

ОЛЕГ ВАЛЕНТИНОВИЧ РОМАНЬКО

доктор исторических наук, профессор кафедры истории России
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского
(Симферополь, Российская Федерация)
romanko1976@mail.ru

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА ПРОСОЛОВА

кандидат исторических наук, независимый исследователь
(Симферополь, Российская Федерация)
katerina.prosolova@mail.ru

СОВЕТСКИЕ ПРАКТИКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ И НЕОКОЛОНИАЛЬНЫЕ ТРАКТОВКИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА В 1946–1991 ГОДАХ

А н н о т а ц и я . Проведено изучение советских практик противодействия неокOLONиальному дискурсу и основным нарративам пропаганды стран Западного блока в период холодной войны в сфере национальной политики на примере одного из наиболее эффективных средств пропаганды – художественного кинематографа. На основе обращения к архивным материалам, опубликованным источникам, материалам советских и американских периодических печатных изданий был проведен анализ организационно-производственной системы советской киноотрасли, выявлены ключевые нарративы советских художественных фильмов, создаваемых на центральных и республиканских киностудиях. По итогам проведенного исследования доказана высокая эффективность созданной организационно-производственной системы в рамках развития национальных кинематографий. Анализ репрезентации сюжетов и образов в советских художественных фильмах позволяет выделить ряд ключевых сюжетов, направленных на создание образа национального героя в фильмах с исторической тематикой, укрепление нарратива о единстве и братстве народов СССР, их общей Родине, а также о значительных достижениях советского строя.

К л ю ч е в ы е с л о в а : национальная политика, неокOLONиальный дискурс, советский кинематограф, национальные кинематографии, холодная война, пропаганда

Б л а г о д а р н о с т и . Статья выполнена в рамках Программы научных исследований, связанных с изучением этнокультурного многообразия российского общества и направленных на укрепление общероссийской идентичности 2023–2025 гг. (руководитель академик РАН В. А. Тишков). Проект: «Критический анализ концепта неокOLONиализма применительно к советскому опыту национальной политики и этнокультурного развития».

Д л я ц и т и р о в а н и я : Романько О. В., Просолова Е. В. Советские практики национальной политики и неокOLONиальные трактовки через призму художественного кинематографа в 1946–1991 годах // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2025. Т. 47, № 8. С. 27–36. DOI: 10.15393/uchz.art.2025.1246

ВВЕДЕНИЕ

«Россия – тюрьма народов» является одним из старейших и наиболее активно распространяемых в западном публичном пространстве тезисов. С момента своего появления он прочно закрепился в европейском, а затем и американском научном, публицистическом и пропагандистском нарративах. При этом содержание данного тезиса практически не менялось, а набор аргументов остается постоянным вот уже более полувека. Такая универсальность позволяет использовать его всем, кто пытался разделить на части Россию /

СССР, используя противоречия на национальной почве. Например, под прикрытием «борьбы за свободу народов от большевистского ига» руководство нацистской Германии строило свою истребительную оккупационную политику на захваченных территориях Советского Союза, а также активно использовало этот нарратив в пропаганде, в том числе через коллаборационистскую прессу. С наступлением эпохи противостояния между СССР и США тезис об имманентной колониальной сущности российской государственности стал одним из основ западной про-

паганды, направленной на страны Советского блока. Уже в первый период холодной войны, в 1949 году, ЦРУ создало Национальный комитет за свободную Европу, который, в свою очередь, финансировал сформированную в 1954 году Ассамблею поработанных европейских наций. В 1951 году ЦРУ реализовало еще один проект – Американский комитет по освобождению от большевизма, который поддерживался рядом националистических эмигрантских организаций.

В 1959 году в соответствии с законом № 86-90 был создан так называемый Национальный комитет поработанных наций (NCNC). Примечательно, что инициатором создания NCNC выступил Лев Добрянский, происходивший из семьи эмигрантов из Западной Украины и тесно связанный с украинским националистическим движением. Им же было инициировано ежегодное проведение «Недели поработанных наций» в поддержку народов, страдающих от

«империалистической политики коммунистической России, которая привела к подчинению национальной независимости Польши, Венгрии, Литвы, Украины, Чехословакии, Латвии, Эстонии, Белоруссии, Румынии, Восточной Германии, Болгарии, материкового Китая, Армении, Азербайджана, Грузии, Северной Кореи, Албании, Идель-Урала, Тибета, Казакки, Туркестана, Северного Вьетнама и других»¹.

Идеологическое противостояние между СССР и США подразумевало вовлечение в него всех институций и сфер общественно-политической жизни. Не стала исключением и массовая культура, выступившая одним из основных инструментов пропаганды, в том числе и художественный кинематограф. С помощью создаваемой кинопродукции воспроизводились основные пропагандистские нарративы, которые были призваны сформировать и закрепить образ врага. В соответствии с этим возникает необходимость изучения процесса противодействия, которое оказывали Советское государство и его сфера культуры пропагандистским нарративам противника на примере наиболее массового и популярного вида искусства – художественного кинематографа. Следует отметить, что национальная политика СССР относится к достаточно изученным темам. К ней обращались и отечественные, и зарубежные авторы. В числе таких исследований можно выделить труды, посвященные как национальной политике в целом, так и отдельным республикам и регионам. При этом следует учитывать ангажированность ряда работ западных авторов периода холодной войны, многие из которых способствовали дальнейшему укреплению тезиса об имперско-колониаль-

ной сущности советской системы. Характерно, что многие из них являлись творчеством эмигрантов. Так, известный эмигрантский публицист А. Г. Авторханов в своей монографии утверждал, что СССР участвовал в трех войнах, две из которых – «против Финляндии и Польши» и «война СССР в Восточной Европе и на Балканах под лозунгом “освобождения” тамошних народов от фашизма» – были завоевательными колониальными войнами [2: 208]. В связи с ростом националистических настроений данные нарративы были актуализированы и в историографии ряда постсоветских стран. В частности, украинский историк Г. Г. Ефименко использует термин «колониаторская политика Москвы» [14: 68], а латвийский исследователь Э.-К. Онкен утверждает в своей статье, что «в изображении латышского прошлого не допускались национальные особенности», и также использует уже укоренившуюся идеологему о «советской оккупации» [10: 436].

В целом, несмотря на общую изученность советской национальной политики, исследований, отражающих противодействие неоколониальному дискурсу в массовой культуре в период холодной войны (например, в кинематографе), фактически не проводилось. При этом следует отметить наличие большого количества трудов отечественных и зарубежных авторов, затрагивающих историю возникновения национальных кинематографий и их развитие после окончания Великой Отечественной войны [1], [4], [5], [7], [17].

В соответствии с вышесказанным целью данной статьи является изучение советских практик противодействия нарративам неоколониального дискурса в рамках культурной политики на примере художественного кинематографа. Для достижения этой цели были поставлены следующие исследовательские задачи: 1) охарактеризовать организационно-производственную систему советской киноотрасли, ее влияние на проводимую государственную идеологическую политику; 2) проанализировать роль центральных и республиканских киностудий в этих процессах; 3) выявить ключевые нарративы, создаваемые в советских художественных фильмах, которые отражали основные принципы национальной политики.

* * *

Как отмечал американский исследователь советской национальной политики Т. Мартин, революционная Россия первой ответила на поднимающийся национализм систематическим содействием развитию национального сознания

этнических меньшинств [9: 10]. Данное утверждение применимо и в рамках рассмотрения культурной политики как на довоенном, так и послевоенном этапах. Организация республиканских киностудий, содействие развитию кинематографа в союзных республиках являлись немаловажным направлением работы центральных органов власти. Для продвижения пропагандистских нарративов использовался не только конечный продукт – например, музыкальное произведение, книга, комикс, плакат или кинофильм. Не меньшее значение уделялось самому процессу создания произведения, взаимоотношениям власти и творческой элиты. Поэтому первоочередным аспектом при рассмотрении проблемы противодействия неокOLONIALному дискурсу в советском художественном кинематографе является организационно-производственный уровень.

На начальном этапе холодной войны производственные мощности киноотраслей СССР и США были в неравнозначном положении. В первые послевоенные годы советская киноотрасль, как и другие сферы народного хозяйства, остро нуждалась в восстановлении и переходе «на мирные рельсы». Согласно постановлению № 3054 от 10 августа 1948 года «О реорганизации киностудий и мероприятиях по увеличению доходов от кинематографии», Бакинская, Ереванская, Минская и Алма-Атинская киностудии по производству художественных фильмов были реорганизованы в киностудии художественных и хроникальных фильмов. Ташкентская киностудия хроникальных фильмов была объединена с Ташкентской киностудией художественных фильмов. Такое же объединение произошло и с Рижской киностудией². В 1951 году в Сталинабаде на базе Сталинабадской студии хроники и помещений, занимаемых кинотеатром им. Горького, была организована киностудия художественных и хроникальных кинофильмов³. Кроме того, были созданы новые киностудии: в 1946 году постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) было утверждено образование министерства кинематографии в Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР, а также строительство и ввод в эксплуатацию в течение 1946–1950 годов киностудий художественных фильмов в Вильнюсе и Таллине, расширение киностудии в Риге. До организации киностудий в Вильнюсе и Таллине предполагалось обеспечивать производство фильмов для Литовской ССР – на киностудии «Мосфильм», для Эстонской ССР – на «Ленфильме» [3: 556–557]. К 1955 году собственное производство

восстановилось на Одесской киностудии. Таким образом, весь послевоенный период и до самого распада СССР каждая союзная республика имела свою киностудию для создания полнометражных художественных фильмов. Кроме того, следует учитывать развитие телевидения, в результате чего появлялись студии для создания телефильмов, и наличие студий научно-популярных и хроникально-документальных фильмов.

Важным аспектом на институциональном уровне стала и последующая реорганизация организационно-производственной системы. 23 марта 1963 года Указом Президиума Верховного Совета СССР был образован Государственный комитет СМ СССР по кинематографии (с 1965 года – Комитет по кинематографии при СМ СССР). То есть впервые после реформ министерств 1953 года воедино были «сведены все области кинематографической деятельности»⁴. Кроме того, создание Госкино СССР предполагало образование государственных комитетов по кинематографии в союзных республиках.

Таким образом, сам факт наличия республиканских киностудий и система их функционирования являлись важным позитивным примером реализации культурной политики. Это признавалось в том числе и в западной прессе. Так, в статье С. Шмемана, опубликованной в 1982 году в газете «The New York Times», отмечалось, что

«регулярность появления в Советском Союзе качественных фильмов отчасти объясняется огромным объемом советского кинопроизводства. Девятнадцать киностудий по всему Советскому Союзу выпускают до 160 фильмов в год, не считая документальных, мультфильмов и телевизионных фильмов»⁵.

Действительно, на официальном уровне вся система организации советского кинопроизводства была направлена не только на увеличение производственных мощностей киноотрасли, но и на развитие национальных культур, создание всех ресурсов для реализации потенциала и раскрытия творческих возможностей каждой республики. Все это отражалось на международном престиже советской киноотрасли. Например, на Втором Международном кинофестивале стран Азии и Африки, проходившем с 24 мая по 2 июня 1972 года в Ташкенте, советскую кинематографию представляли официальные участники из РСФСР, Узбекской ССР, Казахской ССР, Грузинской ССР, Азербайджанской ССР, Киргизской ССР, Таджикской ССР, Армянской ССР, Туркменской ССР. Республиканские киностудии Украинской ССР, Белорусской ССР,

Литовской ССР, Молдавской ССР, Латвийской ССР, Эстонской ССР принимали участие в качестве гостей кинофестиваля⁶. Характерно также, что республиканские киностудии сотрудничали с кинематографистами других стран. В частности, примерами совместной продукции студии «Узбекфильм» стал кинофильм «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников» (1980), снятый совместно с Индией, а студии «Киргизфильм» при участии «Таджикфильм» – советско-сирийская историческая кинокартина «Миражи любви» (1986), отмеченная призом Международного фестиваля в Дамаске.

Результатами данной политики стало то, что каждая из союзных киностудий за период своей работы выпускала фильмы, становившиеся лидерами всесоюзного проката. Например, из-за своей высокой популярности была переозвучена и выпущена во всесоюзный прокат комедия «За двумя зайцами» (1961) производства киностудии им. А. Довженко, созданная изначально на украинском языке. Там же появились один из самых известных детских советских фильмов – «Сказка о Мальчише-Кибальчише» (1964) и знаменитая военная драма Л. Ф. Быкова «В бой идут одни “старики”» (1973), которую посмотрели более 44 млн кинозрителей [13: 87]. Одним из наиболее успешных кинопродуктов студии «Беларусьфильм» стал фильм-сказка «Приключения Буратино» (1975), 8-е место во всесоюзном кинопрокате 1972 года занял историко-приключенческий фильм Рижской киностудии «Слуги дьявола» (33,6 млн зрителей) [13: 1068]. В тысячу наиболее кассовых советских фильмов вошла фантастическая кинокартина «Отель “У погибшего альпиниста”» (1979), снятая на киностудии «Таллинфильм» по одноименной повести братьев Стругацких [13: 828]. В число фильмов, получивших статус культовых, входит и драма «Казахфильма» «Игла» (1988), главную роль в которой исполнил популярный рок-музыкант Виктор Цой. Такие успехи республиканских киностудий свидетельствуют не только об уровне организации производственного процесса, но и о стремлении к актуализации кинопродукта для зрительской аудитории.

Показательно и то, что многие фильмы республиканских киностудий, а также картины, повествующие о жизни и судьбе народов СССР, представляли интерес не только для советского, но и для зарубежного зрителя, становились лауреатами престижных международных конкурсов и были отмечены наградами. Одним из наиболее ярких примеров таких работ, вызвавших широ-

кий резонанс, является фильм совместного производства СССР и Японии знаменитого режиссера Акиры Куросавы «Дерсу Узала», созданный в 1975 году по мотивам произведений В. К. Арсеньева и получивший высшие награды сразу двух главных кинопремий противоборствующих в холодной войне стран – Московского международного кинофестиваля и Американской академии кинематографических наук и искусств (кинопремия «Оскар»). Интерес у иностранного зрителя вызывали и экранизации произведений Чингиза Айтматова. Так, «Белый пароход» (1975), снятый на киностудии «Киргизфильм» по одноименной повести писателя, вошел в основной конкурс Берлинского кинофестиваля 1976 года. Фильм «Пегий пес, бегущий краем моря», также снятый по одноименной повести Айтматова и выпущенный на экраны в 1991 году, завоевал гран-при на нескольких международных европейских кинофестивалях. Помимо прочего, данная картина представляет собой пример совместной работы представителей разных советских республик – фильм о жизни нивхов был снят режиссером армянского происхождения Кареном Геворкяном при участии киевской киностудии им. А. Довженко. Успехом пользовались фильмы разных жанров, например комедия «Городок Анара» (1976) производства «Грузинфильм», получившая приз международного кинофестиваля в Локарно в 1978 году.

Кроме того, на разных этапах развития национальных киностудий можно выделить новаторские кинопроекты, фильмы, использующие нетривиальные сюжетные линии и остросоциальные темы. Это ярко проявилось в «оттепельном» кинематографе, а также в появлении грузинского и украинского поэтического кино. Как отмечает английский исследователь Дж. Фэст на примере украинского кинематографа, режиссеры и сценаристы попытались показать не канонические этнические пространства и типы персонажей, а новые и незнакомые образы республики и ее народа, образы, которые, по их мнению, были более аутентичными [15: 204].

Однако нельзя не отметить, что определенная доля независимости республиканских киностудий имела обратную сторону. Во-первых, тесные связи, укреплявшиеся между творческой и партийной элитой на протяжении десятилетий, способствовали развитию системы «обхода» цензуры и появлению ряда провокационных проектов. Ярким примером этому служит драма Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1984), выход которой подержал первый секретарь грузинской компартии

Э. А. Шеварднадзе. Во-вторых, взаимоотношения избранных представителей киносообщества с властями также часто использовались в западной пропаганде для подкрепления тезиса о «несвободных художниках». Так, в 1978 году студии «Арменфильм» было поручено вести работу с освобожденным на тот момент из мест заключения С. И. Параджановым на общих основаниях, чтобы не вызывать нежелательную реакцию за рубежом, поскольку «зарубежная пропаганда, определенные кинематографические круги и ряд деятелей коммунистической партий Запады проявляют повышенное внимание к его личности» и обвиняют органы советской власти в преследовании Параджанова по политическим мотивам⁷.

Неоколониальный дискурс находил свое отражение во множестве взаимосвязанных тезисов, которые рождали единый нарратив в рамках репрезентации СССР в качестве «тюрьмы народов», а США – «лидера свободного мира». Например, в статье газеты «The New York Times», опубликованной в 1959 году, утверждалось, что «Москва до сих пор, под маской братства, прочно правит своей среднеазиатской империей» (в данном случае подразумевалась Туркмения)⁸, а в публикации этой же газеты за 1961 год Советская Россия называлась «крупнейшей и самой жестокой колониальной державой наших дней»⁹. К подобным тезисам отсылала и знаменитая речь президента США Р. Рейгана, в которой он назвал Советский Союз «империей зла». Как отмечает российский исследователь В. И. Журавлева, в американской карикатуристике образ России-тюрьмы также присутствовал на протяжении всего XX века, благодаря чему она репрезентовалась страной, поглощенной тьмой политического и гражданского рабства, которую необходимо озарить светом прав и свобод [6: 73]. Ярким визуальным отражением данных нарративов является и американская плакатная продукция – на сатирическом плакате Р. Крампа «Visit Siberia» / «Посетите Сибирь» 1961 года представлены измученные узники советского режима. Эти примеры можно продолжить и далее. Однако, если учитывать столь значимое место данного дискурса в американской пропаганде, отсутствие его прямого и повсеместного отражения в американском кинематографе на первый взгляд выглядит парадоксально. Тем не менее следует предположить, что этот феномен объяснялся необходимостью создания образа «чужого», которым выступал «советский», и «своего», которым являлся представитель «свободного мира». Подобные схемы также требовались для формирования и закрепления стереотипного вос-

приятия противника, которое строилось в том числе и на визуальном образе. В этой связи нельзя не вспомнить знаменитый диалог из фильма «Красная жара» (1988), в котором герой Арнольда Шварценеггера так отвечает на вопрос: «– Русский? – Советский». То есть «советскость» персонажа автоматически выступала маркером его чуждости. При этом тезис о «тюрьме народов» поддерживался в американском кино сюжетами, демонстрирующими «захватническую» советскую политику. Таким образом, репрезентация чаще сводилась к демонстрации борьбы с коммунистическим режимом других народов: от эскимосов Аляски в «Красном снеге» (1952) до афганских моджахедов в «Звере» (1988) и самих американцев в «Красном рассвете» (1984), что также было призвано продемонстрировать классическую схему «свой» против «чужого». Следует, кроме того, учитывать и коммерческий аспект: американский зритель плохо разбирался в географии СССР, истории и культуре народов СССР, а значит, акцентуация на отдельных его представителях была сопряжена с риском провала фильма в прокате.

Советская пропаганда противодействовала данным тезисам, в том числе и с помощью продвигаемых нарративов в структуре советских кинопроизведений. Как отмечает французский исследователь Х. Дриё, в первые же годы после прихода к власти большевиков кинематограф был наделен полномочиями политического представительства от имени народа, а значит, фильм становился пространством, где находил свое выражение политический дискурс [5: 38]. При этом следует выделить несколько ключевых сюжетных схем и приемов репрезентации в структуре художественных фильмов, наглядно демонстрирующих это противодействие.

Во-первых, значительная роль отводилась обращению к историческому прошлому советских республик. В рамках реализуемой государством национальной политики это обуславливало задачу по созданию и закреплению образа национального героя. Формирование устойчивого героического пантеона являлось элементом «национальных историй», он был как общесоюзный, так и республиканский [12: 469]. Так, еще в период Великой Отечественной войны на Ереванской киностудии («Арменфильм») сняли фильм «Давид-Бек» о борьбе армянского народа с персидскими завоевателями, на Тбилисской киностудии – биографическую кинокартину «Георгий Саакадзе», рассказывающую о борьбе за объединение Грузии. Большое внимание историческим фильмам,

повествующим о судьбах национальных героев, уделялось и в послевоенные годы. В их числе такие картины, как «Бабек» (1979, «Азербайджанфильм», «Мосфильм») и «Дмитрий Кантемир» (1973, «Молдова-фильм»). При этом национальными героями часто выступали и представители искусства. Например, в числе экранизированных биографий присутствовали фильмы, повествующие о жизни и деятельности поэтов и философов Имадеддина Насими («Насими», 1973, «Азербайджанфильм») и Низами Гянджеви («Низами», 1982, «Азербайджанфильм»), поэта Давида Гурамишвили («Давид Гурамишвили», 1946, Тбилисская киностудия), писателя Ахмада Дониша («Звезда в ночи», 1972, «Таджикфильм», «Ленфильм»), поэтов Махтумкули («Фраги – разлученный со счастьем», 1984, «Туркменфильм»), Яниса Райниса («Райнис», 1949, Рижская киностудия), Тараса Шевченко («Тарас Шевченко», 1951, Киностудия им. А. Довженко), просветителя Франциска Скорины («Я, Франциск Скорина», 1969, «Беларусьфильм»). Сюжетобразующей основой этих фильмов являлась демонстрация тяжелой жизни героев, полной лишений и бед, а также борьба против своих и иноземных угнетателей. Данная категория фильмов органично дополняла нарратив историко-революционных кинокартин, повествующих о событиях начала XX века («Сын пастуха», 1954, Ашхабадская киностудия / «Туркменфильм»; «Цену смерти спроси у мертвых», 1977, «Таллинфильм»; «Похищение скакуна», 1978, «Туркменфильм»).

Во-вторых, в рамках советского идеологического дискурса важное место занимала демонстрация взаимодействия между народами СССР, их дружбы и взаимопонимания, закреплявшая важнейший нарратив о единстве советского народа. Данной теме были посвящены фильмы разных жанров – от комедий («Песня табунщика», 1957, «Мосфильм»; «Невеста с Севера», 1975, студия телефильмов «Ереван») до военных драм. Так, в фильме «Песня табунщика» молодой бурят Тумэн отправляется на учебу в Москву, но ему не удается сдать экзамены для поступления. Обучиться нотной грамоте и поступить в консерваторию ему помогают московские милиционеры во главе с майором Бугровым. В знаменитой комедии Георгия Данелия «Мимино» (1977) также ярко демонстрируется межэтническое взаимодействие на основе принципов уважения и взаимопомощи. Пример этих двух фильмов не случаен: они были сняты в разные десятилетия, имели разные экранные судьбы, однако их роднит особое вза-

имодействие между персонажами, которое исполнитель роли Мимино Вахтанг Кикабидзе назвал «атмосферой бескорыстного человеческого братства» [8: 139], что является ярким примером единого нарратива, создаваемого в рамках советского художественного кинематографа.

Концепт единства и братства, основанного на интернационализме, сочетался с ключевым нарративом об общей Родине, который наиболее ярко был представлен в фильмах, посвященных Великой Отечественной войне («Отец солдата», 1964, «Грузия-фильм»; «Земля отцов», 1966, «Казакфильм»; «Ты не сирота», 1962, «Яблоки сорок первого года», 1970, «Легенда тюрьмы Павиак», 1970, «Таджикфильм»). Так, в рецензии на фильм «Земля отцов» советский кинокритик М. Сулькин отмечал:

«Чувство земли единой, что вошло в нашу жизнь за пятьдесят лет – вот о чем весь фильм, хотя об этом не произносят в картине громких фраз и высоких слов. Отец солдата Махарашвили из фильма Чхеидзе – родной брат старика – отца солдата из фильма Айманова»¹⁰.

В-третьих, внимание на экране уделялось не только представителям союзных республик, но и многочисленным народам РСФСР. В истории советского послевоенного кино присутствует немало примеров кинокартин с бурятскими этническими мотивами. Это, помимо уже упомянутой музыкальной комедии «Песня табунщика», фильмы режиссера Б. Ц. Халзанова «Белая лошадь» (1966), «Последний угон» (1968) и «Горький можжевеловый» (1985), драма «Пора таежного подснежника» Я. Лапшина (1958). Тувинскому народу были посвящены картины «Люди голубых рек» (1959) и «Танец орла» (1975), осетинскому – мелодрама «Осетинская легенда» (1965). Внимание было уделено и коренным народам Сибири и Дальнего Востока («Алитет уходит в горы», 1949; «Следы на снегу», 1955; «Начальник Чукотки», 1967; «Злой дух Ямбуя», 1978; «След россомахи», 1979). Жанровая принадлежность и сюжеты данных фильмов зачастую соответствовали тенденциям развития национального кино, а внимание уделялось как отражению современного этапа («Люди голубых рек», «Танец орла», «Песня табунщика»), так и исторической ретроспективе («Осетинская легенда», «Последний угон», «Начальник Чукотки»). Характерно также и то, что некоторые кинокартины формируют образ врага периода холодной войны (например, «Следы на снегу»).

В-четвертых, необходимо выделить еще один важный сюжет, которому уделялось большое внимание в рамках идеологического противо-

стояния, – положение женщины. Так, в газете «The New York Times» за 1951 год отмечалось, что советским

«замужним женщинам в большинстве случаев приходится устраиваться на работу, поскольку их мужья не зарабатывают достаточно, чтобы содержать семью при нынешних высоких ценах на товары всех видов, при этом им приходится нести бремя ведения домашнего хозяйства и воспитания детей. Это своеобразный вид “равенства” и “прогресса”»¹¹.

Таким образом, описание женского труда в СССР в американской пропаганде также способствовало созданию негативного образа Советского Союза, акцентируя внимание на отсутствии свободы, утопизме, несправедливости, лживости пропаганды, цивилизационной чуждости коммунистических идей Западу и отсталости России [11: 90]. При этом, с одной стороны, на американских экранах воссоздавался образ советской женщины («истинной женщины»), в которой женственность и любовь побеждают приверженность коммунистическим идеалам, выбирающей мужчину «свободного мира» («Красный “Дунай”», 1949; «Не отпускай меня», 1953; «Железная юбка», 1956; «Пилот реактивного самолета», 1957; «Шелковые чулки», 1957, «Девушка с Петровки», 1974). С другой стороны, в американском обществе поддерживался стереотип о толстых, бедных, занятых тяжелым трудом советских женщинах, который служил метафорой и тропом идеи провала коммунизма [16: 882]. Соответственно, перед советской пропагандой вставала важная задача по противодействию и первому, и второму нарративу. Особое внимание уделялось Средней Азии с учетом ухудшившегося там положения женщин в военный период и первые послевоенные годы¹². В 1960 году на заседании Верховного Совета СССР депутат Я. С. Насридинова заявила:

«Могу с полным основанием сказать: женщине-узбечке, как и всем женщинам Советского Союза, могут теперь позавидовать не только женщины в странах Азии и Африки, которые еще стонут под колониальным игом или лишь недавно освободились от него, но и женщины так называемого “передового Запада”»¹³.

Художественный кинематограф также был призван отразить изменения, произошедшие в судьбе многих женщин Востока. В соответствии с этим крайне важная роль отводилась демонстрации женских образов – исторических персоналий или вымышленных героинь, судьбы которых подчеркивали изменившееся положение женщин в союзных республиках («Ниссо», 1965, «Таджикфильм»), их активное участие

в строительстве новой жизни («Исмет» и «Гибель Адата», 1934, «Азербайджанфильм»; «Айна», 1960, «Когда женщина седлает коня», 1974, «Туркменфильм»; «Салтанат», 1955, «Поклонись огню», 1971, «Киргизфильм») и защите страны от врага в годы Великой Отечественной войны («Рита», 1957, Рижская киностудия; «Песнь о Маншук», 1970, «Казахфильм»). В фильме «Ботагоз» (1957, «Казахфильм») главная героиня воплощает образ советского Казахстана, страны, «выбравшей путь построения социализма вместе с Россией и другими республиками» [1: 54]. В число наиболее известных фильмов, демонстрирующих и высмеивающих архаичные законы и традиции, связанные с отношением к женщине, входят истерн «Белое солнце пустыни» (1970, «Мосфильм», «Ленфильм») и комедия «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966, «Мосфильм»).

Наконец, в-пятых, идеологическое противостояние двух сверхдержав обуславливало необходимость симметричного ответа на обвинения противника, что подразумевало использование распространенного приема противопоставления «мы – они». Советская массовая культура (как и массовая культура США) не только демонстрировала преимущества своего строя, но и репрезентовала страну противника как общество, в котором отсутствует свобода, в том числе и для представителей определенных национальностей или рас, и как государство, эксплуатирующее и подчиняющее народы. Например, образы борьбы против неоколониализма в Латинской Америке или Африке использовались для того, чтобы создать впечатление об американском враге как жестоком и безжалостном по отношению к слабым, без моральных ограничений и презираемом эксплуатируемыми народами [17: 84]. Подобная репрезентация нашла отражение в целом ряде советских кинофильмов, в числе которых «Я – Куба» (1964, «Мосфильм»), «Черное солнце» (1970, «Беларусьфильм»), «На Гранатовых островах» (1981, «Мосфильм»).

ВЫВОДЫ

Советская национальная политика имела определенную специфику на каждом из этапов своей реализации. Ее колебания во многом обуславливали особенности развития национальных кинематографий и систему взаимоотношений местной творческой интеллигенции с представителями партийно-государственных органов. Однако проведенное исследование позволяет выделить ряд общих тенденций как на сюжетном, так и на организационно-про-

изводственном уровне, наглядно демонстрирующих эффективность проводимой работы в рамках противостояния американским идеологемам холодной войны.

Советский художественный кинематограф на протяжении всего периода идеологического противостояния СССР и США активно привлекался в качестве средства пропаганды для актуализации важнейших нарративов, лежащих в основе национальной политики. Советская киноотрасль отличалась особой организационно-производственной системой, в основе которой находился принцип развития национальных кинематографий. Это фактически означало, что каждая союзная республика имела собственную киноотрасль. При этом определенная зависимость от центральных органов управления обуславливала специфику производственного цикла. В противовес тезисам пропаганды стран Западного блока, связанным с неокOLONIALНЫМ

дискурсом, на советских экранах репрезентовались сюжеты и образы, которые были призваны дать представление об истории, культуре и традициях народов Советского Союза, продемонстрировать их жизнь и быт. Такие фильмы снимались как на республиканских, так и на центральных киностудиях. Важнейшей задачей являлась демонстрация восприятия СССР как общей Родины для представителей всех национальностей и культур, единства советского народа, как в отражении внешних угроз, так и в мирной жизни, основанного на общих ценностях и целях. Подобные репрезентации были призваны отразить позитивный пример межэтнических отношений, базирующихся на взаимопонимании и взаимоуважении представителей разных народов и культур, показать, что в СССР отсутствуют национальные противоречия и, тем более, угнетение по национальному признаку.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ S. J. Res. 111 (86th): Joint resolution providing for the designation of the third week of July as “Captive Nations Week”. July 17, 1959 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.govtrack.us/congress/bills/86/sjres111/text> (дата обращения 14.06.2025).
- ² Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. Р-5446. Оп. 50. Д. 2906. Л. 74.
- ³ Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 3. Оп. 35. Д. 11. Л. 37.
- ⁴ Там же. Ф. 3. Оп. 35. Д. 71. Л. 121–122.
- ⁵ Schmemmann S. Some Soviet Films Belie the Old Political Stereotype // *The New York Times*. 1982. Oct. 24. P. 13.
- ⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 134. Л. 137.
- ⁷ Там же. Оп. 75. Д. 415. Л. 11.
- ⁸ Sulzberger C. L. Foreign Affairs; Anti-Colonialism – Soviet Style // *The New York Times*. 1959. March 14. P. 22.
- ⁹ Bizerte and “Colonialism” // *The New York Times*. 1961. August 24. P. 28.
- ¹⁰ Сулькин М. Путь к родине (О фильме «Земля отцов») // *Искусство кино*. 1967. № 7. С. 77–79.
- ¹¹ Soviet Women // *The New York Times*. 1951. May 7. P. 24.
- ¹² Докладная записка секретаря ЦК ВЛКСМ О. П. Мишаковой секретарям ЦК ВКП (б) И. В. Сталину, Г. М. Маленкову и А. А. Жданову «Об оживлении пережитков феодально-байского отношения к женщине в Узбекской, Туркменской и Таджикской ССР». 11 января 1946 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://islamerspectives.org/rpi/items/show/16944> (дата обращения 24.06.2025).
- ¹³ Речь депутата Я. С. Насридиновой // *Известия*. 1960. № 305 (13541). С. 4.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абикиева Г. О., Сабитов А. Г. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологи // *Acta Alavica Japonica*. 2021. Т. 41. Р. 47–72.
2. Авторханов А. Г. Империя Кремля. Советский тип колониализма. Вильнюс: ИМОИ, 1990. 239 с.
3. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева; Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Международный Фонд «Демократия», 1999. 872 с.
4. Головнев И. А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб.: МАЭ РАН, 2021. 440 с.
5. Дриё Х. Кино, нация, империя. Узбекистан, 1919–1937. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 468 с.
6. Журавлёва В. И. Русский «Другой» в американской политической карикатуре: от века XIX к веку XXI // *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения*. 2012. № 7 (87). С. 64–96.

7. История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды / Новый институт культурологии; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова; Национальная академия кинематографических наук и искусств Республики Казахстан; Армянская национальная киноакадемия. М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2020. 655 с.
8. Кикабидзе В. Подлинная школа // Георгий Данелия: Сб. / Сост. Г. В. Краснова. М.: Искусство, 1982. С. 136–139.
9. Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. М.: РОССПЭН, 2011. 855 с.
10. Онкен Э.-К. От истории освобождения к истории оккупации. Восприятие Второй мировой войны и память о ней в Латвии после 1945 года // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М., 2005. С. 436–452.
11. Рябов О. В., Рябова Т. Б. Труд советских женщин в дискурсе американского антикоммунизма периода Холодной войны // Семья и работа: Материалы междунар. науч.-практ. конф., Нижний Новгород, 19–20 сентября 2024 года. Н. Новгород: Нац. исслед. Нижегородский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 2024. С. 89–92.
12. Советский национальный проект в 1920–1940-е годы: идеология и практика / Д. А. Аманжолова, К. С. Дроздов, Т. Ю. Красовицкая, В. В. Тихонов. М.: Новый Хронограф, 2021. 576 с.
13. Фёдоров А. В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 1134 с.
14. Єфіменко Г. Г. Національно-культурна політика ВКП(б) щодо радянської України (1932–1938). Київ: Інститут історії України НАН України, 2001. 304 с.
15. First J. Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet thaw. KINO: The Russian and Soviet cinema series. London; New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2015. 251 p.
16. Griswold R. L. «Russian blonde in space»: Soviet women in the American imagination, 1950–1965 // Journal of Social History. 2012. № 45 (4). P. 881–907.
17. Kleshchenko L. L. American neocolonialism on the Soviet cinema screen (based on films about Latin America) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2024. № 1 (29). P. 77–86.

Поступила в редакцию 28.07.2025; принята к публикации 30.09.2025

Original article

Oleg V. Romanko, Dc. Sc. (History), Professor, V. I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation)
romanko1976@mail.ru

Ekaterina V. Prosolova, Cand. Sc. (History), Independent Researcher (Simferopol, Russian Federation)
katerina.prosolova@mail.ru

SOVIET NATIONAL POLICY PRACTICES AND NEOCOLONIAL INTERPRETATIONS THROUGH THE PRISM OF FEATURE CINEMA IN 1946–1991

Abstract. The article examines Soviet practices of counteracting neocolonial discourse and the main narratives of the Western bloc propaganda during the Cold War period in the sphere of national policy using the example of feature cinema as one of the most effective instruments of propaganda. Building on archival materials, published sources, and materials of Soviet and American periodicals, the article analyzes the organizational and production system of the Soviet film industry in order to identify key narratives of Soviet feature films produced by central and republican film studios. The findings demonstrate the high effectiveness of the created organizational and production system in developing national cinematographies. An analysis of plot and imagery representation in Soviet feature films reveals several key plots aimed at creating the image of a national hero in historical films and reinforcing the narrative of unity and brotherhood of Soviet peoples, their common Motherland, and the significant achievements of the Soviet system.

Keywords: national policy, neocolonial discourse, Soviet cinema, national cinematographies, Cold War, propaganda

Acknowledgements. The article was written within the 2023–2025 program for research on ethnocultural diversity of Russian society aimed at strengthening the all-Russian identity (led by V. A. Tishkov, Academician of the Russian Academy of Sciences) as part of the project “Critical analysis of the neocolonialism concept in relation to the Soviet experience of national policy and ethnocultural development”.

For citation: Romanko, O. V., Prosolova, E. V. Soviet national policy practices and neocolonial interpretations through the prism of feature cinema in 1946–1991. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2025;47(8):27–36. DOI: 10.15393/uchz.art.2025.1246

REFERENCES

1. Abikeeva, G. O., Sabitov, A. G. Cinema of Soviet Kazakhstan: how Soviet ideologemes worked. *Acta Alavica Iaponica*. 2021;41:47–72. (In Russ.)
2. Avtorkhanov, A. G. The Kremlin Empire. The Soviet type of colonialism. Vilnius, 1990. 239 p. (In Russ.)
3. Power and the creative intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP(B) – VCP(B), VCheKa – OGPU – NKVD on cultural policy, 1917–1953. (A. N. Yakovlev, Ed.). Moscow, 1999. 872 p. (In Russ.)
4. Golovnyov, I. A. Visualization of ethnicity in Soviet cinema (experiments of scientists and filmmakers of the 1920s and 1930s). St. Petersburg, 2021. 440 p. (In Russ.)
5. Drieu, C. Cinema, nation, and empire in Uzbekistan, 1919–1937. St. Petersburg, 2023. 468 p. (In Russ.)
6. Zhuravlyova, V. I. The Russian “other” in American political cartoons: from the 19th century to the 21st century. *RSUH/RGGU Bulletin. “Political Science. History. International Relations” Series*. 2012;7(87):64–96. (In Russ.)
7. History of national cinematographies: Soviet and post-Soviet periods. (N. A. Kochelyaeva, A. P. Nikolaeva-Chinarova, E. V. Parkhomenko, Eds.). Moscow, 2020. 655 p. (In Russ.)
8. Kikabidze, V. The genuine school. *Georgiy Daneliya*. (G. V. Krasnova, Ed.). Moscow, 1982. P. 136–139. (In Russ.)
9. Martin, T. The empire of “positive activity”. Nations and nationalism in the USSR, 1923–1939. Moscow, 2011. 855 p. (In Russ.)
10. Onken, E.-C. From the history of liberation to the history of occupation. Perception of World War II and its memory in Latvia after 1945. *Memory of the War 60 years later: Russia, Germany, Europe*. Moscow, 2005. P. 436–452. (In Russ.)
11. Ryabov, O. V., Ryabova, T. B. The labor of Soviet women in American anti-communist discourse during the Cold War. *Family and work: Proceedings of the international research and practical conference (Nizhny Novgorod, 19–20 September 2024)*. Nizhny Novgorod, 2024. P. 89–92. (In Russ.)
12. The Soviet national project from the 1920s throughout the 1940s: ideology and practice. (D. A. Amanzholova, K. S. Drozdov, T. Yu. Krasovitskaya, V. V. Tikhonov). Moscow, 2021. 576 p. (In Russ.)
13. Fyodorov, A. V. A thousand and one highest-grossing Soviet films: opinions of film critics and viewers. Moscow, 2021. 1134 p. (In Russ.)
14. Efimenko, G. G. National-cultural policy of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) in Soviet Ukraine (1932–1938). Kyiv, 2001. 304 p.
15. First, J. Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet thaw. KINO: The Russian and Soviet cinema series. London; New York, 2015. 251 p.
16. Griswold, R. L. “Russian blonde in space”: Soviet women in the American imagination, 1950–1965. *Journal of Social History*. 2012;45(4):881–907.
17. Kleshchenko, L. L. American neocolonialism on the Soviet cinema screen (based on films about Latin America). *Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations*. 2024;1(29):77–86.

Received: 28 July 2025; accepted: 30 September 2025