

**СВЕТЛАНА ЯКОВЛЕВНА ЩЕБРОВА,**

Российский государственный педагогический университет  
имени А.И. Герцена, Институт философии человека,

г. Санкт–Петербург, Россия

ORCID: 0000-0002-2728-0730

e-mail: bersek1991@yandex.ru

## «СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

### В ДЕМОГРАФИЧЕСКИЙ ТУПИК:

### О РУКОВОДСТВЕ КИНЕМАТОГРАФОМ

### В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

**Аннотация.** В статье рассматриваются этапы развития советского кинематографа на протяжении 1920–1980-х годов. Киноискусство, с одной стороны, фиксировало явления, возникающие на российском пространстве и в советской общественной системе, с другой — подчинялось распоряжениям Коммунистической партии Советского Союза, руководящей работой кинематографа. В каждом десятилетии советской эпохи были сняты кинофильмы, в которых режиссеры пытались совместить требования партийных идеологов с реалиями жизни. 1920-е годы были временем поиска сюжетов, соответствующих революционному времени, когда были созданы классические картины социалистического реализма («Стачка» и «Броненосец Потемкин»). Поскольку в советском прокате фильмы о революции и ее героях не были востребованы, в 30-е годы поиски сюжетов и образов советского киноискусства были продолжены. Творческое освоение фольклорного кода позволило советскому кино 30-х годов не просто завоевать максимально широкую зрительскую аудиторию, но стать по-настоящему любимым, подлинно народным искусством. Однако диапазон чувств, дозволенный героям советского экрана, был крайне дозированным и ограниченным: лю-

бить надлежало партию, пролетариат, учение марксизма-ленинизма, горячо ненавидя врагов партии и революции. Поэтому для Советской эпохи характерны фильмы, где герои жертвуют своей личной жизнью ради общественной. Сценаристам, режиссерам и актерам приходилось совершать невозможное, чтобы совместить интересную тему с партийными установками. При этом до начала перестройки тема любви и семейной жизни была строго дозированной, приоритетными были высокие производственные достижения. Вольно или невольно, но именно кинематографом были зафиксированы демографические проблемы, возникшие в советском обществе, постепенно нараставшие и обусловившие перестроечные процессы второй половины 80-х годов XX века.  
**Ключевые слова:** кинематограф, КПСС, мифология, идеология, демография, перестройка, семья.

**SVETLANA Y. SHCHEBROVA,**

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University of Russia,  
Institute of Human Philosophy, St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0002-2728-0730  
e-mail: bersek1991@yandex.ru

## THE DEMOGRAPHIC DEADLOCK OF THE “BRIGHT PATH”: ABOUT THE DIRECTION OF CINEMATOGRAPHY DURING THE SOVIET PERIOD

**Abstract.** The article examines the stages of development of Soviet cinematography between the 1920s and the 1980s. The art of the cinema, on the one hand, fixated various phenomena arising in the Russian space and in the Soviet social system and, on the other hand, followed the orders of the Communist Party of the Soviet Union, which guided the work of cinematographers. In every decade of the Soviet era there were films made in which the directors tried to reconcile together the imperatives of party

ideologists with the realities of life. The 1920s were a time of search for subject matter corresponding to the revolutionary time, the time of the creation of the classical films pertaining to the aesthetics of socialist realism («The Industrial Protest» and «Battleship Potemkin») were created. Since within the Soviet film distribution movies about the revolution and its heroes were not in demand, in the 1930s the search for plots and images of Soviet cinematography were continued. The creative absorption of the folklore code made it possible for the Soviet cinema of the 1930s not merely to win the greatest amount of audience, but to become a truly popular art, which was veritably on demand. However, the range of feelings the heroes of the Soviet screen were permitted to express was extremely dosed and limited: To love the party, the proletariat, the teachings of Marxism-Leninism, and to hate ardently the enemies of the party and the revolution. Consequently, the Soviet era is characterized by movies in which the main protagonists sacrifice their personal lives for the public life. Screenwriters, directors and actors were forced to make impossible efforts to combine interesting subject matter with the demands of the Party. At the same time, before the beginning of Perestroika the theme of love and family life was strictly limited, since priority was given to the subjects of great industrial production achievements. Whether willingly or unwittingly, but it was cinematography which fixated the demographic problems arising in Soviet society, which gradually built up and stipulated the processes of Perestroika in the late 1980s.

**Keywords:** Cinema, Communist Party of the Soviet Union, demographics, mythology, ideology, rebuilding, family.

Ключевой вопрос всей истории кино: как фильмы воздействуют на зрителей и как зрители воздействуют на фильмы? [1, с. 7–15]. В зависимости от концептуальных подходов к решению этой проблемы можно говорить о двух исследовательских направлениях в теории кино: Ж. Делеза — Т. Эльзессера и М. Хагенера.

Согласно концепции Делеза, мир формируется с помощью концептов «образ-движение» и «образ-время». В зависимости от достоверности изображаемого, кино оказывает глубокое психологическое воздействие на зрителей. Причина заключается в том, что синтетическая природа киноязыка по степени глубины и мно-

гогранности намного превосходит художественную образность иных искусств [2, с. 5]. Как крайне парадоксальный и противоречивый вид искусства, специфический для XX века, кино выдает иллюзию за реальность. Поэтому «кино разделяет с XX в. самую острую его онтологическую и эстетическую проблему: проблему разграничения текста и реальности» [3, с. 130].

Эльзессером и Хагенером кинематограф воспринимается через призму человеческого тела: как окно и рамка, дверь, зеркало, глаз, кожа, орган слуха и мозг. Это позволяет перейти от изучения школ и движений к выстраиванию теории кино вокруг отношений между миром кино и миром зрителя. Полный спектр существующего знания о кино рассматривается с позиций междисциплинарного подхода, где «фильм и зритель — паразит и хозяин, оккупирующие друг друга, пока не останется только та реальность, что разворачивается, пока она заворачивает собой, и наоборот» [4, с. 36].

Согласно Эльзессеру и Хагенеру, фильм может изменить судьбу человека и его представления о жизни, когда в нем скрыты какие-то очень личные, индивидуальные смыслы, но одновременно он вписан в различные публичные дискурсы и идеологии с целью подчинить, трансформировать и исказить восприятие зрителей.

Причиной подобных манипуляций в СССР Р.М. Перельштейн называет попытку построения рая на Земле в виде идеальной социально-политической системы [5, с. 37]. Можно ли выявить становление, развитие и крушение советской утопии по материалам советского художественного кино? Продуктивно ли изучение общественного сознания советской эпохи? По данным О. Горбачева, это реально, поскольку кино признано источником информации в любой сфере жизни общества [6]. На принципиальную неустранимость исторического времени из художественной ткани фильма указывает Н. Мариевская [7, с. 24]. Более того, многие кинокартины являются многослойными произведениями, вне зависимости от идеологического диктата и авторских намерений, определяет А. Сопин [8, с. 8].

С одной стороны, кино отражает какие-то фрагменты картины мира, с другой — преобразует действительность. Система долженствований и запретов, демонстрируемая на экране, в той или иной мере, вольно или невольно усваивается зрительской аудиторией [9, с. 128]. Исследователи советского кинематографа — В. Перцов, Л. Скородумов, А. Трояновский, Р. Егиазаров и другие уже в первой трети XX века видели в кинематографе важное средство создания образа человека. Они активно вели социологические исследования зрительской аудитории и производственно-творческих групп для лучшей организации кинодела в Советской России [10, с. 320]. Но при запуске фильмов в производство опрос об их соответствии идейно-политическим критериям оказывался более важным, чем результаты социологических исследований и замеров социокультурной ситуации в сфере кинопотребления. Несовпадение интересов кино и зрителя привело к полной потере контакта с массами на протяжении XX века, распаду системных связей в кинопроцессе [11, с. 12].

В первых постперестроечных исследованиях кинематографа как социального института были сделаны выводы о его ценности в процессе первичной социализации. В работе Г. Головинского «Композитор и фольклор» говорится, что в любой стране превратить отдельную личность в личность коллективную помогает фольклор, являющийся колыбелью самых разных профессиональных искусств. Однако поскольку фольклор старательно изгонялся из русского национального кинематографа, архетипические образы, сюжетные мотивы народной сказки часто лишь угадываются либо по отдельным деталям, либо по обыгрыванию атрибутики сказки [12, с. 202].

М. Шарапова [13, с. 7], В. Коршунов [14, с. 27] выделяют ряд базовых архетипов, кодов, встраиваемых в ткань художественных картин отечественного кинематографа, влияющих на зрительское восприятие. Это характерно не только для советского, но и мирового кинематографа, где архетипы, согласно исследованию

Р. Макки, переходят из культуры в культуру [15, с. 10]. В советском кинематографе фольклорные сюжеты помогали создавать миф о самом справедливом обществе.

Самое масштабное исследование зарождения, развития и распада коллективистского мифа советской идеологии на материале истории отечественного кинематографа проведено Е. Марголитом. Впервые исследователь определил, что советское кино и советское государство растут из одного корня, поскольку они — суть порождения революции как грандиозного исторического слома [16, с. 9]. Поскольку у них одна задача (и предмет) — кардинальное преобразование мира, то и переделка, перемонтаж пространства и человека происходят целенаправленно. В силу срабатывания кода культурного пространства, которое хотели пересоздать и художники, и большевики, проект грядущего идеального общества выстраивался в логике традиционалистского доличностного сознания, характерного для его носителей — крестьян, на которых, в силу их абсолютного большинства, опиралась советская власть. Выявление архетипических образов — от оживающего неживого до идеального Отца и далее до культурных героев в лице Иванушки-дурачка и Золушки и т.д., — в методологическом плане чрезвычайно важны для всех исследователей советского и постсоветского кинематографа. В плане образного восприятия теория кино Е. Марголита перекликается с уже упоминавшейся работой Т. Эльзессера и М. Хагенера, что фильмы, как вирусы, не исчезают и оказывают влияние на равных с воспоминаниями о прошлом и с личным опытом. Если же говорить о сущности советского государства, — утопии — то слепое следование логике советского мифа привело к провалу демографической политики страны. Первоначальное накопление капитала советской номенклатурой, затянувшееся более чем на два десятилетия, усугубило демографические проблемы. В настоящее время прорывное научно-технологическое и социально-экономическое развитие Российской Федерации напрямую связывается с увеличением

численности населения страны. Но поскольку постсоветское развитие основано на использовании неотрефлексированных обломков советской мифологии, строящейся на принципе постоянной «жертвы во имя...», беречь свой народ государство так и не научилось. Согласно медианному прогнозу ООН, «численность населения России к середине 2030 года снизится до 138,7 миллиона человек, с вероятностью 80% составит от 136,3 до 141,1 миллиона человек, а с вероятностью 95% — от 135,1 до 142,5 миллиона человек» [17, с. 14]. Движение в демографический тупик, начатое с момента возведения «места, которого нет», продолжается, поэтому исследование этого процесса «глазами» советского художественного кино является актуальным.

Как любое подлинное искусство, кино опережает свою эпоху, заглядывает вперед, является провозвестником грядущего, того, что в данной общественной ситуации еще только назревает [18, с. 4]. Эти изменения не всегда очевидны для самого художника, произведения которого представляют собой многослойные «тексты».

Цель статьи — исследование советских кинофильмов как «текстов», с одной стороны, формирующих социалистическое общество, с другой — запечатлевающих «невидимые и незапланированные» процессы, происходящие в этом обществе.

Началом этих процессов стал Октябрьский переворот 1917 года, после которого большевики приступили к построению социалистического общества. Его создание связывалось с формированием новой, социалистической художественной культуры. Поскольку кинематограф мог одновременно воздействовать на многомиллионную неграмотную аудиторию, в построении новой культуры ему отводилась важнейшая роль.

Сначала следовало разрушить успешно конкурирующую с зарубежными фирмами дореволюционную кинематографию и создать идеологически послушную государственную. Предприятия частной фотокинопромышленности в Советской России были национализированы Декретом Совнаркома от 27 августа 1919 года

[19, с. 473–474]. Правда, выполняя ленинскую задачу производства фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, пришлось повторить мировой и российский опыт перехода от документального к игровому кино. Тем не менее еще в марте 1919 года на Восьмом съезде РКП (б) в резолюции «О политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне» была поставлена задача использовать кинематограф для политической пропаганды в деревне [20, с. 112]. Поскольку денег у советского государства не было, храмы превращались в кинотеатры. Тем самым экономились деньги на строительство, а церкви должны были наполниться атеистическим содержанием, отвлекая неграмотный народ от религии.

Установлению партийного контроля над кинематографом способствовал XIII съезд РКП (б), состоявшийся в 1924 году [21, с. 271–272]. Монополия Госкино СССР была незыблема до мая 1986 года, когда V съезд кинематографистов освободился от партийного диктата [22, с. 56]. Все эти десятилетия репертуарная политика советского кинематографа фактически развивалась в русле представлений одного из руководителей Главреперткома П. Бляхина, категорически протестовавшего против изображения нового быта в разрезе брачных и половых взаимоотношений, особенно против установки только на роман, семью и любовь [23, с. 99].

Возможно, этому способствовала бурная сексуальная революция, последовавшая после Октября 1917 года, вследствие объявления всеобщего равенства и замены церковного брака гражданским. Несмотря на обещанные выгоды жизни коммуной, демографического взрыва в стране не произошло. Согласно статистическим данным П. Сорокина, в 1917–1920 гг. брачность в России выросла в четыре раза. При этом наблюдалось катастрофическое снижение рождаемости, не покрывавшей смертности, что вело к дополнительной убыли населения [24, с. 188]. Обвинив большевиков в проведении людоедской политики по отношению к населению страны, Сорокин впервые осуществил демографи-



ческий прогноз для России. Говоря об ухудшении конституции молодых поколений, вплоть до громадного роста процента душевнобольных, Сорокин, используя обширные социологические материалы, определил, что через три-четыре поколения начнется вымирание России, если не изменится отношение власти к собственному народу [25, с. 161–191].

Вряд ли В.И. Ленин прислушался к мнению нелюбимого им научного оппонента, тем не менее, половые отношения больше не объявлялись предрассудком. На смену сузившейся до «теории стакана воды» мечты А. Коллонтай об освобождении женщины пришли «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата» А. Залкинда, опубликованные в 1925 году. Подробно проанализировав сущность половой жизни, автор сделал вывод: «Класс, в интересах революционной целесообразности, имеет право вмешиваться в половую жизнь своих сочленов. Половое должно во всем подчиняться классовому, ничем последнему не мешая, во всем его обслуживая» [26, с. 90].

К этому времени появился новаторский фильм режиссера С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925), ставший эталоном для советской и мировой кинематографии. Актуальная историко-революционная тематика была подхвачена В. Пудовкиным в фильмах «Серп и молот» (1921), «Луч смерти» (1925), революционной трилогии «Мать» (1926) — «Конец Санкт-Петербурга» (1927) — «Потомок Чингисхана» (1928), А. Роомом в фильме «Бухта смерти» (1926) и другими режиссерами.

Однако большой зрительский спрос вызвали не картины-памятники героям и жертвам Октябрьской революции, а мелодрама А. Роома «Любовь втроем» («Третья Мещанская») (1927) по сценарию В. Шкловского (взятого из газеты «Комсомольская правда»). Кульминацией фильма стал приход в родильный дом к молодой матери с новорожденным сыном сразу двух отцов, поскольку они одновременно вели супружеские отношения с женщиной. И дело вовсе не в обыденности случая, а в том, что герои

фильма, отрицавшие ревность в любовных отношениях, были комсомольцами-рабфаковцами.

Подобных скандальных кинолент в советском кинематографе больше не было.

Растущий выпуск идеологически образцовых, но скучных для зрителей художественных картин оборачивался коммерческими убытками для кинематографа. Приходилось ввозить в страну зарубежные картины, которые с 1920-х до середины 1980-х годов идеологически «обезвреживали», осуществляя перемонтаж, вклейку новых надписей, изменение названий, сокращение эротических сцен и сцен насилия [27, с. 299]. Между тем классово необходимое насилие цвело махровым цветом во всех идеологически правильных советских кинолентах, поощряемых государственными премиями различных степеней, разработанных «руководящей и направляющей».

На Всесоюзном партийном киносовещании 15–21 марта 1928 года были подведены итоги строительства кино в СССР и поставлены задачи на следующее десятилетие [28, с. 404–410]. Кинофильмы 1930-х годов активно пропагандировали успехи социалистической индустриализации (фильм Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный» (1932), С. Юткевича «Шахтеры» (1937)). Вместе с тем строительство социализма ударными темпами потребовало отказа героев от личной жизни ради интересов общества. Так, в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна» (1931), учительница предпочла семейной жизни работу в далеком алтайском селе, где стала защитницей бедноты. Другой пример: автобиографический роман Н. Островского «Как закалялась сталь» и его экранизация в 1942, 1957, 1975 годах, включая телефильм 1973 года. Единственная всепоглощающая страсть Павки Корчагина — коммунистическая идея. Страсть к женщине воспринимается героем как угроза «буржуазного заражения», а целью создания семьи становится не мещанское «нэпманское семейство», а подготовка жены в качестве «борца» [29, с. 51].

Равнение кинематографа шло на образцы «Ленинианы»: фильмы режиссера М. Ромма «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), режиссера С. Юткевича «Человек с ружьем» (1938). Рангом ниже были фильмы о соратниках Ленина и выдающихся деятелях партии и советского государства. Это «Чапаев» «братьев» Сергея и Георгия Васильевых (1934), «Депутат Балтики» (1936) и «Член правительства» (1939) режиссеров А. Зархи и И. Хейфица, «Щорс» А. Довженко (1939). Патриотической настрой создавали фильмы «Петр Первый» В. Петрова (1937), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (1938), «Минин и Пожарский» (1939) В. Пудовкина.

В образах Чапаева, профессора Полежаева, колхозницы и депутата Александры Соколовой демонстрировались лучшие черты нового человека, воспитанного партией. При этом за кадром большинства советских фильмов этого десятилетия явственно «слышались» строки партийного гимна «Интернационал» («Кто был никем, тот станет всем»), переданного языком русской народной сказки: беспризорные дети-уголовники выросли образцовыми строителями социализма («Путевка в жизнь», режиссер Н. Экк, 1931); в представителя высшей власти превращалась обычная крестьянка («Член правительства»), рабочий паренек с питерской окраины выросал в крупного партийного вожака («Трилогия о Максиме»); мечтавшая «счастья добиться» почтальонка Стрелка оказывалась талантливым композитором [27, с. 430].

Однако личные любовные чувства и переживания получали либо достаточно странное истолкование, либо им не оставалось места в фильмах. Достаточно любопытным в этом плане является художественный фильм «Учитель» режиссера С. Герасимова (1939). Сын председателя колхоза Степан Лаутин, вернувшийся домой после учебы в Москве, решает построить в родном селе новую школу. Влюбленная в Лаутина Аграфена Шумилина, уезжает в Москву учиться, чтобы соответствовать уровню любимого. С этого фильма выявляется тенденция штурмовать Москву, устроиться в

столице любимым способом. Лаутин-старший считает сына неудачником, не сумевшим достойно зарекомендовать себя в столице. Москва показывается городом, где сбываются самые сокровенные мечты. Только здесь можно встретить настоящую любовь. Однако любовь предстает своеобразным «пряником», вручаемым героям за чистый моральный облик и трудовые достижения. Подобной сказкой социалистического реализма стала музыкальная комедия «Светлый путь» режиссера Г. Александрова (1940), созвучная фильму «Учитель», но на более «высоком» уровне.

Главная героиня — неграмотная деревенская девушка Таня Морозова, которая проходит путь от домработницы до передовой ткачихи, выявляющей вредителей на ткацкой фабрике. Став участницей Стахановского движения, она обслуживает целый цех в 150 станков вместо положенных восьми. За выдающиеся успехи в труде Татьяну вызывают в Москву для награждения орденом Ленина. Очутившись в прекрасном дворце с хрустальными люстрами и позолоченными зеркалами, вчерашняя Золушка радостно кружится в танце. «Производственная линия» жизненного «светлого пути» героини совмещена с любовными переживаниями. Влюбленная в талантливого инженера-интеллигента Алексея Лебедева, Татьяна считала себя недостойной предмета любви, пока не получила орден.

Такова пропагандистская схема обретения любви, согласно партийным прописям советской кинематографии. «Светлый путь» стал культовым фильмом, поскольку воспринимался как модель мировосприятия и поведения. Неважно, что эфемерное чувство любви предлагалось завоевать тоннами произведенного продукта: пряжи, стали, зерна и т.п. Но многие молодые люди в СССР, как в свое время и автор этих строк, выстраивали свои матримониальные отношения абсолютно в духе «Светлого пути». Правда, сообщив предмету воздыханий, что я коммунист, ударник коммунистического труда и депутат Выборгского районного совета народных депутатов, с несказанным изумлением обнаружила, что

юноша тут же пропал навсегда. Может быть, повлияло отсутствие ордена?

Ну, а насчет Стахановского движения — по опыту работы на ленинградской прядильно-ниточной фабрике «Красная нить», до сих пор помню побочные результаты подобных «стахановских подвигов». В текстильном производстве нормой было обслуживание от 7 до 8 машин, из которых 2–3 следовало ежедневно чистить, чтобы не было обрывов нитей. К Дню Октябрьской революции 7 Ноября и Ленинскому субботнику 22 апреля «местные стахановцы» действительно брали повышенные обязательства и работали, правда, не на 150, а всего на 45 машинах учебного цеха фабричного профессионального училища (ПУ). В погоне за рекордом времени у них не было даже на прочистку веретенных планок. Соответственно, включение грязных машин наутро сопровождалось тотальным обрывом нитей на всех машинах. Умножив количество машин (45) на 250 веретен на каждой из них, получим «масштаб подвига». «Стахановский обрыв» ликвидировали силами 30 учениц профессионального училища, в просторечии «пэушек». Одна «пэушка» отчищала одну машину пол-смены с 7 до 12 часов. А если один человек, как в фильме, обслуживает 150 станков, причем не к праздникам, а ежедневно? Но эти тонкости текстильного производства оставались за гранью советской мифологии.

В годы Великой Отечественной войны работы советских кинематографистов вселяли уверенность в грядущей победе. Кинофильмы прославляли подвиги героев, их смелость и бесстрашие перед лицом жестокого врага. Таковы фильмы «Секретарь райкома» И. Пырьева (1942), «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера (1943), «Радуга» М. Донского (1943), «Два бойца» Л. Лукова (1943) и многие другие.

Однако годы военного лихолетья заставили партию изменить требования к репертуарной политике. Об этом свидетельствует появление большого количества фильмов о любви и кинокомедий. «Машенька» Ю. Райзмана (1942), «Актриса» Л. Трауберга

(1942), «Жди меня» А. Столпера (1943), «В 6 часов вечера после войны» И. Пырьева (1944), «Небесный тихоход» С. Тимошенко (1945) несли людям столь необходимые надежду и утешение.

Казалось, в голодные послевоенные годы этот гуманистический настрой сохранится. Поднимать страну из руин было не менее тяжело, чем сражаться в окопах. Однако, судя по времени создания и появления ряда фильмов в прокате, партия снова вернулась к наведению идеологического порядка в сфере кинематографического искусства. Например, комедию «Сердца четырех» К. Юдина (1941) зрители увидели лишь в 1945 году. Что посчитали крамолой цензоры: любовь командира Красной Армии или советских ученых? В каком месте оказалось «не по циркулю» у очаровательных близнецов из одноименного фильма того же режиссера К. Юдина («Близнецы», 1945)? Примеры запрещенных картин, считавшихся далекими от запросов времени, можно множить и множить.

А что же признавалось близким?

Пьеса А. Штейна «Закон чести», рекомендованная Политбюро ЦК ВКП (б) к экранизации в июне 1948 года. К концу этого года она превратилась в художественный фильм «Суд чести» (А. Роом, 1948). Не вдаваясь в подробности сюжета, отметим, что критика героя собственной женой, возмущенной «идейной незрелостью» мужа и фактически сломавшей его как личность, получила высокую оценку партийного начальства. Эта кинолента, объявленная образцом борьбы с проявлениями низкопоклонства перед буржуазной наукой, воспитания чувства общественного долга, преданности интересам советского государства и национального достоинства советских людей, стала наглядным пособием для судилищ «космополитов» [30, с. 101–102]. Считалось, что на таких примерах лучше всего воспитывается патриотическое сознание граждан.

«Неоконченная повесть» Ф. Эрмлера (1955) строилась в иной риторике, предваряя перемены, последовавшие за XX съездом

партии (1956). Подобно бурному потоку, прорвавшему плотину, на экранах страны одна талантливая картина сменялась другой. «Сорок первый» Г. Чухрая (1956), «Летят журавли» М. Калатозова (1957), «Судьба человека» С. Бондарчука (1959), «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1959). Фильм «Застава Ильича» М. Хуциева (1959) / «Мне двадцать лет» (1965) стал одним из символов эпохи «оттепели».

«Оттепель» 1960-х годов ненадолго привела к появлению кинолент, обсуждающих простые, бытовые вопросы. Фильм «Сережа» режиссеров И. Таланкина и Г. Данелия (1960) по повести Веры Пановой навсегда остался в благодарной памяти людей, поскольку в нем рассматривались актуальные семейные проблемы. Как жить ребенку, если он остался без родного отца? Как совместить интересы взрослых и детей в семье? Как быть ребенку при появлении отчима, а затем и младшего брата? Что происходит в душе ребенка в новой семье? А если это происходит с подростком?

Ответом на этот вопрос стал фильм «Дикая собака Динго» режиссера Юлия Карасика (1962), экранизовавшего повесть Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» (1939). Другого подобного фильма, в котором так осторожно показаны тончайшие движения души, нет.

А вообще детское кино, специально созданное по распоряжению партии в 30-е годы, было весьма своеобразным феноменом советской культуры. С одной стороны, в фильмах для «взрослых» с течением времени дети появляются все реже и реже, их вроде бы и нет в семьях строителей светлого будущего. С другой стороны, в «детских» фильмах детей полным-полно. Каким образом они могли появиться, если не в результате почкования по системе Т. Лысенко? Причем, изображение детей в советских кинокартинах странным образом соответствует принципу живописного изображения детей от эпохи Средневековья до Нового времени.

И там, и тут дети — это маленькие взрослые, только меньше ростом. Но если у средневековых детей недетски серьезны глаза,

суровы выражения лиц, одежда один в один повторяет покроя одежды взрослых, то в советских фильмах дети либо участвуют в революционной борьбе, либо разоблачают шпионов и диверсантов, копируя поведение старшего поколения строителей коммунизма. Таковы «Сказка о Мальчише-Кибальчише» режиссера Е. Шерстобитова (1964), «Пассажир с „Экватора“» режиссера А. Курочкина (1968), «Найди меня, Леня!» режиссера Н. Лебедева (1971), «Будьте готовы, Ваше высочество!» В. Попкова (1978) и др.

Небольшое отступление от идеологического стандарта даже в детском кино не допускалось. В качестве примера сошлемся на фильм М. Калика «Человек идет за солнцем» (1961), открывший жанр «поэтического кино». В фильме рассказывается о разных людях, встретившихся в течение дня пятилетнему мальчику, о его новых впечатлениях и представлениях о жизни. Композитор М. Таривердиев, создавший музыку к фильму, поведал о сложнейшей борьбе с кинематографическим начальством за выход картины в прокат. Причиной стал отрицательный отзыв второго секретаря ЦК КП Молдавии Е. Постового, не понимающего, как эта картина поможет повысить урожай кукурузы в Молдавии. Кроме этого, высокий партийный начальник указал на серьезный идеологический просчет фильма: «Человек идет за солнцем, значит, он идет на Запад» [31, с. 51].

Во «взрослом» кино на первом плане у главных героев работа, она все чаще заменяет им семью. Вот потрясающая «Простая история» — советский художественный фильм Ю. Егорова (1960), рассказывающий о председателе послевоенного колхоза Александре Потаповой. Конечно, эта работа затягивает человека всего, без остатка, тут уж не до личной жизни. Понимая, что теперь жизнью дочери станет жизнь колхоза, мать Александры только сокрушенно вздыхает: «Кто ж тебя, милушка, в эти мялки сунул?».

Более суров фильм «Комиссар» А. Аскольдова (1967), рассказавший о судьбе Клавдии Вавиловой. Вроде бы, все каноны соцреализма соблюдены: во время Гражданской войны героиня



рожает ребенка, но она не может колыхать люльку, когда страна в кольце белогвардейцев и иностранных интервентов. Однако картина вышла только через двадцать лет, и то благодаря С. Герасимову, спрятавшему негатив, предназначенный к смыву. Остается гадать, за что сломали жизнь режиссеру Аскольдову, уволив его со штампом в трудовой книжке «профессионально непригоден», исключив из партии и лишив возможности работать по профессии. Что испугало бдительных цензоров? То, что женщина родила сына или что это произошло-таки в доме бедного многодетного еврея Ефима Магазилика? Или у комиссара Красной Армии беременность не могла случиться по определению? Или, о ужас, беременность произошла неожиданно?

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» («Асино счастье») А. Кончаловского (1967), также вышла в прокат 20 лет спустя. А здесь что смутило партийное начальство? Неказистая хромоножка, отвергающая нелюбимого при нулевых шансах на замужество с отцом ее ребенка? Или включенные в фильм монологи сельчан о жизни на фронте и в лагерях НКВД?

Третья картина 1967 года — «В огне брода нет», режиссера Г. Панфилова, показавшая в другом ракурсе тему революции и гражданской войны, чудом избежала цензуры, в отличие от рецензии на фильм В. Божовича, опубликованной только в 1990 году в журнале «Советский экран» № 3.

О завершении периода «оттепели» свидетельствовал ряд художественных кинолент («Андрей Рублев» А. Тарковского (1966), «Интервенция» Г. Полоки (1967) и др.), оказавшихся под запретом.

Проведенные М. Жабским исследования показали резкое падение интереса зрителей к фильмам на производственную тему, о рабочем классе и особенно о революционной борьбе (с 11,7 млн. до 1,7 млн. человек с начала 1970 по начало 1980 гг.). В то же время фильмы о любви, об отношениях в семье были привлекательны для 41 % зрительской аудитории [32, с. 10]. И хотя такие социологические тонкости вряд ли интересовали кинематографическое на-

чальство, в 1970-е годы тактика формирования коммунистического мировоззрения изменилась. Например, в фильме «Надежда» М. Донского (1973) революционной деятельности Н. Крупской и В. Ульянова (Ленина) придается особое очарование на фоне их возвышенной любви. В фильме даются великолепные панорамные съемки Енисея, а также места ссылки Ленина в село Шушенское, о котором есть воспоминания Н. Крупской. «Дешевизна в этом Шушенском была поразительная. Например, Владимир Ильич за свое “жалованье” — восьмирублевое пособие — имел чистую комнату, кормежку, стирку и чинку белья — и то считалось, что дорого платит ... Правда, обед и ужин был простоват — одну неделю для Владимира Ильича убивали барана, которым кормили его изо дня в день, пока всего не съест; как съест — покупали на неделю мяса, работница во дворе — в корыте, где корм скоту заготавливали, рубила купленное мясо на котлеты для Владимира Ильича, — тоже на целую неделю... <...> молока и шанег было вдоволь и для Владимира Ильича и для его собаки...» [33, с. 24]. Странно, что, показав прогулки революционеров по просторам Сибири, фильм обошел вниманием эту бытовую сторону молодой ссыльной четы, думаю, фильм стал бы хитом проката на многие годы.

В эпоху застоя советский кинематограф был поделен на участки, за каждым из которых специально надзирал соответствующий сотрудник отдела культуры ЦК КПСС. А что за кадром большинства фильмов этого периода? Лучшие из них, вольно или невольно, констатируют отсутствие счастливой семьи в советской стране. Всем памятные интересные, но одинокие «возрастные» герои «Калины красной» Василия Шукшина (1973), «Афони» Георгия Данелии (1975), «Иронии судьбы, или С легким паром!» Эльдара Рязанова (1975).

В 1979 году начинают появляться фильмы, рассказывающие о проблемах семьи в СССР. Прежде всего — это печальная комедия Г. Данелии «Осенний марафон». В мелодраме В. Меньшова «Москва слезам не верит» зафиксировано явление «советской свахи»,

устраивающей личную жизнь тех, «кому за ...дцать». В 1980-е годы интерес к этой теме усилился. В киноленте «Одиноким предоставляется общежитие» режиссера С. Самсонова по сценарию А. Инина (1983) организация знакомств уже поставлена «на поток». И все равно к этому времени молодая женщина на производстве воспринималась как нежелательный сотрудник, поскольку из-за наличия детей будет постоянно брать больничный лист.

Тем более неожиданным стал фильм «Однажды 20 лет спустя» режиссера Ю. Егорова (1980), рассказавший о семье, воспитывающей целых десятерых детей! На фоне кинолент с бездетными героями фильм о «дважды матери-героине» стал настоящим откровением. К сожалению, роль многодетной матери досталась выдающейся актрисе только в фильме. Тем не менее, вместо недошедшего за шесть десятилетий выпуска рекордного количества чугуна и стали, зрителям показали «очевидное-невероятное»: настоящих детей! Такого «переосмысления» стахановской идеи никто не ожидал, и заинтригованные зрители поспешили в кино.

В журнале «Советский экран» было сказано: «Без громких слов и нравочений фильм поднимает одну из важнейших, назревших проблем сегодняшней нашей жизни. Проблему, о которой сегодня говорят, пишут демографы и экономисты. Ведь наши маленькие дети — это завтрашние граждане страны, ее мозг, ее руки, ее будущее. Фильм не только воскрешает традиционный для русского искусства прекрасный образ женщины-матери, не избалованной вниманием нашего кинематографа, но и открывает новые его грани» [34, с. 5].

Однако «светлый путь» к многодетной семье на этом фильме и закончился. Зрителям больше нравились истории про обычную жизнь простой советской Золушки, без рекордного количества отпрысков.

Фильм И. Масленникова «Зимняя вишня» (1985) рассказал о судьбе трех подруг, одна из которых бездетна, а две другие разведены и, по сути, матери-одиночки. Эта картина — своеобраз-

ная антитеза «Светлому пути». Главную героиню фильма можно назвать «Золушкой-наоборот»: трудовым подвигам она предпочитает тихую службу в качестве простого советского инженера. Героиня не состоит в партии, не имеет не то что орденов, но даже почетных грамот, зато воспитывает сына Антошку. Жизненным кредо этой молодой женщины стала фраза «Семья, она как Родина, просто должна быть! Иначе в жизни нет никакого смысла!..». Как в сказке, жизнь предлагает ей на выбор для семейного счастья сначала своеобразного «Иванушку-дурачка» Вениамина, живущего с мамой и пишущего кандидатскую диссертацию. Наивный холостяк покидает квартиру Ольги в первый же день, осознав несовместимость их совместной жизни. У «сказочного принца», предлагающего Ольге замужество и обеспеченную жизнь на две страны, — СССР (Москва!) и Швейцарию (!), даже имя «волшебном-импортное» — Герберт. Он красив, импозантен, трогательно заботится об Антошке и готов, как Таня Морозова, все блага жизни сложить к ногам избранницы. А Ольга-Золушка, вопреки логике расчета, возвращается к любимому «среднячку» Вадиму и остается с ним в качестве все той же любовницы и матери-одиночки.

Другое дело — восьмисерийный телефильм про Галину Брежневу («Галина», режиссер В. Павлов (2008)). Сюжет вполне в духе соцреализма, так сказать, многосерийное продолжение «Светлого пути»: о детях Золушки, состоявшей в законном браке с советским принцем-генеральным секретарем ЦК КПСС. О ребенке, родившемся в этой венценосной семье с золотой ложкой во рту, и, по законам сказочного жанра, этой самой ложкой и подавившемся.

А вот двенадцатисерийный телевизионный фильм «Фурцева», режиссер С. Павлов (2011). «Светлый путь» Екатерины Фурцевой пролегал от сельской «Золушки»-ткачихи до «хозяйки Москвы», члена правительства, министра культуры, практически повторяя историю Тани Морозовой. Однако зрители, делаясь своими впечатлениями в интернете, отмечают, что героиня часто поступает гадко, что она «гадина» и «хищник».

Но разве может быть «хищная гадина» Золушкой?

Не стоит иронично воспринимать советские фильмы о революции, Ленине, строительстве социализма. При всей их «сказочности», эти фильмы в своем большинстве созданы людьми, беззаветно верившими в светлое коммунистическое завтра. Более того, осознание высокой миссии кино в деле строительства прекрасного коммунистического будущего заставляло советских кинодив приносить самую драгоценную жертву на алтарь искусства — счастье материнства. Более двух десятков невероятно красивых, умных киноактрис жили в абсолютном соответствии с идеей светлого бездетного коммунистического завтра.

Но это время прошло, и теперь мы стараемся без иронии воспринимать бурную любовь постсоветского кинематографа к российским императрицам. Безусловно, с уважением относимся к фильмам об ученых и полководцах, всех, кого мы именуем выдающимися историческими деятелями. Непонятно только многосерийное обожание Брежнева и прочих «лидеров застоя», которые в сравнении с «пламенными революционерами», как говорится, «и ростом пониже, и волосом пожиже».

Именно в «золотое» застойно-брежневское время в результате неусыпного воспитания страны в духе коммунизма, по данным В. Смирнова, нетто-коэффициент (коэффициент замещения дочерьми матерей) в 1980-е годы составил в СССР меньше 1% (при желаемой норме 1,2). К 1980-м годам в СССР прямо обозначилось вымирание населения. Смертность превысила рождаемость более чем на 50% во многих регионах Российской Федерации. Вымирание в СССР было напрямую связано со страхом населения за будущее своих детей в условиях социализма, это была пассивная, отчаянная форма неприятия режима [35]. Так демографическая ситуация в стране стала причиной перестройки.

Если посмотреть на демографическую карту 2012 года, сильнее всего до сих пор идет вымирание на европейской территории России (как и по данным П. Сорокина за 1917–1920 гг.). Здесь в

древности активно формировался русский этнос, пока еще составляющий титульную нацию Российской Федерации.

С 1970-х годов проблему убыли населения крупных старинных городов решали завозом «лимитчиков», но, глядя «широко закрытыми глазами» фильм В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), семейное счастье посетило только одну из трех подруг, покорявших столицу. Сейчас население страны увеличивает за счет «трудовых мигрантов», однако вождеденные 400 млн. человек остались мечтой, как и во времена СССР. Даже половина от этой цифры недостижима в настоящее время, хотя, как в свое время в Древнем Риме, осуществляются выплаты на рождение детей, именуемые у нас «материнским капиталом». Сравнивая античные времена с современностью, можно сделать вывод, что СССР и во внешней, и во внутренней политике не хватило чувства меры, философской категории, столь любимой древними греками. А ведь коммунистическое воспитание шло сплошным фронтом по всем видам искусства — живописи, скульптуре, графике, музыке, литературе.

Мне могут возразить, что главной причиной демографической проблемы стала Вторая мировая война, после которой последовательно уменьшалось количественно каждое поколение. Это так, помню и университетские лекции о повторении нашей страной схожих демографических процессов сто лет спустя после Франции. А если еще глубже в историю, то можно вспомнить и фразу Наполеона Бонапарта об одной ночи Парижа, восполняющей военные потери. Все было бы верно и для СССР, если бы не коллективизация, запустившая отрицательный демографический «счетчик».

В последние годы стало ясно, что без идеологической поддержки одним материнским капиталом повысить рождаемость в России не удастся. Началось производство российских фильмов с установкой «только на роман, только на семью и любовь». Появились художественные и документальные фильмы, телепередачи,

в которых главные герои — предприниматели, политики, спортсмены — успешно сочетают работу с заботами о большом количестве детей. При этом современные актеры часто имеют четверо-пятеро детей не только по фильмам, но и в реальной жизни. Однако выхода из демографического тупика пока не наблюдается. Идеологические установки не работают, если нет надежды на лучшее будущее.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Степанов М.А. Предисловие к русскому изданию. О книге // Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 7–15.
2. Марусенков В.В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2015. 30 с.
3. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. 381 с.
4. Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Эльзессер Т., Хагенер М. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.
5. Перельштейн Р.М. Реальность и игра в киноискусстве XX века: автореф. ... дис. докт. искусств. М., 2014. 50 с.
6. Горбачев О.В. Советский художественный кинематограф как исторический документ: особенности анализа и интерпретации // Документ. История. Современность. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015. Вып. 15. С. 126–136.
7. Мариевская Н.Е. Художественное время кинематографического произведения: автореф. дис. ... докт. искусств. М., 2015. 55 с.
8. Сопин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945–1953 годов: проблемы текстологии: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2015. 23 с.
9. Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика: научная монография / под общ. ред. М.И. Жабского. М.: Минск: Канон\*: Реабилитация, 2010. 536 с.
10. Публика кино в России. Социалистические свидетельства 1910–1930-х годов / вступ. ст., сост., прим. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: Гос. ин-т искусствознания: Канон\*: Реабилитация, 2013. 496 с.
11. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитиче-

ская летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон+: Реабилитация, 2009. 775 с.

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

13. Шарапова М.А. Архетипические основы образа героя в драматургии отечественного кино (на материале кинематографа 1986–2012 годов): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2013, 28 с.

14. Коршунов В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2014. 32 с.

15. Макки Р. История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 456 с.

16. Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. 560 с.

17. Население России 2015: двадцать третий ежегодный демографический доклад / отв. ред. С.В. Захаров; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 360 с.

18. Леонтьева Э.В. Искусство как социокультурный феномен // Искусство и социокультурный контекст: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1986. С. 4–16.

19. Декрет СНК от 27 августа 1919. Ст. 433. О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения // Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства за 1919 г. Опубликовано в № 193 Известий Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов от 2 сентября 1919 г. С. 473–474.

20. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988). М., 1983. Т. 2: 1917–1922. 606 с.

21. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898–1988). М., 1984. Т. 3: 1922–1925. 494 с.

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

23. Бляхин П.А. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности: сб. дискус. ст. под ред. К. Мальцева. М.: Теа-кино-печать, 1928. С. 90–103.

24. Сорокин П.А. Современное состояние России // Новый мир. 1992. № 4. С. 181–203.



25. Сорокин П.А. Современное состояние России // Новый мир. 1992. № 5. С. 161–191.
26. Залкинд А.Б. Революция и молодежь: сб. ст. М.: Издание Коммунистического ун-та им. Свердлова, 1925. 141 с.
27. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат (Заключительный. Основная книга): отчет о научно-исследовательской работе [Электронный ресурс]. М.: ВГИК, 2012 // URL: [https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21\\_01\\_2013\\_2.pdf](https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf) (Дата обращения: 28.12.2017).
28. Материалы совещаний при ЦК ВКП (б). Из материалов Первого Всесоюзного партийного киносовещания (15–21 марта 1928 г.). Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Справочник партийного работника. М.: Л.: Государственное издательство, 1930. Вып. VII, часть I. С. 404 — 410.
29. Марков А.Р. Был ли секс при советской власти? // Родина. 1995. № 9. С. 51–55.
30. Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг. М.: ИРИ РАН, 1999. 261 с.
31. Таривердиев М.Л. Я просто живу: [автобиография]. М.: Эксмо, 2011. 382 с.
32. Жабский М.И. Кино и массы: (Проблемы социокультурного взаимодействия). М.: Знание, 1987. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Эстетика. № 3).
33. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: в 10 т. Т. 2. Н.К. Крупская / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. М.: Политиздат, 1989. 384 с.
34. Курган О. «Я работаю мамой» // Советский экран. 1981. № 1. С. 4–5.
35. Смирнов В.И. Особенности кризиса современной культуры // Человек и современный мир: методологические и методические вопросы. СПб, 1997. С. 15–23.

#### REFERENCES:

1. Stepanov M.A. Predislovie k russkomu izdaniyu. O knige [Introduction to the Russian edition. About the book]. // Ehl'zesser T., Hagener M. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The Theory of Cinema. The Eye. Emotions. The Body]. St. Petersburg.: Seans, 2016, pp. 7–15.
2. Marusenkov V.V. Interpretatsiya syuzhetno-obraznogo ryada literaturnogo proizvedeniya sredstvami kinoiskusstva: avtoref. dis. ... kand. Iskusstva

[Interpretation of the Subject Matter and Imagery of a Literary Work by Means of the Art of Cinema. Thesis of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts] Moscow, 2015. 30 p.

3. Rudnev V.P. Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty [Dictionary of 20th Century Culture. The Key Concepts and Texts]. Moscow: Agraf, 1999. 381 p.

4. Ehl'zesser T. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The Theory of Cinema. The Eye. Emotions. The Body]. / Ehl'zesser T., Hagener Moscow. St. Petersburg: Seans, 2016. 440 p.

5. Perel'shteyn R.M. Real'nost' i igra v kinoiskusstve XX veka: avtoref. ... dis. dokt. Iskusstv [Reality and Play in the 20th Century Cinematic Art: Thesis for the Dissertation for the Degree of Arts]. Moscow, 2014. 50 p.

6. Gorbachev O.V. Sovetskiy hudozhestvenny kinematograf kak istoricheskiy dokument: osobennosti analiza i interpretatsii [The Soviet Art Cinema as a Historical Document: Special Features of Analysis and Interpretation] // Dokument. Arhiv. Istoriya. Sovremennost' [Document. Archive. History. Modernity]. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta [Urals University Press], 2015. Vol. 15, pp. 126–136.

7. Marievskaya N.E. Hudozhestvennoye vremya kinematograficheskogo proizvedeniya: avtoref. dis. ... dokt. Iskusstv [Artistic Time of the Cinematographic Work of Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2015. 55 p.

8. Sopin A.O. Istoricheskiy i hudozhestvenny aspekty otechestvennogo kino 1945–1953 godov: problemy tekstologii: avtoref. dis. ... kand. iskusstv [The Historical and Artistic Aspects of Russian Cinema from 1945 to 1953: Issues of Textual Criticism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2015. 23 p.

9. Kinematograf—zerkalo ili molot? Kinokommunikatsiya kak sotsiokul'turnaya praktika: nauchnaya monografiya [The Cinematograph — a Mirror or a Hammer?] / under the general editorship of M.I. Zhabskiy. Moscow: Minsk: Kanon\*: Reabilitatsiya, 2010. 536 p.

10. Publika kino v Rossii. Sotsialisticheskie svidetel'stva 1910–1930-h godov [The Audience for Films in Russia. Socialist Testimonies from the 1910s to the 1930s]. / Introductory Article, Compiled and Annotated by Y.U. Foht-Babushkin. Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon: Reabilitatsiya, 2013. 496 p.

11. Zhabskiy M.I. Sotsiokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' (1969–2005 gg.) [The Sociocultural Drama of the Cinematograph.

Analytical Chronicles (1969-2005)]. Moscow: Kanon+: Reabilitatsiya, 2009. 775 p.

12. Fomin V.I. Pravda skazki. Kino i traditsii fol'klora [The Truth of the Fairy Tale. The Cinema and Folklore Traditions]. Moscow: Materik, 2001. 278 p.

13. Sharapova M.A. Arhetipicheskie osnovy obraza geroya v dramaturgii otechestvennogo kino (na materiale kinematografa 1986—2012 godov): avtoref. dis. ... kand. iskusstv [The Archetypical Foundations of the Image of the Hero in the Dramaturgy of Russian Film [On the Material of the Cinematograph from 1986 to 2012)]. Moscow, 2013, 28 p.

14. Korshunov V.V. Neklassicheskie sposoby kompozitsionnogo postroeniya sovremennogo kinostsenariya: avtoref. dis. ... kand. iskusstv [The Non-Classical Means of Compositional Construction of the Contemporary Cinematic Scenario: Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 32 p.

15. Makki R. Istoriya na million dollarov: master-klass dlya tsenaristov, pisateley i ne tol'ko [History for a Million Dollars: a Master Class for Scenarists, Writers and not only them]. Moscow: Alpina Non-fiction, 2013. 456 p.

16. Margolit E.YA. Zhivye i myortvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov [The Living and the Dead. Notes to the History of Soviet Cinema from the 1920s to the 1960s]. St. Petersburg.: Seans, 2012. 560 p.

17. Naselenie Rossii 2015: dvadtsat' tretiy ezhegodnyi demograficheskiy doklad [The Population of Russia in 2015: the Twenty-Third Annual Demographic Presentation] / Executive Editor S.V. Zaharov; Nats. issled. un-t «Vysshaya shkola ehkonomiki» [National Research University, “Higher School for Economics.” Moscow: Izd. dom Vysshej shkoly ehkonomiki [Publishing House of the Higher School of Education], 2017. 360 p.

18. Leontyeva E.V. Iskusstvo kak sotsiokul'turnyi fenomen [History as a Sociocultural Phenomenon] // Iskusstvo i sotsiokul'turnyi kontekst: sb. nauch. tr. [Art and the Sociocultural Context: a Compilation of Scholarly Articles] Leningrad: LGITMIK, 1986, pp. 4–16.

19. Dekret SNK ot 27 avgusta 1919. St. 433. O perekhode fotograficheskoy i kinematograficheskoy torgovli i promyshlennosti v vedenie Narodnogo Komissariata Prosveshcheniya [Concerning the Transferal of the Photographic and Cinematographic Trade and Manufacturing Industry to the Guidance of the People's Commissariat for Enlightenment] // Sobranie uzakoneniy i rasporyazheniy rabocheho i krest'yanskogo pravitel'stva za 1919 g. Raspublikovano v № 193 Izvestiy Vserossiyskogo Tsentral'nogo Iсполnitel'nogo Komiteta Sovetov ot 2 sentyabrya 1919 g [Compilation of Legalization and Order of the Government of the Workers and the Peasants for 1919. Published in No. 193 of the News of the

All-Russian Central Executive Committee of the Soviets on September 2, 1919], pp. 473–474.

20. Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuza v rezolyutsiyah i resheniyah syezdov, konferentsiy i Plenumov TsK (1898—1988) [The Communist Party of the Soviet Union in the Resolutions and the Decisions of the Congresses, Conferences and Plenaries of the Central Committee (1898—1988)]. Moscow, 1983. V. 2: 1917–1922. 606 p.

21. Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuza v rezolyutsiyah i resheniyah syezdov, konferentsiy i Plenumov TsK (1898—1988) [The Communist Party of the Soviet Union in the Resolutions and the Decisions of the Congresses, Conferences and Plenaries of the Central Committee (1898–1988)]. Moscow, 1984. V. 3: 1922—1925. 494 p.

22. Zorkaya N.M. Istoriya otechestvennogo kino. XX vek [History of Russian Cinema. The 20th Century]. Moscow: Belyi gorod [White City], 2014. 512 p.

23. Blyahin P.A. Osnovnye voprosy [The Basic Questions] // Sovetskoe kino pered litsom obshchestvennosti: sb. diskus. st. pod red. K. Mal'tseva [Soviet Cinema before the Face of Society: a Compilation of Speculative Articles Edited by K. Maltsev]. Moscow: Tea-kino-pechat' [Theater and Cinema Press], 1928, pp. 90 — 103.

24. Sorokin P.A. Sovremennoe sostoyanie Rossii [The Contemporary State of Russia] // Novyi mir. 1992. No. 4, pp. 181–203.

25. Sorokin P.A. Sovremennoe sostoyanie Rossii [The Contemporary State of Russia] // Novyi mir. 1992. No. 5, pp. 161–191.

26. Zalkind A.B. Revolyutsiya i molodyozh': sb. st. [The Revolution and Youth: a Compilation of Articles] Moscow: Izdanie Kommunisticheskogo un-ta im. Sverdlova [An Edition of the Sverdlov Communist University], 1925. 141 p.

27. Istoriya kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat (Zaklyuchitel'nyi. Osnovnaya kniga): otchet o nauchno-issledovatel'skoy rabote [History of the Cinema Field in Russia: Management, Film Production, Rental (Concluding. Main Book)]. Moscow: VGIK, 2012 // URL: [https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21\\_01\\_2013\\_2.pdf](https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf) (28.12.2017).

28. Materialy soveshchaniy pri TsK VKP(b). Iz materialov Pervogo Vsesoyuznogo partiynogo kinosoveshchaniya (15–21 marta 1928 g.). Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadachi sovetskoy kinematografii [From Materials of the First All-Soviet Party Cinematic Broadcast] // Spravochnik partiynogo rabotnika [Reference Book of the Party Worker]. Moscow: Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo [State Press], 1930. Vol. VII, No. I, pp. 404–410.

29. Markov A.R. Byl li seks pri sovetskoj vlasti? [Was there Sex during the Soviet Regime?] // Rodina. 1995. № 9, pp. 51—55.
30. Fateyev A.V. Obraz vraga v sovetskoj propagande. 1945—1954 gg [The Image of the Enemy in Soviet Propaganda from 1945 to 1954]. Moscow: IRI RAN, 1999. 261 p.
31. Tariverdiev M.L. YA prosto zhivu: [avtobiografiya] [I simply Live: {An Autobiography}]. M: Eksmo, 2011. 382 p.
32. Zhabskiy M.I. Kino i massy: (Problemy sotsiokul'turnogo vzaimodeystviya) [The Cinema and the Masses: (Issues of Sociocultural Interaction)]. Moscow: Znanie, 1987. 64 p. (Novoe v zhizni, nauke, tekhnike. Estetika. No. 3 [The New in Life, Science, Technology. Aesthetics. No. 3]).
33. Vospominaniya o Vladimire Ilyiche Lenine: v 10 t. T. 2. N.K. Krupskaya [Memoirs of Vladimir Ilyich Lenin: in 10 Volumes: Volume 2. N.K. Krupskaya] / Institut marksizma-leninizma pri TsK KPSS [Institute of Marxism-Leninism affiliated with the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union]. Moscow: Politizdat, 1989. 384 p.
34. Kurgan O. «YA rabotayu mamoj» [“I Work as a Mom”] // Sovetskiy ekran [The Soviet Screen]. 1981. No. 1, pp. 4—5.
35. Smirnov V.I. Osobennosti krizisa sovremennoy kul'tury [The Particular Features of the Crisis of Contemporary Culture] // Chelovek i sovremenniy mir: metodologicheskie i metodicheskie voprosy [Man and the Contemporary World: Methodological and Methodical Questions]. St. Petersburg, 1997, pp. 15—23.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

СВЕТЛАНА ЯКОВЛЕВНА ЩЕБРОВА,  
сотрудник Учебной лаборатории кафедры  
теории и истории культуры,  
Российский государственный педагогический университет  
имени А.И. Герцена,  
Институт философии человека,  
Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, 26, оф. 304,  
кандидат культурологии,  
ORCID: 0000-0002-2728-0730  
e-mail: bersek1991@yandex.ru

**ABOUT THE AUTHOR:**

SVETLANA Y. SHCHEBROVA,  
Research Assistant of the Educational Laboratory of the Department  
of Theory and History of Culture,  
A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia,  
Institute of Human Philosophy,  
St. Petersburg, ul. Malaya Posadskaya, 26, of. 304,  
PhD in Cultural Studies,  
ORCID: 0000-0002-2728-0730  
e-mail: bersek1991@yandex.ru