиры характеризует отрицательного (или «недалекого», высмеиваемого) персонажа: демонстрировалась его тяга к роскоши и/или умение «доставать» дефицитные вещи и продукты: Елена – «дитя Торгсина» в к/ф «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров), Тараканов в к/ф «Музыкальная история» (1940, реж. А. Ивановский), Кузьма в к/ф «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев), мانيкюрша из к/ф «Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин), Бубенцов из к/ф «Весна» (1947, реж. Г. Александров).

Рутинные повседневные заботы либо отсутствуют вовсе (как символически незначимые), либо ложатся на плечи второстепенных персонажей, но в любом случае подробно не демонстрируются. Так, в к/ф «Сердца четырех», при наличии двух взрослых дочерей, всю работу по дому выполняет мать; в к/ф «Весна» у профессора Никитиной есть домработница [7].

В кадр попадают лишь немногие бытовые практики. Еда и ее приготовление – это фон для разговора персонажей и для их «косвенных» характеристик: по тому, что и как едят и пьют герои, зрители выстраивают свое отношение к ним. Чаще всего пьют чай (молоко, воду), обычно с сахаром (пирожками, конфетами), реже – едят что-то более существенное (хлеб, кашу) – такая еда «считывается» как положительный маркер умеренности и простоты [Там же]. Коммунальная кухня с кастрюлями, примусами, керосинками и разнообразием характеров показана в к/ф «Музыкальная история» как фон для выступления С. Лемешева, поющего в общей ванной, что благоприятным образом сказывается на кухонной атмосфере (рис. 1). Ванная и проблемы с водой в комедийной форме показаны в к/ф «Подкидыш» (1939, реж. Т. Лукашевич). Герои и героини чаще всего умываются или обливаются водой, но чрезмерное стремление к чистоте тоже может быть растолковано негативно. Общежитие, как правило, тоже стилизовано под атмосферу русских сказок (к/ф «Светлый путь») или показано как место, где уживаются люди с разнообразными талантами (к/ф «Частная жизнь Петра Виноградова», 1934, реж. А. Мачерет).



Рис. 1. К/ф «Музыкальная история»  
(1940, реж. А. Ивановский)

Второй способ демонстрации бытовых условий – показ «зажиточности» и хорошо налаженного быта, связанный с отношением к быту как к награде за достойный труд. Во второй половине тридцатых это проявляется в показе символов «культурного» быта: в квартирах героев, как правило, есть книги, музыкальные инструменты, портреты писателей, красивые сервизы. Герои могут посещать концерты и рестораны, носить нарядную одежду, ездить на курорты (рис. 2, 3). Так, семейный завтрак в фильме «Антон Иванович сердится» (1941, реж. А. Иванов-

ский) можно считать руководством по «культурному поведению»: поздороваться и пожелать всем членам семьи доброго утра, есть аккуратно; глава семьи читает газету, ведутся разговоры о музыке и т. п. Нужно отметить, что герои, как правило, едят дома. Ресторан хоть и является атрибутом культурной жизни, но, как правило, там происходят встречи с отрицательными героями (например, к/ф «Цирк», реж. Г. Александров; «Моя любовь», 1940, реж. В. Корш-Саблин).



Рис. 2. К/ф «Антон Иванович сердится» (1941, реж. А. Ивановский)



Рис. 3. К/ф «Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин)

Для второй половины сороковых годов характерен показ на экране обильной еды, пышных застолий, переполненных прилавков магазинов, апофеозом которого можно считать сцену ярмарки из к/ф «Кубанские казаки» (1949, реж. И. Пырьев) (рис. 4). «Зажиточность» стала восприниматься как награда не только за физический, но и за интеллектуальный, творческий труд (роскошные квартиры героини – профессора из к/ф «Весна» (1947, реж. Г. Александров), певицы из к/ф «Сказание о земле Сибирской» (1948, реж. И. Пырьев)) [7].



Рис. 4. К/ф «Кубанские казаки» (1949, реж. И. Пырьев)

Третий способ репрезентации быта – использование фольклорной стилистики. Так, стилизацией являются сарафаны, вышитые сорочки и сундучки у героинь М. Ладыниной в фильмах И. Пырьева («Богатая невеста», 1937; «Свинарка и пастух», 1941), интерьеры «в русском (или украинском) стиле» (к/ф «Сказание о земле Сибирской») или полностью стилизованная среда в знаменитых «Кубанских казаках» [Там же]. То есть на экране создавалась искусственная реальность, построенная по законам сказки или сновидения (образцом можно считать к/ф

«Светлый путь», где героиня видит волшебные сны, в которых ей является «не фея молодая, а товарищ средних лет» и проводит ее по миру будущего, который в итоге становится реальностью).

Наконец, четвертый вариант репрезентации быта – это показ достоверных деталей, которые «прорываются» через киноповествование. Это может быть попадание в кадр реальных предметов и практик времени. Например, эпизод с примусом в к/ф «Изящная жизнь» (1932, реж. Б. Юрцев) пусть и в комедийной форме, но показывает, как функционировал данный прибор. Городская среда в виде общественного транспорта, зданий, дворов, уличных ларьков, телефонных будок, также запечатлена во многих фильмах эпохи.

Как известно, наиболее острыми проблемами повседневности 1930–1940-х гг. были нехватка продовольствия, товаров широкого потребления, жилищный вопрос. В кинофильмах 1930–1940-х гг. можно найти косвенные указания на них. Как правило, проблемы становятся объектами шуток. Например, в к/ф «Девушка с характером» (1939, реж. К. Юдин) героиня В. Серовой попадает в магазин мехов и становится участницей «лекции» о том, как показывать товар советскому покупателю. Знаменательны замечание директора магазина, что «манто без воротника не идут никому» и вопрос Кати «Зачем же их тогда делают?», в котором можно услышать намек на особенности советской системы планирования и распределения товаров ширпотреба.

Практически все героини кинофильмов, несмотря на их «зажиточность», живут в коммунальных квартирах. Мы можем видеть практики сдачи жилья (к/ф «Горячие денечки», 1935, реж. А. Зархи, И. Хейфиц), найма дачи на лето и присмотра за детьми (к/ф «Подкидыш», реж. Т. Лукашевич). В фильме «Близнецы» (1945, реж. К. Юдин) героини покупают девушке в подарок платье, а в фильме «Машенька» (1942, реж. Ю. Райзман) подаренные героине туфли действительно являются подарком «на вес золота». Юлия Райзмана, например, можно считать мастером «камерного бытописания». Отмечается, что его фильмы во время войны особенно ценились современниками за «щемящее чувство» повседневной жизни.

В драматических фильмах быт подается как испытание героев. Так, в фильме «Комсомольск» (1938, реж. С. Герасимов) примечательна сцена приезда героини к мужу, живущему в необустроенной времянке, с крыши которой всю ночь капает вода. Этот момент опять же становится идеологическим, поскольку муж отказывается терпеть подобные условия дальше, в то время как жена, напротив, говорит о необходимости преодолевать трудности «ради перспективы». «На почве быта» возникает конфликт героев в фильме «Любимая девушка» (1940, реж. И. Пырьев). Однако подобные фильмы были не столь ценны зрителем, как кинокомедии.

Таким образом, в 1930-х гг. складывается феномен советского массового, но не коммерческого кино. С одной стороны, при помощи кинематографа транслировались основные идеи, формировавшие новое общество, с другой – новые фильмы в значительной степени принимались зрителем. При этом в основном совпали представления о хорошем кино не только у зрителей и власти, но и у непосредственных создателей – режиссеров и сценаристов, становившихся и «демиургами», и «медиаторами» массового сознания [см.: 9; 24].

Отчасти данное явление можно объяснить отсутствием у зрителя выбора и опыта иного кино. В то же время ряд исследователей отмечает, что массовые фильмы обращаются не к эстетическим идеалам элитарного искусства, а к фольклору, архетипам, традициям низовой культуры, что и делает их популярными [см.: 6; 9; 16; 23]. Интересы власти и потребности общества в какой-то момент совпали и дали эффект «народного советского кино».

Остается открытым вопрос о восприятии зрителем несоответствия идеала и действительности. Имеющиеся в нашем распоряжении источники позволяют го-



ворить о том, что, скорее всего, в 1930–1940-х гг. данное несоответствие не воспринималось как критическое. Кинофильм и сам ритуал похода в кино являлся для большинства зрителей выходом в другую реальность, возможностью на время уйти от тягот повседневности. Большинство из упомянутых фильмов, как уже отмечалось, просматривались зрителями по нескольку раз, персонажи многих любимых актеров полностью идентифицировались с ними самими. Это было использовано в начале Великой Отечественной войны: героиня Любови Орловой из фильма «Волга-Волга» в боевых киноборниках разносила телеграммы, Чапаев переплывал через реку и сражался с фашистами и т. д. Авторы воспоминаний о военном времени неоднократно отмечают, что примером для них в жизни были герои кинофильмов 1930-х гг.

О том, чего на самом деле ожидал зритель от кино в рассматриваемый период, говорит феномен ярких фильмов, которые обошли все фильмы-идеологемы: например, к/ф «Большой вальс», в 1940 году давший 56,7 млн зрителей на копию при относительно большом тираже (453 копии). Для сравнения: отечественная «Музыкальная история» в том же году дала 20,9 млн (это средняя цифра оборота копий). А также абсолютный чемпион 1940-х годов «Девушка моей мечты» (1947) с Марикой Рёкк: 103,9 млн на копию – цифра, к которой не приблизился ни один фильм (для сравнения: оборот чемпиона кассы «Подвиг разведчика» – 20,4 млн) [23, с. 85].

Бытовые практики в фильмах 1930–1940-х гг. хотя и носят фоновый характер, но, как правило, имеют идеологическую наполненность. Это, однако, не мешает «прорываться» реальности. Поэтому особое значение для понимания переплетения идеологии и повседневности представляют именно бытовые комедии, поскольку в них идеология проявляется непрямыми способами, создается эффект сопричастности и сопереживания. Они дают нам ценную информацию не только и не столько о «предметном» окружении людей, сколько о нормах и идеалах времени, воплощенных в художественных образах, о вкусах и запросах зрителя.

### Литература

1. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 312 с.
2. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://bse.scilib.com/article076201.html> (дата обращения: 01.04.2017).
3. Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон : сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 146–165.
4. Вихавайнен Т. Внутренний враг: борьба с мещанством как моральная миссия русской интеллигенции / пер. с англ. Е. Герасимовой и С. Чуйкиной. – СПб. : ИД «Коло», 2004. – 416 с.
5. Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 годов. – М. : Новое литературное обозрение : ВЦИОМ-А, 2004. – 816 с.
6. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон : сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 743–784.
7. Дашкова Т. Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов // Отечественная история. – 2003. – № 6. – С. 59–67. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17337802>
8. История государственного управления кинематографом в России [Электронный ресурс] // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. – Т. VI. – СПб. : Сеанс, 2004. – URL: [http://test.russiancinema.ru/index.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=6&text\\_element\\_id=55](http://test.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=55) (дата обращения: 27.04.2017).
9. Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. – Екатеринбург : Изд-во Гуманитарного университета, 2005. – 384 с.

10. Круглова Т. А. Соцреализм в контексте консервативного поворота мировой культуры 1930–1950-х годов // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства : сб. науч. ст. / Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина ; Гуманитарный университет ; сост. и науч. ред. Л. А. Закс, Т. А. Круглова. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – С. 104–120.
11. Лебина Н. Б., Терехова М. В. «Я человек эпохи Москвошвея...»: внешний облик горожанина в советском кино 1920–1930-х гг. // Уральский исторический вестник. – 2016. – № 3. – С. 89–99.
12. Луначарский А. В. Революционная идеология и кино [Электронный ресурс]. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/revolucionnaya-ideologia-i-kino> (дата обращения: 25.04.2017).
13. Луначарский А. О быте [Электронный ресурс]. – Л. : Государственное изд-во, 1927. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte> (дата обращения: 31.03.2017).
14. Мазур Л. Н. Художественное кино и сельская миграция: источниковедческий анализ // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. – 2012. – № 2 (102). – С. 156–169.
15. Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного университета. – 2013. – № 3 (1). – С. 40–52.
16. Маматова Л. Киномифы 30-х гг. // Искусство кино. – 1990. – № 11. – С. 103–111.
17. Мясникова Л. А., Шайгарданова Н. Л. Советский Эдем : монография. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2016. – 209 с.
18. Паперный В. Советское и американское кино 1930–40-х годов [Электронный ресурс] : [лекция]. – URL: <https://www.hse.ru/video/26458462.html> (дата обращения: 30.04.2017).
19. Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х гг. Визуальные образы, герои, сюжеты : монография. – М. : URSS, 2010. – 472 с.
20. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино [Электронный ресурс] : сб. документов и материалов. – М., 1973. – URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s01/e0001668/index.shtml> (дата обращения: 25.04.2017).
21. Синявский А. С. Основы советской цивилизации. – М. : Аграф, 2001. – 460 с.
22. Советский энциклопедический словарь / науч.-ред. совет : А. М. Прохоров и др. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – 1600 с.
23. Туровская М. Кинопроцесс: 1917–1985 [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2010. – № 94. – С. 76. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1214/> (дата обращения: 27.04.2017).
24. Хренов Н. Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2001. – № 53. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/741/> (дата обращения: 28.04.2017).
25. Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 4. Оп. 38. Д. 152. Л. 36. [Стенограмма совещания заведующих отделами агитации и пропаганды горкомов и райкомов ВКП(б) Свердловской области].

**Vera Valeryevna Solovyeva,**  
Candidate of History,  
«Ultimate Business Consulting» (St. Petersburg)

**The Soviet Reality in the 1930–1940s Feature Films:  
the Ideology of Everyday Life and the Everyday Life of Ideology**

The Soviet everyday life has already become an object of scientific interest in philosophy, cultural studies, and history. The films on the Soviet reality of 1930–1940s evidently show one of the main epoch contradictions – the one between ideological image of the “new soviet man” and the ideological cliché of “caring about working people’s needs”. The contradiction follows the tradition of contrasting everyday life (“byt”) and the philosophical concept of being (“bytie”). The contrast between ideal and reality, obvious in Stalin era films, can also be regarded in this field. The author investigates not only the displaying of the soviet reality in the soviet feature films of 1930–1940s, but also the influence of these films on everyday life. As far as the films are the documents of their time, they transmit both ideology and the information on spectators’ tastes and preferences. The feature films can be considered the persuasive representations of norms and ideals of the epoch. A number of ways to show everyday life existed – from reduced to stylized. Despite the dominance of the conventional and functional representations, in some cases the real everyday life of Stalin era is “coming out” of the visual narrative.

**Key words:** soviet everyday life; ideology; living conditions; soviet films of 1930–1940s.