

ИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ СЕРЕДИНЫ 1950-х – СЕРЕДИНЫ 1980-х гг.
КАК ИНСТРУМЕНТ СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЫ:
ФОРМИРОВАНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ВРАГА**

КОЛЕСНИКОВА А. Г.

GAMING CINEMATOGRAPHY
OF 1950S – MID – 1980S AS SOVIET
PROPAGANDA INSTRUMENT:
ENEMY IMAGING
AND ACTUALIZATION

KOLESNIKOVA A. G.

The article analyses state control multistage system, which assisted to turn number of detective and adventure movies of mid 1950-1980s into propagandistic, tendentious, mass-consumption products, corresponding to Communist Party of the Soviet Union line.

В статье проанализирована много-ступенчатая система государственного контроля, который способствовал превращению ряда детективно-приключенческих фильмов сер. 1950–1980-х гг. в пропагандистские, тенденциозные, соответствующие политическому курсу КПСС и советского правительства духовные продукты массового потребления.

Keywords: Cold War, propaganda, cinematography, enemy image.

Ключевые слова: «холодная война», пропаганда, кинематограф, образ врага.

УДК 93/94



Для изучения сюжетов, связанных с формированием образа врага в советском обществе, весьма важным является исследование непосредственных продуктов пропаганды, таких, как визуальные источники, конкретно – художественные фильмы.

Этот тип источников является самым наглядным, актуальным и действенным, так как зрительная память считается наиболее долговечной, она пробуждает заданные образы и активизирует идеологические сигналы извне. Можно считать, что киноисточники вносят особый вклад в формирование национального самосознания, исторической памяти и главным образом в создание и бытование образа врага периода «холодной войны». В данной статье исследуется то, каким образом советская пропаганда формировала основные черты образа врага периода «холодной войны» в советских детективно-приключенческих фильмах, контролировала его внедрение в общественное сознание.

Роль и значение советского кинематографа как средства идеологического воздействия на общество

Кино как вид искусства отличается от других своей синтетичностью. В нем синтезированы эстетические свойства литературы, театра, изобразительного искусства, фотографии, музыки, достижения в оптике, механике, химии. Популярность кинематографа заключается в свойственной только ему совокупности и многообразии выразительных средств.

Кинематограф в советском государстве являлся одним из основных инструментов пропаганды: еще В.И. Ленин на начальном этапе оформления советской государственности высказал мысль о том, что важнейшим из искусств является кино. Потенциал, который несут в себе продукты киноиндустрии, обладает безусловной эффективностью как мощный рупор идеологии и инструмент пропаганды. Кроме

** Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Проект № 08-01-00496а.

того, характерной особенностью именно советского государства была объявленная и аргументированная В.И. Лениным партийность искусства. «Ленин ставит новые задачи перед искусством революционного пролетариата. Сторонники так называемой "свободной" литературы, указывает Ленин, фактически служат интересам эксплуататорских классов. Новая, действительно свободная литература будет служить интересам пролетариата и всех трудящихся. Ленин считает, что партийность и народность искусства неразрывны. И отрицать это – значит извращать суть дела, ибо у коммунистической партии нет других интересов, кроме интересов народа» [1].

В дальнейшем этот ленинский принцип будет активно осуществляться и применяться на практике на протяжении всего существования советского строя. Необходимо также отметить, что один из первых руководителей советского государства обосновал и необходимость партийного руководства искусством, что также нашло свое отражение в дальнейшем развитии искусства в СССР [2]. В частности, на ряде съездов КПСС литература и искусство были названы «верными помощниками партии, проводниками идей коммунизма» [3], а сама партия «уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и искусства» [4].

Игровой кинематограф всегда являлся наиболее массовым видом пропаганды: можно говорить о том, что детективно-приключенческие фильмы, содержащие в себе элементы образа врага периода «холодной войны», являлись лидерами советского проката по количеству просмотревших картину людей [см. Приложение 3 – А.К.].

Коммунистическая доктрина рассматривала кино как важный пропагандистский инструмент формирования мировоззрения советского человека. Это воздействие было достаточно несложно осуществлять, т.к. для большинства советских граждан, особенно на периферии, кино оставалось основным средством развлечения и культурного досуга. Посещаемость кинотеатров в СССР увеличивалась вплоть до 1968 года, достигнув в среднем 19 посещений в год на человека, а затем начался спад (16 посещений в 1978 году, 14,6 в начале 1980-х гг.) [5].

Партийно-государственный контроль за советским киноискусством

Что касается государственных органов, в функции которых входил контроль над киноотраслью, то их было довольно много. Необходимо перечислить среди них основные: *Отдел культуры ЦК КПСС* (один из его подразделов – сектор кинематографии – осуществлял идеологический контроль над репертуаром советских игровых фильмов, регулировал производство кинофильмов и деятельность киностудий по всему Советскому Союзу); *Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС* (отслеживал международные связи в области кинематографии, закупку иностранных кинолент, осуществлял контроль за деятелями киноискусства – режиссерами, актерами, сценаристами), *Комитет по кинематографии СССР* (общее руководство киноотраслью), *Союз кинематографистов СССР* (общественная организация, объединявшая деятелей советского кинематографа, которая осуществляла творческое руководство над советским киноискусством), *Комитет государственной безопасности СССР* (производил консультирование деятелей киноискусства, строгий контроль над их работой в СССР и за рубежом, контролировал жанровое и сюжетное содержание кинофильмов) и др. Таким образом, можно констатировать наличие тотального идеологического партийно-государственного контроля над деятелями киноискусства и производством кинофильмов в СССР.

Например, в Постановлении ЦК КПСС о 50-летию ВЛКСМ и задачах коммунистического воспитания молодежи за 1968 г. говорится: «ЦК КПСС обращается с призывом к деятелям кино и театра создавать новые яркие художественные произведения, которые утверждали бы в сознании молодежи непоколебимую веру в идеалы коммунизма..., воспитывали ненависть к классовым врагам, их идеологии и морали...» [6]. Эти строки в полной мере могут быть подтверждены тем, что даже в художественных фильмах, ориентированных на детскую и юношескую аудиторию, в полной мере присутствовали элементы образа врага. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, Киевская киностудия им. А.П. Довженко, Свердловская киностудия активно снимали такие детские фильмы, как «След в океане» (1964 г.) [7], «Юнга со шхуны

«Колумб»» (1963 г.) [8], «Акваланги на дне» (1966 г.) [9], «Три с половиной дня из жизни Ивана Семенова, второклассника и второгодника» (1966 г.) и т.п.

В 1970-е годы в связи с процессом так называемой разрядки в международных отношениях игровых фильмов детективного жанра как для юного зрителя, так и для взрослых, стало значительно меньше, а если провести анализ кинолент с содержащимися в них элементами образа врага «холодной войны», то можно отметить всего несколько фильмов – «Судьба Резидента» (1970 г.) [10], «Меченый атом» (1972 г.) [11], «Последнее дело комиссара Берлаха» (Одесская киностудия, 1972 г.), «Пятьдесят на пятьдесят» (Мосфильм, 1974 г.), «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» (1977 г.) [12]. Это не в пример меньше, чем количество аналогичных детективно-приключенческих кинолент в 1950-е, 1960-е и 1980-е гг. После обострения международной обстановки в связи с вводом советских войск для оказания международной помощи в Афганистан в 1979 г. в период с 1980-го по 1985 г. выходит большое количество игровых фильмов, содержащих элементы образа врага «холодной войны» и определяющих в советском киноискусстве новый виток идеологического противостояния между СССР и странами Запада во главе с США.

В начале 1980-х гг. можно выделить ряд принципиальных документов, определяющих развитие советского кинематографа и очерчивающих его идеологические рамки. Так, в 1983 г. выходит Постановление ЦК КПСС №П115/49 (от 5 июля 1983 г) «О предложениях и замечаниях, высказанных участниками июньского Пленума ЦК КПСС», в котором были предложены меры по усовершенствованию «практических» мероприятий, направленных на использование культуры в идейно-патриотическом воспитании советских людей. Через месяц после указанного акта появляется Доклад председателя Государственного комитета СССР по кинематографии Ф.Т. Ермаша от 31 августа 1983 г. «О ходе выполнения Постановления ЦК КПСС» [13]. В нем руководитель киноотрасли докладывает, что в ключе новой международной политики партии и правительства в дополнение к уже созданному и находящемуся в производстве плану фильмов на 1984 г. и перспективного плана на 1985 г. были введены в производство новые фильмы. «Активизирована работа киностудий над темами публицистическо-

го и *контрпропагандистского* жанра. В план 1984 года были включены такие фильмы, как «Канкан в английском парке» (Киностудия им. А.П. Довженко) – о провокационной деятельности радиостанций типа «Свободная Европа» и «Рейс 222» (Ленфильм), который в острой форме разоблачит провокационную деятельность современной администрации США против наших людей» [14].

Кроме того, в ноябре 1983 г. в своем заявлении о недопустимости размещения ракет типа «Першинг» в ФРГ, Италии и Великобритании Генеральный секретарь и председатель Президиума Верховного Совета СССР Ю.В. Андропов «дал оценку милитаристскому курсу администрации и правительства США и выступающим заодно с ним западным странам» [15].

Интересно не само заявление, а отклик на него представителей советского киноискусства. Так, например, коллектив студентов, профессорско-преподавательского состава и сотрудников ВГИКа пишет Ю.В. Андропову: «Мы приложим все свои силы, чтобы своим трудом обеспечить вклад в идейное воспитание советского народа средствами киноискусства...» [16]. Еще более показательным является резолюция митинга сотрудников Госкино СССР в связи с заявлением Ю.В. Андропова: «Будем направлять усилия на создание ярких кинопроизведений, пропагандирующих миролюбивый внешнеполитический курс нашей партии, идеалы мира, разоблачающих античеловеческую сущность империализма...» [17].

Если опустить идеологическую составляющую этих слов, оставив только конкретику, можно получить следующий вывод: сопоставляя эти заявления, а также огромное количество так называемых «контрпропагандистских» фильмов, вышедших до 1985 г., можно отметить проявление устойчивой взаимосвязи политико-идеологического курса СССР и основных тенденций советского киноискусства, в особенности его детективно-приключенческого жанра.

Идейно-художественный и ведомственный контроль: регулирование процесса производства детективно-приключенческих фильмов в СССР

Сам процесс производства кинокартин детективно-приключенческого жанра, в которых в той или иной степени отражен образ врага периода «холодной войны», был полностью подконтролен партии и

органам государственной безопасности. Регулирование кинопроизводства и проката игровых фильмов происходило при помощи нормативных документов «для служебного пользования» и создания ряда структур и институтов, осуществлявших контроль. Рассмотрим несколько таких документов за разные годы периода «холодной войны». Так, еще в 1948 г. согласно Циркулярному письму Министерства кинематографии СССР от 26 мая №8/13–35 устанавливается, что к *каждому* подготавливаемому студией сценарию прикрепляется редактор, ответственный за идейное качество принятого студией сценария и оказывающий помощь автору в процессе написания сценария [18]. Таким образом, контроль за идейным содержанием игрового фильма устанавливался еще на начальной стадии его производства. Действительно, в титрах к игровым фильмам за период с конца 1940-х по середину 1980-х гг. всегда присутствует фамилия *редактора фильма*.

Например, при производстве детективного игрового фильма «Черный бизнес» (Мосфильм) [19], премьера которого состоялась 2 июня 1965 г., редактор картины, как это можно восстановить из источников, в значительной степени контролировал деятельность кинематографистов. Сюжет фильма таков: в качестве туристки в СССР приезжает опытная разведчица; сотрудникам Комитета госбезопасности удается выяснить истинную причину визита мисс Ластер, выявить все ее многочисленные связи с агентами иностранной разведки, разоблачить ее пособников (воров и спекулянтов) и ликвидировать преступников [20]. Редактором были высказаны следующие замечания: он, отмечая, что «сценарий ставит важную проблему – проблему рассказа о сегодняшних чекистах и показа той борьбы, которую они ведут с вражеской разведкой и людьми, которые пытаются и потенциально могут совершить преступление и составить резерв для этой вражеской деятельности» [21], говорит о том, что ярких образов врагов в сценарии нет и это необходимо исправить. К нему присоединяются главный консультант от КГБ и один из авторов сценария фильма полковник Н.Ф. Жуков и консультант (также от КГБ) В. Соколов: «В сценарии произошла одна вещь, которую не заметили во время работы, – у нас нет *врага*, нет того главного героя, против которого работает Горский, который является орга-

низатором, направляющим дело...» [22]. Следовательно, образ врага в этом фильме олицетворяет не только мисс Ластер (шпионка), но и ее пособники – валютчики-спекулянты, персонажи которых вводятся в сценарий в соответствии с замечаниями сотрудников КГБ, «курирующих» этот фильм. Уже с середины 1950-х гг. к постановке игровых фильмов начинают разово привлекать консультантов: если фильм затрагивал специальную тематику (работу органов МВД, КГБ, пограничную службу), имел научно-исследовательскую специфику (в сюжете фигурировали научные исследования), то привлекались консультанты из вышеуказанных ведомств.

В обязанности консультантов входило редактирование сценариев, оценка либретто будущего фильма, помощь в организации специальных съемок. Официально и на постоянной основе институт специальных консультантов для игровых фильмов был введен в 1975 г. (Положение о порядке привлечения консультантов к постановке художественных фильмов утверждено Приказом Госкино СССР от 28 августа) [23]. Письменное заключение консультанта (или консультантов) являлось обязательным к выполнению; дирекции киностудий были обязаны создать консультанту условия, обеспечивающие контроль за ходом работы над кинофильмом.

Кроме того, если кинофильмы были связаны с отображением деятельности советской разведки и контрразведки, органов внутренних дел и др., то консультанты для них назначались *в обязательном порядке* соответствующими министерствами и ведомствами [24]. Приведем наиболее показательные примеры контроля консультантов за производством детективно-приключенческих фильмов за разные годы. Например, в 1958 г. киностудия Мосфильм выпустила детективно-приключенческий фильм «Над Тиссой» [25] о том, как разоблачают и обезвреживают преступников-диверсантов, перешедших государственную границу СССР и готовящих взрыв стратегически важного моста на пограничной заставе. Консультировал и давал указания к постановке фильма начальник Главного управления пограничных войск КГБ при Совете Министров СССР П. Зырянов. Так, например, он сделал замечания, которые были сразу же приняты, а в фильм внесены все рекомендованные им поправки.

Зырянов считал, что в сценарии много убийств и ранений (погибают военнослужащий Белограй, диверсанты Граб, Дзюба и Скибан). «Следует оставить шпиона Скибана в живых, показать его арест после разговора с Кларком в будке паровоза, ... это необходимо для того, что зритель понимал, что преступления против нашей Родины не остаются безнаказанными...» [26]. Таким образом, судьба пособника западногерманского диверсанта предателя Скибана, по мнению Зырянова, должна была послужить определенным уроком для потенциальных пособников внешнего врага на территории СССР.

Интересен также комментарий П. Зырянова относительно международных событий, частично отраженных в этом фильме. В 1956 г. в Венгрии произошли массовые демонстрации протеста – вооруженные выступления против режима «народной демократии». Венгерское восстание стало одним из наиболее драматических событий периода «холодной войны», продемонстрировавшим, что СССР готов военной силой поддерживать нерушимость Варшавского договора (ОВД). Зырянов считает, что будет опрометчиво «заставлять» советского зрителя «вспоминать» о венгерских событиях, поэтому в фильме дается минимум сведений о Венгерской республике, откуда пришли диверсанты [27], хотя в литературном сценарии одна из сюжетных линий связана с Венгрией. Об этом можно узнать, читая отрывок из стенограммы заседания Художественного совета по обсуждению режиссерского сценария «Над Тиссой» от 13 декабря 1957 г. Начальник сценарного отдела Мосфильма И.В. Чекин говорил: «...Авдеенко [автор сценария – А.К.] пришел к нам сюда после венгерских событий и рассказал много подробностей, связанных с венгерскими делами. Но когда стал вопрос так, чтобы эта вещь [фильм – А.К.] была связана с тем, что происходило в Венгрии, то в военных кругах нам сказали, что не стоит на этом акцентировать внимание» [28]. Следовательно, основываясь на этих данных, можно говорить, во-первых, о *тотальности воздействия* на игровой кинематограф со стороны силовых структур, во-вторых, о *влиянии* решений спецконсультантов на сюжетные линии детективных лент, содержащих образ врага периода «холодной войны».

Показателен пример деятельности консультанта от МВД при подготовке и съемке

детективного фильма «Дело №306», выпущенного киностудией Мосфильм в 1956 г. [29] По сюжету шпионка Магда Тодгаст, еще в Великую Отечественную войну воевавшая на восточном фронте и раскрывавшая партизанские организации в Белоруссии, вновь появляется в СССР после войны. Ей было поручено восстановить старые агентурные связи и завязать новые, но этому помешало то обстоятельство, что она была узнана бывшей партизанкой Елизаветой Некрасовой. Тодгаст пытается убить Некрасову, однако работники органов раскрывают это, казалось бы, только криминальное дело.

Главный консультант фильма от МВД А. Овчинников в своем письме директору киностудии «Мосфильм» И.А. Пырьеву просит внести в литературный сценарий фильма ряд поправок. Он категорически возражает против того, чтобы убрать сцену, где сотрудник милиции Мозарин, оставшись в кабинете один, еще раз намечает возможные версии совершения преступления и пути раскрытия его. «Актер должен показать образ работника советской милиции, который с чувством партийной ответственности за порученное ему дело критически относится ко всему тому, что он сделал по раскрытию преступления, где были допущены ошибки, что надо сделать для того, чтобы интересы советского человека были защищены, шпион разыскан и наказан, а его связи с иностранной разведкой выявлены чекистами» [30]. Таким образом, персонаж шпионки Магды Тодгаст оценивается во внегендерном ключе: важными являются не этические категории, а государственные интересы [31]. Необходимо показать зрителю образ шпионки, диверсантки, врага советского общества, никак не связанного с образом женщины, «слабого пола».

В 1964 г. на широкий экран вышел детектив «Выстрел в тумане», снятый на киностудии Мосфильм [32]. Один из авторов сценария этого фильма – советский разведчик Михаил Маклярский. Фильм «Выстрел в тумане» повествует о том, что публикация работ молодого ученого Игоря Пантелеева в области физики произвела сенсацию в мировом научном сообществе и его изысканиями начала интересоваться иностранная разведка. Имя Пантелеева исчезает со страниц газет, а в одном из закрытых советских НИИ появляется новый сотрудник – Евдокимов (он же – Игорь Пантелеев). Попытки американской разведки склонить ученого к измене оказались безуспешными.

пешными, и было решено его убить. Задача советских чекистов – уберечь его от контактов с зарубежными разведчиками, поэтому его охраняет молодой майор КГБ Лагутин. Шаг за шагом чекисты распутывают агентурную сеть, выявляют и обезвреживают врага. В работе над этим фильмом принимали участие два консультанта от КГБ – подполковники П.Н. Максименко и А.В. Бочурин.

Консультанты активно участвовали в редакции литературного и режиссерского сценария, оценивали и кадры уже снятого фильма. Их предложения и замечания присутствуют в письме заместителя председателя КГБ СССР Перепелицына А. заместителю председателя Государственного комитета СССР по кинематографии тов. Баскакову В.Е. от 28 июня 1963 г. Так, в этом письме говорится о том, что в фильме не получили правдивого отображения отдельные стороны советской действительности и работы органов госбезопасности, поэтому выпуск фильма на экран в таком виде может вызвать «неправильное понимание его со стороны советских зрителей, а также дать повод буржуазной пропаганде для клеветнических измышлений» [33]. Перепелицын замечает, что было бы целесообразно доработать фильм *с учетом конкретных замечаний и пожеланий* консультантов. Например, по их мнению, в фильме недостаточно подчеркнуты причины, по которым органы государственной безопасности активно изучают дипломата Бинкля. «У зрителей может сложиться неправильное мнение, что работу, подобную той, которая ведется за Бинклем, КГБ осуществляет за всеми иностранными дипломатами. Необходимо более *выразительно* показать, что внимание органов государственной безопасности к Бинклю обусловлено тем, что он является сотрудником разведки противника» [34].

Кроме того, консультанты сочли, что нет необходимости акцентировать внимание на нетипичных моментах в работе сотрудников КГБ, таких, как повторный досмотр пограничниками иностранного парохода, вмешательство в личную жизнь ученого и т.д. Остается добавить, что все указания консультантов были учтены, но из-за этого было переснято *более тысячи метров пленки*, что составляет около половины картины (сам фильм – это 2011 метров) [35].

Таким образом, институт консультантов был активно использован в осуществлении постоянного контроля за производством иг-

ровых фильмов, в которых имелись элементы образа врага периода «холодной войны»; сюжетные линии подвергались изменениям, а отдельные персонажи и взаимоотношения между ними строились в соответствии с указаниями консультантов.

Что касается идеологического контроля на стадиях кинопроизводства со стороны руководящих структур киноотрасли, то он осуществлялся посредством таких органов, как *сценарные редакционные коллегии и художественные советы* киностудий. Сценарные редакционные коллегии киностудий художественных фильмов как структурные подразделения были предусмотрены Постановлением Совета министров СССР №777 от 19 июля 1962 г. [36] Эти структуры в своей деятельности должны были руководствоваться задачами, поставленными перед киноискусством КПСС, советским правительством, приказами и указами Госкино СССР и Госкино союзных республик. «Сценарные редакционные коллегии участвуют в приемке руководством студии законченных производством фильмов, подготавливают вопросы, выносимые на обсуждение художественных советов» [37]. Это постановление было дополнено позднее, в 1980 г., когда особая международная ситуация, внешнеполитическая напряженность в отношениях с США и с западными странами привели к ужесточению контроля над киноискусством, которое должно было соответствовать новому периоду «холодной войны» и создавать кинопроизведения «контрпропагандистского» характера. Теперь главный редактор и его заместители несли личную ответственность за идейно-художественный уровень кинофильмов, которые должны были соответствовать политическим установкам партии и правительства СССР [38].

Что касается художественных советов киностудий, то они должны были осуществлять свою деятельность только в тесном взаимодействии со сценарными редакционными коллегиями студий и объединений. Между заседаниями художественного совета все оперативные вопросы, связанные с производством фильмов, решались созданным также в 1980 г. бюро Художественного совета [39]. Можно привести и соответствующий пример того, как на подобный контроль реагировали деятели киноискусства, в особенности создатели кинодетективов с политическим и идеологическим содержанием. В Головской, известный кинокритик, в опубликованной книге воспоминаний описывает несколько пленумов Союза кинематографи-

стов СССР. Например, в декабре 1980 г. на пленуме «Кино и зритель» участники этого мероприятия (среди них Е. Габрилович, И. Авербах, Н. Машенко) резко критиковали аппарат редакции Госкино и студий. «В Госкино теперь созданы «кусты» – т.е. группы редакторов по тематическому принципу (военно-патриотические фильмы, детективы, молодежные фильмы и др.). Каждый сценарий имеет по крайней мере 6 вариантов, обсуждается и утверждается множеством инстанций. Если сценарий и фильм затрагивают специальную тематику (преступность, армия, КГБ), они должны быть одобрены в соответствующих ведомствах...» [40].

Среди докладов на пленуме Союзе кинематографистов в январе 1981 года можно отметить выступление кинорежиссера Н. Леонова, в котором он также затрагивает тему контроля над деятельностью кинематографистов, снимающих, в частности, детективные киноленты. «Наши герои никогда ничего не боятся, но ведь это неправда..., если с Политуправлением МВД еще можно договориться, то Политуправление погранвойск и КГБ не терпят возражений. Я им сделал героя из бронзы, так мне дали такое количество идиотских замечаний, что я не знаю, что делать» [41]. Таким образом, в начале 1980-х годов, несмотря на всесторонний контроль за киноискусством и непростую международную ситуацию, происходит постепенное нарастание внутренней критики собственных произведений кинематографистами, что в дальнейшем совокупно с другими факторами будет способствовать постепенному отходу от шаблонного изображения образа врага и положительных персонажей в советских фильмах.

Наконец, необходимо отметить и показательные квалификационные характеристики должностей работников кино (утвержденные приказом председателя Госкино СССР от 8 августа 1978 г.), согласно которым кинорежиссер-постановщик и кинорежиссер должны были «обеспечивать высокий идейно-политический уровень постановок», «знать постановления партии, определяющие развитие киноискусства» [42]. Это также можно назвать одним из уровней контроля за кинопроизведениями: к постановке фильма мог привлекаться только специалист, соответствовавший этим параметрам.

* * *

В исторических исследованиях, рассматривающих советский кинематограф как инструмент пропаганды, необходимо *учитывать* ту многоступенчатую систему государственного контроля, который и способствовал превращению ряда произведений киноискусства середины 1950 – середины 1980-х гг. в «контрпропагандистские», тенденциозные, соответствующие политическому курсу КПСС и советского правительства духовные продукты массового потребления. Художественные фильмы детективно-приключенческого жанра, прошедшие через партийно-идеологический «фильтр», уже сами по себе являлись действенными источниками формирования общественного сознания: содержащиеся в них элементы образа врага и положительные персонажи полностью соответствовали той политической обстановке, которая была порождена событиями «холодной войны» и теми идеологическими тенденциями, которые постепенно оформлялись на базе ряда директив и тезисов КПСС и советского правительства.

Примечания:

1. Овсянников М.Ф. Маркс, Энгельс, Ленин об искусстве. М.: Искусство, 1965 [Электронный ресурс] / Электрон. дан. М., 2009. Режим доступа: <http://escu.stsland.ru/page2.htm>, свободный.

2. См.: Там же.

3. Напр.: XX съезд Коммунистической партии Советского союза. 1956. Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1956. Т. 1. С. 116, 117; Внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского союза. Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1959. Т. 2. С. 443; XXII съезд Коммунистической партии Советского союза. Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1959. Т. 1. С. 386, 392; XXIV съезд Коммунистической партии Советского союза. Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1971. Т. 1. С. 112, 113, 430; XXVI съезд Коммунистической партии Советского союза. Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1981. Т. 1. С. 81, 82.

4. XXIV съезд Коммунистической партии Советского союза. Стенографический отчет. М.: Госполитиздат, 1971. Т. 1. С. 112.
5. См.: Головской В. Между Оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004. С. 99.
6. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 11. 1966–1970. М., 1986. С. 371.
7. См.: След в океане [Видеозапись] /Реж. О. Николаевский; в ролях: Г. Нилов, В. Величко, Е. Весник; Киностудия «Мосфильм». М.: ООО «Мастер Тейп», 2006. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1964 г.
8. См.: Юнга со шхуны «Колумб» [Видеозапись] /Реж. Е. Шерстобитов; в ролях: В. Янпавлис, И. Мицик, В. Кисленко; Киностудия им. А. Довженко. Калуга.: ООО «Диск Про», 2004. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1963 г.
9. См.: Акваланги на дне [Видеозапись] /Реж.Е. Шерстобитов; в ролях В. Янпавлис, Г. Юхтин, О. Быков; Киностудия им. А. Довженко. Калуга: ООО «Диск Про», 2002. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1963 г.
10. См.: Судьба Резидента [Видеозапись] /Реж. В. Дорман; в ролях: Г. Жженов, М. Ножкин, Е. Копелян; Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. М.: Киновидеообъединение «Крупный план», 2001. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1970 г.
11. См.: Меченый атом [Видеозапись] /Реж. И. Гостев; в ролях: Г. Жженов, В. Самойлов, Г. Тараторкин; Киностудия «Ленфильм». СПб.: Ленфильм – видео, 2002. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1972 г.
12. См.: Жизнь и смерть Фердинанда Люса [Видеозапись] /Реж. А. Бобровский; в ролях: Д. Банионис, О. Басилашвили, Е. Васильева; Мосфильм. М.: Киновидеообъединение «Крупный план», 2001. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1976 г.
13. См.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 89. Д. 141. Л. 13–14.
14. См.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 89. Д. 141. Л. 14.
15. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 89. Д. 142. Л. 17.
16. Там же. Л. 17.
17. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 89. Д. 142. Л. 31–32.
18. См.: Законодательные акты о кинематографии. Т. 1. Кн. 1. М., 1982. С. 174.
19. См.: Черный бизнес [Видеозапись] /Реж. В. Журавлев; в ролях: И. Переверзев, М. Крепкогорская, С. Михин; Киностудия «Мосфильм». М.: Киновидеообъединение «Крупный план», 2004. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1965 г.
20. См.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 1847. Л. 1.
21. Там же. Л. 2.
22. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 1847. Л. 19.
23. См.: Законодательные акты о кинематографии. Т. 3. Кн. 1. М., 1984. С. 53.
24. См.: Там же.
25. См.: Над Тиссой [Видеозапись] /Реж. Д. Васильев; в ролях: Н. Крючков, В. Гусев, Т. Конюхова; Киностудия «Мосфильм». М.: «Энио-фильм», 2007. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1958 г.
26. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 702. Л. 12.
27. См.: Там же.
28. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 700. Л. 32.
29. См.: Дело №306 [Видеозапись] / Реж. А. Рыбаков; в ролях: М. Бернес, Е. Весник, В. Токарская; Киностудия «Мосфильм». М.: Киновидеообъединение «Крупный план», 2007. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1956 г.
30. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Д. 363. Л. 6.
31. См.: Там же. Л. 7.
32. См.: Выстрел в тумане [Видеозапись] /Реж. А. Бобровский, А. Серый; в ролях: А. Файт, Л. Пырьева, В. Краснопольский; Киностудия «Мосфильм». М.: Киновидеообъединение «Крупный план», 2001. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 1963 г.
33. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 693. Л. 17.
34. Там же.
35. См.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 637. Л. 59.
36. См.: Законодательные акты о кинематографии. Т. 3. Кн. 2. М., 1984. С. 10–12.
37. Там же. С. 11.
38. См.: Законодательные акты о кинематографии. Т. 3. Кн. 2. М., 1984. С. 13.
39. См.: Законодательные акты о кинематографии. Т. 3. Кн. 2. М., 1984. С. 13.

40. Цит. по: Головской В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004. С. 192–193; Гарголина Е.С., Черкасов А.А. Стиляги как феномен отечественной послевоенной моды (1945–1950-е гг.) // Былые годы. Черноморский исторический журнал. 2009. № 2. С. 28–37.

41. Цит. по: Головской В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004. С. 196.

42. Законодательные акты о кинематографии. Т. 2. Кн. 1. М., 1983. С. 111, 113.

Сведения об авторе:

Колесникова Александра Геннадьевна,
канд. ист. наук, преподаватель кафедры истории России новейшего времени Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

E-mail: mikuto@rambler.ru

