

Е. М. Раскатова

Раскатова Елена Михайловна (Иваново, Россия) — доктор исторических наук, профессор, декан Гуманитарного факультета ИГХТУ; Email: elenaraskatova@mail.ru

«ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ФИЛЬТРЫ» И ПОЗДНЕЕ СОВЕТСКОЕ КИНО

На архивных, преимущественно, неопубликованных источниках автор доказывает, что, несмотря на выстроенную и по-прежнему слаженную систему идеологического контроля (отдел культуры ЦК КПСС, институт консультантов-специалистов, художественные советы киностудий и др.), задававшую основные векторы конструирования мифологической советской реальности, кино «семидесятых» все чаще становилось фактором ее деконструкции.

Ключевые слова: идеологические фильтры, отдел Культуры ЦК КПСС, «очернение действительности», «идейная порочность», Тарковский, Смирнов, Вайда

E. Raskatova

Elena Raskatova (Ivanovo, Russia) — Doctor of Historical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of the Humanities of Ivanovo State University of Chemistry and Technology; Email: elenaraskatova@mail.ru

“IDEOLOGICAL FILTERS” AND THE LATE SOVIET FILMS

Using archive, mainly, unpublished sources, the author proves that, despite the established and still well coordinated system of ideological control (Cultural Department of the Central Committee of the Communist Party, the institution of consulting specialists, arts councils of film studios), which determined the key directions of the mythological Soviet reality construction, the films of the 1970s often served as factors of its deconstruction.

Keywords: ideological filters, Cultural Department of the Central Committee of the Communist Party, “blackening of reality”, ideological depravity, Tarkovsky, Smirnov, Wajda

Время, к которому мы обращаемся, получило в научных исследованиях разные обозначения — и хронологические (от формального «конец 1960-х — середина 1980-х гг.» до эмоционально-смыслового «длинные семидесятые», «поздний советский период» и т. д.), и содержательные (от «удушливого застоя» до «золотого века социализма» и др.) [см. 4; 5; 11; 16; 17; 20; 22; 23; 24; 25]. Однако в научных работах последних лет все заметнее более сложная оценка периода, сознательная попытка выйти за пределы «дихотомической модели», представить «жизнь советского человека 1970-х ... объемнее и в то же время противоречивее» [1], более того, признав многослойность художественной культуры поздней советской эпохи, исследователи сосредоточились на изучении особенностей взаимоотношений разных культур (официальной и андеграундной и др.) в одном пространстве советской страны — от пересечения до параллельных ритуалов.

Современный научный дискурс демонстрирует возможность, по крайней мере, двух подходов к исследованию советского кино, в том числе, и обозначенной эпохи.

Первый подход получил развитие в рамках визуальных исследований, которые, как правило, в качестве основного объекта изучения на первое место выдвигают образы, визуальные репрезентации, и интерпретируют их с позиций доминирующих оценок советской культуры, не углубляясь в детали историко-культурного контекста [2; 3; 15]. Второй подход можно обозначить как историко-культурный, в большей степени, поскольку исторические (историко-культурные, историко-политические) реалии, по возможности, детализированные, становятся платформой понимания кинопроцесса в целом и отдельных его проявлений в рамках советской культуры [7; 18; 19; 21].

Эти подходы, как правило, не содержат противоречий в основных выводах, но в нюансах, порой весьма существенных, могут эффективно дополнять друг друга.

Тщательный анализ документов историко-культурного контекста обнаруживает неочевидную, на первый взгляд, сложность кинопроцесса в СССР, связанную не только с государственным кинопроизводством, официальным художественным каноном, обязательной цензурой и прочими традиционными практиками власти, выстраивавшей систему все еще прочных «идеологических фильтров», но и особенностями самосознания художественной интеллигенции «длинных семидесятых», как создававшей, так и нарушавшей эти препятствия.

Особенность историко-культурной ситуации «семидесятых» — многослойность культуры, а именно, одновременное сосуществование нескольких культур: официальной, прогосударственной культуры, «другой», «второй», неофициальной культуры, культуры советского андеграунда и т. п., культуры «честных художников» (термин И. Кабакова), делает очевидной условность ее определений и подвижность границ [13].

Многообразии культурного развития становится причиной внутренней дифференциации в среде художественной интеллигенции и выработки различных моделей ее поведения по отношению к власти — от служения до открытого конфликта. В целом же, преобладающей формой взаимоотношений художника и власти в 1964–1985 гг. можно назвать «скрытый конфликт», который вызывал к жизни внешне цивилизованные, но скрыто оппозиционные формы культуры (например, «эзопов язык» литературы и искусства).

Власть оказалась не готова к растущему художественному многообразию, оценила его в основном как оппозиционное и восстановила репрессивные функции основных звеньев политической системы. Однако при сохранении системы партийного руководства культурой очевидна трансформация самой власти — смещение традиционных функций отдельных звеньев политической системы и изменение стиля руководства, методов проведения официальной художественной политики. Это была «другая» несвобода художника поздней советской эпохи.

Кино в этой системе координат по-прежнему оставалось самым важным, самым массовым и потому самым управляемым видом искусства, художественного творчества и производства.

В августе 1972 г. ЦК КПСС принимает специальное Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» [10, с. 408–412], в тексте которого обозначена, как важнейшая, задача «активно влиять на становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии». Интересно, что о проблемах позднего советского времени проговариваются даже эти выверенные, почти стерильные официальные тексты: например, о девальвации официально-идеологических ценностей — «на экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, <...> преданностью коммунистическим идеалам. В то же время преувеличенное внимание уделяется персонажам, лишенным глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев»; или о кризисных явлениях в экономике и др.: «не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные, культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции...»; «Вместо правдивого показа жизни с позиций ленинской партийности в ... произведениях дается поверхностное, одностороннее, а порой и неверное истолкование событий и фактов» [10, с. 409].

В обязательных разделах докладов Генерального секретаря ЦК КПСС съездам партии, посвященных анализу состояния современной художественной культуры, также определялись актуальные задачи советских кинематографистов, давались развернутые оценки их произведениям. Важно, что на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев произносил текст, содержащий развернутую характеристику признанных официально художественных фильмов¹, а значит, определял от имени

1. «... молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу отцов или тех, еще совсем еще юных девчат, для которых тихие зори стали началом их бессмертия во имя бессмертия Родины, ... как бы снова проходят

правляющей партии тематику, задавал правила создания и др. необходимых власти произведений, с удовлетворением отмечал (в отличие от предыдущего съезда), что «творческая интеллигенция вносит все более весомый вклад в общепартийное общенародное дело строительства коммунистического общества» [9, с. 79].

ЦК КПСС по-прежнему оставлял за собой разработку стратегии культурной политики в стране, но внутри так называемого «властного треугольника» (ЦК КПСС, КГБ при СМ СССР и Главное управление по охране государственных тайн в печати при СМ СССР) эту роль все чаще исполнял Комитет госбезопасности, что, в свою очередь, повлияло на появление новых практик в его работе. Организация власти в политической системе позднего советского периода предполагала *перекрестное информирование*, сотрудничество всех структур «властного треугольника» и, соответственно, *реагирование* на поступившую информацию: срочное принятие мер, незамедлительных действий сотрудников заинтересованных ведомств.

Обнаруженный нами архивный документ — информация Комитета государственной безопасности при СМ СССР от 12 января 1981 года «О пребывании в СССР секретаря Польского Союза кинематографистов Анджея Вайды и его враждебных взглядах» [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 1–10] — позволил проявить некоторые особенности механизма *реагирования* власти на возникшую ситуацию.

В тексте, поступившем в ЦК КПСС за подписью Председателя КГБ Ю. В. Андропова, сообщались подробности программы пребывания А. Вайды в нашей стране, рассказывалось о его неправомерных (по мнению спецслужб) действиях: «установлено, что А. Вайда во время своего пребывания в СССР предпринял попытки сбора информации о лицах из числа творческой интеллигенции нашей страны, разделяющих в той или иной степени позиции «свободных профсоюзов», цитировались его высказывания о требовании отмены цензуры в Польше, о желании освободиться от вмешательства партии в творчество: «... мы хотим, чтобы искусство и культура не имели ничего общего с партией. И мы добьемся этого» [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 2] и призывы к советской интеллигенции «стремиться к демократическим свободам» [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 4].

Оказалось, что по утвержденной Программе состоялась встреча польских кинематографистов с председателем Госкино СССР Ф. Е. Ермашем [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 8], во время которой А. Вайда старался представить нынешнее положение в Польше в оптимистическом плане. Он акцентировал внимание на нерешенных вопросах в польской кинематографии, связывая его с ошибками прежнего польского руководства. Существующий конфликт А. Вайда объяснял некомпетентностью и политической близорукостью некоторых бывших руководителей кинематографией Польши, и подтвердил свою точку зрения: основные контролирующие функции за деятельностью польских кинематографистов должны быть в руках союза кинематографистов Польши.

Ф. Е. Ермаш вел себя так, как и следовало ожидать от партийного функционера: его выступление представляет набор традиционных идеологических клише: «тенденция ослабить роль государства в кинематографе может пагубно отразиться на судьбе польского кино», «польские кинематографисты своим творчеством могли бы активнее помогать партии и государству быстрее выйти из нынешнего политического кризиса» и т. п. Он специально обратил внимание на «непонимание позиции отдельных деятелей культуры Польши, пытающихся найти выход в *очернении завоеваний социализма* вообще и, в частности, роли партии в развитии Польши».

Интересно, что в заключении Ф. Ермаш высказал готовность развивать сотрудничество между кинематографистами СССР и ПНР, но предлагал совершенствовать его «во имя закрепления позиций *социализма* в польском кино».

Важно, что и коллеги-кинематографисты (по официальной информации) в СССР выразили полное непонимание происходящего в Польше и несогласие с позицией А. Вайды и др. гостей.

Видимо, после «сигнала» из КГБ при СМ СССР запросили информацию у руководителей Союза кинематографистов. Среди документов находится отчет Секретаря Союза КНГСССР Л. Кулиджанова о совместном заседании Секретариата правления Союза кинематографистов СССР и Президиума Союза кинематографистов ПНР, прошедшем 7 января 1981 года «в соответствии с планом культурного

по горячему снегу, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников» [9, с. 79].

сотрудничества» [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 5–9]. Интонация документа оправдательная — участники с советской стороны так и не смогли переубедить польских коллег в их желании и решимости идти по пути демократизации в своей стране, понимании необходимости участия силами искусства кино в этом трудном процессе. Поэтому Л. Кулиджанов поименно перечислил всех участников встречи с обеих сторон, указав на связь польских коллег с движением «Солидарность», подчеркнув, что советские актеры и режиссеры в своих выступлениях настаивали: «достигнутые в последние годы успехи советских художников определялись в первую очередь *партийностью их позиций*, появились новые молодые творческие силы в нашем искусстве, увеличились фильмы на современные темы, возрос интерес к ним широких кругов зрителей и все это стало возможным *благодаря партийному и государственному руководству кинематографией*».

Далее сообщалось об основной цели выступления Л. Кулиджанова — «не только подтвердить принципы, на которое опирается социалистическое киноискусство, но и вызвать на откровенный разговор польских коллег по тем вопросам, по которым существует сейчас иной подход у многих польских кинематографистов, отражающий кризисные явления в современной Польше». Но, как следует из текста, А. Вайда и другие члены делегации по существу ушли от обсуждений принципиальных идейно-творческих вопросов нынешнего положения в польском кино, сосредоточили внимание на изложении программы организационной перестройки кинопроизводства и общих рассуждениях о необходимости ее «демократизации». Более того, А. Вайда неоднократно возвращался к осуждению «бюрократической системы», говоря о «новых взаимоотношениях» между творческими объединениями и государственным руководством, которые он называл «партнерством». А. Вайда сообщил также, что 90% членов союза кинематографистов ПНР вступили в профсоюз Солидарность.

Очевидное желание отмежеваться от опасных в то время заявлений коллег по соцлагерю проявляется даже в сознательном ограничении наиболее крамольных слов кавычками («демократизация», «перестройка» и др.). И логичный итог сообщения, официально представившего мнения профессиональных режиссеров и актеров, — заверение в верности власти: «Мы выразили решительное несогласие с тем, что государственному руководству кинематографией отводится только роль финансирующего органа». Безусловно, это не исключает вероятности совсем иной интонации «кулуарных» разговоров участников встречи (А. Баталов, М. Хуциев и другие), в данном случае мы рассматриваем официально документированный контекст события как часть сюжета, представляющего самостоятельный историко-культурный интерес.

На приведенные выше тексты было необходимо реагировать чиновникам ЦК КПСС. В деле есть маленькая записочка секретаря ЦК КПСС М. Зимянина бессменному руководителю Отдела культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро: «Целесообразно, по-видимому, на основе информации Ю. В. Андропова и отчета т. Л. Кулиджанова о визите польских кинематографистов в СССР подготовить предложения об информировании руководства ПОРП об этом визите и поступках А. Вайды. Необходимо также предусмотреть вопрос дальнейшего продления связей нашего союза с союзом кинематографистов ПНР на основе указаний ЦК КПСС, с учетом пожеланий польских друзей» [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 4].

30 января 1981 г. В. Ф. Шауро докладывал, что поручение исполнено: «В рабочем порядке информация передана послу СССР в ПНР т. Аристову Б. И. для передачи в ЦК ПОРП. Тов. Зимянину доложено» [14, Оп. 84. Д. 1016. Л. 10].

«Дело Вайды» закончилось внешне вполне цивилизованно — «идеологические фильтры», не допускающие мыслей о «демократизации» кинопроцесса в странах социалистического блока, остались нетронутыми, руководство Отдела культуры ЦК КПСС еще раз заявило о своей ведущей роли в определении границ дозволенного, но некоторая двусмысленность последних слов записки Шауро свидетельствует о растерянности чиновника перед обстоятельствами меняющейся ситуации в сфере культуры, изменениями в сознании художественной интеллигенции, которые становилось все труднее контролировать традиционными методами, а также о недостаточной мобильности и, следовательно, необходимости реформирования партийно-государственной системы.

Наибольшая ответственность за управление кинопроцессом в стране была возложена на Отдел культуры ЦК КПСС, который являлся центром «контролирующего треугольника», и в некоторых

случаях сотрудники Отдела поступали грамотно и осторожно. Один из наиболее распространенных приемов реагирования на «сигнал» — разрешить выпуск фильма на экраны «ограниченным тиражом» (после высказывания замечаний авторам).

В зоне внимания идеологов все чаще оказывались документальные фильмы, которые обращались к производственной тематике и должны были «показать экономические общественные, культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства». Однако непосредственное обращение кинематографистов к реальной действительности, встречи с тружениками города и села нередко становились началом постижения «правды жизни», лучшими своими произведениями документалисты стремились начать правдивый разговор с современниками о проблемах советского общества.

Главный упрек авторам подобных фильмов — «искажение социалистической действительности». Интересна переписка руководителей ведомств по поводу фильма «Чужой пот», киностудия Таллинфильм (реж. Ю. Мьюр), документальный рассказ о труде эстонских механизаторов [14, Оп. 84. Д. 630. Л. 44–47]. Важно, что с «сигналом» в ЦК КПСС обратился Л. И. Хитрун, в то время 1-й заместитель министра сельского хозяйства СССР, потребовавший указать Госкино СССР «прекратить прокат картины «Чужой пот» и впредь не выпускать, тем более на союзный экран, фильмы сельскохозяйственной тематики без предварительного просмотра и заключения специалистов республиканского и союзного министерств сельского хозяйства» [14, Оп. 84. Д. 630. Л. 45]. Тема фильма, по его мнению, получила крайне одностороннее, в худшем смысле тенденциозное освещение. Труд механизаторов показан как однообразная изнурительная работа, лишаящая человека нормального отдыха, радости общения с семьей и т. д. Извращена идея и суть массового движения сельских механизаторов за достижение наивысшей производительности труда... Соревнование каждой машины, каждого агрегата трактуется предвзято, с принципиально неверных позиций. Авторы рисуют зрителям безрадостную картину, по-сути дела ненормированного труда, который является вынужденным, поскольку не хватает рабочих рук, навязывается мысль о том, что высокие количественные показатели достигаются в ущерб качеству работы и т. д., и т. п.

Для нас важно, как реагирует Отдел культуры ЦК КПСС. Заведующий Отделом культуры В. Ф. Шауро 16 июня 1975 года отвечает секретарю ЦК КПСС тов. Ф. Д. Кулакову. «В кинокартине рассказывается о труде двух эстонских механизаторов. Авторы стремились показать, что рядом с энтузиастами живут разгильдяи, за которых по существу работают честные люди. Отсюда и название фильма, — поясняет чиновник, защищая авторов, но тут же оговаривается, — этот творческий замысел авторов фильма однако до конца не осуществлен». И логично подводит, по сути, к уже принятому решению «фильм был принят, разрешен для показа на киноустановках, но не тиражировался и на экраны страны не выпускался. В настоящее время фильм перерабатывается» [14, Оп. 84. Д. 630. Л. 47].

Чаще принимались решения, требовавшие от авторов исправления, внесения корректив в сценарии для того, чтобы «высветлить положение дел» в кино, особенно производственной тематики. Так, еще один контролировавший художественное творчество институт — Главное управление по охране государственных тайн в печати (Главлит) при СМ СССР возвратил сценарий кинофильма «Решение», потребовав от Э. Володарского согласовать введение факта гибели двух шахтеров с Министерством угольной промышленности СССР. Источник сообщает, что после беседы с министром Поляковым автор исключил из сценария факт гибели шахтеров. В новом фильме шахтеры оказались живы!!! [6].

В ряде случаев власть реагировала на правдивое и талантливое кино запретами. Показательный пример — история фильма режиссера Н. Обуховича «Наша мама — герой» о Герое социалистического Труда ткачихе В. Н. Голубевой (Ленинградская студия документальных фильмов). Фильм запрещен к показу по требованию Ивановского обкома КПСС [12, с. 72–77].

Еще одна тема, требовавшая пристального внимания идеологических контролеров — тема нравственного воспитания современника, формирование его духовного мира, ценностных ориентаций, особенно в такой деликатной сфере, как отношения мужчины и женщины. Кино этого периода

позволило немало для советского пуританского кинематографа («Журналист», «А если это любовь», «Простая история» и др.). Позволяло, оглядывалось, отказывалось и т. д. Важно, что идеологически цензорами в этом случае нередко становились коллеги-кинematографисты. Так, «грубым поклепом на нашу ясную и светлую любовь» сочли они фильм режиссера А. Смирнова «Осень». Заместитель заведующего отделом культуры ЦК КПСС Ю. Афанасьев сообщил, что фильмы (так же как и фильм А. Тарковского «Зеркало», им посвящен один документ) были обсуждены на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления Союза кинематографистов СССР 12 ноября 1974 года [14, Оп. 84. Д. 630. Л. 4–6]. В обсуждении приняли участие ведущие режиссеры, сценаристы, киновееды: С. Герасимов, М. Хуциев, Г. Чухрай и др. Все выступавшие подвергли фильмы острой критике. <...> Режиссер этой картины изменил сценарный замысел, позволяющий создать лирическое произведение о возвращении любви. Готовая кинолента оказалась забытовленной, перегруженной натуралистическими эпизодами, отношения главных героев показаны с позиций нравственного надрыва и неврастеничности, духовный мир персонажей показан обедненным ...» [14, Оп. 84. Д. 630. Л. 6]. И опять — аккуратное решение: «учитывая, что фильмы «Зеркало» и «Осень» относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино приняло решение выпустить эти картины ограниченным тиражом. Запрещение или замалчивание этих работ вызвало бы нежелательную реакцию в среде кинематографистов» [14, Д. 630. Л. 4]. И совсем неважно коллегам, что А. Смирнов замолчит на много лет.

Внимательное чтение документов позволяет заметить еще один повторяющийся мотив запрета: «А. Тарковский (а также К. Муратова, О. Иоселиани и т. п.) отошел от реалистических традиций, создал неясное по мысли, усложненное по кинематографическому языку произведение во многом непонятное зрителю». Поэтому создатели «идеологических фильтров» настаивали, чтобы в «Коротких встречах» К. Муратовой «мысль была бы проявлена достаточно четко», советовали С. Параджанову в «Цвете граната» «уходить от излишней иероглифичности и зашифрованности образной системы», требовали от А. Сокурова «прояснить смысл картины» и т. д., и т. п. [см. 21].

Поздний советский период — время, когда власть активно использовала в работе институт внешних консультантов и принимала решения, формально согласовав его с мнением профессионалов. Особенно в таком сложном вопросе, как оценка «религиозных мотивов» в творчестве художников. Искусство таких мастеров, как А. Тарковский, И. Глазунов, В. Солоухин и др. могло быть, в большей или меньшей степени, иллюстративным или иносказательным, но оно так или иначе возбуждало и поддерживало интерес публики к самому феномену веры, религии, церкви, вызывало вопросы, склоняло к размышлениям.

Эта тенденция становилась заметной и опасной. Государство не осталось равнодушным к бурной духовной жизни художественной интеллигенции в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Директор Института научного атеизма АОН при ЦК КПСС в январе 1971 года направил в ЦК КПСС записку «Об ошибочных оценках религии и атеизма в некоторых произведениях литературы и искусства» [14, Оп. 63. Д. 143. Л. 3–15]. Документ подготовлен специалистами Института научного атеизма Академии общественных наук при ЦК КПСС А. Окуловым и П. Курочкиным и подписан ректором АОН при ЦК КПСС М. Иовчуком 28 января 1971 года. Исходный тезис таков: «За последнее время среди некоторой части интеллигенции и молодежи наблюдается известный рост интереса к религии и церкви, а в отдельных произведениях литературы и искусства имеют место отступления от марксистско-ленинской оценки социальной сущности религии и ее роли в истории общества и в современных условиях обращают на себя внимание ошибочные тенденции в оценке роли христианства и церкви».

В пространном тексте «Записки ...» сделана попытка не только обозначить «ошибочные оценки религии и церкви», но и проанализировать причины их возникновения в советском обществе. Прежде всего, в уклонении от заданной программы воспитания атеистического мировоззрения обвиняется художественная литература: «О мировоззренческой путанице и религиозном налете во взглядах В. Солоухина говорят его «Письма из русского музея», М., 1967, с. 63. Не меньшая ответственность за «рост интереса интеллигенции к религии» возлагалась и на современный отечественный кинематограф: «Наблюдается увлечение религиозной тематикой в некоторых кинокартинах. Мотивируемый необходимостью более правдивого воспроизведения исторической обстановки показ

церквей, монастырей, их внутреннего убранства и пышных богослужений подчас превращается в самоцель, в кинематографический штамп, охотно используемый режиссерами, чтобы «потрафить» определенному типу зрителей, а также в расчете на зарубежных кинозрителей и критиков, падких на демонстрацию пресловутой «русской религиозности». В фильме «Анна Каренина» сцена церковного венчания Левина и Кити растянута, хотя известно, что сам Л. Н. Толстой критически относился к православно-церковной обрядности. Вряд ли оправдано обилие религиозных сцен в фильме «Чайковский». Фиксация внимания зрителей на предметах религиозного культа стала распространенным явлением в кино...» [14, Оп. 63. Д. 143. Л. 6].

Специалисты по научному атеизму проанализировали причины возникновения подобных негативных тенденций в среде, в первую очередь, художественной интеллигенции, увидев их, прежде всего, в усиливающемся в последнее время «неправильном» понимании и трактовке проблем религии и атеизма в русской и советской истории. Причины же утраты атеистической бдительности авторы склонны усматривать в имеющих место в последние годы «сложном и многогранном процессе модернизации религиозной идеологии». Эти умозаключения были не лишены оснований и даже в определенной степени прогрессивны для своего времени, потому что хотя бы признают реальность того, что ранее считалось несуществующим. Но поскольку авторы все же были далеки от понимания истинных причин подъема интереса к религии и церкви, меры по искоренению изъянов в мировоззрении интеллигенции, ответственной за мировоззрение народа, предложенные в столь обстоятельно составленном документе, по-прежнему сводились к усилению «критики русского православия». Рекомендовалось «ввести в практику встречи философов, социологов, историков и других ученых, занимающихся проблемами атеизма и религии, с писателями, деятелями кино и других искусств, журналистами, поручить творческим союзам совместно с Институтом научного атеизма АОН при ЦК КПСС организовывать эти встречи...» [14, Оп. 63. Д. 143. Л. 15]. В результате 16 июля 1971 года ЦК КПСС принял Постановление «Об усилении атеистического воспитания населения», в котором «правлениям творческих союзов СССР рекомендовано рассмотреть вопрос об активизации участия творческих работников в атеистическом воспитании населения» [14, Оп. 63. Д. 143. Л. 16].

Еще одним бдительным стражем нравственного облика советского человека в советском художественном кино являлись офицеры отделов Политуправления вооруженных сил СССР. Именно они активно использовали кинопоказы в «деле коммунистического воспитания солдат и офицеров» и не могли допустить появления на экране «антигероев». Среди материалов Отдела культуры в архиве ЦК КПСС хранится внушительных размеров папка с письмами, содержащими требование запретить показ советским зрителям фильма режиссера Э. Рязанова «Ирония судьбы или С легким паром».

Приведем документ. К кандидату в члены Политбюро ЦК КПСС, министру культуры СССР товарищу П. Н. Демичеву обратился генерал армии Н. Ляшенко [14, Оп. 73. Д. 294. Л. 16–18]: «Я не смог удержаться и решил написать Вам о своих впечатлениях, которые оставляет у зрителя новый телевизионный фильм "Ирония судьбы или с легким паром", вышедший на голубой экран в канун Нового года». Желание написать данное письмо появилось, «когда этот пасквиль снова показали, якобы, по многочисленным просьбам телезрителей». Автор письма аргументирует свою точку зрения: «это комедия, на мой взгляд, надуманная, безнравственная. Это скорее насмешка над подлинным человеческим счастьем. В этом фильме под видом "безобидных типовых поступков" зрителю преподносится пошлость, популяризируется пьянство, хамство, стяжательство и безнравственность. "Советский экран" пытается убедить нас, что это, мол, вполне нормально, естественно и просто в нашей "типовой жизни". По нашему мнению — это искажение советской действительности. Авторы с необыкновенной легкостью проповедуют с голубого экрана то, против чего следует восстать, чем нужно возмутиться» и т. д., и т. п.

Далее генерал возмущенно спрашивает: «Где же мораль? Задумался ли сочинитель сей "комедии", какой вред наносит он молодежи? Удивляет, как вообще разрешили выпустить такой фильм на экран».

Далее следует уже известный привычный набор обвинительных клише: «Фильм же, о котором идет речь, на наш взгляд, противоречит этим требованиям. В нем — отголоски чужой, не нашей

морали. Подобные "сочинения" не несут в себе ничего полезного, поучительного». В условиях продолжавшейся идеологической борьбы — серьезное обвинение!

В заключение автор называет и другие фильмы: «"Семья Ивановых", где показан чудачком военный в звании "генерал-полковник", кинокартину "Афоня" — опять на экране попойки, которые, по его мнению, негативно влияют на моральный облик советского человека». Пожалуй, самое важное, что даже после *такого* письма *такого* генерала не последовало запрета талантливого и любимого многими поколениями соотечественников фильма. В этом проявилась черта «семидесятых» — власть избегала запретительных мер в вопросах, не связанных напрямую с политической идеологией.

Культурная ситуация конца 1960-х — начала 1980-х гг. демонстрирует, что талантливое, в известной степени честное искусство создавало на экране непривычный для идеологических контролеров мир: реальная противоречивая действительность пробивала себе дорогу в документальное и художественно кино.

Не последнюю, в чем-то парадоксальную роль сыграли программы «культурного шефства», «содружества искусства и труда» и т. п. — в результате авторы лучших фильмов, создаваемых по госзаказу, заговорили о проблемах советского общества (о неудовлетворительной организации труда в сельском хозяйстве, о сложной судьбе героев социалистического соревнования, о формализме практик материального поощрения и т. п.).

В художественном кино появился современный герой — он иначе выстраивал свои отношения с миром, нарушая правила социалистического образа жизни (трудился без энтузиазма, влюблялся в чужих жен и мужей, много читал, думал и говорил, обращался к религии в поисках смысла существования и др.). Этот новый герой отражал мироощущение своих создателей и свидетельствовал об изменениях в самосознании поколения семидесятников.

Новое кино становилось инструментом деконструкции кинематографического мира, созданного по правилам «социалистического реализма», а потому система, почувствовавшая свою неустойчивость, пыталась укреплять защитные идеологические фильтры и создавать новые.

Можно условно выделить два типа идеологических фильтров. Первые контролировали стерильность самих кинотекстов и не пропускали любые детали (коллизии, визуальные и пластические образы, реплики, метафоры и др.) разрушавшие идеальный образ советской страны. Они работали четко, грамотно (следуя либо убеждениям, либо инструкции) и, очевидно, им удавалось достаточно точно выявлять деструктивные элементы, обозначаемые как «грубый поклев на нашу действительность», исключать их из окончательных версий кинопроизведений или запрещать выход на экраны данного фильма целиком.

Второй тип идеологических фильтров был несколько сложнее, поскольку их организаторы обращали внимание не столько на выпуклую фактуру кинофильма, сколько на общие эстетические принципы его создания (усложнившийся киноязык, стилистика, философия), которые вызывали отторжение у идеологов практически на бессознательном уровне, но, при этом, присутствовало понимание того, что все эти «сложности» — реакция на мировые тенденции развития кинематографа, с которыми уже нельзя не считаться. Поэтому «второй ряд фильтров» действовал более изощренно, не оперируя жесткими запретительными мерами, но предлагая авторам «изменить эстетику», привести ее в согласие с общепринятыми формами и смыслами. Результаты действия этого «фильтра» в избытке представлены в отечественном кинематографе 1970-х, который, в большинстве образцов, представлял собой далеко отстающую от западного киноавангарда, понятную только советскому человеку смесь соцреалистических штампов и иронии над ними же и актуальные визуальные решения, соединенные с вербальными конструкциями, выражающими «вечные» идеологические императивы.

На этом фоне (или в этом контексте) создавались художественные высказывания Андрея Тарковского, Киры Муратовой, Сергея Параджанова, Александра Сокурова, для которых мерой творческой ответственности становилось игнорирование всех возможных «идеологических фильтров», цена которого измерялась трудностями профессиональной карьеры, вынужденной эмиграцией и даже жизнью.

Проанализированные материалы свидетельствуют о том, что, с одной стороны, в позднюю советскую эпоху между финальным кинообразом (визуальной репрезентацией) и первоначальным авторским замыслом существовало чрезвычайно большое количество «идеологических фильтров», которые задавали различные векторы «конструирования реальности». С другой же стороны, общая нестабильность системы становилась причиной того, что эти «фильтры» периодически давали сбой, и даже наиболее одиозные образцы кино 1970-х включались в набиравший обороты процесс «деконструкции» тотальной мифологической реальности, в которой существовал советский человек.

Библиография

1. Балина М. 1970-е: из опыта буратинологии. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/ba18.html> (дата обращения 11. 12. 2016)
2. Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сб. статей / Сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. — М.: Новое литературное обозрение, 2008.
3. Дашкова Т. Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
4. Длинные 1970-е: советское общество в 1968-1982 годы / Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре, 2007. № 2 (052).
5. «Застой». Дисконтенты СССР / Под общей редакцией Л. Булавки и Р. Крумма. — М.: ТЭИС, Культурная революция, 2010.
6. История советской политической цензуры. Документы и комментарии. 1917–1993. Ответственный составитель и руководитель творческого коллектива Горяева Т. М. М.: РОССПЭН, 1997. 672 с.
7. История страны — История кино /под ред. Секиринского С. С. — М.: ЗНАК, 2004.
8. Материалы XXV съезда КПСС. М.: Политиздат, 1976.
9. Об идеологической работе КПСС: Сборник документов. — 2-е изд., доп. — М.: Политиздат, 1983.
10. От искусства оттепели к искусству распада империи /сб. статей / Отв. редактор Н. А. Хренов/ — М., Государственный институт искусствознания; «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.
11. Раскатова Е. М. «Ивановский обком КПСС категорически возражает...»: о механизме влияния региональной власти на официальную политику в сфере художественной культуры в 1970-е годы // КЛИО: Журнал для ученых. СПб.: Изд-во «Полторак», 2011. № 1 (52). С. 72-77.
12. Раскатова Е. М. Художественная культура и Советская власть в эпоху позднего социализма: учеб. пособие. Иван. гос. хим.-технол. ун-т. — Иваново, 2008. — 214 с.
13. Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5.
14. Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х: Визуальные образы, герои, сюжеты. Изд. 3. — М.: URSS, 2014.
15. Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К. Ю. Рогов. — М. — Венеция: О.Г.И., 1998.
16. Соколов К. Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба. 1953–1985. — СПб.: Нестор, 2007.
17. Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.
18. Туровская М. Blow-up, или Герои безгеройного времени — 2. М., 2003.
19. Уральский М. Избранные, но незванные. Историография независимого художественного движения. — СПб.: Алетейя, 2012.
20. Фомин В. Кино и власть: советское кино, 1965-1985 годы: документы, свидетельства, размышления. — М.: Материк 1996.
21. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. — СПб.: Алетейя, 2001.
22. «Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре. — М.: РОССПЭН, 2013.
23. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2010.
24. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / предисл. А. Беляева; пер. с англ. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.: ил.

References

1. Balina M. 1970-e: iz opyta buratinologii. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/ba18.html> (data obrashcheniia 11. 12. 2016)
2. Veselye chelovechki: Kul'turnye geroi sovetskogo detstva: Sb. statei / Sost. i red. I. Kukulin, M. Lipovetskii, M. Maiofis. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
3. Dashkova T. Telesnost' — Ideologiya — Kinematograf: Vizual'nyi kanon i sovetskaia povsednevnost'. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013;
4. Dlinnye 1970-e: sovetskoe obshchestvo v 1968-1982 gody / Neprikosnovennyi zapas: debaty o politike i kul'ture, 2007. № 2 (052).
5. «Zastoi». Diskontenty SSSR / Pod obshchei redaktsiei L. Bulavki i R. Krumma. — M.: TEIS, Kul'turnaia revoliutsiia, 2010.
6. Istoriia sovetskoi politicheskoi tsenzury. Dokumenty i kommentarii. 1917–1993. Otvetstvennyi sostavitel' i rukovoditel' tvorcheskogo kollektiva Gorjaeva T. M. M.: ROSSPEN, 1997. 672 s.
7. Istoriia strany — Istoriia kino /pod red. Sekirinskogo S. S. — M.: ZNAK, 2004.
8. Kul'turnaia revoliutsiia, 2010.
9. Materialy KhKhV s"ezda KPSS. M.: Politizdat, 1976.
10. Ob ideologicheskoi rabote KPSS: Sbornik dokumentov. — 2-e izd., dop. — M.: Politizdat, 1983. S. 408–412
11. Ot iskusstva ottepeli k iskusstvu raspada imperii /sb. statei / Otv. redaktor N. A. Khrenov/ — M., Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniia; «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiia», 2013.
12. Raskatova E. M. «Ivanovskii obkom KPSS kategoricheskii vozrazhaet...»: o mekhanizme vliianiia regional'noi vlasti na ofitsial'nuiu politiku v sfere khudozhestvennoi kul'tury v 1970-e gody // KLIO: Zhurnal dlia uchenykh. SPb.: Izd-vo «Poltorak», 2011. № 1 (52). S. 72-77.
13. Raskatova E. M. Khudozhestvennaia kul'tura i Sovetskaia vlast' v epokhu pozdnego sotsializma: ucheb. posobie. Ivan. gos. khim.-tekhrol. un-t. — Ivanovo, 2008. — 214 s.
14. Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii (RGANI). F. 5.
15. Sal'nikova E. V. Sovetskaia kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh: Vizual'nye obrazy, geroi, siuzhety. Izd. 3. — M.: URSS, 2014.
16. Semidesiatye kak predmet istorii russkoi kul'tury / Red.-sost. K. Iu. Rogov. — M. — Venetsiia: O.G.I., 1998.
17. Sokolov K. B. Khudozhestvennaia kul'tura i vlast' v poststalinskoii Rossii: soiuz i bor'ba. 1953–1985. — SPb.: Nestor, 2007.
18. Turovskaia M. 7 1/2, ili Fil'my Andreia Tarkovskogo. M., 1991.
19. Turovskaia M. Blow-up, ili Geroi bezgeroinogo vremeni — 2. M., 2003.
20. Ural'skii M. Izbrannye, no nezvannye. Istoriografiia nezavisimogo khudozhestvennogo dvizheniia. — SPb.: Aleteia, 2012.
21. Fomin V. Kino i vlast': sovetskoe kino, 1965-1985 gody: dokumenty, svidetel'stva, razmyshleniia. — M.: Materik 1996.
22. Khudozhestvennaia zhizn' Rossii 1970-kh godov kak sistemnoe tseloe. — SPb.: Aleteia, 2001.
23. «Estetika «ottepeli»: novoe v arkhitekture, iskusstve, kul'ture. — M.: ROSSPEN, 2013.
24. Eti strannye semidesiatye, ili Poteria nevinnosti: Esse, interv'iu, vospominaniia / Sost. G. Kizeval'ter. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
25. Iurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie / predisl. A. Beliaeva; per. s angl. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 664 s.: il.