

Юлия Голубева

Авторские фильмы советского кинематографа 1960–1970-х гг.

Современный отечественный кинематограф находится в состоянии неопределенности, творческого поиска. Опора на опыт советского кинопроизводства в данном случае может способствовать определению способов борьбы с «застоем» в кино, так как СССР создал «золотой фонд», качество которого признано экспертами и широкой публикой во всем мире. В исследовании, хронологические рамки которого очерчены 1960–1970 гг., рассматривается взаимодействие художника-режиссера и государства как бинарные оппозиции. Автор рассматривает производимую кинопродукцию, помимо традиционного жанрового деления, в рамках трех категорий, в зависимости от функционала: идеологический инструмент, средство развлечения, самоценное искусство.

Ключевые слова: советский кинематограф, советская культура, отражение культуры в кинематографе, «оттепель», кино «оттепели», советский авторский кинематограф, Андрей Тарковский, советская повседневность

Голубева

Юлия Владимировна,
студентка III курса кафедры
культурологии, Институт
социально-гуманитарного
образования, Московский
педагогический государственный университет,
juliugo@yandex.ru

Падение качества современного отечественного кинематографа, на мой взгляд, в доказательствах не нуждается. Правительство ищет пути к преодолению этих трудностей. 31 декабря 2015 года президент РФ В.В. Путин подписал указ «О стратегии национальной безопасности РФ», где одним из тезисов в сфере культуры было «формирование государственного заказа на создание кинематографической и печатной продукции, телерадиопрограмм и интернет-ресурсов» [13]. Сама проблема современного кино в обществе имеет широкий резонанс. Есть множество противоречивых мнений о том, какие меры могут повлиять на развитие ки-

нематографа. Советский опыт, связанный с госзаказом, неоднозначен: множество ошибок было допущено властью в отношении кино в прошлом, но все же преобладала качественная кинопродукция. Изучая опыт советского кинопроизводства, многое можно взять на вооружение для улучшения положения или предотвращения ошибок в будущем.

Шестидесятые и семидесятые годы прошлого века стали переломными в истории кино. Чрезвычайный взлет по посещаемости кинотеатров, относительная свобода действий режиссеров, а затем период застоя, когда кинематограф был взят в руки постановлений, жестких рамок планирования. Способствовала такой обстановке культурная эпоха, на специфике которой автор остановится позже. Фильмы будут проанализированы через призму литературной истории, сюжета, характеристики героев, общего настроения, характера картины.

Вмешательство власти в кинопроизводство – неотъемлемое условие выпуска в прокат любого фильма в СССР. Как в таких условиях удалось снимать такие высококачественные картины – вопрос многочисленных дискуссий и исследований. В.Б. Храмов обосновывает, почему именно кинематограф стал тем искусством, которое как никакое другое развивалось, вторя государству: это вид искусства, вбирающий в себя другие искусства, он подобен государственному образованию по своей идее, служит интересам страны и реагирует на каждое событие в виде создания новых течений, изменений в способах выражения и т. д. Он утверждает, что система контроля искусства была необходима для гармоничного развития кинематографа [14].

Необходимо отметить, что любое искусство есть продукт эпохи, которая его взрастила. Один из многочисленных смыслов искусства – символизация собы-

тий, воплощение народного духа. Благодаря искусству, мы во многом можем изучать и сопоставлять события периода, интерпретировать историю. Кино как особо чувствительный камертон, не является исключением. Киновед К.Э. Разлогов писал, что кино всегда зависит от того, какая социокультурная обстановка царит во время его создания [9]. Рассмотрим, на какой почве был взращен кинематограф шестидесятых.

«Оттепель» – неофициальное название периода в истории СССР 1950–1960-х гг. после смерти И.В. Сталина. Своего рода литературным воплощением настроения эпохи стала одноименная повесть Ильи Эренбурга (1954). Оттепель в истории соотносима с явлением природы обозначает таяние снегов, установление плюсовой температуры после долгих зимних морозов, однако это еще не свидетельствует о наступлении весны. И в этом смысле определение подобрано очень точно. Либерализация во всех сферах жизни наступила, но это вовсе не означало дарования полной свободы. По-прежнему был контроль, цензура, экономика развивалась по пятилеткам, то есть существовал намеченный план, утвержденный в верхах. Но многое и изменилось. Помимо всех формальных трансформаций, поменялось мироощущение. После смерти Сталина многие поняли: эпоха окончилась, грядут перемены. У большинства был страх за будущее, но были и те, кто рад «освобождению». В любом случае люди начали задумываться о собственном предназначении, о своем месте в мире. Теперь не возбранялось показывать искренние чувства, эмоции, переживания.

С приходом к власти Н.С. Хрущева в 1953 г. многие события выглядели контрастными предшествующему периоду: реабилитация жертв репрессий, относительное расширение политических прав и свобод, активное строительство городов, улучшение жилищных условий,

выдача паспортов сельским жителям, колхозникам. В целом улучшение социальной сферы было одним из главных достижений оттепели. Вдобавок к этому политика открытости по отношению к другим государствам, установка на сотрудничество, новые достижения в области науки и техники, освоение космоса. В культурной сфере также происходит множество событий. Открываются театр «Современник», Театр на Таганке, реабилитированы имена поэтов (Мандельштам, Есенин, Ахматова), писателей М. Булгакова, М. Зощенко, появляются поэты-шестидесятники, выступавшие со своими стихотворениями в Политехническом музее: Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Р. Рождественский. Культурная жизнь буквально ожила. Несмотря на экстенсивный характер реформ, децентрализацию управления, ситуации напряженности на мировой арене, в целом значение эпохи заключалось в поднятии «железного занавеса», в перелистывании новой страницы в истории государства.

Литература об оттепели носит преимущественно мемуарный характер. Картина эпохи ярко представлена в книге «Поколение оттепели» Л.М. Алексеевой, в 1960-х активно протестовавшей против ареста А. Синявского и Ю. Даниэля. В воспоминаниях Людмилы Михайловны оживают судьбы тех, кто прошел через жернова сталинского террора, оттепели, застоя и, наконец, перестройки. Так она говорит о поколении шестидесятников:

«Это люди, которые встретили XX съезд уже в возрасте по крайней мере двадцати или тридцати лет, то есть в сознательном возрасте. К этому времени они могли осознать, что такое тоталитаризм, что такое сталинизм, могли утвердиться в негативном отношении к этим явлениям, могли выработать в разных областях какую-то активную позицию» [1]. Впервые люди начали

задумываться, а не живут ли они по навязанным критериям, а также осознавать, что свои настоящие чувства можно показывать. И этим стремлением к «искренности» отличается мысль и искусство эпохи. «Оттепель» стала для нас временем поиска альтернативной системы ценностей, собственного мировоззрения. Пережив сталинизм, мы уже не смогли бы принять никакое «прогрессивное» учение, навязываемое сверху» [1].

Своего рода зеркалом эпохи стал кинематограф. Несмотря на то что оттепель в политике и культуре тесно взаимосвязаны, кинооттепель пришла гораздо позже политической (середина – конец 1950-х гг.) и соответственно позже окончилась (начало 1970-х гг.). Хронологические рамки определяются исходя из стилистических особенностей и самого кинопроизводства. Эпоха «оттепели» в истории советского кинематографа получила название «новая волна». Она характеризуется обширной деятельностью талантливых молодых режиссеров, выпускников ВГИКа, школы И. Савченко, которые в своих картинах показывают новое видение мира, приносят больше реалистичности. Дискурс, посвященный советскому кинематографу оттепели, в основном был связан с темой разрыва со сталинской традицией. Анализируя кинокритику тех лет, можно сказать, что основным ее источником был журнал «Искусство кино», с которым сотрудничали Н. Зоркая, С. Фрейлих и др. Они старались объективно и искренне писать об обстановке в кинематографе.

Путь фильма к своему зрителю в СССР был поистине тернист. Это череда переделок, переписываний, пересъемок. Настоящая удача для режиссера, если его видение полностью совпадает со взглядом чиновников, бесчисленное количество которых он проходит. Но это бывало редко. Впервые описание конфликта в кинематографе периода оттепели между администрацией и ре-

жиссерами встречается в прозаическом произведении сценариста Г. Свирского. Он описывал некоторые случаи, связанные с кино, показывающие, как происходил отбор картин, с какими сложностями сталкивались все участники кинопроцесса. Особенно запомнилась автору фраза одного из киночиновников: «Кто вам сказал, что мы занимаемся искусством?!» Эта фраза объясняет многое во взаимоотношениях администрации и художников: основание этих отношений лежало в фундаментально противоположных взглядах на кино [10]. Помимо разных точек зрения аргумент против выражался еще и в экономическом аспекте. Дело в том, что львиную долю дохода от проката приносили фильмы, снятые на «Ленфильме», «Мосфильме», «Киностудии имени Горького», а остальные студии фактически оставались на содержании у других. Выделяемая банком ссуда шла на съемку такого фильма, но впоследствии он не окупался. Хотя художественный фильм, с одной стороны, – интерпретация художника, и за чересчур вольное обращение с кадрами, работу над картиной могли остановить в самом начале, либо «положить на полку» уже готовый фильм, он нес в себе огромную ценность как зеркало того времени, как свидетельство очевидца событий.

Важной вехой в кинокритике и киноведении стала конференция «Кинематограф оттепели», проходившая в 1991 г., по результатам которой был издан одноименный сборник под редакцией В. Трояновского. Именно тогда впервые были обобщены все накопленные знания о киноэпохе, что позволило оценить ее как весьма противоречивый процесс [12].

В кинематографе оттепели в связи с некоторыми послаблениями власти в отношении выпуска фильмов в прокат и в целом процесса его прохождения через все инстанции контроля, возникла необычная ситуа-

ция – равносильно развивались три важные функции кино, упомянутые ранее: идеологический инструмент, средство развлечения, самоценное искусство. Раньше режиссерам позволялось в большей степени передавать достоверную жизнь в военных фильмах, потому что многие сюжеты были связаны с судьбой человека. Он совершал смелые поступки, сражался за Родину, проявлял лучшие качества, свойственные настоящему герою. Сама война изображалась достаточно реалистично. Таким образом, хотя бы на этой стезе художнику можно было себя почувствовать свободным от идеологического гнета. Теперь же правдивость присутствовала и в фильмах на гражданские темы, где показана судьба отдельного человека. Произошли изменения в методах киносъемки. Если раньше сцены находились от зрителей на достаточно далеком расстоянии, то в 1960-е режиссеры все чаще использовали крупный план. Стало возможным экспериментировать с подачей, композицией кадра, фильмы стали более искренними.

Многие фильмы того времени снимались оператором Сергеем Урусевским. Его роль в схватывании новых смыслов кинокамерой огромна: внимательность, проницательность, чувство кадра повлияли на создание шедевров советского кино. Картины, снятые им, отличаются натурализмом, живостью, в своей работе он применял метод съемки с рук, тем самым создавалось впечатление, что зритель при просмотре фильма становится очевидцем события, проживает историю вместе с героем. Например, этот метод он использовал как основной в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957).

Реакция зрителей на кино – важный показатель оценки актуальности и интеллектуального уровня фильма, а также общего уровня развития кинематографа. Это нужно и государству, которое отбирает, с од-

ной стороны, что можно смотреть советскому человеку, а что недопустимо, а с другой – что для него интересно. Исследования аудитории в СССР основательно начали проводиться лишь с 1960-х гг. Некоторые режиссеры и сценаристы ориентировались на зрительские предпочтения. О громадной роли кино в жизни и досуге советских граждан говорят работы социологов. Б.А. Грушин в нескольких книгах фундаментального труда обобщил многие исследования отечественных ученых о массовом сознании наших соотечественников во времена правления Хрущева, Брежнева, Горбачева, Ельцина. С его точки зрения, свободное время граждане СССР в большинстве случаев проводили за занятиями, предполагающими пассивное восприятие: «речь шла в значительно большей мере о потреблении», а не о созидании [3, с. 504]. В первой шестерке самых распространенных развлечений мы находим «посещение кинотеатров» [3, с. 521].

Исследования кино как средства проведения досуга отражены и в отчетах о посещаемости: «Абсолютный рекорд за всю историю кинематографа дал 1971 год, когда количество посещений приблизилось к пяти миллиардам (4,8 млрд билетов). На рубеже 60–70-х среднестатистические советские граждане, включая новорожденных и глубоких старцев, ходили в кино от 15 до 19 раз в год. Мы тогда были абсолютными чемпионами Европы» [5].

Но период, благоприятствующий творчеству, быстро закончился. Его отголоски мы будем наблюдать вплоть до распада СССР, но характер картин поменяется. Наступили «заморозки», власть снова взяла рычаг в свои руки. В 1972 г. выходит постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», введившее систему строгого планирования в кинематографе, определив жанровые категории и до-

пустимое количество съемки фильмов в год, исходя из тем. В этих рамках должны были работать режиссеры.

Многие известные события 1970-х показывали «закручивание гаек»: политика очернения Солженицына в связи с выходом первого тома «Архипелага ГУЛАГ», гонения на диссидентов, движение которых с каждым годом укреплялось. Наказанием для художников, литераторов, режиссеров было теперь не их физическое уничтожение, как это было в 1930–1940-е, а запрет на дальнейшие публикации или изгнание из страны. Для людей, ранее живших в страхе, это уже не звучало столь ужасающе. Появился самиздат.

После постановления 1972 г. режиссеры собрались на пленуме для обсуждения насущных проблем. Оказалось, что не хватает фильмов, где был бы воссоздан образ борца за идеалы, человека, которого можно было бы поставить в пример советским гражданам. В основном фильмы выпускали на темы, которые больше всего окупаются. Было решено, что картины должны нести в себе воспитательную функцию, зрители должны уходить с сеанса, усвоив моральные, нравственные ценности. Предпочтительными для власти и для аудитории являлись во многих случаях именно патриотические фильмы. Возврат к активному производству таких фильмов произошел в середине 1970-х годов.

Именно тогда состоялся условный раскол кинематографа на два фронта. С одной стороны, продолжали творить ставшие известными в период расцвета столпы советского киноискусства – Параджанов, Тарковский, Шукшин, Климов и др. Они остались на своей твердой позиции в отношении кино, и их не пугали условия, в которых им приходилось работать. С другой стороны, продолжали снимать и конформисты, приспосабливавшиеся к новым условиям. Выходило много хороших фильмов, потому что остались прежние мастера. Поме-

нялись лишь обстоятельства и обстановка в стране, что не могло не повлиять и на кинопроизводство [9].

В 1970-х образ героя усложняется, авторы перестали прибегать к прямолинейно-пафосным средствам выражения, характерным для классического соцреализма. Фильмы этого времени, с одной стороны, отдаляются от реальности, появляются фильмы-притчи – завуалированные образы современности, а с другой стороны, режиссеры обращались к критической реальности времени, показывали индивидуальные бытовые проблемы обычных людей. Яркий пример – фильм «Осень» (1974) Андрея Смирнова, который практически сразу положили на полку. В нем затронуты темы, касающиеся личных взаимоотношений людей, которые находятся словно на необитаемом острове наедине со своими размышлениями: в фильме нет ничего о политике, экономике, герои даже не разговаривают о своей работе. В целом кинематограф совершенствуется, усложняется, становится многомерным, к тому же происходит смешение жанров. Ко второй половине 1970-х посещаемость значительно уменьшилась. Публику старались удержать всеми способами [7].

Шестидесятые заканчиваются, главное достижение художников-борцов этого десятилетия – применение неизвестных ранее приемов в основе кинематографа, возвращение почвы продолжения новых настроений – искренних, свободных, правдивых. Наступает время размежевания в кино [6]. Новаторами кино этого десятилетия можно считать тех, кто отказался от служения государственному заказу и бесстрашно пустился в свободное плавание в творчестве.

Обстановка накалялась, обострялись противоречия. Как говорила Н. Зоркая: «многомыслие»... все сильнее сказывалось в художественной жизни, выходя из знаменитых «кухонь» 1960-х...» [6, с. 827]. Люди продолжали

подчиняться режиму, но это теперь проявлялось только внешне, внутренние они думали уже совсем о других вещах – «оттепель» сыграла свою роль. И даже ужесточение режима в 1970-е гг. уже не могло повлиять на людей, живших в 60-е годы.

Ряд производственных фильмов 1970-х совмещал в себе профессиональные и личные проблемы, отличался высокой художественностью, нравился зрителям. Однако чем ближе были 1980-е, тем меньше зрителей посещало кинотеатры. «Смещение жанров» – спасательный круг для кинопроизводителей. «Режиссеры-маятники», как могли, спасали положение, стараясь угодить зрителю-заказчику.

Итак, мы рассмотрели общую обстановку кинематографа в момент его расцвета и начала перелома. Можно сказать, что исторические события, духовный настрой общества, которые сопровождали кинопроизводство, напрямую оказывали влияние на сами фильмы, на то, какой жанр выберет режиссер, какие сцены будет показывать, какие приемы использовать. Массовое увлечение кино повлекло за собой создание фильмов, которые бы отвечали потребностям зрителей. Государственный заказ на фильмы появлялся в тот момент, когда чувствовалось, что общество переходит границы допустимой свободы. Существование авторского кинематографа как отдельной ниши свидетельствовало о высоком мастерстве режиссеров. Преданность своей позиции таких художников даже тогда, когда условия работы ужесточались, говорит о том, что при всем старании советской власти контролировать кино, оно существовало как самоценное искусство.

Искусство в СССР должно было служить социалистическим идеалам. История его существования показывает, что многие советские ценности обладали опреде-

ленной спецификой, при этом искусство поддерживало идеологические постулаты. Так называемая проблема творца в СССР всегда стояла очень остро. В советском государстве в сфере искусства существовали творческие объединения художников, литераторов, кинематографистов, на деятельность которых выделялись казенные средства. Остальные же художники, не подчинившиеся системе, были вынуждены выживать в непростых условиях. Искусство, в том числе и киноискусство в СССР, лавировало между двумя крайностями – следование системе, создание произведений, соответствующих запросам власти и большинства граждан, продукт, рассчитанный на массы, и авторское кино, «высокое» искусство, появляющееся на экранах для того, чтобы зритель задумывался над масштабом существующих в мире проблем. Просмотр таких картин требует особой интеллектуальной и душевной работы: внимания к деталям, способности прочитать глубинные смыслы и т. д. Зритель должен быть подготовлен.

И во времена оттепели, и в застой мастера снимали кино высокого качества. Однако в «оттепельные» времена в связи с ослаблением механизма организации, фильм мог легче добраться до зрителя, препятствий для съемки и обеспечения производства было меньше.

В зависимости от функций, от целеориентации, советское кино можно условно разделить на три группы: во-первых, фильмы, которые призваны поднять народный дух, воодушевить на подвиги, показать пример героя. Часто это были именно производственные фильмы, и это, безусловно, нужно было государству, чтобы стимулировать людей к труду, совершенствовать отношения в рабочем коллективе. Во-вторых, это фильмы, рассчитанные на массового зрителя, учитывающее социальные запросы: комедии, мелодрамы, приключенческие фильмы. Они иронично обыгрывали

злободневные проблемы или рассказывали истории любви. В-третьих, авторское кино. В основе картин лежит авторская задумка: они изображают вневременное, сугубо индивидуальное, внутренний мир человека, мысли, ощущения, саморефлексию. Такие фильмы также могут показывать проблемы, которые существуют в нынешнем обществе, но они изображаются при помощи нетрадиционного сюжета или могут быть завуалированы в притчу. Фильмы 1960–1970-х интересны для анализа тем, что в эти годы все три функции находятся приблизительно на равных правах, более полно раскрываются. У художников было сравнительно больше свободы. Именно оттепель – время появления и расцвета авторского кино, (само понятие «авторское» кино распространяется во времена «перестройки»), творцами которого являются С. Параджанов, А. Тарковский, К. Муратова, А. Герман, М. Хуциев и др. Ситуация, описанная выше, фактически была недолгой. К сожалению, с середины 1970-х гг. ситуация с авторским кино пошла на спад, причем столь же стремительный, каков и был подъем.

Первая группа. Фильм «Тени забытых предков» был снят на киностудии им. А. Довженко в 1964 г., а в прокат вышел в 1965 г. Это автобиографический фильм Сергея Параджанова, талантливого режиссера с нелегкой судьбой. Весь колорит своих способностей он смог воплотить в фильме «Тени забытых предков». В этом произведении советский зритель впервые сталкивается с необыкновенной поэмой о любви, в которой отражается самобытная культура украинской этнической группы – гуцулов. Несмотря на то что они постоянно оказывались под властью различных государств, гуцулы сохраняли свои традиции.

Этот фильм выделяется на фоне остальных еще и потому, что в нем главенствует тема рока, судьбы. По-

вестование разделено на части, где каждая глава оканчивается свечением красного цвета, напоминающего о трагедии, символизирующего жертвенность во имя любви. История героев напоминает о Ромео и Джульетте, здесь любви Ивана и Марички препятствует противоборство родов Палийчук и Гутенюк. Параджанову удалось передать особую атмосферу гуцульского быта. Герои гармонично связаны с природой, в фильме есть сцены, похожие на сон, грезы, сказочный мир. Зритель с помощью выразительных средств кинематографа начинает понимать картину мира гуцулов, переживать состояние полного погружения в действие, во время просмотра фильма время словно останавливается.

Картина обладает специфичным киноязыком: использование крупных планов, чтобы показать детали, которые отсылают к дополнительным смыслам происходящего, сопровождение игрой на этнических инструментах и пением, вой гуцульских труб, напоминающий рев животных, рисунки, иконы, росписи, попеременно сменяющие кадры с реальными героями, отсылают зрителя к ассоциации персонажей со святыми. Все эти символы в совокупности составляют единую картину культуры гуцулов, красочно выявляют авторский замысел.

Фильмы С. Параджанова отражают поликультурность СССР: материалами его авторской лаборатории становились и армянские, и азербайджанские, и грузинские, и украинские сюжеты. Тем самым режиссер обращает внимание на этническое богатство страны, неповторимость каждой культуры.

Эпоха оттепели характеризуется еще и актуализацией этнической идентичности, интереса к своим корням. Об этом свидетельствует кинематограф эпохи – фильмы С. Параджанова, М. Хуциева. Идентификация не со всем советским народом, а с конкретной этнической общностью неизбежно ставила вопрос о свободе

самоопределения, правах этноса самостоятельно решать свою судьбу. Для 1960-х это было все же немислимо, но идея зародилась и зрела, хотя ее реализация наступила позже, в 1991 г. [15]. Так кинематограф может отразить глубокие идеи с далеко идущими последствиями, вылившимися позже в масштабные перемены, художник при этом выступает сейсмографом эпохи [4, с. 233]. Чувствительность творца к общественным переменам и возможным угрозам сливается со стремлением отразить текущие проблемы в своих произведениях и, возможно, попытаться предсказать будущее.

«Зеркало» (1975) – автобиографический фильм Андрея Тарковского. Госкино присвоило фильму вторую категорию, и в 1970-е фильм увидели немногие. Это фильм-исповедь, в котором режиссер показывает свои самые сокровенные раздумья о жизни. Андрей Арсеньевич так характеризовал замысел в работе режиссера: «Если вы чувствуете, что замысел возникает в области умозрительной, которая не задевает вашей совести, вашего отношения к жизни, то будьте уверены, что это все пустое» [11]. А. Тарковский чувствовал вину перед своими близкими, с которыми у него были сложные отношения. Режиссер обращается к воспоминаниям, сновидениям, потому что некоторые фрагменты нелогичны, абсурдны, если смотреть их, вырвав из контекста. Но в повествовании присутствует внутренняя связь – одна сцена готовит для восприятия следующей. Зритель не смотрит этот фильм как привычное повествование, он будто видит окрашенные определенным настроением сцены, интуитивно испытывает эмоции. Фильм можно назвать фотографичным. Режиссер максимально приближается к изначальному свойству кино – движущейся фотографии. Большое внимание он уделяет композиции кадра, и если поставить фильм на паузу, мы увидим отдельное произведение искусства.

А. Тарковский выбрал зеркало как лучшую метафору для погружения в собственные мысли. Он видел сходство своей судьбы с судьбой отца Арсения Тарковского, а также сходство своей матери Марии и второй жены Ларисы (актриса Маргарита Терехова играла одновременно обеих героинь), эти параллели зеркально отражаются в фильме. Автор смотрит в зеркало и, с одной стороны, сближается с родными, всматривается во все детали, а с другой – в равной степени отдаляется, анализирует взаимоотношения, абстрагируясь от ситуации. Смыслы в картине рождаются в обыденных вещах, в привычных действиях людей. Сцены одновременно и реалистичны, и иллюзорны.

Авторские фильмы отличает детальная проработка всех сцен самим режиссером. Готовая картина должна максимально совпадать с замыслом художника, он часто принимает активное участие в роли оператора, сценариста, актера. Авторским такое кино можно назвать, потому что режиссера среди других отличает его индивидуальный стиль. У Параджанова это этническая культура, поэтичность, членение повествования на части, иносказания, лиричность, у Тарковского – неоднозначность, проработка композиции сцены, фотографичность, внимание к личности, к человеку, а не к сюжету. Благодаря этим чертам произведения узнаваемы, виден авторский почерк. Режиссеры стремились не развлечь зрителя, а побудить его к размышлению над общечеловеческими темами. Такие фильмы перекликаются с личной судьбой авторов, но вместе с тем через призму индивидуальной интерпретации прослеживается отсылка к вечным проблемам. А. Тарковский говорил о своих фильмах: «В мои задачи не входит завоевание публики» [2]. Пожалуй, это является одним из главных постулатов режиссеров, создающих авторское кино, который проводит границу его с массовым кинематографом.

Вторая группа. Фильм «Председатель» (1964) Алексея Салтыкова посвящен восстановлению народного хозяйства в послевоенные годы. Актеру Михаилу Ульянову в полной мере удалось передать образ фронтовика Егора Трубникова, который пришел в опустошенную деревню и взял на себя ответственность быть председателем колхоза. Трубников, лишившийся на войне руки, призывает народ поверить в свои силы. Его строгий характер и железная воля, искренняя вера в светлое будущее помогают ему завоевать авторитет у колхозников, не понаслышке знающих, что такое голод и война, подарить им надежду на то, что выход найдется, если усердно работать. Он доказывает личным примером, что труд действительно дает результаты. Достоверна сцена, когда Трубников впервые приходит в послевоенное опустошенное село, силой выводит коров из загона, привлекает к работе женщин и стариков. В частном эпизоде воплощается образ целой страны, характер героя напоминает черты идеального правителя государства. Особенно проникновенно А. Салтыков подошел к изображению женщин-колхозниц, сменивших на полевых работах погибших на войне мужчин.

Этот фильм воспринимался зрителем как правдивый, реалистичный, в то же время он призван воодушевлять людей, вселять в них уверенность, напоминать о важнейших ценностях советского общества: трудолюбии, коллективизме, взаимопомощи. Место действия производственных фильмов переместилось с сельскохозяйственных полей и заводов в научные лаборатории, что говорит о том, что в приоритетах развития производства появилось освоение новых сфер – в том числе космоса.

Фильм «Укрощение огня» Даниила Храбровицкого, вышедший в прокат 12 апреля 1972 г. в честь 11-летия космического полета Юрия Гагарина, представляет со-

бой ретроспективный взгляд, охватывающий период от 1920-х гг. до знаменательного события 1961 г. Одна из известных картин о науке и ученых – «Девять дней одного года» (1961) Михаила Ромма, снятый по сценарию Храбровицкого. Ученый самоотверженно идет на риск, чтобы найти истину. В «Укрощении огня» впервые были освещены факты, которые находились в строжайшей секретности. Имена героев вымышлены, но элементы биографий известных ученых, таких как С. Королев, В. Глушко, Д. Устинов, угадываются в выстроенных образах. Герои фильма показывают пример преданных своему делу и государству советских граждан. Фильм художественный, хотя в нем используются документальные приемы: съемка опытов на реальных испытательных полигонах, в лабораториях, рассказ об исторических событиях.

Пафос, связанный с успехами и удавшимися попытками запуска, с рассуждениями о светлом будущем, присутствует в картине по закону всех производственных фильмов, что говорит о продолжении традиции. Но сам факт того, что все открытия связаны с судьбами людей, с их решениями и мыслями, сыграл свою роль: попытка режиссера воссоздать жизнь людей, преданных науке, удалась с помощью изображения их повседневности. Ученые, за которыми стоят изобретения, это не только граждане, это личности, у которых есть свои чувства. Яркий пример – Башкирцев, который всю жизнь любит Наташу, однако она понимает, что они не могут быть вместе, потому что счастлив он будет, если будет постоянно заниматься исследованиями, ради него Наташа отказывается от собственного счастья. Любовь Башкирцева выражается в его работе, в его изобретениях. Таким образом, наряду с официальной/идеальной картиной и пафосом, фильм отражает сложность реальной жизни, когда приходится прини-

мать нелегкие решения и отвечать за них не только в науке, но и в личной жизни. Герои производственных картин 1960–1970-х гг. – это «стахановцы» своего времени не по принуждению, а по собственному желанию, смелые люди, которые горят своим делом.

Третья группа. Фильм Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника» с Вячеславом Тихоновым в главной роли появился в 1968 г. Эта драма о школе, учителях и учениках не похожа на традиционный педагогический фильм 1940–1950-х, даже начала 1960-х гг. Это не просто фильм про школу. Здесь мы видим следы новой эпохи. После XX съезда в стране наступает либерализация, которая проявляется во всех сферах жизни общества. Это время переоценки ценностей, большей открытости внутреннего мира, размышлений не столько о коллективе, сколько о частной жизни человека. При прежней форме содержание меняется: несмотря на то что фильм про школу, в нем поднимаются не только проблемы, касающиеся исключительно школы, здесь имеют место вечные вопросы человечества. Речь идет о подрастающем поколении, о том, каким общество будет через пять, десять лет.

Если раньше приватные беседы в фильмах были характерны только для учеников, где они разговаривали о своих чувствах, привязанностях, а фигура учителя имела схематично назидательный образ, то теперь и у педагогов появляется личное пространство. В фильме это сцены разговора Ильи Михайловича со Светланой Семеновной в актовом зале, прогулка учителей по улицам, где они беседуют не только об учебном процессе. Показана квартира учителя, его размышления и частная жизнь. В этом проявляется резкое отличие от фильмов 1950-х – начала 1960-х. В школьной тематике советского кинематографа, где в фильме педагогу следовало поставить в пример хорошего уче-

ника и наказать бездельника, разгильдяя, переучить его, теперь ситуация переворачивается. Встает вопрос: а каковы сами учителя, достойны ли они той ответственности, которую на них возложили? Слова Ильи Михайловича в конце фильма в этом смысле являются определяющими: «А если не можем, давайте заниматься другим ремеслом, где брак дешевле обходится». Если раньше поощрялось лишь строгое подчинение школьников общей системе, преподаватель выступал как непререкаемый авторитет, то теперь важнее личность педагога и то, чему он может научить.

Здесь просвечивает символ эпохи – осознание того, что сами идеалы советского общества могут быть поставлены под сомнение. Лейтмотив фильма – образ одинокого странника, саморефлексия, внутренний диалог. Этот образ напоминает нам лирического героя эпохи романтизма, который не может примириться с реальностью. Илья Семенович рассуждает о судьбе детей, об учительской миссии, не способен спокойно работать, потому что осознает необходимость перемен, невозможность преподавать, как прежде. Даже в ходе разбирательств по поводу сожжения сочинений и написания стихотворения он оказывается не на стороне коллеги, а на стороне своего ученика, судит по справедливости.

Антипод учителя будущего – Светлана Семеновна, представитель старой школы. Мы видим, как она реагирует на сочинения детей на тему «Что такое счастье?» Она отрицает проявление истинных чувств, полагает, что это признак распущенности. Она, как и все прочие, испытывает чувства, однако косность системы делает из людей конформистов, где высшая ценность – коллектив, поэтому индивидуальные переживания не принято выставлять напоказ. Светлану Семеновну саму воспитали по той же методике, которую она использует в об-

учении детей. Непривычно, когда рушатся устои, которые формировались десятилетиями. По обыкновению, воспитательная компонента фильмов затрагивала лишь внешнюю сторону личности: ученика убеждали в правильности или неправильности поведения, показывая на негативных или положительных примерах, как нужно себя вести. Этого было достаточно для воспитания человека как части коллектива. Теперь же важно не просто подчинить себе личность ученика, а научить его самостоятельно оценивать собственные поступки, учитель должен не наставлять, а помогать ученику на его пути. И происходит это в живом разговоре на равных, без приказного тона. Только когда у преподавателя появится уважение к ученику как к личности, учитель сможет объяснить, в чем тот не прав, постараться вместе найти решение проблемы. Учитель не должен быть догматиком, иначе воспитания не получится. Именно благодаря гуманистическому воспитанию вырастают настоящие люди. По мнению режиссера Сергея Урсуляка, «чтобы понять, каким образом получались хорошие люди, нужно посмотреть фильм С. Ростюцкого «Доживем до понедельника».

Произошла трансформация педагогического фильма: он стал мелодраматичным. Рассмотрим, какие особенности драматического жанра стали основой фильма 1970-х гг.

Фильм Василия Шукшина «Калина красная» (1974) стал лучшим фильмом по версии журнала «Советский экран» за 1975 г. Он занял 14-е место по посещаемости за всю историю советского кинопроката. Главного героя – Егора Прокудина, вора-рецидивиста, сыграл сам Шукшин. Режиссер выбрал нетрадиционного персонажа для главной роли, и в этом тоже примета времени: в кино появляются образы неисправимых или кающихся грешников. Прежние границы образа героя, су-

ществовавшие в 1940–1950-е гг. и расширявшиеся в 1960-е, раздвигаются до бесконечности. Многообразие человеческих характеристик в одном персонаже в 1970-е гг. продолжает увеличиваться, доходя до предельной правдивости. Теперь нет персонажей только положительных или отрицательных, нет черного и белого, появляются полутона, оттенки.

На первый взгляд поведение Егора Прокудина непредсказуемо: в сценах разговора с березами он лиричен и сентиментален, пренебрежительно строг, когда люди относятся к нему предвзято из-за его судимости, добр и романтичен в сценах с Любой. Но это не стихийное изменение поведения, все подчинено внутренней логике героя. Именно поэтому образ представляется чрезвычайно правдивым, ведь в жизни люди не всегда действуют так, как ожидают от них другие. Благодаря своему таланту, знанию психологии и жизненному опыту Шукшин создал глубокого персонажа. Такой неоднозначный образ вызывал множество вопросов во время утверждения фильма, Шукшину рекомендовали внести корректировки и убрать некоторые сцены.

Реалистичность – характеристика, которая в полной мере присуща этому фильму. После просмотра картины убежденность в том, что любой человек с судимостью – злой, социально опасный человек, не заслуживающий прощения, не имеющий право на жизнь в обществе, уходит. Вор-рецидивист оказался весьма достойным человеком, потому что действовал, исходя из своей жизненной установки, не прогибался, когда судьба бросала вызов, доказывал не словом, а делом, умел признавать свои ошибки. Благодаря всему этому Егор Прокудин завоевал симпатии зрителей. На протяжении фильма герой задавал вопросы, важные для его дальнейшей судьбы, говорил, что начал заниматься воровством, чтобы как-то заполнить свою душу, но понял, что это

не приносит ему счастья, а в конце, уже найдя ответы, свое пристанище, его будто настигает возмездие. Герой принимает смерть спокойно, как крестьянин, прижавшись к березе, на поле. Даже если человек вновь приспособился к обычной жизни, след его пребывания в заключении остается навсегда. Прокудин не прижился в городе, и он отправляется в деревню, где жизнь течет ручьем, сама собой, и также олицетворяет собой свободу, которой так жаждет герой.

В фильме герои беседуют по душам возле сарая, на лавочке в проходе, во дворе. Такие уединенные сцены стали привычными. Появляется голос главного героя за кадром, его рассуждения про себя. Долгий задумчивый взгляд героя в камеру режиссер использует, чтобы показать, о чем думает персонаж в этот момент. Символическая колористика фильмов Шукшина также отсылает нас к более детальному пониманию героев: красная рубашка Егора – знак казни и одновременно жертвы, медальон на груди Любы со знаменитым портретом – символ одухотворенности. Также добавляются методы, которые используются в авторском кино, например, длинный кадр, когда происходящая сцена снимается без монтажа, чтобы добиться максимальной реалистичности и сохранить момент, уловить настроение. Необычно автор обыграл сцену убийства, она не была показана традиционно: герои убежали в поле, за деревья, мы только услышали выстрел и увидели, как птицы резко взлетели вверх. Как будто это была обычная сделка преступников. Этим В. Шукшин, вероятно, хотел показать, что такое и должно было произойти, это закономерность.

В картине есть комичные сцены, нравящиеся зрителю, например, когда герой ищет «праздник», когда подбирается ночью к Любе, а его предлагают огреть сковородой. Но одновременно в фильме присутствуют

более глубокие смысловые слои, которые превращают его не просто в развлекательное произведение с интересным сюжетом, а в интеллектуальное кино.

Начало 1970-х гг. стало логическим продолжением тем, о которых только начинали говорить в предыдущем десятилетии. Персонажи становятся более открытыми и искренними, проблемы личности постепенно становятся важнее проблем коллектива, государства. Люди перестают видеть свое спасение в навязанных извне идеалах, они ищут его в обращении к своему внутреннему миру, к общечеловеческому гуманизму. Усложнение образов героев, их противоречивость свидетельствует о назревающем в стране кризисе. Все реже в фильмах встречаются герои, борющиеся за идеалы социализма. Появляются фильмы-притчи, которые воспаряют над своим временем, что свидетельствует о зрелости кинематографа.

Литература:

1. *Алексеева Л., Голдберг П.* Поколение оттепели. Предисловие к русскому изданию. URL: https://royallib.com/read/alekseeva_lyudmila/pokolenie_ottepeli.html#1190295 (дата обращения 02.03.2018)
2. *Бахман Г.* О природе ностальгии. Интервью с Андреем Тарковским вел Гидеон Бахман // Медиа-архив «Андрей Тарковский». URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html> (дата обращения 03.05.2018)
3. *Грушин Б.А.* Четыре жизни России. Очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева и Ельцина. Жизнь 1-я. Эпоха Хрущева. М.: Прогресс-Традиция, 2001
4. *Долгов К.М.* Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
5. *Дондурей Д.* Кинопрокат: жемчужина индустрии развлечений // Отечественные записки. 2005. №4. URL: http://magazines.russ.ru/oz/2005/4/2005_4_25-pr.html (дата обращения 25.02.2018)
6. *Зоркая Н.М.* История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=14128720 (дата обращения 20.03.2018)
7. *Косинова М.И.* Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «застоя»: [Электронный ресурс] // Вестник университета. 2016. №6. URL: <https://>

- cyberleninka.ru/article/n/kinorepertuar-i-zritelskie-predpochteniya-v-epohu-zastoya (дата обращения 20.04.2018)
8. Летопись Российского кино. Т. 4. 1966–1980. М.: Канон+, 2015.
 9. *Разлогов К.Э.* Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: Росспэн, 2010. 287 с.
 10. *Свирский Г.* На лобном месте: литература нравственного сопротивления 1946–86 гг. Лондон: OVERSEAS, 1979. М.: КРУК, 1998. URL: <http://lib.ru/NEWPROZA/SWIRSKIJ/svirsky1.txt> (дата обращения 01.05.2018)
 11. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре. Замысел и его реализация // Медиа-архив «Андрей Тарковский». URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki2.html> (дата обращения 28.04.2018)
 12. *Трояновский В.* Кинематограф оттепели. М.: Союзинформкино, 1986.
 13. Указ Президента Российской Федерации от 31.12.2015 г. № 683 «О стратегии национальной безопасности Российской Федерации» // Собрание законодательства Российской Федерации. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/40391/page/1> (дата обращения 06.03.2017).
 14. *Храмов В.Б.* Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskoe-kinokak-fenomen-sovetskoy-kultury.pdf> (дата обращения 15.04.2018)
 15. *Хренов Н.А.* Избранные работы по культурологии. М.: Согласие, 2014.

Yulia Golubeva,

*a third-year undergraduate student, Cultural Studies Department,
the Institute of Humanities and Social Education, the Moscow State
Pedagogical University*

Auteur films of the Soviet cinematography in the 1960s and 1970s

Russian contemporary cinematography is experiencing uncertainties and is at the stage of creative pursuit. In such context, the reference to the Soviet cinematography may help identify approaches to overcome stagnation in the Russian cinematography. The USSR created «a golden fund» of films the quality of which was globally recognized both by renowned experts and a wider public.

The study covers the 1960s and 1970s and examines relationships between a film director and the state as binary oppositions. The author evaluates films (in addition to a traditional classification by genres) within three function-related categories: ideological instrument, entertainment tool and inherently valued art.

Keywords: Soviet cinematography, Soviet culture, culture reflection in cinematography, «thaw», «thaw» cinema, Soviet auteur films, Andrei Tarkovsky, Soviet everyday life
