



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Уральский гуманитарный
институт

Ю. А. РУСИНА

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

Учебное пособие



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Ю. А. Русина

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

Учебное пособие

Рекомендовано
методическим советом Уральского федерального университета
в качестве учебного пособия для студентов вуза, обучающихся
по направлению подготовки 46.03.01 «История»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2019

ББК Щ373(2)я73-1
Р885

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра истории России Уральского государственного педагогического университета
(заведующий кафедрой кандидат исторических наук,
доцент *М. К. Елисафенко*);

Л. М. Андрюхина, доктор философских наук, профессор
(Российский государственный
профессионально-педагогический университет)

Русина, Ю. А.

Р885 История советского кино : учеб. пособие / Ю. А. Русина ;
М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Урал. федер.
ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 104 с.

ISBN 978-5-7996-2520-7

В учебном пособии рассматривается история развития советского кино с учетом дореволюционного опыта пионеров российской кинопромышленности, сюжетно-жанровой специфики фильмов 1920–1930-х гг., новаций «оттепельного» кинематографа и некоторых тематических предпочтений последних десятилетий советского времени. Кроме того, в учебнике проанализированы особенности освещения советскими кинематографистами таких важнейших страниц в истории страны, как Октябрьская революция, Гражданская и Великая Отечественная войны. Учитывая аудиторию читателей и задачи издания в самостоятельный раздел выделено кино, посвященное молодежной проблематике.

Учебное пособие адресовано студентам-гуманитариям, изучающим историю России XX в.

ББК Щ373(2)я73-1

На обложке:

логотипы советских киностудий

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Глава 1. Пионеры российского кинематографа	6
Глава 2. Первые шаги советского кинематографа (1920–1930-е гг.)	10
Глава 3. Советские фильмы о Революции и Гражданской войне	18
Глава 4. Великая Отечественная война в советском кинематографе	37
Глава 5. Советское кино периода «оттепели» (конец 1950-х – 1960-е гг.) ...	56
Глава 6. Молодежная тема в кинематографе позднего советского периода (1970–1980-е гг.)	76
Список кинофильмов советского времени	95
Рекомендуемые источники и литература	99

ПРЕДИСЛОВИЕ

Традиции исторического образования не богаты опытом преподавания истории советского кино как самостоятельной дисциплины. Чаще закономерности и особенности развития советского кинематографа студенты-историки постигают в рамках культурологического дискурса. Художественное кино как исторический материал, способствующий осмыслению и пониманию процессов, происходивших в советском обществе, практически не используется. Тем временем отечественная историческая наука уже давно обратила свой взгляд на разного рода подробности человеческого бытия, отвечая на методологические вызовы второй половины XX в. При этом контекст «человек в истории» пользуется наиболее широким и ярко выраженным интересом исследователей. В этой связи следует отметить, что содержание данного учебного пособия строится на результатах научного исследования, проведенного в рамках международного проекта¹.

Художественные фильмы, снятые в советский период, богаты материалом, а иногда и документальными сведениями, которые, при условии верного аналитического подхода, позволяют выйти на уровень серьезных научных обобщений. Проникновение в эту, казалось бы, загадочную творческую область со своими особыми законами создания кинопроизведения и его пути к зрителю, несомненно, может способствовать пониманию природы советского человека, его социальных и психологических характеристик, специфики развития общественного сознания и повседневных практик, становления и динамики ценностных ориентиров, формирования культурных стереотипов, этических и моральных категорий советского общества.

¹ Пособие подготовлено при поддержке гранта РФФИ, проект № 17-21-07002-ОГН «“Человек советский” в амбивалентной рецепции венгерской и русской гуманитаристики XX–XXI вв.».

Материал, включенный в учебное пособие, призван не только расширить общие представления учащихся о советском киноискусстве на уровне знакомства с самыми яркими историческими фактами, но также способствовать осмыслению законов функционирования кинематографа как одной из влиятельных сфер культуры в советском обществе с точки зрения агитационной, пропагандистской и воспитательной силы. В то же время предлагается изучение советского кино как феномена духовной культуры в соответствии с хронологией его развития, жанровым разнообразием, с учетом идеологического и политического дискурсов и акцентом на творчестве наиболее известных его деятелей.

Учебное пособие построено, во-первых, в соответствии с хронологическим принципом, позволившим рассмотреть развитие советского кинематографа от его первых опытов через новации «оттепельных» фильмов до произведений, созданных накануне перестройки. Во-вторых, на основе сюжетного подхода анализируются произведения, посвященные наиболее значительным событиям в жизни страны: Революция, Гражданская и Великая Отечественная войны, а также молодежной тематике, как одной из острых и социально важных в советском киноискусстве позднего периода.

Глава 1

ПИОНЕРЫ РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Первые киносеансы состоялись в Москве и Петербурге в 1896 г. А к 1914 г. уже действовало 30 фирм, выпустивших за два первых десятилетия в истории российского кинематографа свыше 300 картин.

Имена Александра Дранкова (1886–1949) и Александра Ханжонкова (1877–1945) причислены историей к пионерам российской кинематографии.

В 1907 г. А. Дранков² решает заняться кинопромышленностью. Он открывает так называемое «Ателье А. Дранкова» и начинает снимать хроникальные фильмы, а затем приступает и к съемкам художественных короткометражных лент, – например, он пытается поставить игровую картину «Борис Годунов». Фильм не был закончен, хотя снятые для него материалы демонстрировались в кинотеатрах в том же 1907 году под названием «Сцены из боярской жизни». Сенсационным успехом Дранкова становится первая документальная киносъемка (всего три кадра) Льва Николаевича Толстого (1908). Первой вышедшей на экран художественной кинолентой производства Дранкова стал фильм на историческую тему «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), премьера которого состоялась в октябре 1908 г. Следующим фильмом ателье Дранкова стала первая российская кинокомедия «Усердный денщик» (1908). Кредо Дранкова –

² Об А. Дранкове см.: *Иванова В., Мильникова В. и др.* Александр Осипович Дранков // Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М.: НЛО, 2002. С. 505–508; *Янгиров Р.* Одиссея Рыжего «арапа», или Опыт жизнеописания Александра Дранкова // Искусство кино. 1995. № 1. С. 127–136; *Он же.* Мигающий سینема. Ранние годы русской кинематографии: Воспоминания, документы, статьи: к 100-летию кино. М.: Родина, 1995. 287 с.; *Он же.* «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 285–296; Александр Дранков. Король сенсаций. Документальный фильм (Россия, 2008) [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28586 (дата обращения: 05.05.2018).

быть первым, быть на виду. В 1911 г. он первым снимает политический фильм «Голод в Поволжье», организует первые съемки на каторге острова Сахалин и запечатлевает отправку крестьян-переселенцев в Сибирь и за Урал. Дранков рискует снимать комедии: выпускает серию комедийных короткометражек с постоянной комической маской «Дядей Пудом», выступает оператором одного из первых российских короткометражных комедийных фильмов «Усердный денщик» (1908). Он изобретает новый вид рекламы: кроме плакатов, которые стали уже привычными, выставляет отдельные кадры из фильмов, о чем за рубежом еще не задумались. Дранков первым в России начал снимать детективные киносерии, которые незадолго до этого вошли в моду во Франции. Снятый в его ателье многосерийный (6 серий) фильм «Сонька – Золотая Ручка» (1914–1915) пользовался огромным успехом у массовой публики. Русские революции разрушили мощную киноимперию «короля сенсаций» Александра Дранкова. Дранков покидает Россию в 1920 г. из Крыма и вначале, как и многие русские беженцы, попадает в Константинополь. Жизнь он закончил в США. В Голливуд он так и не смог пробиться, владел фотоателье. Денег у «короля российских сенсаций» на счету не было, и хоронили его в 1949 г. на средства местной общины.

Удачно начавший свое дело Александр Ханжонков³ увидел в Дранкове своего главного конкурента. За их соперничеством с любопытством наблюдала вся российская кинематографическая общественность. По словам современного историка кино Николая Изволова: «Дранков интересовался сенсациями, а Ханжонков – серьезным делом»⁴.

³ Об А. Ханжонкове см.: *Скляренко В.* Сто знаменитых москвичей. Харьков : Фолио, 2006; *Янгиров Р. К.* Биографии А. А. Ханжонкова: новый ракурс // Киноведческие записки. 2001. № 55. С. 305–308; Гений и злодеи. Александр Ханжонков [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21985/episode_id/1149922/ (дата обращения: 05.05.2018).

⁴ Александр Ханжонков. Последний император. Документальный фильм (Россия, 2007) [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/28625/episode_id/1188894/ (дата обращения: 05.05.2018); Легенды мирового кино. Александр Ханжонков [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20870/episode_id/703046/ (дата обращения: 05.05.2018).

В 1906 г. в Москве Ханжонков открыл первую российскую контору по прокату фильмов, а в 1907 г. основал фирму «Торговый дом Ханжонков и К», став первым в России кинопромышленником. Маркой предприятия был выбран крылатый конь, дарующий вдохновение, – пегас. «С 1909 по 1914 гг. фирмой Ханжонкова было выпущено более 70 игровых картин. По объему производства она заняла первое место в России»⁵. В выборе сюжетов Ханжонков в начале своей деятельности ориентировался на русскую классическую литературу: он выпускал фильмы-иллюстрации к произведениям А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Л. Толстого, А. Островского. Первой художественной кинолентой производства «Ханжонков и К» стал фильм «Песня про купца Калашникова» (1909) по поэме М. Лермонтова, снятый режиссером Василием Гончаровым. Это один из первых художественных фильмов в истории российского кинематографа, имевший огромную популярность у зрителей. В картинах В. Гончарова было немало нового в технике съемки: укрупнение лица героя еще до появления техники крупного плана, использование панорамной съемки. Потом были сняты фильмы «Ермак» и «Мазепа», экранизация «Мертвых душ». В его картинах снимались звезды российского немого кино: Иван Мозжухин, Вера Холодная, Михаил Чехов, Александр Вертинский и даже прославленный оперный бас Федор Шаляпин.

В 1911 г. А. Ханжонков, как соавтор и сорежиссер, вместе с В. Гончаровым снял первый в истории кино полнометражный документально-игровой фильм о Крымской войне «Оборона Севастополя». Эта работа во многом носила новаторский характер. Был осуществлен первый опыт съемки батальных сцен в России, причем их, как режиссер, снимал сам Ханжонков. Впервые в истории кино съемка велась на месте реальных событий. Использование сразу двух киноаппаратов – также новация создателей картины.

В 1910-х гг. компания Ханжонкова стала издавать журналы «Вестник кинематографии» (Москва) и «Синема» (Ростов). С 1915 г.

⁵ Краткая история советского кино (1917–1967) / общ. ред. В. Ждана. М. : Искусство, 1969. С. 41.

выходил его журнал «Пегас», посвященный культурным событиям – театру, музыке, литературе и, конечно, кино.

Благодаря стараниям Ханжонкова в России стали производиться научно-популярные ленты и появилась кукольная мультипликация.

В 1911–1914 гг. его фирмой были выпущены ленты на темы электричества, физиологии, медицины, сельского хозяйства. В фильме «Пьянство и его последствия» вместе с документальными кадрами, где показывались отклонения в развитии у детей алкоголиков, присутствовали и игровые сцены. Актер Иван Мозжухин изображал алкоголика, который видит вылезающего из бутылки черта.

Ханжонков организовал производство мультипликации: привлек к этой работе талантливого фотографа из провинциального Вильно Владислава Старевича, снявшего первые кукольные мультипликационные ленты не только в России, но и в истории всей мировой мультипликации. Мультфильмы Старевича «Стрекоза и муравей» (1913), «Рождество у обитателей леса» (1913), «Веселые сценки из жизни животных» (1913) вошли в золотой фонд этого направления киноискусства.

Ханжонков, как и Дранков, после русской революции в одночасье все потерял, но, в отличие от Дранкова, эмигрировав в 1920 г. с семьей в Прагу, вернулся на родину в 1923 г. Последние годы жизни он провел в оккупированной фашистами Ялте, прикованный к инвалидному креслу и скончался через несколько месяцев после победы СССР в Великой Отечественной войне, в сентябре 1945 г., так и не закончив своих мемуаров.

Глава 2

ПЕРВЫЕ ШАГИ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА (1920–1930-е гг.)

Советский сценарист Борис Добродеев, проработавший в кинематографе почти 60 лет и отметивший в 2017 г. 90-летие, говорит в своих воспоминаниях: «У советского кино 1920-х годов три патриарха, три классика: Эйзенштейн, Довженко и Пудовкин»⁶. Кинокритик Наум Клейман, напротив, отмечает, что «“обойма” Эйзенштейн, Довженко и Пудовкин была выстроена как некий фасад социалистического реализма», что являлось «типичной сталинской фальсификацией»⁷. Тем не менее, в 1920-е гг. появилась целая плеяда талантливых режиссеров – от патриарха советского кинематографа Льва Кулешова до стремительно растущих его учеников – Всеволода Пудовкина и Бориса Барнета, а также «первооткрывателей монтажного кино» С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Шенгеля⁸.

В современных исследованиях существует и другой, вполне оригинальный взгляд на творчество Сергея Эйзенштейна. Официально признанным в его творчестве двум линиям – революционному пафосу и интеллектуальному авангардизму – противопоставляется акцент на этнические (еврейские) истоки и религиозную (иудейскую) символику⁹.

Кинофильмы 1920-х гг. часто создавались как документальные. Например, работы Сергея Эйзенштейна (1898–1948): «Стичка» (1924),

⁶ Добродеев Б. Было – не было. М.: Прозаик, 2010. 480 с.

⁷ Всеволод Пудовкин. У времени в плену. Документальный фильм (Россия, 2008) [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28588/ (дата обращения: 05.05.2018).

⁸ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20–70-е годы // Искусство кино. 1995. № 11. С. 17.

⁹ Суковатая В. Образ насилия в русском авангарде. На материале творчества С. Эйзенштейна // Свободная мысль. 2010. № 11. С. 193–204.

«Броненосец “Потемкин”» (1925), «Октябрь» (1927–1928). Всего режиссер снял 23 картины. К числу наиболее известных также относятся «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944–1946).

Работая в театре и находясь под влиянием идей футуризма, С. Эйзенштейн сформулировал теорию «монтажа аттракционов». Суть ее заключалась в том, что старый «изобразительно-повествовательный» театр изжил себя и на смену ему идет театр «динамический и эксцентрический». Под аттракционом он понимал любые яркие куски зрелища любого жанра, способные воздействовать на чувства зрителя¹⁰.

Кроме того, Эйзенштейн находился под огромным творческим и человеческим влиянием создателя нового революционного театра Всеволода Мейерхольда. Когда Мейерхольд был репрессирован, Эйзенштейн не побоялся поехать к нему домой и спас архив великого режиссера.

Фильм «Стачка» стал первым произведением Эйзенштейна в кино. Хотя картина основана на реальных событиях – самоубийство рабочего, несправедливо обвиненного в воровстве, – режиссер стремился показать не конкретный исторический факт, а обобщенный образ стачки. Фильм строился методом «монтажа аттракционов», как цепь отдельных эмоционально окрашенных эпизодов, связанных между собой только единством темы.

Сергей Эйзенштейн в детстве был свидетелем кровавого разгона демонстрации. Эти сцены возродились потом, как впечатление детства, в кадрах «Стачки». Идея картины – показать, как протест от экономического недовольства развивается к политическим выступлениям. Главными действующими лицами ленты были не индивидуальности, а массы. Но в то же время одной из ведущих для Эйзенштейна стала тема унижения человеческого достоинства.

По мнению историка кино, специалиста по творчеству С. Эйзенштейна, Наума Клеймана, «Стачка» была первым шагом к тому революционному кино, которое родилось именно в 1924 г. Клейман называет «три великих фильма», созданных в упомянутом году:

¹⁰ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 269–273.

«Киноглаз» Д. Вертова, в котором были заложены основы кинодокументалистики (лента получила премию на Международной выставке в Париже), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова и «Стачка» С. Эйзенштейна. В следующие, 1925–1926 годы были сняты «Броненосец “Потемкин”», «Шинель» Г. Трауберга и Л. Козинцева и «Мать» В. Пудовкина. В результате появления этих фильмов российское кино начинает приобретать черты мирового явления¹¹.

В фильме «Броненосец “Потемкин”» акцент также сделан на обобщении, а не на индивидуальном героизме. Центральным образом картины стал экипаж корабля, а само военное судно – символом восстания. В этой работе Эйзенштейн показал себя блестящим мастером детали. Многие эпизоды фильма вошли в сокровищницу мирового кинематографа и их до настоящего времени изучают в лучших учебных заведениях, где готовят кинематографистов. Достаточно вспомнить мощнейшие по эмоциональному воздействию эпизоды: коляска, стремительно несущаяся по Потемкинской лестнице, рассеченный шашкой глаз женщины в пенсне, мальчик-инвалид на ступеньках. Сам режиссер говорил о своем фильме: «“Потемкин” выглядит как хроника событий, а действует как драма»¹².

Необычайно выразительна в фильмах Эйзенштейна 1920-х гг. операторская работа Эдуарда Тиссе, реализующего своим мастерством замыслы режиссера.

Всеволод Пудовкин (1893–1953) пришел в кинематограф, не закончив физико-математический факультет Московского университета. В годы своего обучения режиссерскому мастерству он начал сниматься как актер. Например, признанной удачей считается его роль в фильме Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924).

¹¹ Шедевры старого кино. «Стачка»: о фильме [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/23843/episode_id/1270831/video_id/1441960/viewtype/picture/ (дата обращения: 05.05.2018).

¹² *Эйзенштейн С.* Избранные произведения : в 6 т. Т. 3. С. 46.

В 1926 г. Пудовкин приступил к работе над картиной «Мать» по одноименному роману М. Горького. В отличие от Эйзенштейна, чьим объектом были массы, Пудовкина в большой степени интересовали лица героев. Он использовал монтаж крупных планов, отражающих глубину чувств и мыслей персонажей, добивался правдивого раскрытия душевного состояния действующих лиц. Такой подход способствовал воссозданию психологии действия. Другая отличительная черта фильма Пудовкина – участие в нем актеров МХАТа Николая Баталова и Веры Барановской, освоивших систему К. Станиславского и виртуозно владеющих своим ремеслом.

Одна из главных сюжетных линий в фильме «Мать» – преобразование Ниловны (матери большевика) из забитой, с потухшими глазами и покорной судьбе женщины в человека глубокой душевной красоты, портрет которого гармонирует с образом весны и символизирует пробуждение природы в финале ленты.

Следующие фильмы В. Пудовкина – «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингис-хана» (1928) – произведения эпического жанра. Первый рассказывает о подготовке Октябрьской революции, второй – об освободительной борьбе монгольского народа против колонизаторов.

«Потомок Чингис-хана» пленил зрителя тонким лирическим показом своеобразной природы и быта монгольского народа. Очень красиво снят оператором Анатолием Головней сложный рисунок и особый ритм танца лам. В фильме мастерски использованы панорамы, крупные планы, съемки в движении, ритмический монтаж.

Другой режиссер с мировым именем, создававший российский кинематограф в 1920–1930-е гг., – Александр Довженко (1894–1956). Его наиболее известные фильмы: «Ягодка любви», 1926 (комедия о «неожиданно» родившемся ребенке); «Сумка дипкурьера», 1927 (детектив); украинская трилогия о становлении советской власти на Украине: «Звенигора», «Арсенал» и «Земля», 1928–1930; «Иван», 1932 (о строительстве Днепрогэса); «Щорс», 1939 (о герое Гражданской войны Николае Щорсе).

После появления картин «Звенигора» (1928) и «Арсенал» (1929) о Довженко заговорили как о философе и поэте в кинематографе.

Родившись на Украине, он посвящает свое творчество раскрытию национальной самобытности украинского народа и его культуры.

Фильм «Звенигора» поставлен в форме народного сказа и повествует о тысячелетней истории Украины. Реалистические сцены чередуются в нем с фольклорными мотивами. Картина снята очень поэтично, в светлой гамме. Двенадцать ее эпизодов объединены фигурой символического Деда.

Картина «Арсенал» (1929) рассказывает о восстании рабочих киевского оружейного завода в январе 1918 г. против Центральной Рады. Восстание должно было помочь облегчить наступление большевистской армии на Киев. С помощью войск, оставшихся верными правительству, мятеж был подавлен. Главный герой фильма, Тимош, скорее образ-символ, который как фольклорный персонаж фильма «Звенигора», Дед, обладает бессмертием. Пули петлюровцев, которые его расстреливают, отскакивают от груди Тимоша. Есть в фильме и сатирические зарисовки, например, оживший портрет украинского поэта Тараса Шевченко или говорящая лошадь.

В последней части трилогии «Земля» (1930) Довженко обращается к реалистичному отражению современной ему жизни и создает поистине новаторское кинематографическое произведение. Сюжет его посвящен теме коллективизации. Но фильм сохраняет стилистику ранних работ режиссера – лиризм, поэзию, высокий пафос. Красочно изображено здесь украинское село с его своеобразными обычаями, старинным жизненным укладом. Картина проникнута философией естественного чередования жизни и смерти, бессмертия человеческого рода и плодородия земли. В панорамах природы, снятой длинными планами, видятся истоки творческих поисков Андрея Тарковского.

1920–1930-е гг. – время творческих и технических экспериментов и поисков в кинематографе. Так, художник-экспериментатор Николай Экк поставил первую советскую звуковую полнометражную картину «Путевка в жизнь» (1931) и первый цветной полнометражный фильм «Груня Корнакова» («Соловей-соловушка») (1936). На примере фильмов этих десятилетий можно изучать развитие советского кинематографа, его стилистики, приемов съемки. Творчество

режиссеров тех лет находилось под влиянием идей конструктивизма и авангарда, а также театрального новаторства Всеволода Мейерхольда. Учениками последнего являлись Николай Экк и Сергей Эйзенштейн.

Исследования последних лет свидетельствуют о том, что «торжественно провозглашенный советский “новый человек” и “новый зритель” по своим художественным предпочтениям оставался прежним, предпочитая смотреть мелодраму и комедию. Социальные сдвиги мало изменили картину его пристрастий, сформированную еще дореволюционным театром и кинематографом, обновилась лишь актуальный жизненный материал»¹³.

Статистические сводки «Совкино» (Всероссийское фотокинопромышленное акционерное общество «Советское кино», созданное в 1924 г.) позволяют оценить окупаемость фильмов 1920-х гг. Наибольшей популярностью пользовались отнюдь не ленты революционной тематики, а развлекательные картины. Так называемый «коммерческий экран», по данным «Совкино», в 1927 г. давал более 80 % всех доходов. «Октябрь» С. Эйзенштейна, самая дорогая картина года, окупила лишь 17 % своих затрат в прокате. В анкетах опроса зрителей кинофильма «Октябрь» встречаются такие ответы: «“Октябрь” тяжел своим мельканием людей, вещей и лиц <...> нужно копать глубже. Гораздо более интересны небольшие сюжеты, разработанные в деталях»; «Хотелось бы видеть на экране более “глупые” в смысле содержания картины, вроде “Девушки из провинции”, “Парижанки” и т. д.»¹⁴. Самые кассовые фильмы 1927 г., собравшие более 100 % прибыли, это: «Любовь втроем» Абрама Роома (170 %) – о повседневной жизни в нэповской Москве; «Бабы рязанские» Ольги Преображенской и Ивана Правова (212 %), повествующий о дореволюционной деревне; «Девушка с коробкой» Бориса Барнета (173 %), рассказывающий любовную историю с коммерческим оттенком, и «Проститутка» Олега Фрелиха (217 %). В то

¹³ Юсупова Г. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о новом зрителе // Киноведческие записки. 2013. № 102–103. С. 151.

¹⁴ Там же. С. 153.

же время серьезная лента Льва Кулешова «Ваша знакомая» – о нравственных изъянах нарождающейся советской бюрократии – окупилась всего на 34 %¹⁵.

Советский и российский киновед, кинокритик и историк кино Юрий Богомолов, отмечая своеобразие первых десятилетий советской власти в киноискусстве, пишет: «В 20-е годы левый художник занят главным образом обоснованием идеи революции. В 30-е – обоснованием легитимности режима. <...> Искажает реальность обстоятельства убийства Кирова <...> Ф. Эрмлер в “Великом гражданине”. Заметно деформирована историческая реальность в трилогии о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга. Игнорирует социальную действительность А. Довженко в “Аэрограде”. Лукавят в своих картинах о Ленине М. Ромм и С. Юткевич. <...> Вместе с тем назвать это кино сознательной или <...> бессознательной <...> ложью едва ли возможно. Все встанет на свои места, если допустить, что период с середины 20-х по 50-е оказался отрезком не историческим, а мифологическим <...> Иными словами, когда материальное бытие было предопределено и определено мифологическим мышлением». Толчком к иррационализации сознания индивида кинокритик называет, во-первых, революцию, и далее «более значимые в этом отношении гражданскую войну, кровопролитную коллективизацию и могучие волны репрессий». «Здесь разгадка того, почему крестьянам, пережившим кошмар коллективизации, фильмы типа “Свинарка и пастух”, “Трактористы”, “Богатая невеста” не казались издевкой над собственным реальным опытом. Собственная нищета не считалась реальностью. Вещественной реальностью значилось экранное изображение изобилия»¹⁶.

Юрий Лотман также обращался к объяснению психологических и эмоциональных основ отношения к кинематографу в тоталитарный период: «Каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы

¹⁵ Юсупова Г. Кинопрокат советских 1920-х: легенда о «новом зрителе» // Объект исследования – искусство (По страницам «Культурологических записок»). М. : Индрик, 2006. С. 337.

¹⁶ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. С. 18–19.

соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему как к подлинному событию <...> Кинематограф моделирует мир»¹⁷.

А что же происходит с художником? Художник-авангардист принужден режимом быть исполнителем социального задания. Для творца левого толка ситуация выглядела следующим образом: «...новатор, самоутвердившийся в борьбе с традиционализмом (иными словами, с фольклорно-мифологическим подсознанием), оказывается взнуданным соцреализмом и ввергнут в новую социальную мифологию. Творя новую легендарную действительность, в которой сосуществовали пророки революции, ее апостолы, рыцари, полководцы, их оруженосцы, их враги, демоны и бесы, художник был обречен на самоотречение, на превращение своего конкретного “я” в мифологическое “Мы”»¹⁸. По мнению Ю. Богомолова, следы напряженного драматического конфликта видны во всех значительных фильмах того времени. Прежде всего, в картинах классиков-авангардистов («Щорс» А. Довженко, «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина, «Чкалов» М. Калатозова и др.), а также в «Чапаеве» братьев Васильевых, комедиях Г. Александрова и И. Пырьева¹⁹.

Вместе с тем фильмы 1930-х гг. смотрелись и пересматривались, зрительский интерес к качественному, высокохудожественному фильму не снижался от просмотра к просмотру, а напротив – возрастал. Фразы, сюжеты, песни, имена героев фильмов входили в повседневность, образуя единый язык символов, знаков и образов, который стал коммуникационной основой процесса формирования советского человека²⁰.

Именно в 1930-е гг. кино становится частью повседневности. Делясь воспоминаниями, те, чьи детство и юность пришлись на эти годы, говорили о кино как об одном из самых ярких и праздничных первых впечатлений.

¹⁷ Цит. по: *Сомов В. А.* «Взросший рабоче-крестьянский зритель требует...». Кино и советский человек 1930-х гг. // КЛИО. 2013. № 6. С. 63.

¹⁸ *Богомолов Ю.* Краткий конспект длинной истории советского кино. С. 21.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Сомов В. А.* «Взросший рабоче-крестьянский зритель требует...». С. 64.

Глава 3

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ О РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

Л. Троцкий в 1923 г. писал: «Тот факт, что мы не завладели кинематографом, – доказывает, до какой степени мы неловки, не образованы, чтобы не сказать глупы. Кино представляет собой наш лучший инструмент пропаганды». Троцкий, Ленин, Луначарский постоянно используют такие выражения, как «завладеть кино», «контролировать» его, вскрывающие связь, которую руководители молодой советской страны стремились завязать с кинематографом, являвшимся собой новое дело²¹.

Материально-техническая база дореволюционной кинематографии досталась в наследство новой власти – это сеть кинотеатров, киностудии, кинолаборатории для проявки пленки и т. д.

Уже в первые годы советское руководство ставит задачу расширения социальных функций кинематографа: не только средство развлечения, но и орудие коммунистического просвещения и воспитания масс. В принятой в 1919 г. второй программе РКП(б) кинематограф был поставлен в один ряд с библиотеками, школами для взрослых, народными университетами и другими учреждениями внешкольного просвещения²². В марте 1918 г. для осуществления контроля на кинопредприятиях был организован Московский кинокомитет, который поступил в ведение Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). А 27 августа 1919 г. В. И. Ленин подписал Декрет о национализации кинодела: вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность на территории РСФСР, которые находились ранее в частных руках, передавались

²¹ *Ферро М.* Кино и история // *Вопр. истории.* 1993. № 2. С. 50.

²² Программа Российской коммунистической партии (большевиков) принята VIII съездом партии 18–23 марта 1919 года [Электронный ресурс] // *Agitclub.ru.* URL: <http://www.agitclub.ru/center/comm/rkpb/duverge.htm> (дата обращения: 05.05.2018).

в ведение Наркомпроса. В декабре 1922 г. Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса РСФСР был реорганизован и стал называться Государственным фотокинопредприятием (Госкино)²³. В 1919 г. открылась Первая государственная школа кинематографии при Наркомпросе. Вначале она помещалась в двух комнатах бывшей частной квартиры в самом центре Москвы. В 1928 г. в школе стал преподавать Сергей Эйзенштейн и другие талантливые кинематографисты – родоначальники советского киноискусства.

Появилась целая плеяда режиссеров и операторов, принявших новую власть и начавших работать в советском кинематографе. Это кинооператоры Эдуард Тиссе (оператор фильмов Сергея Эйзенштейна, Григория Александрова), Александр Левицкий (осуществлял документальные съемки Ленина), Дзиго Вертов (в 1921 г. смонтировал большой документальный фильм в тринадцати частях «История гражданской войны»), режиссеры Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн и др.

В самые первые годы советской власти первостепенное значение отдавалось кинохронике. Снимали события Гражданской войны, руководителей государства, партийных деятелей, военачальников Красной армии: Буденного, Ворошилова, Калинина, Кирова, Орджоникидзе. За годы Гражданской войны (1918–1922) более 20 раз был заснят В. И. Ленин²⁴.

Особым явлением времени были «агитационные фильмы», которые ставились в документально-игровой манере. Они были посвящены насущным вопросам, например, призывали население сдавать оружие, обличали религию, агитировали рабочих переселяться в дома буржуазии (на эту тему был снят фильм по сценарию А. В. Луначарского, который назывался «Уплотнение»).

Самостоятельная тема в кинематографе – фильмы о Ленине или «кинолениниана». Наиболее известные произведения на эту тему: «Ленин в Октябре» (1937, режиссер М. Ромм); «Человек с ружьем» (1938, режиссер С. Юткевич); «Ленин в 1918 году» (1939, режиссер М. Ромм); «Рассказы о Ленине» (1957, режиссер С. Юткевич);

²³ Краткая история советского кино. С. 68.

²⁴ Там же. С. 71.

«Синяя тетрадь» (1963, автор сценария и режиссер Л. Кулиджанов); «Ленин в Польше» (1965, режиссер С. Юткевич); «Шестое июля» (1968, автор сценария М. Шатров, режиссер Ю. Карасик); «Ленин в Париже» (1981, авторы сценария Е. Габрилович, С. Юткевич, режиссеры С. Юткевич, Л. Эйдлиг) и др. Непростой была творческая судьба актеров, исполнявших роль вождя, чья свобода в выборе ролей часто ограничивалась положительными героями. Лица Бориса Щукина, Максима Штрауха, Михаила Кузнецова, Юрия Каюрова ассоциировались у советского зрителя с именем Ленина и поэтому руководство кинематографом не могло допустить, чтобы они в других своих работах появлялись в образе отрицательных персонажей.

«Октябрь» – фильм о событиях Октябрьской революции, попавший в сокровищницу мирового кинематографа, и первая картина в советской кинолениниане. Это немая художественная лента, классика советского авангарда, режиссера Сергея Эйзенштейна, снятая на московской фабрике «Совкино» в 1928 г. «Октябрь» – завершающая часть кинотрилогии режиссера после «Стачки» и «Броненосца “Потемкин”». Сразу после создания кинолента демонстрировалась в США под названием «Десять дней, которые потрясли мир». Музыка для фильма написали композиторы Дмитрий Шостакович и Эдмунд Майзель. Последний также сочинил звуковое сопровождение к «Броненосцу “Потемкину”».

Авторитетный российский историк кино Нея Зоркая так оценивает режиссера картины: «В элите ранней советской интеллигенции, в тройке лидеров режиссерского авангарда 1920-х Эйзенштейн займет место вслед за сыном пензенского водочного магната Всеволодом Мейерхольдом и наследником табачной торговли во Владикавказе Евгением Вахтанговым. Но если последние свернули с уготованной им колеи еще в мирное время, то в судьбу Эйзенштейна, что настойчиво подчеркивал он сам, вмешалась повивальная бабка – революция»²⁵. «Если бы не революция, я бы никогда не “расколотил” традиции – от отца к сыну – в инженеры» – писал

²⁵ Зоркая Н. М. Формула преобразования (Три судьбы) // Русская интеллигенция. История и судьба / сост. Т. Б. Князевская. М. : Наука, 2000. С. 399.

сам Сергей Михайлович в своей «Автобиографии» в 1939 г.²⁶ На самом деле, отец будущего режиссера, Михаил Осипович Эйзенштейн, был инженером и архитектором города Риги, действительным статским советником, удостоенным потомственного дворянства, мать – наследницей петербургского купца, владельца речного пароходства. Однако, юноша-Эйзенштейн из инженерного института попадает в Красную армию, расписывает агитпоезда, участвует в обороне Петрограда от войск белых, отказывается от предложения отца уехать из России.

Зоркая подчеркивает, что «в ангажированности и в прямом пропагандистском характере революционного триптиха Эйзенштейна – “Стакка”, “Броненосец “Потемкин””, “Октябрь” – сомневаться не приходится. Общеизвестны характеристики этих фильмов как произведений принципиально нового жанра – историко-революционной киноэпопеи, не имевшей предтеч ни на русском дореволюционном, ни на мировом экране»²⁷.

Планировалось, что лента будет выпущена на экраны к 10-летию Октябрьской революции в 1927 г., но съемки затянулись и в прокат она попала только в начале 1928 г. Из-за перемены политического климата в СССР на последних стадиях редактирования фильма Эйзенштейн был вынужден удалить из фильма фигуру Л. Троцкого. Несмотря на откровенную идеологическую ангажированность ленты, критики отдают должное новаторскому методу в монтаже картины. Кинокритик Рауль Хаузман (Германия, 1930-е гг.) назвал монтаж Эйзенштейна «интеллектуальным», хотя другие упрекали режиссера в увлечении «трюкачеством». В фильме почти не было профессиональных актеров: Ленина, например, играл рабочий цементного завода Никандров, имевший с ним портретное сходство, Керенского – похожий на него студент.

«Октябрь» поражает своей напряженной атмосферой, мощным эмоциональным воздействием, обилием действующих лиц, визуальных образов, насыщенным событийным рядом. Смотреть его и сегодня – не простое занятие, а настоящий интеллектуальный труд.

²⁶ Цит по: Зоркая Н. М. Формула преображения. С. 398.

²⁷ Там же. С. 400.

Документализм в «Октябре» декларировался в качестве принципа объективной хроники 1917 г. В ночь восстания Петроград на экране целиком охвачен революционным порывом. К большевистскому Смольному у Эйзенштейна-режиссера стягиваются силы трудящихся, спешат грузовики с отрядами добровольцев. На берегу Невы, в бывшем царском дворце трясутся от страха министры Временного правительства, а на предыдущих кадрах зритель видит людское море вокруг броневика Ленина у Финляндского вокзала. Такое изложение исторических фактов полностью соответствовало советскому сценарию событий 25 октября 1917 г.

Эйзенштейну принадлежит и экранная версия штурма Зимнего дворца, кадры которой вошли как фотодокументы не только в советские школьные учебники, но также были канонизированы советской историографией как документальный материал, как достоверный исторический источник. В таком же значении они использовались в позднейших художественных фильмах. В итоге в массовом сознании художественная фантазия подменила собой реальное событие.

Размышляя о дальнейшей судьбе режиссера, Н. Зоркая пишет: «Только такая нерадивая власть, как советская, заполучив себе на службу гения, могла в дальнейшем делать все, чтобы мешать ему работать, сводить его в гроб и оказать лишь одно благодеяние: он не был отправлен в ГУЛАГ»²⁸.

Итак, многие кадры из «Октября» прочно закрепились в историческом сознании советских людей и нынешних россиян как документальные. Большинство и сегодня считает, что события 25 октября 1917 г. происходили именно так фактически и в той последовательности, как это изображено в знаменитом фильме. Однако совсем недавно стали публично говорить о фактах, которые долгие годы были мало кому известны. Например, что не было штурма Зимнего дворца, а министров Временного правительства арестовала группа большевиков из 10–12 человек во главе с В. Антоновым-Овсеенко, что дворец, в котором в это время находился военный

²⁸ Зоркая Н. М. Формула преобразования. С. 402.

госпиталь, обстреливался боевыми снарядами со стороны пробольшеви́стски настроенного гарнизона Петропавловской крепости. Именно среди раненых, доставленных сюда с полей Первой мировой войны, и было большинство погибших в эту революционную ночь.

Вот небольшая выдержка из лекции на эту тему доктора исторических наук Юлии Кантор: «У нас мало кто знает, что еще с октября 1915 года Зимний дворец перестал быть цитаделью русской монархии. Императорская семья переехала в Александровский дворец Царского Села, где и провела следующие два года. А Зимний дворец отдали под военный госпиталь для солдат (и только для солдат), раненных в ходе Первой мировой войны.

Все парадные и церемониальные залы, кроме Большого тронного, превратили в огромные палаты, в которых можно было разместить до 200 человек. При этом в анфиладе залов, выходящих окнами на набережную Невы, находились лежачие больные, которые не могли самостоятельно передвигаться. <...>

Штурм не было, а захват был. Знаменитые кадры из фильма Эйзенштейна “Октябрь”, когда огромная людская лавина несется от арки Главного штаба через Дворцовую площадь к парадным воротам Зимнего, никакого отношения к реальности не имеют.

Кстати, в октябре 1917 года никаких двуглавых орлов на этих воротах уже не было – по распоряжению Керенского все символы Российской империи (в том числе императорские вензеля на фасаде здания) убрали месяцем раньше, после объявления России республикой 1 сентября 1917 года. Никакого штурма не было, был постепенный захват Зимнего дворца большевиками»²⁹.

Другой режиссер, стоявший у истоков советского кинематографа, – классик советского киноавангарда Лев Кулешов (1899–1971).

²⁹ Из лекции доктора исторических наук Юлии Кантор «Кто и как брал Зимний в 1917 г.». 2 ноября 2016 года [Электронный ресурс] // Еженедельные встречи в поддержку радио «Град Петров» // YouTube – видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e0ftTUn8Eq0> (дата обращения: 05.05.2018); Ночь красных вождей. Как на самом деле брали Зимний дворец [Электронный ресурс] // «Lenta.ru» – интернет-газета. URL: https://lenta.ru/articles/2016/06/26/night_of_red_leaders/ (дата обращения: 05.05.2018).

Он был новатором и реформатором кино съемки, занимался экспериментами в области монтажа, ставил трюковые сцены, формировал стиль кинематографа 1920-х гг. В первые годы революции Кулешов снимал хроникальные сюжеты на фронтах Гражданской войны. Он создал первый приключенческий художественный фильм «На красном фронте» (1920), где игровой сюжет о красноармейце помещен в реальную обстановку Гражданской войны. В конце 1920-х гг. Л. Кулешова подвергли серьезной критике, обвинив в формализме. Поводом стал фильм «Ваша знакомая» (1927) – о людях, которые пришли к власти, об их мещанстве, нечестности и сделках с совестью, о формировании психологии советского бюрократа.

Один из самых известных фильмов Кулешова – «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). Сценарий фильма написан поэтом Николаем Асеевым. Это трюковая картина, где зритель наблюдает погони, драки, эквилибристику на тропе между двумя зданиями. Примечательно, что эта лента – первая советская кинокомедия, в которой все трюки выполняли сами актеры, что было обязательным условием режиссера. Интересно также, что здесь в главных ролях снимаются будущие выдающиеся кинорежиссеры советского кино: Борис Барнет и Всеволод Пудовкин, а также талантливая актриса немого кино Александра Хохлова. Кадры фильма запечатлели старую Москву, городские пейзажи и пока стоящий на своем месте Храм Христа Спасителя, разрушенный в 1931 г.

По-разному оценивают содержание фильма Кулешова советские и современные кинокритики. В учебнике для ВГИКа (Всесоюзный институт кинематографии) 1969 г. ему дана такая характеристика: «это острый политический памфлет на американскую прессу и пародия на детектив, как жанр буржуазного кинематографа <...> Сюжет сценария сводится к следующему: американский сенатор Вест едет в Советскую страну, которую представляет себе населенной дикарями в звериных шкурах и с ножами в зубах. В Москве он случайно попадает в руки жуликов, которые <...> запугивают его рассказами о большевиках и вымогают доллары. В финале милиция раскрывает банду проходимцев и освобождает незадачливого

сенатора»³⁰. Сегодня специалисты-искусствоведы говорят о «наивном американском сенаторе, который попал в лапы “теплой” компании», а в обманщиках из этой компании кинокритики видят людей из «прошлой жизни», не вписавшихся в новый мир и обреченных пропасть в водовороте репрессий³¹. Кстати, выражение «теплая компания» принадлежит самому Льву Кулешову.

Самый известный фильм историко-революционной тематики – «лидер проката» 1934 г., на котором выросли несколько поколений советских людей (по воспоминаниям, смотрели его десятки раз), – «Чапаев» режиссеров братьев Васильевых (творческий псевдоним однофамильцев Георгия и Сергея). В ленинградском кинотеатре «Сатурн» фильм шел каждый день на протяжении двух лет. С современной точки зрения сложно сказать, что здесь представлена романтика Гражданской войны, скорее – трагедия. Однако, несмотря на гибель главного героя – трагедия оптимистическая, так как победа, по замыслу авторов, оставалась за легендарным героем. Весь фильм в советское время был разобран на цитаты, многие из которых настолько плотно вошли в нашу повседневную речь, что мы используем их без ассоциаций с этим кинопроизведением. Например: «Белые придут – грабят, красные придут – грабят. Некуда бедному крестьянину податься»; «Командир должен быть впереди, на лихом коне»; «Гнилая интеллигенция» и др. В диалогах картины отражена путаница в умах и простых людей, и красных командиров: «– Ты за кого, Чапай, за большевиков или за коммунистов? – Я – за интернационал!» ... – А за какой ты Интернационал? За 2-й или за 3-й? – А Ленин за какой? <...> Вот и я за него!» и т. д.

Личность Василия Чапаева в картине отражена довольно точно, хотя и с элементами мифологизации. Авторы фильма не скрывают, что он лишь недавно выучился грамоте: «два года как», – говорит сам начдив (начальник дивизии) Красной армии. Чапаев

³⁰ Краткая история советского кино. С. 116.

³¹ Шедевры старого кино. Екатерина Хохлова о Льве Кулешове [Электронный ресурс] // Телеканал «Россия-Культура» (Россия-К). URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/23843/episode_id/1377564/video_id/1533133/viewtype/picture/ (дата обращения: 05.05.2018).

очень любил петь, что также показано в фильме. Он может быть жестоким, но при этом справедлив. Однако, по историческим свидетельствам, в большевистскую партию Чапаев вступил случайно, т. е. не был сознательным или идейным большевиком. В его реальной биографии есть факт «раскулачивания» старшего брата, у которого он обманом забрал деньги (тот был женат на богатой лавочнице), обещал вложить их в выгодное дело, а сам пустил на обустройство Красной армии и долг не вернул. Он не понимал и не уважал интеллигенцию, а философские разговоры о смысле жизни считал «пустым разглагольствованием».

По свидетельству одного из консультантов фильма, соратника В. И. Чапаева, И. С. Кутякова: «Режиссеры Васильевы проявили много упорства в создании фильма. Своими расспросами они “мучили” тех чапаевцев, которые знали личную интимную жизнь покойного Чапаева. Они ездили в Саратов, в Уральск, Лбищевск. Опрашивали на местах не только чапаевцев, но и тех белых казаков, которые по своей несознательности вели вооруженную борьбу против советской власти. Ими прекрасно изучено место гибели В. И. Чапаева, и пр.». Ради создания правдивого образа режиссеры просили консультанта показать, «как Чапаев сердится, как ругается, какой у него был выговор – на “о”, или на “а”, как он картавил, какие буквы не выговаривал, пил ли он водку, курил ли он». «Меня больше всего бесило, – вспоминал И. С. Кутяков – когда они меня упрашивали точно воспроизводить ругань, похожую на его голос и интонацию»³².

Имеет место в фильме «Чапаев» и явный отход от реальных событий. Действие картины происходит в 1919 г. на Восточном фронте, где войска Красной армии воевали против войск Колчака. Один из самых эмоционально воздействующих эпизодов ленты – «психическая атака» белогвардейского офицерского полка под командованием генерала Владимира Каппеля. Однако не сохранилось ни одного документального подтверждения прямых столкновений воинских частей Чапаева и Каппеля. Неверно выбрана форма Белой армии: черно-белую форму носили части не колчаковской армии,

³² Цит. по: *Сомов В. А.* «Взросший рабоче-крестьянский зритель требует...». С. 64.

а Вооруженных сил Юга России. Кроме того, каппелевцы в «Чапаеве» идут в бой под знаменем другого белого генерала, Лавра Корнилова. Возможно, фигура В. Каппеля была выбрана режиссерами знаменитого фильма для создания образа некоего «идеального врага». По воспоминаниям, этой сценой восхищались и красный командир Семен Буденный, и муж Марины Цветаевой Сергей Эфрон³³.

Перемены, которые охватили страну после смерти Сталина и еще более явно после XX съезда партии, не могли не сказаться на такой тонкой и живой сфере, как киноискусство, напрямую обращенной к человеку, его душе, сердцу и уму.

На волне «оттепели» в 1957 г. создается Союз работников кинематографии СССР. Таким путем кинематографисты пытались добиться самостоятельности и относительной независимости от Министерства культуры. Одну из главных ролей в появлении на свет этой профессиональной творческой организации сыграл советский режиссер и сценарист Иван Пырьев, шестикратный лауреат Сталинской премии³⁴.

В годы «оттепели» художники получили возможность запечатлеть в своих работах поиски многих духовных смыслов, поэтому искусство 1960-х гг. имеет такой большой запас творческой и жизненной прочности, а кино тех лет и сегодня воспринимается как совершенно актуальное. Не потерял интерес к нему и в среде современной молодежи.

В фильмах 1950–1960-х гг. меняется образ «врага» – белогвардейца, монархиста или беспартийного. Исчезают его карикатурность и явно выраженная отрицательность, он приобретает подчас привлекательные черты. В некоторых картинах показана драма

³³ Обреченные. Наша гражданская война [Электронный ресурс] // Россия – государственный телеканал. URL: https://russia.tv/video/show/brand_id/60694/episode_id/1315225/video_id/1497771/viewtype/picture/ (дата обращения: 05.05.2018).

³⁴ См.: История государственного управления кинематографом в СССР [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино под редакцией Любови Аркус. Проект журнала «Сеанс» : [сайт]. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=55 (дата обращения: 05.05.2018).

людей, потерявших Родину, утративших привычный жизненный уклад. И, наконец, часто их роли исполняют очень красивые и популярные актеры. В уже упомянутом советском учебнике по киноискусству художественные фильмы первых послесталинских десятилетий анализируются с точки зрения принципа «внутренней драматургии» или «такого построения сюжета, где острота внешних событий уступает место пристальному исследованию духовного мира советского человека»³⁵. Вполне допустимо уточнить, что исследуется психологическое состояние не только «советского» человека, но и так называемых «бывших», из прошлой России.

В контексте трансформации образа врага интересна история создания фильма «Сорок первый» (1956) режиссером Григорием Чухраем по повести Бориса Лавренева, его первой самостоятельной работы. Здесь уместным будет привести довольно объемную цитату из книги воспоминаний Бенедикта Сарнова, близко знавшего режиссера. «Оказалось, что страстное желание снять этот фильм возникло у него еще в студенческие годы. И когда после защиты диплома он оказался на первой своей штатной работе (это была Киевская студия), сразу объявил тамошнему начальству, что для первого своего самостоятельного фильма предлагает “Сорок первого” Лавренева. Начальство встретило это его предложение с нескрываемым и неприязненным недоумением <...> Но тут ненадолго приехал в Киев любимый вгиковский учитель Чухрая – Михаил Ильич Ромм. И Чухрай поделился этой своей мечтой с ним. Выслушав его, Ромм ничего на это не сказал, никак и ничем не обнадежил. Но через несколько дней после его возвращения в Москву Чухраю пришла телеграмма от Пырьева (он был тогда директором “Мосфильма”), смысл которой сводился к одному короткому слову: “Приезжай”. Чухрай приехал. И Пырьев, запершись с ним в своем кабинете, сразу взял быка за рога: задал ему один совсем не банальный вопрос. Он спросил: “Если бы ты был царь, какой фильм ты хотел бы снять?” <...> Чухрай ответил, что, если бы он был царь, хотел бы снять фильм по рассказу Бориса Лавренева “Сорок первый”.

³⁵ Краткая история советского кино. С. 447.

– Но ведь такой фильм уже был?

Да, в 1927 году фильм по мотивам этого лавреневского рассказа снял Яков Протазанов. Но был он плоский, примитивный. Весь мир там делился на своих и чужих, красных и белых, друзей и врагов <...>. Я, сказал Чухрай Пырьеву, вижу этот сюжет совсем по-другому. И после двухчасового подробного рассказа о том, как видится ему этот сюжет, Пырьев сказал: “Будешь снимать!”. <...> Но весь худсовет стеной встал против этого чухраевского замысла. Все члены совета <...> советовали ему отказаться от его безумной затеи, заведомо обреченной на неудачу. Говорили, что тут – тупик, из которого нет выхода. Если поручик будет у него отрицательным, фильм выйдет плоским, антихудожественным. А если он будет вызывать симпатию зрителя, фильм окажется идейно порочным. Дело опять решил Пырьев. Подводя итог этому бурному обсуждению, он жестко сказал:

– Все! Вопрос решен! Чухрай будет ставить “Сорок первого”!

Но, как только был показан первый отснятый материал, против Чухрая взъярился и Пырьев.

– Ты снимал по сценарию? – грозно спросил он.

Чухрай честно сказал, что нет, снимал как хотел, как считал нужным в соответствии со своим художественным замыслом. Отклоняться от сценария было строжайше запрещено: ведь он был утвержден. И когда Чухрай признался, что нарушил этот запрет, Пырьев топал ногами и орал на него:

– Я тебя вызвал с Украины, я взял на себя ответственность, поручил тебе сложный фильм <...> Вон из кабинета!

Чухрай сказал:

– Не уйду, пока вы не посмотрите материал.

– Ну ты упрямый хохол...

Но отснятый материал все-таки посмотрел. А посмотрев, молча обнял Григория, поцеловал...»³⁶.

Самые важные слова, в которых после XX съезда слышится новый смысл, звучат в финале картины из уст белого офицера

³⁶ Сарнов Б. Красные бокалы. Булат Окуджава и другие. М. : АСТ, 2014. С. 264–267.

по фамилии Говоруха-Отрок: «Если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут...».

Б. Сарнов также отмечает их значимость: «Не могу передать, какой отклик в зрительном зале вызывал этот монолог поручика – тогда, в 1956 году. Только что выслушавшие доклад Хрущева и узнавшие из него, какой страшной правдой обернулись эти пророческие слова героя чухраевского фильма, зрители – все до одного – сочувствовали белому поручику, были в этом споре на его, а не на Марюткиной стороне. Предвидеть такой эффект было нетрудно, тем более что на роль Говорухи-Отрока Чухрай взял актера редкого не только мужского, но и человеческого обаяния, Олега Стриженова. Уже один только выбор актера говорил о том, что этот эффект не был произвольным, непреднамеренным, случайным, что именно таков был его, Чухрая, режиссерский замысел»³⁷.

В мировом спектре мнений о фильме Чухрая «мы видим все цвета: от ликования до иронии, от злости до умиления; но одно соединяет все эти цвета в один спектр, сводит все эти мнения воедино; в одном все согласны: “Сорок первый” Чухрая что-то предвещает, что-то двинулось, что-то началось в советском кинематографе, что-то предчувствуется»³⁸. Литературовед Лев Аннинский приводит в своей книге примеры этих разноцветных откликов. «Старая Европа была в восторге. “О, красное чудо!” – писали в Швейцарии. “Со времен “Потемкина” ни один русский фильм, показанный в нашей стране, не привлек столько внимания”, – клялись голландцы. В Хельсинки “Сорок первый” называли “первым гвоздем в гроб советского искусства”, в Париже называли “голубой сказкой” <...> На краю континента ликование сменяется иронией. “Мы никогда не думали дожить до такого времени, когда в советском фильме покажут обнаженное тело!” – хихикали лондонские кинообозреватели. Американцы, оценив талантливую работу оператора картины Сергея Урусевского (пастельные тона, морские пейзажи

³⁷ Сарнов Б. Красные бокалы. С. 263.

³⁸ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М. : Киноцентр, 1991. С. 21.

и крупные планы этнических типов), не понимают, при чем тут красные и белые, почему женщина стреляет в мужчину и почему жюри Каннского фестиваля дает фильму специальную премию... за гуманизм. <...> На разных концах Тихого океана цивилизованные кинокритики пытаются понять новый советский фильм; японцы хвалят цвет, новозеландцы <...> потрясены тем, как Советы доказали, что секс и политика прекрасно совмещаются. В это самое время китайская критика кипит гневом по поводу этого “совмещения”, обвиняет Чухрая в компромиссе с буржуазным гедонизмом и называет его кинематографическим Евтущенко...»³⁹.

Другая особенность фильмов «оттепели» на революционную тему в том, что большевики, представители «красного» лагеря, в фильмах 1960-х гг. выглядят не однозначно положительными и героическими, а подчас, напротив, нелепыми, беспомощными и растерянными.

В качестве примера можно привести фильмы «В огне брода нет» (1967) режиссера Глеба Панфилова и «Служили два товарища» (1968) режиссера Евгения Карелова.

Действие фильма «В огне брода нет» происходит во времена Гражданской войны, в санитарном поезде, который перевозил раненых с фронта. Главная героиня, Таня Теткина, некрасивая, смешная, но тонко чувствующая окружающий ее мир и душевное состояние людей. «Вот ты, Игнатич, никогда не будешь счастливым... у тебя глаза не те», – говорит она комиссару поезда Ивану Игнатьевичу Евстюкову. Она умеет видеть красоту природы и верит в мировую революцию как спасение человечества от несчастий. Но главный ее талант – живопись. В фильме девушка переживает свою первую любовь. Ее избранник тоже молодой, нелепый солдатик-красноармеец в обмотках, неуверенный в себе и не понимающий себя.

Картина «Служили два товарища» описывает события начала ноября 1920 г. В ходе Гражданской войны белые войска барона П. Врангеля были блокированы в Крыму. Части Красной армии готовятся к последнему наступлению через Перекоп – узкий перешийек,

³⁹ *Аннинский Л. А.* Шестидесятники и мы. С. 19–20.

соединяющий полуостров с материком. Бойца Андрея Некрасова, который когда-то учился фотоделу, вызывает командир полка и поручает ему с помощью трофейной кинокамеры системы Debric «Рагво» снять с аэроплана расположение белогвардейских частей в районе Перекопского перешейка. В помощь Некрасову направляют бывшего командира роты Ивана Карякина, разжалованного в рядовые за то, что самовольно расстрелял военного специалиста (военспеца) – бывшего офицера царской армии. Карякин считает, что должен не только помогать Некрасову, но и присматривать за ним, так как Некрасов из семьи священника и, по мнению Карякина, является «чуждым элементом». Образ Карякина решен в трагикомическом ключе. Фильм наполнен колоритом языка Ивана, в речи которого звучит малоросское наречие (смесь русского и украинского языков) с яркими образами, прибаутками и поговорками, как стилизация русского сельского фольклора. В картине много юмора, но на этом красочном фоне развивается трагедия потери Родины и жизни – одна из ее сюжетных линий касается темы эмиграции. Эпизоды фильма насыщены непростой философией жизни и смерти, переплетениями случайностей, которые создают рисунок судьбы воюющих по разные стороны баррикад, но за одну Родину. «Служили два товарища» относится к числу тех кинопроизведений, которые можно многократно пересматривать, находя новые детали.

В 1960-е гг. увеличивается жанровое разнообразие фильмов о Гражданской войне. Историко-революционная тема в советском киноискусстве по-прежнему сохраняет свою сакральность, идеологизированность, закрытость для кардинально новых сюжетов и подходов, но некоторые акценты и тональность меняются.

Например, фильм «Неуловимые мстители» (1967) снятый Эдмондом Кеосаяном по мотивам повести Павла Бляхина «Красные дьяволята» (1923), одной из первых книг о Гражданской войне. Позже критики назовут этот фильм «истерном» по аналогии с голливудским «вестерном». Эта лента – советский приключенческий боевик историко-героической направленности. «Нужно создать наш советский вестерн, – объяснял свою позицию режиссер. – Мне

захотелось сделать картину, на которую бы тоже выстраивалась очередь <...> Вестерн, как ни один жанр, способен заразить аудиторию идеями. Ведь если зритель полюбит героев картины, то он примет на веру все. Любовь к Родине, долг, верность – на экране это не отвлеченные понятия, а живые примеры, которым страшно хочется подражать...»⁴⁰. И замысел режиссера был действительно воплощен в жизнь: за первый год проката картины ее посмотрели более 50 млн зрителей.

События фильма «Неуловимые мстители» разворачиваются на юге Украины в 1919 г. В одном из сел был убит местный коммунист Щусь. Его осиротевшие дети – сын Данька и дочь Ксанка – поклялись отомстить за отца. Вместе со своими друзьями, бывшим гимназистом Валеркой Мещеряковым и Яшкой-цыганом, они начали вести партизанскую войну с «белыми» и бандитами других цветов, воюющих против «красных», оставляя после каждой своей вылазки записки с подписью «Мстители».

Другой пример появления новых жанров применительно к революционной тематике – фильм «Свадьба в Малиновке» режиссера Андрея Тютышкина, лидер проката 1967 г. (71,4 млн зрителей), снятый как музыкальная комедия (мюзикл). До сегодняшнего дня эта лента остается одной из самых известных для российского зрителя, в том числе молодого. Многие фразы из диалогов картины стали «крылатыми» и цитируются в современной повседневной жизни: «Сыграй мне, чтобы душа развернулась, а потом обратно завернулась»; «Мне бы такую работу, чтобы поменьше работать – начальником»; «Мы вас ждали-ждали, а вы последнее тащите! Вот она, советская власть!»

Нельзя не остановиться на еще одном кинофильме с драматической судьбой.

Художественная лента «Комиссар» была снята в 1967 г. как дипломная работа Александра Аскольдова по мотивам рассказа Василия Гроссмана «В городе Бердичеве». Но на экраны фильм

⁴⁰ Неуловимые мстители. Вокруг ТВ [Электронный ресурс] // Вокруг кино : [сайт]. URL: http://www.vokrug.tv/product/show/neulovimye_mstiteli/ (дата обращения: 05.05.2018).

вышел только в 1987 г. и сразу получил приз «Серебряный медведь» на Берлинском кинофестивале (1988). Судьба режиссера сложилась в связи с этим драматически – Аскольдов был вынужден уйти из режиссуры, оставшись автором одного произведения.

Почему ленту «положили на полку»? Как вспоминал сам режиссер, «Практически каждый кадр этой картины подвергался... цензурной обструкции»⁴¹. Критиковался фильм и на уровне сценария: так, из Госкино на киностудию Мосфильм поступило письмо, где говорилось об «искажении гуманистической сущности пролетарской революции»⁴². Обращала на себя внимание еврейская тема. А. Аскольдова даже упрекали в «разжигании межнациональной розни». Режиссер подчеркивал, что, не проходя мимо вопроса об остроте межнациональных отношений, его произведение также «протестует против героизации гражданской войны и войны вообще». Кроме того, для автора важна была и тема религии, отраженная в сцена прохода комиссара Клавдии Вавиловой с ребенком на руках «через три религии: мимо католического храма, <...> мимо православного храма и разрушенной синагоги». Но самое главное, по мнению Аскольдова, что его картина о любви: к детям, к женщине, к семье. Самый значимый эпизод для автора тот, где еврей Ефим в конце тяжелого дня моет ноги своей жене Марии⁴³.

Важно, что спустя десятилетия после своего создания, картина обрела какие-то новые смыслы, новые значения, повернулась к зрителю новыми гранями. Например, известный литератор Дмитрий Быков говорит о том, что здесь «семейные ценности противопоставлены комиссарским». Сегодня важными представляются слова героя фильма, главы еврейского семейства Ефима, о власти: «Это самое лучшее время для людей, когда одна власть уже ушла, а другая еще не пришла: ни тебе контрибуции, ни тебе реквизиции, ни тебе погромов. <...> Когда приходит новая власть, первое,

⁴¹ История картины А. Аскольдова «Комиссар». Интервью на радиостанции «Эхо Москвы» 24 марта 2001 г. [Электронный ресурс] // Эхо Москвы : [сайт]. URL: <http://echo.msk.ru/programs/beseda/14028/> (дата обращения: 05.05.2018).

⁴² Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 222.

⁴³ История картины А. Аскольдова «Комиссар».

она тебе говорит: “все будет хорошо”, второе – все становится гораздо хуже, третье – надо, наконец, искать виноватых...». Одна из самых чудовищных сцен картины: детская игра, в которой реализованы самые отвратительные и страшные черты войны. Дети играют в то, что они видят, а вокруг них царит насилие и жестокость.

Интересно, что в 1970–1980-е гг., последние десятилетия советского периода, историко-революционная тема в кино часто реализуется в жанрах детектива, приключений, «истерна». Идеологическая составляющая, конечно, присутствует в кинопроизведениях этих лет, но когда-то громкая пропаганда звучит теперь приглушенно. Можно сказать, что сюжеты, связанные с Революцией и Гражданской войной, чьи реальные участники постепенно сходят со сцены, приобретают черты легенды.

«Свой среди чужих, чужой среди своих» – советский кинофильм в жанре «истерн», снятый в 1974 г. Это дебютная работа режиссера Никиты Михалкова, в основу которой легла повесть Эдуарда Володарского и Никиты Михалкова «Красное золото», написанная на основе заметки в газете. Режиссер Алексей Герман отозвался о картине как о новаторской⁴⁴. Сегодня этот фильм называют «культовым», входящим в сотню лучших отечественных фильмов. У картины запутанный, увлекательный детективный сюжет, очень красивый видеоряд, непростые образы героев со своими характерами и прошлым. Для фильма советским композитором Эдуардом Артемьевым была написана удивительной красоты завораживающая музыка, погружающая зрителя в особое настроение, которая до сих пор популярна и живет уже самостоятельной жизнью. Тема недавних потрясений, Революции и Гражданской войны, используется в картине как исторический фон для детективно-приключенческой фабулы, как путь выхода на общечеловеческие вопросы о чести, дружбе, верности.

Однако имеется в киноповествовании пара моментов, на которые хотелось бы обратить внимание: упоминание Каппеля

⁴⁴ Мусский И. А. Сто великих отечественных фильмов [Электронный ресурс] // Literus : эл. библ. URL: http://litterus.narod.ru/100/100_otech_kino.htm#linktostr2875 (дата обращения: 05.05.2018).

(своеобразный «привет» фильму «Чапаев», снятому 40 лет назад) и реплика героя Анатолия Солоницына (любимого актера Андрея Тарковского) о партийной ответственности, в интонации которого слышится знакомая фальшивая нота, слетавшая на закате социализма с самых высоких трибун.

Обобщая сказанное об историко-революционном кинематографе, принимая во внимание самые яркие, выпуклые его черты и характеристики и не заостряя взгляда на нюансах и исключениях, которые, несомненно, имели место, можно выделить следующие периоды в его развитии:

1920-е гг. – время экспериментов;

1930–1940-е гг. – время пропаганды, создание мифа;

1950–1960-е гг. – время раскрепощения кинематографа, жанровое разнообразие, стремление к исторической правде, трансформация образа врага, внимание к духовным переживаниям и психологии героев;

1970–1980-е гг. – превращение темы Революции и Гражданской войны в легенду, еще большее разнообразие жанров, привлечение этих сюжетов в развлекательное кино.

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Во время Великой Отечественной войны кинопроизводство в Советском Союзе не остановилось. Центральные киностудии были эвакуированы в столицы республик Средней Азии (Алма-Ата, Ташкент, Ашхабад). В годы войны у многих советских людей меняется самосознание, в большей степени это проявляется в интеллигентской среде и особенно явно можно наблюдать в творческом ее сегменте. Хорошо известны рассуждения российского литературоведа Мариэтты Чудаковой, которая ослабление цензуры и государственного контроля над работниками культуры, произошедшее в 1943 г., называла «первой оттепелью». Однако «остановка», по ее мнению, наступила очень скоро, уже в 1946 г., и затем, почти на 10 лет, эволюция вновь остановилась и возрождение относительной творческой свободы пришло только с «шестидесятниками»⁴⁵. Знаки этой «первой оттепели» нашли отражение и в киноискусстве военного времени.

Кинокритик Ю. Богомолов, рассматривая историю советского кино, отмечал, что война оказалась репетицией «оттепели» и серьезным испытанием для советского «мифомира». «Она смогла вырвать индивидуальное сознание из мифологической нирваны. На войне человек оказался один на один со смертью и с Историей. Мифократический режим, чтобы спастись, хотя бы частично вынужден был амнистировать “я”, выпустить “я” из заточения...»⁴⁶.

Явно пропагандистское кино, с черно-белой трактовкой сюжета и карикатурным изображением врага, продолжало существовать. Но современные историки кино выделяют более глубокие

⁴⁵ Чудакова М. О. Заметки о поколениях в советской России // Новое лит. обозрение. 1998. № 30. С. 83.

⁴⁶ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. С. 21.

в содержательном плане и выборе художественных средств картины, созданные в годы «репетиции оттепели» на военном материале.

Очень человечный и трогательный фильм «Машенька» (1942), снятый Юлием Райзманом по сценарию Евгения Габриловича, ставит множество нравственных вопросов о дружбе, любви и верности. Главная героиня, Маша Степанова, чистая и мечтательная девушка, встретив свою первую любовь, пронесит ее через испытания обманом и предательством. Цельная натура, она и окружающих ее людей, и предмет своей любви невольно заставляет становиться лучше, честнее. В картине слышны исповедальные мотивы, ставшие характерными чертами художественных произведений 1960-х гг. Лента примечательна также тем, что здесь представлен редкий для советского кино сюжет о финской военной кампании 1939 г.

Историк кино Н. Зоркая пишет об этом фильме: «Героиня, с ее нравственным максимализмом, воплотила в себе черты поколения, рожденного после революции и достигшего совершеннолетия к 1941 году. Этот характер сплавлен из юношеского прямолинейного ригоризма, бескорыстия, простодушия, доброжелательности, доверчивости и вместе с тем тихой твердости, незыблемых понятий и нравственных норм. При выходе картины на экран уже в дни войны становился ясен обобщающий смысл скромной повести о Машеньке, девушке с почты. Она была действительно открытием нового для российского кинематографа характера-портрета и еще – портрета поколения, первым встретившего войну, прореженного смертью, как никакое другое»⁴⁷.

Экранизация Марком Донским повести Ванды Василевской «Радуга» (1943) невероятно сильна по своему эмоциональному воздействию на зрителя. Это фильм о деревенской украинской женщине Олене Костюк, вставшей в ряды партизан и не предавшей своих товарищей, несмотря на нечеловеческие пытки и смерть новорожденного ребенка, убитого фашистским офицером. В разгар войны Олена воспринималась как символ, как обобщенное изображение народной силы, героизма и материнской любви. «Радуга» – одна

⁴⁷ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. М. : Белый город, 2014. С. 291.

из первых советских кинолент, показанных в США, и имевшая успех у американского зрителя – была удостоена премии Национального совета кинообозревателей США. Молодой итальянский журналист Джузеппе Де Сантис писал: «Всем, кто будет читать эти строки, мне хочется крикнуть: “Спешите смотреть Радугу!” Это лучший из фильмов, появившихся на наших экранах с тех пор, как Италия, освободившись от фашистской диктатуры, стала получать иностранную кинопродукцию»⁴⁸.

Один из фрагментов фильма отражает изменения в отношении религии и верующих, произошедшие после известной встречи Сталина с тремя митрополитами Русской православной церкви в 1943 г. В результате положение Церкви значительно облегчилось: власти разрешили открыть часть церквей, монастырей и даже семинарий, издавать официальный журнал Московской патриархии и избрать Патриарха. В этой связи обращает на себя внимание эпизод, не вписывающийся в мировоззренческие рамки страны победившего атеизма, когда односельчане приходят покарать старосту за сотрудничество с фашистами. Они одергивают предателя, пытающегося взывать к Богу, глядя на икону Божьей Матери: «Это не твой Бог! Это наш Бог!».

В фильме «Нашествие» (1944), снятом Абрамом Роомом по сценарию Леонида Леонова, один из главных героев – человек, только что освобожденный из ГУЛАГа, «отщепенец», по тогдашним меркам. Затрагивать подобные темы в предвоенном кино, говорить о репрессированных или делать их героями кинолент было невозможно. Правда, о причинах заключения в картине говорится намеками, но большинству зрителей было ясно, в чем дело. В начале войны из тюрем и лагерей на командные посты в Красную армию возвращали репрессированных в 1930-е гг. советских военачальников.

Картина «Однажды ночью» (1945) Бориса Барнета характеризуется современными критиками как серьезная работа, в которой немецкий офицер (его играет сам режиссер) показан не просто умным, а в определенном смысле даже обаятельным человеком.

⁴⁸ Цит. по: *Зоркая Н.* История отечественного кино. XX век. С. 275.

Главная героиня, юная Варя, вчерашняя школьница, работая уборщицей немецкой канцелярии, расположившейся в захваченной школе, прячет и выхаживает на чердаке трех раненых бойцов. За подобное «преступление против Германии» объявлена смертная казнь. «Все действие фильма – молчаливый подвиг девушки. Действие внешнее – это Варина конспирация, ее тайные посещения чердака, быстрые и неслышные пробеги по лестнице с едой для раненых, ее дежурства у ложа умирающего красноармейца. Действие внутреннее – мучительное преодоление страха и собственного бессилия»⁴⁹.

В фильмах, снятых в 1943–1944 гг., советские герои уже не угощают гитлеровских офицеров отравленной едой, так как обыденная правда об оккупации оказалась намного страшнее вымышленных в первые месяцы войны полуводевильных сюжетов. Жизнь под фашистским гнетом теперь изображается на экране как внутреннее молчаливое и упорное сопротивление.

Невозможно не упомянуть еще о двух фильмах времен войны – фаворитах современного зрителя. Это снятые в 1943 г. «Два бойца» Леонида Лукова и «Жди меня» Бориса Иванова и Александра Столпера. Первый поставлен по повести Льва Славина «Мои земляки» и рассказывает о фронтовой дружбе одессита Аркадия Дзюбина и парня с Урала (Саши с Уралмаша) Саши Свинцова. Одного из бойцов играет Марк Бернес – популярнейший советский актер и певец. Он же поет в кадре одну из самых любимых (вплоть до настоящего времени) военных песен «Темная ночь» (композитор Никита Богословский, поэт Никита Агатов), которую вслед за актером запела вся страна.

Темная ночь, только пули свистят по степи,
Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают.
В темную ночь ты, любимая, знаю, не спишь
И у детской кровати тайком ты слезу утираешь...

После выхода на экран фильма «Два бойца» шутки и остроты одессита Дзюбина вошли в повседневную речь фронта и тыла. Исполнители главных ролей, Борис Андреев и Марк Бернес, были

⁴⁹ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 293.

награждены боевыми орденами Красной Звезды – как участники работы над фильмом⁵⁰.

Пережила свое время и вошла в фондовую коллекцию классики советского кино картина «Жди меня», лейтмотивом которой стало одноименное стихотворение Константина Симонова, прочно ассоциирующееся сегодня с военными годами:

Жди меня, и я вернусь,
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: – Повезло.
Не понять, не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.

Именно об этих художественных лентах главный редактор журнала «Искусство кино», кинокритик Даниил Дондурей сказал в одном из своих интервью: «Без этих фильмов мы бы не победили»⁵¹.

Все перечисленные выше военные картины, конечно, не лишены идеологического пафоса, так как главной задачей кинематографа тех лет было создание патриотического настроения, формирование сильных эмоциональных переживаний, поднимающих дух и укрепляющих моральные силы. Но следует также признать, что их идейная составляющая вплетена в сюжетные киноповествования вполне органично, она не выдвигается на первый план, где доминируют человеческие отношения, не сводится к примитивной пропаганде, а часто выстраивается на морально-этической и нравственной почве.

Таким образом, во время войны происходит внутреннее духовное раскрепощение творцов художественных произведений. Идеология отступает в условиях, когда человек поставлен на грань жизни и смерти, что приводит к появлению вполне реалистичных

⁵⁰ Мусский И. А. Сто великих отечественных фильмов.

⁵¹ Цена победы. Кино про войну: что за кадром [Электронный ресурс] // Эхо Москвы : [сайт]. URL: <https://echo.msk.ru/programs/victory/601986-echo/> (дата обращения: 05.05.2018).

по своему содержанию и идейному наполнению кинофильмов. «Военные годы нанесли первый удар искусству социалистического реализма. Пустые формулы “исторического оптимизма” и “изображения действительности в ее революционном развитии” не смогли пройти трагическую проверку правдой войны»⁵².

В 1946 г. «гайки» снова начали закручивать, так как Сталин боялся фронтовиков, боялся армии, влияния западной культуры. Пришедшая вместе с Победой атмосфера внутренней свободы была задушена последним витком репрессий. Об этом ярко и убедительно свидетельствует серия постановлений, принятых в 1946–1949 гг., нацеленных на различные отрасли искусства⁵³.

В кинопроизведениях второй половины 1940-х гг. начинает формироваться сталинский миф о войне («Подвиг разведчика» (1947) Бориса Барнета, «Молодая гвардия» (1948) Сергея Герасимова, «Звезда» (1949) Александра Иванова), который, практически не затронув кино периода «оттепели», был возрожден в 1970-е гг., но на ином, имперском уровне. В этих произведениях очевидна идеологическая и пропагандистская доминанта в ущерб достоверности, правдивому взгляду на человека в условиях военных испытаний.

В фильмах 1945–1949 гг. нарастает славословие культа личности, а подвиг целой страны персонифицируется в фигуре Верховного главнокомандующего. Фильм со знаковым названием «Великий перелом» (1945) Фридриха Эрмлера открывает цикл сталинского военного апофеоза, хотя самого вождя на экране здесь еще нет, он – «творец Победы» – действует откуда-то из сакрального

⁵² Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 296.

⁵³ Постановления ЦК ВКП(б), фактически запрещавшие свободу творчества в области культуры: «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «О репертуаре драматических театров» (август 1946 г.), «О кинофильме “Большая жизнь”» (сентябрь 1946 г.), «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”» (февраль 1948 г.), «О декадентских тенденциях в советской музыке» (февраль 1948 г.), «О журнале “Крокодил”» (сентябрь 1948 г.). В них содержались негативные оценки произведений таких деятелей культуры, как А. Ахматова, М. Зощенко, В. Мурадели, Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, творчество которых признавалось аполитичным, безыдейным, буржуазным. Порочным в идейно-политическом отношении был признан фильм режиссера Л. Лукова «Большая жизнь» о послевоенном восстановлении Донбасса.

кремлевского закадрового «далека». Действие картины разворачивается летом 1942 г. в городе без названия «у великой реки», в котором подразумевается Сталинград.

Наиболее показательным и одиозным примером послевоенных фильмов, направленных на создание мифов, можно назвать картину «Падение Берлина» (1949) Михаила Чиаурели. Будучи лидером проката 1950 г., она была снята с экрана после смерти Сталина и не демонстрировалась вплоть до 2000 г. Сталин здесь изображен гениальным военачальником и мудрым правителем, командование Вермахта – трусливым и недалеким, сам Гитлер – эксцентричным и зловещим, немецкие солдаты – озлобленными и недалекими, союзники – хитрыми и ненадежными. Финальная сцена киноленты, где показан победный визит Сталина в Берлин и его проход по красной дорожке к восторженной толпе солдат и офицеров, взявших Рейхстаг, – яркое доказательство исторической фальсификации. В действительности руководитель СССР никогда не летал на самолетах и, конечно, не посещал столицу Германии в день, который впоследствии стал праздником Победы.

Вот как говорит о фильме «Падение Берлина» Н. Зоркая: «Образной системе “Падения Берлина” свойственно эклектичное соединение персонажей-символов (эталонный русский богатырь со знаковым именем Алексей Иванов, рожденный 25 октября 1917 года под выстрелы легендарного крейсера “Аврора”, а также его мать – “вочеловечение” аллегории Родина-мать) с некоторыми реальными, документально запечатленными фактами военной истории. <...> Есть в фильме немало истинно художественных батальных композиций, впечатляющих эпических сцен. Таков, например, огромный эпизод танковой атаки и взятия Зееловских высот – захватывающий темперамент, мощь, размах и, сверх всего, гениальная музыка Концерта для фортепьяно с оркестром Шостаковича. <...> Чиаурели храбро помещает мифологического генералиссимуса на белый самолет-птицу. Из яркой небесной голубизны приземляется на берлинской мостовой этот Зевс-громовержец или инопланетянин. И площадь шквалом несется к нему – не только Советская армия, но и освобожденные ею из лагерей смерти французы, испанцы,

бельгийцы – вся Европа. “Падение Берлина” явилось апогеем сталинской мифологии на экране и открыло самый плачевный период истории советского кино, позже названный “малокартиньем”⁵⁴.

Интересно заметить, что и так называемая «норма» производства кинофильмов после войны была крайне мала – всего 8 кинокартин в год. При этом посещаемость кинотеатров в послевоенном Советском Союзе отмечалась как одна из лучших в мире – 19 раз в год в сельской местности и 23 – в городе (на душу населения)⁵⁵. Надо признать, что походы в кино всегда были одним из главных видов отдыха советского человека.

С 1951 по 1956 гг. кинофильмов о войне в Советском Союзе не снимали. Причины этого факта пока глубоко не осмыслены искусствоведами и культурологами. Возможно, сказывалась усталость от военной темы, эмоциональное перенапряжение, вызванное тяжелыми годами. На экран выходят, в основном, комедии. Популярен также жанр исторических биографий об ученых, композиторах, художниках, полководцах и других выдающихся персонажах российской истории. Однако эти фильмы далеки от реальности, в них чаще всего представлена мифологизированная трактовка жизненного пути известных деятелей отечественной культуры и политики.

Совершенно иные фильмы появляются после XX съезда в период «оттепели». Самая известная кинолента за границами СССР – это, конечно, «Летят журавли» Михаила Калатозова (1957), получившая Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля в 1958 г. «Все началось с “Журавлей”», – восклицает в своей книге, посвященной кинематографу 1960-х, литературный критик Лев Аннинский. – Внешние контуры успеха: “Золотая пальмовая ветвь” в Канне, две с половиной тысячи рецензий в западной печати за две недели, всеобщий вопль: “Русские запустили кинематографический спутник!” <...> Еще один внешний параметр: за три месяца 1957 г. фильм посмотрело 16 млн зрителей. Для каждого он стал – частичкой опыта,

⁵⁴ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 303.

⁵⁵ Кокарев Е. И. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М. : Рос. фонд культуры, 2001. С. 23, 26.

судьбы. <...> И все же. <...> Переворот, произведенный в нашем сознании “Журавлями”, объясняется не тем, что “премию дали”, и не тем, что “что все смотрели”, а тем, как смотрели. <...> На всех уровнях зрительского восприятия произошел какой-то сдвиг, словно размыло какую-то преграду между обычным искусством, воспринимаемым извне, и бытием, которым живешь. И этот размыв границ, произведенный фильмом, ощущался немедленно и в любой аудитории. <...> Фронтовиков. <...> Вдов. <...> Вчерашних студентов...»⁵⁶.

Современный историк кино А. Шпагин называет картину «первой религиозной драмой, где человек проходит сквозь бездну страданий, выходит благодаря этой бездне, благодаря этому аду, на иную ступень в понимании жизни. И в финале фильма героиня Вероника уже выше своей трагедии и в ее душе как в капле воды отражаются все смыслы бытия, она превращается в совершенно иного человека»⁵⁷.

И дальше, вслед за «Журавлями», в кинолентах конца 1950-х гг. на экране перед зрителями предстает не победоносная война, а страшное всенародное бедствие, не герои и подвиги, а испытания и потери. «Дом, в котором я живу» (1957) Льва Кулиджанова, «Баллада о солдате» (1959) Григория Чухрая, «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука – фильмы, где творцом победы изображен рядовой солдат, обыкновенный человек.

Сценарий фильма «Дом, в котором я живу», призер конкурса киносценариев 1956 г., имеет неореалистическую структуру: берется исходная локальная общность, которая позволяет проследить несколько параллельных судеб. Здесь этой общностью стал обычный дом довоенной застройки на московской окраине, куда заселяются герои фильма в 1935 г. Перед зрителем предстает типовая советская коммуналка – социальный портрет общества⁵⁸. В одеждах,

⁵⁶ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 8–9.

⁵⁷ Цена победы. Кино про войну: что за кадром [Электронный ресурс] // Эхо Москвы : [сайт]. URL: <https://echo.msk.ru/programs/victory/601986-echo/> (дата обращения: 05.05.2018).

⁵⁸ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 311.

интерьерах, разговорах, популярных мелодиях передана повседневная жизнь довоенной Москвы.

Война в этом фильме имеет скорее подчиненное значение, как некий жизненный этап для дома и его обитателей. Есть в картине художественные и изобразительные приемы, которые впоследствии станут хрестоматийными: преграждающие путь героям, из языков пламени вырастающие огромные цифры – 1941 – роковая дата для всех биографий, о которых рассказывает фильм; вернувшийся домой усталый солдат, заснувший, не раздеваясь, в шинели на кровати и не услышавший боя курантов, грома салюта, шума толпы, празднующей Победу. «По прошествии лет Ульянов (исполнитель одной из ролей в фильме) будет вспоминать, заново оценивать, анализировать: “Дом, в котором я живу” – это очень прозрачный, суперреалистический фильм, за которым стоит жизнь целого общества в тот момент, когда уже не было давления идеологии, но не стало еще и полного раскрепощения. Вот на этой тонкой грани картина произвела серьезнейшее изменение в нашем кинематографе, в ней увидели новый шаг, новую дорогу, новое кино...»⁵⁹.

Картина «Баллада о солдате» получила специальный приз жюри Каннского кинофестиваля в 1960 г. «За высокий гуманизм и превосходное художественное качество». В дальнейшем фильм был отмечен несколькими международными премиями и номинирован на «Оскар» по категории «Лучший оригинальный сценарий». Идея фильма, задуманного режиссером в жанре баллады, как памятника павшим в войне, достигается совершенно невоенным содержанием. В картине нет батальных сцен, фронтовых, героических сюжетов, и на свой кинопостамент режиссер поставил обыкновенного, «подчеркнуто живого»⁶⁰ человека. Алеша Скворцов, отпущенный генералом в отпуск на шесть дней повидать мать в далекой тыловой деревне, проходит через цепь маленьких нравственных испытаний, фильм строится как цепочка замкнутых эпизодов, каждый из которых по-новому раскрывает душевные достоинства героя.

⁵⁹ Цит. по: Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 314.

⁶⁰ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 47.

Молодой солдат раздает незнакомым, случайным попутчикам единственное свое богатство – шесть дней, отпущенных ему судьбой, чтобы увидеться с родными, к которым ему не суждено будет вернуться с войны.

Общее в фильмах «Баллада о солдате», «Судьба человека» и «Летят журавли» – «новый взгляд на человека, человек в горниле истории, человек как объект исторического действия, в котором он должен сделать решающий выбор, и история – через личность»⁶¹. По образному выражению известного литературного критика «“Баллада о солдате” врачевала те душевные раны, которые были жестоко вскрыты “Журавлями”. <...> Если “Журавли” были – вопрос, то “Баллада” была – ответ»⁶².

«Баллада о солдате» была снята Г. Чухраем в стилистике притчи. В советском кинематографе 1960-х гг. можно заметить достаточно явные следы притчевых форм, первые шаги в сторону притчевой поэтики.

Показательна в этом отношении картина Александра Алова и Владимира Наумова «Мир входящему» (1961). В рецензии В. Кардина, опубликованной журналом «Искусство кино», лента характеризуется как «фильм-символ, от названия до последней сцены. Эпически символичны начальные кадры и иронически символичны заключительные. Символична немка... рожаящая сына, символична машина, мчащаяся через ночь, символичен русский солдат Иван Ямщиков с его огромной нравственной силой и непоказным величием»⁶³. Ярко выраженная метафора, действительно, читается в первом кадре фильма, где мы видим, что из деревянного солдатского креста над могилой пробился молодой росток со свежими листочками. Пацифистским смыслом наполнен и последний эпизод киноленты: младенец, рожденный немецкой женщиной в русском госпитале в последние часы войны, писает под смех русских солдат на сваленное в кучу оружие.

⁶¹ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 49.

⁶² Там же. С. 51.

⁶³ Цит. по: Фомин В. И. Правда сказки: кино и традиции фольклора. М. : Материк, 2001. С. 219.

Главный герой картины «Мир входящему», младший лейтенант Ивлев, прибывший на фронт, только окончив военное училище, под конец войны и жаждущий настоящих подвигов, поджав губы, подчинится «несерьезному» приказу отвезти беременную немку в госпиталь. Но после этого рейса по ночной, незнакомой, смертельно опасной дороге Германии, похоронив погибшего в пути веселого шофера-балагура, напоминающего своим неунывающим, дружелюбным нравом Василия Теркина, любимого фронтовиками поэтического персонажа известной поэмы А. Твардовского, младший лейтенант Ивлев явится в немецкий город Квикау истерзанный, измученный и повзрослевший. «“Баллада о солдате” была картиной о добре. “Мир входящему” – картина об испытании добра злом»⁶⁴.

«Притча, – подчеркивает киновед, историк кино В. И. Фомин, – стремится выразить нечто несравнимо более существенное, важное, глубокое, чем то, что она непосредственно изображает. <...> В притче способность концентрировать, сгущать, обобщать художественную мысль проявляется, пожалуй, с наибольшей полнотой. На каком-то одном, совершенно локальном, частном, подчас микроскопическом «примере» притча, способная выявить универсальную формулу великого множества разноликих явлений, <...> притча стремится не столько прямо выразить свое огромное содержание, сколько подвести к нему, обозначить намеком бездонную глубину, дать ключ к лабиринту жизненных проблем и явлений»⁶⁵.

Жанр фильма Ларисы Шепитько «Восхождение» (1976), получившего в 1977 г. премию «Золотой медведь» Берлинского кинофестиваля, В. И. Фомин определяет как «скрытую, замаскированную» притчу, когда сюжетное действие не только не стремится обнаружить свой условно притчевый характер, но ищет возможности раствориться в рамках повествования вполне достоверного, ничем не нарушающего впечатление жизнеподобия⁶⁶.

Появление повести писателя-фронтовика Василя Быкова «Сотников», по которой был поставлен фильм, вызвало в свое время

⁶⁴ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 67.

⁶⁵ Фомин В. И. Правда сказки. С. 235.

⁶⁶ Там же. С. 238.

острую дискуссию о возможности жанра притчи в освещении событий Великой Отечественной войны. Сам автор категорически отрицал принадлежность своего творчества к жанру притчи. Василь Быков писал о мотивах, которые побудили его взяться за сюжет этой повести: «Прежде всего и главным образом меня интересовали два нравственных момента: что такое человек перед сокрушающей силой обстоятельств? На что он способен, когда возможности отстоять свою жизнь исчерпаны им до конца и предотвратить смерть невозможно?»⁶⁷. Однако другой белорусский писатель, Алесь Адамович, увидел в творчестве Быкова «необычную поэтику притчи» – «притчу с предельно реалистическими обстоятельствами и со всем возможным богатством диалектики души»⁶⁸. Сила воздействия «замаскированной притчи» заключается в том, что мораль, нравственный урок преподносится как бы самой жизнью. И все же большинство современных кинокритиков видят в его содержании библейский сюжет – о предательстве и принятии своей судьбы, притчу о восхождении человека на высоты собственного Духа, о способности человека быть человеком в самых нечеловеческих условиях. «Высокая смерть честного человека и позорная духовная смерть иуды-предателя противопоставлены с резкостью и назидательностью притчи. Анализируется не столь психология причин: почему два вчерашних товарища-партизана, однополчанина оказались полярно противоположны, но сам факт возможности личного выбора даже перед лицом неминуемой гибели»⁶⁹.

В кинокартине «Иваново детство» (1962), отмеченной главной премией Венецианского кинофестиваля, режиссер Андрей Тарковский говорит о своем поколении – поколении детей войны и их расстрелянном детстве. Одна из главных линий картины – сны мальчика, в которых он предстает ребенком в противовес военной реальности, заставившей его стать не по годам взрослым, переполненным ненавистью. По сравнению, с получившими признательность и высокие оценки отечественными фильмами конца 1950-х гг.

⁶⁷ Цит. по: *Фомин В. И.* Правда сказки. С. 239.

⁶⁸ Там же. С. 241.

⁶⁹ *Зоркая Н.* История отечественного кино. XX век. С. 399.

(«Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека»), первая работа молодого режиссера стала новым взглядом на войну, сквозь призму изломанного детского сознания. «Тарковский сделал содержанием фильма Иваново состояние, – пишет в своей книге о шестидесятниках Лев Аннинский, – его сорванный с оси характер, его исказившийся внутренний мир. Он распахнул эту обугленную душу четырьмя снами», составляющими главную суть сюжета. «Не война глазами Ивана, – предмет фильма, а исказившаяся душа Ивана – глазами человека, для которого война осталась всеобщей катастрофой, перевернувшей систему ценностей. Иван Тарковского – проекция взгляда на мир самого Тарковского, образ его тревоги»⁷⁰.

Теме искореженного детства и изломанных детских жизней посвящена талантливая работа Николая Губенко «Подранки» (1976). Подранками называют птиц с перебитым крылом. Очень хорошо слышна в картине исповедальная интонация. Она появилась благодаря сильному авторскому началу этого произведения, так как сценарий к фильму был написан самим режиссером, рожденным в Одессе в августе 1941 г., потерявшим в этой войне отца и мать, знавшим что такое детский дом и сиротство. Отдать дань памяти своему трудному детству и дань уважения своему поколению, выстоявшему в тяжелых, недетских испытаниях, – видимо, главный авторский мотив. Здесь в центре повествования интернат, куда привозят детей, оставшихся без родителей и родных в военные годы. Это очень разные мальчишки, каждый со своим характером и со своей раной в сердце. Их опекают и обучают, кормят и воспитывают взрослые люди также с непростыми судьбами и войной за плечами, но многие из них пытаются отогреть детские души, показать, что они не одни на этом свете. Познание мира, личностное становление и взросление маленьких подранков в мирной жизни, а также продолжение их потерь и трагедий, разрушение семей и родственных связей – вот основные сюжетные нити картины.

В 1960–1970-е гг. появляется кино, к созданию которого причастны авторы (сценаристы, режиссеры), пережившие войну на собственном опыте, будучи военными корреспондентами или бойцами

⁷⁰ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 112–113.

советской Красной армии. В их произведениях чувствуется стремление поделиться своим личным знанием, виденным и пережитым, попытка дотянуться до исторической правды. Тема Великой Отечественной войны зазвучала по-новому. Во многих произведениях внимание заостряется на судьбе отдельно взятого человека в подчас нечеловеческих условиях.

Такова картина «На семи ветрах» (1962), снятая бывшим фронтовиком, гвардии рядовым, воевавшим под Вязьмой и Смоленском, Станиславом Ростоцким. Здесь рассказана простая история о любви и верности, умении ждать. Приехав к жениху с Дальнего Востока в небольшой городок в западной части страны, героиня фильма Светлана находит записку: «Сегодня опять плохая сводка. Пошел исправлять. Возьму Берлин и вернусь...». Девушка остается ждать любимого в его квартире, в небольшом двухэтажном доме, стоящем «на семи ветрах» на окраине городка. За долгие военные годы ее обитель занимает то редакция военной газеты, то госпиталь, то она превращается в прифронтовое укрытие для отступающих советских солдат. И Светлана включается в предлагаемые ей обстоятельства. Она помогает журналистам газеты «Вперед!» в то время, когда советские войска отступают на восток. «Отступаем, отступаем. Вот и извольте-ка: для армии, которая от границы отступает на восток – назад, делать газету под названием “Вперед!”», – сетует пожилой главный редактор в чине полкового комиссара с выправкой и речью царского офицера. По ходу сюжета девушка работает санитаркой в тыловом госпитале и рискует жизнью под обстрелами на границе фронта и тыла, не желая покидать ставший опасным дом. В картине множество мелких деталей, из которых соткана повествовательная ткань фильма, приближающих эту художественную, постановочную ленту к реальным событиям военного времени. Таков, например, очень трогательный, щемящий эпизод с чтением вслух солдатами, укрывшимися в доме, не дошедших до своих адресатов довоенных писем, найденных случайно в почтовой сумке и теперь дарящих воспоминания о далекой и, кажется, недостижимой мирной жизни. Или разговор Светланы о боге с журналисткой из Ленинграда, муж и сын которой остались в блокадном городе: «Вы верите в Бога, Светлана? – Нет. – А я бы

хотела верить иногда. Ну кому, кроме Бога, могу я молиться, чтобы мой муж, сын там в Ленинграде остались живы? Не молиться же верховному командованию...».

Другой фильм, снятый С. Росточким более чем через десятилетие, также посвящен женщине на войне. Это картина «А зори здесь тихие...» (1976), поставленная по повести писателя-фронтовика Бориса Васильева в жанре лирической трагедии.

Пять героинь фильма, пять девушек-зенитчиц, отправившихся за своим командиром, старшиной Васковым, на задание, чтобы остановить 16 немецких диверсантов, олицетворяют пять женских образов эпохи, пять социальных портретов советского общества. Все они погибнут. Это молодая вдова командира Красной армии; дерзкая и бесстрашная «комсомольская богиня», о которой пел когда-то бард-фронтовик Булат Окуджава; немногословная дочь лесника; задумчивая университетская отличница с томиком А. Блока; девушка-сирота, выросшая в детском доме.

Основная мысль фильма – хранить благодарную память о тех, кто рожден был стать женой, матерью, но не стал, потому что, по словам старшины Васкова: «помощи ждать нам неоткуда и держать фронт надо даже когда сил не будет, все равно держать... потому что за спиной у нас Россия... Родина, значит, проще говоря».

Значительным событием в советской кинематографии было появление картины «Живые и мертвые» Александра Столпера (1964), снятой по военному роману К. Симонова, специального корреспондента газеты «Красная звезда» в годы Великой Отечественной войны, закончившего ее в чине подполковника. Фильм посвящен трагическим событиям первых месяцев войны, лета и осени 1941 г. Потоки беженцев, котлы окружения советских воинских частей и попытки вырваться из них, горечь отступления, множество жертв, атмосфера недоверия и шпиономании впечатляюще показаны в этой художественной киноповести. Документальная манера фильма, отсутствие музыкального ряда приближают его повествование к правде о войне, которую знали ее участники. Среди персонажей нельзя не отметить фигуру генерала Федора Серпилина, олицетворяющего репрессированных накануне войны офицеров Красной армии. «Время, проведенное там, – замечает он в разговоре

с сослуживцем о своем заключении, – считаю, прежде всего, бездарно потерянным временем. Мне вернули звание, оружие, обещали восстановить в партии. <...> Но я хочу доказать своим примером, что со многими другими, попавшими туда, совершена такая же нелепость, как и со мной».

В прокате 1964 г. «Живые и мертвые» заняли первое место, собрав 41,5 млн зрителей. Картина завоевала первый приз на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде, была удостоена главной премии на Международном кинофестивале в Карловых Варах, демонстрировалась на фестивале в Сан-Франциско и на многих других международных смотрах. Французская газета «Монд» писала в то время: «“Живые и мертвые” не просто “военный фильм”. И в историческом повествовании, и в трактовке характеров нет ничего лубочного. Люди выполняют свой долг и, может быть, больше, чем долг. Они умирают, но не скрывают от нас, что хотели бы жить. Это полная противоположность героическим эпопеям с описанием жизни святых, вроде “Падения Берлина”. Это хроника войны, которая стоила СССР семнадцати миллионов погибших»⁷¹.

В 1970-е гг. государственный заказ на сакрализацию темы Великой Отечественной войны приводит к актуализации создания мифа о ней, но на новом, «имперском», по словам культуролога Д. Дондуря, уровне⁷². На эту страницу истории делается основная ставка в патриотическом воспитании молодого поколения. В угоду официальному подходу и очищенным историческим трактовкам снимаются фильмы-эпопеи «Освобождение» (1968–1972) Юрия Озерова по сценарию Юрия Бондарева, «Блокада» (1973–1977) Михаила Ершова по роману Александра Чаковского. Но, в то же время, продолжают выходить фильмы, раскрывающие тему войны через личность, драму человека, передающие ощущение невероятной трагедии.

Лента Алексея Германа «Проверка на дорогах» была снята по повести его отца, фронтовика Юрия Германа «Операция “С Новым годом!”» в 1971 г., но выпущена на экраны только в 1986 г.

⁷¹ Мусский И. А. Сто великих отечественных фильмов.

⁷² Цена победы. Кино про войну: что за кадром.

Чиновники Госкино посчитали фильм дегероизирующим народное сопротивление в годы войны. Не спасли картину положительные отзывы ведущих советских кино- и театральных режиссеров Григория Козинцева, Сергея Герасимова, Георгия Товстоногова, а также авторитет Константина Симонова, отметившего «принципиальную важность ее выпуска»⁷³. Действительно, непатриотичной выглядит жительница освобожденного партизанами села, на чем свет ругающая Красную армию, «драпающую от фашистов до самой Волги». Здесь впервые в советском кино глубоко затронута тема тех, кому выпало оказаться в фашистском плену, в то время как проблема реабилитации бывших предателей была невозможной в кинематографе тех лет. Одним из главных героев в фильме выведен бывший военнопленный советский солдат, перешедший на службу к немцам, а затем, не выдержав предательства, сдавшийся партизанам. Кроме того, сюжет картины строится на противопоставлении позиций командира и комиссара партизанского отряда в отношении попавших в немецкий плен солдат и офицеров советской армии и этого перебежчика, в частности. Командир отряда допускает, что «не у всех была такая возможность» – избежать пленения ценой собственной жизни. Да и вообще он относится к людям по-человечески, а не «по-комиссарски». «В фильме – правда жизни и в бытовых деталях, и, самое главное, в философских и нравственных позициях героев», – отмечал в интервью исполнитель одной из главных ролей киноленты⁷⁴.

В фильмах, посвященных Великой Отечественной войне, снятых в советский период, в отличие от кинокартин революционной тематики, вряд ли можно найти большое разнообразие жанров. В обнаруженной динамике можно отметить стремление к документальности в изображении фронта и тыла на киноэкране, внимание к бытовым подробностям, с одной стороны, и усиление сакрализации этого исторического события в контексте общей истории страны – с другой.

⁷³ Мусский И. А. Сто великих отечественных фильмов.

⁷⁴ Там же.

Один из фильмов позднего советского времени, который обращает на себя внимание, – «Торпедоносцы» (1983), поставленный Семеном Арановичем по мотивам повести Ю. Германа. Здесь очень реалистично отражена повседневная жизнь военного гарнизона северной морской авиации, отношения между людьми (любовь, дружба, семейные радости и измены), трагизм войны, забирающей женские и детские жизни. Для усиления эффекта достоверности некоторые кадры картины стилизованы под хронику. Очень примечателен создающий характерную атмосферу звуковой ряд киноленты. Ее основные события разворачиваются на фоне трансляций знаменитой и любимой многими советскими людьми радиопередачи «Театр у микрофона», голосов известных артистов военных лет Петра Лещенко, Марии Бабановой и др.

В течение почти полувека советские кинематографисты снимали фильмы о Великой Отечественной войне. За эти годы менялись акценты, отличалась подача, трактовка и смысловая нагрузка, которую несли эти художественные кинопроизведения. Но основные, наиболее общие выводы о закономерностях развития военной темы в советском кинематографе можно сформулировать так:

1941–1942 гг. (начало войны) – черно-белое изображение героев и врагов, громкие агитационно-пропагандистские ноты;

1943–1945 гг. – усложнение сюжетных линий, образов героев и врагов, при этом патриотические и идеологические акценты сохраняют свою актуальность;

вторая половина 1940-х гг. – доминирует ярко выраженный идеологизированный подход и фальсификация темы;

1951–1956 гг. – фильмы о войне не снимают;

конец 1950-х – 1960-е гг. (годы «оттепели») – стремление к исторической правде, внимание к духовным переживаниям и психологии героев, в центре повествования – человек;

1970–1980-е гг. – с одной стороны, сакрализация темы на имперском уровне, с другой – стремление к документальности и достоверности, внимание к повседневной стороне военного времени.

Глава 5

СОВЕТСКОЕ КИНО ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ» (конец 1950-х – 1960-е гг.)

В хрущевскую «оттепель» советское кино, возможно, лишь отчасти, перестало служить ярко выраженным орудием пропаганды, но в большей мере стало проявлением творческой мысли и замыслов художников-создателей кинопроизведений. Изменились смыслы и акценты: по словам актера и режиссера Вениамина Смехова, главный вопрос фильмов «оттепели» – гамлетовское «быть или не быть»⁷⁵. Появились, новые герои: вместо только рабочих и крестьян – ученые, инженеры, журналисты, учителя, геологи. Кино периода «оттепели» затрагивает самые разнообразные сюжеты советской истории: революция и войны, повседневная жизнь и быт, взаимоотношения поколений, проблемы в молодежной среде, мировоззренческие и нравственные вопросы.

Кинематографу, как и литературе этих лет, свойственно такое явление, как исповедальность – усиление интереса к внутреннему миру обычного человека, стремление к подробному и глубокому воссозданию его душевной жизни. Характерными чертами художественного творчества 1960-х гг. можно назвать: эмоциональную подлинность, искренность, внимание к тонким, трудноуловимым душевным движениям, поиск духовной свободы в человеке, соединение лирического, исповедального начала с глубоким философским подтекстом, а также иронию как средство выражения мировоззренческой позиции⁷⁶.

⁷⁵ Дорогой наш Никита Сергеевич. Кино «оттепели» [Электронный ресурс] // Эхо Москвы : [сайт]. URL: <https://echo.msk.ru/programs/hrushev/637218-echo/> (дата обращения: 05.05.2018).

⁷⁶ См., например: Садовникова Т. В. Исповедальное начало в русской прозе 1960-х годов (На материале жанра повести) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. С. 10, 12–13.

Несомненно, в начале списка «оттепельных» фильмов следует поместить ленты: «Сорок первый» (1956, реж. Г. Чухрай); «Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов); «Дом, в котором я живу» (1957, реж. Л. Кулиджанов); «Баллада о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай); «Судьба человека» (1959, реж. С. Бондарчук); «Иваново детство» (1962, реж. А. Тарковский). «Оттепельный кинематограф» отмечен феноменом авторского кино, через которое реализовалось так называемое «легальное художественное диссидентство»⁷⁷.

В то же время визуальным олицетворением «оттепели» в прямом и переносном смысле стали кадры из фильма «Чистое небо» (1961) Григория Чухрая, который сам автор назвал «наименее совершенной своей картиной»⁷⁸. Но именно здесь мы видим наполненный смыслом эпизод: после сообщения о смерти Сталина перед зрителем под торжественные, нарастающие звуки оркестра предстает освобождающаяся ото льда могучая река, ломающийся лед, открывающееся из-за черных туч ясное, голубое небо. Можно сказать, что так наш кинематограф впервые изобразительно заявил о культе личности.

Несмотря на несколько излишнюю театральность, иногда прямолинейность фильма, он наполнен новыми смыслами и эпизодами, ставшими хрестоматийными в истории советского кинематографа. Это и уже упомянутые кадры весеннего возрождения природы как символа обновления жизни, и сцена встречи военного эшелона, который, не останавливаясь, мчится мимо женской толпы, собравшейся на станции в надежде увидеть родного человека, и чьи голоса в итоге сливаются в один крик, а лица – в одно отчаяние. Выразителен интерьер кабинета заседаний парткома, где огромная гипсовая фигура генералиссимуса возвышается, нависая, не только над суетливыми деятелями заводского партаппарата, но и над соседними домами за его окном. Важна сцена спора между героями киноленты, представителями двух поколений (воевавшего и повзрослевшего в военные годы), о жизненных целях, идеалах

⁷⁷ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. С. 21.

⁷⁸ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 69.

и справедливости, доверии к партии и к тем, кто вернулся из фашистских лагерей. Этот эпизод воспроизводит реальные разговоры между людьми, наполнившие страну после XX партсъезда, проявившиеся в литературе и поэзии 1960-х гг. Можно сказать, что фильм Г. Чухрая во многом имеет поколенческий характер. Он наделен духом тех, кого постигла тяжелая участь военнопленного, вернувшегося в свою страну изгоям, с пятном труса и предателя, в атмосфере необоснованной подозрительности и недоверия, пережившего несправедливость репрессий. Показано здесь и новое, нарождающееся поколение шестидесятников, детей XX съезда, кто по возрасту не попал на фронт, но чье взросление было ускорено военными годами, кто понимает слова «свобода» и «справедливость» не как абстрактную ценность, а в сугубо личной коннотации.

Культовыми, в современной терминологии, для советского зрителя стали картины, снятые в первой половине 1960-х гг.: «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма; «Я шагаю по Москве» (1963) Георгия Данелия; «Председатель» (1964) Алексея Салтыкова; «Застава Ильича» (1964) Марлена Хуциева. Это кино, по словам Ю. Богомолова, исполняло функцию демифологизации обыденного сознания. «В этих фильмах начинает постепенно нащупываться историческая и просто реальная почва под ногами. Первой отвоеванной у мифа в послевоенные годы территорией можно считать лирическое сознание»⁷⁹.

Фильм, который принес в советский кинематограф термины «интеллектуальный» герой, «интеллектуальный» актер, «интеллектуальное» кино – «Девять дней одного года». Серьезная, наполненная сложными разговорами кинолента о физиках-атомщиках, об одержимости ученого и самопожертвовании ради науки стала, по результатам опроса журнала «Советский экран», лучшим фильмом 1962 г. Сюжет его разделен на девять условных дней из жизни трех героев, объединенных работой, дружбой и любовным треугольником. Собравший в год своего выхода в советском прокате

⁷⁹ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. С. 22.

около 24 млн зрителей, «Девять дней...» был отмечен международным признанием. Например, на конкурсе в Польше он назван лучшим иностранным фильмом, на фестивале в Сан-Франциско получил почетный приз, а на кинофестивале в Карловых Варах – высшую награду «Хрустальный глобус».

В основу сюжета картины положена модная в начале 1960-х гг. тема засекреченных изобретателей, изучающих невидимые тайны природы, обитателей научных закрытых, привилегированных городов. С экрана сверкали остроумие, юмор, эрудиция – главным лейтмотивом картины стали разговоры. В то же время ученые и житейские споры, а также событийный ряд картины наполнены эзоповой системой намеков, например, присутствие фигур «кураторов»-кэжэбэшников на вечеринке у физиков. «“Девять дней одного года” прозвучали гимном разуму, и отклик был соответственный. Спорили даже не о фильме. Спорили – в продолжение тех споров, которые шли на экране. <...> Об идеалах науки, о скепсисе, о нейтронах, о смысле жизни»⁸⁰.

В 1963 г. на экраны страны вышел фильм Г. Данелия «Я шагаю по Москве», который впоследствии будут часто сравнивать с кинолентой М. Хуциева «Застава Ильича». У этих картин один сценарист – поэт Геннадий Шпаликов, обе они рассказывают о молодых людях, ищущих смысл жизни и свое место в ней, в обеих картинах большое место занимают московские городские пейзажи и бытовые детали 1960-х гг. Значение «Я шагаю по Москве» прежде всего в том, что это кино нового стиля, адресованное новому зрителю и отразившее новую ситуацию в советском кинематографе. Но, в отличие от «Заставы...», картина Г. Данелия снята в жанре лирической комедии. Михаил Ромм отмечал: «Картина о молодых... о тех, перед которыми жизнь только еще раскрывает двери, о тех, у кого все впереди... Вспоминаешь ее – и хочется улыбаться. Картина начинается с улыбки и кончается ею. Она улыбается всеми своими кадрами...»⁸¹.

⁸⁰ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 94.

⁸¹ Мусский И. А. Сто великих отечественных фильмов.

В унисон киноленте «Я шагаю по Москве», но только детским голосом, звучит тема фильма Михаила Калика «Человек идет за солнцем» (1961). Здесь по городу идет, вернее, бежит мальчик. Перед собой он катит круглый, как солнце, обруч. Один день на солнечных улицах города, вместивший в себя множество событий, показан через детское восприятие мира, глазами ребенка.

Благодаря работе М. Калика в период «оттепели» родилась еще одна кинематографическая стилистика – поэтическое кино. Маленький герой фильма решает идти за солнцем, услышав, что так можно «обойти всю землю и вернуться на то же место». В своем городском путешествии мальчик по имени Санду познает жизнь в ее самых существенных ипостасях: от сцены счастливых отцов у родильного дома до эпизода с похоронной процессией. Встречи с разными людьми приносят маленькому горожанину радость и разочарование, а иногда и совершенно новое, пока не до конца понятное знание. В своем походе за солнцем он встречается продавца лотерейных билетов, брата и сестру, ссорящихся из-за кавалера девушки, знакомится с мальчиком – продавцом арбузов на колхозном рынке, затаив дыхание следит за аттракционом, когда мотоцикл несется по вертикальной стене павильона, а затем расстраивается, так как гонщик оказывается лысым, немолодым, совсем негероического вида человеком. И в этой последовательной цепи кратких встреч, где все ясно и добро отделимо от зла, есть самый эмоционально сложный эпизод – знакомство Санду с сидящим у обочины тротуара безногим уличным сапожником, у которого «до войны», как слышит мальчик из его разговора с прохожим, «были ноги». Здесь поэтика фильма выходит за рамки сказочной формулы «добро – зло», и его солнечное повествование затягивает тенью реальности. Тень эта падает и на детское лицо героя, когда он смотрит на безногого сапожника. Позже последний приснится мальчику и во сне ноги его будут целы.

Поэтическое мироощущение сопровождает творчество М. Калика и в других его работах: например, в «Колыбельной» (1959), созвучной антивоенным картинам «Баллада о солдате», «Мир входящему», «Судьба человека»; или в «До свидания, мальчики» (1964),

посвященной поколению, почти полностью не вернувшемуся с полей Великой Отечественной и успевшему испытать лишь первую, робкую, юношескую любовь; и в фильме «Любить» (1968), состоящем из четырех новелл, снятых в жанре сочетания приемов документального и художественного кинематографа.

Заметным событием в истории кино 1960-х гг. стал фильм «Председатель» А. Салтыкова, снятый по сценарию известного советского писателя Юрия Нагибина, принадлежащего к поколению тех писателей, творчество которых формировалось под влиянием событий Великой Отечественной войны. Выход фильма породил множество дискуссий и споров, но не об искусстве, а о том, как живет деревня, как поднимать колхозы, как растить хлеб. В многоголосье споров прежде всего принимали участие сами сельские жители, а также журналисты, знатоки крестьянской жизни, ученые, агрономы и др.⁸² Были мнения и о том, что картина очерняет советскую действительность, что в ней есть нападки на КПСС, но в официальных отзывах все же доминировала точка зрения о фильме как «о значительном событии в советском киноискусстве»⁸³.

Кинолента, снятая в манере кинохроники, откровенно и правдиво передавала жизнь послевоенной деревни: как голодали, как пахали на коровах, как работали «за палочки в тетраджах» (трудодни). Литературный материал, на котором строится сюжет картины, опирался на реальные прототипы героев. Сценарий обсуждался с реальными жителями деревни Мышкино Можайского района Московской области. В сюжетной канве, эпизодах фильма чувствуется желание авторов осветить как можно больше злободневных проблем сельской жизни. Среди персонажей есть также освободившийся зэк, севший за «связь с врагами народа» Кольцовым и Антоновым-Овсеенко, офицер госбезопасности и секретарь райкома партии, нарисованные прямолинейными, бездумными исполнениями указаний свыше.

Однако не эти знаки реалистичности, не внимание к послевоенным бедам и трудностям советского села стали причиной

⁸² Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 169.

⁸³ Краткая история советского кино. С. 463.

громкого успеха «Председателя». Главную роль здесь сыграла встающая за всеми горячими темами фильма судьба личности, правда о духовном состоянии человека. Значительное место в повествовании занимает конфликт между председателем, Егором Трубниковым, и его братом Семеном, из уст которого слышатся те же слова, что говорила Таня Теткина, героиня ленты о Гражданской войне («В огне брода нет»): «Устал народ, изверился». Антагонизму между братьями придан мировоззренческий характер. Официальная трактовка образа Семена: «индивидуалист по своей психологии, человек, сломленный трудностями, духовно ограниченный»⁸⁴. «Всего я теперь боюсь: и своих боюсь, и чужих боюсь», – жалуется он Егору.

В то же время, критики видят и некую «сюжетную закругленность сценария... тщательную балансировку его нюансов... если же по ходу дела этот самый председатель в ярости рубанет какую-нибудь правду-матку, то тут же лирически и добавит что-нибудь про коммунизм...»⁸⁵. «Передовые» инициативы главного героя о подъеме закупочных цен на зерно или о передаче всей сельхозтехники в колхозы, чтобы те «не кланялись» МТС (машинно-тракторным станциям) явно заимствованы из известных постановлений хрущевских пленумов ЦК КПСС. Довольно фальшиво выглядят в финальной сцене фильма тучные стада, символизирующие пришедшее в крестьянскую жизнь изобилие. «“Председатель” – фильм трудный, как бы проваливающийся под тяжестью материала. Он особняком стоит среди крупнейших явлений кинематографа “шестидесятников”: ни новой системы видения в нем вроде нет, ни новой стилистики. <...> Реальность напомнила о себе – этим вот фильмом о бешеном председателе. Характер полыхнул огнем: ничего от хуциевских мечтателей, от роммовских спорщиков. Что-то из тридцатых годов, из сталинской эпохи, крутое»⁸⁶. По мнению историка кино Н. Зоркой, такого рода подвижники, как председатель

⁸⁴ Краткая история советского кино. С. 464.

⁸⁵ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 171

⁸⁶ Там же. С. 176.

Егор Трубников, появляясь на советском экране, служили своего рода «заместителями» православных святых⁸⁷.

Своеобразная многослойность картины «Председатель» проявляется, с одной стороны, в достоверном и правдивом рассказе о бедах и неустроенности послевоенной деревни, несправедливой и варварской ее эксплуатации государством, психологически точных характерах, а с другой – в стремлении соответствовать идейным установкам и идеологии советского общественного и политического строя.

Самобытным явлением кинематографа 1960-х гг. стало творчество Василия Шукшина, дебютировавшего фильмом «Живет такой парень» в 1964 г. Эта картина была воспринята как комедия, с чем сам режиссер не был согласен⁸⁸. После выхода в 1966 г. его следующей работы, «Ваш сын и брат», можно говорить об утверждении особого, уникального почерка Шукшина как художника, в произведениях которого, хотя и имеют место комедийные элементы, но драматическая составляющая выписана более яркими и запоминающимися красками. Этот фильм построен как несколько новелл о сыновьях из одной сельской семьи. Шукшин показывает зрителю человека иного душевного строя и склада, чем горожанин-шестидесятник. В его картинах обнаруживается демаркация между ценностными установками «город – деревня»⁸⁹, культурный разлад между городским и сельским мировосприятием и раскрывается тема самоидентификации деревенского жителя по принципу его отличия от городского.

Ценная сторона фильмов В. Шукшина – простота и точность в изображении повседневного деревенского жителя, стилистики деревенских взаимоотношений, обустройства жилища, сельских пейзажей. Он «ставит кадр, имитируя бытовую фотографию»⁹⁰, –

⁸⁷ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 348.

⁸⁸ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 159.

⁸⁹ Савельева Е. Н., Буденкова В. Е. Образ другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестн. Том. гос. ун-та. История. 2017. № 45. С. 114–119.

⁹⁰ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 161.

говорит Л. Аннинский. Важен для него и общий строй отношений (внутри патриархальной семьи, между поколениями и ровесниками, между мужчиной и женщиной), традиции, речь, т. е. все разнообразие сельской субкультуры. «Тятя» – называют отца в деревенской семье, «папаша» – обращается к нему городская невестка.

И, конечно, на одном из первых планов в работах режиссера, пережившего когда-то на собственном опыте переезд в город, проблема адаптации сельского жителя к городским условиям, драматизм встраивания в новую и чуждую для него систему ценностей и порядков, организации пространства и коммуникации между людьми.

Еще один мотив, громко звучащий, а подчас и солирующий в творчестве режиссера – деревенские «чудики». «...Расчетливые и безличные умники противостоят у Шукшина добрым и живущим по совести “дуракам” <...> Но это тот самый мудрый фольклорный Иванушка-дурачок, который оказывается чище и лучше всех. <...> Излюбленный сюжетный ход Шукшина: в дурацкой ситуации умники оказываются дураками, а простодушные – умней и человечней всех. Потому что они честны»⁹¹. Так, например, не понятен поступок младшего сына из большой деревенской патриархальной семьи, находящейся в центре повествования фильма «Ваш сын и брат», который сбежал из тюрьмы, отсидев за драку уже два года и не дождавшись трех месяцев до освобождения. Причина: «Соскучился... Сны замучили... Каждую ночь деревня снится...». Старый милиционер из фильма поражен таким глупым поступком: «Ни черта не понимаю... Три месяца не досидеть и сбежать? Прости, но таких дураков я еще не видел... Сколько классов кончил? Шесть... Господи, шесть лет дурака учили. Ну ду-ра-ак...». Герой другой художественной ленты Шукшина, «Живет такой парень», сельский шофер, бросившийся, не задумываясь, к горящему бензовозу, чтобы отогнать его подальше от людей, на вопрос журналистки «Что вас заставило броситься к горящей машине?», шутит: «Дурость». На самом деле, деревенский паренек прекрасно понимает, что рассказывать о своем поступке – значит «выставляться», похваляться совершенным подвигом, а это нескромно, неудобно.

⁹¹ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 165.

Л. Аннинский выделяет черты, отличающие творчество В. Шукшина от других режиссеров-шестидесятников. Герои рассмотренных ранее картин – умные люди, и мир их разумен. Мир, который создает своим кинематографом Шукшин, – комичен, «дурак» в нем играет роль умного, а умный остается в дураках. Самая большая ценность, сверхзадача для шестидесятника – это свобода, высвобождение человека любой ценой. Герой же Шукшина в одиночестве гибнет, его жизнь имеет смысл лишь на родной почве, в родной среде, среди своих⁹².

Своеобразной эмблемой шестидесятников стал кинематограф Марлена Хуциева. Фильмы «Застава Ильича» («Мне 20 лет») и «Июльский дождь» сегодня воспринимаются как легенда, олицетворение времени, знак поколения.

Картина «Застава Ильича» – советская аналогия ремарковских «Трех товарищей». По словам Н. Зоркой, в этой работе М. Хуциева «встретились и соединились советская идеология, пропущенная сквозь сердце художника, и правдивое изображение общества»⁹³. Больше года картина пролежала на полке. Ее авторы, М. Хуциев и сценарист Г. Шпаликов, обвинялись в том, что они изобразили не «борцов за преобразование мира», а «тунеядцев» и «бездельников», которые «пытаясь выяснить свое отношение к жизни, в сущности по-настоящему не участвуют в ней»⁹⁴. На экранах страны кинолента появилась «изрезанная», без нескольких существенных и важных для создателей эпизодов, и под новым названием – «Мне 20 лет». Таким заголовком олицетворялась, видимо, злободневная для 1960-х гг. тема молодежи.

В фильме речь действительно идет о двадцатилетних москвичах времен «оттепели», которых режиссер видит наследниками революционных традиций отцов. Эта идея проявлена в начальных кадрах и в финале фильма: шагающий по булыжной мостовой красногвардейский патруль, смена караула у Мавзолея, неожиданная

⁹² Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 167.

⁹³ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 353.

⁹⁴ Краткая история советского кино. С. 461.

для стилистики соцреализма, эмоционально сильная сцена воображаемого разговора одного из героев картины с отцом, погибшим в Великую Отечественную войну. «– Ты мне должен многое объяснить. Мне надо с тобой посоветоваться. Ты – единственный человек, с кем мне хотелось говорить серьезно, очень серьезно... Как жить, отец? – Сколько тебе лет? – Двадцать три. – А мне двадцать один... Прощай! Я завещаю тебе Родину. Не забывай меня! Счастливого тебе...».

Основная содержательная канва фильма, видимая часть смыслового айсберга: трое друзей гуляют по московским улицам, много разговаривают о смысле жизни, влюбляются, ходят друг к другу на посиделки, на работу, на вечеринки в большие незнакомые компании, на выставки и поэтические вечера. Реалистично воссоздан Хуциевым быт (коммуналки, тесные квартиры с небогатым интерьером, капающие краны и хлопающие форточки), городские пейзажи (заводские трубы и стройки, первомайская демонстрация, переполненные троллейбусы, танцы в вечернем московском дворе, фургоны, развозящие ранним утром хлеб по магазинам), люди, спешащие по московским улицам. «В фильме есть еще один герой – город Москва. <...> Еще никто до Хуциева так долго и раздумчиво не вглядывался скрытой камерой в эту столичную толпу, незаметно следя, <...> как живет в ней человек»⁹⁵.

Один из самых известных эпизодов фильма – документальная вставка: поэтический вечер в Политехническом музее. Здесь поэты и барды-шестидесятники читают со сцены стихи, поют свои песни. Поэтический накал и единение тех, кто на сцене, с теми, кто в огромном, переполненном зрительном зале, позволяет кинозрителю почувствовать суть времени, атмосферу 1960-х гг., ее натянутую струну ожидания невероятных свершений, искреннее стремление к самовыражению и поиски себя. Именно эти кадры, завораживающие и сегодняшнего зрителя, стали когда-то центром критики противников картины и пострадали более всего.

⁹⁵ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 121.

Важнейшей для режиссера, отмечает Н. Зоркая, была также сцена вечеринки «золотой молодежи», куда попадает герой, представитель иного социального слоя⁹⁶. Здесь мы видим молодые лица будущих мастеров советского кинематографа, вписавших яркие страницы в его историю, сумевших вырастить из 1960-х гг. свои богатые творческие биографии: Александра Митты, Андрея Кончаловского, Наталии Рязанцевой, Андрея Тарковского.

В кадрах следующего фильма М. Хуциева – «Июльский дождь» (1966) – перед зрителем вновь предстают снятые в документальной манере иллюстрации советской повседневности: московские городские пейзажи, столичная толпа, встреча ветеранов в сквере у Большого театра в День Победы, бытовые подробности, звуки музыки и радиопередач, несущиеся из домашних радиоприемников. Но главное, что стало приметой времени, – длинные эпизоды интеллектуальных разговоров то на вечеринке в каком-то «ученом» доме, то на пикнике в лесу, то по телефону. Нарождающаяся традиция бардовского песенного жанра олицетворена в картине одним из его родоначальников – Юрием Визбором, поющим под гитару свои песни. Но есть в картине и нечто новое: в фигуре главного героя, молчаливого и благополучного, рационального и делового молодого человека «без недостатков», видится приход поколения функционеров «застоя».

Диспуты о человеке и смысле его существования, внимание к его внутреннему миру и духовному становлению дополняются в кинематографе 1960-х гг. особым отношением и углубленным вниманием к теме любви.

Одной из первых кинематографических историй о влюбленных стала картина Юлия Райзмана «А если это любовь?» (1961). Л. Аннинский назвал ее «современным школьно-педагогическим вариантом Ромео и Джульетты, которых изводят ханжескими преследованиями плохие учителя»⁹⁷. Сюжет о влюбленных десятиклассниках, чья тайна случайно стала известна всем, режиссер помещает в атмосферу быта и социальных обстоятельств, стремясь тем самым

⁹⁶ Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. С. 352.

⁹⁷ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 79.

развенчать пережитки мещанства. Картина создает довольно тяжелое впечатление густого мракобесия, в котором вынуждены существовать юные влюбленные.

Тема первой любви подается авторами фильма как проблема, как ситуация, внутри которой поведение человека диктуется не его чувствами и желаниями, а обстоятельствами ханжеских моральных устоев и необходимостью социальных законов. В этих условиях личность не защищена и здесь видится намеченная в картине нравственная драма. Первая любовь не приносит героям ни радости, ни эмоционального и духовного взросления, напротив, физическая близость воспринимается героиней как нечто постыдное и провоцирует попытку самоубийства. В финале фильма бывшие влюбленные расходятся в разные стороны, чтобы, наверное, никогда больше не встретиться. Герои взрослеют, но акценты их взросления смещены теперь из эмоционально-духовной в социально-общественную сферу. Главное для них – поступить в институт, хорошо учиться, потом успешно трудиться.

После выхода фильма на экраны в «Учительской газете» была напечатана статья Л. Ивановой «А если это даже не любовь», отразившая неожиданный для строгого педагогического социума взгляд на его сюжет. Учительское сообщество поддержало тональность картины и высказалось за необходимость поисков новых вариантов отношений с новым молодым человеком. «Ну, если не любовь? – спрашивает Л. Иванова. – Если еще не настоящая, а трепетное предчувствие любви, которое молодость ощущает так же естественно, как биение сердца? Тем более мы отвечаем за то, чтобы сберечь его во всей чистоте и красоте»⁹⁸.

Школьная тематика, но уже не в драматическом изложении, а скорее, в романтической тональности с хорошей долей иронических интонаций представлена в фильме «Друг мой Колька» (1961) режиссерами Алексеем Салтыковым и Александром Миттой. Дух свободы и романтики летит уже с первыми кадрами картины

⁹⁸ Цит по: Райзман Ю. Сделанное и задуманное // Искусство кино. 1962. № 11. С. 70–75.

вместе с песней Булата Окуджавы о юном барабанщике: «Встань пораньше, встань пораньше, встань пораньше! / Только утро замаячит у ворот / Ты услышишь, ты услышишь, как веселый барабанщик / В руки палочки кленовые берет».

В целом демократичной обстановке в школе противостоят здесь явно порицаемые авторами некоторые представители школьной бюрократии (пионерская вожатая, председатель совета дружины и глава родительского комитета), погрязшие в карьеризме, догматизме, показухе и формализме. Высмеиваются в картине подозрительность и страхи перед тайными и подпольными школьными обществами, напоминающими недавнюю атмосферу борьбы с разного рода вредителями-шпионами.

В развитии искусства периода оттепели Л. Аннинский выделяет два пика, два особых взлета вдохновения. «Первый приходится на 1956–1957 гг., это взлет эмоциональный, непосредственный, бурный, скорее импульсивный, нежели осознанный <...>; второй – в 1961–1962 гг., он пронизан аналитизмом, доводами, аргументами, интеллектуальным блеском...»⁹⁹. Характерная черта кинематографа середины 1960-х гг. – появление, развитие и сосуществование разнообразных новых стилей.

Кинолента Александра Митты «Звонят, откройте дверь!» (1965), снятая по сценарию одного из самых известных и востребованных советских драматургов Александра Володина, казалось бы, тоже о любви. Только героиня здесь 12-летняя девочка-пионерка Таня. Влюбившись в вожатого, в поисках повода общения с ним, чтобы он ее заметил и похвалил, она выполняет пионерское задание – ищет по Москве первых пионеров, которых надо пригласить в школу на общий сбор. Пионервожатый, конечно, не замечает ее чувств, он ходит на каток с красивой взрослой девушкой, чем невольно наносит маленькой героине огромную обиду и почти недетское разочарование. Но основной смысл картины не в этих первых любовных переживаниях девочки. Таня ищет пионеров 1920-х гг., а находит человека, музыканта, играющего на трубе в симфоническом

⁹⁹ *Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы.* С. 79.

оркестре, который никогда не был пионером, но именно он открывает ей многое в отношении к жизни, редкое умение «гармонично сочетать гражданское и человеческое». Именно его маленькая героиня приглашает на пионерский сбор, потому что он «очень хороший человек».

В образе музыканта-непионера Павла Васильевича Колпакова – тихого, скромного, вежливого, иногда нелепого, суетливого и смешного – предстает личность большого внутреннего благородства и достоинства. Один из центральных, в смысловом отношении и по эмоциональному наполнению, эпизодов фильма – рассказ нового знакомого пионерки Тани о мальчишке-горнисте, умевшем вкладывать живое настроение в каждый, самый простой звук, извлекаемый им из пионерского горна. В результате всей этой следопытской работы и встреч 12-летней героиня фильма приобретает новое видение мира: чтобы быть по-настоящему благородным и прекрасным человеком, совсем не обязательно иметь пионерское прошлое и героический вид, совсем не важно, в каких обстоятельствах ты находишься.

Картина Андрея Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967) формально была принята, но фактически на экранах не появилась, пополнив ряды «полочных» фильмов. Зрители увидели ее только двадцать лет спустя, в перестроечное время. Сюжет ленты, как и у предыдущих картин, – история любви, но на совершенно ином материале и в иной стилистике. В качестве фона режиссер выбрал реальную деревенскую жизнь, решив снимать непрофессиональных актеров (жителей села Безводное, рабочих, служащих и колхозников Владимирской и Горьковской областей) в подлинной, натуральной обстановке без декораций, как хронику. Жанр фильма, абсолютно новый для советского кинематографа – документальная мелодрама. Здесь с невероятной точностью и болью показаны мудрость и одновременно наивность народной стихии, неприукрашенная нищета советской деревни 1960-х гг., яркие, самобытные характеры ее жителей, прошедших через Отечественную войну и ГУЛАГ, их неприглаженная, колоритная речь.

«Прощальным аккордом шестидесятников» называет эту работу А. Кончаловского Л. Аннинский¹⁰⁰. Так же он оценивает и авторское кино Киры Муратовой «Короткие встречи» (1968). Фильм соткан из паутины мелочей повседневной жизни в провинциальном городе. В центре сюжета – любовный треугольник: две женщины, один мужчина. Он – бородатый геолог с гитарой, воплощающий милую сердцу шестидесятников романтику и бытовую неприкаянность. Женщины же очень разные, антиподы, представительницы двух миров – городского и деревенского, а горожанка еще и ответственный работник горисполкома. И между этими контрастными характерами – «бездна социального непонимания»¹⁰¹. Жанр картины К. Муратовой – провинциальная мелодрама о простых людях и их простых чувствах. Эту идею продолжил ее фильм «Долгие проводы» (1971), в котором цензура усмотрела «противопоставление интеллигенции и народа», что было неприемлемо для советского общества. Если «Короткие встречи» прошли по клубам, прежде чем их исключили из кинопоказа, то следующий фильм режиссера запретили сразу. Так К. Муратова стала автором советского андеграунда. С ее творчеством зрители смогли по-настоящему познакомиться только в годы перестройки.

Еще один фильм о любви, снятый на излете 1960-х гг. Георгием Натансоном – «Еще раз про любовь» (1968). Сценарий был написан ставшим впоследствии очень известным советским писателем, автором книг по истории России, Эдвардом Радзинским. Картина стала лидером проката 1968 г., ее посмотрело 40 млн зрителей. Ленту можно отнести к лирико-драматическому жанру. В ней присутствуют все атрибуты поколения шестидесятников: публичное чтение стихов в кафе с последующим обсуждением, неоднократное упоминание поэтических вечеров в Политехническом музее, посещение которых – знак одухотворенности, профессиональная принадлежность главного героя к научной среде, домашние вечеринки с учеными разговорами и пением под гитару. Но тема любви, верности, сложности становления отношений между мужчиной

¹⁰⁰ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 215.

¹⁰¹ Там же. С. 219.

и женщиной, необходимости учиться понимать друг друга поданы здесь более глубоко и откровенно, чем в других оттепельных произведениях. Это один из первых советских фильмов, где от лица женщины говорится об очень личных, интимных любовных переживаниях и проблеме выбора: «Мы все ждем необыкновенного Его. И вот Он, наш первый и ты ему готова все отдать. А потом оказывается, что он <...> обычный. Очень многие ошибаются в первом. Ну понятно же – первый же и дуры мы еще. <...> Но все произошло и тебе кричат со всех сторон: “Безнравственно! Ты что, девкой хочешь стать? Немедленно выходи за него замуж!” <...> Но не дай Бог, если он женится! Я видела такие семьи...».

Эпоха «Оттепели» вошла в историю не только своим отрицанием прошлого и декларативным отказом от эстетики сталинизма, ряд фильмов, сатирических и комедийных, вели вполне легальную полемику с бюрократией режима в рамках его идеологии – «Тридцать три» (1965) Георгия Данелия, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1963) Элема Климова¹⁰². Эта полемика могла, используя эксцентричные приемы, сохранять связь с реальностью, придавая ей комический вид.

Так, например, в картине Эльдара Рязанова, самой любимой комедии второй половины 1950-х гг. «Карнавальная ночь» (1956), созданы образы бюрократа, псевдоученого, высмеиваются недостатки и пороки в различных сферах советского общества. То же можно сказать о картине «Добро пожаловать...», снятой в 1963 г., но появившейся на экранах страны через год по причине того, что кто-то из власть предержащих усмотрел портретное сходство Н. Хрущева с бабушкой главного героя, которую по ходу сюжета хоронят в воображении ее внука. Кроме того, эти воображаемые похороны очень напоминают траурные прощания с советскими «крупными политическими деятелями». В следующих друг за другом комичных и остроумных сценах жизни в пионерском лагере громко звучит ирония в отношении крайне формального и забюрократизированного выполнения своих обязанностей его директором,

¹⁰² Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. С. 22.

а также лизоблюдства и заискивания перед начальством. Кстати, Эльдар Рязанов через двадцать лет после выхода на экраны картины «Карнавальная ночь» отмечал, что многое в ней по прошествии времени казалось наивным и старомодным, кроме одного: «не померк образ дурака, который безапелляционно и безграмотно руководит искусством»¹⁰³.

Одной из первых комедий, в которой представлен синтез нескольких жанров, стал фильм «Берегись автомобиля» (1966) Эльдара Рязанова, снятый по сценарию талантливого драматурга Эмиля Брагинского. Сюжет картины построен как комический детектив, но есть здесь и трюковые элементы, и лирико-мелодраматическая тональность, и сатира, и пародийные приемы. В этом фильме, который, по словам самого режиссера, он стремился приблизить к трагикомедии, «из смешных и забавных перипетий то и дело выглядывает грустное лицо комедии, <...> отчетливо проступает щемящая, печальная интонация»¹⁰⁴. В киноповествовании, кроме современного Робин Гуда, отбирающего деньги у тех, кто разбогател несправедливыми путями, и отдающего их в детские дома, есть персонажи, олицетворяющие воровство, взяточничество, спекуляцию, невежественное чиновничество и мещанскую психологию. Главным для создателей фильма было правдивое отражение глубинных процессов, серьезных пороков общества. Даже музыка, сопровождающая сюжет, призвана была оттенять комедийный характер ленты своей печальной тональностью.

Иногда сюжет комедии приобретал фантастические черты, как, например, в фильме «Тридцать три». Ошибочное обнаружение у героя картины тридцать третьего, «сверхкомплектного», зуба повлекло за собой проведение совещаний и конференций, проверку марсианского происхождения виновника этой «сенсации», а также появление целой программы по созданию в несуществующем городе Верхние Ямки научного центра, призванного бороться с «проклятой беззубой старостью». О невероятных событиях рассказывает

¹⁰³ Рязанов Э. Жанр грустной комедии // Жанры кино : актуальные проблемы теории кино / отв. ред. В. И. Фомин. М. : Искусство, 1979. С. 280.

¹⁰⁴ Там же. С. 283–284.

и фильм Э. Климова «Похождения зубного врача» (1965), главный герой которого обладает талантом удалять зубы без боли. Картина попала на полку, так как руководство Госкино усмотрело в ней пародию на советскую действительность. Возможно, чиновники обратили внимание на одну из сцен картины, где толпа под барабанную дробь ведет больного на прием к необыкновенному врачу и штурмом (кому-то этот фрагмент мог напомнить известный кадр из фильма С. Эйзенштейна) берет металлические ажурные ворота, закрывающие вход во двор поликлиники. К зрителю фильм пришел только в 1987 г. Эта талантливая киноработа примечательна также музыкой Альфреда Шнитке, композитора необыкновенного дарования, работавшего, в том числе, в стилистике авангарда, и песнями бардов Юлия Кима и Новеллы Матвеевой, чье творчество впоследствии станет классикой этого жанра. Но если углубиться в смысл картины, то это скорее грустная история о волшебном даре, который не принес счастья его владельцу, заставляющая задуматься о том, как важно уметь правильно распорядиться своим талантом.

По мнению Л. Аннинского, тенденция имитировать бездуховную действительность, переводя ее в комический ряд, приобрела свое предельное выражение в музыкальной комедии «Айболит–66» (1966), снятой Роланом Быковым по поэтической сказке Корнея Чуковского¹⁰⁵. Картина имеет ярко выраженный характер притчи. Практически каждая сцена этой комедии-буфф метафорична, наполнена тонкими островами в эзоповом стиле, значение которых понимали все, кто ее смотрел: «Это очень хорошо, что пока нам плохо»; «нормальные герои всегда идут в обход»; «все возмущаются, но никто ему ничего не говорит», «погубят тебя слишком широкие возможности» (о Бармалее); «у меня враз все станут счастливыми, а кто не станет, я того в бараний рог согну».

Итак, XX партийный съезд (1956) открыл творческие шлюзы, благодаря чему родились шедевры, обогатившие историю советского кинематографа, звучавшие на высокой нравственной ноте. В начале 1960-х гг. появляются фильмы-диспуты, фильмы-размышления.

¹⁰⁵ Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. С. 140.

В эти годы рождается особый поэтический стиль повествования в художественном кино и в то же время во многих работах можно отметить стремление к документальной точности в изображении действительности. В оттепельное десятилетие на экраны приходит новый в социальном и интеллектуальном отношении герой с откровенными разговорами, обостряется психологизм характеров, обнажаются сущностные, подчас интимные вопросы человеческого бытия и духовного мира. Советский кинематограф этого времени представлен синтезом самых разнообразных жанров: драма, мелодрама, комедия, детектив, мюзикл.

Перемены наступают в конце 1960-х гг., переломным считается 1968 г., когда реакционные силы победили либеральные тенденции. В эмоциональном плане приходит ощущение разочарования, конца иллюзий. Далее со стороны власти следовало все больше запретов, а со стороны творческой интеллигенции – аллюзии и эзопов язык. Активно работало так называемое «двойное сознание».

Кинематограф 1960-х гг. до сегодняшнего дня воспринимается актуально и имеет большой запас прочности, потому что искусство «оттепели» искало самые глубокие, человеческие, неизбывные жизненные смыслы.

Глава 6

МОЛОДЕЖНАЯ ТЕМА В КИНЕМАТОГРАФЕ ПОЗДНЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (1970–1980-е гг.)

Фильмы для молодежи и о молодежи снимались на протяжении всего советского времени. Но если в 1930–1950-е гг. в них сильна идеологическая константа и воспитательный посыл, герои выписаны довольно однозначно и добро со злом борется на почве положительных качеств строителя коммунизма, то в короткий период «оттепельного» кинематографа характеры героев усложняются, главным для молодых людей теперь являются поиски своего предназначения и места в мире, анализ внутренних переживаний и движений души. В позднесоветский период заостряется проблематика и расширяется спектр молодежной темы в киноискусстве. Авторы кинолент обращают внимание на болезненные и тревожные социальные, нравственные и психологические вопросы, касающиеся молодежной среды и ее субкультуры, как взаимоотношений внутри этого социума, так и межпоколенных коммуникаций.

Одной из характерных черт последних десятилетий советской власти можно назвать страх партийного руководства перед интеллектуальной оппозицией, что определяло общую культурную политику с начала 1970-х гг. с ее ярко выраженной доминантой на запрет любого неконформистского проявления в творчестве¹⁰⁶. Свидетельством подобного рода фактов сегодня могут быть не только воспоминания деятелей культуры и исследования ученых, но и многочисленные нормативные документы в области культуры. Например, Постановление Секретариата ЦК КПСС от 7 января 1969 г. с грифом «Совершенно секретно» предписывало «деятелям лите-

¹⁰⁶ См. об этом: Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / отв. ред. Н. М. Зоркая. СПб. : Алетей, 2001.

ратуры и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни...»¹⁰⁷. Наступление «темных 70-х» было объявлено в стихотворении Иосифа Бродского «Конец прекрасной эпохи». Понимая, что символическая борьба между консервативными и либеральными тенденциями в развитии советской культуры проиграна и чувствуя наступление реакции, заместитель главного редактора журнала «Новый мир» Алексей Кондратович писал в своем дневнике: «Более мрачного года, чем 68-й, я не знаю... 68-й – крах последних иллюзий и надежд»¹⁰⁸.

Но в то же время кинематограф 1970–1980-х гг. принес талантливые работы, правдиво отражающие болевые точки советской действительности, обращающие внимание на общечеловеческие ценности. Возможно, такой феномен объясняется тем, что киноискусство, как сфера советской культуры, представляло собой довольно сложно скроенный живой организм, функционирование которого во многом зависело от личных вкусов, мнений и предпочтений различных людей, причастных к этой среде, будь то руководители киноотрасли или авторитетный художник, к чьему слову прислушиваются власть предержащие.

Следует отметить, что в советской кинокритике и истории кино не было принято рассматривать автономно детские и молодежные киноленты. В большинстве справочников, энциклопедий и учебников эти две категории объединены в одну, под названием «школьный фильм»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара [Электронный ресурс] // Открытый текст : электронное периодическое издание. URL: www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsk/1964/?id=4901&txt=1 (дата обращения: 05.05.2018).

¹⁰⁸ Иванов Б. И. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса // Новое лит. обозрение. 2004. № 68. С. 270.

¹⁰⁹ Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг» / сост. Е. Васильева, Н. Брагинский. М. : Глобус-Пресс, 2012. С. 307.

Учитывая разнообразные обстоятельства, которые сопровождали появление фильма и его путь к зрителю, представляется целесообразным начать характеристику молодежной тематики в советском кино 1970–1980-х гг. с картины «Доживем до понедельника» (1968), поставленной Станиславом Ростоцким. Без сомнения, ее можно назвать культовым произведением молодежи 1970-х гг., сохранившим свое мировоззренческое значение для последующих поколений, вплоть до настоящего времени.

В этом фильме, пришедшем к зрителю на закате «оттепели», снятом в ее стилистике, заложено несколько сюжетных линий. Это взаимоотношения внутри учительского коллектива школы, откровенная влюбленность молоденькой учительницы английского языка в умудренного профессиональным и житейским опытом учителя истории, разногласия последнего со своими коллегами: с учительницей младших классов за ее неграмотную речь, с преподавательницей литературы по причине ее консервативных взглядов на методы воспитания и обучения, с директором школы за его конформистскую позицию «колебаться вместе с линией партии». Не менее важными являются отношения между школьниками. Их первая влюбленность, соперничество, открытие для себя «вечных истин»: что важнее – сказать то, что действительно думаешь или слукавить, даже обмануть ради хорошей оценки. Общение учителей и школьников представлено в картине не совсем привычно: в нем сильны демократические акценты, свобода высказываний, отсутствие страха и лицемерия. Так, например, старшеклассники, обидевшись на необоснованно, как им показалось, строгий тон любимой учительницы английского, бойкотируют ее урок.

Кульминация киносюжета – история с сочинением, которое писали старшеклассники. По крайней мере двое из них, выбрав тему «Что такое счастье», решили высказаться предельно искренне и откровенно, чем привели в ужас учительницу литературы, представительницу старшего поколения, для которой необходимость держать себя в рамках идеологических и ханжеских штампов давно из привычки стала сущностью натуры. Между тем, единственное предложение, написанное в сочинении девятиклассником, – «Счастье –

это когда тебя понимают» – превратилось в осязаемую путеводную нить поколения мыслящих педагогов на несколько последующих десятилетий.

Неординарную, особенную страницу в историю советского кино вписала своим неповторимым почерком Динара Асанова. Проявив глубокий интерес к теме взросления, личностного становления, формирования ценностных представлений у молодых людей, а также истоков девиантного подросткового поведения, она сняла несколько талантливых, очень серьезных и тонких работ, посвященных молодежной проблематике. Наиболее известные ее фильмы: «Не болит голова у дятла» (1975), «Ключ без права передачи» (1976), «Пацаны» (1983), «Милый, дорогой, любимый, единственный...» (1984).

В картинах «Не болит голова у дятла» и «Милый, дорогой, любимый, единственный...» представлены крайние, в определенном смысле, варианты поведения человека, переживающего первое сильное чувство. Мальчишка из фильма «Не болит голова у дятла» бережно, с фантазией ухаживает за девушкой, в которую влюблен, а еще он мечтает стать музыкантом и учится играть на ударных инструментах, стараясь доказать ей, что он не «один из тысячи», а в нем звучит особенная нота. Не успев попрощаться, он бежит что есть сил за поездом, увозящим его любимую в другой город. Героиня другой картины решает обманом привязать к себе возлюбленного, взрослого человека, который не собирается на ней жениться. Одержимая этой целью, она крадет из детской коляски на улице грудного младенца, намереваясь выдать его за их общего ребенка, что едва не приводит к гибели настоящую мать малышки. При этом режиссеру важна не столько криминальная составляющая сюжета, сколько мотивы поведения девушки, отражающие определенный спектр молодежной субкультуры как социально-психологического явления.

Кинофильм «Ключ без права передачи» был назван критиками «моделью юношеского кинематографа 70-х годов»¹¹⁰. Эта работа

¹¹⁰ Громов Е. Школьный киноальбом // Искусство кино. 1981. № 4. С. 35.

Д. Асановой получила несколько призов на различных кинофестивалях внутри страны (Всесоюзный и Московский) и за рубежом (в Польше, Югославии, Италии). Активно обсуждались и обсуждаются до последнего времени специалистами в области киноискусства персонажи картины, их поступки, значение сюжетных линий и заложенные в них смыслы¹¹¹.

По сюжету молодая талантливая учительница литературы Марина Максимовна, которой посчастливилось сочетать «призвание с куском хлеба», обладающая педагогическим даром и широкой эрудицией, сумела найти тонкие струны взаимопонимания с десятиклассниками (выпускным классом) одной из ленинградских школ, завоевать их доверие. Между ними сложились доверительные отношения, практически стирающие общепринятые педагогические барьеры, незыблемые для большинства учителей. Школьникам не возбраняется спорить с учительницей, отстаивая свое мнение, они ходят к ней по субботам на посиделки, где пьют чай и рассуждают о смысле жизни. Марина Максимовна, получив символический ключ от сердец ребят, считает, что не имеет права никому его передавать. Она действительно неординарна и отличается от других педагогов, темы сочинений, которые обсуждаются на ее уроках литературы, также не назовешь стандартными для советской школы: «Что бы ты сказал человечеству, если бы тебе была предоставлена такая возможность?» или «Необходимость лишнего». Довольно смел и оригинален ее совет новому директору школы, бывшему военному, с чего лучше начинать освоение премудростей педагогики. Она выбирает из огромной стопы книг на столе, перед которой сидит директор, тонкую, зачитанную брошюрку Януша Корчака «Как любить детей».

Фильм наполнен знаковыми эпизодами. Так, живет Марина Максимовна в старом доме на канале Грибоедова, в центре Ленинграда. Судя по интерьеру ее квартиры, обставленной старой мебелью,

¹¹¹ См., например: Кинематограф молодых : сб. ст. / [сост. О. Я. Злотник]. М. : Искусство, 1979; *Аркус Л.* Приключения белой вороны: эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс. 2010. 2 июня; Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». С. 317–320.

видимо, доставшейся по наследству, она мало озабочена бытом, что было свойственно интеллигенции 1960-х гг., погруженной в духовные поиски и творчество. Ее ученики, собравшись зимним вечером в старом деревянном загородном дачном доме, хором поют песню Булата Окуджавы: «Давайте восклицать, друг другом восхищаться / Высокопарных фраз не стоит опасаться». В годовщину гибели А. Пушкина 10 «Б» класс вместе со своей учительницей слушает, как читают стихи Белла Ахмадулина, Борис Самойлов, Булат Окуджава, Михаил Дудин у дома поэта на набережной Мойки, 12, оживляя в памяти поэтические вечера в Политехническом музее, запечатленные Марленом Хуциевым в «Заставе Ильича». Эта документальная вставка также характерна для стилистики художественного кино 1960-х гг.

Но в то же время Марине Максимовне недостает чувства такта и терпимости в общении с коллегами. Она противопоставляет себя учительскому коллективу, допускает высокомерие и неуважение к тем, кто не обладает подобными способностям и эрудицией, для кого работа в школе – это не призвание, а просто ремесло. Глубокой и мудрой личностью представлен в фильме персонаж директора школы, вынужденного с первых дней работы в школе разбираться в конфликтной ситуации. Стараясь вникнуть в суть происходящего между педагогами, учениками и их родителями, постигая новую для себя социальную среду, он обращает внимание одаренного молодого педагога на то, что недопустимо обижать человека, «зная, что ты умнее, талантливее, современной», потому что тот, «которому дано природой многое, должен быть, прежде всего, добрым и щедрым».

Драматическая кинолента «Пацаны» посвящена социально острой теме заката советского периода – «трудным» подросткам, парням из неблагополучных семей, многие из которых, продолжая судьбу своих родителей, сразу со школьной скамьи шагали прямо на скамью подсудимых, а затем попадали в исправительные колонии. Они выросли в бедности, в окружении пьянства, в убогой обстановке физической и духовной неустроенности и неразвитости. Для этих сложных ребят с исковерканной психикой, многие

из которых состоят на учете в органах милиции, ходят по краю преступной жизни, и организует летний спортивно-трудоустройственный лагерь главный герой фильма, бывший спортсмен Павел Антонов. По завещанному Павлом порядку ребята обращаются к нему на «ты», потому что: «Должен в жизни у парня быть хотя бы один взрослый мужик, которому он может сказать “ты”», раз судьба лишила большинство из них отцов.

Уникальность и высокая степень документальности этой картины в том, что в качестве актеров в нее были привлечены ребята из этой непростой, иногда полукриминальной среды, настоящие «трудные» подростки. Зритель может наблюдать их лица, поведенческие манеры, характерные интонации, хотя и вписанные в рамки художественного сюжета, но максимально приближенные к реальной ситуации и достоверно ее передающие. Фильм начинается документальными кадрами, на которых его будущие герои отвечают на вопросы: «О чем ты мечтаешь?», «За что себя любишь и ненавидишь?», «Когда начал курить, а когда пить?», «Как себя чувствуешь, когда выпьешь?», «За что приводили в милицию?», «Можешь ли ударить человека? За что? Получишь ли удовольствие от этого?», «Что такое добрый человек?». Черда портретов, проходящая перед зрителем – неприукрашенная действительность позднего советского общества.

Теме подростков и их непростых отношений с родителями и учителями посвящена картина «Чужие письма» (1975) Ильи Авербаха, снятая в жанре молодежной или подростковой психологической драмы. Фильм получил международное признание: стал призером кинофестивалей в Неаполе и Салониках в 1976 и 1980 гг.

В основе сюжета картины – история молодой учительницы Веры Ивановны и ее ученицы, 16-летней Зины Бегунковой. Зина из неблагополучной семьи – мать бросила ее со старшим братом и теперь они живут вдвоем. Обладая резким, конфликтным характером, девушка уходит из дома после ссоры с братом. Узнав об этом, учительница приютила Зину в своем доме. Совместная жизнь этих совершенно разных и по возрасту, и по образованию, и по воспитанию женщин сразу выявляет непреодолимые противоречия между

ними. Нравственные представления девушки, ее понимание справедливости, ценностных категорий никак не согласуются с моральными устоями учительницы. Зина не только постепенно становится хозяйкой в доме Веры Ивановны, так как оказывается более практичной в вопросах быта, она также настойчиво и цинично вмешивается в личную жизнь учительницы. Однако последняя многое прощает своей ученице, а что-то старается намеренно не замечать. Кроме того, учительница слишком погружена в свои переживания, отношения с любимым человеком-художником, который после летней работы в провинции возвратился в Москву и оттуда пишет ей полные любви письма. Эти письма и помещены режиссером в центр конфликта, так как Зина, обнаружив их, начинает читать, переписывать, пересказывать однокласснице, выдавая себя за адресата этой любовной переписки.

«Клетка для канареек» (1983) – социально-психологическая драма с криминальным оттенком, снятая Павлом Чухраем (сыном мастера советского кинематографа Григория Чухрая). В центре картины – история двух молодых людей, встретившихся случайно на вокзале. Он – мелкий воришка, скрывающийся от милиции и стремящийся уехать в Прибалтику, где, как ему кажется, совсем другая, интересная и красивая жизнь и у него тоже все наладится. Она – сбежавшая из дома школьница, потому что к ней в отсутствие матери «начал приставать отчим», встречающая родного отца, которому она дала телеграмму, чтобы тот срочно приехал за ней. Так же, как парень верит в спасительную Ригу, девушка уверена, что отец, всегда понимавший и любивший ее, обязательно приедет первым же поездом, чтобы увезти с собой отчима, которого она ненавидит. У парня тоже, судя по его рассказу, непростая судьба: он жил с дедом, который недавно умер, отца своего никогда не видел, что заставляет иногда думать «не от ветра ли он родился», мать, скорее всего, вынуждена много работать и на установление душевного контакта с сыном у нее просто нет ни сил, ни времени. Молодые люди как бы заперты в клетке, из которой они хотят вырваться на свободу, но у них это не получается. Своеобразным символом этой ситуации стала украденная в начальных

эпизодах фильма клетка с желтыми, веселыми канарейками, которую преступники случайно роняют в реку, и она тонет вместе со своими обитателями.

Кадры фильма щедрЫ на картины советской вокзальной повседневности: очередь в кассу за билетами; дефицитная «двушка» (монета в две копейки), необходимая, чтобы позвонить по уличному телефону-автомату; почтовое отделение в здании вокзала с заплаканной девушкой-сотрудницей, потому что от нее ушел возлюбленный; свадьба в привокзальном ресторане под музыку популярной тогда в Союзе Глории Гейнер; поезд, пришедший откуда-то из Средней Азии; хромающий солдат, опирающийся на палочку, спускаясь со ступенек; встречающие его со слезами пожилые родители (в это время советские войска воевали в Афганистане, о чем не принято было говорить громко); уходящие и прибывающие грузовые и пассажирские составы; толпа, спешащая с сумками и чемоданами через железнодорожный мост; комическая фигура охранника, везущего с Кавказа в вожделенную героем Прибалтику ценный груз – вагон коньяка «три звездочки».

Но молодым героям не суждено покинуть этот город и избавиться от своих несчастий. Финал ленты драматичен: девушка узнает от матери, что ее отца уже год как нет в живых, а юноша, хотя у него и был билет на поезд до Риги, сдается милиционеру, признавшись в краже. Создается впечатление, что молодой человек проникся чувством к новой знакомой, пережив с ней вместе тревожную ночь на вокзале. Она ему явно нравится, несмотря на то, что девушка им совсем не очарована, потому что в нем, по ее словам, «нет музыки», а увлечена она совсем другим человеком, которому постоянно пытается звонить по уличному телефону-автомату, для чего собирает упомянутые «двушки». Эта история раскрывает непростой мир юношества, сложности взросления и отнюдь не безоблачную жизнь как детей, так и взрослых.

Школьная тематика и опыт первой любви раскрываются также в фильмах: «Дневник директора школы» (1975) Бориса Фрумина, «Розыгрыш» (1976) Владимира Меньшова, «Школьный вальс» (1978) Павла Любимова, «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979)

Николая Лебедева и Эрнеста Ясана, «Вам и не снилось...» (1980) Ильи Фреза, «Чучело» (1983) Ролана Быкова, «Валентин и Валентина» (1985) Георгия Натансона, автора одного из первых откровенных фильмов о любви «Еще раз про любовь», снятого на закате «оттепели».

Картина «Дневник директора школы» отличается от перечисленных лаконичной художественной манерой, документальной стилистикой, подчеркнутой черно-белым изображением, усиливающим эффект достоверности. Здесь действительно очень правдиво передана атмосфера советской школы, отношения в учительском коллективе, характеры учителей, разное понимание ими своего предназначения.

В фильмах о школе, снятых в последующие годы, использованы более сложные и богатые художественно-изобразительные приемы, системы образов, метафор и аллюзий. Обращает на себя внимание тот факт, что большинство учителей, играющих сущностно важные роли в этих кинолентах, преподают русскую литературу. В этом факте угадывается общий взгляд на литературу как духовную и мировоззренческую опору общества.

В «Розыгрыше» в лице двух старшеклассников зритель видит противостояние антиподов: начинающего карьериста из вполне благополучной московской семьи Олега Комаровского и творческой личности Игоря Грушко, уже испытывавшего потери (в 16 лет он остался без родителей и вынужден переехать из родного Новосибирска жить к тетке в Москву). Первый стремится к социальному и материальному успеху в жизни и хочет быть в выигрыше в любой ситуации, даже ценой подлости и мошенничества. Второй обладает большим желанием «сказать что-то свое» в музыке, а также тонкой душевной организацией и проницательным внутренним зрением: он пишет музыку, организует музыкальную группу, обращает внимание на девушку-одноклассницу, в которой он единственный в классе сумел разглядеть интересную личность. На экране довольно правдиво отражена повседневная жизнь Москвы середины 1970-х гг., городские пейзажи, первомайская демонстрация, заполненные книгами квартиры столичной интеллигенции, молодежные вечеринки и юношеский сленг.

Лента «Школьный вальс», поднимающая серьезные вопросы об интимных отношениях, любви и браке совсем юных, 17-летних выпускников школы, по словам кинокритиков, вызвала большой резонанс и бурю споров, так как она «опрокидывала все былые представления о “школьном фильме”»¹¹². Здесь главная героиня, только окончив школу, рождает ребенка, и этот выбор она делает самостоятельно, потому что рассчитывать ей особенно не на кого. Ее родители, давно разлюбившие друг друга, расстаются именно теперь, когда известие о беременности дочери еще более обостряет отсутствие взаимопонимания между ними. На фоне краха семьи мать не поддерживает решение дочери оставить ребенка. Возлюбленный девушки фактически предает ее в этой непростой ситуации, отказавшись быть отцом и предпочитая вступить в карьерно-выгодный брак, обещающий ему материально и социально успешное будущее благодаря поддержке влиятельных родителей жены. Таким образом, проявляя незрелость и стремясь убежать от ответственности, он попадает в капкан нежеланных и тягостных отношений. В результате героиня предстает цельной личностью, психологически и нравственно более развитой, чем ее сверстники. Откровенный разговор авторов фильма обнажил перемены, происходящие в молодежном социуме, о которых ранее если и говорилось публично, то лишь в контексте порицания моральной распущенности и недостойного поведения.

Довольно акварельный, по сравнению с рассмотренными драматическими кинопроизведениями, фильм о первой любви «В моей смерти прошу винить Клаву К.» завоевал несколько наград на все-союзных и международных кинофестивалях, где оценивались кинокартины для юношества. Его создатели были отмечены государственными премиями, а зрители признали его лучшим фильмом 1979 г. Снятая в мягкой, ироничной манере, кинолента рассказывает о беззаветной преданности, с самого детского возраста, главного героя Сергея красивой, но легкомысленной однокласснице по имени Клава. Для своего времени авторы фильма предложили довольно

¹¹² Федоров А. В. Трудно быть молодым: кино и школа. М. : Киноцентр, 1989. С. 12–13.

нетривиальный ответ на вопрос, что делать с несчастливой любовью. «Страдать», – советует отец юноши, когда тот, отчаявшись, пишет записку с текстом, вынесенным в заглавие фильма.

Кинодрама «Вам и не снилось...» – экранизация повести Галины Щербаковой о первой любви, которая вынуждена противостоять ханжескому страху и ревности родителей. Повесть, напечатанная в популярном молодежном журнале «Юность», имела большой успех у читателей и резонанс в литературных кругах, учительской, школьной и вузовской аудиториях. Фильм, который посмотрело несколько десятков миллионов зрителей, стал лучшим кинопроизведением 1981 г. по опросу журнала «Советский экран». Несмотря на то, что сюжет картины строится как аллюзия на произведение В. Шекспира, как история современных Ромео и Джульетты, в ней открытый финал и зрители могут по-разному истолковать, остался ли главный герой жив. Очень лирична и наполнена самостоятельным смыслом сюжетная линия учительницы литературы, классного руководителя того класса, где учатся влюбленные Роман и Катя (Роман и Юлия по книге, как намек на Ромео и Джульетту). Она переживает свою драму любви и расставания, невозможности принять фальшь и полуправду в отношениях с любимым человеком.

Ставший культовым фильм «Чучело» произвел шокирующее впечатление на зрителей, вызвал громкий общественный резонанс и обширную дискуссию в прессе, в педагогической и родительской среде¹¹³. Впервые советские школьники были изображены как антигерои, как маленькие жестокие «детки из клетки», готовые растерзать свою, казалось бы, более слабую жертву, по крайней мере, сжечь ее чучело. Не желая предстать перед сверстниками трусами или предателями, они довольно легко идут на подлость и ложь. В то же время в лице главной героини, гонимой девочки Лены Бессольцевой, был создан новый кинообраз ребенка, в отличие,

¹¹³ См., например: *Быков Р.* До и после «Чучела» // *Юность.* 1985. № 9 (364). С. 84–105; *Он же.* Это наши дети // *Аврора.* 1984. № 8. С. 117–122; *Железнова Н.* Голос тревоги нашей. Ролан Быков и его фильм «Чучело» // *Лит. обозрение.* 1985. № 2. С. 80–86.

например, от голливудских стандартов, когда ребенок-изгой, вырастая, не в состоянии адаптироваться во взрослой среде, так как у него деформирована психика и сломлена личностная самооценка. Здесь финалом картины заложен иной исход: девочка, прозванная одноклассниками «чучелом», взявшая на себя чужую вину и претерпевшая за это жестокое унижение, напротив, обретает чувство собственного достоинства, не потеряв таких качеств, как милосердие и великодушие.

«“Это не наши дети!” – именно так в 1984 году написал в своем письме один из зрителей. <...> Причем это мнение выражает отнюдь не самое сильное из обвинений, прозвучавших в рамках широкой общественной дискуссии, которая развернулась вокруг фильма на страницах различных изданий: “такого, как показано в фильме, быть не может”, “где нашли таких детей?”, “гнусный пасквиль, насквозь фальшивый вестерн”, “ку-клукс-клан в готовом виде”. Многие требовали фильм “снять с проката”, а самого режиссера “за решетку посадить”. Еще на уровне сценария произведение Владимира Железникова вызвало сопротивление чиновников от кино. Так, Борис Павленко, в то время первый заместитель председателя Госкино СССР, сказал: “Эти фашиствующие дети никогда не будут на нашем экране!”»¹¹⁴. Но в 1986 г. фильм был удостоен Государственной премии СССР, а также гран-при на Международном кинофестивале во Франции.

И в начале 1980-х гг., когда кинокартина «Чучело» вышла на экраны, да и сегодня нет сомнения, что фильм в крайне откровенной и жесткой форме продемонстрировал те проблемы и изъяны советской школы, о которых знали многие, но широко обнародовать их в публичном пространстве было не принято. Кроме того, Ролан Быков, как талантливый режиссер, обладающий провидческим даром, заговорил в своем произведении на тему, ставшую актуальной в искусстве и в обществе несколько позже. Это проблема принятия и выстраивания отношений с другой, иной, не похожей на большинство окружающих, индивидуальностью, проблема толерантности.

¹¹⁴ Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». С. 360.

Мелодрама «Валентин и Валентина» снята по очень известной и востребованной советскими театрами одноименной пьесе Михаила Рощина. Однако фильм, на первый взгляд, получился довольно архаичным и даже банальным, с сильной морализаторско-воспитательной интонацией, напоминающей картину «А если это любовь?» Ю. Райзмана более чем двадцатилетней давности. Здесь также рисуется ханжеское отношение к физической любви как к чему-то грязному и постыдному, кульминацией чего становится истерика главной героини после первой близости из-за страха осуждения.

Акцент в картине сделан на «социальном неравенстве» Валентина и Валентины. В центре сюжета – переживающие первую любовь студенты, носящие, волею судьбы, одно и то же имя. Им посчастливилось – их чувство взаимно. Но вот родители (в лице матерей) – против. Основной конфликт развивается на почве социальной разницы семей, к которым принадлежат влюбленные. На этом сюжетном фоне проступают черты повседневной жизни позднесоветского общества. Звуковой ряд картины наполнен популярным мелодиями начала 1980-х гг. Он живет в коммуналке, к занятиям вынужден готовиться на кухне, у него две младшие сестры, о которых он должен заботиться, так как отец умер, а матери постоянно нет дома – она работает проводницей на поездах дальнего следования. Валентина же родилась в интеллигентной и образованной семье с более высоким уровнем достатка. У них отдельная жилплощадь (трехкомнатная квартира), одна из главных ценностей советского человека, в притязаниях на которую мать девушки заподозрила ее малообеспеченного возлюбленного. Обе матери ведут себя эгоистично. Его – боится лишиться помощника, хотя и проявляет больше понимания и меньше первородных страхов к чувствам сына. Ее – относится к дочери, как к собственности, «в которую вложен капитал»: обучение английскому и музыкальная школа.

Кинотрилогия Сергея Соловьева «Сто дней после детства» (1975), «Спасатель» (1980) и «Наследница по прямой» (1982) – это серьезное авторское кино с глубоким взглядом на проблему зарождения, воспитания и развития человеческих чувств и взаимоотношений. Все три фильма связаны не только общей романтической

и печальной тональностью, проникновенной музыкой И. Шварца и рефлексивными, интеллигентными героями. Названные киноленты апеллируют к русской литературе XIX в.: произведениям Михаила Лермонтова, Льва Толстого, Антона Чехова и Александра Пушкина. Цитаты и мысли авторов золотого века звучат в закадровых текстах, их интонациями проникнуты слова и поступки героев картин, они очевидны в сюжетных метафорах и аллюзиях.

В фильме «Сто дней после детства» (1975) действие происходит в летнем детском лагере, расположенном в старой, дворянской усадьбе XVIII в., стены, которой расписывал когда-то итальянский художник. Главные герои – школьники-подростки. Первый смысловой пласт картины, которым пропитана вся ее ткань, каждый ее кадр – поэзия, высокие чувства, романтика творчества и постижения мира. Здесь ведутся разговоры о Микеланджело и Леонардо да Винчи, о загадочной улыбке Джоконды, звучат стихи Михаила Лермонтова, один из героев киноленты читает его роман «Герой нашего времени», ребята под руководством вожатого ставят спектакль по драме поэта «Маскарад». Пионерский вожатый, скульптор по профессии, часто в разговоре цитирующий Лермонтова, также завораживает мальчишек своим рассказом о поэтике камня: «Каждый камень имеет свою душу. <...> Как люди. Бывают твердые люди. Это – гранит. Бывают светлые и мягкие. Это – мрамор. А бывают воздушные. Понимаете? Это известняк». Речь самих школьников режиссер фильма наделил богатой лексикой, в духе литературы XIX в. Например, один из мальчишек так рассказывает вожатому о ребятах, приехавших в лагерь: «Загременухина – 7 классов музыкального образования, а больше всего любит “Собачий вальс”, <...> а это ее наперсница, Ерголина, <...> чрезвычайно образованная девица <...> Лунев – безукоризненный ум...». Или из разговора главных героев: «– Скажи, Лебедев, почему ты одинок? – Ну, наверное, потому что я физически не очень мощный. <...> А, во-вторых, я какой-то хлипкий нравственно и вялый. От этого, наверное, со мной не очень интересно дружить».

И на фоне этой, казалось бы, возвышенной и несколько далекой от советской действительности атмосферы развивается совершенно

реальный конфликт двух подростков, двух разных мировоззрений и жизненных ценностных позиций. С одной стороны, прагматик и карьерист, но в него влюблена сама красивая девочка лагеря, с другой – романтик, пытающийся разобраться в себе и переживающий безответную любовь. Фигура пионерского активиста-прагматика наделена явными задатками будущего бюрократа и мошенника, а романтик, напротив, производит впечатление неудачника в своей непохожести на других и неумелой борьбе за правду.

Финальная часть фильма названа «Воспитание чувств», но, на самом деле, этот подзаголовок вполне соответствует всему содержанию картины. Именно так воспринимается смысл этого кино-рассказа о возрасте, для которого особую важность имело слово, услышанное от учителя или прочитанное, который ищет в этом слове тонкие и точные формулировки того, что происходит вокруг и в собственной душе, стремясь понять себя, а в итоге воспитать свои чувства.

В картине «Спасатель» главный герой – молодой учитель литературы, год назад проводивший из школы во взрослую жизнь свой первый выпускной класс. Главный вопрос для него – что он смог оставить в душах учеников своими уроками, на которых разбирались мир чувств и мотивы поступков Анны Карениной, Татьяны Лариной, Онегина и Чацкого. В начальном эпизоде фильма показан урок литературы, где один из старшеклассников так отзывается об Анне Карениной: «Мне все фокусы Анны Аркадьевны просто отвратительны <...> муж, сын, недостаток, вдруг – бах-тара-рах, шаровая молния. Явился жеребчик из военнослужащих, муж – побоку, на сына наплевать, а потом жеребчик охладел и так мы огорчились, что рванули под первый подвернувшийся товарняк. И все это со значительной миной, что мне непременно восхищаться надо...».

В центре повествования фильма – сюжет о любви девушки, вчерашней школьницы, к своему учителю. Кадры киноленты рисуют российскую провинцию, слышатся чеховские мотивы: «в Москву, в Москву», поступать в аспирантуру собирается главный герой, разочаровавшийся в когда-то переполнявших его подвижнических желаниях посеять в детских душах высокие идеи и мысли.

Но провинциальная жизнь теперь густо замешана на обывательской и мещанской психологии, она утратила осязаемую связь с высоким словом литературы XIX в. и от молодежи все чаще приходится слышать: «бабки» (деньги), «герла» (девушка), «раздельный санузел» (как символ благоустроенного быта).

Герои фильма зависят от социальных стереотипов и чужих ожиданий: обязательно должна быть специальность, обязательно в армию должна провожать девушка, не надо говорить то, что действительно думаешь, если это не соответствует общепринятым представлениям, и т. д. Их не очень успешные, но суетливые попытки соответствовать этим устоявшимся в обществе стандартам ведут к утрате собственной индивидуальности, заставляют совершать поступки, за которые потом становится стыдно и больно. Стандартно строго, на «безопасной» дистанции, ведет себя учитель с влюбленной в него девушкой. Да и девушка, главная героиня, сразу после школы вышла замуж за нелюбимого молодого человека: «Все выходят, и мне пора». В этом ее старании быть как все видится также попытка преодолеть безответное чувство к учителю. Но любовь не ушла, а, напротив, стала самым сильным желанием и привела к попытке самоубийства. Герои картины не способны понять друг друга, не умеют выражать в слове свои истинные чувства. Влюбленная героиня жалуется бывшему однокласснику: «Я, видишь ли, жила очень плохо. Думала одно, а жила совсем по-другому. А потом невыносимо стало и решила, дай хоть день поживу так, как думаю».

Один из важных смыслов, заложенных в сюжете картины, – испытание чувств, а также то, что «нам не дано предугадать, как наше слово отзовется». Эта цитата из Федора Тютчева могла бы стать эпиграфом ко всей киноленте. Вопрос, заданный в первых кадрах фильма, «что “оседает в душах учеников” после талантливого, щедро делящегося своими знаниями учителя», так и остался без ответа. Ясно только, что через испытание чувств им придется проходить в своей жизни не раз.

Девочка-подросток, главная героиня завершающей части кинотрилогии, фильма «Наследница по прямой», боготворит Александра

Пушкина и «гадает» на его поэме в стихах «Евгений Онегин»: задает вопрос, открывает книгу наугад и ищет на ее странице ответ. А еще она живет в мире фантазий о своем мифическом родстве с Пушкиным. 13-летняя девочка пока не понимает, что каждый человек уникален, поэтому, наверно, для осознания собственной неповторимости ей необходимо доказательство – причастность к великому поэту, томик с произведениями которого она всегда носит с собой. Имя у нее тоже «пушкинское» – Евгения. Так всем и представляется – полным именем.

Детская влюбленность Евгении в студента-первокурсника, предпочитающего общению с ней развлечение с красивой певицей из прибрежного кафе, заставляют маленькую героиню совершать смешные и глупые поступки. Столкновение с миром взрослых, непонятными «физиологическими» отношениями и предательством того, кому была доверена сокровенная тайна о родстве с гением русской поэзии, сеет в ее душе пока не совсем ясное понимание, что многие живут в отсутствии чувств. Искренние, настоящие, живые чувства, если и существуют, то только как что-то ретроградное, устаревшее, как разрушенная усадьба на окраине Одессы, где когда-то, как придумала себе героиня, бывал ее кумир, поэт Александр Пушкин. Есть надежда, что эта детская фантазия и спасет Евгению, когда она станет взрослой, поможет ей сохранить веру в высокое и настоящее, над чем не властно время. То, что незыблемые ценности все же существуют, доказывает звучащий за кадром текст пушкинского письма, написанного в Одессе в 1823 г., обращенного со словами любви к неизвестной.

В последние десятилетия советского времени, конечно, снимались и другие фильмы для юношества, были среди них и комедии, произведения в жанре фантастики и приключений. Однако эти фильмы не всегда находят отклик у современного зрителя, так как плотно привязаны к своему времени. Устаревшим, потерявшим актуальность часто выглядит их юмористический или развлекательный контекст.

Что же касается остросоциальных и психологических кинодрам, посвященных молодежной проблематике, то, во многом

благодаря таланту своих создателей, а также затронутым «нетленным истинам», они не утратили значение и сегодня, причем ни в художественном, ни в содержательном смысле. Эти кинофильмы и современного зрителя держат в напряжении, заставляют задуматься над «вечными вопросами», предлагают варианты выхода из трудных ситуаций, способствуя саморазвитию и взрослению нынешних молодых людей. Кроме того, немаловажно отметить, что все рассмотренные в данном разделе кинокартины могут служить полноценным материалом для осмысления и изучения советского времени в самых разнообразных аспектах. Прежде всего, это повседневные практики и советский быт, ценностные ориентиры представителей разных поколений и социальных категорий, системы морали и воспитания, взаимоотношения внутри молодежного социума и его коммуникация с другими возрастными и социальными группами. Очень важен также сюжет перемен в жизненных и ценностных приоритетах людей позднего советского общества, социальная, материальная и общекультурная неоднородность последнего, развивающаяся на фоне деформации идеологических рычагов и установок.

СПИСОК КИНОФИЛЬМОВ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

Первые кинематографические опыты

- «Аэлита», 1924 (реж. Яков Протазанов) – по роману Алексея Толстого
«Киноглаз», 1924 (реж. Дзиго Вертов)
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»,
1924 (реж. Лев Кулешов) – по сценарию Николая Асеева
«Папиросница от Моссельпрома», 1924 (реж. Юрий Желябужский)
«Стачка», 1924 (реж. Сергей Эйзенштейн)
«Броненосец “Потемкин”», 1925 (реж. Сергей Эйзенштейн)
«Еврейское счастье», 1925 (реж. Александр Грановский) – по мотивам
рассказов Шолом-Алейхема
«Закройщик из Торжка», 1925 (реж. Яков Протазанов)
«Беня Крик», 1926 (реж. Владимир Вильнер) – по мотивам «Одесских
рассказов» Исаака Бабеля
«Мать», 1926 (реж. Всеволод Пудовкин) – по роману М. Горького
«Процесс о трех миллионах», 1926 (реж. Яков Протазанов) – по мотивам
повести и пьесы Умберто Нотари «Три вора»
«Ягодка любви», 1926 (реж. Александр Довженко)
«Бабы рязанские», 1927 (реж. Ольга Преображенская и Иван Правов)
«Ваша знакомая», 1927 (реж. Лев Кулешов)
«Девушка с коробкой», 1927 (реж. Борис Барнет)
«Конец Санкт-Петербурга», 1927 (реж. Всеволод Пудовкин)
«Октябрь», 1927 (реж. Сергей Эйзенштейн)
«Сорок первый», 1927 (реж. Яков Протазанов) – по мотивам одно-
именной повести Бориса Лавренева
«Сумка дипкурьера», 1927 (реж. Александр Довженко)
«Третья Мещанская» («Любовь втроем»), 1927 (реж. Абрам Роом)
«Дом на Трубной», 1928 (реж. Борис Барнет)
«Звенигора», 1928 (реж. Александр Довженко)
«Арсенал», 1929 (реж. Александр Довженко)
«Земля», 1930 (реж. Александр Довженко)
«Путевка в жизнь», 1931 (реж. Николай Экк)
«Иван», 1934 (реж. Александр Довженко)
«У самого синего моря», 1936 (реж. Борис Барнет)

Фильмы об Октябрьской революции и Гражданской войне

- «Чапаев», 1934 (реж. братья Васильевы)
- «Ленин в Октябре», 1937 (реж. Михаил Ромм)
- «Сорок первый», 1956 (реж. Григорий Чухрай)
- «Коммунист», 1957 (реж. Юлий Райзман)
- «Тихий Дон», 1957–1958 (реж. Сергей Герасимов)
- «Жестокость», 1959 (реж. Владимир Скуйбин)
- «Синяя тетрадь», 1963 (реж. Лев Кулиджанов) – лениниана
- «В огне брода нет», 1967 (реж. Глеб Панфилов)
- «Комиссар», 1967 (реж. Александр Аскольдов)
- «Неуловимые мстители», 1967 (реж. Эдмонд Кеосаян)
- «Свадьба в Малиновке», 1967 (реж. Андрей Тutyшкин)
- «Служили два товарища», 1968 (реж. Евгений Карелов)
- «Шестое июля», 1968 (реж. Юлий Карасик) – лениниана
- «Белое солнце пустыни», 1969 (реж. Владимир Мотыль)
- «Бег», 1970 (реж. Владимир Наумов, Александр Алов) – по мотивам произведений Михаила Булгакова «Бег» и «Белая гвардия»
- «Офицеры», 1971 (реж. Владимир Роговой)
- «Свой среди чужих, чужой среди своих», 1974 (реж. Никита Михалков)
- «Раба любви», 1975 (реж. Никита Михалков)
- «Дни Турбиных», 1976 (реж. Владимир Басов) – по одноименной пьесе Михаила Булгакова
- «Трактир на Пятницкой», 1978 (реж. Александр Файнциммер) – по повести Николая Леонова
- «Шестой», 1981 (реж. Самвел Гаспаров)

Фильмы о Великой Отечественной войне

- «Машенька», 1942 (реж. Юлий Райзман)
- «Два бойца», 1943 (реж. Леонид Луков)
- «Жди меня», 1943 (реж. Борис Иванов, Александр Столпер)
- «Радуга», 1943 (реж. Марк Донской)
- «Дом, в котором я живу», 1957 (реж. Лев Кулиджанов)
- «Летят журавли», 1957 (реж. Михаил Калатозов)
- «Дорогой мой человек», 1958 (реж. Иосиф Хейфиц)
- «Баллада о солдате», 1959 (реж. Григорий Чухрай)
- «Судьба человека», 1959 (реж. Сергей Бондарчук) – по одноименному рассказу Михаила Шолохова
- «Мир входящему», 1961 (реж. Александр Алов и Владимир Наумов)
- «Иваново детство», 1962 (реж. Андрей Тарковский)

«На семи ветрах», 1962 (реж. Станислав Ростоцкий)
«Живые и мертвые», 1964 (реж. Александр Столпер)
«Отец солдата», 1964 (реж. Резо Чхеидзе)
«На войне как на войне», 1968 (реж. Виктор Трегубович)
«Проверка на дорогах», 1971 (реж. Алексей Герман)
«В бой идут одни “старики”», 1973 (реж. Леонид Быков)
«Юнга Северного флота», 1973 (реж. Владимир Роговой) – снят с использованием автобиографических материалов бывших юнг
«20 дней без войны», 1976 (реж. Алексей Герман)
«А зори здесь тихие...», 1976 (реж. Станислав Ростоцкий)
«Ата-баты, шли солдаты...», 1976 (реж. Леонид Быков)
«Восхождение», 1976 (реж. Лариса Шепитько) – по повести Василя Быкова «Сотников»
«Они сражались за Родину», 1976 (реж. Сергей Бондарчук) – по одноименному роману Михаила Шолохова
«Подранки», 1976 (реж. Николай Губенко)
«Вторжение», 1980 (реж. Виллен Новак)
«Военно-полевой роман», 1983 (реж. Петр Тодоровский)
«Иди и смотри», 1985 (реж. Элем Климов)

Советское кино периода «оттепели»

«Весна на Заречной улице», 1956 (реж. Феликс Миронер, Марлен Хуциев)
«Карнавальная ночь», 1956 (реж. Эльдар Рязанов)
«Дело было в Пенькове», 1957 (реж. Станислав Ростоцкий)
«Два Федора», 1958 (реж. Марлен Хуциев)
«А если это любовь?», 1961 (реж. Юлий Райзман)
«Друг мой Колька», 1961 (реж. Алексей Салтыков, Александр Митта)
«Колыбельная», 1959 (реж. Михаил Калик)
«Человек идет за солнцем», 1961 (реж. Михаил Калик)
«Чистое небо», 1961 (реж. Григорий Чухрай)
«Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви», 1962 (реж. Юлий Карасик)
«Девять дней одного года», 1962 (реж. Михаил Ромм)
«Я шагаю по Москве», 1963 (реж. Георгий Данелия)
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», 1963 (реж. Элем Климов)
«Приходите завтра», 1963 (реж. Евгений Ташков)
«До свидания, мальчики», 1964 (реж. Михаил Калик)
«Живет такой парень», 1964 (реж. Василий Шукшин)

«Застава Ильича», 1964 (реж. Марлен Хуциев)
«Председатель», 1964 (реж. Алексей Салтыков)
«Женщины», 1965 (реж. Павел Любимов)
«Звонят, откройте дверь», 1965 (реж. Александр Митга)
«Здравствуй, это я!», 1965 (реж. Фрунзе Довлетян)
«Похождения зубного врача», 1965 (реж. Элем Климов)
«Тридцать три», 1965 (реж. Георгий Данелия)
«Берегись автомобиля», 1966 (реж. Эльдар Рязанов)
«Ваш сын и брат», 1966 (реж. Василий Шукшин)
«Июльский дождь», 1966 (реж. Марлен Хуциев)
«Крылья», 1966 (реж. Лариса Шепитько)
«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», 1967
(реж. Андрей Кончаловский)
«Три тополя на Плющихе», 1967 (реж. Татьяна Лиознова)
«Еще раз про любовь», 1968 (реж. Георгий Натансон)
«Короткие встречи», 1968 (реж. Кира Муратова)
«Любить», 1968 (реж. Михаил Калик, Инесса Туманян)

Фильмы о молодежи

«Доживем до понедельника», 1968 (реж. Станислав Ростоцкий)
«Дневник директора школы», 1975 (реж. Борис Фрумин)
«Не болит голова у дятла», 1975 (реж. Динара Асанова)
«Сто дней после детства», 1975 (реж. Сергей Соловьев)
«Чужие письма», 1975 (реж. Илья Авербах)
«Ключ без права передачи», 1976 (реж. Динара Асанова)
«Розыгрыш», 1976 (реж. Владимир Меньшов)
«Школьный вальс», 1977 (реж. Павел Любимов)
«В моей смерти прошу винить Клаву К.», 1979 (реж. Николай Лебедев
и Эрнест Ясан)
«Вам и не снилось...», 1980 (реж. Илья Фрез)
«Никудашная», 1980 (реж. Динара Асанова)
«Спасатель», 1980 (реж. Сергей Соловьев)
«Наследница по прямой», 1982 (реж. Сергей Соловьев)
«Клетка для канареек», 1983 (реж. Павел Чухрай)
«Пацаны», 1983 (реж. Динара Асанова)
«Чучело», 1983 (реж. Ролан Быков)
«Милый, дорогой, любимый, единственный...», 1984 (реж. Динара
Асанова)
«Валентин и Валентина», 1985 (реж. Георгий Натансон)

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Источники

Баталов А. Судьба и ремесло / А. Баталов. М. : Вагриус, 2006. 256 с.

Данелия Г. Безбилетный пассажир: маленькие истории, байки кино-режиссера / Г. Данелия. М. : Эксмо, 2015. 478 с.

Данелия Г. Кот ушел, а улыбка осталась / Г. Данелия. М. : Эксмо, 2015. 416 с.

Рязанов Э. Неподведенные итоги / Э. Рязанов. М. : Вагриус, 1995. 510 с.

Рязанов Э. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги / Э. Рязанов. М. : ПРОЗАик, 2010. 637 с.

Кинематограф оттепели: документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ ; [сост., коммент. В. И. Фомин]. М. : Материк, 1998. 458 с.

Советские художественные фильмы : аннот. каталог : Звуковые фильмы (1930–1957). М. : Искусство, 1961. 784 с.

Советские художественные фильмы : аннот. каталог. Т. 4 : (1958–1963). М. : Искусство, 1968. 824 с.

Литература

Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л. А. Аннинский. М. : Киноцентр, 1991. 255 с.

Багдасарян В. Э. Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х гг. / В. Э. Багдасарян // Отеч. история. 2003. № 6. С. 31–46.

Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20–70-е годы / Ю. Богомолов // Искусство кино. 1995. № 11. С. 16–23.

Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. М. : Вагриус, 2004. 528 с.

Вайсфельд И. В. Так начиналось искусство кино / И. В. Вайсфельд. М. : Киноцентр, 1988. 64 с.

Власов М. П. Герой А. П. Довженко и традиции фольклора / М. П. Власов ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра истории кино. М. : [б. и.], 1962. 60 с.

Власов М. П. О сюжете фильмов А. П. Довженко / М. П. Власов ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра киноведения. М. : [б. и.], 1965. 40 с.

Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. М., 1963.

Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.) / Ю. И. Горячев. М. : [б. и.], 1977. 83 с.

Долинский И. «Чапаев». Драматургия. История создания фильма Васильевых / И. Долинский. М. : Госкиноиздат, 1945. 176 с.

Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг. / М. И. Жабский. М. : Канон+РООИ «Реабилитация», 2009. 776 с.

Жанры кино / ред. В. И. Фомин. М. : Искусство, 1979. 319 с.

Зак М. Е. Кино как искусство, или Настоящее кино / М. Е. Зак. М. : Материк, 2004. 440 с.

Зоркая Н. История отечественного кино. XX век / Н. Зоркая. М. : Белый город, 2014. 512 с.

Зоркая Н. М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа / Н. М. Зоркая. М. : Аграф, 2010. 400 с.

Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. / Н. Зоркая. М. : Наука, 1976. 297 с.

Зоркая Н. Уникальное и тиражированное: Средства массовой информации и репродуцированное искусство / Н. Зоркая. М. : Искусство, 1981. 167 с.

Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран / Н. Зоркая. М. : Искусство, 1994. 238 с.

Зоркая Н. М. Формула преобразования (Три судьбы) / Н. М. Зоркая // Русская интеллигенция. История и судьба / сост. Т. Б. Князевская. М. : Наука, 2000. С. 397–411.

История страны – история кино / под ред. д-ра ист. наук С. С. Секиринского. М. : Знак, 2004. 496 с.

История советского кино. 1917–1967 гг. : в 4 т. / редкол.: Х. Абул-Касымова и др. М. : Искусство, 1969.

Караганов А. В. Кинолетопись революции / А. В. Караганов. М. : Знание, 1977. 54 с.

Карахан Л. Крутой путь «Восхождения» / Л. Карахан // Искусство кино. 1976. № 10. С. 85–101.

Кардин В. Люди и символы / В. Кардин // Искусство кино. 1961. № 10. С. 60–65.

Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. № 1. С. 111–120; № 2. С. 109–117; № 3. С. 100–112.

Кокарев И. Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим / И. Е. Кокарев. М. : Российский фонд культуры, 2001. 488 с.

Колесникова А. Г. Рыцари эпохи холодной войны (образ врага в советских приключенческих фильмах 1960–1970-х гг.) / А. Г. Колесникова // КЛИО. 2008. № 3. С. 144–149.

Краткая история советского кино. (1917–1967) / А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский и др. ; вступ. ст. и общ. ред. В. Ждана. М. : Искусство, 1969. 615 с.

Круглова Т. А. Травма первой любви: советская инициация (на материале кинематографа) / Т. А. Круглова // Изв. УрГУ. 2006. № 41. Сер. 2 : Гуманитар. науки. Вып. 11. С. 238–254.

Культурологические записки / отв. ред. Н. М. Зоркая. М. : Изд-во гос. ин-та искусствознания, 2002. 230 с.

Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы / Н. А. Лебедев. М. : Искусство, 1965. 373 с.

Листов В. С. Ленин и кинематограф / В. С. Листов. М. : Искусство, 1986. 174 с.

Лотман Ю. М. Об искусстве: структура художественного текста : семиотика кино и проблемы киноэстетики : статьи, заметки, выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман. СПб. : Искусство-СПБ, 1998. 702 с.

Люди и судьбы. XX век: книга очерков / сост. и отв. ред. В. Е. Лебедев. М. : ОГИ, 2002. 272 с.

Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов. М. : Изд-во РГГУ, 2005. 394 с.

Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как исторический источник / В. М. Магидов // Отеч. история. 1992. № 5. С. 104–116.

Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) / В. М. Магидов // Советские архивы. 1991. № 4. С. 27–38.

Мальшев В. С. Становление киноархивного дела в России: из опыта Госфильмофонда / В. С. Мальшев. М. : Пашков дом, 2004. 253 с.

Михайлин В. Историк в истерике. Учитель истории в советском кино рубежа 1960–1970-х годов / В. Михайлин, Г. Беляева // Неприкосновенный запас. 2012. № 5. С. 119–136.

Мусский И. А. Сто великих актеров / И. А. Мусский. М. : ВЕЧЕ, 2002. 527 с.

Неизвестный Тарковский. Сталкер мирового кино / сост. Я. А. Ярополов. М. : Эксмо, 2012. 304 с.

Огоновская И. С. История России в отечественном историко-художественном кинематографе / И. С. Огоновская // Проблемы культурного

образования / под ред. В. М. Кузнецова. Вып. 13. Челябинск : ЧИППКРО, 2016. С. 6–22.

Огоновская И. С. Российские революционеры и революции в отечественном историко-художественном кинематографе: к вопросу о формировании исторической памяти поколений / И. С. Огоновская // Великая Российская революция: достижения и проблемы научного познания и преподавания. Ежегодник. XXI всерос. ист.-пед. чтения : сб. науч. ст. Ч. II. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2017. С. 190–200.

Писаревский Д. Братья Васильевы / Д. Писаревский. М. : Искусство, 1991. 322 с.

Пламадяла А.-М. В. Кино, фольклор и литература / А.-М. В. Пламадяла. Кишинев : Штиинца, 1985. 162 с.

Раззаков Ф. И. Гибель советского кино : [в 2 кн.]. Кн. 1 : Интриги и споры, 1918–1972 / Ф. И. Раззаков. М. : ЭКСМО, 2008. 702 с.

Раззаков Ф. И. Гибель советского кино : [в 2 кн.]. Кн. 2 : Тайны закулисной войны, 1973–1991 / Ф. И. Раззаков. М. : ЭКСМО, 2008. 702 с.

Сомов В. А. «Возросший рабоче-крестьянский зритель требует...»: кино и советский человек 1930-х гг. / В. А. Сомов // КЛИО. 2013. № 6. С. 63–68.

Суковатая В. Образ насилия в русском авангарде / В. Суковатая // Свободная мысль. 2010. № 11. С. 193–204.

Тищенко Н. История ГУЛАГа в современных кинотекстах / Н. Тищенко // Вопр. культурологии. 2010. № 5. С. 55–60.

Ферро М. Кино и история / М. Ферро // Вопр. истории. 1993. № 2.

Флоря А. Хроникер советских обывателей / А. Флоря // Свободная мысль. 2004. № 11. С. 164–175.

Фомин В. И. Кино и власть: советское кино: 1965–1985 гг. : документы, свидетельства, размышления / В. И. Фомин. М. : Материк, 1996. 370 с.

Фомин В. И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора / В. И. Фомин. М. : Материк, 2001. 278 с.

Фомин В. Пересечение параллельных / В. Фомин. М. : Искусство, 1976. 359 с.

Фомин В. Полка: документы, свидетельства, комментарии. Вып. 3 / В. Фомин. М. : Материк, 2006. 188 с.

Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / отв. ред. Н. М. Зоркая. СПб. : Алетей, 2001. 352 с.

Шенгеляя Э. На крыльях притчи / Э. Шенгеляя // Кинопанорама. Советское кино сегодня. Вып. 3. М. : Искусство, 1981. С. 286–296.

Информационные ресурсы

Архив журналов «Искусство кино» (1931–1991) : [сайт]. URL: <https://sites.google.com/site/zurnalysssr/home/iskusstvo-kino> (дата обращения: 10.10.2018).

Архив журналов «Советский экран» (1925–1991) : [сайт]. URL: <https://sites.google.com/site/zurnalysssr/home/sovetskij-ekran> (дата обращения: 10.10.2018).

Госфильмофонд России : [сайт]. URL: <http://gosfilmofond.ru/> (дата обращения: 10.10.2018).

Документальный проект «Запечатленное время» // Телеканал «Культура» : [сайт]. URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/23445/ (дата обращения: 10.10.2018).

Журнал «Искусство кино» : [сайт]. URL: <http://kinoart.ru/> (дата обращения: 10.10.2018).

Журнал «Киноведческие записки» : [сайт]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/> (дата обращения: 19.10.2018).

Журнал «Наше наследие». Русская история, культура, искусство : [сайт]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/> (дата обращения: 19.10.2018).

Проект «Коллекция Евгения Марголита» // Телеканал «Культура» : [сайт]. URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/34585/ (дата обращения: 10.10.2018).

Проект «Легенды мирового кино» // Телеканал «Культура» : [сайт]. URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20870/ (дата обращения: 10.10.2018).

Проект «Шедевры старого кино» // Телеканал «Культура» : [сайт]. URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/23843/ (дата обращения: 10.10.2018).

Учебное издание

Русина Юлия Анатольевна

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

Учебное пособие

Заведующий редакцией *М. А. Овечкина*
Редактор *А. А. Макарова*
Корректор *А. А. Макарова*
Компьютерная верстка *Г. Б. Головина*

Подписано в печать 14.03.19. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Цифровая печать.

Уч.-изд. л. 5,82. Усл. печ. л. 6,05. Тираж 40 экз. Заказ 5.

Издательство Уральского университета.
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28
E-mail: gio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13
Факс +7 (343) 358-93-06
<http://print.urfu.ru>



РУСИНА ЮЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА

Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России Уральского федерального университета. Преполагает курсы «История советского кино», «История мировой и отечественной культуры». Автор более 80 научных работ, трех учебных пособий и монографии. Сфера научных интересов — методология истории и источниковедения, практика источниковедческих исследований, феномен инакомыслия в СССР.