

Кубанов Н. Ю.,
магистр, аспирант кафедры всемирной истории,
Харьковский национальный педагогический
университет им. Г. С. Сковороды
(Украина, Харьков), Kybanov-ww@mail.ru

«СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ»: РАСХОЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ РЕЖИССЁРА А. ТАРКОВСКОГО С ОФИЦИАЛЬНОЙ ИДЕОЛОГИЕЙ СССР

Изучена проблема противостояния художественного кинематографа как массовой формы искусства с авторитарной идеологией СССР. На примере непростой судьбы фильма «Страсти по Андрею», общепризнанного киношедевра мирового уровня, снятого под руководством А. Тарковского, показан сменившийся вектор идеологической парадигмы, произошедший после смещения Н. Хрущёва и установления «брежневской реакции».

В работе автором были использованы общенаучные и специально-исторические методы исследования.

Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник»

В процессе исследования выявлены: политико-идеологические причины, по которым фильм ещё в эпоху «оттепели» был утверждён к съёмке, а после их завершения, уже при иной конъюнктуре со стороны власти, не получил одобрения на выход в прокат; объективно спорные эпизоды в авторском варианте ленты с точки зрения господствовавших тогда моральных норм. Также рассматриваются возможные предпосылки длительных «мытарств» картины в особенностях непростого характера самого режиссёра.

Ключевые слова: СССР, кинематограф, идеология, режиссёр, «эпоха оттепели», либерализм, авторитаризм, государственное кино, Генеральный секретарь, кинофестиваль.

(стаття друкується мовою оригіналу)

В XX веке кино как новый вид искусства, ввиду своей массовой доступности и популярности, становится важным инструментом идеологической пропаганды во всех передовых странах мира. В связи с этим исследование кинематографа в данном ключе является сейчас актуальным для целого ряда научных дисциплин, в том числе и исторических.

Судьбе самого отечественного метра, собственно, как и его творчеству, в настоящее время посвящено немало исследовательских работ, однако проблема взаимодействия и противодействия его киношедевров идеологии СССР изучена в научной литературе недостаточно.

В ключе анализа научных и научно-популярных работ, касающихся данной проблематики, можно выделить следующие: И. И. Евлампиев «Художественная философия Андрея Тарковского», в книге которого осуществлен детальный анализ философского мировоззрения режиссёра [11]; П. Д. Волкова «Ностальгия», где представлены важные архивы и документы, воспоминания и статьи об Андрее Тарковском [8]. Интересные факты сообщаются также в книгах «100 великих режиссёров» и «100 советских фильмов, ставших легендами» [14; 22]. В этом же русле важна книга известного французского кинокритика К. Бейли «Кино: фильмы, ставшие событиями», где автор предлагает описание основных вех в истории кинематографа – и как рода искусства, и как специфической области техники [2]. Благодаря этим исследованиям, хорошо прослеживается общая панорама значимости творческого наследия Тарковского. Непосредственно об истории СССР того периода для нас, в числе прочих, интересны фундаментальные работы Джузеппе Боффа и Николы Верта, которые подходят к исследованию с позиций западной историографии [5; 7].

Целью нашей работы является анализ фильма «Андрей Рублёв» в русле его расхождений с официальной идеологией СССР.

Среди источников для нас важное значение имеют сами киноленты, статистические материалы [15; 21], периодические издания того времени, как например, журнал «Искусство кино» и др. [12], узкопрофильные словари [1; 16; 26; 19], а также мемуары самого А. А. Тарковского и людей, близко его знавших [23; 24; 25].

Хронологическими рамками исследования для нас выступают 1961–1971 гг. (рождение идеи о съёмках фильма и год, когда он был разрешён к показу на широких экранах СССР).

«Кинематограф» – это комплекс устройств и методов, обеспечивающих съёмку и демонстрацию фильмов. Термин впервые появился (и стал общепринятым) в его французском варианте «синематограф», обозначавшем систему создания и показа фильмов, разработанную бр. Люмьер [26, с. 179]. Кино – искусство, не просто специфическое для XX века, но, в определённом смысле,

создавшее сам его образ. Оно умело показывает иллюзию как самую настоящую реальность, поэтому в начале своего появления кино было и развлечением, и своего рода «культурным шоком» [19, с. 130].

В СССР, особенно со второй половины XX века, кинематограф, в связи с бурным развитием культурной жизни, материально-технической базы и, главное, доступности становится настоящим орудием по формированию массового сознания советских граждан. Об этом свидетельствуют статистические показатели роста числа выпускаемых фильмов, открываемых кинотеатров и производимых киноустановок в населённых пунктах СССР [15, с. 569–573; 21, с. 265].

Вместе с этим, после прихода к власти Н. С. Хрущёва, правящие круги СССР взяли курс на либерализацию советского строя, что относительно политики «железного занавеса» способствовало быстрому появлению целой плеяды новой, свободно мыслящей, творческой интеллигенции.

Андрей Арсеньевич Тарковский является одним из выдающихся киносоздателей не только отечественного [13; 14], но и мирового кинематографа [21, с. 324]. Об этом свидетельствуют как сами фильмы режиссёра, каждый из которых становился событием в киноискусстве, так и его собственный жизненный путь, неразрывно связанный с борьбой за свободу творчества в условиях авторитарной системы СССР [20; 24; 25].

Художественный мир Андрея Тарковского странен и загадочен, образы его фильмов обладают тем необъяснимым магическим воздействием, которое свойственно только самым выдающимся творениям культуры. Но при этом Тарковский ставит и решает глубокие философские проблемы, рассматривая художественную образность искусства как наиболее адекватный язык для выражения глубочайших интуиций, касающихся сущности и судьбы человека в нашем несовершенном, но устремленном к совершенству мире [11, с. 10]. В СССР господство марксистской идеологии с 1930–х гг. полностью сковало свободу философской мысли, в результате чего, оригинальные идеи могли быть высказаны только опосредованно – через контекст различных форм культуры [11, с. 11].

Свой непростой взлёт на вершину мирового кинематографа Тарковский начал уже с первой своей полнометражной картины «Иваново детство» в 1962 году, которая взяла первый приз на Международном Венецианском кинофестивале [3, с. 517]. Важно, что в результате о молодом режиссёре заговорили не только внутри страны, но и на Западе. Так, например, завершая одно из своих опубликованных писем, Жан Поль Сартр писал: «...не Золотой Лев должен стать настоящим признанием Тарковского, но интерес, пусть даже интерес полемический, вызванный его фильмом у тех, кто вместе борется за освобождение человека и против войны» [20, с. 21].

После такого успеха в правящих кругах СССР и непосредственно руководстве Госкино режиссёра записали на хороший счёт в плеяде молодых и талантливых. Об этом, помимо упоминаний многих исследователей его биографии [4; 8; 10; 11], свидетельствует и тот факт, что уже на второй полнометражной картине Тарковскому доверили снимать такую сложную и масштабную кинооперу, как «Страсти по Андрею», более известную нам по названию «Андрей Рублёв» [9, с. 303–304].

Сценарий был так богат (для киносценария явно избыточен), хорош, и наполняла его такая мощь язычески–средневековых и православно–средневековых энергий, что интеллигентная публика, прочитавшая печатный вариант сценария в «Искусстве кино» весной 1964 г. [12] была просто, что называется, ошарашена [4, с. 115]. После довольно длительных дебатов внутри самого Госкино и внесения ряда поправок эта лента всё-таки была утверждена к постановке, получив соответствующее финансирование. Самой чувствительной для режиссера оказалась жертва сценой Куликовской битвы, отсутствие которой в фильме позднее будет более всего ставиться «патриотами» режиссеру в вину. Фильм не запускали из-за большой сметы и требовали сокращений дорогостоящих сцен. «Нам сказали, что запустят, если мы откажемся от какого-то эпизода, например от первого, Куликовской битвы. Она как раз стоила, если грубо – 200 000 руб.» (из общей суммы 1 200 000 руб.) [4, с. 119]. В своих мемуарах по данному случаю киновед Ольга Суркова вспоминает: «Эта рана не зажила у Тарковского никогда. Он никогда не мог простить, что «зелёная улица» льготных средств, открывавшаяся, например, Бондарчуку, была ему заказана... А все его усилия в этом направлении были тщетны...» [23, с. 80].

Тем не менее, главная опасность для будущей картины, как и для будущей судьбы самого Тарковского, затаилась там, где её можно было ждать меньше всего. Она крылась в тайнах внутривластной борьбы верхних эшелонов ЦК КПСС [7, с. 383–384]. Как известно, 14 октября 1964 г. лидер Советского государства Н.С. Хрущёв был смещён со всех занимаемых им постов, а первым секретарём ЦК КПСС назначен Л. И. Брежнев [1, с. 274]. Эта новость стала известна поздно ночью 15 октября и была опубликована в печати утром 16-го. В официальном сообщении говорилось об отставке из-за преклонного возраста и ухудшающегося состояния здоровья [5, с. 526]. В мировом сообществе эта новость вызвала своего рода шок, поскольку даже ведущие разведслужбы, по всей видимости, оказались в полном неведении о подготовке данного «мероприятия». Об этом буквально с первых страниц заявляет итальянский историк Джузеппе Боффа, в своей книге «От СССР к России. История неоконченного кризиса», считая именно эту дату началом распада второй сверхдержавы [6, с. 11]. Тем не менее, относительно последнего, большинство историков не разделяют его экстраординарную точку зрения.

Коснулись ли данные политические преобразования взаимоотношений власти и культуры в целом и кинематографа в частности? Ответ однозначен – да. В Госкино в результате первых ростков хрущёвской «оттепели» образовались два сильных крыла – державное и либеральное (последнее было новым явлением), которые вели между собой неформальную борьбу за влияние на тот курс, которым будет развиваться отечественное кино.

А. А. Тарковский всегда исповедовал принцип оставаться «над схваткой»: то есть в противостоянии киношных либералов и державников он предпочитал придерживаться нейтралитета. Вот как пишет очевидец событий Ольга Суркова: «Тарковский никогда не отождествлял себя с диссидентами, чурался всякой политики и художников, группировавшихся по общественно–политическому признаку. Недаром он так

любил повторять, что «люди собираются вместе, только чтобы какую-нибудь гадость совершить». Потому он так не любил «все эти фиги в кармане». Тарковский был рыцарем «чистого искусства», считая его равно далеким от повседневности и политических склоков...» [12, с. 168].

Такая независимая позиция, помноженная на довольно непростой характер, невзирая на весь талант, обеспечили ему достаточное количество недоброжелателей со стороны как соратников по киноцеху обоих направлений, так и в среде партийной элиты. Все они только ждали того благоприятного момента, когда по Тарковскому можно будет крепко ударить. Такой удачный момент настал как раз в 1964–1965 гг. после того, как Хрущёва отстранили от власти, а у самого режиссёра начались проблемы с картиной «Страсти по Андрею», связанные и с чисто техническим процессом постановки, и с продвижением в нём своей идейно–философской концепции.

Минуло всего лишь три месяца после «воцарения» Брежнева в Кремле, как свет увидело первое доказательство того, что с его властью советским либералам придется несладко. Во второй половине января 1965 г. в газете «Правда» появилась передовая статья, где открытым текстом звучало обвинение в адрес молодых советских кинематографистов в низкопоклонстве перед Западом [18, с. 425]. Надуманными ли были эти обвинения? Вопрос до сих пор остаётся дискуссионным.

Трудно отрицать тот факт, что значительная часть советской «киношной» молодёжи была буквально пленена Западом и считала себя продолжательницей не советских, а европейских традиций в искусстве [18, с. 426]. Но, скорее всего, брежневская «реакция» была значительно сильнее, чем того требовали реальные обстоятельства, о чём свидетельствует последовавшая вскоре «эпоха застоя» (в том числе и культурного), что было равносильно медленному умиранию.

Уже несколько позднее, в 1970 г., на страницах своего дневника А. Тарковский охарактеризует ситуацию, сложившуюся вокруг фильма и всего советского искусства, такими словами: «Сейчас не то время, чтобы жаловаться и негодовать в кулуарах. Это время прошло. И жалобы выглядят бессмысленно и низменно. О том, как жить дальше, следует задуматься. Ибо можно ошибиться и с размаху «наломать дров». Речь идет не о выгодах, а о жизни нашей интеллигенции, народа и искусства. Если падение искусства очевидно – это как раз налицо, а искусство – душа народа, то народ наш, наша страна тяжело больны душевно» [25, с. 23–24].

Суть фильма сводилась к следующему: гениальный русский иконописец XV века Андрей Рублев (актёр А. Солоницын) на фоне княжеских междоусобиц и монгольских набегов наблюдает жизнь, размышляет о судьбах России, о миссии художника, о предназначении искусства. Фильм снят преимущественно на натуре, и оператору В. Юсову удалось создать чарующий образ русской природы [14, с. 381].

В середине 1966 г. съёмочная группа предъявила фильм «Страсти по Андрею» к сдаче. В Комитете по кинематографии А. А. Тарковского сначала поздравили с успехом, но уже через несколько дней поздравления были взяты назад: фильм не понравился кому-то из партийного руководства. После неоднократной переработки картины появилась ее новая версия под названием «Андрей Рублев» [14, с. 381].

Первая премьера фильма «Андрей Рублев» прошла в Белом зале Союза кинематографистов СССР [24, с. 410]. Но и в этом виде он не получил одобрения, вызвав яростную полемику наверху, когда фильм с одинаковой яростью не приняли как многие «либералы», так и многие «державники». Причем, если первые упрекали режиссера в чрезмерном славянофильстве, то вторые, наоборот – в оголтелом русофобстве. Последние упреки особенно оскорбляли Тарковского, поскольку русофобом он никогда не был. И фильм свой создавал исключительно из патриотических побуждений, для чего и собирался начать его с показательного эпизода – с Куликовской битвы, ставшей поворотным моментом в русской истории [18, с. 427–428].

Между тем тот патриотизм, который исповедовал А. Тарковский, имел мало общего с тем, что насаждался тогда в обществе. Отсюда и фильм свой он снимал не в виде святочного рассказа, а как жесткое, временами даже жестокое произведение, призванное поразить воображение не только советского, но и западного зрителя. В итоге получилась лента, которая звучала явным диссонансом с тем, что исповедовало советское искусство. Вот почему, по мнению самого Тарковского, его творение было прогрессивным шагом вперед в освоении новых форм кинематографической выразительности, а, по мнению цензоров – шагом назад, отбрасывающим советское искусство к худшим образцам жестокого по своей сути буржуазного кинематографа [18, с. 428].

По меркам того времени многие эпизоды в картине Тарковского и в самом деле выглядели шокирующими. Среди них значились следующие кадры: объятый пламенем бегущий теленок; падающая с высокой деревянной лестницы дома лошадь; издыхающая собака, перебирающая в агонии лапами; умирающий юноша с пульсирующей на шее раной от меча; заливание кипящей смолы в рот пленному монаху; ослепление дружинниками князя художников – им выкалывали кинжалами глаза [18, с. 428].

Кроме этого, в фильме имелись и другие кадры, бьющие по психике целомудренного советского зрителя: умалишенная девушка мочилась в соборе; она же нюхала грязь, которую соскребала со стены; в одном из эпизодов звучал закадровый безумный шепот женщины, которую насиловали в языческой деревне. В фильме также было несколько эпизодов с «голой натурой»: обнаженная женщина шла по полю; обнаженная Марфа выходила из кустов; десятки обнаженных женщин в ночь на Ивана Купала мчались к реке [18, с. 429].

Ещё критиками режиссёру вменялось в вину нарушение в, как им казалось, историческом фильме принципа историчности, где со своих позиций, они были правы. Судя по всему, Тарковский изначально не собирался придерживаться в своем фильме какой-то строгой исторической фактуры. Ведь в его ленте не нашлось места не только Сергию Радонежскому, но и коллеге живописца Савве Сторожевскому, с которым Рублев не только был знаком более десятилетия, но и от которого многому научился [18, с. 433].

Противники картины чаще всего мыслили категориями идеологии, которая в те годы играла определяющую роль в жизни общества. Они учитывали то, что подавляющая часть советских зрителей не обладала навыками считывания художественных символов, а мыслила вполне

прямолинейно: что вижу, то и воспринимаю. Отсюда и боязнь со стороны критиков фильма того, что картина, изображенная Тарковским в его произведении, войдет в явный диссонанс с той картиной, которая уже сложилась в сознании миллионов людей после прочтения учебников истории, где далекая Русь была изображена по большей части именно восторженно. В свою очередь, какую пользу обществу сможет принести взгляд на отечественную историю А. А. Тарковского и его продолжателей, никто еще не знал [18, с. 438]. Поэтому, учитывая смену власти и направляемой ею идеологии, фильм после съёмок и заключительного оформления в 1966 г. не пустили в широкие массы.

Между тем талант Тарковского безоговорочно признавался всеми: как сторонниками режиссера, так и его оппонентами. И у его фильма было много поклонников даже в Кинокомитете: например, глава Госкино Алексей Романов и чуть ли не вся расширенная коллегия комитета присудили фильму высшую, первую категорию по оплате [18, с. 440], хотя Тарковский не принадлежал к числу режиссёров, создающих кассовые фильмы, и ожидать от данной ленты большой прибыли в лице благодарного советского зрителя явно не приходилось [22, с. 440–442].

Но в то же время эти люди были облечены властью и прекрасно понимали другое: брежневское руководство взяло курс на подъем патриотического, державного движения в стране с опорой на оба его крыла – «сталинистов» и «почвенников», но поскольку «Андрей Рублев» вызвал яростное неприятие у многих представителей обоих крыльев, значит, выход фильма надо придержать, дабы не нагнетать ненужные страсти [18, с. 440].

Кроме этого, Л. И. Брежнев взял под свой контроль радио и телевидение, сняв хрущевского выдвиженца Михаила Харламова (возглавлял Гостелерадио с апреля 1962 г.) и назначив туда выдвиженца так называемых «комсомольцев» Николая Месяцева. Одновременно новый генсек стал перетягивать в Москву периферийных «державников», чтобы укрепить ими свои позиции во власти.

В 1965 г. Брежнев назначил секретаря ЦК КП Белоруссии по пропаганде Василия Шауро куратором всей советской культуры по линии ЦК КПСС. Именно В. Шауро был наиболее активным противником «Андрея Рублева», видя в нем, прежде всего антирусский фильм. И, в отличие от руководителей Госкино, он полагал, что никакие поправки не смогут изменить направленности этого фильма. Именно Шауро способствовал уходу с поста заместителя председателя Госкино Георгия Куницына, который курировал кино по линии ЦК КПСС и слыл либералом. Кстати, именно он помог запустить в прокат «Андрея Рублева» еще при Хрущеве [18, с. 441–442]. Поэтому только в 1971 г. фильм, сокращенный на треть, был разрешен для выхода на экраны в Советском Союзе [14, с. 381].

Таким образом, как было нами доказано в данной статье, художественный фильм А. А. Тарковского «Страсти по Андрею» (впоследствии «Андрей Рублёв») действительно имел целый ряд эпизодов, которые можно назвать спорными с точки зрения действовавшей тогда общественной советской морали. С другой стороны, в судьбу, как фильма, так и самого режиссёра вмешалась большая политика и смена проводимого

ею идеологического курса. Поскольку большинство фрагментов фильма, которые не устраивали критиков, были видны уже на этапе утверждения сценария, то можно было заявить об этом уже тогда... но тогда на дворе советской истории ещё была пора «хрущёвской оттепели».

Нельзя так же не учитывать и тот факт, что настоящий художник, которым без сомнений являлся в кинематографе Тарковский, имел право передать на экранное полотно своё видение мытарств гения по задворкам истории, образ которого, по всей видимости, он проецировал на самого себя. Следует также помнить, что ещё до выхода в отечественный прокат за рубежом этот фильм снискал множество похвальных отзывов, а великий шведский кинематографист Ингмар Бергман писал: «Тарковский для меня самый великий, ибо он принес в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как сновидение» [14, с. 385].

В целом, разработка темы противодействия киноискусства официальной идеологии в СССР, а также в других странах мира остаётся малоизученной и требует дальнейших научных исследований.

Список использованных источников

1. Алексеев Д. Ю. Краткий справочник дат по истории / Д. Ю. Алексеев. – СПб.: Питер, 2008. – 320 с.
2. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями / К. Бейли. – СПб.: Академический проект, 1998. – 394 с.
3. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М., 2004. – 528 с.
4. Болдырев Н. Сталкер, или труды и дни Андрея Тарковского / Н. Болдырев. Монография. – М.: Издательство «Урал Л.Т.Д.», 2002. – 382 с.
5. Боффа Д. История Советского Союза / Джузеппе Боффа: В 2-х т. Том 2. – М.: Международные отношения, 1994. – 628 с.
6. Боффа Д. От СССР к России. История неоконченного кризиса. 1964–1994 / Джузеппе Боффа; [Пер. с ит. Л. Я. Хаустовой]. – М.: Международные отношения, 1996. – 320 с.
7. Верт Н. История Советского государства. 1900–1991 гг. / Н. Верт. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 480 с.
8. Волкова П. Д. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / П. Д. Волкова. – М.: Подкова – Эксмо-Пресс, 2002. – 464 с.
9. Волкова П. Д. Ностальгия / П. Д. Волкова. – М.: АСТ: Хранитель: Зебра Е, 2008. – 494 с.
10. Гордон А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском / А. В. Гордон. – М.: Вагриус, 2007. – 384 с.
11. Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского / И. И. Евлампиев. – 2-е изд., переработ. и доп. – Уфа: ARC, 2012. – 472 с.
12. Искусство кино. – 1965. – №5. – С.129–154.
13. Мусский И. А. 100 великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. – М.: АСТ, 2005. – 486 с.
14. Мусский И. А. 100 великих режиссёров / И. А. Мусский. – М.: Вече, 2008. – 480 с.
15. Народное хозяйство СССР за 70 лет. Юбилейный стат. ежегодник / Госкомстат СССР. – М.: Финансы и статистика, 1987. – 766 с.
16. Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству / С. М. Петкова. 4-е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 507 с.
17. Пихоя Р. Г. Советский Союз: история власти. 1945–1991 / Р. Г. Пихоя. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. – 692 с.
18. Раззаков Ф. И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972 / Фёдор Раззаков. – М.: Эксмо, 2008. – 704 с.
19. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
20. Сандлер А. М. Мир и фильмы Андрея Тарковского / А. М. Сандлер. – М.: Искусство, 1990. – 398 с.
21. СССР в цифрах в 1987 году. Краткий статистический сборник. – М.: Финансы и статистика, 1988. – 338 с.
22. Соколова Л. Великие советские фильмы. 100 фильмов, ставших легендами / Людмила Соколова. – М.: Центрполиграф, 2011. – 448 с.
23. Суркова О. Тарковский и Я. Дневник пионерки / О. Суркова. – М.: Зебра Е: Деконт+: ЭКСМО, 2002. – 487 с.
24. Тарковская М. А. Осколки зеркала / М. А. Тарковская. – М.: Вагриус, 2006. – 416 с.
25. Тарковский А. Мартиролог (Дневники 1970–1986) / Андрей Тарковский. – М.: Международный Ин-т им. А. Тарковского, 2008. – 623 с.
26. Юткевич С. И. Кино: Энциклопедический словарь / С. И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 832 с.
27. Ярополов Я. Ностальгия по Тарковскому / Я. Ярополов. – М.: Алгоритм, 2007. – 304 с.

References

1. Alekseev D. Yu. Kratkiy spravochnik dat po istorii / D. Yu. Alekseev. – SPb.: Piter, 2008. – 320 s.
2. Beyli K. Kino: filmyi, stavshie sobyitiyami / K. Beyli. – SPb.: Akademicheskii proekt, 1998. – 394 s.
3. Boldyrev N. Zhertvoprinoshenie Andrey Tarkovskogo / N. Boldyrev. – M., 2004. – 528 s.
4. Boldyrev N. Stalker, ili trudy i dni Andrey Tarkovskogo / N. Boldyrev. Monografiya. – M.: Izdatelstvo «Ural L.T.D.», 2002. – 382 s.
5. Boffa D. Istoriya Sovetskogo Soyuza / Dzhuzeppe Boffa: V 2-h t. Tom 2. – M.: Mezhdunarodnyie otnosheniya, 1994. – 628 s.
6. Boffa D. Ot SSSR k Rossii. Istoriya neokonchennogo krizisa. 1964–1994 / Dzhuzeppe Boffa; [Per. s it. L. Ya. Haustovoy]. – M.: Mezhdunarodnyie otnosheniya, 1996. – 320 s.
7. Vert N. Istoriya Sovetskogo gosudarstva. 1900–1991 gg. / N. Vert. – M.: Progress-Akademiya, 1992. – 480 s.
8. Volkova P. D. Andrey Tarkovskiy. Arhivyi. Dokumentyi. Vospominaniya / P. D. Volkova. – M.: Podkova – Eksmo-Press, 2002. – 464 s.
9. Volkova P. D. Nostalgia / P. D. Volkova. – M.: AST: Hranitel: Zebra E, 2008. – 494 s.
10. Gordon A. V. Ne utolivshiy zhazhdyi: ob Andree Tarkovskom / A. V. Gordon. – M.: Vagrius, 2007. – 384 s.
11. Evlampiev I. I. Hudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo / I. I. Evlampiev. – 2-e izd., pererabot. i dop. – Ufa: ARC, 2012. – 472 s.
12. Iskusstvo kino. – 1965. – №5. – S.129–154.
13. Musskiy I. A. 100 velikih otechestvennyih kinofilmov / I. A. Musskiy. – M.: AST, 2005. – 486 s.
14. Musskiy I. A. 100 velikih rezhissYorov / I. A. Musskiy. – M.: Vechе, 2008. – 480 s.
15. Narodnoe hozyaystvo SSSR za 70 let. Yubileynyi stat. ezhegodnik / Goskomstat SSSR. – M.: Finansyi i statistika, 1987. – 766 s.
16. Petkova S. M. Spravochnik po mirovoy kulture i iskusstvu / S. M. Petkova. 4-e izd. – Rostov n/D.: Feniks, 2007. – 507 s.
17. Pihoya R. G. Sovetskiy Soyuz: istoriya vlasti. 1945–1991 / R. G. Pihoya. – Novosibirsk: Sibirskiy khronograf, 2000. – 692 s.
18. Razzakov F. I. Gibel sovetskogo kino. Intrigi i sporyi. 1918–1972 / Fyodor Razzakov. – M.: Eksmo, 2008. – 704 s.
19. Rudnev V. Slovar kul'turyi XX veka / V. Rudnev. – M.: Agraф, 1999. – 384 s.
20. Sandler A. M. Mir i filmyi Andrey Tarkovskogo / A. M. Sandler. – M.: Iskusstvo, 1990. – 398 s.
21. SSSR v tsifrah v 1987 godu. Kratkiy statisticheskiy sbornik. – M.: Finansyi i statistika, 1988. – 338 s.
22. Sokolova L. Velikie sovetskie filmyi. 100 filmov, stavshih legendami / Lyudmila Sokolova. – M.: Tsentrpoligraf, 2011. – 448 s.
23. Surkova O. Tarkovskiy i Ya. Dnevnik pionerki / O. Surkova. – M.: Zebra E: Dekont+: EKSMO, 2002. – 487 s.
24. Tarkovskaya M. A. Oskolki zerkala / M. A. Tarkovskaya. – M.: Vagrius, 2006. – 416 s.
25. Tarkovskiy A. Martirolog (Dnevnik 1970–1986) / Andrey Tarkovskiy. – M.: Mezhdunarodnyiy In-t im. A. Tarkovskogo, 2008. – 623 s.
26. Yutkevich S. I. Kino: Entsiklopedicheskiy slovar / S. I. Yutkevich. – M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1987. – 832 s.
27. Yaropolov Ya. Nostalgia po Tarkovskomu / Ya. Yaropolov. – M.: Algoritм, 2007. – 304 s.

Kubanov N. Yu., master, postgraduate student of Department of World History of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine, Kharkiv), Kybanov-ww@mail.ru

«The passion according to Andrei»: the discrepancy between creative ways director Andrei Tarkovsky with the official ideology of the USSR

The article is devoted to the problem of the confrontation of the art of cinema as a mass art form with the authoritarian ideology of the Soviet Union. On example of the difficult fate of the film «Andrey Rublev», the universally recognized cinema

masterpiece of the world level, filmed under the direction of Andrey Tarkovsky; the change of the vector of the ideological paradigm set after the deposition of Nikita Khrushchev and the establishment of «Brezhnev's reaction» is shown.

In the work the author used general scientific and special historical methods of research.

During the research process political and ideological reasons why the film in the period of «the Khrushchev Thaw» was approved of shooting, and after that, under the other paradigm of the authorities, was not approved of release and objectively controversial episodes in the original variant of the film from the point of view of current then moral code were revealed. Also possible prerequisites of prolonged sufferings of the film along with the peculiarities of a complicated character of a director himself were examined.

Keywords: USSR, cinema, ideology, director, «the era of the thaw», liberalism, authoritarianism, public cinema, General Secretary, the cinema festival.

Кубанов М. Ю., магістр, аспірант кафедри всесвітньої історії, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди (Україна, Харків), Kubanov-ww@mail.ru

«Пристрасті за Андрієм»: розбіжність творчого шляху режисера А. Тарковського до офіційної ідеології СРСР

Вивчено проблему протистояння художнього кінематографу як масової форми мистецтва з авторитарною ідеологією СРСР. На прикладі непростого долі фільму «Пристрасті за Андрієм», загально визнаного кіношедевром світового рівня, знятого під керівництвом А. Тарковського, показано змінений вектор ідеологічної парадигми, котрий стався після усунення від влади М. Хрущова і встановлення «брежнєвської реакції».

У роботі автором були використані загальнонаукові та спеціально-історичні методи дослідження.

У процесі дослідження виявлені: політико-ідеологічні причини, через які фільм ще в епоху «відлиги» був затверджений до зйомки, а після їх завершення, вже при іншій кон'юктурі з боку влади, не отримав схвалення на вихід у прокат; об'єктивно спірні епізоди в авторському варіанті стрічки з точки зору пануючих тоді моральних норм. Також розглядаються можливі передумови тривалих «блукань» картини в особливостях непростого характеру самого режисера.

Ключові слова: СРСР, кінематограф, ідеологія, режисер, «доба відлиги», лібералізм, авторитаризм, державне кіно, Генеральний секретар, кінофестиваль.

УДК 316.423.3:504(4–11+4–191.2)

Перга Т. Ю.,

кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, ДУ «Інститут всесвітньої історії НАНУ» (Україна, Київ), perga@list.ua

Вплив суспільних трансформацій початку 1990-х рр. на екологічну політику країн Центрально-Східної Європи

Досліджується вплив соціальних трансформацій 1990-х рр., зокрема розпаду соціалістичного табору, на формування екологічної політики у Чехії, Словаччині, Польщі, Словенії, Угорщині, Болгарії, Румунії, Хорватії, Естонії, Латвії та Литві. Розкриваються принципи нової екологічної політики, що сформувались під впливом розвитку політичного плюралізму, парламентаризму, деполітизації системи державного управління, переходу від командно-адміністративної системи до ринкової економіки, орієнтації на сталий розвиток. Розглядаються її головні етапи. Доведено, що важливим здобутком екологічної політики країн ЦСЄ внаслідок суспільних трансформацій кінця XX ст. є перехід на шлях сталого розвитку та розвиток екологічної демократії.

Ключові слова: суспільні трансформації, екологічна політика, країни Центрально-Східної Європи.

Стабільність і безпека на Європейському континенті багато в чому залежить від екологічної політики в країнах Центрально-Східної Європи (ЦСЄ), зокрема тих, які після демонтажу соціалістичної системи та демократичних революцій 1989–1991 рр. обрали новий шлях розвитку (Чехія, Словаччина, Польща, Словенія, Угорщина, Болгарія, Румунія, Хорватія, Естонія, Латвія та Литва). Суспільні трансформації початку 1990-х рр. визначили подальший курс їх розвитку, в тому числі, в сфері екологічної політики. Передусім це стосується правових засад державотворення, розвитку політичного плюралізму, парламентаризму, деполітизації системи

державного управління, переходу від командно-адміністративної системи до ринкової економіки, що вплинули на формування нових засад відношення суспільств до довкілля.

Дослідження впливу суспільних трансформацій кінця XX ст. на екологічну політику нових незалежних держав ЦСЄ набуває особливої актуальності крізь призму євроінтеграції України, адже екомодернізація економіки, формування екологічної демократії та впровадження принципів сталого розвитку і сьогодні залишаються для України пріоритетними завданнями.

Досвід посткомуністичного розвитку країн Центрально-Східної Європи, зокрема в контексті розвитку екологічної політики, досі залишається поза межами об'єктивного аналізу вітчизняних фахівців. Існуючі праці присвячені або вивченню наслідків суспільних трансформацій для соціально-економічного та політичного розвитку країн ЦСЄ (М. В. Кірсенко, В. І. Яровий, М. П. Щербань, М. М. Криль, С. В. Мотрук, Є. Б. Кіш) або природоохоронній діяльності окремих країн, переважно після їх вступу до ЄС (В. Ф. Вовк, О. А. Івасечко, С. М. Романко). Це обумовлює здійснення комплексного дослідження, що є завданням даної наукової статті.

Розбудова екологічної політики в нових незалежних країнах Центрально-Східної Європи відбувалась у складних умовах вирішення нагальних соціально-економічних питань. Найголовнішим завданням перших років стало розв'язання гострих екологічних проблем, що залишились у спадок від радянського минулого, зокрема застаріла інфраструктура, значне забруднення річок та атмосферного повітря, деградація лісів, зменшення біорізноманіття, нещадна експлуатація природних ресурсів.

На наш погляд, екологічну політику нових незалежних держав ЦСЄ, яка почала формуватись після здобуття незалежності, варто розділити на кілька етапів, що відображають зміни їх розвитку, починаючи з 1990-х рр. Це: становлення екологічної політики, виконання перших планів та завдань, підготовка до вступу в ЄС, адаптація та розвиток нових напрямків і орієнтирів після вступу в ЄС. Одним з яскравих прикладів, що дозволяє прослідкувати запропоновану періодизацію, є Чехія.

Установчий період формування екологічної політики в цій країні тривав з 1989 по 1992 р. У цей час було створено Міністерство екології та прийнято першу Екологічну програму Чеської Республіки (1990 р.). Вона визначила рамки правових, економічних, організаційних, інформаційних та інших інструментів діяльності і поставила сім основних завдань, спрямованих на подолання негативних наслідків радянського минулого: зменшення забруднення довкілля, підвищення якості повітря, води, збереження лісів, ландшафтів, флори і фауни, покращення утилізації відходів. Пріоритетом програми було визнано захист здоров'я людини і підвищення якості життя. Для її виконання була зроблена перша оцінка стану довкілля за 1989 р. Чехія, як усі країни ЦСЄ, взяла участь у Конференції з навколишнього середовища і розвитку, що відбулась 1992 р. в Ріо-де-Жанейро.

Етап впровадження перших планів та завдань (1993–1998 рр.) у Чехії розпочався з підготовки довгострокової стратегії, яка була прийнята після тривалого обговорення в 1995 р. Вона реалізувала вимоги першого покоління екологічного права і поставила низку коротко-