

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
В.И. ВЕРНАДСКОГО»

На правах рукописи



ПРОСОЛОВА Екатерина Викторовна

**РЕАЛИЗАЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ
ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ПРОТИВОБОРСТВА В СССР НА ПРИМЕРЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА (1946–1991 ГГ.)**

Специальность 5.6.1. – Отечественная история

**Диссертация на соискание учёной степени
кандидата исторических наук**

Научный руководитель:
доктор исторических наук, профессор
Романько Олег Валентинович

Симферополь – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ В СИСТЕМЕ СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЫ ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ.....	37
1.1. Советский пропагандистский аппарат и основные направления его деятельности	37
1.2. Институциональные особенности управления советским кинематографом	51
1.3. Роль кинособщества в государственной политике идеологического противоборства.....	68
2. ФОРМЫ И МЕТОДЫ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	83
2.1. Прокат и трансляция советских художественных фильмов.....	83
2.2. Советский художественный кинематограф в системе международных отношений.....	97
2.3. Зрительская аудитория и её реакция на политику идеологического противоборства в советском художественном кинематографе.....	113
3. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ СОВЕТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ.....	128
3.1. Основные направления идеологического противоборства и методы их актуализации в советском кино	128
3.2. Категория образа врага в советских игровых фильмах.....	143
3.3. Трансформации идеологического дискурса и их отражение в художественном кинематографе	157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	171
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ.....	177
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	179
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	225

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Начало холодной войны ознаменовало длительную эпоху конфронтации между двумя сверхдержавами – СССР и США. Одна из основополагающих ролей в этом глобальном противостоянии отводилась идеологической борьбе, которая подразумевала беспрецедентную в мировой истории практику использования максимально возможного количества средств и инструментов влияния. Учитывая необходимость адаптации к трансформирующимся внешнеполитическим реалиям и поиска разнообразных способов создания образа врага, в борьбе идей были задействованы все виды искусства, в том числе и кинематограф.

Помимо потенциально широчайшего охвата зрительской аудитории, однозначные преимущества использования художественного кинематографа в качестве средства агитации и пропаганды сводились также к его характерным особенностям: способности оказывать сильное эмоциональное воздействие за счет синкретичной природы, включающей одновременно три канала (текстовой, визуальный, звуковой). Однако реализация политики идеологического противоборства через художественный кинематограф имела свои объективные недостатки. Среди них необходимо отметить длительность создания готового продукта, дороговизну производства и необходимость привлечения большого количества специалистов. Поэтому управление советской киноотраслью представляло собой сложный многоступенчатый процесс, в котором было задействовано множество неоднократно реорганизовавшихся структур и ведомств. Анализ функционирования данной системы, соответствия проводимой работы целям и задачам внешней и внутренней политики, рассмотрение её конечных результатов и эффективности представляется важным фактором оценки советской государственной культурной политики в условиях идеологического противостояния.

Кроме того, практическую ценность изучение советской модели использования кинематографа в качестве инструмента идеологического влияния приобретает с учётом современной международной обстановки и насущных задач государственной политики. Развитие цифровых технологий и тенденций глобализации вывели возможности применения кинематографа как средства пропаганды на новый уровень. В условиях информационной войны за последние десятилетия в западных странах наблюдается стремительная реанимация элементов образа врага образца холодной войны, применяемого для реновации стереотипов, закреплённых в массовом сознании. Актуальность темы исследования определяет и то обстоятельство, что на данный момент в отечественной и зарубежной историографии отсутствуют обобщающие работы, посвящённые комплексному изучению практики использования советского художественного кинематографа в качестве инструмента идеологического влияния.

Вышеперечисленные обстоятельства определяют необходимость исследования специфики работы советского пропагандистского аппарата в области кинематографии, изучения принципов и механизмов реализации государственной политики идеологического противоборства XX в., выявления их достоинств и недостатков.

Объект исследования – государственная политика идеологического противоборства в СССР, реализуемая с 1946 г. по 1991 г.

Предмет исследования – советский художественный кинематограф в качестве инструмента реализации государственной политики идеологического противоборства в СССР в период холодной войны (1946–1991 гг.).

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1946 по 1991 гг. Выбор нижней временной границы объясняется началом идеологического противостояния СССР и США, которое потребовало перестройки пропагандистского аппарата, а также выработки новых приёмов для создания образа врага. Нельзя утверждать о наличии определённой точки бифуркации в разворачивавшейся информационной и психологической борьбе. Речь У. Черчилля в Фултоне 5 марта 1946 г., по общепринятому мнению, положившая

начало холодной войне, явилась событием, позволяющим лишь номинально обозначить нижнюю хронологическую рамку идеологического противостояния. Тем не менее, Фултонская речь послужила одним из сигналов, свидетельствующих о необходимости немедленной перестройки всего советского пропагандистского аппарата для борьбы с новой угрозой. Верхняя временная граница обусловлена окончанием эпохи холодной войны и распадом СССР.

Географические рамки исследования включают всю территорию СССР. Анализ использования кинематографа в качестве инструмента государственной политики не ограничивается указанными территориальными рамками, поскольку идеологическая борьба носила глобальный характер. Для осуществления сравнительной характеристики организационных систем киноотрасли автор также рассматривает ключевые аспекты культурной политики и дипломатии США. Освещение истории становления и развития советских международных связей в сфере кинематографии потребовало изучения специфики европейского и азиатского кинорынка в рассматриваемый период.

Степень научной разработанности темы. Изучение советской государственной политики в сфере идеологической борьбы в художественном кинематографе является разноплановым и междисциплинарным исследованием, которое требует анализа нескольких историографических направлений. Среди них необходимо выделить труды, посвящённые ходу холодной войны и оценивающие роль пропаганды обеих стран в процессе противостояния, киноведческие работы, изучающие историю кино, советскую культурную политику и исследования в области имагологии, анализирующие возникновение и функционирование образа врага. Все перечисленные публикации уместно разделить на два больших периода, хронологическим рубежом которых является 1991 г. – распад СССР и завершение холодной войны.

Первый из периодов включает в себя труды отечественных авторов до конца 1980-х гг. С учётом идеологического аспекта, определявшего направленность научных изысканий, ход холодной войны, в том числе и в пропаганде, оценивался исключительно в рамках официальной позиции КПСС.

В соответствии с этим в отечественной историографии данный период в большей степени характеризуется исследованиями политологической и киноведческой направленности, которые можно объединить в два историографических блока.

Изучение практики использования кинематографа в качестве средства пропаганды в советской историографии традиционно рассматривалось в рамках ведущейся идеологической борьбы, что обуславливало внешнеполитическую ориентацию исследований. Первые труды, рассматривающие специфику идеологического противостояния, появились уже в конце 1940-х гг.¹ В 1950–1970-х гг. эта проблематика была изучена в многочисленных монографиях, среди которых можно выделить работы А.И. Власова, В.Л. Артемова, А.В. Валюженича, В.В. Картунова². С новым витком холодной войны в конце 1970-х – начале 1980-х гг. концепции пропаганды исследовались в рамках наступательной борьбы против буржуазной идеологии³.

Кроме указанных работ, анализирующих внешне- и внутривнутриполитическое направление пропаганды противника в холодной войне, в советской историографии также можно выделить большую группу исследований, посвящённых американской кинопропаганде и голливудскому кинематографу в качестве

¹ Материалы о «свободе» слова и печати в США и Англии: (из иностранной печати). М., 1948; Советская идеология и ее превосходство над идеологией буржуазной: Сборник статей. М., 1948.

² Киселёв С.С. Коренная противоположность социалистической и современной буржуазной идеологии. Л., 1954; Власов А.И. Как создают обман: о современной американской пропаганде. М., 1969; Артемов В.Л. По тылам психологической войны. М., 1973; Валюженич А.В. Внешнеполитическая пропаганда США. М., 1973; Картунов В.В. Идеология и политика. (Битва идей и эволюция идеологических концепций антикоммунизма в 1950–1970 годы). М., 1974.

³ Концепции буржуазной пропаганды и их критика: Реферативный сборник / редкол.: И.А. Федякин (гл. ред.) и др. М., 1980; Волкогон Д.А. Психологическая война: Подрывные действия империализма в области общественного сознания. М., 1983; Ашин Г.К., Мидлер А.П. В тисках духовного гнета (что популяризируют средства массовой информации США). М., 1986.

средства идеологического влияния¹. В данных трудах затрагивается проблематика, связанная с советским кинематографом, но в большей степени она рассматривается в рамках сравнения с американской или западноевропейской системой производства кинопропаганды.

Второй блок исследований относится к киноведческому направлению и сводится к анализу сюжетов, тематик, жанров советской кинематографии, критике и анализу избранных произведений².

Иные направления исследования выделяются в период холодной войны в зарубежной историографии. Ранние работы, появившиеся ещё в период идеологической конфронтации, были сконцентрированы на аспектах внешнеполитической пропаганды и культурных связей. Как и советские публикации, они отличались долей субъективности, которая в значительной мере накладывала отпечаток на выводы авторов, ярким примером чего может служить монография Ф. Баргхорна³. Следующие десятилетия были отмечены появлением ряда работ, в которых советский кинематограф рассматривался в качестве инструмента внутри- и внешнеполитического влияния⁴. Специфика рассматриваемых трудов в этом случае обуславливается отсутствием полноценного доступа к источникам, вследствие чего источниковая база зарубежных исследователей в значительной мере была ограничена. 1980-е гг. ознаменовались новым подъёмом интереса к советской культуре, в особенности после начала перестройки.

¹ Юткевич С.И. Модели политического кино. М., 1978; Разлогов К.Э. Конвейер грез и психологическая война. Кино и общественно-политическая борьба на Западе. 70–80-е годы. М., 1986; Попов Н.П. Индустрия образов: Идеологические функции средств масс, информации в США. М., 1986; Поле битвы – сердца людей: Литература, искусство, культура – борьба идей, мировоззрений, политических систем. М., 1987; Карцева Е.Н. Голливуд: контрасты 70-х: Кинематограф и общественная жизнь США. М., 1987.

² Грошев А.Н. Образ советского человека на экране: историко-критический очерк. М., 1952; Фрейлих С.И. Чувство экрана. М., 1972; Баскаков В.Е. Экран и время. М., 1974; Ханютин Ю.М. Реальность фантастического мира. М., 1977.

³ Баргхорн Ф. Советская пропаганда за рубежом: пер. с англ. М., 1964.

⁴ Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. N.Y., 1955; Liehm M., Liehm A. The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945. Berkeley, 1977; Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London; N.Y., 1979.

В этот период вышли монографии, изучающие как историю советской культуры¹, так и текущий этап ее развития².

Резюмируя, следует отметить, что разнообразные советские и зарубежные публикации периода холодной войны, посвященные использованию кинематографа в качестве средства идеологической борьбы и пропаганды, характеризуются политической ангажированностью, по причине чего в большей степени концентрируются на рассмотрении методов и способов пропаганды средствами кино в стране противника. Важнейшим фактором, непосредственно связанным с этим, также выступает игнорирование отечественными авторами ряда ключевых проблем советской киноотрасли, закономерно возникших на каждом этапе её развития. Существенным недостатком исследований данного периода также являлось отсутствие широкой источниковой базы, позволявшей проанализировать и сравнить механизмы функционирования пропагандистского аппарата сверхдержав.

Второй период в изучении реализации советской государственной политики идеологического противоборства начался с 1991 г. Архивная революция, открывшая специалистам доступ к множеству ценных источников, и распад СССР стали событиями, положившими начало новому этапу не только в изучении хода идеологического противостояния сверхдержав, но и его результатов. Отечественная историография конца XX – начала XXI вв. представлена несколькими направлениями исследований по заданной теме.

Первый блок современной отечественной историографии обобщает работы историков, рассматривающих советскую пропаганду в контексте событий холодной войны и взаимоотношений между странами, внутренней политики, а также включает исследования системы функционирования пропаган-

¹ Leyda J. *Kino: a History of the Russian and Soviet Film*. Princeton, 1983; Günther H. *The Culture of the Stalin Period*. N.Y., 1990.

² *Culture and the Media in the USSR Today* / ed. by J. Graffy, G. Hosking. Houndmills; Basingstoke; Hampshire, 1989.

дистского аппарата. Концептуально новый подход в проблеме внешнеполитических реалий холодной войны был продемонстрирован в сборниках статей под редакцией Л.Н. Нежинского¹ и А.О. Чубарьяна². Вклад в изучение причин и сути идеологического противостояния сверхдержав внес и выход сборника статей под редакцией Н.И. Егоровой и А.О. Чубарьяна, статьи В.О. Печатнова и Д.Г. Наджафова в котором посвящены причинам и сути разворачивавшейся во второй половине 1940-х гг. конфронтации³, и монография В.О. Рукавишников⁴. Кроме того, отечественная историография конца XX – начала XXI вв. представлена как исследованиями отдельных периодов холодной войны, в особенности, её первого этапа (работы В.И. Батюка, В.О. Печатнова, М.Ф. Польшова⁵), так и обобщающими трудами, авторы которых уделяют внимание идеологическим концептам соперничающих стран⁶.

Не менее важными также являются исследования, затрагивающие избранные вопросы внутренней политики СССР, функционирования и трансформаций системы партийных и государственных органов. В современной историографии в контексте изучаемой темы интерес представляют работы, концентрирующиеся на ключевых, поворотных этапах во внутриполитическом курсе

¹ Советская внешняя политика в годы «холодной войны» (1945–1985 гг.). Новое прочтение / отв. ред. Л.Н. Нежинский. М., 1995.

² Сталинское десятилетие холодной войны: факты и гипотезы / редкол. А.О. Чубарьян (отв. ред.) и др. М., 1999.

³ Холодная война и политика разрядки: дискуссионные проблемы: сб. ст. / отв. ред.: Н.И. Егорова, А.О. Чубарьян. М., 2003.

⁴ Рукавишников В.О. Холодная война, холодный мир. М., 2000.

⁵ Батюк В.И. Истоки «холодной войны»: советско-американские отношения в 1945–1950 гг. М., 1992; Печатнов В.О. Сталин, Рузвельт, Трумэн: СССР и США в 1940-х гг.: Документальные очерки. М., 2006; Польшов М.Ф. Внешняя политика Горбачева. 1985–1991 гг. СПб., 2014.

⁶ Стародубов В.П. Супердержавы XX века: стратегическое противоборство. М., 2001; Лавренев С.Я., Попов И.М. Советский союз в локальных войнах и конфликтах. М., 2005; Уткин А.И. Мировая холодная война. М., 2005; Холодная война. Противостояние двух сверхдержав. В 2 т. / ред. Б.Г. Путилин, В.А. Золотарёв. М., 2014. Т. 1; Холодная война. От Потсдама до Мальты. В 2 т. М., 2014. Т. 2.

страны – XX съезде КПСС¹ и начале перестройки², а также исследования, касающиеся отражения этих этапов в общественном сознании³ и функционирования системы цензуры⁴.

Ко второму историографическому блоку следует отнести публикации, рассматривающие вопросы советской культурной политики. Подавляющая часть из них изучают избранные аспекты организационно-производственной системы управления культурой. В монографии Е.С. Громова затрагиваются проблемы государственного управления кинематографом, однако детально не анализируются изменения, произошедшие в киноотрасли в послевоенное время⁵. Более подробное изучение системы кинопроизводства проведено в работах М.М. Гольдина и К.Б. Соколова⁶. В 2000-х гг. избранные аспекты культурной политики также были освещены в статьях Л.Б. Брусиловской, С.И. Никоновой, Е.М. Раскатовой, Р.З. Хестанова⁷. Дальнейшему изучению советской

¹ Аксютин Ю.В., Волобуев О.В. XX съезд КПСС: новации и догмы. М., 1991; Пыжиков А.В. Хрущевская «оттепель», 1953–1964. М., 2002; Аксютин Ю.В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. 2-е изд., испр. и доп. М., 2010; Никонова С.И. Кризис идеологии и советского общества в 1970–80-е годы // Вестник Тамбов. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. 2008. № 7; Пихоя Р.Г. Советский Союз: история власти, 1945–1991. Изд. 2-е, испр. и доп. Новосибирск, 2000.

² Шубин А.В. Парадоксы перестройки. Упущенный шанс СССР. М., 2007; Полюнов М.Ф. Исторические предпосылки перестройки в СССР, 1946–1985 гг. СПб., 2010; Сивов А.Н. Особенности идеологической позиции «архитектора перестройки», первого заместителя заведующего отделом пропаганды ЦК КПСС А.Н. Яковлева в 1960–1970-е годы // Via in tempore. История. Политология. Белгород, 2020. Т. 47. № 2. С. 378–38.

³ Власть и оппозиция: Российский политический процесс XX столетия / Ю.В. Аксютин, О.В. Волобуев, А.А. Данилов и др.; редкол.: В.В. Журавлев и др. М., 1995; Фирсов Б.М. Разномыслие в СССР, 1940–1960-е годы: история, теория и практика. СПб., 2008; Ликсутов А.А. Развитие общественного сознания в СССР в контексте геополитического противостояния двух сверхдержав // Изв. высш. учеб. завед. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Ростов н/Д, 2010. № 4. С. 80–84; Лебина Н.Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деконструкция большого стиля: Ленинград, 1950–1960-е годы. СПб., 2015.

⁴ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. 2-е изд., испр. М., 2009.

⁵ Громов Е.С. Сталин: искусство и власть. М., 2003;

⁶ Гольдин М.М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. URL: <https://refdb.ru/look/1916942-pall.html> (дата обращения: 13.07.2023); Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985 гг.). СПб., 2007.

⁷ Брусиловская Л.Б. Культура «оттепели» в российской истории // Вестник культурологии. 2002. № 2. С. 31–32; Никонова С.И. Особенности развития советской культуры в 1965–

культурной политики способствовали монографии Н.В. Белошапки¹, М.М. Гершзона² и М. Белодубровской³, оценивающие работу органов власти и цензурных органов в рамках системы функционирования советской киноотрасли и анализирующие репертуарную политику. Наконец, значительный вклад в изучение государственного управления 1940–1970-х гг. непосредственно киноотраслью внес К.А. Юдин, рассмотревший своих статьях концептуальные основы советской кинополитики⁴.

Как можно заметить, большая часть работ, посвященных вопросам культурной политики, акцентируется на избранных аспектах управления культурой и киноискусством в послевоенное время – позднесталинскую эпоху, а также на периоде трансформаций организационно-управленческой системы середины 1950-х гг.

1985 гг. // Вестник Тамбов. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 8. С. 218–225; Раскатова Е.М. Отдел культуры ЦК КПСС и художественная интеллигенция: о новом стиле советской номенклатуры в конце 1960-х – начале 1980-х гг. // Вестник Омск. ун-та. 2010. № 3. С. 44–51; Хестанов Р.З. Чем собиралась управлять партия, создав Министерство культуры СССР // Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного. М., 2013. С. 35–50.

¹ Белошапка Н.В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева. Ижевск, 2012.

² Гершзон М.М. Закат Сталина и Оттепель: управление культурой в СССР в 1950-х – начале 1960-х гг. М., 2018.

³ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. М., 2020.

⁴ Юдин К.А. Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) // Вестник Иванов. гос. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2018. № 4. С. 39–52; Юдин К.А. «Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма» // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 4 (36). С. 108–117; Юдин К.А. Советская кинополитика второй половины 1950–конца 1970-х годов // Новейшая история России. СПб., 2022. № 3. С. 752–773.

Что касается внешнеполитического направления, то специфика культурных связей СССР с западными странами была комплексно изучена в монографиях Э.А. Иваняна¹, Л.В. Силиной², коллективной монографии под руководством О.С. Нагорной³ и статьях Н.В. Белошапки, И.А. Антоновой, Н.А. Трегубова, Т.А. Зименко⁴. Однако, несмотря на то, что перечисленные труды дают общее представление об использовании художественных фильмов в качестве средства внешнеполитической пропаганды или концентрируются на избранных векторах советской культурной политики, данная проблематика изучена в них весьма фрагментарно.

Третьим блоком выступают исследования комплексного характера, посвященные истории советского кинематографа, специфике работы киноотрасли на разных этапах ее развития, взаимодействию кинособщества с органами власти, начавшие публиковаться с 1990-х гг. Отличительной чертой данных публикаций является то, что их авторами в большей степени выступают непосредственные участники кинособщества – советские киноведы и искусствоведы, очевидцы событий, происходивших в кинопроизводстве. Это, с одной стороны, позволяет им провести комплексный анализ и углубить представление о системе функционирования отрасли, с другой – выступает фактором, в значительной мере способствующим субъективной интерпретации истории взаимоотношений между представителями власти и кинособществом.

¹ Иванян Э.А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М., 2007.

² Силина Л.В. Внешнеполитическая пропаганда в СССР в 1945–1985 гг. (по материалам отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)– КПСС). М., 2011.

³ Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989 / науч. ред., рук. авт. кол. О.С. Нагорная. М., 2018.

⁴ Белошапка Н.В. Культурное сотрудничество СССР с западными странами в контексте идеологического противостояния // Вестник Удмурт. ун-та. Серия «История и филология». 2011. № 3. С. 35–44; Антонова И.А. Российско-американские отношения в сфере кино в годы Второй Мировой войны и в первые послевоенные годы // Клио. СПб., 2012. № 4. С. 55–59; Трегубов Н.А. Аппарат партийного управления советской культурной дипломатией в годы Холодной войны // Управление в современных системах. 2018. № 4 (20). С. 31–36; Зименко Т.А. Роль СССР в развитии кинематографа КНДР // Корейский полуостров: история и современность. М., 2020. С. 338–353.

В числе данных исследований необходимо отметить работы киноведов и кинокритиков М.И. Туровской¹, Г.Б. Марьямова², В.И. Фомина³, Е.Я. Марголита⁴, вышедшие в 1990-х гг., а также опубликованные в 2000-е гг. монографии Н.М. Зоркой⁵ и И.Е. Кокарева⁶.

Важной вехой стал выход монументального исследования в 7 томах, обобщившего большой пласт материалов по истории советского киноискусства, под редакцией Л. Аркус⁷. Первые три тома издания представляют собой кинословарь, в котором приводятся биографии видных деятелей отечественного кино. Следующие 4 тома являются хроникальным изложением процессов и явлений в отечественном кинематографе с 1986 по 2000 гг. Обширная источниковая база позволила коллективу исследователей, работавших над изданием, проследить историю развития кино в контексте политических событий, изменений, происходивших в общественной и культурной жизни.

Огромный вклад в комплексное изучение истории советской кинематографии внёс В.И. Фомин. По мере накопления новых архивных материалов коллективом авторов под его руководством был выпущен труд, охвативший историю советского кино с момента его зарождения и до современного этапа⁸. Вся производственная цепь советской киноотрасли также была рассмотрена в

¹ Туровская М.И. Зрительские предпочтения 1970-х // Киноведческие записки. 1991. № 11.

² Марьямов Г.Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М., 1992.

³ Фомин В.И. Кино и власть: Советское кино: 1965-1985 гг.: Документы, свидетельства, размышления. М., 1996; Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / сост., коммент. В.И. Фомин. М., 1998.

⁴ Марголит Е.Я, Шмыров В.Ю. Изъятое кино. М., 1995.

⁵ Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / редкол.: Зоркая Н.М. (отв. ред.) [и др.]. СПб., 2001; Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2005.

⁶ Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М., 2001; Кокарев И.Е. Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России. М., 2009.

⁷ Новейшая история отечественного кино, 1986–2000 / редкол. Л. Аркус и др. СПб., 1998–2004. В 7 т.

⁸ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / ред. В.И. Фомин. М., 2012.

пятитомнике «Летопись советского кино»¹ и трехтомном издании «История советской кинематографии»².

Кроме того, в следующем десятилетии отечественная историография пополнилась рядом работ, непосредственно посвящённых системе проката и репертуарной политике. Среди этих исследований нужно отметить статьи М.И. Косиновой³, Д.Н. Ряпусовой⁴, К.А. Танис⁵, Е.В. Волкова⁶, сборник под редакцией М.И. Жабского⁷. Большой вклад в изучение восприятия зритель-

¹ Летопись российского кино. 1863–1929 / авт. и рук. проекта В.И. Фомин; от. ред. А.С. Дерябин; сост. В.Е. Вишневецкий и др. М., 2004; Летопись российского кино. 1930–1945 / авт. и рук. проекта В.И. Фомин; сост.: В.Е. Вишневецкий и др. М., 2007; Летопись российского кино. 1946–1965 / авт. и рук. проекта В.И. Фомин; сост. А.С. Дерябин и др. М., 2010; Летопись российского кино. 1966–1980 / авт. и рук. проекта В.И. Фомин; сост.: В.А. Жданова и др. М., 2015; Летопись российского кино. 1981–1991 / авт. и рук. проекта В.И. Фомин; сост.: В.Е. Вишневецкий и др. М., 2016.

² Гращенкова И.Н., Фомин В.И. История российской кинематографии. Управление. Общественные организации. Репертуарная политика. Кинопроизводство. Кинофикация. Кинопрокат. Кинотехника. Зарубежные связи. Подготовка кадров. 1896–1930 гг. М., 2016; Фомин В.И. История российской кинематографии (1941–1968 гг.): управление, общественные организации, репертуарная политика, кинопроизводство, кинофикация, кинопрокат, кинотехника, зарубежные связи, подготовка кадров. М., 2019; Косинова М.И., Фомин В.И. История российской кинематографии. 1968–1991. М., 2022.

³ Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «Оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 293–306; Косинова М.И. Экспортно-импортные отношения советской кинематографии в годы «Застоя» // Вестник университета. 2016. № 2. С. 213–218.

⁴ Ряпусова Д.Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2013. № 1. С. 185–196.

⁵ Танис К.А. Послевоенная система кинопроката, трофейное кино и «советская общественность» // Культура и власть в СССР в 1920–1950-е годы: Материалы IX междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 24–26 октября 2016 г. М., 2017. С. 488–497; Танис К.А. Рецепция американского кино в советской прессе в начале Холодной войны // Артикульт. 2018. № 4. С. 182–190; Танис К.А. Трофейные фильмы в СССР в 1940-1950-е годы: к практикам кинопроката // Артикульт. 2019. № 2. С. 79–88.

⁶ Волков Е.В. «Ущемление интересов кино – это есть ущемление интересов зрителя»: проблемы советского кинопроката и качества фильмов в текстах периода «оттепели» // Вестник Южно-Урал. гос. ун-та. Серия: Социально-гуманитарные науки. Челябинск, 2020. № 2. С. 25–31; Волков Е.В. Проблемы государственной киносети Москвы: к истории одной дискуссии в первые годы «оттепели» // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 2022. № 2. С. 17–21.

⁷ Кино и коллективная идентичность / под общ. ред. М.И. Жабского. М., 2013.

ской аудиторией советских фильмов внёс А.В. Фёдоров, в трудах которого собраны рецензии критиков и зрителей на наиболее популярные картины в советском прокате¹.

Последним, пятым историографическим блоком выступают современные работы в области имагологии. Они носят междисциплинарный характер и включают исследования в области социологии, культурологии и исторической науки.

В отечественной науке активная разработка последнего направления была начата в 1990-х гг., в этот же период появляются первые труды, в которых рассматривается образ врага периода холодной войны². В числе публикаций этого времени особый интерес представляет монография А.В. Фатеева³, в которой на базе широкого круга разнообразных источников впервые детально проанализирован процесс конструирования образа американского врага в послевоенный период. В рамках исследования практики использования искусства как средства пропаганды автор выделяет оперативные (газеты, радио) и долговременные (журналы, книги, кинофильмы) средства пропаганды, анализируя специфику создания образа врага с учётом объективных условий: организационной структуры, аппарата цензуры, политической ситуации. Но кинематографу в работе уделяется недостаточное внимание.

¹ Фёдоров А.В. 100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей. М., 2021; Фёдоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М., 2021; Фёдоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958–1991). М., 2022.

² Мельвиль А.Ю. Образ врага и новое политическое мышление // США: экономика, политика, идеология. 1988. № 1. С. 11–23; Филитов А.М. «Образ врага»: Роль мисперцепции в формировании менталитета и политики «холодной войны» // XX век: основные проблемы и тенденции международных отношений. М., 1992. С. 88–110.

³ Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг. М., 1999.

В следующем десятилетии исследования способов конструирования образа врага были продолжены в работах Л.Н. Немкиной¹, Е.С. Сенявской², А.Н. Мосейко³ и рядом других авторов⁴. Первые труды, непосредственно изучавшие специфику возникновения и эксплуатацию образа врага в художественных фильмах, начали появляться с 2010-х гг.

Одним из первых исследований комплексного характера, посвященных образу врага в советском кинематографе, стала монография А.Г. Колесниковой⁵. В ней рассматривается процесс моделирования образа врага, изучены непосредственные приемы актуализации образа, а также проанализирована зрительская реакция на выпускаемые фильмы. При этом в качестве источника исследования А.Г. Колесникова выбрала фильмы детективно-приключенческого жанра, что в значительной степени ограничивает возможности проведения полноценного анализа способов создания образа врага в указанный период. Иной подход к избранной проблеме продемонстрировал кинокритик и виднейший специалист в области медиаобразования А.В. Фёдоров. Среди его трудов особый интерес представляет обобщающая монография, посвященная

¹ Немкина Л.Н. Советская пропаганда периода «холодной войны»: методология и эффективная технология // Acta Diurna. 2005. № 3. URL: http://www.psujourm.narod.ru/vestnik/vyp_3/ne_cold.html (дата обращения: 05.04.2023).

² Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века (Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества) М., 2006.

³ Мосейко А.Н. Трансформация образа России на Западе в контексте культуры последней трети XX века // Общественный науки и современность. 2009. № 2. С. 23–35.

⁴ Морозов И.Л. Формирование в народном сознании «образа врага» как способ политической мобилизации в России // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании: Материалы Междунар. науч. конф. 24–25 мая 2001 г. СПб., 2001. С. 54–56; Лучицкая С.И. Образ другого: проблематика исследования // Восток – Запад: проблемы взаимодействия и трансляции культур: Сборник научных трудов. Саратов, 2001; Новикова-Грунд М.В. «Свои» и «чужие»: маркеры референтной группы в политическом дискурсе // Политические исследования. 2000. № 4. С. 82–93; Образ врага / сост. Л.Д. Гудков; ред. Н. Конрадова. М., 2005; Козырев Г.И. «Враг» и «образ врага» в общественных и политических отношениях // Социологические исследования. 2008. № 1. С. 31–39; Котеленец Е.А. Пропаганда без правил или информационное противостояние в условиях «Холодной войны» // Вестник РУДН. История России. 2015. № 4. С. 120–129.

⁵ Колесникова А.Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М., 2015.

трансформации образа России на американском экране, а также образу западного мира в советском кинематографе с 1946 по 1991 гг.¹ В рамках гендерного подхода следует выделить работы О.В. Рябова. В ряде публикаций, посвященных репрезентации мужских и женских типажей в художественном кинематографе, исследователь рассматривает образы американских и советских граждан с позиции маскулинности и феминности, выделяя специфику изображения полов в американском и советском кинематографе². Кроме того, за последнее десятилетие были опубликованы исследования, посвященные отдельным аспектам имагологии. В их числе – статьи Е.А. Добренко³, С.И. Белова и А.В. Жидченко⁴, Н.Ю. Спутницкой⁵. В 2022 г. коллектив названных авторов выпустил монографию, обобщившую опыт изучения образа советского и американского врага в кинопропаганде холодной войны⁶. Данное исследование охватывает широкий круг вопросов, связанных с конструированием пропагандистских образов и их влиянием на зрительскую аудиторию.

Иной подход к проблеме использования кинематографа в пропагандистских целях прослеживается в зарубежной историографии. Как и в отечественной науке, комплексные исследования, посвященные использованию художественных фильмов в качестве средства пропаганды, в западных странах стали

¹ Фёдоров А.В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М., 2017.

² Рябов О.В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946–1963) // Женщина в российском обществе. 2012. № 4. С. 44–57; Рябов О.В. «Советский враг» в американском кинематографе Холодной войны: гендерное измерение // Женщина в российском обществе. 2011. № 2. С. 20–30.

³ Добренко Е.А. Американцы в советских фильмах времён холодной войны // Америка: Литературные и культурные отображения / под ред. О.Ю. Анцыферовой. Иваново, 2012. С. 445–468.

⁴ Белов С.И., Жидченко А.В. Образ фантомной угрозы для детей со стороны США в советском историческом кинематографе периода холодной войны // Журнал политических исследований. 2020. № 1. С. 25–37.

⁵ Спутницкая Н.Ю. Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и "скрытая угроза" в детском кино СССР и США 1930–1960-х // Художественная культура. 2021. № 3. С. 420–451.

⁶ «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / под ред. О.В. Рябова. М., 2023.

появляться с 1990-х гг. Среди множества работ, посвященных идеологическое противостояние между СССР и США, следует выделить монографии, изучающие функционирование кинопроизводства в атмосфере противостояния между странами¹ и труды, посвященные изучению образа врага². Однако данные монографии в большей степени рассматривают специфику производства американской кинопропаганды, затрагивая проблематику советских художественных фильмов лишь в рамках сравнительного анализа двух систем.

Исключением из этого ряда является редкие исследования, которые затрагивают специфику советской культурной политики: монографии Д. Кречмара³, В. Эггелинга⁴ и К. Аймермахера⁵. Однако, несмотря на основательность перечисленных монографий, вопросы функционирования киноотрасли в них отражены достаточно фрагментарно.

¹ Rawnsley G.D. Cold-War Propaganda in the 1950s. London, 1999; Hoberman J. American Movies and the Making of the Cold War. N.Y., 2011; Jenkins T. The CIA in Hollywood How the Agency Shapes Film and Television. Austin, 2012; Lars K., Skopal P. Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960. N.Y., 2015; Grant M., Ziemann B. Understanding the Imaginary War Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945–90. Manchester, 2016.

² Fiebig-von Hase R., Lehmkuh U. Enemy images in American history. Providence; Oxford, 1997; Robin R.T. The Making of the Cold War Enemy. Princeton, 2001; Reeves N. The Power of Film Propaganda Myth or Reality? London, 2003; Sherman F.A. Screen Enemies of the American Way Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television. London, 2011; Hoberman J. An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War. London, 2012.

³ Кречмар Д. Политика и культура при Брежнев, Андропове и Черненко, 1970–1985 гг. / предисл. К. Аймермахера. М., 1997.

⁴ Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежнев. 1953–1970 гг. М., 1999.

⁵ Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. М., 2004.

Новый этап для комплексного изучения американской и советской кинопропаганды начался в 1992 г. с выходом работы П. Кенеза, посвященной непосредственно кинематографу¹. В следующие годы западная историография пополнилась трудами М. Страда и Г. Тропер², Т. Шоу³ и К. Рот-Эй⁴, а также публикациями А.А. Козового⁵. В отношении изучения опыта советской кинематографии в трудах современных иностранных ученых превалирует междисциплинарный подход. Так, особый интерес в ряду современных западных исследований представляет компаративный анализ американской и советской систем, проведенный в монографии Т. Шоу и Д. Янгблюда⁶. На основе обширной источниковой базы авторы предложили периодизацию кинопропаганды в соответствии с изменениями внешнеполитического курса стран, проанализированы известные фильмы холодной войны, выделены сходства и отличия в методах и формах создания образа врага.

Существенное место в изучении системы государственного управления кинематографом также занимают диссертационные исследования. В ряде работ отечественных специалистов рассматривается следующая проблематика:

¹ Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. Cambridge, 1992.

² Strada M.J. Troper H.R. *Friend or Foe? Russian in American Film and Foreign Policy*. Lanham, Md.; London, 1997.

³ Shaw T. *Hollywood's Cold War*. Edinburgh, 2007.

⁴ Roth-Ey K. *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*. London, 2011.

⁵ Kozovoï A. *Les États-Unis Réinventés sur les Écrans Soviétiques (1975–1989)* // *Communisme*. 2007. P. 125–145; Kozovoï A. *Un Genre en Miettes? Retour sur l'Absence du Film d'Horreur dans la Russie Soviétique* // *1895. Mille Huit Cent Quatre–Vingt–Quinze*. 2008. № 55. P. 75–97; Kozovoï A. "This Film is Harmful": Resizing America for the Soviet Screen // *Winter Kept Us Warm. Cold War Interactions Reconsidered* / ed. by S. Autio-Saraso, B. Humphreys. Helsinki, 2010. P. 137–153; Kozovoï A. *Défier Hollywood: la Diplomatie Culturelle et le Cinéma à l'ère Brejnev* // *Relations Internationales*. 2011. No 147(3). P. 59–71; Kozovoï A. *A Foot in the door: the Lacy–Zarubin Agreement and Soviet-American Film Diplomacy During the Khrushchev Era, 1953–1963* // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2016. № 36 (1). P. 1–19.

⁶ Shaw T., Youngblood D.J. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds*. Lawrence, 2010.

механизмы реализации культурной политики¹, способы формирования образа врага², аспекты системы управления советским кинематографом и функционирование цензурного аппарата³, вопросы формирования репертуарной политики и использования трофейных фильмов⁴.

Таким образом, работы второго периода существенно расширили представление о методах и способах реализации государственной политики идеологического противоборства с использованием художественного кинематографа. Во-первых, само завершение холодной войны и дальнейшие события на мировой арене открыли новый этап в изучении эпохи идеологического противостояния. Уже с начала 1990-х гг. отечественная и зарубежная историография пополнилась рядом публикаций, посвящённых советской культурной политике и истории советского кино. Во-вторых, доступ к архивным материалам, прежде недоступным для исследователей, позволил выявить принципы и механизмы, лежавшие в основе функционирования советского пропагандистского аппарата, изучить межведомственные противоречия, проанализировать практику привлечения художественного кинематографа в качестве средства пропаганды на разных этапах идеологической войны. Кроме того, расширилось представление о способах формирования образа врага, чему поспособствовал применяемый в современных исторических, культурологических и социологических исследованиях междисциплинарный подход.

¹ Фёдоров Ю.В. Тенденции и противоречия культурной политики России в 1985–1999 гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2002; Никонова С.И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности: середина 60-х – середина 80-х годов XX века: дис. ... канд. ист. наук. Казань, 2009.

² Николаева Н.И. Формирование мифологизированного образа Соединенных Штатов Америки в советском обществе в первые годы «холодной войны»: 1945–1953 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Саратов, 2001; Белоконева А.С. Конструирование образа внешнего врага: исследование советских СМИ и официальных документов начала «холодной войны»: 1946–1953 гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2004.

³ Марков Н.А. Система государственного управления советским кинематографом в 1963–1986 гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2019.

⁴ Танис К.А. Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция: дис. ... канд. ист. наук. М., 2020.

Но проанализированный историографический комплекс свидетельствует об отсутствии единого подхода к феномену использования советского кинематографа в качестве средства пропаганды эпохи холодной войны. Так, в киноведческих трудах советская киноотрасль рассматривается в качестве субъекта, что не позволяет дать полноценную оценку практики её использования в рамках реализации культурной политики. Между тем, в исторических исследованиях кино как инструменту идеологического влияния уделяется недостаточно внимания, не учитывается сама специфика киноотрасли. Кроме того, при учёте всех перечисленных работ рассматриваемая тема характеризуется наличием научных лакун. Во-первых, по-прежнему наименее изученными являются 1980-е гг. Между тем анализ и осмысление перипетий идеологического курса, в том числе и специфики ведения культурной политики данного периода выступает ключевым фактором, позволяющим дать оценку итогам идеологической борьбы. Во-вторых, неосвещённым остается важнейший аспект в истории советского кинематографа – развитие телевидения и появление телефильмов. Недостаточно внимания уделяется и функционированию киноиндустрии в рамках единой советской экономической системы и рассмотрению кино как значимой отрасли экономики. Таким образом, возникает необходимость проведения комплексного анализа специфики использования советского художественного кинематографа в качестве инструмента идеологического влияния на протяжении эпохи холодной войны.

Цель исследования – выявление системы использования художественного кинематографа в рамках реализации советской государственной политики идеологической борьбы периода холодной войны.

Достижение заданной цели подразумевает решение ряда взаимосвязанных задач:

1. Выявить основные направления деятельности советского пропагандистского аппарата в сфере кинематографии.
2. Охарактеризовать организационно-производственную систему советской киноотрасли периода холодной войны.

3. Определить место и роль кинообщества в процессе реализации государственной политики идеологической борьбы.

4. Установить функциональные особенности советского кинопроката и трансляции фильмов.

5. Раскрыть практику использования кинематографа как средства идеологического влияния и культурной дипломатии на международной арене.

6. Оценить степень ожидаемого влияния кинопропаганды на зрительскую аудиторию и ее действительную результативность.

7. Выявить основные направления идеологического противоборства и методы их актуализации в советском кинематографе.

8. Классифицировать элементы образа врага в советских художественных фильмах холодной войны.

9. Установить степень влияния на художественный кинематограф трансформаций советского идеологического дискурса на разных этапах холодной войны.

Теоретико-методологическая основа исследования. Исследование опирается на исторический подход – рассмотрение темы в контексте конкретных исторических условий и базируется на основных принципах исторической науки: историзма, системности, объективности. Перечисленные принципы применялись для проведения системного исследования практики использования советского художественного кинематографа в качестве инструмента идеологического влияния в период холодной войны, организационно-производственной системы и результатов её работы – кинопропаганды.

Для проведения исследования применен ряд общенаучных, специально-исторических и междисциплинарных методов.

Сравнительно-исторический метод использовался для рассмотрения специфики институционального управления кинематографией, изучения его особенностей и результатов на каждом этапе холодной войны. Также данный метод был применен для анализа сходства и отличий в технологиях ведения идеологической борьбы СССР и США. Проблемно-хронологический метод

позволил выделить внутреннюю периодизацию в истории развития государственных органов в сфере кинематографии. В работе был задействован историко-типологический метод, давший возможность выделить основные кинематографические штампы и стереотипы, используемые советской пропагандой для создания образа американского врага.

В рамках исследования государственного управления киноотраслью для выявления институциональных практик в работе применялся микроисторический анализ. С помощью историко-психологического подхода автором были проанализированы психологические особенности восприятия пропагандистского нарратива в структуре художественных фильмов. Для исследования советского кинематографа как средства массовой коммуникации между творцом и зрителем был привлечен коммуникативный подход.

Кроме того, в исследовании нашли отражение междисциплинарные методы (контент-анализ и дискурс-анализ), методы смежных наук (иконографический анализ, кросс-культурный анализ). Содержательный контент-анализ был применён для выявления и классификации наиболее распространённых тем и сюжетов в советских художественных фильмах, имеющих антиамериканский нарратив и предполагающих формирование образа врага. Дискурс-анализ применялся для изучения атрибутивных элементов в структуре кинопропагандистской продукции и их интерпретации, позволившей выявить специфику формирования и закрепления стереотипов, приписываемых образу врага.

Указанный методологический аппарат требует чётких терминологических определений в отношении обозначенных объекта и предмета исследования. Автор рассматривает идеологическое противостояние между СССР и США в годы холодной войны в рамках борьбы двух идеологий. В соответствии с этим термин «идеологическое влияние» определяется как конечный результат целенаправленных действий, осуществляемых пропагандистскими аппаратами воюющих государств. Пропаганда рассматривается автором как комплекс мероприятий по распространению информации, направленной на

формирование и закрепление определенных идей, ценностных ориентиров и установок.

Автор акцентирует внимание на том, что вся совокупность кинематографических произведений эпохи холодной войны являлась проводником определенных идей и установок, а значит – использовалась в качестве инструмента позитивной и негативной пропаганды. Тем не менее основное внимание в работе было сосредоточено на избранной категории кинопроизведений, которые определяются как конфронтационные фильмы (кинопропаганда) – произведения, содержащие в своей структуре и нарративе элементы, направленные на формирование образа врага [см. Приложение 1. Табл. 6]. Образ врага трактуется как формируемая в общественном сознании специфическая модель восприятия иной социальной группы в качестве источника угрозы. В кинематографе образ врага воссоздавался с помощью определенных методов, средств и приемов, которые находят свое отражение в фильмах холодной войны.

В соответствии с изложенным в качестве показателей для оценки эффективности идеологического влияния в кинематографе принимаются три основных аспекта: массовость (демонстрация кинопродукта как можно большему количеству зрителей), доступность (идея, лежащая в основе нарратива, должна быть понятна и доступна зрителю), убедительность (за счет высокой степени эмоционализации идея должна быть истолкована как единственно верная).

Необходимо также отметить, что жанры художественных фильмов не имеют четко обозначенных границ. С учетом этого обстоятельства при определении жанровой категории конфронтационных фильмов методологически был использован принцип категоризации в соответствии с первичными признаками: местом действия, временем действия и нарративными приёмами – и выделено пять больших жанровых категорий: драматические, остросюжетные, исторические, научно-фантастические и комедийные фильмы.

Источниковая база исследования состоит из опубликованных и неопубликованных, письменных и визуальных документов, совокупность которых

создаёт репрезентативную базу. Их можно разделить на несколько видов: нормативно-правовые акты СССР; материалы и резолюции съездов и пленумов ЦК ВКП(б) – КПСС; речи, статьи и доклады советских политических деятелей; делопроизводственную документацию; каталоги кинопродукции; источники личного происхождения; материалы периодической печати; художественные фильмы.

Нормативно-правовые акты СССР выступили важным источником для изучения принципов работы органов партийной и государственной власти с кинематографом в качестве инструмента идеологического противоборства. В ходе работы над диссертационным исследованием использованы опубликованные материалы в сборниках документов, освещающих реализацию культурной политики на разных этапах холодной войны. Публикации данных материалов начаты с конца 1990-х гг. Так, важными источниками, дающими углублённое представление о методах управления культурой, выступают документы партийных и государственных органов власти, опубликованные в серии «Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы»¹. Кроме того, в рамках исследования изучены сборники документов, посвященные функционированию системы цензуры, международным отношениям в сфере кинематографии².

¹ Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964. Документы / сост. Е.С. Афанасьева. М., 1998; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы / ред.-сост. В.Ю. Афиани. М., 2001; Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы / отв. сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков. М., 2005; Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958–1964 / отв. сост. Т.В. Домрачева. М., 2005; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965–1972 / отв. ред. Н.Г. Томилина, отв. сост. С.Д. Таванец. М., 2009; Аппарат ЦК КПСС и культура, 1973–1978: документы: в 2 т. Т. 1: 1973–1976. Т. 2. 1977–1978 / сост.: С.Д. Таванец (отв. сост.) и др. М., 2011–2012; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979–1984. Документы / отв. ред. Н.Г. Томилина, отв. сост. С.Д. Таванец. М., 2019.

² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 1999; Советская культурная дипломатия в годы Холодной войны (1945–1989): сб. документов / редкол.: О.С. Нагорная и др. Челябинск, 2017.

Материалы и резолюции съездов и пленумов ЦК ВКП(б) – КПСС использовались для исследования процесса трансформации идеологического дискурса в контексте изменений внешнеполитического курса и внутривнутриполитической повестки, роли и места искусства в целом и, в частности, художественного кинематографа в пропагандистской работе.

Дополнительно для изучения идеологического дискурса применен третий вид источников – речи, статьи и доклады советских политических деятелей. Кроме того, данные источники позволили более детально и подробно рассмотреть специфику взаимоотношений представителей органов власти с творческой интеллигенцией.

Четвёртым, наиболее многочисленным видом источников, выступает делопроизводственная документация. В ходе проведения исследования использовались как опубликованные материалы в обозначенных выше сборниках документов, так и неопубликованные документы из фондов Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ), Российского государственного архива новейшей истории (РГАНИ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), а также Архива внешней политики Российской Федерации (АВП РФ).

Особый интерес представляют документы Аппарата ЦК КПСС (1949–1991 гг.), представленные в ф. 5 РГАНИ. С их помощью было исследованы отдельные аспекты работы Отдела пропаганды и Отдела культуры, предложения, пожелания и просьбы со стороны представителей Госкино и Союза кинематографистов. Немаловажным вкладом в исследование стали материалы, затрагивающие деятельность «Совэксспортфильма» и «Совинфильма». В рамках исследования государственной политики в сфере идеологии и пропаганды также были проанализированы материалы ф. 3 – Политбюро ЦК КПСС (1952–1991 гг.) и ф. 72 – Идеологической комиссии при ЦК КПСС (1962–1966 гг.) РГАНИ. Кроме того, при изучении советской государственной культурной политики периода холодной войны были использованы материалы Ф. 100 – Подотдел писем Общего отдела ЦК КПСС (1953–1991 гг.) РГАНИ.

Крайне информативными являются документы из фондов РГАЛИ. В рамках подготовки диссертационного исследования автором были проанализированы фонды документов ключевых органов государственного управления, отвечавших за функционирование советской киноотрасли: ф. 2944 – Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (1963–1992 гг.) и ф. 2456 – Министерство кинематографии СССР. Также были использованы источники из ф. 2936 – Союз кинематографистов СССР (1965–1991) – которые благодаря анализу стенограмм заседаний, сессий и творческих дискуссий, позволили более глубоко исследовать идеологические направления работы организации. Также были изучены материалы ф. 2912 – Редакция журнала «Искусство кино» (с 1931 г. – по настоящее время), ф. 2918 – Всесоюзное объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм» (1945–1991 гг.). Дополнительная информация об отдельных аспектах и нюансах международной деятельности Союза кинематографистов была получена из фондов личного происхождения: ф. 3239 – Коноплев Борис Николаевич (1909–1982 гг.) и ф. 3076 – Згуриди Александр Михайлович (1904–1998 гг.).

Важными источниками также выступают материалы ф. Р-5446 – Совет Министров СССР в ГА РФ, привлечение которых позволило осветить ряд специфических аспектов организационно-управленческой модели. В их числе – вопросы организации функционирования, финансирования, кадровой политики, материально-технического снабжения киноотрасли. Для изучения специфики советско-американских культурных связей в преддверии холодной войны была задействована делопроизводственная документация из ф. 0129 и ф. 129 АВП РФ.

Кроме того, при работе над диссертационным исследованием были использованы опубликованные документы Государственного департамента США эпохи холодной войны, привлечение которых позволило не только изучить избранные аспекты внешнеполитической пропагандистской работы в Соединённых Штатах, но и провести сравнительный анализ методов и технологий идеологического влияния.

Источники личного происхождения можно разделить на несколько категорий. К первой из них относятся мемуары официальных лиц – государственных деятелей и партийных функционеров (Т.Д. Шепилова¹, Г.М. Корниенко², А.С. Черняева³, А.Н. Яковлева⁴, В.И. Болдина⁵ и т.д.), которые позволяют выявить основные направления идеологической работы и её особенности на разных этапах холодной войны, рассмотреть место кинематографа в системе советской пропаганды. Ко второй категории относятся мемуары советских кинематографистов: режиссёров, актёров, участников производственного процесса, кинокритиков: Г.В. Александрова⁶, Э.Г. Климова⁷, Э.А. Рязанова⁸, А.Н. Медведева⁹. Данные материалы дают возможность получить представление об отдельных аспектах советского кинопроизводства, которые не имеют освещения в официальных документах, определить степень влияния цензурного аппарата, выявить мотивацию представителей кинематографической среды. Кроме того, важную информацию о деятельности Гостелерадио можно почерпнуть из мемуаров Н.Н. Месяцева¹⁰, Л.П. Кравченко¹¹, В.В. Егорова¹².

Шестым видом источников по теме исследования являются материалы периодической печати. В их числе следует отметить публикации в журналах «Искусство кино» и «Советский экран», а также газете «Советская культура». «Искусство кино» – один из наиболее значимых журналов, посвященных кинематографу, выступает в качестве информативного источника для изучения истории советской кинокритики в качестве актора идеологического влияния,

¹ Шепилов Д.Т. Непримкнувший: воспоминания. М., 2017.

² Корниенко Г.М. Холодная война: Свидетельство ее участника. М., 2001.

³ Черняев А.С. Совместный исход. Дневник двух эпох. 1972–1991 годы. М., 2008.

⁴ Яковлев А.Н. Сумерки. Изд. 2-е, доп. и перераб. М., 2005.

⁵ Болдин В.И. Крушение пьедестала: штрихи к портрету М.С. Горбачёва. М., 1995.

⁶ Александров Г.В. Эпоха и кино. М., 1983.

⁷ Климов Э.Г. Неснятое кино: сценарии: вымыслы, преображение, интервью, воспоминания / сост. Г. Климов и др. М., 2008.

⁸ Рязанов Э.А. Неподведенные итоги. М., 1995.

⁹ Медведев А.Н. Территория кино. М., 2001.

¹⁰ Месяцев Н.Н. Горизонты и лабиринты моей жизни. М., 2005.

¹¹ Кравченко Л.П. Как я был телевизионным камикадзе. М., 2005.

¹² Егоров В.В. Телевидение. Страницы истории. М., 2004.

дает возможность охарактеризовать историю производства художественных фильмов, позволяет проследить тенденции популяризации конкретных жанров и тем. Материалы журнала «Советский экран» представляют особую ценность для анализа восприятия кинопродукции зрительской аудиторией. Особо ценным источником для рассмотрения динамики изменений вкусов зрителей, их восприятия актуальных тем являются результаты конкурсов на лучший фильм года, которые проводил журнал с 1950-х по начало 1990-х гг. Заметки и статьи газеты «Советская культура» позволяют проследить этапы развития советского кинопроизводства – от строительства новых кинотеатров до увеличения мощностей киностудий. Избранные вопросы, связанные с функционированием киноотрасли, работой кинопроката, репертуарной политики, взаимодействием с иностранными кинематографистами были исследованы в статьях, заметках, репортажах центральных газет, в числе которых «Правда», «Аргументы и факты», «Огонёк», «Комсомольская правда». Кроме того, телеанонсы газеты «Правда» использовались автором для изучения специфики демонстрации телефильмов. В качестве дополнительных источников для исследования трансформаций идеологического дискурса также привлекались материалы центральных газет.

Наконец, седьмым видом источников выступают советские художественные фильмы. Исходя из предмета и объекта исследования, в качестве основного критерия для отбора и анализа художественных фильмов автор принимал их популярность. В ходе работы было проанализировано более 90 советских художественных фильмов, конструируя в своём нарративе образ врага. Кроме того, в диссертационном исследовании уделено внимание ряду советских и зарубежных художественных кинокартин, которых нельзя причислить к конфронтационным фильмам. Однако обращение к данным произведениям, пользовавшимся у зрителей популярностью, дает представление о предпочтениях зрительской аудитории, жанровых тенденциях мирового и отечественного киноискусства.

Таким образом, совокупность опубликованных и неопубликованных разнородных документов и материалов позволила изучить систему работы пропагандистского аппарата, специфику взаимоотношений власти и общества кинематографистов, судьбу некоторых кинокартин, проанализировать зрительские настроения и предпочтения, трансформации общественного мнения. Комплекс разнородных источников, привлеченных в рамках работы над диссертацией, достаточно полон, что даёт возможность всестороннего исследования использования художественного кинематографа в качестве инструмента идеологического противоборства в период холодной войны.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринята попытка системно проанализировать историю советской государственной идеологической политики в сфере художественной кинематографии (1946–1991 гг.), в том числе:

1. Выявлены структура пропагандистского аппарата, цели, задачи и функции органов, ответственных за создание пропагандистской кинопродукции. На основе анализа деятельности партийных органов пропаганды и ряда нормативно-правовых актов доказано, что советский художественный кинематограф рассматривался в качестве инструмента для реализации долгосрочных стратегий идеологического влияния.

2. Раскрыты особенности институционального управления кинематографом, определены цели, задачи, функции двух основных государственных структур, отвечавших за создание художественных фильмов в системе государственного управления, – Госкино и Гостелерадио. Аргументирована противоречивость организационно-производственной системы в условиях конкурентной борьбы между данными государственными органами.

3. Установлены особенности взаимоотношений представителей государственных структур и кинематографического сообщества с учетом влияния на них объективных и субъективных факторов.

4. Определена специфика функционирования кинопрокатной сети, установлены этапы ее развития. Доказано, что основным недостатком на протяжении всей холодной войны в советской системе распространения кинофильмов как через прокатную сеть, так и через демонстрацию на телевидении оставался дисбаланс на уровне репертуарной политики, непосредственно связанный со стремлением к коммерческой выгоде от проката.

5. Определены цели и задачи использования художественного кинематографа в качестве средства культурной дипломатии на международной арене. Раскрыты основные направления работы «Совэкспортфильма» и «Совинфильма» – организаций, непосредственно отвечавших за распространение советской кинопродукции на мировом рынке и развитие внешних связей.

6. На основе исходных данных по прокату выявлены характерные зрительские предпочтения, установлена степень идеологического влияния на советского и зарубежного зрителя периода холодной войны художественных фильмов разных жанров, сюжетов и тематик.

7. Определены направления идеологического противоборства, раскрыты методы их актуализации в художественном кинематографе на каждом из этапов идеологического противоборства в рамках холодной войны.

8. Установлены и систематизированы основные элементы образа врага в нарративе советских художественных фильмов, определены особенности их использования в кинокартинах разных жанров. Доказана прямая взаимосвязь между формированием новых элементов в структуре конфронтационных фильмов и этапами развития взаимоотношений СССР и США на протяжении холодной войны.

9. Комплексно раскрыты факторы, способствовавшие трансформациям идеологического дискурса, выявлено их влияние на пропагандистский нарратив в структуре конфронтационных фильмов и эволюцию тем, сюжетов, идей в советском художественном кинематографе.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Структура советского пропагандистского аппарата включала несколько параллельно существующих и неоднократно трансформируемых партийных ведомств, каждое из которых выполняло функции директивного контроля над советским киноискусством. Указанные трансформации диктовались как внешне-, так и внутривнутриполитическими причинами. Но на протяжении всего этапа холодной войны обострение международной обстановки сопровождалось ужесточением контроля над киноиндустрией и активацией пропагандистского дискурса, тогда как нормализация отношений между странами, напротив, не всегда сопутствовала либерализации в культурной сфере, что подтверждает стратегическую важность использования кинематографа в советской системе ведения массовой пропаганды.

2. Советская управленческая структура включала государственные органы власти, отвечавшие за решение организационно-производственных задач киноотрасли: Госкино и Гостелерадио (с 1957 г.). По мере своего развития и усложнения цензурного аппарата эта сложная, номинально дифференцированная структура способствовала возникновению и накоплению противоречий между ведомствами, что затрудняло работу, вызывало недовольство кинематографистов и зачастую напрямую сказывалось на эффективности конечного продукта – художественного фильма.

3. На ход и результаты совместной работы представителей партийных и государственных органов и кинематографистов влияло множество факторов – от изначально заданных условий создания фильма до специфики личных отношений, жизненного опыта и творческого подхода. Главной особенностью советского киносообщества являлась прямая вовлечённость большинства его членов в организационные процессы. Этому способствовало создание и становление Союза кинематографистов, который уже на этапе 1970-х гг. трансформировался в отдельную структуру, преследующую собственные интересы и зачастую вступающую в прямое противостояние с государственными органами власти.

4. Достижению максимальной эффективности советского кинематографа в качестве инструмента идеологического влияния препятствовало стремление к коммерческой выгоде от кинопроката. Это приводило к дисбалансу репертуарной политики, выразившемуся еще на первом этапе холодной войны и перманентно наблюдавшемуся на протяжении всего рассматриваемого периода. Приоритет в пользу иностранной кинопродукции, способной привлечь зрительскую аудиторию, наносил серьезный ущерб идеологической работе.

5. Приоритетной целью в области использования кинематографа в качестве средства культурной дипломатии являлось стремление к всеохватному распространению советской кинопродукции на мировом рынке. Достижение данной цели предполагало ряд задач: продажу фильмов в зарубежные страны, использование практики совместного производства с иностранными кинематографистами, участие в международных кинофестивалях. Указанные задачи выполнялись, однако ряд недостатков в процессе работы прямо влияли на конечную эффективность внешнеполитической пропаганды.

6. Главными показателями зрительского интереса к фильму на протяжении всего рассматриваемого периода выступали степень его развлекательности и зрелищности. При этом на успешность кинокартин разных жанров и их эффективность в роли идеологического актора в значительной степени влиял социокультурный контекст в разрезе конкретного периода, который определял жанровые предпочтения аудитории: от шпионских детективов 1950–1960-х гг. до драм и мелодрам с элементами эротики во второй половине 1980-х гг.

7. Направления идеологического противоборства сводились к утверждению главных тезисов, составляющих основу идеологической политики СССР послевоенного периода. Для их актуализации в сфере художественного кинематографа применялся ряд методов, главным из которых выступало тематическое планирование, подразумевавшее обеспечение пропагандистского нарратива в структуре кинопродукта.

8. Стандартные элементы образа врага сводились к ряду характеристик в соответствии с сущностью врага, его уровнем, модусами времени, эмоциональным восприятием. Приёмы изображения и актуализации врага соответствовали заданным направлениям идеологического противоборства, при трансформации которых пропагандистский дискурс на разных этапах холодной войны упрощался или же, напротив, усложнялся.

9. Советская идеологическая доктрина выступала центральным фактором, влиявшим на сущность реализации культурной политики, методы и средства использования кинематографа в качестве инструмента идеологической борьбы. На протяжении холодной войны зависимость кинопропаганды от государственной идеологической доктрины диктовала прямую взаимосвязь между догматизацией и стандартизацией нарративов в структуре конфронтационных фильмов со стагнацией самой идеологической модели.

Соответствие диссертационного исследования паспорту научной специальности. Диссертационное исследование выполнено в рамках специальности 5.6.1. – Отечественная история. Работа соответствует следующим направлениям исследований: 9. История общественной мысли. Интеллектуальная история. Историческая имагология. История образования и образовательных институтов; 12. История развития культуры, науки и образования России, ее регионов и народов; 23. Россия в крупнейших международных конфликтах; 24. История государственной и общественной идеологии, общественных настроений и общественного мнения.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что оно способствует углублению знаний о реализации государственной политики идеологической борьбы периода холодной войны в советском кинематографе, вносит вклад в изучение практик и методов использования художественного кино для создания образа врага в период идеологического противостояния СССР и США. В исследовании выявлены особенности, достоинства и недостатки в направлениях, методах и приёмах, применяемых в целях оказания

идеологического воздействия на аудиторию. Результаты исследования позволяют совершенствовать понятийный аппарат и процедуры исторического исследования кинематографа как средства пропаганды и идеологического влияния в XX – XXI вв.

Практическая значимость исследования заключена в непосредственных результатах изучения опыта ведения идеологической борьбы средствами кинематографа. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы для разработки спецкурсов, учебных и методических пособий для учреждений высшего образования, широкого круга специалистов гуманитарного профиля. Положения и выводы диссертации применимы в деятельности музеев, историко-просветительных парков, современных кинематографистов.

Апробация темы исследования. Основные положения по теме диссертационного исследования были апробированы на 8 международных и всероссийских конференциях, 4 из которых являлись международными: VIII Апрельской междисциплинарной международной научной конференции «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (г. Санкт-Петербург – Москва, 26–27 апреля 2021 г.); Международной научной конференции «Ялта 1945: уроки истории» (г. Ялта, Ливадийский дворец-музей, 17–18 февраля 2022 г.); III Международной научно-практической конференции «Сурожские чтения» (г. Судак, 15–16 сентября 2022 г.); Международной научной конференции «Ялта 1945: уроки истории» (г. Ялта, Ливадийский дворец-музей, 16–17 февраля 2023 г.). Также автор приняла участие в 4 всероссийских конференциях: VI Всероссийской научно-практической конференции «Крым в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы» (г. Симферополь, 4–5 июня 2021 г.), I Всероссийской научной конференции «Ветер Перестройки» (г. Санкт-Петербург, 28–30 октября 2021 г.), IV Всероссийской научно-практической конференции «Весна Освобождения» (г. Судак, 7–8 апреля 2022 г.), Всероссийской научной конференции с международным участием «Советский век в российской и мировой истории», посвященной 100-летию образования СССР (г. Пенза, 20 октября 2022 г.).

Основные положения исследования отражены в 15 научных публикациях автора. Пять из них опубликованы в ведущих рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, две статьи индексируются в международной наукометрической базе Scopus («Скопус»).

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории России ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского».

Структура диссертации обусловлена поставленными целями и задачами исследования, построена по тематико-хронологическому принципу. Работа состоит из введения, трёх глав, в составе которых – 9 параграфов, заключения, списка использованных источников и литературы и приложений.

1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ В СИСТЕМЕ СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЫ ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

1.1. Советский пропагандистский аппарат и основные направления его деятельности

Поэтапное изменение характера международных отношений в период 1945–1946 гг. и нарастание напряженности между союзниками во Второй мировой войне внесло коррективы в ведущуюся пропагандистскую работу как внутри СССР, так и за пределами страны. В условиях разворачивающейся холодной войны возникло два фронта борьбы: геополитический и культурно-идеологический. Идеологическая конфронтация между СССР и США фактически представляла собой противостояние между двумя цивилизационными системами, в котором пропаганда выступала одним из важнейших факторов и внутривнутриполитического, и внешнеполитического влияния. В соответствии с этим одной из основных целей государственной политики было создание действенной и результативной пропагандистской системы, охватывающей все сферы жизни советского общества, в том числе и культуру.

Широкое использование искусства в пропагандистских целях находило свое отражение в жестком контроле за сферой культуры, который осуществлялся целым рядом ведомств. При этом необходимо отметить, что советская власть уделяла внимание культурной политике с момента своего становления. Очевидные возможности использования кинематографа в деле пропаганды и агитации сводились не только к тому, что кино являлось самым зрелищным видом искусства, но и к его способности просто и понятно донести до зрителя (часто неграмотного или малообразованного) идеологический базис первого в мире социалистического государства. Немаловажным также было и то обстоятельство, что факт широкого распространения большевиками кинематографа

как наиболее технологичного искусства являлся актом пропаганды, свидетельствующим о прогрессивном характере новой власти¹.

Эпохальной вехой для развития советской кинопропаганды стала первая половина 1920-х гг. Именно в этот период, в 1924 г. на XIII съезде РКП(б) И.В. Сталин провозгласил кино «величайшим средством массовой агитации»². В связи с этим следует отметить, что именно И.В. Сталин, несмотря на общеизвестную фразу В.И. Ленина о важности кино, способствовал окончательному превращению кинематографа в орудие советской пропаганды. На XIII съезде РКП(б) также была принята резолюция «Об агитпропработе», в которой аспекты развития кинематографа были вынесены шестью отдельными пунктами³. Наконец, в 1928 г. состоялось Всесоюзное партийное киносовещание, в итоговой резолюции которого содержались конкретно поставленные общественно-политические задачи в области развития кинематографии⁴.

Следующее десятилетие ознаменовало новый этап в истории искусства социалистического реализма. Великая Отечественная война и последовавшая за ней холодная война создали перед советским пропагандистским аппаратом новые вызовы. При очевидной значимости документального кино как оружия информационной войны, не отрицалась и важность художественных фильмов, в том числе и в качестве инструмента внешнеполитической пропаганды. Ещё в 1941 г. М.И. Дубсон в докладной записке к В.М. Молотову отмечал: «...Задача заключается в том, чтобы на экранах Америки и, следовательно, многих других стран появились такие фильмы о нашей родине, в которых правдиво и убедительно рассказывалось бы о СССР то, что может завоевать для нас

¹ Reeves N. The power of film propaganda: myth or reality... P. 49.

² Тринадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчёт. М., 1963. С. 125.

³ Там же. С. 665.

⁴ Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б.С. Ольхового. М., 1929. С. 432.

сердца и души американцев»¹. К подобным выводам приходила и американская сторона, для которой опыт военного времени показал необходимость использования силы международного общественного мнения для служения американским внешнеполитическим интересам².

Таким образом, именно военный период стал основополагающим для выбора тактики использования искусства в пропагандистских целях. Во многом этому поспособствовали исходные условия развития советской и американской киноотрасли. К тому моменту у СССР уже был накоплен колоссальный практический опыт довоенных лет. Американская киноиндустрия, не располагая наработками подобного уровня, имела несоизмеримо большие экономические преимущества: помимо экспорта американских картин, в 1944–1945 гг. обсуждалась даже возможность открытия в Москве кинотеатра, демонстрирующего исключительно англо-американские фильмы³. М.К. Калатозов в своих мемуарах о поездке в США подчеркивает, что американские компании вели переговоры не только о создании советско-американской организации по вопросам проката (весьма пассивно до конца Сталинградской битвы), но и с представителями немецких фирм⁴.

К концу Великой Отечественной войны массированное культурное наступление как со стороны США, так стороны Великобритании стало вызывать откровенное беспокойство советской власти. Поскольку атмосфера союзной солидарности способствовала возникновению проблемы поддержания идеологической дисциплины в СССР, уже к концу 1944 г. началось свёртывание культурных обменов с Западом, в том числе и кинообменов⁵. Характерным предвестником развернувшегося в будущем идеологического противостояния

¹ АВП РФ. Ф. 129. Оп. 25. Д. 37. Л. 48.

² Osgood K. Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad. Lawrence, 2006. P. 33.

³ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 29. Д. 82. Л. 3.

⁴ Калатозов М. К. Лицо Голливуда. М., 1949. С. 109.

⁵ Печатнов В.О. Сталин, Рузвельт, Трумэн: СССР и США в 1940-х гг.: Документальные очерки... С. 171–172.

являлось также пристальное внимание союзников к европейскому кинорынку. Информация о подготовке в середине 1944 г. американских и английских фильмов в иностранных вариантах на европейских языках для демонстрации на освобождённых территориях способствовала спешной активизации того же рода работ Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР¹.

Наряду с тенденциями усиления идеологической борьбы в указанный период еще наблюдались попытки взаимодействия с союзниками, которые «в рамках официальной риторики сводились к “осторожному оптимизму” по отношению к англо-советско-американской коалиции»². Но уже 18 апреля 1946 г. в выступлении на совещании в Агитпропе по вопросам пропаганды секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов указал на необходимость усиления руководящего влияния партии на все отрасли идеологической работы³. С этого момента для советского искусства, в том числе и кинематографа, началась новая веха. Однако для того чтобы исследовать стратегию работы по реализации культурной политики и использованию кинематографа в качестве средства пропаганды в годы холодной войны, необходимо, прежде всего, охарактеризовать саму систему советского пропагандистского аппарата.

На протяжении всего рассматриваемого периода, со второй половины 1940-х по конец 1980-х гг., в пропагандистской и агитационной деятельности ключевой оставалась роль партии. Цели и направления идеологической работы определялись на съездах и пленумах ЦК КПСС. Именно их решения диктовали основные задачи для партийных органов, прямо или косвенно ответственных за данную работу. Следует учитывать, что влияние на управление культурными процессами нередко оказывали решения съездов и постановления ЦК КПСС, напрямую не связанные с культурой⁴. Немаловажную роль в

¹ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М., 2005. С. 713.

² Печатнов В.О. Сталин, Рузвельт, Трумэн: СССР и США в 1940-х гг.: Документальные очерки... С. 461.

³ Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / под общ. ред. А.Н. Яковлева; сост. Д.Г. Наджафов, З.С. Белоусова. М., 2005. С. 47.

⁴ Белошапка Н.В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева... С. 17.

процессе ведения идеологической борьбы и выбора ее направлений также играли секретари ЦК, курировавшие идеологическую сферу, значительное влияние на идеологический дискурс оказывали избранные представители партийной элиты.

Функционально пропагандистский аппарат СССР в годы холодной войны сводился к деятельности нескольких отделов ЦК, одни из которых выполняли стратегические, а другие – тактические задачи¹. Основным отделом, курировавшим данное направление, был Отдел агитации и пропаганды, организованный в апреле 1920 г. На протяжении всей холодной войны он являлся одним из самых крупных и влиятельных отделов в аппарате ЦК. Несмотря на то что его структура неоднократно трансформировалась, а название менялось [см. Приложение 1. Табл. 2], основные функции этого отдела ЦК оставались неизменными и сводились к решению стратегических задач. В соответствии с этим трансформации в его структуре в большинстве случаев были непосредственно связаны с поворотами идеологического курса под влиянием внутренних и внешних факторов. Так, в начале 1960-х гг. в связи с обострением международной обстановки, в его структуре был создан особый подотдел внешнеполитической пропаганды². Однако параллельно с Отделом агитации и пропаганды в аппарате ЦК функционировал специальный отдел, курировавший направление внешнеполитической пропаганды. В разные годы он носил название Отдела внешней политики, Отдела внешних сношений, Внешнеполитической комиссии, Отдела / Комиссии ЦК КПСС по связям с иностранными коммунистическими партиями, Международного отдела [см. Приложение 1. Табл. 1]. Ха-

¹ Митрохин Н.А. Back-Office Михаила Суслова или кем и как производилась идеология брежневского времени. URL: <https://journals.openedition.org/monderusse/7955> (дата обращения: 22.08.2023); Раскатова Е.М. Отдел культуры ЦК КПСС и художественная интеллигенция: о новом стиле советской номенклатуры в конце 1960-х–начале 1980-х гг. ... С. 44–51.

² Силина Л.В. Внешнеполитическая пропаганда в СССР в 1945–1985 гг. (по материалам отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)– КПСС)... С. 56.

рактик его работы отличался, поскольку, как отмечал К.Н. Брутенц, «идеологический, пропагандистский аспект в деятельности отдела определялся идеологическим характером международного коммунистического движения»¹. Тактические задачи в рамках идеологической политики в аппарате ЦК выполняли другие отделы. В сфере культуры, в частности, кинематографа следует выделить Отдел культуры (до 1953 г. – Отдел художественной литературы и искусства) [см. Приложение 1. Табл. 3].

Приведённое описание лишь фрагментарно характеризует специфику деятельности советского пропагандистского аппарата и направления его работы с кинематографом. Для более детального анализа требуется рассмотреть основные этапы эволюции партийных органов.

Первый этап – период конца 1940-х–начала 1950-х гг. – переориентация пропаганды в новых условиях ведения холодной войны. Он был связан с несколькими этапами перестройки партийного аппарата и государственных органов, выразившихся в 1946 г. в реформе функций Оргбюро и Секретариата ЦК, в 1948 г. – в восстановлении производственно-отраслевого принципа построения аппарата, а в 1952 г. – во вторичном введении функционального принципа². Однако перманентная смена кадрового состава в Управлении пропаганды и агитации (далее – УПА) ЦК, которое в 1948 г. было заменено Отделом пропаганды и агитации ЦК (далее – ОПА), была связана не только с этим. Д.Т. Шепилов в мемуарах, описывая свой разговор с А.А. Ждановым в 1947 г., когда с поста руководителя УПА был снят Г.Ф. Александров, подчёркивает, что, по словам Жданова, главной задачей партии была чистка и укрепление Агитпропа, без которой невозможно было вести успешное наступление на идеологическом фронте³.

¹ Брутенц К.Н. Тридцать лет на старой площади. М., 1998. С. 132–133.

² Зеленов М.В. Перестройка аппарата ЦК ВКП (б) в 1946 г., в июле 1948 и октябре 1952 г.: структура, кадры и функции (источники для изучения) // Новейшая история России. СПб., 2011. № 1. С. 98.

³ Шепилов Д.Т. Непримкнувший: воспоминания... С. 445.

Ряд изменений происходил также в Отделе внешней политики ЦК ВКП(б), в 1948 г. ставшим Отделом внешних сношений ЦК ВКП(б). В свою очередь, в 1949 г. была создана Внешнеполитическая комиссия ЦК ВКП(б), существовавшая до 1952 г., который был передан аппарат Отдела внешних сношений ЦК ВКП(б). В число функций Внешнеполитической комиссии входил контроль за деятельностью советских общественных организаций в их внешних сношениях, в состав комиссии также входил отдел пропаганды и агитации¹. О степени влияния Внешнеполитической комиссии на вопросы, связанные с внешними сношениями в сфере кинематографии, можно судить по отчёту председателя комиссии В.Г. Григорьяна о проверке состояния проката советских фильмов за рубежом, проведенной в 1949 г.² Ещё через год Внешнеполитическая комиссия ЦК ВКП(б) трансформировалась в Комиссию ЦК КПСС по связям с иностранными коммунистическими партиями. До 1953 г. её по-прежнему возглавлял В.Г. Григорьян, после 1953 г. – М.А. Суслов.

«Чистки» и усиление контроля со второй половины 1940-х гг. наблюдались на всех уровнях власти и касались всех сфер общественной жизни. Внимание кинематографу было уделено на самом высоком уровне: уже в 1946 г. к показу была запрещена вторая часть фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный»³, принято решение о переработке фильма В. Пудовкина «Адмирал Нахимов»⁴, раскритикована Сталиным, помимо перечисленных работ, картина Л. Лукова «Большая жизнь». Ещё через год на официальном уровне был взят ориентир на качество картин в ущерб их количеству, положивший начало эпохи малокартинья. Однако наиболее значимым событием первого периода холодной войны в деятельности партийных органов стал выход в 1949 г.

¹ Политбюро ЦК ВКП (б) и Совет Министров СССР. 1945–1953 / сост.: О.В. Хлевнюк, Й. Горлицкий, Л.П. Кошелева [и др.]. М., 2002. С. 75.

² РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 52.

³ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 723.

⁴ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 730.

«Плана мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» – документа, заложившего основы пропагандистского нарратива в искусстве на дальнейшие годы.

Вторая масштабная трансформация аппарата пропаганды была начата в период реструктуризации партийных органов 1950-х гг. В марте 1953 г. в аппарате ЦК был выделен Отдел науки и культуры ЦК КПСС, который спустя два года также был разделен на Отдел науки и Отдел культуры, руководство которым было возложено на Д.А. Поликарпова¹. В начале 1960-х гг. в его составе присутствовало три сектора: художественной литературы, искусств и кинематографии². Процесс разделения отделов ЦК эпохи реформ Хрущёва также затронул и Комиссию ЦК КПСС по связям с иностранными коммунистическими партиями (с 1953 г. – Отдел ЦК КПСС по связям с иностранными коммунистическими партиями). В 1957 г. отдел был разделён на Международный отдел ЦК КПСС по связям с коммунистическими партиями капиталистических стран и Отдел ЦК КПСС по связям с коммунистическими и рабочими партиями социалистических стран, просуществовав в таком виде вплоть до 1988 г.

В большей же степени перемены в партийном аппарате, произошедшие после смерти И.В. Сталина, затронули Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС, который был разделён на два параллельно существовавших отдела: Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС по РСФСР и Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС по союзным республикам. Тем не менее уже в 1962 г. единый орган управления был восстановлен, получив название Идеологического от-

¹ Гольдин М.М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. URL: <https://refdb.ru/look/1916942-pall.html> (дата обращения: 13.07.2023).

² Белашапка Н.В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева... С. 24.

дела ЦК КПСС, руководство которым был возложено на Л.Ф. Ильичёва. В состав Идеологического отдела вошел и бывший Отдел культуры, и подотдел кинематографии¹.

Не менее значительной единицей в партийном аппарате в этот период становится созданная в 1958 г. Комиссия ЦК КПСС по вопросам идеологии, культуры и международных партийных связей, председателем которой был назначен М.А. Суслов. За время работы Комиссии ею были рассмотрены вопросы закупки иностранных художественных фильмов, планов культурного сотрудничества, практики отбора и проката зарубежных фильмов, принят ряд постановлений, непосредственно связанных с работой киноотрасли. Однако она просуществовала только до 1961 г. и была упразднена. В большей степени данное решение можно объяснить значительным ослаблением позиций Суслова, которое, по мнению ряда исследователей, приходится именно на этот период². Деятельность Идеологической комиссии, созданной под руководством Ильичёва в 1962 г. (с 1964 г. ее возглавлял П.Н. Демичев) носила иной характер. Из ведения Комиссии были изъяты международные вопросы, она не принимала постановления и лишь обсуждала проблемы и готовила по ним предложения, затем выносившиеся на Секретариат и Президиум ЦК³.

Таким образом, специфика работы партийных пропагандистских органов власти на этом этапе диктовалась тремя ключевыми обстоятельствами: внутрипартийной борьбой, приводившей к изменениям кадрового состава партийного аппарата, решениями XX съезда, требующими обоснования на идеологическом уровне и связанными с данными решениями расширения культурных контактов, в том числе и с западными странами.

¹ Огрызко В.В. Культура под бдительным оком Кремля: кто и как контролировал писателей и художников в золотые годы правления Брежнева // Литературная Россия. 2021. № 39 (3002). 22 окт. URL: <https://litrossia.ru/item/kultura-pod-bditelnym-okom-kremlya/> (дата обращения: 17.09.2023).

² Сушков А.В. Президиум ЦК КПСС в 1957–1964 гг.: личности и власть. Екатеринбург, 2009. С. 203; Спицын Е.Ю. Политбюро и Секретариат ЦК в 1945–1985 гг.: люди и власть. М., 2022. С. 422.

³ Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы. М., 1998. С. 25.

Третий этап реорганизации аппарата пропаганды был связан как с внутренними, так и внешними причинами. Он был начат в 1965 г., после смещения Н.С. Хрущёва. Объективным фактором, свидетельствующим о необходимости активизации идеологической работы, выступал очередной период обострения международных отношений на фоне Берлинского и Карибского кризисов. В 1963 г. посол СССР в США А.Ф. Добрынин докладывал, что в последнее время правящие круги США начали уделять чрезвычайно большое, «беспрецедентное в прошлом» значение вопросам идеологической борьбы против СССР¹. Отчёт завершался предложением о создании в рамках Идеологической комиссии или Международного отдела специального единого органа, повсеместно координирующего работу по пропаганде министерств и ведомств² (предложение о создании единого общегосударственного центра по пропаганде на заграницу выдвигалось и год спустя³). В том же году, впервые за длительное время, был проведён Пленум ЦК по идеологическим вопросам. В Постановлении пленума по докладу Л.Ф. Ильичева была поставлена главная задача идейно-воспитательной работы партии в современных условиях, а также задачи для печати, радио, кино и телевидения⁴. Спустя 2 года, в 1965 г. в советском пропагандистском аппарате вновь наметились изменения. Идеологический отдел ЦК КПСС был расформирован на Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС, который просуществовал до 1988 г., Отдел культуры и Отдел науки.

Значительный интерес в рамках этого периода работы аппарата представляет кадровая политика. Во-первых, на посту руководителя Отдела пропа-

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 54. Л. 129.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 54. Л. 137.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 115. Л. 114.

⁴ Об очередных задачах идеологической работы партии. Постановление Пленума ЦК КПСС по докладу секретаря ЦК КПСС товарища Ильичева Л.Ф., принятое единогласно 21 июня 1963 года // Справочник партийного работника. 1964. № 5. С. 7–24.

ганды и агитации с 1965 по 1985 гг. сменилось пять управленцев – В.И. Степаков, А.Н. Яковлев, Г.Л. Смирнов, Е.М. Тяжелников, Б.И. Стукалин. Во-вторых, уже в этот период сложилась институциональная привязка секретарей к отделам ЦК, когда каждый из секретарей не только занимался определенным направлением работы, но и отвечал за функционирование конкретных отделов¹. С 1966 г. за работу всех трех отделов, созданных на базе бывшего Идеологического отдела ЦК отвечал П.Н. Демичев, с 1976 г. – М.В. Зимянин. В третьих, середина 1960-х гг. традиционно трактуется в качестве апогея борьбы между А.Н. Шелепиным и М.А. Суловым, по итогам которой М.А. Сулов вернул и укрепил свои позиции, став главным партийным идеологом². Именно его взгляды на стиль и методы ведения идеологической работы являются первопричиной стабильной, единой линии в работе пропагандистского аппарата ЦК при учете указанных кадровых изменений. Как замечает Г.А. Арбатов, «за кулисами он <Сулов> постоянно играл консервативную роль»³. Ему вторит Г.М. Корниенко: «Сулова не без оснований считали догматиком в идеологических вопросах»⁴. Основополагающими принципами управления идеологией при Сулове стали догматизм, консерватизм и традиционализм.

В целом, в этот период контроль за киноотраслью сохраняет директивный характер, чему во многом поспособствовал выход постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1972 г., которое, по мнению ряда авторов, вновь усиливало контроль за кино⁵. В этих условиях с конца 1970-х гг. начинают звучать новые призывы к активизации

¹ Болдовский К.А., Пивоваров Н.Ю. На пути к «брежневской стабильности»: Секретариат Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза в 1966–1968 годах // Новейшая история России. СПб., 2020. № 3. С. 686–687.

² Медведев Р.А., Ермаков Д.А. «Серый кардинал»: М.А. Сулов: политический портрет. М., 1992. С. 171.

³ Арбатов Г.А. Человек системы: Наблюдения и размышления очевидца ее распада. М., 2002. С. 226.

⁴ Корниенко Г.М. Холодная война: свидетельство ее участника... С. 245–246.

⁵ Кречмар Д. Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко, 1970–1985 гг. ... С. 57; Белашапка Н.В. Государственное управление культурой в СССР: механизм, методы, политика // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». Ижевск, 2009. № 2. С. 88.

всех средств пропаганды. Во-первых, несмотря на то, что Международный отдел не подвергся реструктуризации с 1957 г. и продолжал существовать в разделенном виде вплоть до 1988 г., в 1978 г. дополнительно был создан Отдел внешнеполитической пропаганды ЦК КПСС, который в 1982 г. был переименован в Отдел международной информации ЦК КПСС. На протяжении всего периода его возглавлял Л.М. Замятин. Во-вторых, в постановлении по итогам апрельского Пленума вновь отмечалась необходимость развивать наступательный характер пропаганды и агитации, в том числе значительно расширить тематику, объём, географию сообщений о внутренней и международной жизни¹. Наконец, важным обстоятельством в контексте происходивших на международной арене событий является и указание на перестройку многих «многих участков и сфер идеологической работы» в соответствии с Постановлением 1979 г., прозвучавшее в отчётном докладе Генерального Секретаря ЦК Л.И. Брежнева на XXVI съезде КПСС².

Более конкретные задачи идеологической работы (от кадровых вопросов до необходимости создания единой системы контрпропаганды) были сформулированы в докладе Генерального Секретаря ЦК Ю.В. Андропова на Пленуме ЦК КПСС в июне 1983 г. и в постановлении данного Пленума «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»³. В сфере кинематографии решения XXVI съезда КПСС и июньского Пленума ЦК нашли воплощение в первом после эпохи разрядки и последнем за период холодной войны постановлении ЦК, принятом 19 апреля 1984 г., в котором кинематограф вновь называется одним из важнейших средств идеологической

¹ О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы. Постановление ЦК КПСС от 26 апреля 1979 года // Справочник партийного работника. М., 1980. С. 323–324.

² Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л.И. Брежнева. 23 февраля 1981 года // Правда. 1981. № 55. С. 8.

³ Постановление Пленума «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Изд. 9-е, испр. и доп. Т. 14. 1981–1984. М., 1987. С. 417–427.

борьбы¹. В этом контексте интересным представляется коллизия, развернувшаяся в связи с проведением в декабре 1984 г. Всесоюзной конференции по идеологической работе, которую В.А. Медведев называет «крупнейшей вехой утробного процесса перестройки». Автор указывает, что в среде видных идеологических работников, в частности, усилиями В.А. Печенева и Р.И. Косолапова, которых поддерживал секретарь ЦК по идеологии М.В. Зимянин и заведующий Отделом пропаганды ЦК Б.И. Стукалин, развернулась компания дискредитации не только доклада М.С. Горбачёва, но и идеи самой конференции². Принимая во внимание долю субъективности автора, отметим, что М.С. Соломенцев в мемуарах, затрагивая вопрос кадровых перестановок уже на этапе перестройки, вспоминает, что Р.И. Косолапов был освобождён от работы в журнале «Коммунист» по инициативе А.Н. Яковлева с согласия М.С. Горбачёва в связи с «его неподходящими взглядами»³.

Таким образом, переходя к освещению последнего этапа реорганизации пропагандистского аппарата СССР, который датируется второй половиной 1980-х гг., необходимо подчеркнуть следующую его особенность: в отличие от предыдущих периодов процесс кардинальных изменений в аппарате ЦК, связанных с решением кадровых вопросов, был начат задолго до непосредственных изменений самой структуры аппарата. Формально же этот период стартовал с 1988 г., когда Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС вновь трансформирован в Идеологический отдел ЦК КПСС. В этом же году сформирована Идеологическая комиссия ЦК КПСС (с 1990 г. – Постоянная идеологическая комиссия ЦК КПСС). Кроме того, в 1988 г. параллельно существовавшие отделы по связям с коммунистическими партиями слиты в один международный отдел ЦК КПСС и упразднен Отдел культуры ЦК КПСС.

¹ Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». 19 апреля 1984 г. // КПСС в резолюциях... Т. 14. 1981–1984. М., 1987. С. 574–581.

² Медведев В.А. В команде Горбачёва: взгляд изнутри. М., 1994.

³ Соломенцев М.С. Зачистка в Политбюро: как Горбачёв убирал «врагов перестройки». М., 2011. С. 201.

Амбивалентность проводимой политики и сложности, связанные с кардинальным сломом устоев государственного управления, усугублялись противоречиями между ключевыми фигурами в идеологической сфере – Е.К. Лигачёвым и А.Н. Яковлевым. Усиление центробежных тенденций, раскол между членами аппарата ЦК после 1988 г. ярко характеризовали не только разрушение системы контроля и влияния, но и финальную стадию уничтожения всей советской идеологической доктрины. Так, В.И. Болдин вспоминает, что из-за конфликта между руководителями надвое «раскололись все службы и кадры идеологического фронта»¹. Это подтверждает в мемуарах и В.А. Медведев, подчёркивая, что подобная обстановка пагубно отражалась на сфере печати, культуры и науки². Внимание на себя обращает тот факт, что именно Яковлев курировал сферу искусства. При этом, несмотря на провозглашённую гласность, вплоть до постановления ЦК СССР № 1003 «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», контроль за кинематографом по-прежнему сохранялся. На смену ушедшему в прошлое декларативному централизованному управлению пришел теневой фактор, выразившийся в неформальных связях представителей партийной и творческой элиты.

Подводя итоги изучения функционирования советского пропагандистского аппарата, нужно отметить следующие ее особенности. Ведение идеологической работы подразумевало функционирование ряда параллельно существовавших партийных ведомств, что автоматически создавало сложную, разветвленную систему руководящих органов. Их трансформации зачастую диктовались внутривластными причинами, что не всегда соответствовало текущим целям и задачам пропаганды в контексте международной обстановки. Тем не менее на каждом из этапов обострения идеологической борьбы между

¹ Болдин В.И. Крушение пьедестала: штрихи к портрету М.С. Горбачёва. URL: <http://www.x-libri.ru/elib/boldn000/index.htm> (дата обращения: 28.06.2023).

² Медведев В.А. В команде Горбачёва: взгляд изнутри. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/GORBACHEV/medvedev.txt> (дата обращения: 23.07.2023).

СССР и США наблюдалась активация советских органов пропаганды, что, как следствие, приводило к ужесточению культурной политики, в том числе и в киноотрасли. Партийная система управления кинематографом не подразумевала ослабление контроля за данной сферой и в периоды нормализации отношений между странами: на пике разрядки, в 1972 г., вышло постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Это свидетельствует о месте и роли художественного кинематографа в системе пропагандистской работы: через кинематографический нарратив реализовывались долгосрочные стратегии, призванные не только актуализировать идеологическую повестку, но и закрепить стигматизирующие стереотипы и необходимые установки в общественном сознании.

1.2. Институциональные особенности управления советским кинематографом

Поскольку художественный кинематограф на протяжении практически всего периода холодной войны находился под полным государственным контролем, рассмотрение организационных основ производства киноотрасли предполагает изучение деятельности ряда ведомств [см. Приложение 1. Табл. 4–5]. Принимая во внимание фактор частой реорганизации и переподчинения данных ведомств в системе советского государственного управления, а также учитывая аспекты развития и технического совершенствования кинематографа, появление и распространение телевидения, исследование особенностей управления советским кинопроизводством подразумевает поэтапный анализ организационно-производственной системы.

Главным событием для киноотрасли первых послевоенных лет стало проведенное в рамках реформы органов государственной власти преобразование Комитета по делам кинематографии в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР решением от 20 марта 1946 г., во главе которого, как и

в военное время, оставался И.Г. Большаков¹, председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР с июня 1939 г. Организационная структура Министерства включала Главные управления (первое и второе главное управление по прокату художественных фильмов, управление киномеханической промышленности, управление проката кинофильмов, управление кинофикации и т.д.), а также ряд отделов².

Набиравшая ход холодная война и активно ведущаяся перестройка кинематографа под требования времени способствовали ужесточению контроля за идейно-художественным содержанием кинокартин. В 1946 г. в соответствии с Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) на должность заместителя министра кинематографии был утвержден К.С. Кузаков, который ещё с 1944 г. являлся также заместителем начальника УПА ВКП(б)³. В следующем году был реорганизован Художественный Совет Министерства кинематографии СССР, в который, согласно постановлению политбюро ЦК ВКП(б) вошел ряд работников УПА ВКП(б), в частности, заместитель начальника УПА А.М. Еголин, заведующий отделом искусств П.И. Лебедев, заведующий отделом кино В.П. Степанов, секретарь Московского горкома ВКП(б) по пропаганде Н.Н. Данилов. Художественный совет был обязан предоставлять в ЦК ВКП(б) и Правительство «заклучения по всем готовым полнометражным фильмам с оценкой идейно-художественного качества»⁴. В конце 1946 г. были зафиксированы факты выявленных нарушений производства кинокартин, в том числе «большие излишние расходы», завышения смет на производство, случаи хищения государственных средств⁵. Апогеем ужесточившегося контроля стал выход постанов-

¹ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 11. Л. 2.

² РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 11. Л. 3–4.

³ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953... С. 607–609.

⁴ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953... С. 620.

⁵ Там же. С. 607–608.

ления Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых фильмов на 1948 год»¹, после которого был окончательно закреплён ориентир на качество картин в ущерб их количеству.

С этого момента количество выпускаемых советских фильмов вплоть до начала 1950-х гг. неуклонно снижается, в связи с чем указанный период характеризуется как эпоха малокартинья. В сложившейся историографической традиции анализ причин малокартинья зачастую связывается именно с ужесточением идеологического контроля. Так, Н.М. Зоркая видит причину окончания этой эпохи в снижении контроля и цензурного гнета, с чем можно согласиться лишь отчасти, поскольку фактически отказ от малокартинья начался ещё до смерти И.В. Сталина². М. Белодубровская указывает на то, что Сталин, стремясь к высокому качеству кинокартин, в конечном итоге смирился с низкими темпами производительности³. Стремлением к лучшему качеству также объясняет феномен малокартинья киновед Ж. Садуль, отмечая, что после 1947–1948 гг. «советское киноискусство вступило в один из продуктивнейших периодов своей истории»⁴. Однако феномен малокартинья нуждается в анализе, не ограничивающемся аргументами в пользу единоличных решений И.В. Сталина. Изучение общей экономической ситуации в период конца 1940-х гг. ставит под сомнение эти тезисы. При рассмотрении вопроса об ассигновании киноотрасли необходимо принимать во внимание исходные данные: последствия военного времени – колоссальные материальные и людские потери, голод 1946–1947 гг. – и начало холодной войны – активную фазу атомного проекта, а также наращивание капиталовложений по увеличению промышленного

¹ Там же. С. 635.

² Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2005. С. 636.

³ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. URL: <https://coollib.com/b/622442-ne-po-planu-kinematografiya-pri-staline/read> (дата обращения: 13.07.2023).

⁴ Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 364–366.

производства¹. Учитывая экономические условия функционирования киноотрасли в первое послевоенное десятилетие, сокращение финансирования на её содержание представляется весьма логичным шагом. Поэтому более убедительной в связи с рассмотрением причин малокартинья выступает точка зрения К.А. Юдина, отмечающего, что резкое уменьшение производительности советской киноотрасли не только было связано с политико-идеологической принципиальностью, но и имело социально-экономические причины².

Данный тезис также подтверждается изучением приоритетных направлений развития кинематографии, изложенных в пятилетнем «Плане развития кинематографии на период 1946–1950 годов» И.Г. Большакова. Фактически по всем пунктам, отмеченным министром кинематографии, велась работа. В частности, это касается восстановления и послевоенной реорганизации киностудий, увеличения количества киноустановок, развития техники цветного кино (изучение и освоение производства цветных фильмов было поручено организовать еще в 1945 г.³), телекинематографии, развития стереоскопической кинематографии и т.д. Единственной полностью нереализованной задачей стало именно увеличение плана выпуска кинокартин, которое изначально предполагало расширение к концу пятилетки производственной базы до 80–100 фильмов в год⁴. Таким образом, более детальный анализ позволяет охарактеризовать период малокартинья как экономическую политику в сфере кинопроизводства (а не киноотрасли в целом), связанную с активной фазой выхода советской киноотрасли из кризиса и подкрепленную ужесточением идеологического контроля. Об этом свидетельствует, в частности, вновь взятый курс на увеличение количества выпуска фильма с 1952 г. Параллельно, несмотря на

¹ Хлевнюк О.В. Советская экономическая политика на рубеже 1940–1950-х гг. и «дело Госплана» // Отечественная история. 2001. № 3. С. 88.

² Юдин К.А. «Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма»... С. 109.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 65. Л. 28.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2149.

все сложности, сопровождавшие развитие послевоенного кинематографа, уже к началу 1950-х гг. острая фаза кризиса киноотрасли была преодолена.

Следующее десятилетие холодной войны было отмечено двумя масштабными реорганизациями советской кинематографии. Сразу после смерти И.В. Сталина 5 марта 1953 г. на экстренном пленуме ЦК КПСС была представлена административная реформа. 15 марта Верховный Совет СССР утвердил закон «О преобразовании министерств СССР». Согласно ему ряд министерств, в том числе Министерство кинематографии, Комитет по делам искусств и т.д., вошли в состав единого Министерства культуры¹. Параллельно с укрупнением правительственных структур шел процесс упразднения структурных подразделений. Так, на базе бывшего Министерства культуры остались только два управления – Главное управление кинематографии и Главное управление кинофикации и кинопроката (далее – ГУКК), – вопросы развития кинотехники и кинопромышленности переподчинили другим общеминистерским структурам. Подобные реформы, декларируемые как меры по упрощению правительственной системы и повышению эффективности работы исполнительной власти, в случае с кинематографом действительно могли стать таковыми, однако при реорганизации не был учтен ключевой фактор. Стабильная работа киноотрасли предполагала обеспечение бесперебойного функционирования всех ее элементов. Реформирование министерств привело к тому, что производственная цепь киноотрасли была разорвана.

Особо важным аспектом проводимых преобразований стала смена кадрового состава на местах. Бывший министр кинематографии И.Г. Большаков, отработав до 1954 г. первым заместителем министра культуры, затем занял пост заместителя министра внешней торговли. Рассматривая специфику работы министров культуры в 1950-х гг. (за 8 лет сменилось 4 министра – П.К. Пономаренко (1953–1954 гг.), Г.Ф. Александров (1954–1955 гг.), Н.А. Михайлов

¹ Сборник законов СССР и указов Президиума Верховного Совета СССР. 1938 г. – июль 1956 г. / под ред. Ю.И. Мандельштам. М., 1956. С. 78–80.

(1955–1960 гг.), в 1960 г. должность заняла Е.А. Фурцева), необходимо отметить, что назначение на данный пост было в большей степени продиктовано ведущейся внутривластной борьбой в советской номенклатуре, нежели управленческими решениями. Перестановки в высшем руководстве не имели системного характера, однако министр культуры, его заместители и прочие руководящие кадры входили в номенклатуру Отдела науки и культуры ЦК, а их назначение происходило только после рассмотрения кандидатур и утверждения в соответствующем отделе ЦК¹.

Трансформации, происходившие на организационном уровне в сфере кинематографии в период 1950-х – начала 1960-х гг., необходимо оценивать с нескольких позиций. С одной стороны, неоднократная реорганизация киноотрасли и ее переподчинение, смена министров неизбежно сказались на производственном процессе. С другой же – именно в этот период сами кинематографисты получили возможность влиять на принимаемые решения, чему поспособствовало создание еще одного органа, в дальнейшем оказавшего существенное влияние на историю развития советской киноотрасли – Союза кинематографистов (далее – СК). Это позволило уделить пристальное внимание практическим вопросам. Во-первых, ещё в первой половине 1950-х гг. увеличение количества выпускаемых картин было непосредственно связано с усилением производственных мощностей ряда киностудий. Наиболее значительной стала реорганизация «Мосфильма», в составе которого с целью преодоления последствий малокартинья были созданы творческие объединения с годовым планом производства².

Во-вторых, положительные преобразования напрямую коснулись также и технического аспекта. Именно на этот период приходится повсеместное вве-

¹ Гольдин М.М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. URL: <https://refdb.ru/look/1916942-pall.html> (дата обращения: 13.07.2023).

² ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 94. Д. 467. Л. 11.

дение широкоформатных и широкоэкранных фильмов. Что же касается цветной пленки, то проблемы, связанные с её производством, также были неоднократно вынесены на обсуждение не только в пределах СССР, но и в других социалистических странах, в частности, в ГДР¹. Так, согласно Постановлению Совета Министров (далее – СМ) от 10 июля 1959 г. дополнительные средства в размере миллиона рублей были выделены заводу «Кинап» и Шосткинскому химическому заводу². Однако несмотря на принимаемые меры, в техническом отношении кинопроизводство СССР в значительной мере отставало от западных стран. Это отставание не удалось ликвидировать и в последующие периоды. Так, в отчете делегации советских киноспециалистов 1962 г. о командировке в США отмечалось, что американское «фильмопроизводство находится в несравнимо лучшем положении, чем советское в отношении киноплёнок и магнитных лент»³.

В-третьих, нельзя не отметить то, что именно конец 1950-х гг. связан с быстрым развитием советского телевидения. В 1957 г. число телевизоров у граждан СССР уже превысило один миллион⁴. В том же году на базе Главного управления радиоинформации Министерства культуры СССР был создан Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при СМ СССР. В 1960 г. Постановлением ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советского телевидения» была создана студия «Телефильм» для производства телевизионных программ и фильмов⁵. Можно согласиться с мнением А.В. Шубина о том, что именно постановление 1960 г. придало телепродукции современную

¹ Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Черновые протокольные записи заседаний. Стенограммы. Постановления. Т. 2: Постановления. 1954–1958 / гл. ред. А.А. Фурсенко. М., 2006. С. 797.

² ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 94. Д. 472. Л. 90, 97.

³ РГАЛИ. Ф. 3239. Оп. 1. Д. 100. Л. 81.

⁴ Фёдоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958–1991)... С. 31.

⁵ КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов М., 1963. С. 297.

форму телепередач¹. Однако организационные основы создания телефильмов в последующие годы вышли за рамки, заложенные данным постановлением.

В 1968 г. в структуре Гостелерадио СССР было организовано творческое объединение «Экран», отвечавшее за создание телефильмов. Как отмечал в своих мемуарах Н.Н. Месяцев, председатель Гостелерадио СССР в 1964–1970-х гг., создание «Экрана» не означало отсутствие интереса к работе киностудий, и параллельно с расширением производственно-технической базы телевидения представители Гостелерадио «всячески стремились создать на крупнейших студиях страны творческие объединения по производству телевизионных фильмов»². Безусловно, на тот период большинство телевизионных фильмов еще не могли конкурировать с полнометражной кинопродукцией. В первой половине 1960-х гг. на страницах газеты «Советская культура» отмечалось отсутствие хорошей сценарной основы у большинства телефильмов³ и неудовлетворительное комплектование фильмофондов телестудий⁴. Но потенциал телевидения уже в указанное время был крайне велик, что способствовало разворачивающейся конкурентной борьбе за внимание зрителя.

Очередная трансформация системы управления киноотраслью началась в 1960-х гг. и была непосредственно связана с инициативой, исходящей от самих кинематографистов. В 1961 г. Оргкомитет СК указывал на то, что создание государственного комитета сведёт в единое целое все области кинематографической деятельности и станет прогрессивной мерой, помогающей преодолеть недостатки и трудности в системе кинематографии⁵. Начало этому процессу было положено уже в следующем году с выходом постановления ЦК КПСС

¹ Шубин А.В. Диссиденты, неформалы и свобода в СССР. М., 2008. С. 162.

² Месяцев Н.Н. Горизонты и лабиринты моей жизни. URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/istoriya/406824-nikolaj-mesyacev-gorizonty-i-labirinty-moej-zhizni.html> (дата обращения: 23.07.2023).

³ Малому экрану – большие мысли // Советская культура. 1963. № 34 (1526). С. 2.

⁴ Лучшее – на телеэкраны // Советская культура. 1964. № 107 (1755). 8 сентября. С. 2.

⁵ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 71. Л. 121–122.

«О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», согласно которому в составе Министерства культуры СССР было образовано Главное управление по производству фильмов, ведавшее всеми вопросами кинопроизводства, кинотехники, финансирования киностудий и подготовки кадров¹. Но к 1963 г. на официальном уровне было признано, что опыт 1953 г. в отношении руководства кинематографией себя не оправдал². Указом Президиума Верховного Совета СССР от 23 марта 1963 г. был образован Государственный комитет СМ СССР по кинематографии (с 1965 г. – Комитет по кинематографии при СМ СССР). Вместе с этим в составе Идеологического отдела ЦК КПСС организовывался подотдел кинематографии³. Кинокомитет возглавил А.В. Романов, который одновременно занимал должность первого заместителя заведующего Идеологическим отделом ЦК КПСС. Его заместителем стал В.Е. Баскаков.

Именно на период управления А.В. Романова киноотраслью приходится завершение времени «оттепели». Отечественная историографическая традиция относит тенденции ужесточения контроля за выпускаемой кинопродукцией ко второй половине 1960-х гг., непосредственно связывая эти процессы с событиями в Чехословакии 1968 г.⁴ Однако прямое соотношение процессов реорганизации киноотрасли 1960-х–1970-х гг. с событиями внешней политики представляется не вполне корректным, поскольку в последующий период потепление в международных отношениях первой половины 1970-х гг., напротив, сопровождается ещё большим ужесточением культурной политики. Во-первых, в 1970 г. изменения происходят в руководстве советским телевидением: вместо Н.Н. Месяцева должность председателя Комитета по радиовещанию и телевидению при СМ СССР занимает С.Г. Лапин, который, согласно

¹ КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов... С. 316.

² РГАНИ.Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 60.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 11. Л. 2.

⁴ Фомин В.И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 гг.: Документы, свидетельства, размышления... С. 12.

воспоминаниям своих коллег, пользовался личным доверием генерального секретаря¹. В том же году Госкомитет трансформирован в Государственный комитет СМ СССР по телевидению и радиовещанию, создано главное управление местного телевидения и радиовещания, которое, по выражению В.В. Егорова, играло роль «чиновника-распределителя»². Во-вторых, начало 1970-х гг. ознаменовалась резкой критикой Кинокомитета, выходом постановления «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советского кинематографа» 1972 г., снятием с должности Романова и назначением на неё Ф.Т. Ермаша.

Как отмечает Н.В. Белошапка, все эти постановления имели запретительный характер, поскольку целью их принятия было идеологически мотивированное осуждение тех или иных явлений культуры³. Таким образом, именно начало 1970-х гг. становится принципиально новым этапом в государственной практике управления киноотраслью.

Важным фактором, непосредственно влиявшим на характер трансформаций внутри киноотрасли, становилось дальнейшее развитие телевидения и появление всё большего количества телефильмов. С одной стороны, связи между Госкино и Гостелерадио укреплялись: к 1985 г. по заказам Гостелерадио художественные фильмы снимались на 19 киностудиях страны, а в большинстве случаев на студиях действовали самостоятельные подразделения, созданные для производства телефильмов⁴. Здесь присутствовал тот же многоступенчатый принцип цензуры – фильмы, созданные на республиканских или област-

¹ Егоров В.В. Телевидение. Страницы истории. URL: <http://www.eartist.narod.ru/text3/58.htm> (дата обращения: 28.06.2023); Кравченко Л.П. Как я был телевизионным камикадзе... С. 31.

² Егоров В.В. Телевидение. Страницы истории. URL: <http://www.eartist.narod.ru/text3/58.htm> (дата обращения: 28.06.2023).

³ Белошапка Н.В. Государственное управление культурой в СССР: механизм, методы, политика // Вестник Удмурт. ун-та. Серия «История и филология». 2009. № 2. С. 88.

⁴ История отечественного телевидения. URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/histv.htm> (дата обращения: 12.03.2023).

ных студиях, принимались в союзный телерадиофонд только после их просмотра комиссией с участием работников главного управления местного телевидения и радиовещания Гостелерадио СССР и некоторых главных редакторов¹. С другой стороны, значительные изменения происходили на управленческом уровне. По мере развития телевидения возрастала его важность в качестве основного средства пропаганды, и, в соответствии с этим, росла важность должности председателя Гостелерадио. Таким образом, характер взаимоотношений Госкино и Гостелерадио с партийными органами на рубеже 1970-х гг. уже не был равнозначным. В этих условиях конкуренция между двумя ведомствами является вполне объяснимой. Она выразилась и в борьбе за внимание зрительской аудитории, и на управленческом уровне, вплоть, как вспоминал Э.А. Рязанов, до личной неприязни между министрами кино и телевидения². Существенной причиной противоречий между ведомствами становилась финансовая составляющая вопроса. Как отмечает И.Е. Кокарев, Гостелерадио обладало правом премьерного показа 12 художественных кинофильмов в год спустя шесть месяцев после их выхода на экраны и 45 фильмов, выпущенных полтора-два года назад по согласованию с Госкино. Таким же правом обладало и Госкино по отношению к телефильмам. Однако зачастую фильмы на телевидении демонстрировались раньше, чем снимались с проката, что приносило убыток³. Конкурентной борьбе способствовал и рост популярности телевизионных фильмов, особенно сериалов. Окончательно фактический их статус закрепило постановление ЦК КПСС и СМ СССР от 19 апреля 1984 г., которым, помимо прочего, было предусмотрено введение высшей группы по оплате для телефильмов, значительных по своему «идейно-художественному уровню и общественно-политическому содержанию»⁴.

¹ Егоров В.В. Телевидение. Страницы истории...

² Рязанов Э.А. Неподведенные итоги... С. 216.

³ Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим... С. 25.

⁴ Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». 19 апреля 1984 г. // КПСС в резолюциях... Т. 14. 1981–1984. М., 1987. С. 578.

Развитие системы государственного управления советским кинематографом во второй половине 1960-х – 1970-х гг. необходимо оценивать с двух позиций. С одной стороны, непосредственные результаты работы демонстрировали однозначно положительные тенденции. Количество фильмов, выпускаемых в прокат, неуклонно росло, киноотрасль развивалась, в её составе появлялись новые структурные единицы, призванные популяризировать советское кино. Однако, с другой стороны, изучение внутренних процессов свидетельствует о начавшейся эрозии системы, выражавшейся как в нараставших межведомственных противоречиях, так и деградиционных процессах, охвативших сферы управления кинопроизводством. Реорганизации 1960–1970-х гг. ярко выявили тенденции увеличения бюрократического аппарата. Кроме того, в условиях растущего количества производимых фильмов, развития киноотрасли, все сильнее стали проявляться недостатки многоступенчатого утверждения проектов фильмов и, как следствие, всей цензурной системы. В рамках её функционирования ещё в 1962 г. сценарные отделы киностудий и творческих объединений были преобразованы в сценарно-редакционные коллегии, куда вошли литераторы, журналисты и работники кино¹. Сценарно-редакционные коллегии в 1970-х гг. состояли из 15 членов, включая председателя комитета, его заместителей, директоров крупных студий и объединений, а также видных деятелей киноискусства². Затем сценарию предстояло пройти еще несколько этапов – от утверждения художественного совета студии до его одобрения в Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино. Однако ни этап начала съемочного процесса, ни этап его завершения не гарантировал выхода фильма в прокат. Это закономерно вызывало негативную реакцию кинематографистов и усугубляло раскол между ведомствами.

¹ КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов... С. 316.

² Белошапка Н.В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева... С. 138.

Нарастание негативных тенденций в советском кинопроизводстве понимали и сами кинематографисты. Именно поэтому традиционно началом перестройки в кинематографе считается V Съезд Союза кинематографистов СССР 13–15 мая 1986 г. Несмотря на активное участие СК и в целом кинематографического сообщества в процессах перестройки кинематографа, будет справедливо утверждать, что она началась «сверху» и главным её инициатором выступал партийный аппарат. Это проявилось не только в революционных итогах V съезда, после которого со своих постов были смещены старые «брежневские» кадры СК. Серьезные изменения наметились в Госкино – в конце 1986 г. свой пост покинул Ф.Т. Ермаш. Его преемником стал А.И. Камшалов, который, как справедливо отмечает И.П. Павлова, в известной степени был заложником ситуации, но обладал достаточной пластичностью для того, чтобы принять изменившуюся расстановку сил¹. Кроме того, важными в долгосрочной перспективе стали два решения, подорвавшие все принципы идеологической работы – организация после V съезда Конфликтной комиссии, реабилитировавшей и выпустившей на экраны «полочные» фильмы и ликвидация Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино по художественным фильмам в соответствии с приказом Госкино СССР № 183 от 22 декабря 1988 г.²

Все последующие нововведения, в том числе «деловые игры» в Болшево, «Болшевский манифест» и выработка «Базовой модели кинопроизводства», были результатом трансформаций позднесоветского идеологического дискурса и предтечей к масштабным изменениям экономической модели. 9 августа 1988 г. был упразднен союзно-республиканский Государственный комитет РСФСР по кинематографии, все его функции были переданы Министерству

¹ Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кинословарь... С. 22–23.

² История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1392.

культуры РСФСР. По такому же принципу государственные комитеты по кинематографии были ликвидированы и в других союзных республиках¹. В том же году, 15 октября, СМ СССР выпустил постановление «О генеральной схеме управления кинематографией», определившее переход к построению структуры центрального аппарата Комитета по функциональному принципу².

Закономерным итогом перехода кинематографа на рыночные отношения стало постановление ЦК СССР № 1003 «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии» от 18 ноября 1989 г. Основными его положениями являлись решения о создании самостоятельных кинообъединений, осуществляющих производство и прокат, а также решение о предоставлении кинотеатрам права самостоятельно формировать репертуар. Этим решением контроль и цензура за кинематографом со стороны государства были сняты окончательно. Тем самым государство не только фактически полностью отказывалось от киноискусства в качестве средства пропаганды, но и открывало широкие возможности для пропаганды противника в холодной войне. Фактически именно 1989 г. можно номинально считать годом окончания эпохи советского кино.

Последующие два года были отмечены новыми преобразованиями. В результате продолжавшейся реорганизации государственного аппарата и согласно закону «О Кабинете Министров СССР» от 20 марта 1991 г. Государственный комитет СССР по кинематографии был упразднен. Вместо него образовывался Комитет кинематографии СССР при Кабинете Министров СССР.

¹ Об упразднении Государственного комитета РСФСР по кинематографии. Указ Президента Верховного Совета РСФСР от 09.08.1988 № 9801-XI. URL: <https://www.lawmix.ru/zakonodatelstvo/2592033> (дата обращения: 12.03.2023).

² О генеральной схеме управления кинематографией. Постановление Совета Министров СССР от 15 октября 1988 года № 1206. URL: <https://docs.cntd.ru/document/765703390> (дата обращения: 12.03.2023).

Он просуществовал меньше года и был ликвидирован постановлением Государственного Совета СССР от № 13¹, став последним органом государственного управления советским кинематографом.

Одновременно с организационными изменениями активно шел процесс адаптации отечественной кинематографии к новой рыночной среде. Несмотря на то что в 1988 г. согласно постановлению СМ «О регулировании отдельных видов деятельности кооперативов в соответствии с законом о кооперации в СССР», создаваемые кооперативы не имели права заниматься производством кино- и видеопродукции и тиражировать кинофильмы, СК удалось добиться разрешения на создание кинокооперативов². Возник феномен корпоративного кино, характеризующийся развитием независимых производителей, многие из которых сотрудничали с иностранными кинокомпаниями. Что же касается крупных отечественных студий, то еще до выхода Постановления № 1003 в январе 1989 г. приказом Госкино на полный хозрасчет и самофинансирование переходит «Мосфильм», в июле – «Ленфильм»³.

Несмотря на принятие XXVIII съездом КПСС специальной резолюции «О политике партии в области образования, науки и культуры», постановление Секретариата ЦК КПСС «Об усиливающихся тенденциях коммерциализации культуры и мерах по их преодолению» 11 июля 1990 г. и постановление Секретариата ЦК КПСС «О неотложных защитных мерах в сфере культуры в связи с переходом к рыночным отношениям» 11 сентября 1990 г.⁴ положение

¹ Об упразднении министерств и других центральных органов государственного управления СССР. Постановление Государственного Совета СССР от 14 ноября 1991 г. № ГС-13. URL: https://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_19710.htm (дата обращения: 12.03.2023).

² Косинова М.И. Исследование процессов возникновения и развития кооперативного кино в период перестройки // Сервис+. 2020. № 4. С. 139.

³ Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. V. 1989–1991. С. 335.

⁴ Постановление Секретариата ЦК КПСС «О неотложных защитных мерах в сфере культуры в связи с переходом к рыночным отношениям». 11 сентября 1990 г. Записка Идеологического и Социально-экономического отделов ЦК КПСС // Известия ЦК КПСС. 1990. № 10. С. 19–23.

в кинематографе, как и в культуре в целом, продолжало ухудшаться. Рост кинопроизводства сопровождался резким снижением качества выпускаемых отечественных фильмов. А.И. Камшалов отмечал, что «вклад в подрыв позиций отечественного кинематографа на внутреннем рынке внесла и продолжает вносить Всесоюзная телерадиокомпания, чьи программы «преподносят зрителю винегрет из зарубежных видеоклипов, а также ветхозаветных фильмов, подаваемых целиком и в «фрагментах»¹.

Положение, сложившееся в указанный период на телевидении, действительно в значительной степени отличалось. Глубокие и необратимые изменения, происходившие в кинопрокате в связи с переходом на рыночную модель, не коснулись телефильмов, потребителями которого по-прежнему являлись миллионы людей. Во многом именно поэтому, как вспоминает Л.П. Кравченко, последний председатель Гостелерадио, преемником которого с 8 февраля 1991 г. стала Всесоюзная телерадиокомпания, в организованной против Центрального телевидения попытке бойкота в 1991 г. не принимали участие большинство драматургов, сценаристов, музыкантов².

Итак, подводя итоги анализа государственного управления кинематографом в период холодной войны, необходимо выделить основные особенности, влиявшие на специфику работы киноотрасли, а также её конечную эффективность.

Первой из них, наиболее ярко проявившей себя, является система цензуры, обладавшая крайне специфическими чертами и характеристиками. С одной стороны, она представляла сложнейший аппарат, подразумевавший множественность инстанций, ведомств, многоступенчатость утверждения любой инициативы и проекта, с другой же – предполагала четкую иерархичную структуру. Кроме того, в дальнейшей судьбе готового фильма зачастую значи-

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2654.

² Кравченко Л.П. Как я был телевизионным камикадзе... С. 236.

тельную роль играл в личностный фактор. Главным цензором советского киноискусства, в соответствии с информацией в ряде воспоминаний, был Сталин. Г.Б. Марьямов, занимавший пост старшего редактора Министерства кинематографии, называет указанное время «сталинским террором в кино»¹. Г.В. Александров также замечает, что мнение Сталина не обсуждалось, а его «категорические оценки кинокартин в конце 1940 – начале 1950-х гг. сковывали кинематографистов»². Можно согласиться и с тезисом М. Белодубровской о том, что с 1945 г. до 1948 г. от ЦК вопросами кино занимался А.А. Жданов, который, тем не менее, только исполнял волю И.В. Сталина³. Нельзя утверждать, что в последующие десятилетия первые лица государства уделяли столь пристальное внимание киноискусству: это было бы невозможно как минимум в силу увеличения количества кинокартин. Однако фактор субъективного восприятия, базирующийся на оценочном суждении, решал судьбу многих фильмов и в последующие годы, что в ряде случаев способствовало выходу на экраны картин вопреки цензорским запретам или, напротив, ограничивало масштаб проката, как, например, в случае с фильмом «Секретарь обкома», который не понравился лично Н.С. Хрущеву⁴.

Вторая особенность заключается в том, что государственная система управления кинематографией предполагала практически полную её зависимость в вопросах, связанных с коммерческой составляющей функционирования. Из этого вытекает ещё одна отличительная характеристика управления советской киноотраслью: перманентный поиск баланса между идеологической и коммерческой составляющей, которого далеко не всегда удавалось достигнуть. Данная проблема в наибольшей степени находила отражение в вопросах реализации советской кинопродукции в зарубежные страны, а также в

¹ Марьямов Г.Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино... С. 128.

² Александров Г.В. Эпоха и кино... С. 309.

³ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. URL: <https://coollib.com/b/622442-ne-po-planu-kinematografiya-pri-staline/read> (дата обращения: 13.07.2023).

⁴ Чеботарёв В.А. От «Человека-амфибии» до «Батальоны просят огня». Ростов н/Д, 2010. С. 93.

организации кинопроката и репертуарной политики, что будет подробнее рассмотрено ниже.

Третьей особенностью, сопровождавшей развитие советской кинематографии, стали противоречия между двумя организационно-производственными структурами, непосредственно отвечавшими за создание кинопродукции – Госкино и Гостелерадио. Нельзя утверждать, что конкуренция между телефильмами и полнометражными художественными картинами была свойственна исключительно советской киноотрасли, однако государственный контроль за всей производимой кинопродукцией и её распространением автоматически создавал ряд ведомственных противоречий. Наконец, важнейшим фактором стали перманентные трансформации организационно-управленческой модели киноотрасли.

Таким образом, за период холодной войны структура органов государственной власти, отвечавших за кинематограф, неоднократно менялась. Причины данных трансформаций сложны и многообразны – от действительно существовавшей необходимости реформирования до межведомственной борьбы. Итоги этих изменений способствовали, с одной стороны, формированию единой системы киноотрасли, сложившейся к 1970-м гг., а с другой – возникновению противоречий и конфликтов, которые в полной мере обнаружили себя в период перестройки.

1.3. Роль кинособщества в государственной политике идеологического противоборства

Советская кинематографическая среда во многом отличалась от западноевропейской или американской. Первоочередная причина этих отличий, безусловно, кроется и в самой экономической модели кинопроизводства в СССР, и в специфике взаимоотношений между представителями творческой интеллигенции и власти. Как отмечает М.И. Туровская, «эпоха вообще предпочи-

тала идею высокого исполнительства образу художника-демиурга»¹. Вся система подготовки молодых кадров действительно подразумевала, что творчество любого рода будет неотделимо от государственной доктрины. С учётом контроля государства за кинематографом можно было бы предположить, что авторский кинематограф в подобных условиях существовать не мог. Однако данный тезис представляется некорректным. Уместно утверждать, что предпочтение отдавалось режиссёрам с определенными приемами работы, способным быстро и оперативно реагировать на актуальную повестку.

Внимание на себя обращают именно творческие биографии кинематографистов первого эшелона, лауреатов премий, признанных творцов, поскольку традиционно именно они работали над фильмами с проблемными социально-политическими темами. Большая часть из них плодотворно творила и в сталинскую эпоху, и в более поздние периоды. В категорию таких успешных режиссёров можно включить М.К. Калатозова, М.И. Ромма, С.А. Герасимова, И.А. Пырьева, А.Б. Столпера, Г.М. Козинцева, И.Е. Хейфица и др. Однако нельзя не отметить зависимость кинодеятелей от смены политического курса. Широко известны обвинения в адрес С.М. Эйзенштейна, Ю.Я. Райзмана, Л.Д. Лукова, Л.З. Трауберга и прочих режиссёров периода конца 1940-х – начала 1950-х гг. Так, Л.З. Трауберг, подвергавшийся критике за статью к киносценарию американского фильма «Вива Вилья» и совместный фильм с Г.М. Козинцевым «Простые люди», в 1949 г. был объявлен И.Г. Большаковым лидером «группы буржуазных космополитов и эстетствующих формалистов»². Тогда же в «не преодоленных тенденциях космополитского эстетства и формализма» был обвинен и С.И. Юткевич³. Однако все перечисленные режиссёры (за исключением Л.З. Трауберга, который снял следующий фильм

¹ Туровская М.И. Фильмы «Холодной войны» как документы эмоций времени // История страны / История кино. М., 2004. С. 204.

² Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 819.

³ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 820.

только в 1958 г.) продолжали работать в кино, некоторые становились лауреатами Сталинских премий.

Большая часть кинематографистов, помимо творческой деятельности, выполняли административные функции, соответственно, были непосредственно вовлечены в самую организационную систему. Так, в состав Художественного совета при Министерстве кинематографии входили режиссёры (И.А. Пырьев, С.А. Герасимов, Г.М. Александров, С.М. Эйзенштейн и др.), актёры (А.Д. Дикий, В.В. Ванин, Б.А. Бабочкин), а также художники, писатели и композиторы¹. Их работа и ее конечный результат – художественный фильм, может оцениваться с разных позиций. М.И. Туровская характеризует антиамериканские фильмы послевоенного периода как худший, наиболее фальшивый элемент «ждановского» периода советской культуры². Е.А. Добренко, напротив, отмечает, что подобная трактовка не бесспорна, а художественная продукция соцреализма не может описываться в подобных категориях³. Таким образом, важно принимать во внимание искренность идей большинства мастеров первого поколения советского киноискусства. Как отмечал Г.А. Александров, «в кино больше возможностей создавать то новое революционное, агитационно-действенное и преобразующее мир искусство, к которому мы стремились со всем пылом и страстью юности, разбуженной революцией и призвавшей её к активному творчеству»⁴. В соответствии с этим, при изучении взаимоотношений власти и художественной интеллигенции необходимо подвергать обоснованному сомнению сложившийся в западной, а затем и в отечественной историографии тезис относительно полного, тотального подавления государством творческой воли художника.

¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953... С. 557–558.

² Туровская М.И. Фильмы «Холодной войны» как документы эмоций времени... С. 205.

³ Добренко Е.А. Американцы в советских фильмах времён холодной войны... С. 449.

⁴ Александров Г.В. Эпоха и кино... С. 32.

Безусловно, достаточно часто организационная система советского кинопроизводства не считалась с самой спецификой творческого процесса, особенно в условиях послевоенного времени. Ужесточение контроля за кинематографом, начавшееся во второй половине 1940-х гг., коснулось всего кинообщества, что Государственный департамент США оценивал как показатель серьезных проблем власти «на внутреннем фронте»¹.

Причины данной политики объясняются несколькими обстоятельствами. Во-первых, принципиально важным был вопрос расходования выделенных средств, что, в первую очередь, касалось не режиссёров, а директоров картин. Так, в постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) 1946 г. отмечается, что директора картин, которым доверяют огромные государственные средства, «подбираются из людей случайных или непроверенных»². В этом же документе перечисляется несколько фамилий директоров, которые были обвинены в хищениях. Во-вторых, принципиально важной причиной являлся новый виток борьбы с врагами внутри страны – «космополитами», диверсантами, шпионами. Чистки коснулись и производственных работников отрасли. В апреле 1948 г. по обвинению в шпионаже был арестован начальник отдела технического контроля Ереванской киностудии Дейкарханов³, в марте 1949 г. – обвиняемый в антипатриотических и космополитических взглядах начальник технического управления Министерства кинематографии Ирский⁴.

Внимание к советским кинематографистам имело под собой серьезные основания – творческие деятели часто бывали в служебных командировках, в том числе и за пределами «железного занавеса», где могли иметь контакты с

¹ The Chargé in the Soviet Union (Durbrow) to the Secretary of State. Moscow, August 30, 1946 // Foreign Relations of the United States, 1946, Eastern Europe, The Soviet Union, Vol. VI. Document 532. URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1946v06/d532> (дата обращения: 28.04.2023).

² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953... С. 608.

³ Лубянка. Сталин и МГБ СССР. Март 1946–март 1953: Документы высших органов партийной и государственной власти / сост. В.Н. Хаустов, В.П. Наумов, Н.С. Плотникова. М., 2007. С. 174–175.

⁴ Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК... С. 399.

представителями иностранных спецслужб. Советская разведка также вела наблюдение и, в ряде случаев, вербовку представителей западной творческой интеллигенции. В первые послевоенные годы была проведена огромная работа по сбору данных об актерах, режиссёрах, композиторах, сценаристах стран Западной Европы и США, в которую включились не только сотрудники органов безопасности и посольств, но и сами кинематографисты. Особое внимание уделялось уроженцам республик Советского Союза. Так, М.К. Калатозов во время своего пребывания в США высказывал опасения, что А. Литвак (американский кинорежиссёр, родившийся в Киеве), «несмотря на подчеркнутые дружественные отношения ко всему советскому и его желание помочь нам во всем, используется военно-разведывательными органами США»¹. Широко известным также стал пример американского кинодеятели и двойного агента Б.М. Морроса, уроженца Санкт-Петербурга.

Кардинально новый этап для ряда советских кинематографистов начался с 1953 г. Изменения, произошедшие на общегосударственном уровне после смерти И.В. Сталина, затронули кинематографическую среду не только с организационной стороны. Иные принципы, новые задачи перед режиссёрами встали вследствие эволюции мирового кинематографа, появления новых общемировых тенденций, жанров. По этой причине некоторые из них остались творцами сталинской эпохи и не смогли адаптироваться к изменившимся требованиям, (например, выдающихся работ не было после 1952 г. у Г.В. Александра).

Прямое влияние на судьбу представителей творческой элиты оказывали также их личные принципы и убеждения. Показательной является творческая биография М.Э. Чиаурели – одного из главных создателей фильмов «сталинианы», режиссёра «Клятвы» (1946 г.), «Падения Берлина» (1949 г.) и «Незабываемого 1919 года» (1951 г.). После смерти И.В. Сталина фильмография М.Э. Чиаурели не пополнялась масштабными картинами и ограничивалась

¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 176. Л. 72.

проектами, снятыми на киностудии «Грузия-фильм». Непосредственную причину такого поворота в карьере М.Э. Чиаурели можно выяснить, обратившись к мемуарам Н.С. Хрущёва, в которых он указывает: «...после смерти Сталина и ареста Берии мы предложили Чиаурели, чтобы он покинул Москву. Не знаю, какое место занимает он сегодня в искусстве и насколько правильные выводы сделал из того, на что ему указали»¹. Практически полностью отошёл в своем творчестве от политических тем после 1953 г. и режиссёр антиамериканского фильма «Серебристая пыль» А.М. Роом.

Однако в целом, за исключением указанных примеров, правомерно утверждать, что именно в этот период ряд советских деятелей искусств значительно расширяют свои возможности и полномочия. Эпоха «оттепели» ознаменовала собой подъем творческой свободы кинематографистов. В связи с этим, в первую очередь, следует упомянуть деятельность И.А. Пырьева по организации Союза кинематографистов. Уже к середине 1959 г. в СК насчитывалось 2184 члена², а к 1973 г. – 4798 членов, в которых 1 890 – члены и кандидаты в члены КПСС³.

Крайне важным аспектом работы СК СССР в первые же годы его создания стало налаживание международных контактов по общественной линии, популяризация успехов советского кино как за пределами страны, так внутри СССР. Так, только за 1962 г. по линии СК за рубеж выехало 473 чел. Кроме того, СК принял 245 иностранных гостей, в том числе 185 чел. из социалистических стран⁴. К 1959 г. при СК функционировало Бюро пропаганды совет-

¹ Хрущёв Н.С. Время. Люди. Власть. (Воспоминания). Кн. IV. URL: http://www.hrono.ru/libris/lib_h/hrush00.php (дата обращения: 23.05.2023).

² История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1076.

³ Там же. С. 2435.

⁴ РГАЛИ. Ф. 3076. Оп. 2. Д. 472. Л. 2.

ского киноискусства (далее – БПСК). К 1978 г. БПСК ежегодно выпускало более 80 книг и брошюр тиражом от 25 до 300 тыс. экземпляров¹, организовывало разнообразные мероприятия, включая выезды творческих деятелей, творческие выступления, количество которых на 1980 г. составило свыше 25 тыс.²

Ещё одним значительным достижением Союза кинематографистов, и, в целом, эпохи «оттепели» являлось налаживание системы подготовки кадров. Одним из последствий политики малокартинья стало сокращение финансовых расходов на киноотрасль, в том числе и на подготовку молодых специалистов. Постановлением СМ в 1948 г. была закрыта киноактерская школа в Свердловске, а также сокращен прием на первый курс ВГИК с 200 до 120 чел.³ В письме кинематографистов от 14 апреля 1953 г. Н.С. Хрущёву было сказано, что именно планирование малого количества картин привело «к длительному застою в области продвижения кадров». Кинематографисты замечали, что средний возраст режиссёров достиг 50–55 лет, а проблема подготовки кадров касается не только режиссёров, но и актёров, кинодраматургов, инженеров и осветителей, прочих технических работников⁴. Уже в 1956 г. на базе «Мосфильма» были созданы Высшие режиссёрские курсы. Ещё через два года министерствам культуры союзных республик в городах со студиями художественных фильмов было разрешено создавать при республиканских национальных драматических театрах группы актёров с целью использования в съёмках кинофильмов⁵. Однако основной кузницей кадров советской кинематографии по-прежнему оставался ВГИК – один из наиболее престижных творческих ВУЗов страны с неизменно высоким конкурсом на прием. Так, только в 1954 г. на

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 25.

² ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 141. Д. 1293. Л. 57.

³ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2906. Л. 11.

⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы. М., 2001. С. 52–53.

⁵ Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы... С. 117.

155 мест во ВГИКе было подано 1600 заявлений¹. ВГИК пользовался популярностью и среди иностранных студентов. К 1979 г. на факультетах института обучались студенты из 35 стран².

В середине 1960-х гг. начинается новый период для Союза кинематографистов. А.В. Караганов, упоминая о специфической манере руководства И.А. Пырьева и жалобах на него от кинематографистов, отмечал, что ему было рекомендовано организовать письмо крупнейших деятелей кино, заместителей председателей Союза и членов Президиума Оргкомитета «с предложением омолодить состав руководства»³. В 1965 г. пост Первого Секретаря Правления Союза занял Л.А. Кулиджанов.

Набравшие ход в течение следующего десятилетия центробежные тенденции в СК наглядно демонстрировали, что степень ужесточения контроля за ходом и, в особенности, результатами работы кинематографистов нельзя приравнивать к степени контроля за кинематографической средой. Материально-финансовое положение Союза не вызывало нареканий – к началу 1970-х гг. выйдя на уровень самоокупаемости, СК за счет собственных средств вело строительство и реконструкцию Домов кино, производственных объектов БПСК⁴. На международных фестивалях представители СК работали как совместно с Комитетом по кинематографии, так и самостоятельно⁵. Расширение международных связей и активная работа СК в этом направлении дала возможность выезжать за рубеж не только признанным мастерам, но и молодым специалистам, представлявшим свои фильмы на фестивалях и симпозиумах молодых режиссёров. В 1970 г. КГБ отмечалось, что, по словам известных кинематографистов, наблюдается нездоровая тяга многих деятелей кино к зарубежным поездкам⁶.

¹ Новое пополнение ВГИК. Хроника // Искусство кино. 1954. № 11. С. 119.

² Ждан В. Слово о ВГИКе // Искусство кино. 1979. № 9. С. 20.

³ Фомин В.И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 гг.: Документы, свидетельства, размышления... С. 154.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2435.

⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154. Л. 185.

⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91. Л. 126.

Кроме того, стоит заметить, что в рамках мер, направленных на развитие советского киноискусства, кинематографисты по-прежнему имели достаточное количество льгот. Так, в 1975 г. БПСК было освобождено от уплаты налога с оборота по реализации продукции собственного производства, популяризовавшей советское кино¹. Определенный ряд льгот касался непосредственного финансирования творческих кадров. В 1976 г. была выполнена просьба об освобождении организации киносети Государственного комитета СМ СССР по кинематографии от сокращения средств на выплату премии в размере 25%².

Таким образом, анализ отношений членов Союза кинематографистов с государственными органами власти позволяет сделать вывод о том, что на этапе 1970-х гг. они пережили глубокую трансформацию. Фактически, СК стал отдельной силой, во многих случаях противостоящей Госкино и часто вступающей с ним в конфронтацию. Сохранившийся при этом контроль за представителями творческой среды и результатами их работы вызывал в среде кинематографистов накапливающееся раздражение.

Это раздражение, а порой и крайняя степень неприязни по отношению к руководству Госкино находит своё отражение в мемуарах и воспоминаниях многих членов СК: «А. Романов – крайне невежественный и очень злой»³, «В Госкино с нами никогда не церемонились, обращались как с холопами, как с крепостными»⁴, «...тогдашний министр Филипп Тимофеевич Ермаш (такой же болван, как все они были)...»⁵.

¹ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 109. Д. 55. Л. 9.

² ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 110. Д. 1249. Л. 3.

³ Черток С. Стоп-кадры: Очерки о советском кино. Лондон, 1988 С. 8.

⁴ Рязанов Э. Неподведенные итоги... С. 333.

⁵ Смирнов А. «Берите мое стило и пишите сами». О цензуре (Вопросы зрителей на встрече с режиссёром – 2011 год). URL: <https://chapaev.media/articles/3895> (дата обращения: 28.04.2023).

Конечно, восприятие рабочего процесса и взаимодействия художников и партийного аппарата было субъективным, а потому отличалось двойственностью. Ряд партийных и государственных деятелей в своих мемуарах излагали кардинально иную точку зрения по этому вопросу, отмечая, что система руководства была коллективной, а наиболее сложные вопросы выносились на обсуждение Секретариата СК и коллегии Госкино¹. Стоит также отметить воспоминания А.С. Кончаловского, который замечал, что люди, официально исполнявшие одну роль, неофициально играли совсем другую². Принимая во внимание безусловную субъективность позиций двух сторон – участников процесса, отметим также, что в вопросе взаимоотношений творческой среды с государственной властью немаловажную роль играл и внешнеполитический фактор. С одной стороны, нельзя не согласиться с тезисом о том, что в 1970–80-х гг. среди представителей художественной интеллигенции наблюдалось растущее восприятие Запада как высшего судьи тех или иных отечественных произведений искусства и их создателей³. Данная ориентация на Запад, особенно части диссидентствующей элиты, безусловно, усугубляла её противоречия с властью. С другой стороны, немаловажным фактором, напрямую влиявшим на решение многих спорных ситуаций, становился активно продвигающийся западной пропагандой тезис об ущемлении прав человека в СССР и прав творцов в частности. Так, в 1978 г. Ф.Т. Ермаш докладывал, что студии «Арменфильм» было поручено вести работу с С. Параджановым на общих основаниях, чтобы не вызывать нежелательную реакцию за рубежом, поскольку зарубежная пропаганда обвиняет СССР в преследовании режиссёра по политическим мотивам⁴.

¹ Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/PAWLENOK/kino.txt> (дата обращения: 28.04.2023); Соломенцев М.С. Зачистка в Политбюро: как Горбачёв убирал «врагов перестройки»... С. 168.

² Кончаловский А.С. Возвышающий обман. М., 1999. С. 113.

³ Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985 гг.)... С. 11.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 11.

Приведённые выше свидетельства ярко характеризуют сложившуюся к середине 1980-х гг. ситуацию, демонстрировавшую непримиримые противоречия между кинематографистами и государственной властью. В конечном итоге годами копившиеся претензии, в том числе и личного характера, были высказаны на V съезде Союза кинематографистов, проходившем 13–15 мая 1986 г. в Большом Кремлёвском дворце в Москве.

В историографической традиции V съезд традиционно трактуется в качестве одного из важнейших событий, давших старт для дальнейших преобразований в кинематографе. Как отмечает М.И. Косинова, «кинематографисты выплеснули свое недовольство организационно-экономической системой советского кинематографа, административно-полицейским характером управления творческими процессами»¹. Однако этим событиям уже предшествовали выборы делегатов на съезд, на которых в секции кинокритиков были добавлены ранее неутвержденные кандидатуры, а в секции режиссуры, напротив, не были избраны «аксакалы» советского кинематографа – Л.А. Кулиджанов, С.И. Ростовский, С.Ф. Бондарчук. Тем не менее ход съезда стал неожиданным для многих его участников. Дискуссии отличались откровенностью и эмоциональностью, звучали обвинения в адрес представителей Госкино, обсуждались давно назревшие проблемы в системе цензуры и кинопроката, баланса между отечественным и зарубежным кинематографом, вопросы личной ответственности автора². По итогам съезда руководство СК было обновлено, новым секретарем СК стал режиссёр Э.Г. Климов. Кроме того, решения съезда осудили представители ректората партбюро и заведующих кафедрами ВГИК. Подобное решение было связано с протестными настроениями в студенческой среде и организованной новым руководством СК комиссией по перестройке кинообразования³.

¹ Косинова М.И. Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки // Сервис +. 2020. № 3. С. 110–118.

² Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. IV. 1986–1988. С. 49.

³ Там же. С. 131–134.

Многие участники съезда, поддержавшие его решения, не раз использовали для его описания красочные эпитеты – «революционный», «эпохальный», «бунтарский» и т.д. Как писал А.С. Плахов, «все чувствовали, что стали участниками судьбоносного события. На следующее утро те, кому удалось поспать, проснулись в другой стране»¹. Иное отношение к описываемым событиям сложилось у тех представителей киносообщества, кто увидел в них кардинальный подрыв всех устоев: «Я понял, что это безответственное собрание, если возьмет власть в свои руки, приведёт советский кинематограф к краху»². В.С. Лановой, вспоминая V съезд, упоминает об «отвратительном судилище, когда почти все беды советского кинематографа попытались списать на Бондарчука», добавляя: «Было такое впечатление, что люди сошли с ума, многие сидели в зале и не понимали, что происходит»³.

Непредсказуемый ход и неожиданные решения съезда действительно стали точкой отсчета для кардинальных изменений. В последующие десятилетия вопрос об инициаторах преобразований в СК и, главное, степени их влияния был пересмотрен. На данный момент большинство исследователей замечают, что назначение Э.Г. Климова было санкционировано М.С. Горбачёвым и А.Н. Яковлевым⁴. В мемуарах А.Н. Яковлев тоже упоминает, что договорился с М.С. Горбачёвым о предельно демократичном характере выборов, но подтверждает, что именно он предложил кандидатуру Э.Г. Климова⁵.

¹ Плахов А.С. Последняя модернистская революция: как пятый съезд кинематографистов похоронил советский официоз // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/opinions/poslednyaya-modernistskaya-revolyutsiya-kak-pyatyy-sezd-kinematografistov-pohoronil-sovetskiy-ofitsioz> (дата обращения: 12.03.2023).

² Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/PAWLENOK/kino.txt> (дата обращения: 28.04.2023).

³ Лановой В.С. Летят за днями дни... М., 2008. С. 27.

⁴ Косинова М.И. Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки... С. 113; История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1362–1363; Гавриш Г.Б. Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985–1989 гг. // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. 2011. № 1 (62). С. 163.

⁵ Яковлев А.Н. Сумерки... С. 483.

Анализ мемуаров представителей киносообщества, которые присутствовали на V съезде и принимали активное участие в дальнейших событиях перестройки в кинематографе, даёт понять, что на первом этапе перестройки, до 1988 г., для большей части из них идеологические или политические мотивы имели второстепенное значение. Сам Э.Г. Климов в интервью неоднократно отмечал, что им и его коллегами двигали исключительно созидательные порывы, творческие амбиции и желание улучшить условия и результаты работы («...Первым нашим желанием было смести с лица земли эту пыточную во главе с Ермашом. И мы это сделали! Мы освободили две с лишним сотни фильмов. Освободили людей. Освободили дорогу...»; «Мы хотим вернуть творческой личности её исконное право на собственный взгляд и способ мышления, ибо только это создает художественную индивидуальность»¹).

Немаловажную роль в истории перестройки в кинематографе сыграли также последствия вышедшего 30 июня 1987 г. закона о государственном предприятии, в соответствии с которым было не только предусмотрено использование полного хозяйственного расчета и самофинансирования, но и расширение демократических основ, а также развитие самоуправления, подразумевавшее выборы руководителя общим собранием трудового коллектива (с последующим утверждением вышестоящим органом)². В том же году были смещены руководители ключевых киностудий страны – «Мосфильм» (В.Н. Досталь), «Ленфильм» (А.А. Голутва), киностудии им. М. Горького (А.Г. Рыбин), Рижской киностудии (Р. Пикс) и т.д.

В 1988 г. место Э.Г. Климова на посту секретаря СК занимает А.С. Смирнов. Нет никаких свидетельств того, что уход Климова и назначение Смирнова

¹ Климов Э.Г. Неснятое кино: сценарии: вымыслы, преобразование, интервью, воспоминания... С. 232.

² О государственном предприятии (объединении). Закон СССР от 30.06.1987 № 7284-XI. URL: https://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_14078.htm (дата обращения: 12.03.2023).

было инициировано «сверху». Источники указывают, что Э.Г. Климов покинул должность по собственному желанию¹. Однако нельзя не заметить, что кандидатура А.С. Смирнова, его политические и идеологические взгляды полностью соответствовали курсу, взятому М.С. Горбачёвым.

Одновременно с активно шедшим внедрением рыночных механизмов именно в 1988 г. кардинальные преобразования начались в самом СК. Как отмечает В.И. Фомин, СК, будучи зачинателем активных преобразований в кинопроизводстве, отвлекся от контроля за ходом реформ и переключился на заботы по перестроению собственных рядов². Переход СК на принципы конфедеративного устройства и спешное создание СК РФ привели к потере материальной базы кинематографии России³.

Упадок кинопроизводства и гибельность избранного для позднесоветского киноискусства пути стали очевидны для большинства кинематографистов уже на исходе 1980-х гг. Однако практически никто из них не связывал нарастающие проблемы с изменившимся идеологическим курсом, в большей степени концентрируясь на экономических проблемах и ошибках в ходе слома традиционной административной модели. Раскол между представителями СК, Госкино и партийной среды оказался настолько глубоким, что даже спустя годы после распада СССР, стороны, отстаивая свою позицию, не перестают обвинять друг друга в допущенных ошибках, возлагая ответственность за итоги перестройки в целом и в кинематографе в частности.

Таким образом, отношения кинематографистов с органами власти на протяжении всей послевоенной истории СССР оставались достаточно неоднозначными. На результаты их совместной работы влияло множество нюансов – от изначально заданных условий создания фильма до специфики личных от-

¹ Климов Э.Г. Неснятое кино: сценарии: вымыслы, преображение, интервью, воспоминания... С. 20, 232.

² История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1565.

³ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1378.

ношений, жизненного опыта и творческого подхода. Однако проведённый анализ взаимоотношений представителей кинематографической среды с органами власти демонстрирует, что вовлечение всё большего количества кинематографистов в организационную систему и усиление позиций Союза кинематографистов привели к смещению вектора интереса с поставленных задач в рамках государственной идеологической политики в пользу независимого творчества, что способствовало углублению противоречий и дальнейшему расколу между партийными органами, органами государственной власти и самими кинематографистами.

Итак, художественный кинематограф занимал важное место в системе советской пропаганды периода холодной войны. Реализация государственной политики идеологического противоборства через художественное кино способствовала возникновению сложной, номинально дифференцированной структуры, в которой партийные органы отвечали за обеспечение идеологической основы, а органы государственной власти – за непосредственное функционирование киноотрасли.

В этой связи важнейшим аспектом, непосредственно влиявшим на специфику работы, становился углубившийся с течением времени раскол между партийными органами, органами государственной власти и самими кинематографистами в лице СК. Несмотря на то что де-юре функции всех трёх перечисленных структур предполагали единую конечную цель – создание кинопродукции в рамках государственной политики, де-факто постоянно возникающие межведомственные противоречия препятствовали работе всей системы в качестве отлаженного механизма, направленного на достижение единой цели.

2. ФОРМЫ И МЕТОДЫ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

2.1. Прокат и трансляция советских художественных фильмов

Кинопрокат был последним звеном производственного цикла, от работы которого напрямую зависела эффективность идеологического воздействия на зрителя. На первом этапе холодной войны за обеспечение работы советской кинопрокатной сети отвечало два ведомства – Главкинопрокат и Главкинофикация. После преобразований 1953 г. объединенное ГУКК вошло в состав Министерства культуры, с 1963 г. находилось в состав Госкино СССР. На протяжении всего периода в ведении ГУКК оставались все вопросы, связанные с тиражированием и распространением фильмокопий, прокатом и репертуарной политикой. Однако, как и в случае с другими ведомствами, на работу ГУКК на разных этапах оказывало влияние множество сторонних акторов.

Восстановление киноотрасли в послевоенное время требовало налаживания производственного цикла, который предполагал широкое распространение готовой продукции. Вновь возвращаясь к фактору прямой зависимости советской киноотрасли от плановой экономики, можно констатировать, что как политика производства, так и прокат в 1945–1953 гг. сводились к поиску оптимального баланса между обеспечением идейной ценности выпускаемых на экраны кинокартин и получением от них прибыли. Уже упоминавшаяся первоочередная причина политики малокартинья – экономический фактор – находит свое прямое отражение в аспекте кинообслуживания населения, поскольку закономерным и логичным шагом при избранном курсе на уменьшение количества выпускаемых картин стало расширение прокатной сети. Ещё до начала наиболее активного этапа малокартинья, в 1946 г., только треть суммы общего сбора от проката поступала на нужды кинематографии. При этом 80% данной суммы были израсходованы на содержание и обслуживание киносети, 20% –

на производство кинофильмов¹. В 1948 г., параллельно с постановлением Политбюро о плане производства фильмов, существенно сократившем список планирующихся к выпуску картин, было принято постановление «Об улучшении кинообслуживания населения и увеличении доходов от кино», согласно которому предполагалось довести доход от кинопроката до 2 млрд. руб.²

Однако крайне показательной являлась разница в подходах к увеличению дохода киноотрасли. В связи с этим следует проанализировать два комплекса предложений, один из которых был изложен в докладной записке Л.Ф. Ильичёва секретарю ЦК ВКП(б) М.А. Сулову в 1947 г., другой – И.В. Сталину от И.Г. Большакова и Н.С. Хрущёва в 1951 г. Помимо того, что первый документ предположительно положил начало курсу на снижение количества выпускаемых фильмов, а второй, напротив, поспособствовал их увеличению (И.Г. Большаков убедительно и последовательно доказывал необходимость увеличения количества выпускаемых новых советских художественных фильмов вплоть до 1952 г.), предложения, изложенные в них, демонстрируют различия в понимании методики работы по распространению кинопродукции. Так, по вопросам проката Л.Ф. Ильичёв предлагал объединить Главкинопрокат и Главкинофикацию в единую организацию, увеличить копии выпускаемых фильмов, снизить затраты на содержание киноустановок, уделять больше внимания ответственности киномехаников за сохранность фильмокопий, уделить внимание более продуманному составлению репертуаров кинотеатров³. Докладная записка Большакова и Хрущёва концентрируется на иных аспектах работы: рекомендуется увеличить количество рабочих дней кинотеатров, упорядочить работу сельской киносети, изменить порядок внесения налогов на кино в бюджет, установить единую цену на билеты и т.д.⁴

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2205.

² История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 927.

³ Там же. С. 2205–2206.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2227–2229.

Следует отметить, что часть предложений Ильичева и Большакова были приняты. Помимо обозначенных выше, основными способами повышения доходности кино стало строительство новых кинотеатров и введение в эксплуатацию новых киноустановок. В первом случае интенсивные темпы роста показать не удалось. В докладной записке И.Г. Большакова и Н.С. Хрущёва упоминается о том, что за послевоенный период было построено 77 кинотеатров¹. Между тем только в 1949 г. предполагалось строительство 80 новых кинотеатров, 119 летних кинотеатров и 57 киноплощадок². Количество киноустановок увеличивалось, но их число также не превышало показателей плана – в 1948 г. в действие было введено 4420 киноустановок (вместо запланированных 5050), в первом квартале 1949 г. – 1300 (вместо запланированных 1600)³. К 1950 г. количество киноустановок по сельской местности возросло более чем в 3 раза в сравнении с 1945 г.⁴ Но, несмотря на все усилия, показатели по кинообслуживанию населения и, самое главное, доходы от кино продолжали оставаться неудовлетворительными. Особенно остро проблема стояла в сельской местности. По данным 1947 г. в Смоленской области с момента её освобождения не показывалось кинофильмов в 1 500 колхозах, неудовлетворительная работа по кинообслуживанию населения отмечалась в Курской и Челябинской областях⁵, крымских сёлах⁶, в Челябинской области базы не получали плакатов и аннотаций для популяризации советских фильмов⁷.

¹ Там же. С. 2236.

² ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 51. Д. 3053. Л. 127.

³ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 51. Д. 3053. Л. 93.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2234

⁵ ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945-1953 / сост.: В.В. Денисов, А.В. Квашонкин, Л.Н. Малашенко, А.И. Минюк, М.Ю. Прозуменщиков, О.В. Хлевнюк. М., 2004. С. 60, 247, 242.

⁶ Шельдешов Г. Ждем новых картин // Крымский комсомолец. Симферополь, 1952. 12 марта.

⁷ Ситов В. О кинопрокате // Правда. 1949. № 237. С. 2.

После проведенной в 1951 г. проверки было выявлено, что основные причины невыполнения плана по доходам крылись в простое киносети, отсутствии киносеансов, нарушении цен на кинобилеты, хищении денежных средств¹. Большаков же продолжал настаивать на том, что основной мерой по увеличению доходов от кино должно стать непосредственное увеличение выпуска советских кинофильмов. В связи с этим отдельно требуется характеризовать специфическую практику заполнения репертуарной сетки позднесталинского периода.

Репертуарная политика в советском кинематографе на протяжении всей эпохи холодной войны основывалась на двух категориях фильмов: фильмах советского производства и зарубежных кинокартинах. Однако ярким отличием периода малокартинья является то, что фильмов советского производства в прокате было в разы меньше, чем иностранных. Так, только за 1949 г. на экраны был выпущен 61 иностранный фильм, тогда как советских – всего 13². С одной стороны, в послевоенный период, как и в последующее время, в советских кинотеатрах демонстрировались зарубежные кинокартины, закупаемые согласно двусторонним договорам со странами «народной демократии» – только на 1950 г. планировалось закупить по два фильма из Китая и Чехословакии, по три – из ГДР и Венгрии, а также один польский фильм³. С другой стороны, именно в это время имело место использование фильмов из трофейного фонда, наиболее важная функция которых сводилась к финансовой поддержке советской киноотрасли. О роли, отводимой трофейным фильмам в прокате для пополнения бюджета, можно судить по конкретно поставленным задачам Политбюро ЦК ВКП(б) перед Министерством кинематографии: в 1948–1949 гг. от проката 50 заграничных фильмов чистый доход должен был быть

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 929–931.

² Ряпусова Д.Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного Уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики... С. 190.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 85.

не менее 750 млн руб.¹, в течение 1949 г. от проката 18 заграничных кинофильмов – не менее 290 млн руб.² Для достижения этого плана в летние месяцы 1949 г. было решено выпустить на экраны еще 18 зарубежных фильмов³.

Можно сделать вывод, что с учётом малого количества советской кинопродукции, свою прямую функцию повышения доходности кинопроката трофейные фильмы все же выполнили. Наиболее простым и выгодным представлялся прокат трофейных немецких фильмов, которые снабжались вступительными надписями и в значительной мере перерабатывались. Параллельно с этим показывались фильмы других европейских стран и американские фильмы из трофейного фонда. Но, несмотря на отсутствие договоров о соблюдении авторских прав между СССР и США, демонстрация голливудской продукции вызывала закономерные опасения. Реакция со стороны США действительно последовала, но была довольно запоздалой: посольство США в Москве потребовало прекратить показ в СССР пяти американских фильмов в своих нотах от 17 января, 16 февраля, 14 июня 1951 г. и 19 января 1952 г.⁴, в тот период, когда практика демонстрации трофейного кинематографа уже исчерпывала свои возможности.

Ко второй половине 1950-х гг. параллельно с поэтапным повышением количества выпускаемых на экран советских фильмов, условно завершается финальная фаза восстановления киносети. Киносеть страны расширялась, что позволяло планировать более амбициозные цели. Летом 1955 г. в Москве был открыт первый кинотеатр широкоэкранного фильма⁵. К 1 ноября 1958 г. в РСФСР насчитывалось 96 кинотеатров с широким экраном, однако темпы развития широкоэкранного кино признавались неудовлетворительными: по

¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953... С. 640.

² Там же. С. 652.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 74. Л. 61.

⁴ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 86а. Д. 8508. Л. 4.

⁵ Кинофильмы на широком экране // Советская культура. 1955. № 93 (326). 28 июля. С. 1.

плану в том же году планировалось открыть 100 таких кинотеатров¹, а также было анонсировано строительство широкоэкранного кинотеатра на Пушкинской площади вместимостью на 2100 мест². По итогам XXI съезда КПСС планировалось довести общее количество киноустановок к концу 1965 г. до 118–120 тыс.³ Но подобный экстенсивный путь развития не учитывал ряд проблем, стоящих перед советским кинопрокатом. Увеличение количества киноустановок не смогло нивелировать организационных недостатков обслуживания населения. Дополнительной проблемой для сельской местности становилось обустройство помещений для демонстрации киносеансов. В постановлении Комиссии ЦК КПСС «О мерах по повышению идейно-художественного качества кинофильмов и усилении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся» указывалось, что сельская киносеть «развивается главным образом за счет государства, а не за счет привлечения средств колхозов, что является неправильным», а большинство сельских киноустановок работает в помещениях, не приспособленных для демонстрации фильмов⁴.

Крайне активно за решение вопроса о реорганизации и оптимизации системы кинопроката выступал и созданный СК. Конкретные предложения по урегулированию финансового положения в киноотрасли были изложены в докладной записке И.А. Пырьева в ЦК КПСС от 1959 г. В частности, предлагалось увеличить количество кинотеатров большой вместимости и длительность сеансов, более интенсивно использовать фильмокопии, строить новые копировальные фабрики, повысить оплату труда киномехаников, а также восстановить инспекторские группы по контролю качества показа и обслуживания⁵.

¹ Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958–1964. М., 2005. С. 134.

² Кинопанорама и широкий экран // Огонёк. 1958. № 4. С. 2.

³ КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов... С. 97.

⁴ КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов... С. 116.

⁵ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2340–2354.

Важно отметить, что решение этих проблем действительно представлялось насущным требованием времени. Развитие киноотрасли в XX в. подразумевало становление полного производственного цикла, который требовал слаженной и скоординированной работы на всех этапах. Ломка репертуарных планов и дальнейшая спешка при выпуске фильмов влияла и на эффективность рекламы новой кинокартины¹, недостаточная реклама, в свою очередь – на кассовые сборы. Общую ситуацию в прокате обуславливало не только завершение послевоенного восстановления и рост благосостояния населения, но и ориентация по уровню развития киносети на западные страны. Уже к середине 1950-х гг. стало очевидно, что СССР в значительной степени уступает по количеству кинотеатров и качеству кинообслуживания большинству западных государств. На момент, когда в Париже был 351 кинотеатр, в Лондоне – 327, в Нью-Йорке – 624, в Риме – 231, в Москве функционировало всего 49 кинотеатров, а в Минске работал лишь один². Остро стояла и проблема вместимости кинотеатров.

Необходимость дальнейшего развития сети проявлялась пропорционально расширению репертуара. Наряду с драмами и мелодрамами к середине 1950-х гг. резко возросло количество развлекательных картин. Кроме того, в прокат по-прежнему выходило много кассовых фильмов зарубежного производства, в том числе и американских. Несмотря на то, что эпоха трофейного кино была завершена, именно они собирали в прокате большую кассу. Так, за 9 месяцев 1961 г. в Москве «каждый советский фильм в среднем просмотрело 357 тыс. зрителей, фильм других стран социалистического лагеря — 133 тыс. человек, а фильм из капиталистических стран — более полумиллиона человек»³.

Весьма существенным фактором, повлиявшим на прокат, стало развитие телевидения. Согласно приказу Министерства культуры СССР от 16 января

¹ Зеленский Б., Иоффе М. О кинорекламе // Искусство кино. 1954. № 2. С. 71–85.

² История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2308.

³ Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы... С. 259.

1958 г. художественные фильмы могли поступать в телевизионные студии только спустя 2 месяца после их выпуска на экраны кинотеатров. Выпуск данного приказа вызвал неоднозначную реакцию. Так, секретарь Мурманского областного комитета КПСС указывал на то, что «показ кинокартин занимает основной удельный вес в общем плане телевизионного вещания и демонстрация старых картин не может удовлетворить зрителей»¹. Секретарь Краснодарского краевого комитета КПСС, в свою очередь, отмечал, что в г. Краснодаре имеется всего два кинотеатра и несколько киноустановок в клубах, тогда как телевизоров в городе насчитывается около 4 тыс.² Уже 3 февраля 1958 г. в записке отдела культуры ЦК КПСС было указано, что январский приказ «не помогает телестудиям, а затрудняет их работу», в соответствии с чем указывалось на необходимость отмены приказа Михайлова³.

Несмотря на развитие телевидения, в число общегосударственных задач по-прежнему входило расширение киносети, строительство кинотеатров и дальнейшая кинофикация. Комитет по кинематографии создал иную систему руководства киносетью и кинопрокатными организациями. В областях, краях и автономных республиках были организованы управления кинофикации, а в районах – дирекции районной киносети. Кроме того, создано Информационно-рекламное бюро, снабжавшее все местные киноорганизации информационными и методическими материалами⁴. В середине 1960-х гг. только в РСФСР планировалось построить 134 кинотеатра⁵. Отмечалось, что при всех имеющихся недостатках деятельности государственной киносети, она работает эффективнее, чем профсоюзная или ведомственная⁶. К 1965 г. киносеть страны

¹ РГАНИ. Ф.5. Оп. 33. Д. 73. Л. 4.

² РГАНИ. Ф.5. Оп. 33. Д. 73. Л. 15.

³ Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958–1964... С. 22.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 62.

⁵ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 99. Д. 1391. Л. 38.

⁶ РГАНИ. Ф.5. Оп. 58. Д. 49. Л. 222.

насчитывала около 115,7 тыс. киноустановок, количество широкоэкранных кинотеатров увеличилось до 670, а широкоформатных – до 60¹.

К 1970-м гг. советский кинопрокат вступил в новый, достаточно противоречивый этап развития, связанный со снижением посещаемости. Весьма неочевидным представляется вопрос об исходном периоде снижения зрительской активности. Так, М.И. Туровская отмечает, что именно 1970-е гг. становятся пиком посещаемости кинотеатров². В.С. Головский, напротив, указывает на то, что ещё в 1976 г. отмечается значительное снижение числа посещений кинотеатров на человека в год – с 19,4 до 17,5³. М.И. Жабский определял пиком зрительской активности 1968 г., после которого кинематограф стал «терять по несколько десятых долей «душевой» единицы посещаемости»⁴. Обращаясь к источникам, отметим, что к середине 1970-х гг. Ф.Т. Ермаш действительно указывал, что СССР имеет самый высокий уровень посещаемости кино – свыше 19 раз в год на одного жителя (на городского жителя – 20,4, сельского жителя – 17,1) по сравнению с капиталистическими странами⁵. Но уже в записке Госкино 1977 г. представляется иная ситуация и сообщается о наметившейся тенденции к снижению посещаемости кинотеатров: с 4652 млн чел. в 1970 г. до 4211 млн в 1976 г. В отчете 1978 г. Ф.Т. Ермаша показатели посещаемости за 1977 г. еще меньше – 4035 млн чел.⁶ Обобщая изложенные сведения, можно сделать вывод о том, что факт падения зрительской активности во второй половине 1970-х гг. представляется неоспоримым. Это приводит к закономерным итогам – спад посещаемости в 1984 г. отмечается не только в сель-

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 62.

² Туровская М.И. Зрительские предпочтения 1970-х. URL: <http://turovskaya.seance.ru/texts/199111/> (дата обращения: 12.03.2023).

³ Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004. С. 88.

⁴ Жабский М. К размышлению о массах «самого массового» // Искусство кино. 1982. № 5. С. 30–31.

⁵ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 110. Д. 1246. Л. 7.

⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 2.

ской, но и в городской киносети (на 0,7%). В сельской местности простой киноустановок составили 3,3% к общему числу рабочих дней в сравнении с 2,8% за 1983 г.¹

Кардинально иная ситуация складывалась в отношении демонстрации телевизионных фильмов. Несмотря на то что на протяжении 1970–1980-х гг. между Госкино и Гостелерадио по-прежнему существовал ряд противоречий по части демонстрации по телевидению полнометражных картин², уже в 1975 г. ЦТ ежегодно показывало около 230–240 советских и зарубежных художественных теле- и кинофильмов³.

Обращает на себя внимание и то, что со второй половины 1970-х гг. в эфирную сетку были включены фильмы-лидеры проката предыдущих лет с антизападным нарративом: «Пятьдесят на пятьдесят»⁴, «Ошибка резидента»⁵, «Человек без паспорта»⁶, «Гиперболоид инженера Гарина»⁷, «Акваланги на дне»⁸, «Я – Куба»⁹, часть из которых демонстрировалась в прайм-тайм. Однако новых телевизионных фильмов и сериалов на подобные темы создавалось достаточно мало. Иная ситуация складывается в первой половине 1980-х гг., когда на телевизионные экраны ежегодно выпускаются новые многосерийные фильмы, снятые по сценариям на основе литературных произведений американских авторов: «Братья Рико» (1980 г.), «Рафферти» (1980 г.), «Ошибка Тони Вендиса» (1981 г.), «Американская трагедия» (1981 г.), «Богач, бедняк» (1982 г.), «Кража» (1982 г.), «Тайна виллы «Грета»» (1983 г.) и т.д. Сериалы «Мираж»¹⁰,

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2490.

² Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979–1984. Документы. М., 2019. С. 710.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 105. Л. 6.

⁴ Телеанонс // Правда. 1 января 1977. С. 6.

⁵ Телеанонс // Правда. 9 июля 1977. С. 6.

⁶ Телеанонс // Правда. 18 ноября 1978. С. 6.

⁷ Телеанонс // Правда. 23 января 1982. С. 6.

⁸ Телеанонс // Правда. 6 мая 1979. С. 6; Телеанонс // Правда. 1982. 5 июня. С. 6.

⁹ Телеанонс // Правда. 28 декабря 1974. С. 6.

¹⁰ Телеанонс // Правда. 6 августа 1983. С. 6.

«ТАСС уполномочен заявить»¹, «Богач, бедняк»², «Американская трагедия»³ демонстрировались в 19.50, в прайм-тайм в будние дни до программы «Время» с повтором серии на следующий день в утреннее время по первой программе. Рекордсменом по повтору показов стал мини-сериал «Опасный поворот» – его демонстрировали трижды за период со второй половины 1970-х по вторую половину 1980-х гг.⁴

К началу перестройки кинопрокатная сеть СССР вышла с весьма спорными итогами: на момент 1985 г. количество киноустановок снизилось по сравнению с 1970 г. на 5 тыс., число посещений киносеансов также продолжало падать: с 4 652 млн в 1970 г. до 4 100 млн в 1985 г. и 3 777 млн в 1987 г.⁵ Недостатки в работе советского проката, отмечаемые государственной властью, оставались прежними: низкие темпы строительства кинотеатров, проблемы с развитием киносети (в особенности в Украинской ССР⁶), ошибки в формировании репертуара. Отдельной причиной для беспокойства стало распространение видеопродукции, в частности видеофильмов идейно-ущербного и порнографического характера⁷. Но сами работники киносети (а в дальнейшем и кинематографисты в ходе V Съезда) отмечали в качестве первоочередной проблемы ориентацию в работе органов кинофикации на местах на сбор средств от показа фильмов, т.е. исключительно на финансовую составляющую⁸.

¹ Телеанонс // Правда. 28 июля 1984. С. 6.

² Телеанонс // Правда. 28 января 1984. С. 6.

³ Телеанонс // Правда. 24 октября 1981. С. 6.

⁴ Телеанонс // Правда. 26 ноября 1977. С. 6; Телеанонс // Правда. 23 марта 1985. С. 6; Телеанонс // Правда. 29 июля 1989. С. 6.

⁵ СССР в цифрах в 1987 году: краткий статистический сборник. М., 1988. С. 24.

⁶ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1475.

⁷ О распространении в стране идеологически вредных видеофильмов иностранного производства. Информационная записка КГБ в ЦК КПСС. 19 апреля 1982 года. URL: <https://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/o-rasprostranении-v-strane-ideologicheskii-vrednykh-videofilmov-inostrannogo-proizvodstva.html> (дата обращения: 17.09.2023).

⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979–1984. Документы. М., 2019. С. 669.

На заре перестройки обсуждения относительно дальнейшей системы работы киносети велись достаточно активно. Однако в основном они сводились к стандартной констатации неоспоримого факта необходимости улучшения работы киносети и совершенствования репертуарной политики. Вновь появились предложения об объединении кинофикации и кинопроката¹. В ходе V Съезда кинематографистов внимание обращалось на засилье развлекательных коммерческих фильмов², распространение слишком малыми тиражами картин республиканских студий³, отсутствие связи между студиями и прокатом⁴. Именно на последнюю проблему следует обратить особое внимание. Необходимость постоянного балансирования между коммерческими интересами и идеологической составляющей кинопродукции, а также специфическая модель функционирования советского кинопроката привела к характерному феномену, выражавшемуся в разобщённости сети кинопроизводства и кинопроката⁵. Следствием полного отсутствия сообщения между производственной и прокатной базой стало абсолютное непонимание многими кинематографистами принципов и методов работы киносети, что сыграло роковую роль в истории позднесоветского кинематографа.

К ещё более негативным последствиям привело постановление «О недостатках в покупке и прокате зарубежных фильмов». Ужесточение требований к репертуару усугубило проблемы в прокате: по итогам 9 месяцев 1986 г. количество зрителей сократилось на 129 млн. чел.⁶ Пропорционально росту интереса к западной кинопродукции советского зрителя падала посещаемость отечественных фильмов. Ситуацию осложняло и распространение видео – к

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1470.

² Пятый съезд кинематографистов СССР, 13–15 мая 1986 г.: стенографический отчет. М., 1987. С. 27.

³ Там же. С. 95.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Березин О.Ю. Решения должны быть законными, но эффективными: кинотеатры в эпоху перестройки // Искусство кино. 2019. № 2. URL: <https://kinoart.ru/texts/resheniya-dolzhen-byt-zakonnyimi-no-effektivnymi-kinoteatry-v-epohu-perestroyki> (дата обращения: 12.03.2023).

⁶ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1476.

началу 1988 г. в СССР уже было около миллиона видеовладельцев и в 5–7 раз больше видеозрителей¹.

Снижение посещаемости стало дополнительным аргументом для сторонников кардинального пересмотра системы проката. Кроме того, основным конкурентом для прокатных фильмов по-прежнему выступало телевидение. Особенно остро эта проблема стояла в небольших городах и сельской местности. Как отмечал в своем письме на страницах «Искусства кино» киномеханик И. Ламбрехт, «телевидение забивает нас». Автором письма также была высказана мысль о том, что при более правильной организации телевидение могло бы стать активным помощником, а не конкурентом для «большого экрана»².

На протяжении 1986–1987 гг., несмотря на то что вопрос перестройки кинопроката поднимался регулярно, единой жизнеспособной модели сформировано не было. Дискуссии велись не только относительно экономических проблем, но также идеологических и художественных аспектов («Кто и как будет определять «идейно-художественные достоинства фильма» в тех случаях, когда они не столь очевидны, как, скажем, в «Покаянии»?»³).

Кардинальная перестройка системы кинопроката «сверху» стартовала в 1988 г. Во-первых, создавались КВО (киновидеообъединения): кинопрокат, киносеть и видеопрокат были объединены⁴. Во-вторых, после упразднения республиканских государственных комитетов по кинематографии и выхода постановления «О генеральной схеме управления кинематографией» в структуре центрального аппарата Госкино СССР было выделено главное управление кинопроката, на которое возлагались функции по осуществлению тиражной и репертуарной политики, формированию всесоюзного фильмофонда, ор-

¹ Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. IV. 1986–1988. С. 58.

² О сельском прокате замолвите слово... // Искусство кино. 1988. № 3. С. 73.

³ Стамболцян М. Каким быть кинопрокату? // Искусство кино. 1988. № 4. С. 9–10.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1481.

ганизации кинообмена между регионами страны и проката в СССР зарубежных кинокартин¹. В-третьих, созданный летом 1988 г. первый кооператив по производству и прокату фильмов «Фора-фильм» заложил основы частного кинопроизводства и проката в России². Кроме того, в 1988 г. создаётся «Союзкинорынок» и проводится первый экспериментальный кинорынок.

Финальной точкой в монополии государства на прокат стало постановление № 1003. По части проката документ устанавливал переход всех звеньев производства и проката на новые условия хозяйствования, утверждал договорную основу реализации, отменял единые тарифы за прокат кинофильмов в процентах с валового сбора от продажи билетов на всех видах киноустановок, а также освобождал государственные кинозрелищные предприятия от уплаты налога с доходов от демонстрации кинофильмов (устанавливались отчисления в бюджет от прибыли по установленному нормативу с учётом единой налоговой системы)³.

Результаты перехода к рыночным отношениям проявили себя практически сразу. Методист кинотеатра в письме, опубликованном в журнале «Советский экран» в 1990 г., констатировала, что все киноустановки в районе на грани закрытия, работникам нечем платить, а людей фактически лишили киноискусства⁴. Подобная ситуация складывалась повсеместно – рынок кинопроката был переполнен низкосортными корпоративными фильмами, вся отлаженная цепь производственно-прокатных отношений была уничтожена, и в

¹ О генеральной схеме управления кинематографией. Постановление Совета Министров СССР от 15 октября 1988 года № 1206. URL: <https://docs.cntd.ru/document/765703390> (дата обращения: 12.03.2023).

² Косинова М.И. Исследование процессов возникновения и развития кооперативного кино в период перестройки // Сервис+. 2020. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-protsessov-vozniknoveniya-i-razvitiya-kooperativnogo-kino-v-period-perestroyki> (дата обращения: 04.04.2023).

³ О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии. Постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. № 1003. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=667#jBEOUaTm8eEbk5kB1> (дата обращения: 12.03.2023).

⁴ За что наказываете? // Советский экран. 1990. № 09. С. 4.

такой ситуации кинотеатры как низшее её звено фактически первыми оказались под ударом.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что к последнему десятиетию существования СССР уже существовали альтернативные варианты практически полного замещения кинорынка: телевидение и видео. Поэтому если рассматривать распад системы кинопроката исключительно в качестве следствия масштабных экономических преобразований, то, при учёте наличия нескольких параллельно существовавших каналов распространения кинопродукции, сам факт снижения показателей кинопосещаемости нельзя назвать фатальным для распространения кинопропаганды. Ситуация, сложившаяся в период перестройки, еще раз подчеркнула ключевую проблему, стоявшую перед советским кинопрокатом на протяжении всего периода холодной войны – недостаточное внимание к проблеме формирования репертуарного плана из фильмов отечественного и зарубежного производства.

Таким образом, эффективность влияния на аудиторию кинопродукта напрямую зависела от успешного функционирования киносети. Однако анализ истории развития кинопроката прямо свидетельствует о том, что создание условий для демонстрации фильмов не являлось залогом решения пропагандистских задач. Основным фактором в этом отношении выступала репертуарная политика, формирование которой предполагало перманентный поиск баланса между достижением идеологических задач и коммерческой выгодой от проката.

2.2. Советский художественный кинематограф в системе международных отношений

Поскольку холодная война являлась глобальным идеологическим противостоянием, особый интерес представляет изучение международного опыта распространения советской кинопродукции. Основная сложность ведения идеологической борьбы через художественный кинематограф на мировом

рынке состояла в том, что Советский Союз был вынужден вести её в изначально неравных условиях, учитывая скорость и масштабы распространения американской кинопродукции на континенте, а также степень влияния голливудских кинематографистов.

Очевидно, что в таких условиях максимально возможное завоевание международного рынка представляло собой стратегическую задачу особой важности. Её реализация началась уже в сентябре 1945 г., когда постановлением Оргбюро ЦК ВКП(б) созданной комиссии, в составе которой были представители Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (далее – ВОКС) и «Инторгкино», поручено за месяц изучить состояние советской пропаганды за рубежом и подготовить проект постановления о «её надлежащей постановке»¹. В том же году «Инторгкино» реорганизовано во Всесоюзное объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм» (далее – СЭФ); министерству кинематографии также было разрешено организовать киностудию СЭФ для производства иностранных вариантов фильмов, которая, однако, начала свою работу только в 1947 г.² В 1949 г. был также принят обновлённый устав ВОКС, обсуждение которого шло ещё с 1946 г.³

Результатами перечисленных усилий стало то, что даже при тяжелейшей финансовой ситуации первых послевоенных лет и в условиях начала холодной войны, коммерческая и общественная сеть проката советских фильмов за границей не прекращала свое развитие. В 1947 г. в ряде государств уже присутствовали представительства СЭФ. Однако в большинстве случаев коммерческий прокат советских фильмов осуществлялся через посредников – прокатные фирмы, нередко основанные представителями иностранных компартий. Наиболее серьёзной проблемой оставалась демонстрация советских фильмов

¹ Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК... С. 26–27.

² ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 49а. Д. 3705. Л. 11–12.

³ Советская культурная дипломатия в годы Холодной войны (1945–1989): сб. документов / редкол.: О.С. Нагорная и др. Челябинск, 2017. С. 24–28.

в непосредственной зоне американского влияния. Несмотря на то что, как отмечает Ф. Сондерс, к началу холодной войны «Америка была неопытна в ведении международной культурной борьбы»¹, экономическая мощь голливудской киноотрасли позволила ей развернуть культурное наступление и воспрепятствовать полномасштабному выходу СССР на международный рынок. Так, работа СССР с Японией была прекращена в 1946 г.², к концу 1940-х гг. практически полностью прекратился прокат советских фильмов в Центральной и Южной Америке³. Особо тяжелое положение складывалось в Великобритании, где вообще отсутствовали договорные отношения с прокатными фирмами⁴. Таким образом, фактически единственным рабочим каналом пропаганды в зоне американского влияния оставалось распространение кинопродукции через ВОКС, что автоматически не могло означать обеспечения широкого проката.

Отличительной чертой сталинского периода является то обстоятельство, что в условиях малокартинья и проката трофейных фильмов в СССР исключительное внимание уделялось экспорту кинопродукции. Показательным фактом, свидетельствующим об этом, является то, что к 1951 г. за границу направлялись копии фильмов, отпечатанные только на цветной плёнке⁵. Алогичным, на первый взгляд, представляется то, что, несмотря на активные попытки обмена кинофильмами, иные формы культурной дипломатии в первые послевоенные годы практически не практиковались. В позднесталинский период крайне избирательно подходили к вопросам участия СССР на международных кинофестивалях и сотрудничества с иностранными кинематографистами. Однако подобную политику нельзя охарактеризовать как изоляционистскую. Конечно, наиболее охотно на контакт шли со странами, которые попадали в зону

¹ Сондерс Ф. ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт холодной войны. М., 2013. С. 18.

² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 176. Л. 48.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 82.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 176. Л. 47.

⁵ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 73. Л. 183.

советского присутствия¹, что подразумевало и участие в фестивалях, и оказываемую помощь кинопроизводству стран социалистического лагеря. Активное культурное сотрудничество, включавшее приезды московских деятелей культуры и искусства, демонстрацию фильмов в дубляже на китайском языке² и, на тот момент ещё редкую, практику копродукции (примером таковой может считаться фильм «Освобожденный Китай»), велось с КНР.

Проблема же взаимоотношений с капиталистическими странами объясняется рядом обстоятельств, часть из которых прямо отражена в документах. Так, в случае с предложениями о совместном производстве опасения заключались в том, что желание сотрудничества является попыткой повлиять на «характер и идейное содержание советских фильмов и использовать кинематограф для пропаганды в СССР буржуазной идеологии»³. Отказы от участия в престижных европейских кинофестивалях (в Каннах и Венеции) были связаны с иным обстоятельством – неприемлемыми условиями участия СССР в конкурсных программах⁴. Советское руководство было осведомлено о роли, которую играли американские кинематографисты на европейском кинорынке – наличие дочерних филиалов голливудских киностудий в Европе не скрывалось. Однако, помимо этого, уже к началу 1950-х гг. пропаганда в художественных фильмах начала массово использоваться непосредственно Государственным департаментом США, который нанял американского продюсера-супервайзера для съемок кинокартин во Франции и Италии, официально выходящих в качестве европейской кинопродукции⁵. Американские власти также

¹ Фомин В.И. «Политический эффект фильма “Русский вопрос” пропадает...» Из опыта советизации послевоенного кинопроката и кинопроизводства в Центральной и Восточной Европе // Киноведческие записки. 2005. № 71. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/327/> (дата обращения: 12.03.2023).

² Абрасимов П.А. На дипломатическом посту. М., 1987. С. 18.

³ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 768.

⁴ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 866.

⁵ Study Prepared by the Department of State. Washington, August 8, 1951 // Foreign Relations of the United States, 1951, National Security Affairs; Foreign Economic Policy. Vol. I. Document 328. URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1951v01/d328> (дата обращения: 28.04.2023).

принимали участие в организации кинофестивалей на территории Западной Европы, в частности, внося финансовый вклад в создание Берлинского кинофестиваля¹. Подобная политика западных кинематографистов не могла не сказываться и на результатах смотров – в статье «Искусства кино», посвященной Венецианскому кинофестивалю 1952 г. саркастично отмечалось, что все ”лучшее“ на ярмарке в Венеции оказалось американским»².

В связи с этим возникает закономерный вопрос: почему в первое послевоенное десятилетие остались нереализованными планы по возрождению Московского кинофестиваля? Во-первых, проекты И.Г. Большакова по созданию международного кинофестиваля, который был бы проведен в Москве и Ленинграде, датируются 1948 г., когда страна ещё явно не была готова к проведению столь масштабного и финансово затратного мероприятия. В целом, до 1950-х гг. в СССР не проводилось крупных международных культурных мероприятий. В 1951 г. Большаков вновь предоставил предложения о порядке проведения в Москве международного кинофестиваля, которые были рассмотрены Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)³. Однако планируемое мероприятие не состоялось. При этом причины отмены кинофестиваля проследить проблематично, однако можно предположить, что этому решению поспособствовал целый комплекс факторов – даты проведения, которые несколько раз смещались, а также дебютное участие советской делегации на летних Олимпийских играх, требовавшее привлечения дополнительных финансовых и организационных ресурсов.

Изменения в организационной структуре, а также частично в принципах ведения пропаганды на зарубежные страны наметились к середине 1950-х гг.

¹ Fehrenbach H. The Berlin International Film Festival: between cold war politics and postwar reorientation // *Studies in European Cinema*. 2019. № 17(2). P. 3.

² Маслов Д. Человеконенавистническая кинопропаганда // *Искусство кино*. 1952. № 3. С. 125–128.

³ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 879.

Так, в марте 1957 г., был создан Государственный комитет по культурным связям с зарубежными странами при СМ СССР (ГККС)¹. На ГККС была возложена разработка предложений по совершенствованию приемов и методов советской пропаганды на зарубежные страны, в том числе по выпуску новых, приспособленных для зарубежных стран кинофильмов². Но к началу 1960-х гг. практика непосредственного руководства ГККС отдельными органами советской культурной дипломатии, судя по всему, была признана малоэффективной, потому у ГККС сохранилась лишь функция координации информационно-пропагандистской работы в связи с конкретными мероприятиями партии и правительства³, а в 1967 г. комитет был окончательно ликвидирован. Ещё одним нововведением стало переподчинение СЭФ Министерству внешней торговли. Очевидно, что усиливающаяся децентрализация аппарата управления не способствовала проведению эффективной пропаганды на зарубежные страны. Отмечались также и серьёзные организационные недостатки, вследствие которых пропаганда носила пассивный, оборонительный характер и с большим опозданием реагировала на события международной жизни⁴.

С другой же стороны, именно этот период ознаменовал собой начало нового этапа в культурном сотрудничестве СССР с зарубежными странами. В течение второй половины 1950-х гг. были заключены соглашения со многими странами социалистического лагеря и западными государствами, в том числе и США. К 1965 г. межгосударственные соглашения были заключены с 54 странами⁵. Они поспособствовали началу выработки стратегии копродукции – совместного производства кинофильмов с участием нескольких стран. В середине 1950-х гг. эта практика уже была распространена в Западной Европе, поскольку в послевоенное время американские кинокомпании вышли на европейский рынок, в первую очередь, в связи с экономической необходимостью.

¹ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 8. Л. 75.

² РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 70. Л. 121.

³ Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989... С. 52–53.

⁴ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 3.

⁵ Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989... С. 77.

Первый советский опыт копродукции, напротив, нужно рассматривать как элемент культурной дипломатии. Так, одной из первых удачных попыток было сотрудничество с Индией по совместной постановке фильма про путешествие А. Никитина «Хождение за три моря»¹. Характерно, что в период второй половины 1950-х – первой половины 1960-х гг. обсуждалась возможность создания совместных фильмов с американскими компаниями. Предложения о постановке, в частности, касались проектов о беспосадочном перелёте лётчика В. Чкалова, жизни С. Рахманинова, экранизации романов Д. Лондона «Мартин Иден» и Ж. Верна «Михаил Строгов»², также обсуждался совместный фильм о П. Чайковском³.

Конец 1950-х – начало 1960-х гг. характеризуется и расширением международных связей за счет участия СССР в кинофестивалях. Во-первых, в 1959 г. проводится обновлённый Московский кинофестиваль – событие, к которому было приковано внимание всей мировой кинообщественности. Во-вторых, нельзя не отметить значительные успехи советской кинематографии на престижных международных кинофестивалях – Каннском, Венецианском, фестивале в Карловых Варах и других. С 1960-х гг. СССР также начал принимать участие в международных телевизионных кинофестивалях. Первым опытом участия в таких мероприятиях стал Международный кинофестиваль телевидения в Монте-Карло в январе 1961 г., куда была приглашена советская делегация с семью телефильмами, в том числе по произведениям А. Чехова и Н. Гоголя⁴. Немаловажным стало и расширение международных связей за счёт общественной линии, в первую очередь, Союза кинематографистов СССР.

В целом, вторую половину 1950-х гг. можно считать наиболее благоприятным временем для признания достижений советской кинематографии за ру-

¹ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 70.

² РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 79. Л. 60.

³ РГАЛИ. Ф. 3239. Оп. 1. Д. 13.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 33. Д. 149. Л. 75–77.

бежом. Но успехи культурной дипломатии следует расценивать как достижение двух целей. Если на первом этапе сотрудничества в сфере кинематографии конечной целью представляется подписание соглашения и налаживание фактической работы, то на втором, после начала проведения активных мероприятий, эффективность проникновения фильмов на внешний рынок может быть выявлена только через анализ их популярности в прокате. Учитывая это обстоятельство, следует отметить, что в данном аспекте советская культурная политика 1960–1970-х гг. демонстрировала противоречивые тенденции, несмотря на то, что этот период, как и начало 1980-х гг., условно можно называться временем поиска новых культурных связей.

С одной стороны, были продолжены успехи предыдущего периода. Советские кинофильмы активно выступали на международных кинофестивалях; для организации и проведения кинофестивалей, недель, премьер фильмов в СССР и выставок за рубежом была учреждена Дирекция международных кинофестивалей и выставок «Совинтерфест» Госкино СССР. К этому времени Московский и Карловаровский фестиваль стали мощными площадками для продвижения советских фильмов за рубежом. При этом всячески подчеркивалась их политическая составляющая и идейная направленность: «Карловаровский кинофестиваль... по существу является фестивалем политического кино»¹. Кроме Московского и Карловаровского кинофестивалей в качестве важной площадки для культурной дипломатии с 1968 г. выступил Международный кинофестиваль стран Азии и Африки (с 1976 г. – Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки). Если в 1968 г., на первом фестивале, в нем принимали участие 49 стран, то уже спустя 10 лет, в 1978 г. – 85, включая Австралию и Новую Зеландию², а в 1980 г. – 92 страны³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 4. Д. 435.

² Мир, прогресс, свобода! // Искусство кино. 1978. № 15. С. 2–3.

³ Советская культурная дипломатия в годы Холодной войны (1945–1989): сборник документов... С. 240.

При этом расширение связей с развивающимися странами также велось по линии экспорта кинопродукции. Особенно активно усилилась работа на Африку: начало 1970-х гг. отмечено запретом продажи советских фильмов на Африку через посредников в виде американских и французских компаний¹. Кроме того, в 1974 г. Госкино было инициировано предложение об открытии представительства СЭФ в Уганде с правом работы на Кению, Руанду, Танзанию, Замбию, Бурунди и Сомали² и начался прокат советских фильмов на Мадагаскаре³.

Положение СЭФ в западных странах формально тоже оставалось относительно стабильным. В сентябре 1970 г. Комитету по кинематографии при СМ СССР было разрешено открыть представительство СЭФ в Нью-Йорке в составе 2-х человек для работы на США, Канаду и страны Центральной Америки⁴. Безусловным успехом стало то, что к 1970 г. СЭФ имел возможность продавать фильмы даже в тех странах, с которыми у СССР не было дипломатических отношений⁵. В начале 1980-х гг. переговоры о сотрудничестве, заключении и обновлении договоров велись также с Испанией⁶, Индией⁷, Грецией⁸, Норвегией, Канадой⁹, Анголой, Алжиром, Йеменом, Португалией, Сирией¹⁰ и другими странами. В связи с Апрельской революцией 1978 г. была активизирована работа СЭФ в Афганистане – за 2 года в кинопрокат и на телевидение ДРА было передано свыше 140 советских фильмов¹¹.

Особое внимание следует обратить на практику копродукции данного периода и активную деятельность созданного в 1968 г. «Совинфильма» (далее –

¹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 3. Л. 24.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 203. Л. 22.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 1567. Л. 8.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 560. Л. 11.

⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 105. Л. 58.

⁶ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 136. Д. 1110.

⁷ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 136. Д. 1114.

⁸ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 141. Д. 1295.

⁹ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 141. Д. 1297–1298.

¹⁰ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 140. Д. 1213–1217.

¹¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979–1984. Документы... С. 324.

СИФ) как агента советской культурной дипломатии. Именно 1970-е гг. стали наиболее плодотворным временем для совместного кинопроизводства. Так, с 1966 по 1970 гг. было создано 35 совместных фильмов (из них 24 – со странами соц. лагеря, 3 – с развивающимися, 8 – с капиталистическими)¹. С 1971 по 1976 г. осуществлена 41 совместная постановка (со студиями социалистических стран – 31, с капиталистическими и развивающимися – 10), в том числе в 1976 г. закончено производство 9 совместных художественных фильмов². При этом преобладающее количество совместных фильмов с социалистическими странами объясняется рядом очевидных обстоятельств – от идеологического до экономического и финансового аспектов.

Следует также отметить, что в случае сотрудничества с капиталистическими странами компромисс между сторонами зачастую достигался за счёт выбора нейтральных тем, не связанных с актуальной политической повесткой. Ярким примером такого консенсуса стал первый опыт работы СССР и США в области копродукции – киносказка «Синяя птица» (1976 г.), на премьеру которой в СССР были приглашены Э. Тейлор, Д. Кьюкор и Д. Стэнфилл³. Но даже подобные меры в ряде случаев не помогали избежать проблем в процессе производства. Так, советская сторона бойкотировала премьеру советско-итальянского фильма «Подсолнухи» по причине того, что итальянский режиссёр В. Де Сика не вырезал эпизод с кладбищем итальянских солдат на Украине. Это привело к отмене ещё одного советско-итальянского проекта «В городе Тольятти». Показательной также является реакция Китая на запуск в производство совместного фильма СССР и Японии «Дерсу Узала», когда генеральный секретарь общества китайско-японской дружбы Сунь Пинхуа в ходе частной встречи с директором японской кинокомпании Н. Кавакитой заявил, что

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2429.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 1567. Л. 51.

³ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 110. Д. 1244. Л. 73.

фильм является антикитайским и затрагивает китайско-советскую пограничную проблему¹. Наконец, целый ряд производственных и организационных проблем сопровождали съемки телефильма «Пётр Великий»². Примечательно, что постфактум в анонимном письме группы работников СИФ М.С. Горбачёву сообщалось, что при съемках «Петра Великого» советская сторона полностью лишилась как финансового, так и идейно-художественного контроля над создаваемым фильмом, а смета американских затрат была предумышленно составлена и утверждена в таком виде, что СССР потерял несколько миллионов долларов³.

К середине 1980-х гг. советские фильмы демонстрировались в 124 странах мира⁴, активно развивалась практика копродукции, культурные связи укреплялись за счет кинофестивалей: только в рамках XIII Московского международного кинофестиваля СИФ провел переговоры с представителями 49 стран⁵. Это подтверждает справедливый тезис А. Козового о том, что практика совместного производства демонстрировала гибкие возможности культурной дипломатии и предоставляла беспрецедентную свободу в контактах с «классовым врагом»⁶.

Однако необходимо задаться вопросом: насколько данные успехи коррелировали с целями и задачами продолжающейся идеологической борьбы? В данном аспекте требуется осветить ряд обстоятельств. Во-первых, достижения советской кинематографии в период 1950-х–1970-х гг. были значительными, но недостаточными в сравнении с масштабами выхода за рубеж американских кинокомпаний, поскольку такие же возможности в процессе культурных обменов предоставлялись и противоположенной стороне. Господствовав-

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 973. Л. 17.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 210.

³ РГАНИ. Ф. 100. Оп. 5. Д. 1455.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1524.

⁵ Культура. Горизонты совместного кинопроизводства // Аргументы и факты. 1984. № 38.

⁶ Kozovoï A. Défier Hollywood: la Diplomatie Culturelle et le Cinéma à l'Ère Brejnev... P. 68.

шая монополия американских компаний на европейском рынке, как и в предыдущие периоды, автоматически предполагала более высокую вероятность разнообразных «идеологических диверсий» в ходе международных культурных мероприятий.

Во-вторых, ещё с 1960-х гг. всё чаще стал проявлять себя формальный и небрежный подход к распространению и популяризации советского кинематографа, в особенности в странах, где пропагандистская работа имела особое значение. В частности, в отчете о поездке советских кинематографистов на Кубу в 1964 г. указывается, что у некоторых представителей художественной интеллигенции возникают нездоровые настроения по отношению к СССР, чему способствуют «бестактные выступления представителей некоторых наших культурных делегаций, которые серьёзную разъяснительную работу подменяли бранью по адресу кубинского искусства, оскорбительными эпитетами, ярлычками»¹. Обращает на себя внимание также и несвоевременная реакция на актуальные международные события², и безразличие к активации потенциально полезных культурных связей³.

Кроме того, значительным недостатком экспортной системы кинопродукции СССР стало отсутствие разделения на фестивальные и «экспортные» фильмы, ориентации на зрителя, его интересы и предпочтения. Так, ещё в 1963 г. отмечалось, что пропаганда, рассчитанная на африканского зрителя, не учитывает важных особенностей – большинство африканцев неграмотно, поэтому не способно воспринимать фильмы, снабженные субтитрами⁴.

В-третьих, важнейшим фактором в идеологической борьбе СССР и США в кинематографии стало проникновение на советский рынок американских фильмов. Ещё после посещения Голливуда в военный период М.К. Калатозов писал: «тенденция заправил кинематографии была очевидна: проникнуть на

¹ РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 1960. Л. 20.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 105. Л. 70.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 947. Л. 6.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 54. Л. 37.

советские экраны как можно шире и выгоднее, а советские картины не допускать к демонстрированию в США»¹. Соглашение о покупке фильмов 1958 г. в соотношении 10:7 полностью соответствовало этому курсу.

К началу 1960-х гг. для лиц, ответственных за исполнение соглашений между СССР и США, стало очевидным стремление американской стороны ограничить прокат советских фильмов в США и, напротив, продавать в СССР как можно больше своей продукции. В письме заместителя председателя Государственного комитета СМ СССР по культурным связям с зарубежными странами председателю СЭФ Давыдову было указано, что Госдеп предпринимает меры к установлению более жесткого контроля над обменами и активного использования обменов в целях сбора информации о Советском Союзе². В октябре того же года Романовский отмечал, что американской стороной предпринимаются меры, направленные на свертывание или затормаживание выполнения Соглашения от 21 ноября 1959 г.³ К 1962 г. встал вопрос о мерах против невыполнения плана Соглашения⁴. Но никакие радикальные действия в этом аспекте так и не были предприняты. В последующие годы ситуация была неизменной – обмен фильмами оставался неравноценным. В 1968 г. СССР купил 7 фильмов, США – 2, в 1969 г. СССР – 6, США – ни одного⁵. Что же касается американского телевидения, которое еще в 1963 г. предлагалось использовать для улучшения советской пропаганды на США (в частности, упоминалось о необходимости коммерческой реализации СЭФ телевизионных фильмов⁶), то этот канал также был фактически закрыт. В 1971 г. СЭФ и Управлению кинофикации и кинопроката при закупке иностранных фильмов было поручено обращать больше внимания на приобретение художественных

¹ Калатозов М.К. Лицо Голливуда... С. 109.

² РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 38. Л. 3.

³ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 38. Л. 29.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 146. Л. 16–20.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 552. Л. 2.

⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 54. Л. 160.

фильмов, которые разоблачают американский образ жизни и соответствуют основным пропагандистским целям¹. Однако далеко не всегда интересующие советскую сторону фильмы удавалось приобрести для показа в СССР.

Новое соглашение между СССР и США на 1972–1978 гг. вновь предусматривало продажу и покупку фильмов по коммерческим каналам на основе равных возможностей, содействие обмену делегациями, создание совместных постановок². Рассматривая данный этап сотрудничества между СССР и США, М.И. Косинова отмечает, что нежелание советской кинематографии сотрудничать с США привело к тому, что к 1976 г. американские кинематографисты отказались иметь какие-либо отношения с СССР в области кино³. Это, однако, противоречит ряду фактов: в том же 1976 г. была организована премьера фильма «Синяя птица». В начале 1977 г. в США проходила стажировку киновед М.С. Шатерникова⁴. В марте 1978 г. М.С. Шатерникова и Е.И. Габрилович в составе советской делегации посещали американскую Академию кинематографического искусства⁵.

Результаты советско-американского сотрудничества в отечественной и зарубежной историографии чаще всего рассматриваются на организационном уровне. Так, А. Козовой указывает на то, что «в конце 1950-х и начале 1960-х гг. советская кинодипломатия выиграла от разногласий внутри США, а сотрудничество государства с бизнесом в конечном итоге привело к игре с нулевой суммой, где официальные успехи на международной арене часто означали проигрыши Голливуда и наоборот»⁶. Тем не менее, учитывая идеологический

¹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 3. Л. 74.

² РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 2735. Л. 17–27.

³ Косинова М.И. Экспортно-импортные отношения советской кинематографии в годы «застоя»... С. 215.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 416. Л. 62.

⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 416. Л. 59.

⁶ Kozovoi A. A Foot in the Door: the Lacy–Zarubin Agreement and Soviet-American Film Diplomacy During the Khrushchev Era, 1953–1963... P. 1–19.

аспект, нельзя не отметить, что голливудские фильмы, которые присутствовали в советском прокате на протяжении всего периода холодной войны, зачастую не соответствовали целям и задачам советской пропаганды.

Изложенные обстоятельства в полной мере характеризуют ситуацию, сложившуюся в эпоху перестройки: американские кинокомпании, к 1980-м гг. обладавшие мощной технической и производственной базой, мгновенно проникли на советский кинорынок. Кроме этого, период 1985–1991 гг. отличается рядом факторов. Международные связи советской кинематографии в это время вышли на новый уровень, советские художественные фильмы активно участвовали в международных кинофестивалях, в том числе в Канаде¹, советской стороне поступали новые предложения о сотрудничестве и совместном производстве после восстановления отношений с КНР². Широко были представлены иностранные, в частности, американские картины на XV ММКФ³.

Однако результаты такого сотрудничества с идеологической точки зрения представляются сомнительными. Интерес советского зрителя и кинообщества к западным фильмам легко объясним, тогда как причины столь пристального внимания, которое начало уделять западное кинообщество советским кинематографистам, ёмко охарактеризовал Р. Быков, описывая итоги своей поездки на фестиваль в Болонье в 1986 г.: «Все вопросы и дискуссии вокруг «проблем», разрекламированных западной пропагандой: Афганистан, Сахаров, Тарковский, Любимов и наши изменения, в которых они готовы видеть чуть ли не отказ от социализма»⁴. Внимание на себя обращает проблематика и тематика фильмов, снимавшихся совместно с иностранными западными кинокомпаниями, освещавших в основном период 1930–1950-х гг., затрагивавших острые, дискуссионные и болезненные вопросы в основном в рамках антисоветского дискурса.

¹ РГАНИ. Ф. 100. Оп. 7. Д. 282.

² РГАНИ. Ф. 100. Оп. 7. Д. 308.

³ Лауреатом XV ММКФ стала кинокартина «Путешествие Нэтти Ганн» (США). Американское кино в Москве // Аргументы и факты. 1987. №. 31.

⁴ Быков Р.А. Я побит – начну сначала!: дневники. М., 2010. С. 565.

Окончательно контроль за экспортно-импортными отношениями в сфере кинематографии был снят в 1989 г. 15 ноября 1989 г. вышло постановление СМ СССР, отменявшее государственную монополию на внешнюю торговлю. 18 ноября того же года вышло постановление № 1003. Согласно документу, обмены кино- и видеопродукцией с зарубежными странами производятся «на принципах полного хозяйственного расчета, самофинансирования и валютной самоокупаемости». На период до 1991 г. норматив отчислений в валютные фонды был установлен в размере 90% фактической валютной выручки за экспорт продукции¹.

Таким образом, рассматривая идеологическую работу в сфере кинематографии на международном уровне, необходимо отметить несколько обстоятельств. В целом советская культурная дипломатия демонстрировала стабильное, поступательное развитие. Однако на каждом этапе можно выделить ряд аспектов, оказавших прямое влияние на конечные результаты внешнеполитической пропаганды: технические проблемы (качество пленки, наличие субтитров и т.д.), выбор экспортируемых фильмов и тем для копродукции, серьезные недочеты в работе представителей СЭФ и СИФ (формализм, пренебрежительное отношение к потенциально выгодным контактам, запоздалая реакция на актуальные события). Еще одним ключевым фактором, прямо влиявшим на прокат советских фильмов за границей, стала их неспособность конкурировать с голливудским кинопродуктом, обладавшим более мощной базой для распространения.

¹ О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». Постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. № 1003. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=667#jBEOUaTm8eEbk5kB1> (дата обращения: 12.03.2023).

2.3. Зрительская аудитория и её реакция на политику идеологического противоборства в советском художественном кинематографе

Анализ эффективности кинопропаганды невозможен без изучения её влияния на зрительскую аудиторию. Представляется логичным использовать в качестве основных источников для данного исследования письма зрителей, как самую распространенную форму коммуникации между заказчиком (государство), исполнителем (кинematографисты) и потребителем (аудитория). Благодаря данным письмам предстает многогранная картина сопричастности простого советского гражданина к власти¹. Следует учитывать, что степень участия зрительской аудитории и заинтересованности в результате работы киноотрасли по-прежнему оставалась высокой до конца 1980-х гг. Так, в справке Государственного комитета СССР по кинематографии за 1977–1979 гг. указывается, что большинство писем от зрителей за указанные годы представляли собой отзывы на фильмы, предложения тем и сюжетов для экранизаций².

Исходные данные по прокату – количество зрителей, посетивших фильм – способствуют выявлению характерных зрительских предпочтений, причин высокой и низкой посещаемости. Также следует обратить внимание на кинокритику в прессе. Она, во-первых, служила рекламным целям, во-вторых, в большинстве случаев, исчерпывающе характеризовала официальную позицию по отношению к готовому кинопродукту. Совокупность перечисленных источников дает возможность проследить степень ожидаемого влияния кинопропаганды и ее действительную результативность.

Интересным феноменом представляются зрительские предпочтения первого послевоенного периода. Как отмечает М.И. Туровская, существенную часть скудной продукции составил костюмный, историко-биографический

¹ Юдин К.А. «Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма»... С. 113.

² РГАНИ. Ф. 100. Оп. 1. Д. 37. Л. 10.

фильм о национальном гении¹. То, что на этих фильмах акцентировалось внимание общественности, действительно подтверждается анализом рецензий газет и журналов. Только после завершения малокартинья, с середины 1950-х гг. в прессе начинают массово появляться статьи о развлекательных картинах. Вместе с тем нельзя согласиться с утверждением относительно меньшей популярности фильмов о войне².

Обращение к списку лидировавших в прокате фильмов выявляет следующие тенденции: картину «В шесть часов вечера после войны» (1944 г.) просмотрело 26,1 млн советских граждан, «Молодая гвардия» (1948 г.) и «Повесть о настоящем человеке» (1948 г.) – 39,5 и 34,4 млн соответственно; «Падение Берлина» (1950 г.) – 38,4 млн³. Чуть менее популярными, но также востребованными были и фильмы, сюжетно повествующие о начале холодной войны: «Встреча на Эльбе» (1949 г.) и «Секретная миссия» (1950 г.) – по 24,2 млн зрителей; «Заговор обречённых» (1950 г.) – 19,2 млн; «В мирные дни» (1951 г.) – 3,5 млн⁴.

Следует отметить, что указанные цифры даны с учетом первого года демонстрации и способны отразить общую ситуацию в прокате даже с учетом производных факторов (наличия или отсутствия активной рекламы фильма, месяца его выхода в прокат и т.д.). Также необходимо учитывать и то обстоятельство, что процесс кинофикации приводил к автоматическому увеличению количества зрителей. Так, количество зрителей с 1948 г. по 1949 г. увеличилось на 42,3%. По состоянию на март 1949 г., в указанном году количество зрителей в городах составляло 662,7 млн, в сельской местности – 309,4 млн чел.⁵

¹ Туровская М.И. Фильмы «Холодной войны» как документы эмоций времени...

² Ряпусова Д.Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного Уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики... С. 188.

³ Фёдоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей... С. 1044–1058.

⁴ Там же. С. 1044–1058.

⁵ ГА РФ. Ф. Р5446. Оп. 51. Д. 3053. Л. 120.

Таким образом, можно утверждать, что на начальном этапе холодной войны зрительский интерес способствовал решению стоявшей перед Агитпропом задачи по распространению кинопропаганды. Условия малокартинья ограничивали советских зрителей в выборе фильмов для просмотра, соответственно, повышали потенциальную эффективность идеологического влияния избранных конфронтационных картин. Однако в этом контексте внимание вновь следует обратить на противоречие между стремлением к финансовой выгоде от проката с одной стороны, и пропаганде – с другой и, как следствие, выпуск на экраны трофейных фильмов.

В 1947 г. в газете «Комсомольская правда» вышла статья под характерным названием «Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали?». В ней трофейные фильмы охарактеризовали как «пропаганду мещанской морали, филистёрских добродетелей, перемешанную с грубой эротикой». Отмечалось, что во многих городах заграничные фильмы демонстрируются по 10–15 дней подряд, тогда как некоторые советские фильмы – всего несколько дней¹. Эта статистика подтверждается более ранней публикацией в «Правде», где отмечалось, что в ленинградском Доме кино за 5 месяцев 1946 г. было показано всего 17 советских художественных и документальных фильмов и 62 заграничных².

Вопрос о том, действительно ли зрители негодовали от засилья на экранах зарубежной кинопродукции, остается дискуссионным. Так, Д.В. Ряпусова придерживается мнения, что народное возмущение по ряду причин умело инициировалось сверху³. Данный тезис выглядит убедительно, но необходимо учитывать, что трофейные фильмы, как и советские кинокартины предыдущих

¹ Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову // Комсомольская правда. 1947. С. 3.

² Ганичев Л. За большевистскую идейность (Письмо из Ленинграда) // Правда. 1946. № 235. 3 октября.

³ Ряпусова Д.Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного Уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики... С. 191.

лет, быстро надоедали аудитории. Например, жителям крымского села Мысовое с апреля по сентябрь 1952 г. демонстрировали четыре части фильма «Тарзан»¹. Очевидно, что при подобной репертуарной политике зрители с нетерпением ожидали выхода в прокат новых кинокартин и с радостью принимали как советские, так и зарубежные кинопремьеры.

Увеличение количества фильмов и завершение эпохи малокартинья положительно сказались на повышении интереса к кино со стороны зрительской аудитории. Зрителей привлекали трансформации «социального пространства советского кинотеатра»², увеличивающееся количество новых картин, их жанровое разнообразие.

Однако регулярно поднимающийся на разных уровнях вопрос кассовых сборов демонстрировал существование уже упомянутой перманентной проблемы баланса между использованием кинематографа в качестве инструмента пропаганды и способом пополнения государственного бюджета. С одной стороны, на протяжении периода «оттепели» активно закупались зарубежные фильмы с яркой социальной проблематикой, но зрительская аудитория неизменно предпочитала им непритязательные развлекательные картины. Как справедливо отмечает М.И. Косинова, в период «оттепели» для большинства молодежной киноаудитории (с неполным средним и средним образованием) принципом отбора фильма из репертуара служила мера развлекательности³. Двойственно складывалась ситуация и с прокатом иностранной продукции. В 1953 г. ЦК приняло предложение о приобретении ряда иностранных фильмов: итальянских картин «Два гроша надежды» и «Рим в 11 часов», англий-

¹ Здесь в кино не ходят давно // Крымский комсомолец. 1952. 14 сент.

² Волков Е.В. «Ущемление интересов кино – это есть ущемление интересов зрителя»: проблемы советского кинопроката и качества фильмов в текстах периода «оттепели»... С. 25–31.

³ Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России... С. 298.

ского кинофильма «Записки Пиквикского клуба», японского фильма «Женщина идёт по земле», французских фильмов «Плата за страх» и «Фанфан-тюльпан», аргентинского «Текут мутные воды»¹. Все перечисленные фильмы отличались яркой социальной проблематикой, но в советском прокате из них был успешен лишь «Фанфан-тюльпан» (33 млн зрителей за первый год демонстрации)².

Развлекательные фильмы оставались лидерами проката и в последующие годы. С 1965 по 1985 гг. наблюдается характерная тенденция: наиболее успешными в прокате становятся остросюжетные фильмы. Согласно данным, собранным А.В. Фёдоровым, в обозначенный период лидерами проката из картин с антизападным нарративом являлись фильмы: «Игра без правил», 1965 г. – 31,1 млн, «Человек без паспорта», 1966 г. – 28,9 млн, «Мёртвый сезон», 1968 г. – 34,5 млн, «Ошибка резидента», 1968 г. – 35,4 млн, «Пятьдесят на пятьдесят», 1973 г. – 31,9 млн, «Случай в квадрате 36-80», 1982 г. – 33,1 млн, «Одинокое плавание», 1985 г. – 37,8 млн³. Несмотря на сборы в прокате, ни один из перечисленных фильмов не стал лучшим фильмом года по мнению читателей журнала «Советский экран». Характерно также, что ряд перечисленных фильмов подвергся критике отдела культуры ЦК КПСС. Низкий художественный уровень, а также необъективное освещение буржуазной действительности и наличие жестоких, натуралистичных элементов были замечены в фильмах «Ночной мотоциклист», «Пятьдесят на пятьдесят», «Человек в штатском», «Меченный атом» и других⁴.

К середине 1960-х гг. по-прежнему отмечались ошибки в формировании репертуаров кинотеатров, когда одновременная демонстрация иностранных и

¹ РГАНИ. Ф.3. Оп. 35. Д. 77. Л. 33–112.

² Фёдоров А.В. 200 зарубежных лидеров советского кинопроката: избранная коллекция. М., 2023. С. 73.

³ Фёдоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей... С. 1044–1058.

⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура, 1973–1978: документы: в 2 т. Т. 1: 1973–1976... С. 572.

отечественных фильмов способствовала падению зрительского интереса к советскому кино¹. Кроме того, демонстрация на советских экранах западной кинопродукции приводила к большей осведомленности зрителя о западном образе жизни, в результате чего советские пропагандистские фильмы в значительной мере теряли свой эффект. На примере картины «Берег надежды» (1967 г.) зритель отмечал: «Ну как можно поверить этой лубочной Америке, широко раскинувшейся на берегу Черного моря... Плохо то, что переживания и чувства героев примитивны, а сам фильм раздражает своей претензией на многозначительную символику»².

Многие фильмы, фабула которых изначально представлялась подходящей для советского зрителя, после выхода на экраны вызывали критику как партийного аппарата, так и рядовых советских зрителей. Баскаков вспоминал, что ответственным за закупку иностранной продукции часто приходилось терпеть упреки и «сверху», и «снизу» – от зрителей³. Ещё одной первоочередной причиной сложившейся ситуации становились просчеты репертуарной политики, то, что Л. Кулиджанов назвал «брешью в репертуаре»⁴. В подтверждение он приводил данные по прокату в Москве за первое полугодие 1977 г.: 46,5% зрителей посмотрело советские фильмы, 45,5% – фильмы капиталистических стран, 8% – фильмы социалистических стран⁵. Несмотря на это принципы закупочной политики радикально не менялись. Более того, ряд западных фильмов в 1970–80-х гг. выходили в повторный прокат, в том числе «Закон есть закон», «Ночи Кабирии», «Чёрный тюльпан», «В джазе только девушки», «Кто вы, доктор Зорге?», «Спартак»⁶. Тем не менее в указанный период, ни

¹ РГАНИ. Ф.5. Оп. 58. Д. 49. Л. 3.

² Из писем читателей // Искусство кино. 1968. № 6. С. 28.

³ Фомин В.И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 гг.: Документы, свидетельства, размышления... С. 134.

⁴ Кулиджанов Л. Обратная связь // Искусство кино. 1980. № 3. С. 3–15.

⁵ Там же. С. 11.

⁶ Федоров А.В. 200 зарубежных лидеров советского кинопроката: избранная коллекция... С. 226, 14, 24, 40.

советские, ни западные фильмы не могли сравниться с популярностью в прокате индийских, мексиканских, египетских картин, собиравших в прокате более 50 млн зрителей (рекордсменом по сборам стал мексиканский фильм «Есенин», который посмотрело 91,4 млн зрителей).

Критика практики закупки иностранных картин слишком большими тиражами¹, превышающими тиражи советских фильмов, потенциально могла изменить ситуацию на организационном уровне, однако никак не влияла на зрительские предпочтения. В этом аспекте наиболее действенным способом представлялось всестороннее изучение интересов аудитории. Прогресс в этом направлении наметился к концу 1950-х – началу 1960-х гг. Помимо анкетирования, проводимого журналом «Советский экран» изучением мнения зрителей также занимался общественный совет при Союзе кинематографистов, исследования проводились социологической лабораторией Научно-исследовательского гокинофотоинститута (НИКФИ), методическим комитетом при Бюро пропаганды советского киноискусства, кинофикаторами и кинопрокатчиками². Но, несмотря на усилия перечисленных организаций, собранный ими материал мало влиял на организационные решения в отношении ведения идеологической работы средствами кино.

Иные тенденции демонстрировали предпочтения зрителей в отношении телевизионных фильмов и сериалов. На первую половину 1980-х гг. приходится пик популярности экранизации литературных произведений американских авторов в виде мини-сериалов: «Рафферти», «Ошибка Тони Вендиса», «Американская трагедия», «Богач, бедняк»³. Как уже отмечалось, перечисленные сериалы демонстрировались в прайм-тайм. Это подтверждает теорию о том, что идеологическая функция кино переходит к телевидению, в частности

¹ Идеологические комиссии ЦК КПСС 1958–1964. Документы... С. 264–265.

² Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «Оттепели» в России... С. 300.

³ Фёдоров А.В. 100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кино-критиков и зрителей... С. 137–138.

к криминальным фильмам, позволявшим продемонстрировать современное западное общество, его пороки и недостатки¹. Так, опираясь на данные по популярности советских фильмов в прокате, а также телефильмов и сериалов, показанных по советскому телевидению, собранные А.В. Фёдоровым, можно сделать однозначный вывод: после 1985 г. ни один из фильмов с классическим антиамериканским или антизападным нарративом («Документ «Р», «Рейс 222», «Человек, который брал интервью») не пользовался широкой популярностью. Между тем, сериалу «ТАСС уполномочен заявить» зрители дали положительную оценку, отмечая, что фильм «ярко и правдиво раскрыл все неприглядные стороны империализма и его политиков», заставил «задуматься о взаимоотношениях людей, об ответственности и долге»².

Не менее важным представляется вопрос об эффективности проката советских фильмов вплоть до второй половины 1980-х гг. за границей. Необходимо отметить, что сам факт наличия договоров с иностранными прокатными фирмами или организации представительств СЭФ не гарантировал успеха фильмов в прокате. В условиях отсутствия жёсткого контроля прокатные фирмы зачастую выполняли свои обязательства некачественно, в результате чего, несмотря на значительные финансовые затраты, кинопродукция не доходила до зрителя даже там, где были наиболее благоприятные условия для распространения советской кинопропаганды. Так, к концу 1940-х – началу 1950-х гг. апогея достигли проблемы с прокатом советских фильмов в Италии, ответственность за которые была возложена на фирму «Либертас-фильм», созданную ЦК Компартии Италии³. Ещё более бедственное положение складывалось в Финляндии. Вопреки активному развитию технической базы для расширения проката фильмов, согласно справке управляющего СЭФ П. Зимина в

¹ Zariņš T. Portretējot Ienaidnieku: Rīgas Kinostudijas Spēlfilmās par Rietumu sabiedrību // Latvijas Universitātes Žurnāls Vēsture. 2019. L. 132.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 136. Л. 89, 90.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 160.

1950 г. в Хельсинки заполняемость залов трех арендованных кинотеатрах в среднем составляла не более 15%¹.

Причин низкой посещаемости иностранными зрителями советских фильмов на первом этапе холодной войны было несколько. Первая сводилась к активно распространившейся антисоветской пропаганде и противодействию прокату местными органами власти. Данный фактор нельзя игнорировать, но стоит признать, что часто для работников СЭФ он служил удобным оправданием, скрывающим недостатки их собственной работы. Вторая, не менее важная причина, заключалась в недостаточной рекламе советских фильмов за рубежом². Третьей, основной причиной для капиталистических стран, являлась репертуарная политика советского кинематографа – фильмы, освещавшие актуальные события, европейские кинофильмы прокатывать не желали³, картины же, посвящённые нейтральной тематике (которых было довольно мало, с учётом эпохи малокартинья) не выдерживали жёсткой конкуренции с голливудской и европейской продукцией. В тех же странах, где этой конкуренции не существовало, показатели посещаемости были в несколько раз выше. Так, в 1949 г. в США советские фильмы посмотрело более 6 млн чел.⁴, а в Югославии, несмотря на разгорающийся конфликт с СССР – более 30 млн чел.⁵

К середине 1950-х гг. ситуация с прокатом за рубежом кардинально не изменилась. Несмотря на триумф советских фестивальных фильмов, в капиталистических странах в прокате они по-прежнему занимали низкую долю. Исключения из этого чаще всего предполагали дополнительные соглашения с прокатными фирмами (именно за счет этого в 1961 г. возросла доходность от проката советских фильмов в Канаде, благодаря чему удалось перевыполнить

¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 270. Л. 13.

² РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 52, РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 268. Л. 3.

³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 269. Л. 4.

⁴ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 52. Л. 110.

⁵ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 52. Л. 120.

план¹) или специально организованные мероприятия – недели или сезоны советских фильмов, за счет которых удавалось продемонстрировать зрителю десятки новых и классических советских фильмов². Но такие показатели были единичными случаями. Кроме того, негативно сказались на состоянии проката события 1956 г. в Египте и Венгрии³.

Существенным недостатком, влияющим на работу с иностранными зрителями, также были возникающие технические и организационные недоработки. Продвижение советских фильмов затруднялось по причине их печати на горючей плёнке, из-за чего многие страны Европы и США не принимали такую продукцию⁴. Кроме того, отмечалось низкое качество копий, неумелое распределение субтитров в кадре, мешающее воспринимать зрителям фильм⁵. Имели место и ошибки работы с прокатчиками, не знавшими о советской специфике деления фильма на несколько серий⁶.

Одновременно продолжала снижаться и доля картин, прокатываемых в социалистических странах. Так, уже к 1966 г. численность польских кинозрителей, просмотревших советские фильмы, сократилась почти на 5 млн чел.⁷ К 1970 г. во многих социалистических странах (Венгрии, ГДР, Чехословакии, Румынии, на Кубе и т.д.) преимущество над капиталистической кинопродукцией достигалось исключительно за счет общего объёма всех демонстрируемых фильмов социалистического лагеря⁸. Советские фильмы в Югославии собирали к 1972 г. уже менее 2% зрителей⁹, а делегация советских кинематогра-

¹ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 146. Л. 4.

² Робинсон Д. Английские зрители и советское кино // Искусство кино. 1957. № 3. С. 157.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 51. Л. 4.

⁴ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 70. Л. 74.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 79. Л. 30.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 38. Л. 17.

⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49. Л. 6.

⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154. Л. 57, 58.

⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 134. Л. 67.

фистов отмечала, что в Белграде во всех кино идут американские и итальянские вестерны¹. В Болгарии в 1972 г. с закупленных советских фильмов было снято слишком малое количество копий, отсутствовала предварительная реклама, прокат некоторых фильмов был прекращен преждевременно². Скачкообразное повышение этих показателей по отдельным странам, как, к примеру, в ГДР в 1970 г.³, достигалось преимущественно за счет общего экспорта советской кинопродукции и не могло нивелировать сложившуюся ситуацию. Повсеместно отмечалась низкая эффективность линии общественного проката⁴.

Одной из главных причин подобного положения стало доминирование американских фильмов в прокате. Но ключевым фактором в борьбе за аудиторию заключался в способности заинтересовать и привлечь зрителя в кинозал. Массовая публика, как в западных, так и в социалистических странах, предпочитала развлекательные фильмы – комедии, вестерны, приключенческие картины. Как замечал Б.В. Павленок, «наши режиссёры и наши фильмы не интересны и не понятны зарубежному зрителю»⁵. Это напрямую касалось и телевизионных проектов. К середине 1960-х гг. в работе по распространению советских фильмов по иностранному телевидению были сделаны успехи: например, расширен показ по канадскому телевидению⁶, но широкого распространения советских художественных телефильмов достичь не удалось.

С началом перестройки для советского кино наступает новая эпоха, на протяжении которой наблюдается две прямо противоположенные тенденции. Первая из них прослеживается вплоть до конца 1980-х гг. и непосредственно связана с освещением на экране ранее запретных тем. На этом этапе характерно резкое повышение зрительского интереса к авторскому, «проблемному

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 153. Л. 224.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 135. Л. 39.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154. Л. 27.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154. Л. 107.

⁵ Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/PAWLENOK/kino.txt> (дата обращения: 28.04.2023).

⁶ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 317. Л. 3.

кино», а также фильмам с эротическими сценами («Обычно спрашивают меня перед сеансом: о чем фильм? Если есть секс, возьмем билеты, нет – не будем»¹). Огромный общественный резонанс вызвали фильмы «Покаяние», «Маленькая Вера», «Интердевочка».

Трансформацию вкусовых предпочтений зрителя эпохи перестройки можно проследить благодаря анализу лучших фильмов года. В 1986 г. лучшим зрители назвали военную драму «Иди и смотри»², в 1987 г. – «Курьер» (второе место – «Завтра была война»)³, в 1988 г. – «Холодное лето пятьдесят третьего...»⁴, в 1989 г. по оценкам на первом и втором месте были «Интердевочка» и «Власть соловецкая»⁵. Неожиданным стал победитель 1990 г. – первое место занял не художественный, а документальный фильм С. Говорухина «Так жить нельзя», второе – фильм-концерт «Ха! Ха!.. Хазанов» и только третье – фантастическая картина «Подземелье ведьм».

С начала 1990-х гг. показатели посещаемости кинотеатров резко падают. Среди причин этого явления исследователи выделяют подорожание билетов на сеансы и падение доходов населения⁶, а также распространение практики видеопроката (в том числе нелегального). Но следует заострить внимание на том, что именно в этот период впервые за всю историю советского кинематографа зритель выразил открытый вотум недоверия отечественному кинопродукту. Предпосылки этого, как отмечалось выше, сложились ещё в 1970-х гг., но наиболее явно это проявилось после начала широкого распространения в

¹ Сельский зритель вступает в спор // Советский экран. 1989. № 6. С. 3.

² Конкурс «СЭ»-86». Читатели журнала о фильмах 1986 года // Советский экран. 1987. № 10. С. 6.

³ Конкурс «СЭ»-87». Читатели журнала о фильмах 1987 года // Советский экран. 1988. № 10. С. 3–5.

⁴ Конкурс «СЭ»-89». Читатели журнала о фильмах 1989 года // Советский экран. 1990. № 8. С. 2.

⁵ Конкурс «СЭ»-90». Читатели журнала о фильмах 1990 года // Эcran. 1991. № 9. С. 11.

⁶ Танис К.А. Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е годы // Вестник Пермского университета. История. 2019. № 3(46). С. 29.

советском прокате иностранной кинопродукции. Пропорционально росту популярности западных боевиков и фильмов ужасов, снижался интерес к отечественному, особенно авторскому кино. Количество зрителей в СССР сократилось с 3,9 млрд зрителей (проданных билетов в 1986 г.) до 2,4 млрд (1990 г.). В одном только 1989 г. количество посещений уменьшилось на 420 млн, а в 1990 году – на 607 млн¹.

Письма зрителей дают возможность проследить ещё одну характерную тенденцию эпохи: если на заре «гласности» превалирующее количество фильмов со сценами сексуального характера и насилия, социальные драмы (кино с элементами «чернухи») воспринимались в большей степени как экзотика и вызвали интерес, а также жаркую полемику, то к началу 1990-х гг. – только усталость и разочарование («Напрочь забыто, что кино ещё и развлекательное, зрелищное искусство... Сделайте фильм о вечном, о красивой любви, счастливой семье, о верной дружбе. Нет таких? Так придумайте, солгите, наконец! Замучали "концовки", уходящие в никуда. Дайте хороший фильм с хорошим героем и счастливым финалом»²). Тревога и озабоченность выражается нравственным содержанием фильмов, составляющих большую часть репертуара: «порядочные люди теперь кинотеатры обходят стороной»³. В письме в Союз кинематографистов Председатель Комитета советских женщин отмечает, что в обращениях советских женщин в Комитет всё чаще звучит тревога за нравственное состояние общества, «ломаются моральные нормы и установки, и всё

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 1453.

² Дайте маленькую веру! // Искусство кино. 1991. № 3. С. 11.

³ Не для порядочных // Советский экран. 1990. № 9. С. 4; Обзор писем трудящихся по проблемам развития РСФСР и в связи с проведением Российской партийной конференции // Известия ЦК КПСС. 1990. № 7. С. 28; Читатели – «Известиям ЦК КПСС». Против пропаганды порнографии и насилия // Известия ЦК КПСС. 1991. № 1. С. 108–109.

настойчивее люди связывают это с пропагандой вседозволенности и насилия»¹. Приведенные письма ярко демонстрируют реакцию зрителя на резко изменившийся нарратив и отсутствие альтернативных подходов для демонстрации позднесоветского общества через призму творчества.

Алогичным, на первый взгляд, с учётом репертуара кинотеатров и трансформирующейся культурной политики периода перестройки представляется заполнение телевизионной эфирной сетки, в которой во второй половине 1980-х и начале 1990-х гг. были представлены фильмы предыдущих лет, содержащие классический антиамериканский нарратив: «Ошибка Тони Вендиса»², «Братья Рико»³, «Опасный поворот»⁴, «Ошибка резидента»⁵, «Встреча на Эльбе»⁶ и телеспектакль по пьесе К.М. Симонова «Русский вопрос»⁷. Тем не менее появление перечисленных картин в телевизионной программе в большей степени можно объяснить необходимостью заполнения эфира, поскольку большая часть из них демонстрировалась в утреннее, дневное время или после 22.00.

Таким образом, на основании зрительских предпочтений эпохи холодной войны в художественном кинематографе можно сделать следующий вывод: на популярность фильмов в отечественном и зарубежном прокате оказывал влияние целый ряд факторов, главными из которых на протяжении всего рассматриваемого периода выступали развлекательность и зрелищность, которые обеспечивали зрительский интерес к кинопродукту.

Итак, формы и методы идеологического воздействия в советском художественном кинематографе сводились к широкому распространению готового кинопродукта, содержащего пропагандистский нарратив, среди отечественного и зарубежного зрителя. Анализ зрительских предпочтений показал, что

¹ В Союз кинематографистов СССР // Советский экран. 1990. № 14. С. 3.

² Телеанонс // Правда. 18 августа 1990. С. 6.

³ Телеанонс // Правда. 29 сентября 1990. С. 6.

⁴ Телеанонс // Правда. 29 июля 1989. С. 6.

⁵ Телеанонс // Правда. 11 декабря 1987. С. 6; Телеанонс // Правда. 4 ноября 1989. С. 6.

⁶ Телеанонс // Правда. 5 апреля 1986. С. 6.

⁷ Телеанонс // Правда. 27 ноября 1987. С. 6.

интерес к конкретному фильму напрямую зависел от его зрелищности и степени развлекательности, что теоретически давало возможность одновременно совмещать достижение двух целей: обеспечение идеологического влияния и получение прибыли от распространения кинопродукта. Однако в работе по распространению кинопродукции как внутри СССР, так и за пределами страны на протяжении всего периода проблема противоречия между использованием кинематографа в качестве актора идеологической борьбы и источника финансовой прибыли решена не была.

3. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ СОВЕТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ

3.1. Основные направления идеологического противоборства и методы их актуализации в советском кино

Функционирование советской киноотрасли предполагало использование характерных методов актуализации идеологической повестки, часть из которых были свойственны исключительно административно-командной системе. Главным методом актуализации идеологического дискурса в художественном кинематографе являлось тематическое планирование. Данная практика использовалась задолго до начала холодной войны, а в середине 1930-х гг. тематические категории стали приравнивать к жанрам и поджанрам¹. Очевидно, что в условиях военного времени большинство художественных фильмов было посвящено героизму Красной Армии. Однако возврат к мирной жизни должен был быть связан с началом эпохи других тем и жанров в советском кинематографе. В выступлении перед творческой интеллигенцией (1946 г.) И.В. Сталин подчёркивал: «Сегодняшняя задача нашей творческой советской интеллигенции и состоит в том, чтобы в своих произведениях всесторонне показать это простое, прекрасного советского человека, раскрыть и показать лучшие черты его характера. В этом сегодня содержится общая линия развития литературы и искусства»². Но по мере нарастания международной напряженности в советских художественных фильмах все чаще появлялись сюжеты по мотивам актуальных политических событий.

На первом этапе холодной войны, в период малокартинья, производственным и тематическим планам уделялось внимание на самом высоком уровне.

¹ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. URL: <https://coollib.com/b/622442-ne-po-planu-kinematografiya-pri-staline/read> (дата обращения: 13.07.2023).

² Сталин И.В. Сочинения. Т. 16. URL: https://c21ch.newcastle.edu.au/stalin/t16/cont_16.htm (дата обращения: 28.04.2023).

Даже в последующие десятилетия, с учётом расширения кинопроизводства, они оставались важнейшим способом идеологического контроля за киноотраслью. Постановлением от 16 декабря 1946 г. было установлено государственное годовое планирование производства и выпуска полнометражных художественных фильмов, а Министерству кинематографии СССР было предписано на основе утверждаемых тематических планов составлять производственные планы выпуска фильмов¹.

Ориентирами для воспроизводства основных идей в рамках государственной политики идеологического противоборства выступили два важнейших документа Агитпропа данного периода. Первый из них – «План мероприятий по пропаганде среди населения идей советского патриотизма» вышел 18 апреля 1947 г. и отразил общие задачи советской пропаганды: демонстрация заслуг советского народа перед человечеством, раскрытие эксплуататорской сущности капиталистического общества, разоблачение «идейного убожества буржуазной культуры», разъяснение преимуществ социалистического строя перед буржуазным, демонстрация обречённости капитализма и неизбежности победы социализма и т.д. Непосредственная задача Министерства кинематографии в данном документе сводилась к созданию фильмов о «советском патриотизме, о национальной гордости советских людей, о нравах и быте буржуазного общества, показывающих духовное обнищание и идейную опустошенность людей буржуазного мира...»²

В 1949 г. вышел второй документ Агитпропа, прямо регламентирующий методические основы пропагандистской работы – «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время», который указывал на конкретные действия на всех фронтах идеологической работы. В соответствии с ним Министерству кинематографии было поручено создать два конкретных кинофильма, а также чаще и шире демонстрировать имеющиеся

¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953... С. 609.

² Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК... С. 114–115.

кинофильмы на антиамериканские темы. В пункте 15 документа были даны темы для антиамериканской пропаганды по направлениям внешней и социально-экономической политики, культуры и духовных ценностей по линии печати, радио и Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, которые тематически были применены ко всем сферам искусства¹. Таким образом, в соответствии с «Планом...» создавался и закреплялся комплексный пропагандистский нарратив холодной войны.

Сразу после смерти Сталина тенденции в выборе идейно-тематических направлений кинопропаганды начали меняться. Из тематического плана производства на 1954 г. были исключены историко-биографические фильмы, фильмы-концерты и фильмы-спектакли². «Вся идеологическая работа нашей партии и государства, – декларировал Н.С. Хрущев на внеочередном XXI съезде КПСС 1959 г., – призвана развивать новые качества советских людей, воспитывать их в духе коллективизма и трудолюбия...»³ Но смягчение жёсткой антиамериканской риторики и доктрина мирного сосуществования не предполагали отказа от классического противопоставления двух систем общественного строя: прогрессивного социалистического и регрессивного капиталистического⁴. Данный тезис прослеживается в докладе Н.С. Хрущёва на внеочередном XXI съезде и XXII съезде КПСС, а также в Постановлении ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях». На практике это находило отражение в акцентуации на демонстрации простого советского человека, его жизни, быта, труда, что нередко вступало в конфронтацию с творческими планами именитых советских режиссёров. Так, в записке министра культуры СССР Н.А. Михайлова (1955 г.) отмечается, что к демонстрации

¹ Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК... С. 321.

² Гершзон М.М. Культурная политика советского Союза в 1953 – начале 1954 г. (по материалам фонда Министерства культуры СССР)... С. 445–446.

³ Доклад Н.С. Хрущёва на Внеочередном XXI съезде Коммунистической партии Советского Союза // Правда. 1959. № 28. С. 3–10.

⁴ Там же; О задачах партийной пропаганды в современных условиях. Постановление ЦК КПСС от 9 января 1960 года // Справочник партийного работника. 1961. № 3. С. 486–506.

в кино борьбы «за новое в деревне» некоторые работники кино отнеслись скептически, заявив, что в этой теме «вряд ли можно найти что-то интересное». Кроме того, Н.А. Михайлов подчеркивал, что многие работники кино «стремятся уйти от злободневных вопросов в области прошлого и истории»¹.

Показательно, что в 1961 г. Оргкомитет СК указывал на то, что планирование на киностудиях носит формальный характер и подчеркивал, что необходимо восстановить практику тематического планирования и установить систему государственных заказов сценариев². В 1962 г. согласно постановлению СМ СССР на Министерство культуры было возложено утверждение перспективных и годовых тематических планов производства по представлению министерств культуры союзных республик и киностудий союзного подчинения³. После создания в марте 1963 г. Государственного комитета СМ СССР по кинематографии в его составе была выделена сценарно-редакционная коллегия, а планы студий начали составляться не по заявкам, а по готовым к производству сценариям, что должно было способствовать централизации системы тематического планирования⁴.

Начало 1960-х гг., ознаменовавшееся очередным кризисом международных отношений, характеризуется попытками возрождения стандартных антиамериканских тезисов, используемых в начале холодной войны. В 1963 г. Комитет государственной безопасности при СМ СССР выдвинул предложение о создании ряда фильмов, разоблачающих антисоветскую и антидемократическую пропаганду. В частности, предполагались съемки фильмов о неокolonизме США, военно-экономической американской помощи, программе «Союз ради прогресса», американском «корпусе мира» и деятельности

¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы... С. 412.

² РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 71. Л. 103.

³ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 71. Л. 170.

⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 60.

ЮСИА¹. Несмотря на то, что в этом случае предлагалось создание исключительно документальных фильмов, нельзя не заметить сходства предложенных тем с темами «Плана...» 1949 г.

На этом этапе прослеживается крайне двойственный подход к вопросам культурной политики. С одной стороны, в условиях «оттепели» конца 1950-х-начала 1960-х гг. советским руководством по-прежнему на первый план выдвигались идеи преимущества советской модели развития, а классовые факторы никогда не могли быть устранены из советской идеологии и политики². Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что на фоне нового кризиса взаимоотношений между СССР и США в речах Н.С. Хрущёва, Л.Ф. Ильичёва, в постановлении июньского Пленума ЦК 1963 г. неоднократно звучал тезис о невозможности мирного сосуществования в идеологии³. Тот же тезис повторяется и в мемуарах Н.С. Хрущёва, но дополняется существенной оговоркой: в идеологической борьбе мирного сосуществования быть не может, но «подобное противостояние не противоречит полезным для всех контактам в сферах экономики, культуры и прочего»⁴. Поэтому, с другой стороны, можно отчасти согласиться с высказанным Р.З. Хестановым утверждением о том, что «синонимия культуры с пропагандой и агитацией оказывается в прошлом»⁵. Но период «оттепели» в советской культуре был кратковременным и не позволяет утверждать о полноценной утрате идеологического контроля за культурной сферой. Напротив, исходя из партийных документов, можно сделать

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 53. Л. 63–74.

² Ерёмин А.Г. Идеология и прагматизм во внешней политике СССР 1945–1964 гг. // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. Чебоксары, 2012. № 1. С. 22–25.

³ Речь товарища Н.С. Хрущёва на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года // Новый мир. 1963. № 3. С. 27; Об очередных задачах идеологической работы партии. Постановление Пленума ЦК КПСС по докладу секретаря ЦК КПСС товарища Ильичёва Л.Ф., принятое единогласно 21 июня 1963 года // Справочник партийного работника. 1964. № 5. С. 7; Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы... С. 296.

⁴ Хрущёв Н.С. Время. Люди. Власть. (Воспоминания). Кн. IV. М., 1999.

⁵ Хестанов Р.З. Чем собиралась управлять партия, создав Министерство культуры СССР // Время, вперёд! Культурная политика в СССР / под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного. М., 2013. С. 48.

вывод, что государство ужесточило контроль за тематикой выпускаемых фильмов.

Весьма показательным представляется не столько сама система тематического планирования, сколько ее результаты – в планах производства художественных фильмов уже к середине 1960-х гг. в отдельную категорию картины, посвящённые актуальным событиям холодной войны, не выделяются, как не идет речь и о создании произведений на «антиамериканскую» тематику. Так, в плане производства на 1964 г. и перспективно-тематическом плане на 1965 г. вместо этого внимание акцентируется на создании произведений, посвященных Великой Отечественной войне, выпуске фильмов на историко-революционные темы, экранизации классических произведений, увеличении количества комедийных и научно-фантастических фильмов¹. Из 112 фильмов в плане на 1964 г. более половины посвящены «темам коммунистического строительства, проблемам современной советской действительности», из которых только 2 можно отнести к фильмам с конфронтационным нарративом – «Выстрел в тумане» (заявлен как фильм о деятельности советских контрразведчиков) и «Я – Куба» (заявлен как фильм, который «рассказывает о судьбах различных людей – участников героической революционной борьбы кубинского народа»)². В перспективно-тематическом плане на 1965 г. упоминается всего один политический памфлет «Война откладывается на завтра», съемки которого планируются на Литовской киностудии³ (фильм был выпущен под названием «Марш! Марш! Тра-та-та!»), но 2 фильма совместного советско-американского производства – «Встреча на дальнем меридиане» и фильм о Джоне Риде (оба проекта не увидели свет)⁴. Государственным планом 1966 г. предусматривалось создание 124 художественных фильмов, в том числе 10 фильмов на историко-революционную тему, 25 – на исторические темы, 15 – на темы,

¹ РГАНИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 8.

² РГАНИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 8. Л. 21.

³ РГАНИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 8. Л. 85.

⁴ РГАНИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 8. Л. 77, 78.

отражающие разные этапы истории советского общества, 22 – касающиеся военно-патриотической тематики, 52 – на современные темы¹, из которых только 2 – «Человек без паспорта» и «Нейтральные воды» событийно и тематически относились к отражению холодной войны.

Специфика тематического планирования данного периода, безусловно, являлась следствием более глобальных процессов, происходивших в сфере управления культурой. Как отмечает ряд исследователей, ярчайшей характеристикой периода 1970-х – первой половины 1980-х гг. является доминирование личного фактора при решении вопросов, связанных с управлением культурной сферой². Нельзя не согласиться и с тезисом К.Б. Соколова о том, что синхронно с усилением репрессивной деятельности власти в 1970–1980-х гг. наблюдались проявления культурной плюрализации, которые стали результатом «оттепели», а также были связаны с возникновением автономных культурно-политических центров в регионах и разрастанием бюрократического аппарата³. В этих условиях организационные изменения в киноотрасли, создание Комитета сценарно-редакционной коллегии хоть и повлияли на производственный процесс, однако не изменили содержание и сути предлагаемого для работы материала.

Что же касается непосредственных направлений идеологического противоборства и методов их актуализации в советском кинематографе, то здесь прослеживается отличная от предыдущих периодов тенденция: уже в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1972 г. меры, направленные на развитие советской кинематографии, ограничиваются в основном организационно-производственными вопросами,

¹ РГАНИ. Ф 5. О. 36. Д. 153. Л. 77.

² Кречмар Д. Политика и культура при Брежнев, Андропове и Черненко, 1970–1985 гг. ... С. 16; Раскатова Е.М. Отдел культуры ЦК КПСС и художественная интеллигенция: о новом стиле советской номенклатуры в конце 1960-х – начале 1980-х гг. ... С. 50.

³ Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985 гг.). СПб., 2007. С. 333–334.

а аспекты тематического планирования сводятся к стандартной директиве о создании «произведений, посвященных важнейшим проблемам современности»¹.

Тем не менее в постановлении ЦК КПСС 1972 г. отмечалось, что «почти не создаются фильмы по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене»². В этом отношении важное замечание было сделано Б.В. Павленком, который отмечал, что Госкино не утверждало сценарии, поскольку это право принадлежало исключительно студиям³. На основании этого во всей системе контроля над репертуаром киноотрасли наблюдается ещё один аспект межведомственной борьбы: партийные органы возлагали ответственность за просчёты в репертуарной политике и тематическом планировании на Кинокомитет (Госкино), он, в свою очередь, – на киностудии. Предлагаемые постановлением ЦК меры для решения данной проблемы включали введение Государственным комитетом СМ по кинематографии в практику перспективного планирования производства фильмов и предоставление права ежегодных 15–20 государственных заказов «ведущим мастерам советского кино с целью создания значительных произведений, посвященных важнейшим проблемам современности...». Кроме того, постановление обязывало образовать Центральную сценарную студию для работы над сценариями в соответствии с перспективными планами⁴. Темы и нарратив конфронтационных

¹ Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях... Т. 12. 1971–1975. М., 1986. С. 264.

² Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях... Т. 12. 1971–1975. М., 1986. С. 264.

³ Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/PAWLENOK/kino.txt> (дата обращения: 28.04.2023).

⁴ Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях... Т. 12. 1971–1975. М., 1986. С. 266.

фильмов этого периода определялись тезисами, озвученными на съездах партии: «борьба народов против империализма»¹, «социалистический общественный строй ... в историческом противоборстве с капитализмом доказал свою великую жизненную силу»², «капитализм не способен избавиться от кризиса, капиталистическое общество лишено будущего»³, дальнейшее обострение общественного кризиса капитализма, обострение социальных противоречий, застой производства в капиталистических странах⁴, то есть стандартными пропагандистскими клише, которые, с одной стороны, закрепляли сформированные в общественном сознании стереотипы, с другой же – лишь отчасти отвечали требованиям времени.

Реагируя на сформулированные в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» задачи, в своем докладе на Третьем всесоюзном совещании работников кино в 1980 г. Ф.Т. Ермаш подчёркивал необходимость расширения и обогащения тематического диапазона художественных фильмов и упоминал ряд созданных фильмов – «Кентавры», «Ночь над Чили», «Санта-Эсперанса», посвященных событиям современности⁵. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР 1984 г. вновь поручало «улучшить перспективное и тематическое планирование выпуска кинофильмов», однако конкретные меры, направленные на этот аспект работы, сводились исключительно к финансовому стимулированию работников киноотрасли и телевидения (в том числе, к «введению высшей группы по оплате для телефильмов, значительных по своему идейно-художественному уровню

¹ XXIII съезд Коммунистической Партии Советского Союза. 29 марта – 8 апреля 1966 года. Стенографический отчет. В 2-х т. М., 1966. Т. 1. С. 153.

² Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971. С. 28.

³ Материалы XXV съезда КПСС. М., 1977. С. 168.

⁴ Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л.И. Брежнева. 23 февраля 1981 года // Правда. 1981. № 55. С. 2–9.

⁵ Ермаш Ф.Т. О повышении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической и политико-воспитательной работы» // Искусство кино. 1980. № 8. С. 10.

и общественно-политическому содержанию»)¹. В целом, после постановления 1972 г. идеологические аспекты киноотрасли в постановлениях КПСС упоминались в рамках популяризации социалистического соревнования, освещения средствами кино и телевидения достижений в сфере строительства и сельского хозяйства, улучшения экономического образования и воспитания трудящихся и проч.

Можно согласиться с тем, что с выхолащиванием идеологии планирование стало терять осмысленность не только для исполнителя, но и для заказчика в лице власти, и фактически в этот период тематический план уже приобрёл характер бюрократической формальности². Несмотря на все декларируемые попытки расширения тематик и принимаемые меры, проблема неудовлетворительной работы над тематическим планированием и, как следствие, «серых фильмов», по-прежнему остро стояла перед киноотраслью. Предтечей для перемен в практике тематического планирования в годы перестройки стало обсуждение темплана на 1987 г., в ходе которого секретариат СК потребовал от Госкино его кардинальной переверстки³. В постановлении коллегии Госкино СССР «О ходе работы над планом выпуска полнометражных художественных фильмов 1989 года» 1987 г. отмечалось, что «при очевидном расширении тематического и жанрового диапазона предложенный студиями план в целом страдает «"академичностью", оторванностью от жгучих проблем времени»⁴.

Решение проблемы «серых фильмов», как и в случае с другими болезненными вопросами, связанными с функционированием киноотрасли, стало предтечей для радикального слома всей системы тематического планирования. Очевидно, что с учетом происходивших в СССР перемен в годы перестройки,

¹ Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». 19 апреля 1984 г. // КПСС в резолюциях... Т. 14. 1981–1984. М., 1987. С. 578.

² Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. IV. 1986–1988. ... С. 82.

³ Там же.

⁴ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2567.

тематический план в своем привычном для советского кинематографа виде не мог существовать ни по причине коренной ломки экономических отношений между государством и киноотраслью, ни при провозглашавшейся свободе творчества и плюрализме мнений. Вместо этого, согласно постановлению № 1003 1989 г., за Государственным комитетом СССР по кинематографии и Союзом кинематографистов СССР с участием других общественных организаций оставалось право формировать всесоюзные творческие программы по созданию фильмов на основе общесоюзных социально-творческих заказов, выдаваемых Государственным комитетом СССР по кинематографии кино- и видеостудиям страны. При этом в социально-творческий заказ должно было быть включено не более 25% производимых художественных фильмов.

Итак, подводя итог практики тематического планирования, необходимо отметить, что, несмотря на эффективность данного способа актуализации идеологической повестки в начале холодной войны, на более поздних этапах при практическом применении в нем обнаруживался ряд недостатков, существенно влиявших на результативность всей системы в целом – от многоступенчатости утверждения планов до возможности использования расплывчатых и некорректных формулировок на этапе утверждения, которые в значительной степени искажали реальный сюжет фильма.

Если выпуск советских фильмов и, соответственно, темы, отражаемые на киноэкране, был регламентирован планами, то в случае с закупаемой иностранной продукцией такая возможность изначально отсутствовала. Поэтому отдельным, крайне важным вопросом, является практика использования в целях идеологической борьбы и контрпропаганды иностранной кинопродукции. Наиболее ярким феноменом первых послевоенных лет в советской киноотрасли стала, как уже отмечалось, демонстрация трофейных фильмов. На данный момент в отечественной историографии превалирует мнение о том, что трофейные фильмы использовались исключительно в качестве инструмента пополнения бюджета. Несмотря на то, что большинство трофейных фильмов,

выпущенных на экраны, характеризовались внеидеологическим нарративом¹, вынужденная практика их использования требовала новых методов и форм ведения пропагандистской работы. Подобные фильмы могли потенциально выступать средством контрпропаганды. Опыт такой работы у советских кинематографистов уже был. Г.В. Александров вспоминал, что еще в 1920-х гг. они с С.М. Эйзенштейном, занимаясь монтажными экспериментами, «почистили» фильм «Доктор Мабузе» и переставили в нём несколько эпизодов, после чего удалось выявить «его социальное значение»². Но такой метод мог быть исключительно вспомогательным. Обращаясь к опыту американской стороны можно заметить, что на протяжении всего периода холодной войны США придерживались обратной стратегии, стремясь максимально широко распространять фильмы американского производства и как можно меньше допускать в прокат картины социалистических стран.

Практика широкой демонстрации западных картин в последующие годы регулярно подвергалась критике. В 1971 г. СЭФ и ГУКК при закупке иностранных фильмов было поручено обращать больше внимания на приобретение художественных фильмов, которые разоблачают американский образ жизни и соответствуют основным пропагандистским целям³. Необходимо отметить, что в отличие от периода демонстрации трофейных фильмов, при котором широкого выбора картин не имелось, а весь существующий фонд в основном составляла развлекательная продукция, дальнейшие десятилетия СЭФ обладало широкими возможностями для закупки разнообразных фильмов иностранного производства, соответствующих целям и задачам пропагандистского дискурса. Это, в первую очередь, относилось к европейским фильмам режиссёров М. Антониони, А. Рене, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, Л. Висконти,

¹ Танис К.А. Послевоенная система кинопроката, трофейное кино и «советская общественность»... С. 493.

² Александров Г.В. Эпоха и кино... С. 42–43.

³ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д.3. Л. 74.

Б. Бертолуччи. Но в широкий советский прокат большинство фильмов, имеющих серьёзный потенциал для идеологической борьбы, не попадали, что отмечали и зрители¹.

Вспомогательным, но важным методом для актуализации тем, нарративов и смыслов художественных фильмов, выходявших в прокат в СССР и за рубежом, выступала их критика. Эти задачи возлагались на прессу, в первую очередь, на печатные органы Министерства культуры (затем Госкино СССР и СК СССР) – журналы «Советский экран» и «Искусство кино», которые освещали премьеры советских и зарубежных фильмов, вехи истории кинематографа, печатали критические статьи, отзывы зрителей. Киноведческие периодические издания, с одной стороны, служили связующим звеном между кинематографическим сообществом и зрителем, а с другой – выполняли существенную часть работы по информированию аудитории, популяризации картин, созданию определённого отношения к тем или иным произведениям.

Особенно примечательна в этом контексте была кинокритика, посвящённая зарубежным картинам. Уже на первом этапе холодной войны система распространения рекламных и информационных материалов о новых кинофильмах была подвергнута пересмотру, что означало повышение внимания Агитпропа и к кинокритике². Чаще всего критический анализ относился к конкретным фильмам, однако периоды обострения международной напряжённости приводили к появлению циклов публикаций, посвящённых американскому кинематографу. Как отмечает К.А. Танис, в 1947 г. Агитпроп начал целую серию публикаций про голливудское кино в советской печати³. Активизация советской кинокритики наблюдалась и в начале 1980-х гг., когда в СМИ была развёрнута настоящая «кампания против ужасов»⁴.

¹ Проблема назрела давно // Искусство кино. 1987. № 3. С. 86–89.

² Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 795.

³ Танис К.А. Рецепция американского кино в советской прессе в начале Холодной войны. С. 183.

⁴ Kozovoï A. Un Genre en Miettes? Retour sur l'Absence du Film d'Horreur dans la Russie Soviétique... P. 88.

Что же касается конкретных кинокартин, то одним из первых фильмов, процесс демонстрации которых освещался в советской прессе, стал «Железный занавес». Показательно, что в «Правде» отмечалось, что фильм вызвал «взрыв народного возмущения» и «отпор широкой общественности» в США, Канаде¹ и Индии². Реакция советской стороны на антисоветские фильмы американского производства прослеживалась и в последующие периоды. Так, фильм «Топаз» А. Хичкока прошёл в США, Англии, ФРГ, Италии и Японии в конце 1969 – начале 1970 гг., после чего был выпущен в Индии. Советской стороной предпринимались шаги, чтобы воспрепятствовать демонстрации фильма, в частности, советское посольство сделало представление Индии. Подчеркивалось, что выступление в советской печати с разоблачением фильма в тот момент, когда он уже практически сошел с экранов, может привлечь дополнительное внимание к фильму, а потому является нецелесообразным³.

Несмотря на то, что прокат иностранных приключенческих фильмов в СССР давал значительную прибыль, идеологический аспект не позволял отмечать это в прессе. Так, статья «Киноискусство и воспитание молодёжи» М. Андреева, в которой на примере к фильмам серии «Гарзана» и «Королевских пиратов» упоминалось о «неудовлетворительном исполнении естественного запроса молодёжи», была использована представителем иностранной прессы для демонстрации «восхваления буржуазных и критики советских картин»⁴. В целом, идеологический аспект диктовал относительно простой и понятный принцип освещения зарубежного кино в советской прессе: острые, проблемные темы, не выносившиеся на широкое обсуждение (например, недочеты в репертуарной политике и закупке иностранной продукции) попадали под запрет, тогда как успехи советской кинематографии на международной арене, в

¹ Жуков Ю. Скандал в голливудском семействе // Правда. 1948. № 158. С. 4.

² Протесты в Индии против демонстрации антисоветского кинофильма «Железный занавес» // Правда. 1948. № 284. С. 3.

³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91. Л. 114–116.

⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы... С. 285.

том числе и на кинофестивале «Оскар», широко освещались, сопровождаясь положительными отзывами зарубежных газет¹.

Подводя итоги, необходимо констатировать следующее. Исходя из главных целей идеологического противостояния, основные направления государственной политики в отношении художественного кинематографа заключались в утверждении следующих тезисов: неизбежности победы социалистического строя над капиталистическим, кризиса капитализма и упадка буржуазной культуры, наличия принципиальных преимуществ советского образа жизни по сравнению с западным, отсутствия всеобщего равенства и равных возможностей в капиталистическом мире, невозможности достижения счастья в капиталистическом обществе. Для утверждения данных нарративов в художественном кинематографе использовался ряд методов. Первоочередным из них выступало тематическое планирование, в основе которого лежала возможность изначальной оценки концептов, заложенных в структуре фильма. На организационном уровне ещё одним методом актуализации пропагандистского дискурса служила кинокритика, в качестве дополнительного способа также предполагалась демонстрация иностранных фильмов, в нарративе которых также содержались постулаты, соответствующие советской идеологической доктрине. Несмотря на трансформации идеологического дискурса, в соответствии с которыми вышеперечисленные тезисы в незначительной мере уточнялись, они оставались основными постулатами для формирования нарративов, направленных на внутри- и внешнеполитическую пропагандистскую работу.

¹ Премия «Оскар» – советскому фильму // Искусство кино. 1981. № 5. С. 150; Сезон советских фильмов в «Эмбасси», Нью-Йорк // Советский экран. 1981. № 9. С. 18.

3.2. Категория образа врага в советских игровых фильмах

На протяжении всего периода холодной войны в демонстрации образа врага, методах и способах его конструирования, репрезентации на экране существовали как сходные, так и различные характеристики. При этом стандартные, общепринятые принципы изображения «своих» и «чужих», сложившиеся ещё в первый период холодной войны, были свойственны как советской, так и американской кинопропаганде. Данные принципы изображения исходили из-за самой сущности восприятия врага как смертельной угрозы¹. В соответствии с этим способы его визуализации подразумевали наделение врага такими характеристиками, которые бы наглядно демонстрировали его намерения. Кроме того, создание образа врага всегда сопровождается дегуманизацией (расчеловечиванием) противника, которое используется для легитимации насилия². Дегуманизация, в свою очередь, предполагает схематичное изображение врага, в основе которого лежит стереотипное восприятие. Фиксация в общественном сознании стереотипов, связанных с противником, является ключевым фактором, способствующим отождествлению врага с мнимой или реальной угрозой. В соответствии с этим инокультурные стереотипы становятся инструментом мобилизации населения против врага³.

Важнейшим аспектом анализа образа врага холодной войны является его категоризация. Ключевой проблемой выступает следующий вопрос: являлся

¹ Образ врага / сост. Л.Д. Гудков; ред. Н. Конрадов... С. 13; Козырев Г.И. «Враг» и «образ врага» в общественных и политических отношениях... С. 32; Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века (Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества)... С. 288.

² «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны... С. 14.

³ Сенявский А.С., Сенявская Е.С. Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.)... С. 60.

ли образ врага в советском кинематографе антиамериканским или антибуржуазным, и можно ли поставить между этими категориями знак равенства?

Е.А. Добренко на примере фильма «Встреча на Эльбе» отмечает, что фильмы холодной войны – не антибуржуазные, но именно антиамериканские¹. Причиной подобного феномена в условиях принятой официальной антикапиталистической пропаганды можно считать несколько обстоятельств. Во-первых, американизм быстро становился символом мирового капитала, сливаясь в массовом сознании с воплощением классового врага. Во-вторых, изначально виновниками холодной войны – нового, набирающего силу противостояния, в советской идеологической доктрине стали именно англо-американские политические элиты. Данный тезис хорошо был выражен в художественных фильмах, в которых действие происходило на территории европейских стран. Фактически, в советском кинематографе первого периода холодной войны была отражена идеологическая битва за Европу, в которой неизменно побеждала советская сторона. Следует заметить, что в других визуальных средствах пропаганды, в частности, в карикатуре, также неоднократно визуализировался тезис о культурной экспансии Голливуда в Европу². Таким образом, в этот период «чужим» на экране становился именно «враг-американец», вобравший в себя черты довоенных образов капиталистов.

Но в последующие десятилетия ситуация меняется, по мере разрядки международной напряжённости образ врага-американца замещает образ врага-капиталиста – более размытый и универсальный, воплотивший в себе обобщённые характеристики представителя западного капитала, воспроизводимые советской пропагандой. Таким образом, возникновение в художественном кинематографе образов врага-американца (соответственно, создание ан-

¹ Добренко Е.А. Американцы в советских фильмах времён холодной войны... С. 453.

² Федосов Е.А., Генина Е. С. Глобализация образа внутреннего врага в советской визуальной пропаганде начального периода холодной войны (1946–1953 гг.) // Вестник Кемеровского государственного университета. 2020. № 4. С. 954.

тиамериканских фильмов) было свойственно этапу обострения международных отношений и активации пропагандистского дискурса, а образа капиталиста (в антибуржуазных фильмах) – эпохе разрядки.

Исходя из этого, в рамках анализа образа врага в художественном кинематографе следует выделить ряд стандартных элементы, используемых для идеологического влияния на зрителя и создания стереотипного восприятия транслируемых образов:

В соответствии с сущностью врага: персонифицированный враг (шпион, диверсант, представитель правящего класса в системе и т.д.) и враг-система.

Сущность врага не только всегда определяла его задачи, функции персонажа в структуре нарратива и сюжетную арку антагониста в сценарии фильма, но и являлась ярким маркером восприятия индивидуализма и коллективизма. Персонифицированные враги, тайно, скрытно действующие на территории СССР, воплощали образы одиночек, которым противостоял советский народ. Напротив, в фильмах, где основным врагом выступает капиталистическая система, главные герои оказываются в изоляции. Здесь находит отражение эксплуатация глубинного подсознательного страха одиночества, который наиболее ярко проявился в фильмах «Вид на жительство», 1972 г.; «Бегство мистера Мак-Кинли», 1975 г., «Мираж», 1983 г.

2. В соответствии с уровнем: враг № 1 и враг № 2. Образ врага в фильмах холодной войны был представлен на двух уровнях. Врагом № 1, «главным» врагом всегда выступал либо капиталист / «враг-американец», либо нацистский враг. Исключением являются фильмы, сюжет которых связан с попыткой развязывания новой мировой войны и уничтожения большой группы населения («Генерал и маргаритки», 1963 г.; «Комитет 19-ти», 1971 г.). В подобных картинах появляются оба обозначенных образа врага, при этом врагом № 1, скрытым врагом, является нацист, а врагом № 2, его пособником, через которого выполняются действия – враг-капиталист.

Следует отметить, что представленные в советских художественных фильмах типы врага № 2 были достаточно разнообразны, однако данные образы чаще всего выступали апелляцией к прошлому, к исторической памяти. Так, пособниками «врага-американца» / капиталиста могли выступать бывшие коллаборационисты, пособники нацистов, белогвардейцы-эмигранты, маргиналы и асоциальные элементы.

3. В соответствии с модусами времени: враг прошлого, враг настоящего и враг будущего. Прошлое, настоящее и будущее в процессе реконструкции образов имели определяющее значение как имплицитном, так и на эксплицитном уровне. В первом случае это находит выражение в жанровых категориях: прошлое врага демонстрировалось в исторических кинокартинах, настоящее – в детективах, триллерах или драмах, будущее – в фантастических фильмах.

Обратим внимание на категорию прошлого, обращение к которой играло непосредственную роль в актуализации образа врага и выполняло сразу ряд функций. В категории прошлого образ врага традиционно конструировался путём проведения ассоциативного ряда между врагом прошлого и настоящего. Важность данного нарративного приема, применяемого на протяжении всего периода, подтверждается количеством исторических фильмов, апеллирующих к образам врагов прошлого. Это, во-первых, находило отражение через легитимацию неприязни и недоверия к противнику путем акцентуации на определенных исторических эпизодах, призванных подчеркнуть давние и неразрешимые противоречия между странами. Так, Т. Шишкова, анализируя историю фильма «Адмирал Нахимов» и второй серии «Ивана Грозного», убедительно доказывает, что с окончанием войны историческое кино должно было стать пространством репрезентации, а «критика засилья исторической тематики в темплане и недостатков отдельных исторических фильмов напоминала режис-

сёрам, что обращение к историческому материалу не дает им права на политический эскапизм и сугубо эстетические поиски»¹. Яркими примерами более позднего времени также являются фильмы «Москва – Генуя» (1964 г.) и «Заговор послов» (1966 г.).

Во-вторых, еще в начале холодной войны недавние американцы сюжетно превращались во врагов через их тайную связь с нацистами². Это отмечает также А.Г. Колесникова, которая замечает, что в художественном изображении образа врага важную роль играл эффект исторической памяти, имевший долгосрочный характер³. Подобная тенденция в более поздний период 1960–1970-х гг. получила новое развитие в фильмах, повествовавших о разработке новых видов вооружения (в том числе и биологического), в которых принимали участие нацисты: «Комитет 19-ти» (1971 г.), «Опознание» (1973 г.), «День гнева» (1985 г.) и др.

Кроме того, через исторические фильмы актуализировалась значительная часть закрепленных установок и стереотипов, находивших отражение в восприятии противника в настоящем. Данный приём мог быть применён даже в тех картинах, которые, при их поверхностном рассмотрении, не могут быть отнесены к категории конфронтационных. Так, в фильме «Хождение за три моря» (1958 г.) представлен только один образ европейца, в соответствии с сюжетом наделенный худшими качествами – трусостью, лживостью и подлостью. В картине «Третья молодость» (1965 г.) – продукте совместного производства СССР и Франции о жизни и деятельности М. Петипа – через обращение к традиционному восприятию России были высмеяны классические стереотипы о стране, на протяжении столетий эксплуатируемые в Западной Европе.

¹ Шишкова Т. Внеждановщина. Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М., 2023. С. 81.

² Туровская М.И. Фильмы «Холодной войны» как документы эмоций времени...

³ Колесникова А.Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. С. 79.

Что же касается категории будущего, то в этом случае врагом представляла сама капиталистическая система, как, например, в фильмах «Продавец воздуха» (1967 г.), «Берег надежды» (1967 г.), «Бегство мистера Мак-Кинли» (1975 г.) и т.д. При эксплуатации данной категории прямое отражение находил тезис об отсутствии будущего у «эксплуататорской», «звериной» системы и её неизбежном крахе.

4. В соответствии с эмоциональным восприятием: враг страшный и враг смешной. Сильный эмоциональный отклик зрителя в ходе просмотра конфронтационного фильма выступает обязательным условием для формирования образа врага. Маркировка «вражеского» непосредственно связана со страхом, смехом, отвращением, моральным негодованием, уверенностью в неправоте и несправедливости одной стороны и безусловной правоте другой¹. Страх эффективно используется не только в качестве инструмента для формирования образа внешнего врага, но и как средство манипуляции массами для достижения внутривластных целей. Принимая во внимание данное обстоятельство, подчеркнём, что страх выступает одним из основных конструктов в структуре пропагандистского нарратива.

Использование данной эмоциональной реакции предполагает обращение к актуальным угрозам и опасностям, однако базируется на мировосприятии, ценностных ориентирах и самих основах этических систем. Это объясняет то обстоятельство, что в советских художественных фильмах, способствующих формированию страха перед врагом, практически не использовался страх уничтожения или захвата. Напротив, специфическое восприятие коллективизма и индивидуализма рождали страха отчуждения, при котором выход из группы «своих» неизбежно означал попадание в группу «чужих». Страх отчуждения наиболее активно использовался в кинопропаганде конца 1940-х – первой половины 1950-х гг.

¹ «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны... С. 128.

Самым распространённым страхом на протяжении всего периода холодной войны стал страх скрытого врага, конструировавшийся через демонстрацию агентов врага: диверсантов, разведчиков, шпионов, и присутствовавший в большей части остросюжетных фильмов.

Высмеивание же врага, напротив, позволяло подчеркнуть его слабость, убогость, ничтожность, а значит – сформировать чувство превосходства и закрепить установку о неминуемой победе. Но комедийные конфронтационные фильмы в советском кинематографе были достаточно редким явлением, что подробнее будет рассмотрено ниже.

Представленная выше классификация демонстрирует разнообразие формируемых нарративов в соответствии с направлениями идеологического противоборства. В персонифицированном образе врага на протяжении всей холодной войны можно выделить присущие ему характеристики на трёх уровнях: нарративном, визуальном и звуковом.

Конкретный нарратив конфронтационных художественных фильмов в большей степени зависел от жанра и тематики. Тем не менее образ «своего» и образ «чужого» всегда служил главнейшим маркером системы и мировосприятия, в рамках которого создавалось художественное произведение. Поэтому первой и наиболее существенной характеристикой образов в советском кинематографе является антагонизм главного героя-коллективиста и представителя системы и «чужого»-индивидуалиста. Наиболее ярко это прослеживается в шпионских детективах, триллерах или боевиках – фильмах, в которых главный герой выступает представителем системы и её защитником. Образ персонажа-протагониста составляет антиномию с элементами образа врага и противопоставляется ему по всем пунктам¹. Главный антагонист же в этом случае представляется в качестве угрозы системе. В качестве конкретных примеров можно привести кинокартины разных периодов – «В мирные дни» (1950 г.),

¹ Колесникова А.Г. Рыцари эпохи «холодной войны» (образ врага в советских приключенческих фильмах 1960–1970-х гг. // Клио. СПб., 2008. № 3. С. 144–145.

«Голубая стрела» (1958 г.), «След в океане» (1964 г.), «Меченый атом» (1972 г.), «Одинокое плавание» (1985 г.) и т.д. В ряде фильмов в виде воплощения «своего» появляется западный герой, который вступает в борьбу с капиталистической системой, как в картине «Русский вопрос» (1947 г.). Но, как замечает А.В. Фёдоров, такой тип героев мог появиться в советских фильмах при условии их антиимпериалистических, антибуржуазных взглядов и поступков или прямой поддержки коммунистических идей¹.

Особое внимание следует обратить на отличительные особенности в структуре сценариев конфронтационных фильмов. Чаше всего и в советских, и в американских кинофильмах применялась упрощенная классическая схема, не предусматривающая широкой вариативности. В частности, первый акт (завязка) строился на знакомстве с протагонистом, который являлся безусловно положительным персонажем, воплощая в себе образ «своего». Затем, в ходе основной части повествования, протагонист сталкивался с «чужим». Образы «своего» и «чужого» максимально контрастировали между собой. Зачастую для этого использовалась диалоговая схема, в ходе которой протагонист демонстрировал свою эрудицию и (или) высокие морально-нравственные качества, антагонист же раскрывался как циничный и жестокий человек. В большинстве случаев, зрителям демонстрировался счастливый финал, где «свой» побеждает «чужого», несмотря на все перипетии сюжета. При этом, чем серьёзнее были препятствия, вставшие в ходе повествования перед протагонистом, тем значимее зрителями воспринималась его победа. Следует обратить особое внимание на то, что описанная структура в основном применялась в конфронтационных фильмах, вышедших на экраны в наиболее острых фазах холодной войны, что служит доказательством прямой взаимосвязи между процессами упрощения и ужесточения конфронтационного нарратива от внешнеполитической повестки.

¹ Фёдоров А.В. Отражения: Запад о России // Россия о Западе. Кинообразы стран и людей... С. 138.

Ещё одной крайне важной задачей представлялась репрезентация девиации человеческих отношений в капиталистическом обществе. Это подразумевало формирование определённых гендерных стереотипов, базовые характеристики которых сводятся к ряду специфических черт. Маскулинность или женственность врага всегда отображалась девиантной – либо избыточной, либо недостаточной – что, по мнению О.В. Рябова, было призвано свидетельствовать о ненормальности гендерного и социального¹. Репрезентация же образа героя-протагониста, напротив, отображала идеал гендерной модели, подчёркивая наиболее важные и стереотипные её черты. Помимо этого, обозначались девиации семейно-брачных отношений, одиночество человека в капиталистической системе (фильмы «Бегство мистера Мак-Кинли», «Вид на жительство», 1972 г.).

Классический пропагандистский нарратив также ярко маркировал «своих» и «чужих» за счёт визуального образа и внешнего вида персонажей, языка, на котором они разговаривают и манеры речи. На визуальном уровне инаковость подчеркивалась путём наделения персонажа классическими стереотипными визуальными чертами, призванными продемонстрировать его принадлежность к буржуазному классу. Данные стереотипы закреплялись не только через художественный кинематограф, но также и через остальные виды визуального искусства, в частности, через карикатуру. Для этого использовались различные приемы изображения героев, которые в большей степени зависели от самой категории образа врага.

Особый визуальный образ имели и воплощённые на экране американские города как олицетворение капиталистической системы. Как правило, их визуальный портрет дополнялся музыкальным сопровождением в виде джаза – «музыки духовной нищеты»². Кроме того, на звуковом уровне важную роль

¹ Рябов О.В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946–1963)... С. 51.

² «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны... С. 256.

играла речь персонажа: зачастую его инаковость выделял нарочитый акцент. Напротив, опасность скрытого врага подчёркивалась тем, что он говорил без акцента. Характерный пример – сцена допроса из фильма «Застава в горах» (1953 г.), в которой агент Картер после своего разоблачения начинает говорить без лексических ошибок на чистом русском языке.

На нарратив фильма и, соответственно, формирование в нем образа врага, прямое влияние оказывал его жанр. Проблема пропагандистской работы с фильмами разных жанровых категорий оставалась одним из наиболее сложных вопросов на протяжении всего периода холодной войны. Это находило своё выражение и на уровне тематического планирования, и на уровне использования разнообразных приёмов, свойственных определённым жанрам в структуре фильма. Особенно явно проблема жанрового разнообразия выделялась в контексте необходимости высмеивания врага, где, как уже отмечалось, ведущая роль в котором отводилась комедии. Ещё в 1945 г. И.Г. Большаков отмечал, что кинокомедия – любимое развлечение советского народа, что советские люди «хотят веселого и жизнерадостного смеха, острого юмора и умной сатиры»¹. В 1946 г. на совещании в ЦК ВКП(б) по вопросам кино А.А. Жданов также акцентировал внимание на этом аспекте, указывая на то, что необходимо «...обращать внимание на жанры, нужно продолжить то, что было намечено перед войной»².

Однако, несмотря на декларированное разнообразие, Министерство кинематографии по-прежнему крайне критически реагировало на развлекательные фильмы. Так, сам И.Г. Большаков критиковал хорошо показавшие себя в прокате фильмы «Близнецы» и «Небесный тихоход», отмечая надуманность сюжетных линий и развивающихся в них событий³.

¹ Большаков И.Г. Наши ближайшие задачи // Искусство кино. 1945. № 1. С. 4.

² Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы... С. 724.

³ Большаков И.Г. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. М., 1950. С. 38–39.

«Недопустимое жанровое оскуднение» отмечал и министр культуры СССР П.К. Пономаренко в записке об итогах работы кинематографии в 1953 г.¹ Однако в связи с трансформациями организационной структуры киноотрасли, а также рядом изменений, произошедших в советской идеологии в целом, комплексная структура образа врага частично была потеряна. С одной стороны, анализируя период второй половины 1950-х гг. – первой половины 1960-х гг., отметим, что фильмы, в которых появляется образ США и/или американцев, относятся к разным жанрам и используют разные приёмы для создания образа врага. С другой – на экраны выходит меньше фильмов, актуализирующих события холодной войны или апеллирующих к ним.

Соответственно, анализ жанровых категорий фильмов, актуализировавших события холодной войны – кинематографа с ярким пропагандистским нарративом – позволяет сделать вывод, что широкие возможности жанрового советского кино так и не были до конца раскрыты. Так, кинопропаганда 1950–1970-х гг. чаще всего обращалась к жанрам детектива, приключенческого фильма, шпионского триллера. В целом, детективные фильмы пользовались наибольшей популярностью. В письме президента АН БССР Н.А. Борисовича секретарю ЦК КПСС М.В. Зимянину (1981 г.) выражалась глубокая обеспокоенность засильем детективных фильмов, авторы которых нередко бывают «неразборчивы в выборе средств для создания броского зрелища»².

Значительное количество детективных и шпионских фильмов было напрямую связано и с общими тенденциями в мировом кинематографе, в первую очередь, в голливудском кино. Кроме того, выбор жанра зачастую объяснялся необходимостью «симметричного ответа», который А. Козовой называет важнейшим средством идеологической борьбы в кинематографе³. Подоб-

¹ История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2287.

² История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат... С. 2454–2455.

³ Kozovoï A. Défier Hollywood: la Diplomatie Culturelle et le Cinéma à l'ère Brejnev... P. 63.

ный принцип работы в действительности находил свое отражение на протяжении всего периода холодной войны. В.И. Фомин вспоминал, что иногда пожелания относительно постановки фильмов на конкретные темы в противовес антисоветским картинам высказывались КГБ СССР, приводя в качестве подобного ответа «Мертвый сезон» (1968 г.)¹.

Использование юмора и сатиры, напротив, было весьма редким явлением. Анализ избранных конфронтационных фильмов [см. Приложение 1. Табл. 6] демонстрирует, что больше всего на протяжении 1946–1991 гг. было снято драматических (36) и остросюжетных (35) фильмов, а меньше всего – комедийных (5) картин [см. Приложение 2]. Также редко на экран выходили и яркие драматические авторские фильмы, повествующие об актуальных событиях холодной войны. Это объясняется не столько спецификой жанровой политики, сколько сложностью создания фильма, способного совместить художественные достоинства и пропагандистский нарратив. Наиболее ярким примером является фильм «Я – Куба» (1964 г.) М.К. Калатозова, который получил крайне противоречивые отзывы. В целом, критика советских кинематографистов сводилась к низкой информативности фильма, которая была заменена «великолепным арсеналом изобразительных приемов» камеры С.П. Урусевского².

Анализ категорий образов врага в советском кинематографе был бы неполным без сравнения с приемами его формирования в американских фильмах. В целом средства и приемы создания образа врага в советских и американских художественных фильмах были сходными. В нарративе как одной, так и другой стороны преобладал тезис о необходимости защиты ценностей своей страны, неоспоримых преимуществах собственного общественного и политического строя перед строем противника, а значит – однозначной победы над

¹ Фомин В.И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 гг.: Документы, свидетельства, размышления... С. 142–143.

² РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 3. Д. 118. Л. 15.

врагом. На этапе обострения конфронтации нарратив неизменно примитивизировался, сводился к максимально простым и понятным формам повествования, в период разрядки в нем, напротив, возникали более сложные, глубокие формы, призванные завуалированно апеллировать к сформированным в сознании зрителя стереотипам.

Однако, принимая во внимание изначальные условия существования и работы киноотрасли в сравниваемых странах, невозможно не отметить разницу художественных методов. Для советского киноискусства единственным подобным методом, особенно на начальных этапах холодной войны, оставался социальный реализм. В соответствии с этим советские фильмы 1940–1950-х гг. на актуальные политические темы имели преимущественно линейный сюжет, а их нарратив четко разграничивал положительных и отрицательных персонажей. Кинематограф США не был ограничен в формах киноязыка, что автоматически расширяло потенциальные возможности для воссоздания на экране образа советского врага и позволяло воспроизводить вариативный нарратив, как в фильмах «День, когда остановилась Земля» (1951), «Вторжение в США (1952 г.)», «Девушка в Кремле» (1957 г.), «Красный кошмар (1957 г.)», «Америка» (1987 г.).

Кроме того, существовал ряд непозволительных для советского кинематографа тем, которые активно эксплуатировались голливудской кинопродукцией: сюжеты, связанные с ядерной войной или военной конфронтацией между сверхдержавами. Большинство американских фильмов на подобные темы, позволявшие полностью дегуманизировать и расчеловечить образ противника, вышли в первой половине 1950-х гг. и первой половине 1980-х гг. Особенно примечательной в этом контексте представляется первая половина 1980-х гг. – один из периодов наиболее активного использования американских художественных фильмов в качестве средства пропаганды.

Несмотря на то что образ советского врага в это время возникал повсеместно в драматических, фантастических и комедийных фильмах, наиболее активно он формировался в боевиках – жанре, бывшем на тот момент на пике

популярности. В советских боевиках также появлялся образ американского врага, однако в количественном отношении этой жанровой категории фильмов было в разы меньше, нежели экранизаций американских литературных произведений («Братья Рико», 1980 г.; «Рафферти», 1980 г.; «Ошибка Тони Вендуса», 1981 г.; Американская трагедия», 1981 г.; «Богач, бедняк», 1982 г.; «Кража», 1982 г.; «Тайна виллы «Грета», 1983 г.; «Мираж», 1983 г.; «Документ «Р», 1985 г.). Фактически, несмотря на очевидную необходимость реанимации классических антиамериканских стереотипов с началом афганского конфликта, основным направлением в советской кинопропаганде данного периода по-прежнему выступала демонстрация несовершенств и пороков капиталистической системы, что явным образом диссонировало с набирающими ход негативными явлениями в советском обществе.

Во второй половине 1980-х гг. слом советской идеологической доктрины привёл к отказу от классического пропагандистского нарратива. Образ врага, появлявшийся в десятках кинопроизведений эпохи холодной войны, в этот период практически исчез. Сценаристы и режиссёры, получившие творческую свободу, сконцентрировались на демонстрации проблем советского общества, прошлого, настоящего и будущего страны. Редкие исключения в основном представляли собой фактическую деконструкцию образа врага, как, например, в комедийном сериале «Джек Восьмеркин – американец» (1986 г.).

К 1990-х гг. в массовом кинематографе начинает формироваться другой образ США: образ «чужого», который заместил собой образ врага. Но сформированные в период холодной войны базовые стереотипы поспособствовали выработке воспроизводимых моделей восприятия противника уже в XXI в. («Чужие», 2008 г.; «Спящие», 2017 г.; «Шпион», 2023 г.). Данные примеры – наглядные демонстрации того, что сформированный в художественных фильмах образ врага оказался жизнеспособным, поскольку одним из ключевых показателей эффективности данных моделей является их способность к реанимированию в случае необходимости.

Таким образом, анализ образа врага в советских художественных фильмах позволил выделить ряд стандартизированных характеристик, применяемых для идеологического влияния на зрителя. Вся совокупность приёмов и методов изображения врага периода холодной войны в советском кинематографе, способов его репрезентации, базирующихся на апелляции к исторической памяти, дегуманизации и легитимации насилия, до 1980-х гг. соответствовала основным направлениям идеологического противоборства. При этом анализ конфронтационного нарратива свидетельствует о формировании новых элементов в его структуре на этапах стабилизации отношений между странами и, напротив, его максимальной примитивизации в наиболее острые периоды идеологического противоборства.

3.3. Трансформации идеологического дискурса и их отражение в художественном кинематографе

Основной задачей на финальном этапе исследования является поэтапный системный анализ факторов, приводивших к трансформациям советской идеологической доктрины, их влияния на кинофильмы и отражение данных факторов в художественном кинематографе. В качестве основных факторов будут приниматься ключевые события во внешней и внутренней политике второй половины XX в., усиление или ослабление идеологического контроля советского государства над кинематографией вследствие или вопреки этому, а также роль центробежных сил в этих процессах.

Точкой отсчёта, имеющей особую важность для характеристики дальнейших периодов, в данном контексте является окончание Второй мировой войны. Краткий период либерализации, отразившийся и в советском кинематографе, выражал надежды на счастливое, мирное и созидательное будущее. В соответствии с этим на этапе строительства новой модели взаимоотношений с союзниками ставка принималась не только на изоляцию советских граждан от влияния западной пропаганды, но и на «борьбу идей», в том числе, и в

СССР, подразумевавшую даже открытые дискуссии в отечественных публикациях¹.

Но после начала холодной войны в идеологической доктрине СССР и в общественном сознании быстро произошли необратимые изменения. Ряд исследователей склонны отмечать в этом элементы психологии «осажденной крепости». Так, Е.Ю. Зубкова замечает, что иллюзия совместного противостояния внешним и внутренним врагам работала на идею единства народа и власти, отмечая, что это нельзя считать исключительно примером ловкой манипуляции общественными умонастроениями, поскольку гонка вооружений была реальным фактором, с которым приходилось считаться². Представляется очевидным, что Великая Отечественная война, необходимость послевоенного восстановления страны и последующий рост противоречий между союзниками антигитлеровской коалиции привели к новой мобилизации советского общества. В этих условиях восприятие западных стран и США как угрожающей силы представлялось закономерной реакцией. Нельзя не отметить, что такой же угрозой воспринимался для Запада и СССР. Поступательное формирование образа врага – процесс, параллельно протекавший и в СССР, и в США – имел больше сходств, нежели отличий по своей сути и разнился в основном в избираемых методах пропагандистской борьбы.

Ко второй половине 1947 г. в советских СМИ скачкообразно возросло количество материалов, посвященных «колониальной политике» США в Европе, краху капитализма, «лицемерию буржуазной демократии» и т.д.³ Вслед за прессой на трансформацию пропагандистской повестки среагировал и кинематограф, в котором образ врага проявился более резко и ярко. Наряду с фильмами, на имплицитном уровне отразившими новые реалии и углублявшийся раскол между союзниками – «Берлинский экспресс» (1948 г., США) и

¹ Печатнов В.О. Сталин, Рузвельт, Трумэн: СССР и США в 1940-х гг.: Документальные очерки... С. 462.

² Зубкова Е.Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953. М., 1999. С. 131.

³ Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг. ... С. 85.

«Встреча на Эльбе» (1949 г., СССР), на экранах уже шли кинокартины, призванные открыто уличить противника во лжи и обмане («Русский вопрос», 1947 г.; «Железный занавес», 1948 г.).

Ярким отличием данного периода является то, что актуализация идеологического противостояния между СССР и США проявляется не только в структуре конфронтационных фильмов, а практически во всех кинопроизведениях эпохи малокартинья вне зависимости от их жанра и тематики. Тотальная идеологизация кинематографа, как и искусства в целом, безусловно, представляется требованием эпохи, однако в то же время является безусловным показателем уже сложившейся и функционирующей структурированной пропагандистской модели, направленной на идеологическую борьбу с новым противником. Доктрина «нет искусства ради искусства» всецело подчиняла художественные кинофильмы первоочередным задачам первого периода идеологического противостояния СССР и США. Важно отметить, что на этом этапе вся продукция массовой культуры выступала как комплекс единых, не противоречащих друг другу элементов, направленных на формирование и закрепление определённых установок в массовом сознании.

Таким образом, первый период холодной войны в кинопропаганде характеризуется активным формированием образа врага, сопровождающимся новой мобилизацией в общественном сознании перед стоящей угрозой. Важно отметить, что разворачивающаяся пропагандистская борьба между системами в этот период носила поступательный характер. Монументальные сдвиги, происходящие в системе мирового порядка на финальных этапах Второй мировой войны и сразу после её завершения, успевали находить обоснование в пропаганде СССР и США, что позволяло, несмотря на все сложности, выстраивать дальнейшую работу по ведению идеологической борьбы.

Кардинально иным этапом стал период 1950-х – начала 1960-х гг. Ключевым событием, приведшим к трансформации идеологического дискурса, стал прошедший в феврале 1956 г. XX съезд КПСС и осуждение культа личности И.В. Сталина. Во-первых, результаты XX съезда привели к слому устоявшихся

идеологических основ внутри советского общества, которое перестало быть политически монолитным и расколосось на сталинцев и антисталинистов¹. Раскол затронул и общество в целом, и партийную элиту. Развенчание культа личности знаменовало кардинальную смену мировоззренческих парадигм и имело в большей степени долгосрочные последствия, проявившие себя в последующие периоды. Как вспоминает Г.А. Арбатов, уже после октябрьского пленума ЦК КПСС 1964 г. политическая борьба вступила в этап жесткой позиционной войны, при которой упоминания об основных направлениях политики Н.С. Хрущёва приводили к «схваткам» в разных слоях общества, влиявшим, в том числе, на судьбу статей в печати, кинофильмов и пьес². Разгоревшаяся в общественном поле дискуссия о фигуре И.В. Сталина неизбежно выходила за рамки вопросов съезда, послужив отправной точкой для переосмысления обществом не только отношения к И.В. Сталину, но и ко всему развитию советского государства³.

Во-вторых, результаты XX съезда КПСС значительным образом сказались на ведении внешнеполитической пропаганды. По мнению М.С. Соломенцева, доклад Н.С. Хрущёва на XX съезде стал неожиданным подарком для противников СССР на Западе⁴. Действительно, влияние критики культа личности прослеживалось и в случае со странами капиталистического лагеря, поскольку решения XX съезда КПСС нанесли существенный удар по всем коммунистическим партиям мира. Так, Компартия США, принимавшая в качестве идеологического ориентира официальную позицию советского руководства, не находила понимания в своей стране и не смогла найти общего языка с массовым

¹ Шубин А.В. Диссиденты, неформалы и свобода в СССР... С. 9.

² Арбатов Г.А. Человек системы: Наблюдения и размышления очевидца ее распада. М., 2002. С. 130.

³ Пыжиков А.В. Хрущевская «оттепель». 1953–1964. М., 2002. С. 95.

⁴ Соломенцев М.С. Зачистка в Политбюро: как Горбачёв убирал «врагов перестройки». М., 2011. С. 35.

движением новых левых¹. Кроме того, решения XX съезда КПСС стали существенной причиной разрыва советско-китайских отношений. Ослабление идеологической доктрины в полной мере проявило себя и во время венгерского кризиса. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах улучшения советской пропаганды на зарубежные страны» в феврале 1957 г. было констатировано: «Печать, радио, кино и другие органы советской пропаганды, рассчитанные на заграницу, не сумели своевременно противопоставить потоку клеветы на Советский Союз и коммунистические партии аргументированную информацию и анализ событий в Венгрии»².

Последствия XX съезда КПСС непосредственным образом отразились как на системе работы с кинематографом, так и на самом процессе развития советского кино. В свете поставленных XX съездом задач появилась необходимость ревизии всего арсенала кинопропаганды, в том числе фильмов, которые зрители знали и любили, а также известных картин, которые продавались за границу. Необходимо отметить, что для обоснования решений XX съезда могла быть привлечена кинопропаганда, тем не менее, эта мера предпринята не была, а советский кинематограф, напротив, был сосредоточен на освещении других социальных тем.

Как упоминалось ранее, неизбежным следствием активизации идеологической борьбы становилось упрощение пропагандистского нарратива. Однако и его усложнение в периоды относительной нормализации взаимоотношений между странами требовало контроля, а также грамотного и вдумчивого подхода. Сосредоточенность на социальных темах и внутривнутриполитической повестке, формализм и небрежность при составлении и проверке тематических

¹ Согрин В.В. Идеология в американской истории: от отцов-основателей до конца XX века. М., 1995. С. 207.

² Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Черновые протокольные записи заседаний. Стенограммы. Постановления. Т. 2: Постановления. 1954–1958... С. 576.

планов уже на этом этапе неизбежно приводили к частичной утрате потенциала советского художественного кинематографа в качестве средства идеологического воздействия.

В случае же с решениями XX съезда КПСС внимание обращает на себя функционирование системы пропаганды. Наметившийся поворот отмечается трансформацией самого подхода к связям с зарубежными странами. Формулировки о противоборстве «нашей» и «реакционной пропаганды» со второй половины 1950-х гг. сменяются терминами о «культурных связях» и «культурных отношениях»¹. Но сочетание избранной впоследствии концепции о невозможности мирного сосуществования в идеологии и внешних культурных контактов требовало грамотного подхода и иной стратегии «мягкой силы», на тот момент уже принятой на вооружение государственным аппаратом США. При отсутствии этой работы, с учетом последствий разоблачения культа личности И.В. Сталина, результаты этой политики ещё в большей степени способствовали ослаблению советской пропагандистской доктрины. Использование же старых испытанных приёмов и нарративов, прошедших проверку ещё в первый период холодной войны, не могло дать необходимого эффекта с учётом эволюционировавшей системы пропаганды США.

Именно в этот период в США происходят серьёзные системные изменения, в результате чего окончательно завершается формирование модели пропагандистской работы. 1 августа 1953 г., после прихода к власти Д. Эйзенхауэра по образцу Президентского комитета по международной информационной деятельности (комитет Джонсона) создаётся Информационное агентство Соединённых Штатов (далее – ЮСИА). Следует отметить, что в работе ЮСИА художественный кинематограф на начальных этапах в большей степени использовался в качестве вспомогательного инструмента, а преимущество отдавалось документальным фильмам. Но в связи с этим не следует забывать, что активная пропагандистская работа в кинематографе американской стороной в

¹ Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989... С. 20.

этот период ведётся сразу по нескольким направлениям. Во-первых, в документальных и художественных фильмах, спонсируемых и снимаемых ЮСИА в странах Европы и Азии, Латинской Америки, Африки и Ближнего Востока отражаются мировые события в выгодном для США внешнеполитическом свете, а также создается позитивный образ Соединённых Штатов. Во-вторых, культурное наступление США уже в этот период выражается также и в экспансии голливудских фильмов в большинстве регионов мира. В советском отчете о деятельности Агентства за 1957 г. сообщается, что ЮСИА систематически изучает пропаганду социалистических стран, реакцию мировой общественности на события, стремится сделать американскую контрпропаганду «достаточно прицельной» и постоянно совершенствует свою деятельность¹. Деятельность Агентства в кинопропаганде была крайне эффективной – к 1963 г. американские фильмы смотрело ежемесячно около 150 млн зрителей по всему миру, в 98 странах мира ЮСИА содержало свыше 200 фильмотек на 52 языках². Подобное развёртывание пропагандистской кампании представляется закономерным с учётом происходивших на мировой арене событий в Венгрии, Суэцкого, Берлинского и Карибского кризисов.

В связи с создавшимся на международной арене положением в период второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. возникает закономерный вопрос о способности СССР противодействовать наступательной политике американской пропаганды. Увы, несмотря на остро стоящую необходимость использования новых средств и методов пропаганды, а также активацию контроля за международными связями через работу Комиссии ЦК КПСС по вопросам идеологии, культуры и международных партийных связей в этот период советское киноискусство не было готово к стоящим перед ним вызовам. Нельзя не согласиться с тезисом Ю.В. Аксютинина о том, что резкие повороты в амери-

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 55. Л. 2.

² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 54. Л. 191.

канском направлении советской внешней политики не совпадали с колебаниями во внутренней политике, в десталинизации¹. Этот дисбаланс также привел к утрате ориентиров, способствовал «размыванию» конкретных задач ведения пропаганды, которая, в соотношении с американской пропагандой, приобрела явно оборонительный характер.

Последующий период также связан с двумя, на первый взгляд противоречащими друг другу, факторами, предпосылки для формирования которых наблюдаются в период пребывания у власти Н.С. Хрущёва. С одной стороны, эпоха конца 1960-х – 1970-х гг. ознаменовалась заключением ряда важнейших договоров, в частности, договором об ограничении систем противоракетной обороны (ПРО), Временным соглашением о некоторых мерах в области ограничения стратегических наступательных вооружений (ОСВ-1), документом «Основы взаимоотношений между СССР и США». Ситуация на международной арене поспособствовала резкому изменению идеологического вектора. В начале 1972 г. года на страницах партийной периодики уменьшается количество антиамериканских карикатур, а к 20 мая 1972 г. из советской прессы исчезают все следы антиамериканизма². Как подчёркивает в мемуарах А.С. Черняев, всё большая дивергенция между реальной политикой и идеологией ярко отражалась во внутривластной документации – информации ЦК об итогах визита Р. Никсона, в котором о необходимости идеологической борьбы уже ничего не говорилось³.

Неизбежным следствием политики разрядки стало ослабление и, в дальнейшем, фактическое исчезновение пропагандистского дискурса, в результате чего в кинопропаганде, как и в искусстве в целом, был размыт образ врага. Этому неизбежно способствовало и расширение культурного сотрудничества,

¹ Аксютин Ю.В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. М., 2004. С. 320.

² Kozovoï A. La Rencontre Brejnev–Nixon de 1972 et la Culture de Guerre Froide Soviétique... Р. 903.

³ Черняев А.С. Совместный исход. Дневник двух эпох. 1972–1991 годы. М., 2008. С. 21.

не только поддерживающее перманентный интерес к западному миру в советском обществе, но и способствующее расширению творческих границ для представителей кинематографической среды.

С другой стороны, этот период в истории кинематографии характеризуется усилением цензуры и контроля за выпускаемой кинопродукцией постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1972 г. В совокупности два перечисленных обстоятельства способствовали формированию иной модели советской культуры, которая принципиально отличалась от моделей прежних эпох. Во-первых, как справедливо замечают отечественные киновееды, уже в этот период идеология становилась чистой формальностью, которая легко отделялась и выносилась за скобки – и зрителями, и авторами¹. С.И. Никонова отмечает, что в 1970-х гг. начинается расхождение массового сознания с идеологическими стереотипами, не находившими подтверждения в реальной жизни². В отношении творческой интеллигенции этот процесс начался несколько раньше. В записке КГБ (1965 г.) отмечалось, что опасность ряда произведений состоит не только в том, что они «иронизируют по поводу советской действительности, но и в том, что они делают это через аллегория, как бы доказывая невозможность сказать правду или критиковать недостатки открыто»³. Кроме того, деформации идеологического дискурса находили своё отражение и на организационном уровне, выразившись в деградации системы тематического планирования, и на уровне деконструкции классических нарративов в самой структуре художественных фильмов.

¹ Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. IV. 1986–1988 / сост. Л. Аркус, продюсер проекта А. Голутва. СПб., 2002. С. 559.

² Никонова С.И. Кризис идеологии и советского общества в 1970–80-е годы // Вестник Тамбов. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. 2008. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-ideologii-i-sovetskoe-obschestvo-v-1970-80-e-gg> (дата обращения: 18.06.2023).

³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965–1972... С. 129.

Кроме того, в отличие от первого периода холодной войны, на этом этапе всё ярче начинает проявляться противоречие идей, образов и смыслов, заложенных в большинство произведений искусства. Установки о преимуществах социалистического строя, неизбежном упадке капитализма стремительно ослабевают под влиянием тезисов прямо противоположной направленности, которые, в том числе, закрепляет и кинематограф. В этом контексте важно вновь обратиться к проблеме жанра в советском кино. Если на первых этапах холодной войны, несмотря на редкое использование комедий в качестве конфронтационных фильмов, ирония и юмор часто применялись в отдельных эпизодах для высмеивания внешнеполитического врага, то уже с 1960-х гг. данные приёмы практически не использовались. Напротив, сатира стала эксплуатироваться ровно в противоположенных целях, а режиссёры всё чаще переступали черту между обличением отдельных недостатков советского общества и критики советского строя в целом (как, например, в фильме Э.Г.А. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» 1964 г., сатирической мультипликационной зарисовке в фильме Э.А. Рязанова «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» 1975 г. и его же картине «Гараж» 1979 г.).

Пагубное действие этих процессов усиливалось за счёт нового идеологического наступления США, которое включало критику нарушения прав человека в странах социализма, начавшуюся при президенте Дж. Картере и активацию русофобии и антикоммунистических установок после ввода советских войск в Афганистан¹.

Таким образом, трансформация идеологического дискурса и его отражение в массовом искусстве 1970–1980-х гг. является сложным многокомпонентным процессом. Ещё до начала курса на демократизацию и гласность в советском кинематографе нашли отражение деградационные явления общественной жизни. После 1985 г. приобретение кинематографистами полной творче-

¹ Рукавишников В.О. Холодная война, холодный мир. М., 2000. С. 864.

ской свободы позволило обращаться к разнообразным темам и сюжетам, однако большая часть представителей творческой элиты сконцентрировались на обличении пороков советского общества. Помимо своеобразного советского «эксплуатационного» кинематографа росло количество фильмов, изучающих природу абстрактного тоталитарного общества, в которых метафорично или явно просматривался советский общественный строй.

Особой популярностью в кинематографе пользовалась тема преступлений эпохи сталинизма, которая однозначно представляла собой второй этап развенчания культа личности («Покаяние», 1987 г., «Бумажные глаза Пришвина», 1989 г., «Кому на Руси жить...», 1989 г. и многие другие). Важно отметить, что контекстуально такие фильмы нанесли значительный удар по советской идеологии еще и по причине того, что помимо темы культа личности и сталинских репрессий в них часто затрагивалась проблематика Великой Отечественной войны («Охота на единорога», 1989 г., «Имя», 1989 г., «Гу-га», 1990 г. и т.д.). В результате в СМИ и массовой культуре был закреплён целый ряд новых стереотипов и мифов о причинах, ходе, последствиях войны, её героях, способствующих меняющемуся отношению и к победе 1945 г.

В 1987 г. М.С. Горбачёв, оценивая ситуацию, сложившуюся в массовом искусстве, заявил: «Диапазон расклада мнений сейчас огромный. И это, в общем, хорошо, неизбежно при таком повороте, который начался. Смятение всегда сопровождает революцию, особенно у интеллигенции. Но вместе с тем мы же не хотели порушить всё святое наше — патриотизм, любовь к Отечеству»¹. Однако специфика взаимоотношений партийных органов и Госкино с кинематографистами в этот период демонстрирует, что, несмотря на декларируемую гласность, цензура и контроль над сферой искусства по-прежнему оставались

¹ В Политбюро ЦК КПСС... По записям Анатолия Черняева, Вадима Медведева, Георгия Шахназарова (1985–1991) / сост. А.С. Черняев (рук. проекта), А.Б. Вебер, В.А. Медведев. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2008. С. 224.

прерогативой государственной власти. Показательно, что в 1987 г. в Государственном департаменте США констатировали, что у советского правительства сохраняется власть и возможность контроля для того, «чтобы держать интеллигенцию в узде»¹. Данный вывод подтверждается также и частыми встречами М.С. Горбачёва с представителями творческой среды, и официальным отказом от антиамериканской риторики², в соответствии с которым возникли новые тенденции в кинематографическом нарративе.

Ещё одним важным фактором, сыгравшим непосредственную роль в окончательном уничтожении советской идеологической доктрины, стала американизация культуры в последние годы советской власти. Это явление явилось прямым последствием ослабления цензуры и дальнейшего отказа от политики централизованного контроля за киноотраслью.

Однако предпосылки для проникновения западной культуры и её позитивного восприятия в качестве образца для подражания складывались под влиянием целого ряда социально-экономических факторов.

Как отмечает А.В. Шубин, Советский Союз столкнулся с рядом кризисов, в том числе с кризисом сверхдержавы – угрозой отставания в гонке вооружений и положением в Афганистане – при котором население всё сильнее разочаровывалось в достижениях советской экономики и сравнивало их с достижениями Запада³. Аналогичную мысль высказывает М.Ф. Польшин, замечая, что качество своей жизни советские граждане стали сравнивать не только с предыдущими годами, но и с жизнью на Западе⁴. Одновременно с отказом от

¹ Information Memorandum From the Assistant Secretary of State for Human Rights and Humanitarian Affairs (Schifter) to Secretary of State Shultz. Washington, March 28, 1987 // Foreign Relations of the United States, 1981–1988, Vol. VI. Soviet Union, October 1986 – January 1989. Document 32. URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v06> (дата обращения: 17.09.2023).

² В Политбюро ЦК КПСС... По записям Анатолия Черняева, Вадима Медведева, Георгия Шахназарова (1985–1991)... С. 41.

³ Шубин А.В. Парадоксы перестройки. Упущенный шанс СССР... С. 10.

⁴ Польшин М.Ф. Исторические предпосылки перестройки в СССР. Вторая половина 1940 – первая половина 1980-х гг. ... С. 50.

традиционной пропагандистской риторики, направленной на формирование образа американского врага, у советских граждан возникали кардинально иные, отличные от прежних установок представления о Западе и США. По результатам одновременного опроса общественного мнения в СССР и США в 1987 г. к советским людям положительно относилось 63% американцев, отрицательно –18%, тогда как в СССР только 3% высказали отрицательное отношение к американцам¹. Между тем уже в 1989 г. социологи выявили в массовом сознании советских граждан существенно различные трактовки смысла перестройки и соответствующее отношение к ней². На эти итоги, безусловно, оказала влияние и массовая культура, в том числе и позднесоветские кинокартины, из которых исчезли все традиционные пропагандистские нарративы, а возникли прямо противоположные, часто транслирующиеся темы и сюжеты, десятилетиями холодной войны используемые в западной антисоветской риторике. Соответственно, на этапе перестройки кинематограф вновь продемонстрировал себя в качестве мощнейшего инструмента влияния на общественное сознание, наряду с другими средствами пропаганды поспособствовал окончательной утрате идеологических ориентиров рядового советского гражданина.

Таким образом, любые тенденции в эволюции идеологического дискурса находили прямое или косвенное отражение в пропагандистской продукции, в частности в кинопропаганде. При этом нельзя не отметить взаимозависимый характер между идеологической доктриной и художественными фильмами. С одной стороны, изменения в структуре идеологического дискурса неизбежно приводили к организационным трансформациям как на уровне управления аппаратом пропаганды, так и на уровне Госкино, что, в свою очередь, напрямую влияло на конечный результат работы – художественный фильм.

¹ Социологический опрос. Общественность СССР и США: обмен мнениями // Аргументы и факты. 1987. № 49.

² Вилков А.А., Пивоваров В.А. Пропагандистский фактор дезориентации и раскола советского общества и распада СССР // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. 2016. № 4. С. 436.

С другой стороны, принимая во внимание тот факт, что кино, помимо потенциального средства пропаганды также выступает и в качестве «зеркала реальности», отражая происходящие процессы и замысел автора, необходимо заметить, что нарративы пропаганды не всегда соответствовали тенденциям в советском кинематографе в целом. Более того, уже к середине 1970-х гг. жёсткие догматичные установки ряда конфронтационных фильмов, направленных на актуализацию направлений идеологического противоборства в соответствии с линией партии, вступали в противоречие с нарративами фильмов, отражавших актуальную для советского общества проблематику и утверждавших стереотипное критичное отношение к недостаткам советской модели. Одновременно с этим стагнация идеологической модели приводила к догматизации и стандартизации пропагандистских нарративов, что перманентно снижало эффективность идеологического воздействия.

Итак, советская идеологическая доктрина, формировавшаяся под воздействием многокомпонентных процессов, связанных как с перипетиями внешней, так и внутренней политики, представляла собой сложный, трансформирующийся феномен. Именно она выступала основой, в соответствии с которой определялись все идеологические концепты советского кинематографа, избирались направления противоборства и методы их актуализации, а также создавался характерный образ врага, транслируемый в нарративе конфронтационных фильмов. По мере стагнации идеологической доктрины данные нарративы теряли свою актуальность, превращаясь в пропагандистские штампы, которые не могли быть применены для эффективной идеологической борьбы, что в конечном итоге стало одним из факторов окончательного уничтожения идеологической доктрины в эпоху перестройки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Синхронно становлению кинематографа в качестве наиболее массового вида искусства, уже в первой половине XX в. начали проявляться тенденции его идеологизации. Поэтому начало глобального идеологического противостояния между сверхдержавами поспособствовало возникновению разветвлённой системы, отвечающей за два основных направления деятельности в сфере кинематографии – обеспечение идеологической основы в соответствии с внешне- и внутривластным курсом страны, а также полный цикл производства и распространения кинопродукции. На протяжении всего рассматриваемого периода за первое направление отвечали партийные органы, за второе – органы государственной власти.

К партийным органам, курировавшим советскую кинематографию в контексте государственной идеологической доктрины, относились два отдела аппарата ЦК: непосредственно Отдел агитации и пропаганды и отдел, курировавший внешнеполитические связи. В рамках концепции о «руководящей и направляющей силе» функции этих отделов сводились к регулированию, координированию и контролю в сфере внешне- и внутривластной пропаганды. В более поздний период во властно-управленческой структуре также появился Отдел культуры, управлявший конкретными механизмами воздействия на культурные процессы.

Управленческая структура советской кинематографии также подразумевала наличие ведомств, задачей которых было обеспечение организационно-производственного цикла, проката, популяризации советских фильмов за рубежом. В разные годы этим государственным органом выступали Министерство кинематографии, Министерство культуры СССР, Кинокомитет и Госкино СССР. При этом причины реорганизации данных ведомств сводились не только к функциональной перестройке, проводимой по инициативе власти, но и к инициативам «снизу», исходившим от кинематографического сообщества.

Функции, связанные с созданием телевизионных фильмов, выполнял Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при СМ СССР, созданный в 1957 г. и неоднократно переименовывавшийся.

Взаимоотношения между органами власти и кинематографистами носили сложный и переменчивый характер. Важной вехой стало создание в 1957 г. Союза кинематографистов, который в течение непродолжительного времени фактически эволюционировал в качестве отдельной единицы в структуре управленческого аппарата, зачастую вступающей в конфронтацию с Госкино. Однако, несмотря на долю самостоятельности в принятии ряда решений (чаще всего финансовых и производственных), вплоть до конца 1980-х гг. Союз кинематографистов, как и другие творческие союзы, сохранял зависимость от вышестоящих государственных структур. Вовлеченность творческой элиты в политические процессы ярко продемонстрировал период второй половины 1980-х гг. – формально именно V Съезд Союза дал старт процессам перестройки в кинематографе.

Итак, систему функционирования советской киноотрасли обеспечивали все вышеперечисленные ведомства. В рамках рассматриваемой темы эта система требовала решения задач на двух уровнях: идеологическом, включавшем утверждение тематических планов, функционирование системы цензуры, контроль за репертуарной политикой в кинопрокате, и организационном, подразумевавшим кадровую работу, строительство и совершенствование киностудий, улучшение работы киносети, строительство новых кинотеатров и т.д. Несмотря на функциональное разделение, часто ведомства занимались вопросами, формально не имеющими к ним отношения. На протяжении десятилетий это способствовало развитию сложного, многоступенчатого аппарата и, как следствие, неизбежному нарастанию межведомственных противоречий, а также утрате способности к эффективному, комплексному взаимодействию.

Поскольку одним из главных преимуществ использования кинематографа в качестве инструмента идеологического влияния выступала его массовость, важнейшей государственной задачей в этом направлении являлось создание

эффективной системы распространения кинопродукции. Завершившийся к середине 1950-х гг. этап восстановления киносети сменился периодом активного развития кинопроката и поэтапного повышения посещаемости киносеансов вплоть до 1970-х гг., когда в связи с развитием телевидения начинает наблюдаться снижение зрительской активности. В результате векторы идеологизации смещаются на телевизионные фильмы и в особенности мини-сериалы.

К указанному периоду охват аудитории представляется достаточным для выполнения идеологических задач. Основное же противоречие, лежащее в основе обеспечения эффективности использования кинопропаганды, позволяет выявить анализ репертуарной политики. Практика широкого распространения в прокате иностранных фильмов, сложившаяся ещё в первые годы холодной войны и объясняемая в большей степени стремлением к коммерческой выгоде, на протяжении всего рассматриваемого периода создавала серьёзную конкуренцию отечественной кинопродукции.

Соответственно, именно репертуарная политика ярко демонстрирует сложившееся характерное противоречие в советской культурной политике, выразившееся, с одной стороны, в стремлении к получению финансовой прибыли от проката коммерческих фильмов, с другой – к достижению максимальной эффективности художественных фильмов в качестве инструмента идеологического влияния. Данное противоречие прослеживается и в специфике использования советского кино в качестве средства пропаганды на международной арене. Организация работы «Совэкспортфильма» и «Совинфильма» зачастую не учитывала характерных тенденций мирового кинорынка, зрительских предпочтений и интересов, в результате чего выбор экспортируемых фильмов, особенно в условиях конкуренции с американской кинопродукцией, лишал советское кино шансов на успех в прокате.

Анализ методов актуализации основных направлений идеологического противоборства в советском художественном кинематографе дал возможность выявить характерную закономерность в использовании идеологических кон-

цептов. Несмотря на внешне- и внутривластные трансформации на протяжении всей холодной войны основные направления идеологического противоборства практически не подвергались пересмотру. Постановления Агитпропа 1947 г. и 1949 г. фактически стали единственными документами, чётко и прямо регламентирующими тематику для художественных произведений в целях создания образа врага. В течение дальнейших десятилетий конфронтационная пропаганда базировалась на основных постулатах, утверждавших принципиальные преимущества социалистического строя, неизбежность его победы над капитализмом, критикующих капиталистическое общество.

С одной стороны, подобная стабильность способствовала закреплению в массовом сознании установок и стереотипов, которые неразрывно были связаны с формированием образа врага. Справедливо утверждать, что методы и приёмы репрезентации врага в советском кинематографе полностью соответствовали направлениям идеологического влияния и с течением времени демонстрировали эффективность за счёт возможности их реабилитации. Принимая во внимание фактор возникновения новых приемов и форм выражения смысловой составляющей в структуре медиатекста, а также разнородные факторы, связанные с трансформациями общественного сознания, нельзя не отметить, что и сам образ врага эволюционировал и видоизменялся, приобретая в своей структуре новые элементы. Однако эти изменения зачастую происходили не благодаря, а вопреки официальной идеологической повестке, которая по мере своей стагнации и окостенения теряла эффективность, превращаясь в набор штампов.

С другой стороны, стагнация пропаганды дополнительно стимулировалась негативным отношением органов цензуры к любым видам деконструкции в советском искусстве. Из ряда острых вопросов, регулярно поднимаемых и обсуждаемых в течение десятилетий на государственном уровне, можно выделить проблемы, связанные с организацией тематического планирования, количеством пропагандистских фильмов определенного жанра. Вопрос о необхо-

димости обновления тематических планов и пересмотре их содержания поднимался регулярно, однако разрешен не был. Несколько иной подход наблюдался к аспектам жанровой категории фильмов, поскольку популярность определённого жанра была напрямую связана с их успешностью в прокате, а значит – с эффективностью в качестве идеологического актора. Так, комедии для формирования образа врага практически не использовались, предпочтение отдавалось драматическим и остросюжетным фильмам.

Ключевым фактором, влиявшим на цели, задачи и методы реализации государственной политики идеологического противоборства в художественном кинематографе, выступала советская идеологическая доктрина, трансформации которой напрямую влияли на идеологические концепты киноискусства. В соответствии с этим начало холодной войны стало этапом для поступательного формирования и закрепления образа внешнего врага. Второй этап, ознаменовавшийся событиями XX съезда, несмотря на расширение властно-управленческой структуры, призванной активизировать пропагандистскую деятельность, способствовал частичной утрате ориентиров в выборе тем и направлений идеологического влияния. В 1960-х – первой половине 1980-х гг. на организационном уровне в системе советской киноотрасли, а также на нарративном уровне в структуре кинофильмов начинают отражаться деформации пропагандистского дискурса, прямо связанные со стагнацией идеологической доктрины. Наконец, эпоха перестройки становится временем кардинального пересмотра идеологического курса и официального отказа от контроля над киноискусством. Однако, учитывая сохранившуюся, несмотря на провозглашение свободы творчества, специфику взаимоотношений между властью и сообществом кинематографистов, можно сделать вывод, что тенденции, присущие нарративам большинства позднесоветских фильмов, не были случайными и по-прежнему являлись результатами государственной политики.

Таким образом, на протяжении 1946–1991 гг. художественные фильмы активно применялись в качестве средства идеологического влияния. Высокое эмоциональное воздействие, которое способно оказывать кино на аудиторию,

использовалось для формирования и упрочнения образа врага. Несмотря на трансформирующиеся механизмы функционирования пропагандистского аппарата и изменение самого идеологического дискурса, в советском кино возникли устойчивые кинематографические стереотипы, что еще раз подтверждает важность художественного кинематографа для ведения идеологической борьбы.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

АВП РФ – Архив внешней политики Российской Федерации

БПСК – Бюро пропаганды советского киноискусства

ВКП(б) – Всесоюзная Коммунистическая партия большевиков

ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей

ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации

ГККС – Государственный комитет по культурным связям с зарубежными странами при Совете министров СССР

Госкино – Союзно-республиканский Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии / Государственный комитет СССР по кинематографии / Комитет кинематографии СССР при Кабинете Министров СССР

Гостелерадио – Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР / Государственный комитет Совета министров СССР по радиовещанию и телевидению / Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР / Государственный комитет Совета министров СССР по телевидению и радиовещанию / Государственный комитет СССР по телевидению и радиовещанию

ГУКК – Главное управление кинофикации и кинопроката

КГБ – Комитет государственной безопасности

Кинокомитет – Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии / Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР

КПСС – Коммунистическая партия Советского Союза

ММКФ – Московский международный кинофестиваль

ОПА – Отдел пропаганды и агитации

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

РГАНИ – Российский государственный архив новейшей истории

СИФ – Совинфильм

СК – Союз кинематографистов

СМ – Совет Министров

СЭФ – Совэкспортфильм

УПА – Управление пропаганды и агитации

ЦК - Центральный комитет

ЦТ – Центральное телевидение

ЮСИА – Информационное агентство Соединённых Штатов

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Архивные источники

Архив внешней политики Российской Федерации (АВП РФ).

1. АВП РФ. Ф. 0129. Референтура по США. Оп. 29. Д. 82.
2. АВП РФ. Ф. 129. Референтура по США. Оп. 25. Д. 37.

Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ).

3. ГА РФ. Ф. Р-5446. Совет Министров СССР. Оп. 49а. Д. 3705.
4. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 50. Д. 2906.
5. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 51. Д. 3053.
6. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 86а. Д. 8508.
7. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 94. Д. 467.
8. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 94. Д. 472.
9. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 99. Д. 1391.
10. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 99. Д. 1395.
11. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 109. Д. 55.
12. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 110. Д. 1244.
13. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 110. Д. 1245.
14. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 110. Д. 1249.
15. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 136. Д. 1110.
16. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 136. Д. 1114.
17. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 140. Д. 1213.
18. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 140. Д. 1214.
19. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 140. Д. 1215.
20. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 140. Д. 1216.
21. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 140. Д. 1217.

22. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 141. Д. 1293.

23. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 141. Д. 1295.

24. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 141. Д. 1297.

25. ГА РФ. Ф. Р-5446. Оп. 141. Д. 1298.

**Российский государственный архив литературы и искусства
(РГАЛИ)**

26. РГАЛИ. Ф. 2456. Министерство кинематографии СССР. Оп. 4. Д. 176.

27. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 268.

28. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 269.

29. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 270.

30. РГАЛИ. Ф. 2912. Редакция журнала «Искусство кино» (Москва, 1931 г. – по настоящее время). Оп. 3. Д. 118.

31. РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 4. Д. 435.

32. РГАЛИ. Ф. 2918. Всесоюзное объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм» (Москва, 1945–1991 гг.). Оп. 1. Д. 79.

33. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 85.

34. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 146.

35. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 317.

36. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 38.

37. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 552.

38. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 5. Д. 560.

39. РГАЛИ. Ф. 2936. Союз кинематографистов СССР (Москва, 1965–1991 гг.). Оп. 1. Д. 1960.

40. РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 2735.

41. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 3.

42. РГАЛИ. Ф. 3076 (Згуриди Александр Михайлович (1904–1998) – кинорежиссёр). Оп. 2. Д. 472.

43. РГАЛИ. Ф. 3239. Коноплев Борис Николаевич (1909–1982) – звукоинженер. Оп. 1. Д. 13.

44. РГАЛИ. Ф. 3239. Оп. 1. Д. 100.

Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ)

45. РГАНИ. Ф. 3. Политбюро ЦК КПСС (1952–1991 гг.). Оп. 35. Д. 11.
46. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 65.
47. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 70.
48. РГАНИ. Ф.3. Оп. 35. Д. 71.
49. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 73.
50. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 74.
51. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76.
52. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 77.
53. РГАНИ. Ф5. Аппарат ЦК КПСС (1949–1991 гг.). Оп. 33. Д. 73.
54. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 33. Д. 149.
55. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 51.
56. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 55.
57. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153.
58. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154.
59. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 53.
60. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 54.
61. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Д. 115.
62. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49.
63. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91.
64. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 105.
65. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 106.
66. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д.153.
67. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154.
68. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 134.
69. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 135.
70. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 203.
71. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 973.
72. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 631.
73. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 1567.

74. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 1568.
75. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415.
76. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 416.
77. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196.
78. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 136.
79. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 210.
80. РГАНИ. Ф. 72. Идеологическая комиссия при ЦК КПСС (1962–1966 гг.). Оп. 1. Д. 8.
81. РГАНИ. Ф. 100. Подотдел писем Общего отдела ЦК КПСС (1953–1991 гг.). Оп. 7. Д. 308.
82. РГАНИ. Ф. 100. Оп. 5. Д. 1455.
83. РГАНИ. Ф. 100. Оп. 7. Д. 282.

Опубликованные источники

Документы ВКП (б) – КПСС

84. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы / ред.-сост. В. Ю. Афиани. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2001. – 808 с.
85. Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958–1964 / отв. сост. Т. В. Домрачева. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – 870 с.
86. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965–1972 / отв. ред. Н. Г. Томилина, отв. сост. С. Д. Таванец. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2009. – 1247 с.
87. Аппарат ЦК КПСС и культура, 1973–1978: документы: в 2 т. / отв. сост.: С. Д. Таванец. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2011–2012. – Т. 1. – 1056 с.; Т. 2. – 605, 2 с.

88. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979–1984. Документы / отв. ред. Н. Г. Томилина, отв. сост. С. Д. Таванец. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2019. – 998 с.

89. В Политбюро ЦК КПСС... По записям Анатолия Черняева, Вадима Медведева, Георгия Шахназарова (1985–1991) / сост. А. С. Черняев (рук. проекта), А. Б. Вебер, В. А. Медведев. Издание 2-е, исправленное и дополненное. – Москва: Горбачев-Фонд, 2008. – 800 с.

90. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. – Москва: М Международный Фонд «Демократия», 1999. – 872 с.

91. Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964. Документы / сост. Е. С. Афанасьева. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. – 552 с.

92. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 1898–1986 гг. Издание 9-е, испр. и доп. Т. 12. 1971–1975. – Москва: Издательство политической литературы, 1986. – 574 с.

93. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 1898–1986 гг. Издание 9-е, испр. и доп. Т. 14. 1981–1984. – Москва: Издательство политической литературы, 1987. – 638 с.

94. КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов / сост.: В. С. Викторов, А. С. Конькова, Д. А. Парфенов. – Москва: Политиздат, 1963. – 552 с.

95. Материалы XXIV съезда КПСС. – Москва: Политиздат, 1971. – 320 с.

96. Материалы XXV съезда КПСС. – Москва: Политиздат, 1977. – 256 с.

97. О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы: Постановление ЦК КПСС от 26 апреля 1979 года // Справочник партийного работника. – Москва: Издательство политической литературы, 1980. – С. 319–331.

98. О задачах партийной пропаганды в современных условиях: Постановление ЦК КПСС от 9 января 1960 года // Справочник партийного работника. – 1961. – № 3. – С. 486–506.

99. Об очередных задачах идеологической работы партии: Постановление Пленума ЦК КПСС по докладу секретаря ЦК КПСС товарища Ильичёва Л. Ф., принятое единогласно 21 июня 1963 года // Справочник партийного работника. – 1964. – № 5. – С. 7–24.

100. Обзор писем трудящихся по проблемам развития РСФСР и в связи с проведением Российской партийной конференции // Известия ЦК КПСС. – 1990. – № 7. – С. 7–36.

101. Политбюро ЦК ВКП(б) и Совет Министров СССР. 1945–1953 / сост.: О. В. Хлевнюк, Й. Горлицкий, Л. П. Кошелева [и др.]. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2002. – 655 с.

102. Постановление Секретариата ЦК КПСС «О неотложных защитных мерах в сфере культуры в связи с переходом к рыночным отношениям». 11 сентября 1990 г. Записка Идеологического и Социально-экономического отделов ЦК КПСС // Известия ЦК КПСС. – 1990. – № 10. – С. 19–23.

103. Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Черновые протокольные записи заседаний. Стенограммы. Постановления. Т. 2: Постановления. 1954–1958 / гл. ред. А. А. Фурсенко. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. – 1120 с.

104. Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольхового. – Москва: Теа-кино-печать, 1929. – 466 с.

105. Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / под общ. ред. А. Н. Яковлева; сост. Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова. – Москва: Международный Фонд «Демократия»; Материк, 2005. – 768 с.

106. Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года: Стенографический отчёт. – Москва: Госполитиздат, 1963. – XXIV + 884 с.

107. ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945–1953 / сост.: В. В. Денисов, А. В. Квашонкин, Л. Н. Малашенко, А. И. Минюк, М. Ю. Прокуменщиков, О. В. Хлевнюк. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 496 с.

Документы органов государственной власти

108. Лубянка. Сталин и МГБ СССР. Март 1946 – март 1953: Документы высших органов партийной и государственной власти / сост. В. Н. Хаустов, В. П. Наумов, Н. С. Плотникова. – Москва: Международный Фонд «Демократия: Материк, 2007. – 656 с.

109. О генеральной схеме управления кинематографией: Постановление Совета Министров СССР от 15 октября 1988 года № 1206. [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/765703390> (дата обращения: 12.03.2023).

110. О государственном предприятии (объединении): Закон СССР от 30.06.1987 г. № 7284-XI [Электронный ресурс]. – URL: https://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_14078.htm (дата обращения: 12.03.2023).

111. О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии: Постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. № 1003. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=667#jBEOUaTm8eEbk5kB1> (дата обращения: 12.03.2023).

112. О распространении в стране идеологически вредных видеофильмов иностранного производства: Информационная записка КГБ в ЦК КПСС. 19 апреля 1982 года. [Электронный ресурс] – URL: <https://liders.rusarchives.ru/andropov/docs/o-rasprostranении-v-strane-ideologicheskii-vrednykh-videofilmov-inostrannogo-proizvodstva.html> (дата обращения: 17.09.2023).

113. Об упразднении Государственного комитета РСФСР по кинематографии: Указ Президиума Верховного Совета РСФСР от 09.08.1988 г. № 9801-ХІ. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.lawmix.ru/zakonodatelstvo/2592033> (дата обращения: 12.03.2023).

114. Об упразднении министерств и других центральных органов государственного управления СССР: Постановление Государственного Совета СССР от 14 ноября 1991 г. № ГС-13 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_19710.htm (дата обращения: 12.03.2023).

115. Сборник законов СССР и указов Президиума Верховного Совета СССР. 1938 г. – июль 1956 г. / под ред. Ю. И. Мандельштам. – Москва: Государственное издательство юридической литературы, 1956. – 513 с.

Речи и выступления политических деятелей СССР

116. Большаков, И. Г. Наши ближайшие задачи / И. Г. Большаков // Искусство кино. – 1945. – № 1. – С. 3.

117. Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева. 23 февраля 1981 г. // Правда. – 1981. – № 55. – С. 2–9.

118. Доклад Н. С. Хрущёва на Внеочередном XXI съезде Коммунистической партии Советского Союза // Правда. – 1959. – № 28. – С. 3–10.

119. Ермаш, Ф. Т. О повышении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической и политико-воспитательной работы / Ф. Т. Ермаш // Искусство кино. – 1980. – № 8. – С. 4–23.

120. Речь товарища Н. С. Хрущёва на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. 8 марта 1963 года // Новый мир. – 1963. – № 3. – С. 3–34.

121. Сталин, И. В. Сочинения / И. В. Сталин. – Москва: Издательство «Писатель», 1997. – Т. 16. – 463 с.

Каталоги кинопродукции и статистические издания

122. Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. В 2 т. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). – Москва: Искусство, 1961. – 782 с.

123. Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. В 3 т. Всесоюзный государственный фонд кинофильмов. – Москва: Искусство, 1961. – Т. 3. – 307 с.

124. Советские художественные фильмы, 1968–1969: аннотированный каталог / Госфильмофонд России; сост. С. В. Сквородникова, Е. М. Барыкин. – Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1995. – 303 с.

125. Советские художественные фильмы: аннотированный каталог, 1966–1967: к 100-летию мирового кино / Госфильмофонд России; сост.: М. И. Павлова, В. П. Боровков. – Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1995. – 287 с.

126. Советские художественные фильмы: аннотированный каталог: 1970–1971 / Госфильмофонд России; сост. М. И. Павлова, Е. М. Барыкин. – Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1996. – 307 с.

127. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1972–1973 / Госфильмофонд России; сост. Н. М. Чемоданова, Т. В. Сергеева. – Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1996. – 304 с.

128. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1974–1975 / Госфильмофонд России; сост. Н. М. Чемоданова, В. П. Боровков. – Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1996. – 319 с.

129. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1976–1977 / Госфильмофонд России; сост. В. Ф. Семерчук, Т. В. Сергеева. – Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1997. – 343 с.

130. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1978–1979). Москва: Издательство всероссийской газеты «Нива России», 1998. – 344 с.

131. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1980–1981 / Госфильмфонд России; сост. под рук. В. Н. Антропова. – Москва: Современные тетради (издательство всероссийской газеты «Нива России»), 1998. – 384 с.

132. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1982–1983 / Госфильмфонд России; сост. В. Ф. Семерчук, С. В. Сквородникова. – Москва: Современные тетради (издательство всероссийской газеты «Нива России»), 1999. – 368 с.

133. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1984–1985 / Госфильмфонд России; сост. под рук. В. Н. Антропова. – Москва: Современные тетради, 2001. – 416 с.

134. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1986–1987 / Госфильмфонд России; сост. В. Ф. Семерчук, Е. М. Барыкин. – Москва: Современные тетради, 2003. – 496 с.

135. СССР в цифрах в 1987 году: краткий статистический сборник / Государственный комитет СССР по статистике. Информационно-издательский центр. – Москва: Финансы и статистика, 1988. – 318 с.

136. Телевизионные художественные фильмы, созданные на киностудиях по заказу Гостелерадио СССР: аннотированный каталог: в 2 т. / Федеральная служба России по телевидению и радиовещанию, Государственный фонд телевизионных и радиопрограмм (Гостелерадиофонд) / сост.: Е. И. Олейник. – Москва: Гостелерадиофонд, 1999.

Источники личного происхождения

137. Абрасимов, П. А. На дипломатическом посту / П. А. Абрасимов. – Москва: Международные отношения, 1987. – 256 с.

138. Александров, Г. В. Эпоха и кино / Г. В. Александров. – Москва: Политиздат, 1983. – 336 с.
139. Арбатов, Г. А. Человек системы: Наблюдения и размышления очевидца ее распада / Г. А. Арбатов. – Москва: Вагриус, 2002. – 459 с.
140. Болдин, В. И. Крушение пьедестала: штрихи к портрету М. С. Горбачёва / В. И. Болдин. – Москва: Республика, 1995. – 447 с.
141. Брутенц, К. Н. Тридцать лет на старой площади / К. Н. Брутенц. – Москва: Международные отношения, 1998. – 564 с.
142. Быков, Р. А. Я побит – начну сначала! Дневники / Р. А. Быков. – Москва: АСТ; Астрель, 2010. – 749 с.
143. Егоров, В. В. Телевидение. Страницы истории. / В. В. Егоров. – Москва: Аспект Пресс, 2004. – 202 с.
144. Калатозов, М. К. Лицо Голливуда / М. К. Калатозов. – Москва: Госкиноиздат, 1949. – 128 с.
145. Климов, Э. Г. Неснятое кино: сценарии: вымыслы, преобразование, интервью, воспоминания / сост. Г. Климов и др. – Москва: Хроникер, 2008. – 382 с.
146. Кончаловский, А. С. Возвышающий обман / А. С. Кончаловский. – Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1999. – 352 с.
147. Корниенко, Г. М. Холодная война: Свидетельство её участника / Г. М. Корниенко. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 415 с.
148. Кравченко, Л. П. Как я был телевизионным камикадзе / Л. П. Кравченко. – Москва: АиФ Принт, 2005. – 253 с.
149. Лановой, В. С. Летят за днями дни... / В. С. Лановой. – Москва: АСТ; Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2008. – 346 с.
150. Медведев, А. Н. Территория кино / А. Н. Медведев. – Москва: Вагриус, 2001. – 288 с.
151. Медведев, В. А. В команде Горбачева: взгляд изнутри / В. А. Медведев. – Москва: Былина, 1994. – 239 с.

152. Месяцев, Н. Н. Горизонты и лабиринты моей жизни / Н. Н. Месяцев. – Москва: Вагриус, 2005. – 623 с.
153. Павленок, Б. В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления / Б. В. Павленок. – Москва: Галерея, 2004. – 247 с.
154. Рязанов, Э. А. Неподведенные итоги / Э. А. Рязанов. – Москва: ВАГРИУС, 1995. – 508 с.
155. Смирнов, А. «Берите мое стило и пишите сами». О цензуре (Вопросы зрителей на встрече с режиссёром – 2011 год) [Электронный ресурс]. – URL: <https://charaev.media/articles/3895> (дата обращения: 28.04.2023).
156. Соломенцев, М. С. Зачистка в Политбюро: как Горбачёв убирал «врагов перестройки» / М. С. Соломенцев. – Москва: Эксмо; Алгоритм, 2011. – 224 с.
157. Хрущёв, Н. С. Время. Люди. Власть (Воспоминания) / Н. С. Хрущёв. – Москва: Информационно-издательская компания «Московские Новости», 1999 – Книга IV. – 296 с.
158. Чеботарёв, В. А. От «Человека-амфибии» до «Батальоны просят огня» / В. А. Чеботарёв. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 220 с.
159. Черняев, А. С. Совместный исход. Дневник двух эпох. 1972–1991 годы / А. С. Черняев. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2008. – 1047 с.
160. Черток, С. Стоп-кадры: Очерки о советском кино / С. Черток. – Лондон: Overseas Publications Interchange, 1988. – 203 с.
161. Шепилов, Д. Т. Непримкнувший: воспоминания / Д. Т. Шепилов. – Москва: Центрполиграф, 2017. – 447 с.
162. Яковлев, А. Н. Сумерки. Изд. 2-е, доп. и перераб. / А. Н. Яковлев. – Москва: Материк, 2005. – 672 с.

Материалы периодической печати

163. В Союз кинематографистов СССР // Советский экран. – 1990. – № 14. – С. 3.
164. Дайте маленькую веру! // Искусство кино. – 1991. – № 3. – С. 11.
165. Жабский, М. К размышлению о массах «самого массового» / М. Жабский // Искусство кино. – 1982. – № 5. – С. 25–39.
166. Ждан, В. Слово о ВГИКе / В. Ждан // Искусство кино. – 1979. – № 9. – С. 15–24.
167. Жуков, Ю. Скандал в голливудском семействе / Ю. Жуков // Правда. – 1948. – № 158. – С. 4.
168. За что наказываете? // Советский экран. – 1990. – № 09. – С. 4.
169. Здесь в кино не ходят давно // Крымский комсомолец. – Симферополь, 1952. – 14 сентября.
170. Зеленский, Б. О кинорекламе / Б. Зеленский, М. Иоффе // Искусство кино. – 1954. – № 2. – С. 71–85.
171. Из писем читателей // Искусство кино. – 1968. – № 6. – С. 27–30.
172. Кинопанорама и широкий экран // Огонёк. – 1958. – № 4. – С. 2.
173. Кинофильмы на широком экране // Советская культура. – 1955. – № 93 (326). – С. 1.
174. Конкурс «СЭ»-86». Читатели журнала о фильмах 1986 года // Советский экран. – 1987. – № 10. – С. 6–8, 11–12.
175. Конкурс «СЭ»-88». Читатели журнала о фильмах 1988 года // Советский экран. – 1989. – № 8. – С. 5.
176. Конкурс «СЭ»-89». Читатели журнала о фильмах 1989 года // Советский экран. – 1990. – № 8. – С. 2–5.
177. Конкурс «СЭ»-90». Читатели журнала о фильмах 1990 года // Экран. – 1991. – № 9. – С. 11–15.
178. Кулиджанов, Л. Обратная связь // Искусство кино. – 1980. – № 3. – С. 3–15.

179. Культура. Горизонты совместного кинопроизводства // Аргументы и факты. – 1984. – № 38.
180. Лауреатом XV ММКФ стала кинокартина «Путешествие Нэтти Ганн» (США). Американское кино в Москве // Аргументы и факты. – 1987. – № 31.
181. Лучшее – на телеэкраны // Советская культура. – 1964. – № 107 (1755). – С. 2.
182. Малому экрану – большие мысли // Советская культура – 1963. – № 34 (1526). – С. 2.
183. Маслов, Д. Человеконенавистническая кинопропаганда / Д. Маслов // Искусство кино. – 1952. – № 3. – С. 125–128.
184. Мир, прогресс, свобода! // Искусство кино. – 1978. – № 15. – С. 2–3.
185. Не для порядочных // Советский экран. – 1990. – № 9. – С. 4.
186. Новое пополнение ВГИК. Хроника // Искусство кино. – 1954. – № 11. – С. 119.
187. О сельском прокате замолвите слово... // Искусство кино. – 1988. – № 3 – С. 71–77.
188. Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову // Комсомольская правда. – 1947. – С. 3.
189. Премия «Оскар» – советскому фильму // Искусство кино. – 1981. – № 5. – С. 150.
190. Проблема назрела давно // Искусство кино. – 1987. – № 3. – С. 86–89.
191. Протесты в Индии против демонстрации антисоветского кинофильма «Железный занавес» // Правда. – 1948. – № 284. – С. 3.
192. Робинсон, Д. Английские зрители и советское кино // Искусство кино. – 1957. – № 3. – С. 157.
193. Сезон советских фильмов в «Эмбасси», Нью-Йорк // Советский экран. – 1981. – № 9. – С. 18.

194. Сельский зритель вступает в спор // Советский экран. – 1989. – № 6. – С. 3.
195. Ситов, В. О кинопрокате / В. Ситов // Правда. – 1949. – № 237. – С. 2.
196. Социологический опрос. Общественность СССР и США: обмен мнениями // Аргументы и факты. – 1987. – № 49.
197. Телеанонс // Правда. – 1990. – 18 августа. – С. 6.
198. Телеанонс // Правда. – 1985. – 23 марта. – С. 6.
199. Телеанонс // Правда. – 1982. – 23 января. – С. 6.
200. Телеанонс // Правда. – 1977. – 26 ноября. – С. 6.
201. Телеанонс // Правда. – 1984. – 28 июля. – С. 6.
202. Телеанонс // Правда. – 1984. – 28 января. – С. 6.
203. Телеанонс // Правда. – 4 ноября 1989. – С. 6.
204. Телеанонс // Правда. – 1986. – 5 апреля. – С. 6.
205. Телеанонс // Правда. – 1982. – 5 июня. – С. 6.
206. Телеанонс // Правда. – 1983. – 6 августа. – С. 6.
207. Телеанонс // Правда. – 1977. – 9 июля. – С. 6.
208. Телеанонс // Правда. – 1979. – 6 мая. – С. 6.
209. Телеанонс // Правда. – 1977. – 1 января. – С. 6.
210. Телеанонс // Правда. – 1987. – 11 декабря. – С. 6.
211. Телеанонс // Правда. – 1978. – 18 ноября. – С. 6.
212. Телеанонс // Правда. – 1981. – 24 октября. – С. 6.
213. Телеанонс // Правда. – 1987. – 27 ноября. – С. 6.
214. Телеанонс // Правда. – 1974. – 28 декабря. – С. 6.
215. Телеанонс // Правда. – 1989. – 29 июля. – С. 6.
216. Телеанонс // Правда. – 1989. – 29 июля. – С. 6.
217. Телеанонс // Правда. – 1990. – 29 сентября. – С. 6.
218. Читатели – «Известиям ЦК КПСС». Против пропаганды порнографии и насилия // Известия ЦК КПСС. – 1991. – № 1. – С. 106–112.
219. Шельдешов, Г. Ждем новых картин / Г. Шельдешов // Крымский комсомолец. – Симферополь, 1952. – 12 марта.

Художественные фильмы

220. [Пир] // Акваланги на дне: [художественный фильм] / режиссёр Е. Шерстобитов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43443/> (дата обращения: 25.08.2023).

221. [Пир] // Американская трагедия: [художественный фильм] / режиссёр М. Гедрис. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/417850/> (дата обращения: 25.04.2023).

222. [Пир] // Американский шпион: [художественный фильм] / режиссёр Л. Попов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43480/> (дата обращения: 22.07.2023).

223. [Пир] // Бегство мистера Мак-Канли: [художественный фильм] / режиссёр М. Швейцер. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46051/> (дата обращения: 14.06.2023).

224. [Пир] // Берег надежды: [художественный фильм] / режиссёр Н. Винграновский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/472276/> (дата обращения: 25.06.2023).

225. [Пир] // «Богатырь» идет в Марто: [художественный фильм] / режиссёр Е. Брюнчугин, С. Навроцкий. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46157/> (дата обращения: 25.07.2023).

226. [Пир] // Богач, бедняк: [художественный фильм] / режиссёр А. Жебрюнас. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/77250/> (дата обращения: 25.06.2023).

227. [Пир] // Братья Рико: [художественный фильм] / режиссёр Г. Иванов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/474424/> (дата обращения: 10.06.2023).

228. [Пир] // В мирные дни: [художественный фильм] / режиссёр В. Браун. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45604/> (дата обращения: 25.08.2023).

229. [Пир] // Вашингтонская история: [художественный фильм] / режиссёр И. Анненский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/991927/> (дата обращения: 18.06.2023).

230. [Пир] // Вашингтонский корреспондент: [художественный фильм] / режиссёр Ю. Дубровин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/280184/> (дата обращения: 25.06.2023).

231. [Пир] // Вид на жительство: [художественный фильм] / режиссёр А. Стефанович. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45767/> (дата обращения: 03.06.2023).

232. [Пир] // Всё впереди: [художественный фильм] / режиссёр Н. Бурляев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/426303/> (дата обращения: 10.06.2023).

233. [Пир] // Встреча на Эльбе: [художественный фильм] / режиссёр Г. Александров. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45930/> (дата обращения: 27.07.2023).

234. [Пир] // Вся королевская рать: [художественный фильм] / режиссёр Н. Ардашников. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/405688/> (дата обращения: 23.06.2023).

235. [Пир] // Выкуп: [художественный фильм] / режиссёр А. Гордон. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45969/> (дата обращения: 25.07.2023).

236. [Пир] // Выстрел в тумане: [художественный фильм] / режиссёр А. Бобровский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45982/> (дата обращения: 16.03.2023).

237. [Пир] // Генерал и маргаритки: [художественный фильм] / режиссёр М. Чиаурели. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44486/> (дата обращения: 16.07.2023).

238. [Пир] // Гиперболоид инженера Гарина: [художественный фильм] / режиссёр А. Гинцбург. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44507/> (дата обращения: 28.06.2023).

239. [Пир] // Голубая стрела: [художественный фильм] / режиссёр Л. Эстрин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44540/> (дата обращения: 06.06.2023).
240. [Пир] // День гнева: [художественный фильм] / режиссёр С. Мамилов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44132/> (дата обращения: 04.06.2023).
241. [Пир] // Джек Восьмёркин – «американец»: [художественный фильм] / режиссёр Е. Татарский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/44385/> (дата обращения: 11.06.2023).
242. [Пир] // Документ «Р»: [художественный фильм] / режиссёр В. Харченко. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/507652/> (дата обращения: 03.06.2023).
243. [Пир] // Дорогой мальчик: [художественный фильм] / режиссёр А. Стефанович. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/221747/> (дата обращения: 25.05.2023).
244. [Пир] // Жизнь и смерть Фердинанда Люса: [художественный фильм] / режиссёр А. Бобровский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/405664/> (дата обращения: 25.08.2023).
245. [Пир] // Заговор обречённых: [художественный фильм] / режиссёр М. Калатозов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45206/> (дата обращения: 03.09.2023).
246. [Пир] // Заговор послов: [художественный фильм] / режиссёр Н. Розанцев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45207/> (дата обращения: 29.06.2023).
247. [Пир] // Застава в горах: [художественный фильм] / режиссёр К. Юдин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45238/> (дата обращения: 25.06.2023).
248. [Пир] // Игра без правил: [художественный фильм] / режиссёр Я. Лапшин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42578/> (дата обращения: 23.06.2023).

249. [Пир] // Канкан в английском парке: [художественный фильм] / режиссёр В. Пидпалый. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44700/> (дата обращения: 25.06.2023).

250. [Пир] // Кентавры: [художественный фильм] / режиссёр В. Жалаквичюс. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44758/> (дата обращения: 15.06.2023).

251. [Пир] // Кольцо из Амстердама: [художественный фильм] / режиссёр В. Чеботарев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44862/> (дата обращения: 15.06.2023).

252. [Пир] // Комитет 19-ти: [художественный фильм] / режиссёр С. Кулиш. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44879/> (дата обращения: 19.05.2023).

253. [Пир] // Конец света с предстоящим симпозиумом: [художественный фильм] / режиссёр Т. Лиознова. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/461876/> (дата обращения: 05.09.2023).

254. [Пир] // Контрольная полоса: [художественный фильм] / режиссёр Ю. Азизбаев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/503146/> (дата обращения: 19.06.2023).

255. [Пир] // Кража: [художественный фильм] / режиссёр Л. Пчёлкин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/94353/> (дата обращения: 21.09.2023).

256. [Пир] // Крах инженера Гарина: [художественный фильм] / режиссёр Л. Квинихидзе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/77279/> (дата обращения: 25.06.2023).

257. [Пир] // Крушение эмирата: [художественный фильм] / режиссёр В. Басов, Л. Фатйизев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44996/> (дата обращения: 25.07.2023).

258. [Пир] // Максимка: [художественный фильм] / режиссёр В. Браун. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46513/> (дата обращения: 25.06.2023).

259. [Пир] // Марш! Марш! Тра-та-та!: [художественный фильм] / режиссёр Р. Вабалас, Г. Карка. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/469609/> (дата обращения: 25.07.2023).

260. [Пир] // Мёртвый сезон: [художественный фильм] / режиссёр С. Кулиш. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46770/> (дата обращения: 25.05.2023).
261. [Пир] // Меченый атом: [художественный фильм] / режиссёр И. Гостев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46584/> (дата обращения: 10.08.2023).
262. [Пир] // Мираж: [художественный фильм] / режиссёр А. Бренч. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/77281/> (дата обращения: 27.09.2023).
263. [Пир] // Мировой парень: [художественный фильм] / режиссёр Ю. Дубровин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46649/> (дата обращения: 04.04.2023).
264. [Пир] // Москва – Генуя: [художественный фильм] / режиссёр А. Спешнев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/542281/> (дата обращения: 25.06.2023).
265. [Пир] // Над Тиссой: [художественный фильм] / режиссёр Д. Васильев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46298/> (дата обращения: 25.06.2023).
266. [Пир] // Небо зовет: [художественный фильм] / режиссёр А. Козырь, М. Карюков. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/7340/> (дата обращения: 30.07.2023).
267. [Пир] // Нейтральные воды: [художественный фильм] / режиссёр В. Беренштейн. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46389/> (дата обращения: 14.09.2023).
268. [Пир] // Ночь на 14-й параллели: [художественный фильм] / режиссёр М. Аверин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46449/> (дата обращения: 25.06.2023).
269. [Пир] // Одинокое плавание: [художественный фильм] / режиссёр М. Туманишвили. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42723/> (дата обращения: 25.06.2023).
270. [Пир] // Опасный поворот: [художественный фильм] / режиссёр В. Басов. – URL:

https://www.kinopoisk.ru/series/216683/?utm_referrer=www.kinopoisk.ru (дата обращения: 25.07.2023).

271. [[Пир] // Опасные тропы: [художественный фильм] / режиссёр А. Алексеев, Е. Алексеев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42777/> (дата обращения: 25.09.2023).

272. [Пир] // Операция «Кобра»: [художественный фильм] / режиссёр Д. Васильев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42781/> (дата обращения: 27.06.2023).

273. [Пир] // Оpozнание: [художественный фильм] / режиссёр Л. Менакер. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/208476/> (дата обращения: 25.06.2023).

274. [Пир] // Ошибка резидента: [художественный фильм] / режиссёр В. Дорман. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42807/> (дата обращения: 25.06.2023).

275. [Пир] // Ошибка Тони Вендиса: [художественный фильм] / режиссёр В. Брескану. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/280165/> (дата обращения: 25.06.2023).

276. [Пир] // Падение Берлина: [художественный фильм] / режиссёр М. Чиаурели. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42867/> (дата обращения: 10.07.2023).

277. [Пир] // Перехват: [художественный фильм] / режиссёр С. Тарасов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42922/> (дата обращения: 25.08.2023).

278. [Пир] // Победа: [художественный фильм] / режиссёр Е. Матвеев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43025/> (дата обращения: 25.06.2023).

279. [Пир] // Право первой подписи: [художественный фильм] / режиссёр В. Чеботарев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/471941/> (дата обращения: 25.06.2023).

280. [Пир] // Продавец воздуха: [художественный фильм] / режиссёр В. Рябцев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/427886/> (дата обращения: 19.07.2023).

281. [Пир] // Пятьдесят на пятьдесят: [художественный фильм] / режиссёр А. Файнциммер. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43376/> (дата обращения: 11.06.2023).
282. [Пир] // Рафферти: [художественный фильм] / режиссёр С. Аранович. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/94196/> (дата обращения: 25.06.2023).
283. [Пир] // Рейс 222: [художественный фильм] / режиссёр С. Микаэлян. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42081/> (дата обращения: 10.09.2023).
284. [Пир] // Рокировка в длинную сторону: [художественный фильм] / режиссёр В. Григорьев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/188733/> (дата обращения: 25.06.2023).
285. [Пир] // Русский вопрос: [художественный фильм] / режиссёр М. Ромм. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42151/> (дата обращения: 05.07.2023).
286. [Пир] // Русский сувенир: [художественный фильм] / режиссёр Г. Александров. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42150/> (дата обращения: 25.08.2023).
287. [Пир] // Санта Эсперанса: [художественный фильм] / режиссёр С. Аларкон. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/656947/> (дата обращения: 02.04.2023).
288. [Пир] // Секретная миссия: [художественный фильм] / режиссёр М. Ромм. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43656/> (дата обращения: 25.06.2023).
289. [Пир] // Серебристая пыль: [художественный фильм] / режиссёр А. Роом. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43690/> (дата обращения: 11.08.2023).
290. [Пир] // Сестры Рахмановы: [художественный фильм] / режиссёр К. Ярматов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/628105/> (дата обращения: 13.06.2023).

291. [Пир] // След в океане: [художественный фильм] / режиссёр О. Николаевский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43839/> (дата обращения: 30.06.2023).

292. [Пир] // Следы на снегу: [художественный фильм] / режиссёр А. Бергункер. – URL: (дата обращения: 19.03.2023).

293. [Пир] // Случай в квадрате 36-80: [художественный фильм] / режиссёр М. Туманишвили. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43858/> (дата обращения: 25.08.2023).

294. [Пир] // Смерть на взлёте: [художественный фильм] / режиссёр Х. Бакаев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43875/> (дата обращения: 20.06.2023).

295. [Пир] // Суд чести: [художественный фильм] / режиссёр А. Роом. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44020/> (дата обращения: 22.07.2023).

296. [Пир] // Тайна виллы «Грета»: [художественный фильм] / режиссёр Т. Лисициан. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42174/> (дата обращения: 25.06.2023).

297. [Пир] // ТАСС уполномочен заявить: [художественный фильм] / режиссёр В. Фокин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/89542/> (дата обращения: 30.06.2023).

298. [Пир] // Тень у пирса: [художественный фильм] / режиссёр М. Винярский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42231/> (дата обращения: 25.06.2023).

299. [Пир] // У них есть Родина: [художественный фильм] / режиссёр А. Файнциммер. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42476/> (дата обращения: 24.06.2023).

300. [Пир] // Фирма приключений: [художественный фильм] / режиссёр И. Вознесенский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44418/> (дата обращения: 03.06.2023).

301. [Пир] // Цена: [художественный фильм] / режиссёр М. Калик. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42341/> (дата обращения: 21.08.2023).

302. [Пир] // Человек без паспорта: [художественный фильм] / режиссёр А. Бобровский. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45451/> (дата обращения: 13.06.2023).

303. [Пир] // Человек меняет кожу: [художественный фильм] / режиссёр Б. Кимягаров. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/452553/> (дата обращения: 14.06.2023).

304. [Пир] // Человек, который брал интервью: [художественный фильм] / режиссёр Ю. Марухин. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45474/> (дата обращения: 24.06.2023).

305. [Пир] // Чёрная чайка: [художественный фильм] / режиссёр Г. Колтунов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/432594/> (дата обращения: 02.06.2023).

306. [Пир] // Чёрное солнце: [художественный фильм] / режиссёр А. Спешнев. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/464133/> (дата обращения: 24.03.2023).

307. [Пир] // Чёрный бизнес: [художественный фильм] / режиссёр В. Журавлёв. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45556/> (дата обращения: 25.04.2023).

308. [Пир] // Четвёртый: [художественный фильм] / режиссёр А. Столпер. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45502/> (дата обращения: 11.06.2023).

309. [Пир] // Я – Куба: [художественный фильм] / режиссёр М. Калатозов. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43937/> (дата обращения: 25.04.2023).

310. [Пир] // На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди: [художественный фильм] / режиссёр Л. Гайдай. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/41531/> (дата обращения: 22.07.2023).

Сборники документов и материалов

311. Кремлёвский кинотеатр. 1928–1953: Документы / отв. сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – 1120 с.

312. Пятый съезд кинематографистов СССР, 13–15 мая 1986 г.: стенографический отчет. – Москва: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 314 с.

313. Советская культурная дипломатия в годы Холодной войны (1945–1989): сборник документов / редкол.: О. С. Нагорная и др. – Челябинск, 2017. – 339 с.

314. Information Memorandum From the Assistant Secretary of State for Human Rights and Humanitarian Affairs (Schifter) to Secretary of State Shultz. Washington, March 28, 1987 // Foreign Relations of the United States, 1981–1988, Vol. VI, Soviet Union, October 1986–January 1989. Document 32 // Office of the Historian [Электронный ресурс]. – URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1981-88v06> (дата обращения: 17.09.2023).

315. The Chargé in the Soviet Union (Durbrow) to the Secretary of State. Moscow, August 30, 1946 // Foreign Relations of the United States, 1946, Eastern Europe, The Soviet Union, Volume VI. Document 532. // Office of the Historian [Электронный ресурс] – URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1946v06/d532> (дата обращения: 28.04.2023).

316. Study Prepared by the Department of State. Washington, August 8, 1951 // Foreign Relations of the United States, 1951, National Security Affairs; Foreign Economic Policy, Volume I. Document 328. // Office of the Historian [Электронный ресурс] – URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1951v01/d328> (дата обращения: 28.04.2023).

ЛИТЕРАТУРА

317. Аймермахер, К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов / К. Аймермахер. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. – 374 с.
318. Аксютин, Ю. В. XX съезд КПСС: новации и догмы / Ю. В. Аксютин, О. В. Волобуев. – Москва: Политиздат, 1991. – 224 с.
319. Аксютин, Ю. В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. / Ю. В. Аксютин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН): Фонд «Президентский центр Б.Н. Ельцина», 2010. – 622 с.
320. Антонова, И. А. Российско-американские отношения в сфере кино в годы Второй Мировой войны и в первые послевоенные годы / И. А. Антонова // Клио. – Санкт-Петербург, 2012. – № 4 (64). – С. 55–59.
321. Артёмов, В. Л. По тылам психологической войны / В. Л. Артёмов. – Москва: Молодая гвардия, 1973. – 205 с.
322. Ашин, Г. К. В тисках духовного гнета (что популяризируют средства массовой информации США) / Г. К. Ашин, А. П. Мидлер. – Москва: Мысль, 1986. – 253 с.
323. Баргхорн, Ф. Советская пропаганда за рубежом / Ф. Баргхорн. – Москва: Прогресс, 1964. – 277 с.
324. Баскаков, В. Е. Экран и время / В. Е. Баскаков. – Москва: Искусство, 1974. – 232 с.
325. Батюк, В. И. Истоки «холодной войны»: советско-американские отношения в 1945–1950 гг. / В. И. Батюк. – Москва: РНФ, 1992. – 57 с.
326. Белов, С. И. Образ фантомной угрозы для детей со стороны США в советском историческом кинематографе периода холодной войны / С. И. Белов, А. В. Жидченко // Журнал политических исследований. – 2020. – № 1. – С. 25–37.

327. Белодубровская, М. Не по плану. Кинематография при Сталине / М. Белодубровская. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.

328. Белошапка, Н. В. Государственное управление культурой в СССР: механизм, методы, политика / Н. В. Белошапка // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – Ижевск, 2009. – № 2. – С. 87–103.

329. Белошапка, Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачёва / Н. В. Белошапка. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2012 – 320 с.

330. Белошапка, Н. В. Культурное сотрудничество СССР с западными странами в контексте идеологического противостояния / Н. В. Белошапка // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – Ижевск, 2011. – № 3. – С. 35–44.

331. Березин, О. Ю. Решения должны быть законными, но эффективными: кинотеатры в эпоху перестройки // Искусство кино. – 2019. – № 2. [Электронный ресурс]. – URL: <https://kinoart.ru/texts/resheniya-dolzhen-byt-zakonnyimi-no-effektivnymi-kinoteatry-v-epohu-perestroyki> (дата обращения: 12.03.2023).

332. Болдовский, К. А. На пути к «брежневской стабильности»: Секретариат Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза в 1966–1968 годах / К. А. Болдовский, Н. Ю. Пивоваров // Новейшая история России. – Санкт-Петербург, 2020. – № 3. – С. 686–687.

333. Брусиловская, Л. Б. Культура «оттепели» в российской истории / Л. Б. Брусиловская // Вестник культурологии. – 2002. – № 2. – С. 31–32.

334. Валюженич, А. В. Внешнеполитическая пропаганда США / А. В. Валюженич. – Москва: Международные отношения, 1973. – 216 с.

335. Вилков, А. А. Пропагандистский фактор дезориентации и раскола советского общества и распада СССР / А. А. Вилков, В. А. Пивоваров // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. – 2016. – № 4. – С. 432–438.

336. Власов, А. И. Как создают обман: о современной американской пропаганде / А. И. Власов. – Москва: Международные отношения, 1969. – 84 с.

337. Власть и оппозиция: Российский политический процесс XX столетия / Ю. В. Аксютин, О. В. Волобуев, А. А. Данилов и др.; редкол.: В. В. Журавлев и др. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1995. – 400 с.

338. Волков, Е. В. Проблемы государственной киносети Москвы: к истории одной дискуссии в первые годы «оттепели» / Е. В. Волков // *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – Челябинск, 2022. – № 2. – С. 17–21.

339. Волков, Е. В. «Ущемление интересов кино – это есть ущемление интересов зрителя»: проблемы советского кинопроката и качества фильмов в текстах периода «оттепели» / Е. В. Волков // *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки.* – Челябинск, 2020. – № 2. – С. 25–31.

340. Волкогонов, Д. А. Психологическая война: Подрывные действия империализма в области общественного сознания / Д. А. Волкогонов. – Москва: Воениздат, 1983. – 288 с.

341. Восток–Запад: проблемы взаимодействия и трансляции культур: Сборник научных трудов / редкол.: В. С. Мирзеханов (отв. ред.) и др. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 2001. – 252 с.

342. «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / под ред. О. В. Рябова. – Москва: Аспект Пресс, 2023. – 400 с.

343. Гавриш, Г. Б. Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985–1989 гг. / Г. Б. Гавриш // *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения.* – 2011. – № 1 (62). – С. 158 – 170.

344. Гершзон, М. М. Культурная политика советского Союза в 1953 – начале 1954 г. (по материалам фонда Министерства культуры СССР) / М. М. Гершзон // *Преподаватель XXI век.* – 2016. – Т. 2. – № 4. – С. 441–458.

345. Гершзон, М. М. Закат Сталина и Оттепель: управление культурой в СССР в 1950-х – начале 1960-х гг. / М. М. Гершзон. – Москва: Модест Колеров, 2018. – 390 с.

346. Головской, В. С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х / В. С. Головской. – Москва: Материк, 2004. – 383 с.

347. Гольдин, М. М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры / М. М. Гольдин. – Москва: 2006. – 141 с.

348. Горяева, Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. / Т. М. Горяева. – 2-е изд., испр. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2009. – 407 с.

349. Гращенкова, И. Н. История российской кинематографии. Управление. Общественные организации. Репертуарная политика. Кинопроизводство. Кинофикация. Кинопрокат. Кинотехника. Зарубежные связи. Подготовка кадров. 1896–1930 гг. / И. Н. Гращенкова, В. И. Фомин. – Москва: Канон-Плюс, 2016. – 767 с.

350. Громов, Е. С. Сталин: искусство и власть / Е. С. Громов. – Москва: Эксмо, 2003. – 544 с.

351. Грошев, А. Н. Образ советского человека на экране: историко-критический очерк / А. Н. Грошев. – Москва: Госкиноиздат, 1952. – 248 с.

352. Добренко, Е. А. Американцы в советских фильмах времён холодной войны / Е. А. Добренко // Америка: Литературные и культурные отображения / под ред. О. Ю. Анцыферовой. – Иваново: Ивановский государственный университет, 2012. – С. 445–468.

353. Ерёмин, А. Г. Идеология и прагматизм во внешней политике СССР 1945–1964 гг. / А. Г. Ерёмин // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – Чебоксары, 2012. – № 1. – С. 22–25.

354. Зеленов, М. В. Перестройка аппарата ЦК ВКП (б) в 1946 г., в июле 1948 и октябре 1952 г.: структура, кадры и функции (источники для изучения)

/ М. В. Зеленов // Новейшая история России. – Санкт-Петербург, 2011. – № 1. – С. 97–116.

355. Зименко, Т. А. Роль СССР в развитии кинематографа КНДР / Т. В. Зименко // Корейский полуостров: история и современность. – Москва: Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2020. – С. 338–353.

356. Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. – 541 с.

357. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / редкол.: Зоркая Н. М. (отв. ред.) [и др.]; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ и РАН. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 350 с.

358. Зубкова, Е. Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953 / Е. Ю. Зубкова. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1999. – 229 с.

359. Иванян, Э. А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей / Э. А. Иванян. – Москва: Международные отношения, 2007. – 432 с.

360. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / ред. В. И. Фомин. – Москва: Минкульт РФ, ВГИК, 2012. – 2759 с.

361. История отечественного телевидения [Электронный ресурс]. – URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/histv.htm> (дата обращения: 12.03.2023).

362. Карцева, Е. Н. Голливуд: контрасты 70-х: Кинематограф и общественная жизнь США / Е. Н. Карцева. – Москва: Искусство, 1987. – 319 с.

363. Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; [сост., коммент. В. И. Фомин]. – Москва: Материк, 1998. – 458 с.

364. Кино и коллективная идентичность / под общ. ред. М. И. Жабского. – Москва: ВГИК, 2013. – 304 с.

365. Киселёв, С. С. Коренная противоположность социалистической и современной буржуазной идеологии / С. С. Киселёв. – Ленинград: Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1954. – 48 с.

366. Козырев, Г. И. «Враг» и «образ врага» в общественных и политических отношениях / Г. И. Козырев // Социологические исследования. – 2008. – № 1 (285). – С. 31–39.

367. Кокарев, И. Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим / И. Е. Кокарев. – Москва: Российский фонд культуры; Русская панорама, 2001. – 486 с.

368. Колесникова, А. Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны / А. Г. Колесникова. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2015. – 230 с.

369. Колесникова, А. Г. Рыцари эпохи «холодной войны» (образ врага в советских приключенческих фильмах 1960–1970-х гг. / А. Г. Колесникова // Клио. – Санкт-Петербург, 2008. – № 3. – С. 144–149.

370. Концепции буржуазной пропаганды и их критика: Реферативный сборник / Центр науч. информ. Болг. акад. наук и др.; редкол.: И. А. Федякин (гл. ред.) и др. – Москва: ИНИОН АН СССР, 1980. – 322 с.

371. Картунов, В. В. Идеология и политика. (Битва идей и эволюция идеологических концепций антикоммунизма в 1950–1970 годы) / В. В. Картунов. – Москва: Политиздат, 1974. – 287 с.

372. Косинова, М. И. Исследование процессов возникновения и развития кооперативного кино в период перестройки / М. И. Косинова // Сервис +. – 2020. – № 4. – С. 136–145.

373. Косинова, М. И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «Оттепели» в России / М. И. Косинова // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 4. – С. 293–306.

374. Косинова, М. И. Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки / М. И. Косинова // Сервис +. – 2020. – № 3. – С. 110–118.

375. Косинова, М. И. Экспортно-импортные отношения советской кинематографии в годы «застоя» / М. И. Косинова // Вестник университета. – 2016. № 2. – С. 213–218.

376. Косинова, М. И. История российской кинематографии. 1968–1991 / М. И. Косинова, В. И. Фомин. – Москва: Канон-Плюс, 2022. – 808 с.

377. Котеленец, Е. А. Пропаганда без правил или информационное противостояние в условиях «Холодной войны» / Е. А. Котеленец // Вестник РУДН. История России. – 2015. – № 4. – С. 120–129.

378. Кречмар, Д. Политика и культура при Брежнев, Андропове и Черненко, 1970-1985 гг. / Д. Кречмар; предисл. К. Аймермахера. – Москва: АИРО-XX, 1997. – 320 с.

379. Лавренов, С. Я. Советский Союз в локальных войнах и конфликтах / С. Я. Лавренов, И. М. Попов. – Москва: АСТ: Астрель, 2005 – 778 с.

380. Лебина, Н. Б. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деконструкция большого стиля: Ленинград, 1950–1960-е годы / Н. Б. Лебина. – Санкт-Петербург: Крига; Победа, 2015. – 484 с.

381. Летопись российского кино / Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры Российской Федерации, Госфильмофонд Российской Федерации, Музей кино. 1863–1929. / авт. и рук. проекта В. И. Фомин; от. ред. А. С. Дерябин; сост. В. Е. Вишневский и др. – Москва: Канон-Плюс, 2004. – 698 с.

382. Летопись российского кино / Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры Российской Федерации, Госфильмофонд Российской Федерации, Музей кино. 1930–1945 / авт. и рук. проекта В. И. Фомин; сост.: В. Е. Вишневский и др. – Москва: Канон-Плюс, 2007. – 846 с.

383. Летопись российского кино / Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры Российской Федерации, Госфильмофонд Российской Федерации, Музей кино. 1946–1965. / авт. и рук. проекта В. И. Фомин; сост. А. С. Дерябин и др. – Москва: Канон-Плюс, 2010. – 694 с.

384. Летопись российского кино / Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры Российской Федерации, Госфильмофонд Российской Федерации, Музей кино. 1966–1980. / авт. и рук. проекта В. И. Фомин; сост.: В. А. Жданова и др. – Москва: Канон-Плюс, 2015. – 687 с.

385. Летопись российского кино / Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры Российской Федерации, Госфильмофонд Российской Федерации, Музей кино. 1981–1991 / авт. и рук. проекта В. И. Фомин; сост.: В. Е. Вишневецкий и др. – Москва: Канон-Плюс, 2016. – 735 с.

386. Лискутов, А. А. Развитие общественного сознания в СССР в контексте геополитического противостояния двух сверхдержав / А. А. Лискутов // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – Ростов-на-Дону, 2010. – № 4. – С. 80–84.

387. Марголит, Е. Я. Изъятое кино / Е. Я. Марголит, В. Ю. Шмыров. – Москва: Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д», 1995. – 130 с.

388. Марьямов, Г. Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино / Г. Б. Марьямов. – Москва: Изд-во: Киноцентр, 1992. – 128 с.

389. Материалы о «свободе» слова и печати в США и Англии: (из иностранной печати). – Москва: Издательство иностранной литературы, 1948. – 39 с.

390. Медведев, Р. А. «Серый кардинал»: М. А. Суслов: политический портрет / Р. А. Медведев, Д. А. Ермаков. – Москва: Республика, 1992. – 238 с.

391. Мельвиль, А. Ю. Образ врага и новое политическое мышление / А. Ю. Мельвиль // США: экономика, политика, идеология. –1988. – № 1. – С. 11–23.

392. Митрохин, Н. А. Back-Office Михаила Суслова или кем и как производилась идеология брежневского времени / Н. А. Митрохин. [Электронный ресурс]. – URL: <https://journals.openedition.org/monderusse/7955> (дата обращения: 22.08.2023).

393. Морозов, И. Л. Формирование в народном сознании «образа врага» как способ политической мобилизации в России / И. Л. Морозов // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании: Материалы Международной научной конференции. 24–25 мая 2001 г. – Санкт-Петербург: Нестор, 2001. – С. 54–56.

394. Мосейко, А. Н. Трансформация образа России на Западе в контексте культуры последней трети XX века / А. Н. Мосейко // Общественные науки и современность. – 2009. – № 2. – С. 23–35.

395. Немкина, Л. Н. Советская пропаганда периода «холодной войны»: методология и эффективная технология / Л. Н. Немкина // Acta Diurna. – 2005. – № 3. – URL: http://www.psujourm.narod.ru/vestnik/vyp_3/ne_cold.html (дата обращения: 05.04.2023).

396. Никонова, С. И. Особенности развития советской культуры в 1965–1985 гг. / С. И. Никонова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – № 8. – С. 218–225.

397. Никонова, С. И. Кризис идеологии и советского общества в 1970–80-е годы / С. И. Никонова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – № 7. – С. 374–382.

398. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кинословарь / авт. ст.: М. Абакумов и др. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2004. – Т. 2. 536 с.

399. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. IV. 1986–1988 / сост. Л. Аркус, продюсер проекта А. Голутва. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2002. – 755 с.

400. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: кино и контекст. Т. V. 1989–1991 / сост. Л. Аркус, продюсер проекта А. Голутва. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2004. – 754 с.

401. Новикова-Грунд, М. В. «Свои» и «чужие»: маркеры референтной группы в политическом дискурсе / М. В. Новикова-Грунд // Политические исследования. – 2000. – № 4. – С. 82–93.

402. Образ врага / сост. Л. Д. Гудков; ред. Н. Конрадова. – Москва: ОГИ; О-23. 2005. – 334 с.

403. Огрызко, В. В. Культура под бдительным оком Кремля: кто и как контролировал писателей и художников в золотые годы правления Брежнева / В. В. Огрызко // Литературная Россия. – 2021. – № 39 (3002). – 22 октября. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://litrossia.ru/item/kultura-pod-bditelnym-okom-kremlya/> (дата обращения: 17.09.2023).

404. Печатнов, В. О. Сталин, Рузвельт, Трумэн: СССР и США в 1940-х гг.: Документальные очерки / В. О. Печатнов. – Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2006. – 752 с.

405. Пихоя, Р. Г. Советский Союз: история власти, 1945–1991. Изд. 2-е, испр. и доп. / Р. Г. Пихоя. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. – 684 с.

406. Плахов, А. Последняя модернистская революция: как пятый съезд кинематографистов похоронил советский официоз // Искусство кино. [Электронный ресурс]. – URL: <https://kinoart.ru/opinions/poslednyaya-modernistskaya-revolyuksiya-kak-pyatyy-sezd-kinematografistov-pohoronil-sovetskiy-ofitsioz> (дата обращения: 12.03.2023).

407. Поле битвы – сердца людей: Литература, искусство, культура – борьба идей, мировоззрений, политических систем. – Москва: Художественная литература, 1987. – 335 с.

408. Польшов, М. Ф. Внешняя политика Горбачева. 1985–1991 гг. / М. Ф. Польшов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2015. – 502 с.

409. Польшов, М. Ф. Исторические предпосылки перестройки в СССР, 1946–1985 гг. / М. Ф. Польшов. – Санкт-Петербург: Альтер Эго, 2010. – 511 с.

410. Попов, Н. П. Индустрия образов: Идеологические функции средств масс, информации в США / Н. П. Попов. – Москва: Политиздат, 1986. – 144 с.

411. Пыжиков, А. В. Хрущевская «оттепель». 1953–1964 / А. В. Пыжиков. – Москва: ОЛМА-Пресс, 2002. – 509 с.

412. Разлогов, К. Э. Конвейер грез и психологическая война. Кино и общественно-политическая борьба на Западе. 70–80-е годы / К. Э. Разлогов. – Москва: Политиздат, 1986. – 238 с.

413. Раскатова, Е. М. Отдел культуры ЦК КПСС и художественная интеллигенция: о новом стиле советской номенклатуры в конце 1960-х–начале 1980-х гг. / Е. М. Раскатова // Вестник Омского университета. – 2010. – № 3. – С. 44–51.

414. Рукавишников, В. О. Холодная война, холодный мир / В. О. Рукавишников. – Москва: Академический проект, 2000. – 864 с.

415. Рябов, О. В. «Советский враг» в американском кинематографе Холодной войны: гендерное измерение / О. В. Рябов // Женщина в российском обществе. – 2011. – № 2. – С. 20–30.

416. Рябов, О. В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946–1963) / О. В. Рябов // Женщина в российском обществе. – 2012. – № 4. – С. 44–57.

417. Ряпусова, Д. Н. «Что сегодня покажет нам товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного Уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики / Д. Н. Ряпусова // Вестник Пермского университета. Серия: История. – 2013. – № 1 (21). – С. 185–196.

418. Садуль, Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Ж. Садуль; пер. с 4-го фр. изд. М. К. Левиной. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1957. – 463 с.

419. Сенявская, Е. С. Противники России в войнах XX века (Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества) / Е. С. Сенявская. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 288 с.

420. Сенявский, А. С. Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.) / А. С. Сенявский, Е. С. Сенявская // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. – 2006. – № 2. – С. 54–72.

421. Сивов, А. Н. Особенности идеологической позиции «Архитектора перестройки», первого заместителя заведующего отделом пропаганды ЦК КПСС А. Н. Яковлева в 1960–1970-е годы / А. Н. Сивов // *Via in Tempore*. История. Политология. – Белгород, 2020. – Т. 47. – № 2. – С. 378–386.

422. Силина, Л. В. Внешнеполитическая пропаганда в СССР в 1945–1985 гг. (по материалам отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)– КПСС) / Л. В. Силина. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 207 с.

423. Советская внешняя политика в годы «холодной войны» (1945–1985 гг.). Новое прочтение / отв. ред. Л. Н. Нежинский. – Москва: Международные отношения, 1995. – 508 с.

424. Советская идеология и ее превосходство над идеологией буржуазной: Сборник статей. – Москва: Военное издательство, 1948. – 184 с.

425. Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989 / науч. ред., рук. авт. коллектива О. С. Нагорная. – Москва: Политическая энциклопедия, 2018. – 446 с.

426. Согрин, В. В. Идеология в американской истории: от отцов-основателей до конца XX века / В. В. Согрин. – Москва: Наука, 1995. – 238 с.

427. Соколов, К. Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985 гг.) / К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2007. – 478 с.

428. Сондерс, Ф. ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт холодной войны / Ф. Сондерс; пер. с англ. под рук. Е. Логинова и А. Верченкова; ред. пер. В. Крашенинникова. – Москва: Институт внешнеполитических исследований и инициатив, Кучково поле, 2013. – 416 с.

429. Спицын, Е. Ю. Политбюро и Секретариат ЦК в 1945–1985 гг.: люди и власть / Е. Ю. Спицын. – Москва: Концептуал, 2022. – 703 с.

430. Спутницкая, Н. Ю. Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х / Н. Ю. Спутницкая // *Художественная культура*. – 2021. – № 3. – С. 420–451.

431. Сталинское десятилетие холодной войны: факты и гипотезы. / редкол. А. О. Чубарьян (отв. ред.) и др. – Москва: Наука, 1999. – 252 с.
432. Стародубов, В. П. Супердержавы XX века: стратегическое противоборство / В. П. Стародубов. – Москва: ОЛМА-Пресс, 2001. – 509 с.
433. Сушков, А. В. Президиум ЦК КПСС в 1957–1964 гг.: личности и власть / А. В. Сушков. – Екатеринбург: Уральское отделение РАН, 2009. – 386 с.
434. Танис, К. А. Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е годы / К. А. Танис // Вестник Пермского университета. История. – 2019. – № 3(46). – С. 26–33.
435. Танис, К. А. Послевоенная система кинопроката, трофейное кино и «советская общественность» / К. А. Танис // Культура и власть в СССР в 1920–1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции. Санкт-Петербург, 24–26 октября 2016 г. – Москва: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2017. – С. 488–497.
436. Танис, К. А. Рецепция американского кино в советской прессе в начале Холодной войны / К. А. Танис // Артикульт. – 2018. – № 4 (32). – С. 182–190.
437. Танис, К. А. Трофейные фильмы в СССР в 1940–1950-е годы: к практикам кинопроката / К. А. Танис // Артикульт. – 2019. – № 2 (34). – С. 79–88.
438. Трегубов, Н. А. Аппарат партийного управления советской культурной дипломатией в годы Холодной войны / Н. А. Трегубов // Управление в современных системах. – 2018. – № 4 (20). – С. 31–36.
439. Туровская, М. И. Зрительские предпочтения 1970-х / М. И. Туровская // Киноведческие записки. – 1991. – № 11. [Электронный ресурс]. – URL: <http://turovskaya.seance.ru/texts/199111/> (дата обращения: 12.03.2023).
440. Туровская, М. И. Фильмы «Холодной войны» как документы эмоций времени / М. И. Туровская // История страны / История кино. М.: Знак, 2004. – С. 202–218.

441. Уткин, А. И. Мировая холодная война / А. И. Уткин. – Москва: Эксмо: Алгоритм, 2005. – 732 с.
442. Фатеев, А. В. Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг. / А. В. Фатеев. – Москва: Издательский центр Института российской истории РАН, 1999. – 261 с.
443. Фёдоров, А. В. 100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей / А. В. Фёдоров. – Москва: ОД «Информация для всех», 2021. – 146 с.
444. Фёдоров, А. В. 200 зарубежных лидеров советского кинопроката: избранная коллекция / А. В. Фёдоров. – Москва: ОД «Информация для всех», 2023. – 372 с.
445. Фёдоров, А. В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958–1991) / А. В. Фёдоров. – Москва: ОД «Информация для всех», 2022. – 330 с.
446. Фёдоров, А. В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей / А. В. Фёдоров. – Москва: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. – 389 с.
447. Фёдоров, А. В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей / А. В. Федоров. – Москва: ОД «Информация для всех», 2021. – 1134 с.
448. Федосов, Е. А. Глобализация образа внутреннего врага в советской визуальной пропаганде начального периода холодной войны (1946–1953 гг.) / Е. А. Федосов, Е. С. Генина // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2020. – Т. 22. – № 4. – С. 952–962.
449. Филитов, А. М. «Образ врага»: Роль мисперцепции в формировании менталитета и политики «холодной войны» / А. М. Филитов // XX век: основные проблемы и тенденции международных отношений. – Москва, 1992. – С. 82–111.

450. Фирсов, Б. М. Разномыслие в СССР, 1940–1960-е годы: история, теория и практика / Б. М. Фирсов. – Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, Европейский Дом, 2008. – 543 с.

451. Фомин, В. И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 гг.: Документы, свидетельства, размышления / В. И. Фомин. – Москва: Материк, 1996. – 370 с.

452. Фомин, В. И. «Политический эффект фильма “Русский вопрос” пропадает...» Из опыта советизации послевоенного кинопроката и кинопроизводства в Центральной и Восточной Европе / В.И. Фомин // Киноведческие записки. – 2005. – № 71. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/327/> (дата обращения: 12.03.2023).

453. Фомин, В. И. История российской кинематографии (1941–1968 гг.): управление, общественные организации, репертуарная политика, кинопроизводство, кинофикация, кинопрокат, кинотехника, зарубежные связи, подготовка кадров / В. И. Фомин. – Москва: Канон-Плюс, 2019. – 735 с.

454. Фрейлих, С. И. Чувство экрана / С. И. Фрейлих. – Москва: Искусство, 1972. – 268 с.

455. Ханютин, Ю. М. Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва: Искусство, 1977. – 304 с.

456. Хестанов, Р. З. Чем собиралась управлять партия, создав Министерство культуры СССР / Р. З. Хестанов // Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И. В. Глущенко, В. А. Куренного. – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – С. 35–50.

457. Хлевнюк, О. В. Советская экономическая политика на рубеже 1940–1950-х гг. и «дело Госплана» / О. В. Хлевнюк // Отечественная история. – 2001. – № 3. – С. 77–89.

458. Холодная война 1945–1963 гг. Историческая ретроспектива. Сборник / отв. ред. Н. И. Егорова, А. О. Чубарьян. – Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2003. – 638 с.

459. Холодная война и политика разрядки: дискуссионные проблемы: Сборник статей / отв. ред.: Н. И. Егорова, А. О. Чубарьян. – Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2003. – 341 с.

460. Холодная война. От Потсдама до Мальты / Н. В. Илиевский. – Москва: Институт экономических стратегий: Рубин, 2014. – Т. 2. – 584 с.

461. Холодная война. Противостояние двух сверхдержав / Б. Г. Путилин, В. А. Золотарёв. – Москва: Институт экономических стратегий: Рубин, 2014. – Т. 1. – 984 с.

462. Шишкова, Т. Внеждановщина. Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом / Т. Шишкова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023. — 384 с.

463. Шубин, А. В. Диссиденты, неформалы и свобода в СССР / А. В. Шубин. – Москва: Вече, 2008. – 382 с.

464. Шубин, А. В. Парадоксы перестройки. Упущенный шанс СССР / А. В. Шубин. – Москва: Вече, 2007. – 320 с.

465. Эггелинг, В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневе. 1953–1970 гг. / В. Эггелинг. – Москва: АИРО-XX, 1999. – 312 с.

466. Юдин, К. А. «Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма» / К. А. Юдин // На пути к гражданскому обществу. – 2019. – № 4 (36). – С. 108–117.

467. Юдин, К. А. Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) / К. А. Юдин // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2018. – № 4. – С. 39–52.

468. Юдин, К. А. Советская кинополитика второй половины 1950 – конца 1970-х годов / К. А. Юдин // Новейшая история России. – Санкт-Петербург, 2022. – № 3 (12). – С. 752–773.

469. Юткевич, С. И. Модели политического кино / С. И. Юткевич. – Москва: Искусство, 1978. – 256 с.

470. Babitsky, P. *The Soviet Film Industry* / P. Babitsky, J. Rimberg. – New York: Frederick A. Praeger, 1955. – 377 p.

471. *Culture and the Media in the USSR Today* / ed. by J. Graffy, G. Hosking. – Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Macmillan, in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1989. – 168 p.

472. Fehrenbach, H. *The Berlin International Film Festival: Between Cold War Politics and Postwar Reorientation* / H. Fehrenbach // *Studies in European Cinema*. – 2019. – № 17(2). – P. 81–96.

473. Fiebig-von Hase, R. *Enemy Images in American History* / R. Fiebig-von Hase, U. Lehmkuh. – Providence; Oxford: Berghahn Books, 1997. – 389 p.

474. Grant, M. *Understanding the Imaginary War Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945–90* / M. Grant, B. Ziemann. – Manchester: Manchester University Press, 2016. – 303 p.

475. Günther, H. *The Culture of the Stalin Period* / H. Günther. – New York: St. Martin's Press, 1990. – 291 p.

476. Hoberman, J. *American Movies and the Making of the Cold War* / J. Hoberman. – New York: New Press, 2011. – 383 p.

477. Hoberman, J. *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War* / J. Hoberman. – New York; London: The New Press, 2012. – 408 p.

478. Jenkins, T. *The CIA in Hollywood How the Agency Shapes Film and Television* / T. Jenkins. – Austin: University of Texas Press, 2012. – 167 p.

479. Kenez, P. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953* / P. Kenez. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 281 p.

480. Kozovoï, A. *Défier Hollywood: la Diplomatie Culturelle et le Cinéma à l'ère Brejnev* / A. Kozovoï // *Relations Internationales*. – 2011. – No 147 (3). – P. 59–71.

481. Kozovoi, A. A. *Foot in the Door: the Lacy–Zarubin Agreement and Soviet-American Film Diplomacy During the Khrushchev Era, 1953–1963* / A. A. Kozovoi // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. – 2016. – № 36 (1). – P. 1–19.

482. Kozovoï, A. La Rencontre Brejnev – Nixon de 1972 et la Culture de Guerre Froide Soviétique / A. Kozovoï // *Revue historique*. – 2009. – № 4. – P. 897–914.
483. Kozovoï, A. Les États-Unis Réinventés sur les Écrans Soviétiques (1975–1985) / A. Kozovoï // *Communisme*. – 2007. – P. 125–145.
484. Kozovoi, A. “This Film is Harmful”: Resizing America for the Soviet Screen / A. Kozovoi // *Winter Kept Us Warm. Cold War Interactions Reconsidered* / ed. by S. Autio-Sarasmo, B. Humphreys. – Helsinki: Kikimora Publications, 2010. – P. 137–153.
485. Kozovoï, A. Un Genre en Miettes? Retour sur l’Absence du Film d’Horreur dans la Russie Soviétique / A. Kozovoï // *1895. Mille Huit Cent Quatre-Vingt-Quinze*. – 2008. – № 55. – P. 75–97.
486. Lars, K. Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960 / K. Lars, P. Skopal. – New York: Berghahn Books, 2015. – 406 p.
487. Leyda, J. Kino: a History of the Russian and Soviet film / J. Leyda. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983. – 513 p.
488. Liehm, M. The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945 / M. Liehm, A. Liehm. – Berkeley, CA: University of California Press, 1977. – 467 p.
489. Osgood, K. Total Cold War: Eisenhower’s Secret Propaganda Battle at Home and Abroad / K. Osgood. – Lawrence: University of Kansas Press, 2006. – 506 p.
490. Rawnsley, G. D. Cold-War Propaganda in the 1950s / G. D. Rawnsley. – London: Springer Nature, 1999. – 246 p.
491. Reeves, N. The Power of Film Propaganda Myth or Reality? / N. Reeves. – London: Continuum, 2003. – 262 p.
492. Robin, R. T. The Making of the Cold War Enemy / R. T. Robin. – Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2001. – 277 p.

493. Roth-Ey, K. *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War* / K. Roth-Ey. – Ithaca; London: Cornell University Press, Cop. 2011. – 315 p.

494. Rushton, R. *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory* / R. Rushton. – Lancaster: Lancaster University, 2013. – 236 p.

495. Sbardellati, J. *Edgar Hoover Goes to the Movies: the FBI and the Origins of Hollywood's Cold War* / J. Sbardellati. – Ithaca; London: Cornell University Press, 2012. – 256 p.

496. Shaw, T. *Hollywood's Cold War* / T. Shaw. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. – 342 p.

497. Shaw, T. *The Russians Are Coming, The Russians Are Coming (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War "Turn" of the 1960s* / T. Shaw // *Film History*. – 2010. – Vol. 22, No. 2. – P. 235–250.

498. Shaw, T. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds* / T. Shaw, D. J. Youngblood. – Lawrence: University Press of Kansas, 2010. – 301 p.

499. Sherman, F. A. *Screen Enemies of the American Way Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television* / F. A. Sherman. – London: McFarland & Company, 2011. – 234 p.

500. Strada, M. J. *Friend or Foe? Russian in American Film and Foreign Policy* / M. J. Strada, H. R. Troper. – Lanham, Md., & London: The Scarecrow Press, 1997. – 255 p.

501. Taylor, R. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* / R. Taylor. – London; New York: Barnes & Noble, 1979. – 265 p.

502. Upton, B. *Hollywood and the End of the Cold War: Signs of Cinematic Change* / B. Upton. – Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2014. – 224 p.

503. Zariņš, T. Portretējot Ienaidnieku: Rīgas Kinostudijas Spēlfilmās par Rietumu Sabiedrību / T. Zariņš // Latvijas Universitātes Žurnāls Vēsture. – Rīga, 2019. – L. 129–147.

Справочная литература

504. Государственная власть СССР. Высшие органы власти и управления и их руководители. 1923–1991 гг. Историко-биографический справочник / сост. В. И. Ивкин. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1999. – 639 с.

505. Идеология, пропаганда и агитация в СССР: Справочное пособие / авт.-сост. Д. В. Кузнецов. – Б.м.: Б.и., 2019. – 924 с.

506. Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.knowbysight.info/2_KPSS/08980.asp (дата обращения: 22.08.2023).

Диссертации и авторефераты диссертаций

507. Белоконева, А. С. Конструирование образа внешнего врага: исследование советских СМИ и официальных документов начала «холодной войны»: 1946–1953 гг. : специальность 23.00.02 «Политические институты, процессы и технологии»: диссертация на соискание учёной степени кандидата социологических наук / Анна Сергеевна Белоконева ; Московский государственный институт международных отношений. – Москва, 2004. – 175 с.

508. Марков, Н. А. Система государственного управления советским кинематографом в 1963–1986 гг. : специальность 07.00.02 – Отечественная история: диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук / Никита Александрович Марков; Институт всеобщей истории Российской академии наук. – Москва, 2019. – 416 с.

509. Николаева, Н. И. Формирование мифологизированного образа Соединенных Штатов Америки в советском обществе в первые годы «холодной войны»: 1945–1953 гг. : специальность 07.00.02 – Отечественная история: диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук / Наталия Ильинична Николаева; Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2001. – 194 с.

510. Никонова, С. И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности: середина 60-х – середина 80-х годов XX века : специальность 07.00.02 – Отечественная история: диссертация на соискание учёной степени доктора исторических наук / Светлана Игоревна Никонова; Казанский государственный университет им. В. И. Ульянова-Ленина. – Казань, 2009. – 357 с.

511. Танис, К. А. Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция : специальность 24.00.01 – Теория и история культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Кристина Александровна Танис; Государственный институт искусствознания. – Москва, 2020. – 251 с.

512. Федоров, Ю. В. Тенденции и противоречия культурной политики России в 1985–1999 гг. : специальность 07.00.02 – Отечественная история: диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Юрий Вадимович Федоров; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2002. – 199 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Таблицы

Табл. 1

Реорганизации и переименования Международного отдела в 1940-х – 1980-х гг.

Годы	Название	Руководители
1943–1948 гг.	Отдел внешней политики ЦК ВКП (б)	Г.М. Димитров (1943–1945 гг.) М.А. Суслов (13.4.1946 – 12.3.1949 гг.)
1948–1949 гг.	Отдел внешних сношений ЦК ВКП (б)	М.А. Суслов (до 12.3.1949 гг.) В.Г. Григорьян (с 12.3.1949 г.)
1949–1952 гг.	Внешнеполитическая комиссия ЦК ВКП (б)	В.Г. Григорьян (12.3.1949 – 1952 гг.)
1952–1953 гг.	Комиссия ЦК КПСС по связям с иностранными коммунистическими партиями	В.Г. Григорьян (до 16.4.1953 гг.) М.А. Суслов (с 16.4.1953)
1953–1957 гг.	Отдел ЦК КПСС по связям с иностранными коммунистическими партиями	М.А. Суслов (16.4.1953–1954 гг.) В.П. Степанов (1954–1955 гг.) Б.Н. Пономарёв (1955 – 21.2.1957 гг.)
1957–1988 гг.	Международный отдел ЦК КПСС по связям с коммунистическими партиями капиталистических стран	Б.Н. Пономарёв (1957–1986 гг.) А.Ф. Добрынин (1986–1988 гг.) Ю.В. Андропов (1957–1967 гг.)

	Отдел ЦК КПСС по связям с коммунистическими и рабочими партиями социалистических стран	К.В. Русаков (1968–1972 гг.) К.Ф. Катушев (1972–1977 гг.) К.В. Русаков (1977–1986 гг.) В.А. Медведев (1986–1988 гг.)
1988–1991 гг.	Международный отдел ЦК КПСС	В.М. Фалин (1988–1991 гг.)
Параллельно существующие		
1978–1982 гг.	Отдел внешнеполитической пропаганды ЦК КПСС	Л.М. Замятин
1982–1986 гг.	Отдел международной информации ЦК КПСС	

Таблица составлена автором по материалам: Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.knowbysight.info/2_KPSS/08980.asp (дата обращения: 22.08.2023); Идеология, пропаганда и агитация в СССР: Справочное пособие / авт.-сост. Д. В. Кузнецов. – Б.м.: Б.и., 2019. – 924 с.

Реорганизации и переименования Агитпропа в 1940-х – 1980-х гг.

Годы	Название	Руководители
1939–1948 гг.	Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)	Г.Ф. Александров (1940–1947 гг.) М.А. Суслов (1947–1948 гг.)
1948–1956 гг.	Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) – КПСС	Д.Т. Шепилов (1948–1949 гг.) М.А. Суслов (1949–1952 гг.) Н.А. Михайлов (1952–1953 гг.) В.С. Кружков (1953–1955 гг.) Ф.В. Константинов (1955–1958 гг.)
1956–1962 гг.	Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС по РСФСР Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС по союзным республикам	В.П. Московский (1956–1960 гг.) В.И. Степаков (1961–1962 гг.) Ф.В. Константинов (1955–1958 гг.) Л.Ф. Ильичёв (1958–1962 гг.)
1962–1965 гг.	Идеологический отдел ЦК КПСС	Л.Ф. Ильичёв (1958–1965 гг.)
1965–1988 гг.	Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС	В.И. Степаков (1965–1970 гг.) А.Н. Яковлев (1970–1973 гг.) Г.Л. Смирнов (1973–1977 гг.) Е.М. Тяжельников (1977–1982 гг.) Б.И. Стукалин (1982–1985 гг.) А.Н. Яковлев (1985–1986 гг.) Ю.А. Скляр (1986–1988 гг.)

1988–1991 гг.	Идеологический отдел ЦК КПСС	А.С. Капто (1988–1990 гг.) А.Я. Дегтярев (1990–1991 гг.)
---------------	---------------------------------	---

Таблица составлена автором по материалам: Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991. [Электронный ресурс] – URL: http://www.knowbysight.info/2_KPSS/08980.asp (дата обращения: 22.08.2023); Идеология, пропаганда и агитация в СССР: Справочное пособие / авт.-сост. Д. В. Кузнецов. – Б.м.: Б.и., 2019. – 924 с.

Реорганизации и переименования Отдела культуры в 1950-х – 1980-х гг.

Годы	Название	Руководители
1950–1953 гг.	Отдел художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б) / КПСС	В.С. Кружков (1950–1953 гг.)
1953–1955 гг.	Отдел науки и культуры ЦК КПСС	А.М. Румянцев (1953–1955 гг.)
1955–1962 гг.	Отдел культуры ЦК КПСС	Д.А. Поликарпов (1955–1962 гг.)
1962–1965 гг.	Идеологический отдел ЦК КПСС (в составе)	Л. Ф. Ильичёв (1962–1965 гг.)
1965–1988 гг.	Отдел культуры ЦК КПСС	Д.А. Поликарпов (1965 г.) В.Ф. Шауро (1965–1986 гг.) Ю.П. Воронов (1986–1988 гг.)

Таблица составлена автором по материалам: Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991. [Электронный ресурс] – URL: http://www.knowbysight.info/2_KPSS/08980.asp (дата обращения: 22.08.2023); Идеология, пропаганда и агитация в СССР: Справочное пособие / авт.-сост. Д. В. Кузнецов. – Б.м.: Б.и., 2019. – 924 с.

Табл. 4

**Реорганизации и переименования органов государственного управления
кинематографом в 1940-х – 1980-х гг.**

Годы существования	Название	Руководители
1938–1946 гг.	Комитет по делам кинематографии при Совете народных комиссаров СССР	И.Г. Большаков (1939 – 1953 гг.)
20 марта 1946 – 5 марта 1953 гг.	Министерство кинематографии СССР	
15 марта 1953 – 23 марта 1963 гг.	Министерство культуры СССР	П.К. Пономаренко (1953–1954 гг.) Г.Ф. Александров (1954–1955 гг.) Н.А. Михайлов (1955–1960 гг.) Е.А. Фурцева (1960–1974 гг.)
23 марта 1963 – 4 августа 1972 гг.	Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (с 9 октября 1965 года переименован в Комитет по кинематографии при Совете министров СССР).	А.В. Романов (1963–1972 гг.)
4 августа 1972 – 5 июля 1978 гг.	Союзно-республиканский Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР).	Ф.Т. Ермаш (1972–1978 гг.)
5 июля 1978 – 20 марта 1991 гг.	Государственный комитет СССР по кинематографии (Госкино СССР).	Ф.Т. Ермаш (1978–1986 гг.) А.И. Камшалов (1986–1991 гг.)
1991 г.	Комитет кинематографии СССР (Госкино СССР) при Кабинете Министров СССР	А.И. Камшалов (1991 г.)

Таблица составлена автором по материалам: Государственная власть СССР. Высшие органы власти и управления и их руководители. 1923–1991 гг.

Историко-биографический справочник / сост. В. И. Ивкин. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1999. – 639 с.; Идеология, пропаганда и агитация в СССР: Справочное пособие / авт.-сост. Д. В. Кузнецов. – Б.м.: Б.и., 2019. – 924 с.

Табл. 5

Реорганизации и переименования органов государственного управления телевидением в 1957–1991 гг.

Годы существования	Название	Руководители
16.04.1957 – 1962 гг.	Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР	Д.И. Чесноков (1957–1959 гг.) С.В. Кафтанов (1959–1962 гг.)
1962–1965 гг.	Государственный комитет Совета министров СССР по радиовещанию и телевидению	М.А. Харламов (1962–1964 гг.) Н.Н. Месяцев (1964–1970 гг.)
1965–1970 гг.	Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР	Н.Н. Месяцев (1965–1970 гг.)
1970–1978 гг.	Государственный комитет Совета министров СССР по телевидению и радиовещанию	С.Г. Лапин (1970–1978 гг.)
1978–1991 гг.	Государственный комитет СССР по телевидению и радиовещанию	С.Г. Лапин (1978–1985 гг.) А.Н. Аксёнов (1985–1989 гг.) М.Ф. Ненашев (1989–1990 гг.) Л.П. Кравченко (1990–1991 гг.)

Таблица составлена автором по материалам: Государственная власть СССР. Высшие органы власти и управления и их руководители. 1923–1991 гг. Историко-биографический справочник / сост. В. И. Ивкин. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1999. – 639 с.; Идеология, пропаганда и агитация в СССР: Справочное пособие / авт.-сост. Д. В. Кузнецов. – Б.м.: Б.и., 2019. – 924 с.

**Список избранных фильмов с элементами образа
американского/западного врага производства СССР**

Но- мер	Название	Год	Жанр	Киностудия	Режиссёр
1.	Русский вопрос	1947	Драма	Мосфильм	М. Ромм
2.	Суд чести	1948	Драма	Мосфильм	А. Роом
3.	Встреча на Эльбе	1949	Историче- ский	Мосфильм	Г. Алексан- дров
4.	У них есть Ро- дина	1949	Историче- ский	Киностудия им. М. Горь- кого	А. Файнцим- мер
5.	Падение Бер- лина	1949	Историче- ский	Мосфильм	М. Чиаурели
6.	Заговор обречен- ных	1950	Драма	Мосфильм	М. Калатозов
7.	Секретная мис- сия	1950	Драма	Мосфильм	М. Ромм
8.	В мирные дни	1950	Остросу- жетный	Киевская ки- ностудия	В. Браун
9.	Максимка	1952	Историче- ский	Киевская ки- ностудия	В. Браун
10.	Серебристая пыль	1953	Драма	Мосфильм	А. Роом
11.	Застава в горах	1953	Остросу- жетный	Мосфильм	К. Юдин
12.	«Богатырь» идет в Марто	1954	Остросу- жетный	Киевская ки- ностудия	Е. Брюнчугин, С. Навроцкий
13.	Опасные тропы	1954	Остросу- жетный	Мосфильм	А. Алексеев, Е. Алексеев
14.	Сестры Рахма- новы	1954	Драма	Ташкентская киностудия	К. Ярматов
15.	Крушение эми- рата	1955	Историче- ский	Ташкентская киностудия	В. Басов, Л. Фатйизиев
16.	Тень у пирса	1955	Остросу- жетный	Одесская ки- ностудия	М. Винярский
17.	Следы на снегу	1955	Остросу- жетный	Ленфильм	А. Бергункер

18.	Голубая стрела	1958	Остросюжетный	Киностудия им. А. Довженко	Л. Эстрин
19.	Над Тиссой	1958	Остросюжетный	Мосфильм	Д. Васильев
20.	Небо зовет	1959	Научно-фантастический	Киностудия им. А. Довженко	А. Козырь, М. Карюков
21.	Русский сувенир	1960	Комедия	Мосфильм	Г. Александров
22.	Операция «Кобра»	1960	Остросюжетный	Таджикфильм	Д. Васильев
23.	Вашингтонская история	1962	Драма	Главная редакция литературно-драматических программ ЦТ	И. Анненский
24.	Черная чайка	1962	Остросюжетный	Ленфильм	Г. Колтунов
25.	Генерал и маргаритки	1963	Остросюжетный	Грузияфильм	М. Чиаурели
26.	Я – Куба	1964	Драма	Мосфильм, ИКАИК (Куба)	М. Калатозов
27.	Выстрел в тумане	1964	Остросюжетный	Мосфильм	А. Бобровский
28.	Москва – Генуя	1964	Исторический	«Беларусьфильм»	А. Спешнев
29.	След в океане	1964	Остросюжетный	Свердловская киностудия	О. Николаевский
30.	Марш! Марш! Тра-та-та!	1964	Комедия	Литовская киностудия	Р. Вабалас, Г. Карка
31.	Гиперболоид инженера Гарина	1965	Научно-фантастический	Киностудия им. Горького	А. Гинцбург
32.	Игра без правил	1965	Остросюжетный	Свердловская киностудия	Я. Лапшин
33.	Черный бизнес	1965	Остросюжетный	Мосфильм, Творческое объединение «Экран»	В. Журавлёв

34.	Заговор послов	1966	Исторический	Рижская киностудия	Н. Розанцев
35.	Акваланги на дне	1966	Остросюжетный	Студия им. А. Довженко	Е. Шерстобитов
36.	Человек без паспорта	1966	Остросюжетный	Мосфильм	А. Бобровский
37.	Продавец воздуха	1967	Научно-фантастический	Одесская киностудия	В. Рябцев
38.	Берег надежды	1967	Драма	Киностудия им. А. Довженко	Н. Винграновский
39.	Мертвый сезон	1968	Остросюжетный	Ленфильм	С. Кулиш
40.	Нейтральные воды	1968	Остросюжетный	Киностудия им. М. Горького	В. Беренштейн
41.	Ошибка резидента	1968	Остросюжетный	Киностудия им. Горького	В. Дорман
42.	Цена	1969	Драма	Молдова фильм	М. Калик
43.	Рокировка в длинную сторону	1969	Остросюжетный	Ленфильм	В. Григорьев
44.	Черное солнце	1970	Драма	Беларусь-фильм	А. Спешнев
45.	Ночь на 14-й параллели	1970	Драма	Ленфильм	М. Аверин
46.	Вся королевская рать	1971	Драма	Беларусь-фильм	Н. Ардашников
47.	Мировой парень	1972	Остросюжетный	Беларусь-фильм, Творческое объединение художественных фильмов	Ю. Дубровин
48.	Комитет 19-ти	1972	Драма	Мосфильм	С. Кулиш
49.	Меченый атом	1972	Остросюжетный	Ленфильм	И. Гостев

50.	Вашингтонский корреспондент	1972	Драма	Беларусь-фильм, Творческое объединение «Телефильм»	Ю. Дубровин
51.	Вид на жительство	1972	Драма	Мосфильм	А. Стефанович
52.	Опасный поворот	1972	Драма	Мосфильм	В. Басов
53.	Опознание	1973	Драма	Ленфильм	Л. Менакер
54.	Четвертый	1973	Драма	Мосфильм, Творческое объединение «Луч»	А. Столпер
55.	Крах инженера Гарина	1973	Научно-фантастический	Ленфильм	Л. Квинихидзе
56.	Пятьдесят на пятьдесят	1973	Остросюжетный	Мосфильм	А. Файнциммер
57.	Дорогой мальчик	1974	Комедия	Мосфильм	А. Стефанович
58.	Бегство мистера Мак-Канли	1975	Научно-фантастический	Мосфильм	М. Швейцер
59.	Жизнь и смерть Фердинанда Люса	1976	Драма	Мосфильм, ДЕФА, Баррандов	А. Бобровский
60.	Человек меняет кожу	1978	Остросюжетный	Таджикфильм	Б. Кимягаров
61.	Кентавры	1978	Драма	MAFILM Dialóg Film stúdió, Мосфильм	В. Жалакявичюс
62.	Право первой подписи	1978	Драма	Мосфильм	В. Чеботарев
63.	Братья Рико	1980	Драма	Беларусь-фильм Телефильм	Г. Иванов
64.	Рафферти	1980	Драма	Ленфильм	С. Аранович
65.	Контрольная полоса	1980	Остросюжетный	Таджикфильм	Ю. Азизбаев

66.	Санта Эсперанса	1980	Драма	Мосфильм	С. Аларкон
67.	Ошибка Тони Вендиса	1981	Остросюжетный	Молдова-фильм	В. Брескану
68.	Американская трагедия	1981	Драма	Литовская киностудия	М. Гедрис
69.	Кольцо из Амстердама	1981	Остросюжетный	Мосфильм	В. Чеботарев
70.	Случай в квадрате 36-80	1982	Остросюжетный	Мосфильм	М. Туманишвили
71.	Смерть на взлете	1982	Остросюжетный	Мосфильм	Х. Бакаев
72.	Богач, бедняк	1982	Драма	Литовская киностудия	А. Жебрюнас
73.	Кража	1982	Драма	ТО «Экран»	Л. Пчелкин
74.	Тайна виллы «Грета»	1983	Драма	Мосфильм	Т. Лисициан
75.	Мираж	1983	Драма	Рижская киностудия	А. Бренч
76.	ТАСС уполномочен заявить	1984	Остросюжетный	Киностудия им. Горького	В. Фокин
77.	Победа	1984	Исторический	Мосфильм, ДЕФА СКТ	Е. Матвеев
78.	Одинокое плавание	1985	Остросюжетный	Мосфильм	М. Туманишвили
79.	Документ «Р»	1985	Драма	Беларусь-фильм	В. Харченко
80.	Рейс 222	1985	Драма	Ленфильм	С. Микаэлян
81.	Канкан в английском парке	1985	Остросюжетный	Киевская киностудия им. А. П. Довженко	В. Пидпальый
82.	День гнева	1985	Научно-фантастический	Киностудия имени М. Горького, Первое творческое объединение	С. Мамилов

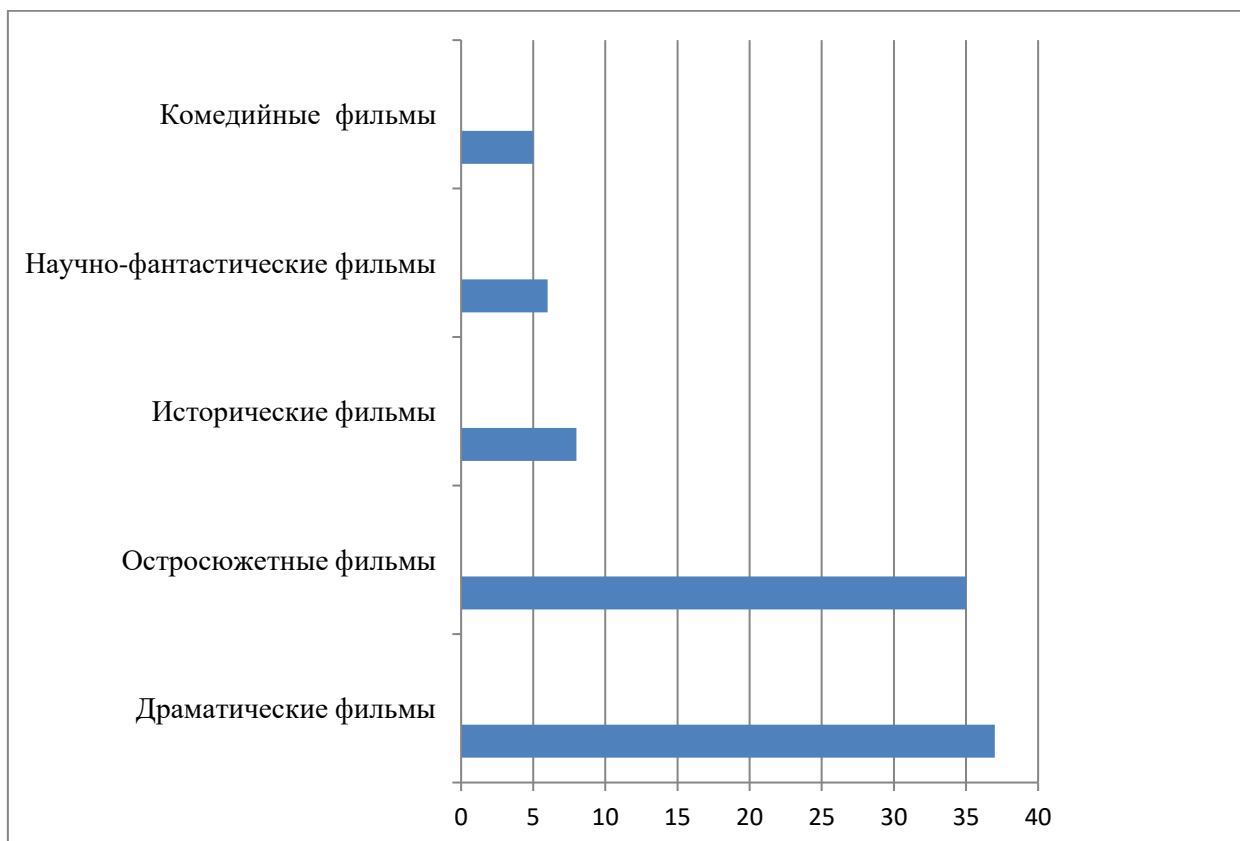
83.	Конец света с предстоящим симпозиумом	1986	Драма	Киностудия им. Горького	Т. Лиознова
84.	Перехват	1986	Острозюжетный	Мосфильм	С. Тарасов
85.	Джек Восьмеркин – «американец»	1986	Комедия	Гостелерадио СССР Телефильм	Е. Татарский
86.	Выкуп	1986	Острозюжетный	Мосфильм	А. Гордон
87.	Человек, который брал интервью	1987	Драма	Беларусьфильм	Ю. Марухин
88.	Все впереди	1990	Драма	Беларусьфильм	Н. Бурляев
89.	Фирма приключений	1990	Острозюжетный	Киностудия им. Горького	И. Вознесенский
90.	Американский шпион	1991	Драма	Центрнаучфильм	Л. Попов
91.	На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди	1992	Комедия	ММО Ingeokom Мосфильм Rom Trading Corp. RSM Trading Corp. Союзкино Уникомбанк	Л. Гайдай

Подсчёты автора.

Приложение 2. Рисунки

Рисунок 1.

**Количество советских конфронтационных фильмов за 1946–1991 гг.
в соответствии с их жанровой категорией**



Подсчёты автора.