



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Южно-Уральский Государственный Университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Кафедра отечественной и зарубежной истории

УДК 94(470) + 7.04
ББК ТЗ(2)531 + ЩЗ73(2)

Допустить к защите
зав. кафедрой ОиЗИ _____
д.и.н., доцент О.Ю. Никонова
«__» _____ 2019 г.

Белая эмиграция на советском экране в 1960-х – начале 1980-х гг.

ЮУрГУ- 46.03.01. 2019.021.ВКР

Руководитель ВКР бакалавра,
д.и.н., доцент
Волков Е. В.
_____ 2019 г.

Автор ВКР бакалавра
студент группы СГ-406
Кривошеева О. О.
_____ 2019 г.

Нормоконтролер
к.и.н., доцент
Кривоногова А. С
_____ 2019 г.

Челябинск – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Кино, созданное под влиянием «оттепели»	15
1.1. Борьба с Белой эмиграцией в советском кино	15
1.2. Герои писателя М. А. Булгакова на экране	34
Глава 2. Кино эпохи «развитого социализма»	41
2.1. Образы белых эмигрантов в советском истерне.....	41
2.2. Кинобиографии белых эмигрантов	49
Заключение	57
Список источников и литературы	61

Введение

Советское кино, с одной стороны, являлось одним из мощных инструментов пропаганды, а с другой стороны стало культурным пространством не только для развлечения советских граждан, но и усвоения новых знаний и смыслов.

После революции 1917 г. и Гражданской войны за пределами России оказалось около 2 млн. эмигрантов, бежавших от советского режима. Фактически за рубежом в ряде стран Европы, Азии и Америки образовалась «Россия № 2». В рамках советского дискурса данное явление получило название «Белой эмиграции».

Кинематограф не просто связан с культурой общества, его создающего и потребляющего, не только является средством коммуникации и манипуляции, он позволяет зафиксировать взгляд человека на окружающий его мир, отношение к этому миру.

Актуальность нашей темы, связанна с тем, что изучение кинообразов Белой эмиграции в период «позднего социализма» еще не попало в поле зрения исследователей. Разработка такой проблематики дает возможность через кинообразы более глубоко понять трансформацию советского режима и взглядов советских граждан на такое явление как Белая эмиграция. Изучение этого культурного феномена позволяет существенно расширить рамки познания прошлого.

Объектом исследования являются кинообразы нескольких советских игровых фильмов второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг., в период «позднего социализма». Предметом исследования является конструирование и трансформация этих образов в советском культурном пространстве.

Хронологические рамки исследования охватывают так называемый период «застоя» или «развитого социализма»: вторая половина 1960-х гг. – первая половина 1980-х гг. Нижняя хронологическая граница связана с

началом заката «оттепели» в связи с отставкой Н. С. Хрущева и нарастанием более консервативных тенденций в советском обществе. Верхняя хронологическая граница связана с нарастанием кризиса советской системы, кануном политики «перестройки».

В отечественной историографии, посвященной советскому кинематографу, можно обозначить два периода: советский и постсоветский. Кроме того в историографии советского периода можно выделить несколько тематических блоков.

Первый блок – это общие работы по истории советского кино. В трудах обзорного характера¹ были систематизированы и обобщены наиболее значимые события и явления истории отечественного кино советского периода. В этих работах рассматривались основные достижения советского кино, описывался процесс государственного строительства в области кинематографии, характеризовались фильмы, раскрывалась деятельность режиссёров и актёров. В них большое внимание уделялось вопросам партийного руководства советской кинематографией.

Например, это искусствоведческие работы или труды энциклопедического, справочного характера, такие как работа Р. Н. Юренева «Краткая история советского кино»², где автор рассматривает развитие отечественного кинематографа с момента возникновения и до начала 1941 г. Это одна из первых попыток создания краткого очерка истории советского кино, автор прослеживает основные тенденции и закономерности развития

¹ Очерки советского кино: в 3-х т. – М., 1956-1961; История советского кино 1917 – 1967: в 4-х т. / под ред. Х. Абул-Касымова – М., 1969-1978; Грошев А., Гинзбург С., Долинский И. и др. Краткая история советского кино (1917 – 1967) – М., 1969. – 615 с.; Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в датах и фактах (1917 – 1969). Справочник – М., 1974. – 566 с.; Ермаш Ф. Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества – М., 1978. – 191 с.; Громов Е. С. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства // Жанры кино - М., 1979. – С. 104-132; Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич – М., 1987. – 640 с.; Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) – М., 1988. – 98 с.

² Юренив Р. Н. Краткая история советского кино – М., 1967. – 140 с.

советского киноискусства, даёт представление о выдающихся советских фильмах и его художниках. Работы советских авторов ценны обширным фактическим материалом.

Следующий блок – это исследования, посвящённые отражению истории в кино, прежде всего, историю революции и Гражданской войны. В него входят работы кинокритика и киноведа А. Н. Караганова³, а также работа историка кино Н. М. Зоркой «Советский историко-революционный фильм»⁴, в которой автор рассматривает специфику, свойства и образы историко-революционного фильма. К третьему блоку относятся работы советских исследователей об интересующих нас деятелей искусства⁵. Советский и российский филолог и культуролог Ю.М. Лотман, посвятивший проблемам кинематографа небольшое исследование, отмечает, что кинематограф связан с культурным и художественным опытом коллектива, следовательно, различия в опыте приводят к созданию специфической кинореальности, и обуславливают особенности восприятия. Основным вопросом структурно-системного анализа является система знаков и кодом, используемых режиссёром, а также особенности восприятия этой кинореальности зрителем⁶.

На современном этапе исследования по истории отечественного кино вышли на новый уровень. Появилась возможность для формирования новых концептуальных подходов и более всестороннего и глубокого анализа источников. Историографию постсоветского периода также можно разделить на несколько тематических блоков.

³ Караганов А.В. Фильмы о Ленине и революции – М., 1966. – 62 с.; Караганов А.В. Советское кино: проблемы и поиски – М.,1977. – 215 с.

⁴ Зоркая Н.М. Советский историко-революционный фильм – М., 1962. – 219 с.

⁵ Чеботаревская Т. Долг перед родиной: о съёмках в фильме «Операция «Грест» / Людмила Касаткина – М.,1972. – С. 105-114; Варганов А.С. Кинорежиссер Сергей Колосов – М., 1985. – 144 с.; Свободин А.П. Михаил Ульянов. Герои и время – М., – 1987. – 155 с.; Капралов Г.А. Талант, совесть и страсть. Девять штрихов к портрету артиста театра и кино М. Ульянова – М.,1988 и др.

⁶ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики – Таллин, 1973. – 138 с.

Первый блок таких работ – это труды обобщающего характера по истории отечественного, и, прежде всего, советского кино, которые на новом уровне представляют историю кинематографа⁷.

Второй блок включает работы о советском кино с точки зрения того, как оно отражало историческое прошлое. М. Ферро в своей статье «Кино и история»⁸ определяет кино как продукт культуры, связанный как с обществом его производящим, так и с обществом его потребляющим. Кинематограф рассматривается им как один из способов коммуникации между разными слоями общества, между властью и обществом. Именно это привлекло внимание к кино, как к средству агитации и пропаганды.

В работах современных исследователей Е.В. Волкова⁹ Ю.Е. Кондакова¹⁰, А.В. Федорова¹¹ рассматриваются близкие к теме нашей работы образы Гражданской войны и Белого движения на отечественном экране, прослеживается, каким образом реалистическое освещение в лентах образа врага служило целям возвеличивания центрального героя. Рассматривается, как в разные исторические этапы государство формировало кинопрокат и в какой мере идеология влияла на содержание картин.

На основе статей, опубликованных в журнале «Отечественная история», был составлен сборник под редакцией С.С. Секиринского «История страны. История кино», главным проблемно-тематическим аспектом которого стала история страны в соотнесении с историей

⁷ Власов М.П. Советское киноискусство 50 – 60-х годов – М., 1993 – 117 с.; Власов М.П. и др. Советское кино 70-х – первой половины 80-х годов – М, 1997 – 180 с.; Зоркая Н.М. История советского кино – СПб., 2006 – 544 с.; Зоркая Н.М. История отечественного кино – М., 2014 – 511 с.

⁸ Ферро М. Кино и история // Вопросы истории – 1993. – № 2. – С. 47-58.

⁹ Волков Е.В. Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага». Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Челябинск, 2009. – 40 с.; Волков Е.В. Белое движение на отечественном экране: эволюция культурной памяти // Век памяти, память века. Опыт обращения с прошлым в XX столетии. Челябинск, 2004. – С. 251-268.

¹⁰ Кондаков Ю. Е. Гражданская война на экране. Белое движение – СПб., 2015. – 361 с.

¹¹ Федоров А.В. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода – М., 2015. – 120 с.

художественного кино, выступающего в данном случае в качестве многослойного источника информации о месте и времени своего рождения¹².

Также стоит упомянуть публикацию А.Г. Колесниковой, где рассматривается «образ врага» в советском кино 1960-1980-х годов. Автор отмечает, что многие враждебные персонажи на экране конструировались под сильным воздействием идеологии «холодной войны»¹³.

Следующий блок современных работ – это труды, посвященные кинопроцессу в СССР, которые позволяют всесторонне изучить кинопроизводство, контроль над сферой кино и цензуру. К таким трудам, например, относятся книги Н.В. Белошапки «Государство и культура в СССР: от Хрущёва до Горбачёва»¹⁴ и В. И. Фомина. Последний из них отказался от понимания истории кино как истории исключительно киноискусства и обратился к другим не менее значимым аспектам – кинопроизводству, кинопрокату, кинотехнике, цензуре, зрительскому восприятию и другим. Он подчёркивает, что художественные особенности фильмов невозможно объяснить, исходя только из эстетических категорий, необходимо учитывать контекст времени создания фильма. Благодаря такому подходу впервые в отечественной историографии удалось выявить взаимосвязь основных «слагаемых кинопроцесса», выйти на новый уровень реконструкции развития советского кинематографа. Значительное внимание В. И. Фомин уделили дискуссионной проблеме партийно-государственного руководства сферой кинематографии. Автор противопоставляет режиссёров, зрителей и власть, и отмечает, что цензурные функции выполнялись не только чиновниками, но и зрителями, которые отторгали произведения, слишком расходящиеся с их представлением о том, какой должна быть

¹² История страны. История кино – М., 2004. – С. 9.

¹³ Колесникова А.Г. Образ врага периода холодной войны в советском игровом кино //Отечественная история – 2007. – № 5. – С. 162-168.

¹⁴ Белошапка Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева – Ижевск, 2012. – 320 с.

кинореальность. В этом проявляется процесс кинематографической коммуникации между зрителем и режиссёром¹⁵.

В работах зарубежных исследователей, посвященных советскому кинематографу, преобладает неизолированный подход - рассмотрение истории советского кинематографа в тесной взаимосвязи с обществом и государством, уделяется большое внимание вопросам идеологии, психологии, социокультурного взаимодействия.

Совместная работа П. Бабицкого и Дж. Римберга¹⁶, вышедшая в середине 1950-х гг. в рамках американской исследовательской программы по изучению СССР раскрывает особенности советской киноиндустрии. Ценность последней работы, помимо всего прочего, заключается в одной из первых попыток проведения контент-анализа содержания советских фильмов, целью которого являлось исследование «героев» и «злодеев» советского кино. Большое внимание зарубежные западные исследователи уделяли советскому кино тоталитарной эпохи и его пропагандистским функциям¹⁷. Из англоязычных изданий можно также отметить работы американского историка П. Кенеза, в которой кино рассматривается как часть агитационно-пропагандистской системы¹⁸.

В 2005 году выходит книга британского историка культуры Е.А. Добренко «Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив»¹⁹. Анализируя роль кино в превращении опыта прошлого в

¹⁵ Фомин В. И. Кино и власть: советское кино, 1965-1985 годы: документы, свидетельства, размышления – М., 1996 – 370 с.; Фомин В. И. Кинематограф оттепели: документы и свидетельства – М., 1998 – 458с.

¹⁶ Babitsky P., Rimberg J. The Soviet Film Industry – N.-Y., 1955. – 377 p.

¹⁷ Taylor R. Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany. N.Y., 1979 – 265 p; Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. Вып.1. С. 154 – 169. Stalinism and Soviet cinema / ed. R. Taylor. London – N.Y., 1993 – 277 p.

¹⁸ Kenez P. The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, N.-Y., 1986. – P. 218-237; Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917 – 1953 – Cambridge, 1992 – 281 p.

¹⁹ Добренко Е.А. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив – М., 2008. – 424 с.

идеологический конструкт – сталинскую историю, автор особое внимание уделяет техникам репрезентации истории, которая всегда является репрезентацией власти. Кино рассматривается в книге как средство построения советской идентичности.

Таким образом, следует сказать, что работы отечественных и зарубежных киноведов и историков кино являются важным и прочным основанием для нашей работы. Однако специальных исследований, связанных с изображением Белой эмиграции в советском кино пока не появилось.

Цель нашего исследования – выявление специфики конструирования и трансформации кинообразов Белой эмиграции на советском экране. В соответствии с этим были сформированы следующие задачи:

- 1) реконструировать историю создания фильмов;
- 2) проанализировать ключевые образы фильмов и их трансформацию;
- 3) рассмотреть реакцию власти и общества на фильмы.

Источниковая база исследования состоит из исторических источников разной типовой принадлежности: письменных (вербальных) и кинематографических (визуальных). В соответствии с видовым делением задействованные в исследовании письменные источники подразделяются на законодательно-нормативные акты, материалы периодической печати и источники личного происхождения, в том числе литературные и публицистические произведения.

Законодательно-нормативные акты включают различные постановления КПСС и Совета министров о кино и культурной политике того периода, например, постановление о «Мерах по дальнейшему развитию советского кинематографа», постановление Комиссии ЦК КПСС «О мерах по повышению идейно-художественного качества кинофильмов» и

др.²⁰. Этот вид источников позволяет проследить механизмы государственного контроля и цензуры над процессом создания фильма.

Периодическая печать представлена материалами журналов «Советский экран», «Искусство кино», «Спутник кинозрителя», «Кругозор», а также газет «Правда» и «Московский комсомолец», транслировавших официальный советский дискурс о кинокартинах²¹.

Среди источников личного происхождения следует указать мемуары, авторские статьи о проблемах кино, воспоминания, позволяющие проследить историю создания фильмов, замысел их создателей, а также реакции и впечатления зрителей. Например, к источникам личного происхождения относятся воспоминания людей, имевших отношение к созданию исследуемых кинофильмов – режиссёров Ф.М. Эрмлера и С.Н. Колосова, актрисы Л.И. Касаткиной, а также генерала Ф.Д. Бобкова, бывшего эмигранта В.В. Шульгина, кинооператора Л.Г. Пааташвили и др.²².

²⁰Постановление Комиссии ЦК КПСС «О мерах по повышению идейно-художественного качества кинофильмов и усилении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся» // Цензура в Советском Союзе. 1917-1991 – М., 1998. – С. 114-120 ; Постановление ЦК КПСС от 2 августа 1972 г. «О мерах по дальнейшему развитию советского кинематографа» // Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. – М., 1978. – С.135-141.

²¹ Андреев Ф. Человек крылатой мечты // Советский экран. – 1980. – № 5. – С. 2; Загот М. Мать Мария // Советский экран. – 1982. – № 17. – С. 10-11; Ивкин А. Неуловимые // Кругозор. – 1970. – №12. – С.15; Кисунько В. Резерв души неисчерпаем // Советский экран. – 1985. – № 11. – С. 14-15; Липков А. Вместо героики // Правда. – 1971. – № 4. – С. 12-13; Лиходеев Л. Неутомимые неуловимые // Московский комсомолец. – 1972 – № 1 – С. 48- 50; Орлов В. И снова неуловимые // Литературная газета. – 1972 – №1 – С. 23-25; Панкратов В. А. Красные дипкурьеры // Искусство кино. –1978. –№ 1 – С. 98-101; Рассадин С. Удача! : премьера фильма Алова и Наумова «Бег» // Советский экран. – 1971.- №5. – С.2-5; Славин, К. А. Коней на переправе не меняют //Спутник кинозрителя. – 1970. - №09 – С.22-23; Снова неуловимые // Советский экран. – 1971. – № 9. – С. 22; Тюрин, Ю. Горький эндшпиль // Советский экран. – 1980. – № 22. – С. 2-3.

²² Александр Алов, Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания – М., 1989. – 286 с.; Ардашников Н. М. Время летит быстро... // Киноведческие записки - 2008. – № 87. – С. 283-305; Колосов С., Касаткина Л. Судьба на двоих. Воспоминания в диалогах – М., 2005. – 368 с.; Колосов С.Н. Документальность легенды: из творческого опыта режиссера – М., 1977. – 181 с.; Любимов Л.Д. На чужбине – М., 1963. – 414 с.; Пааташвили Л. Г. Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии – М., 2006. – 272 с.;

Самыми главными для нашего исследования стали визуально-вербальные источники, то есть фильмы, связанные с тематикой Белой эмиграции, вышедшие в СССР в изучаемый период. Всего нами было исследовано девять фильмов - «Перед судом истории» (1964 г.) режиссера Фридриха Эрмлера; «Операция “Трест”» (1967г.) режиссера Сергея Колосова; «Бег» (1970г.), режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова; «Корона российской империи, или Снова неуловимые» (1971г.) режиссера Эдмонда Кеосаяна; «Красные дипкурьеры» (1977г.) режиссера Виллена Новака; «Пароль знали двое» (1985г.) режиссер Николая Литуса; «Поэма о крыльях» (1979г.) режиссера Даниила Храбровицкого; «Белый снег России» (1980г.) режиссера Юрия Вышинского; «Мать Мария» (1982г.) режиссера Сергея Колосова.

Наша работа построена в рамках такого тематического и исследовательского направления как «культурная история», в центре изучения которой находятся многообразные культурные практики, смыслы и визуальные репрезентации²³. Теоретические подходы исследования связаны с представлением о фильме как о «культурном тексте», в котором проявляется дух времени его создания, политический заказ власти или социальный заказ общества. Одним из первых обозначил данный подход к исследованию кино немецкий киновед и социолог З. Кракауэр, который сформулировал концепцию о взаимозависимости, с точки зрения психологии, кинопроизведений и массой зрительской аудитории. С одной стороны фильмы отражают психологию и настроения общества, с другой стороны кино может в какой-то мере формировать эту психологию и настроения в массах. Данная концепция получила название «зеркальная теория

Фридрих Эрмлер. Документы. Статьи. Воспоминания – Л., 1974. – 344 с.; Шульгин В. В. Дни. 1920. Записки – М., 1989. – 557 с.

²³См.: Ровный Б.И. Введение в культурную историю. Учебное пособие – Челябинск, 2005. – 272 с.

киноискусства Кракауэра»²⁴. Такой подход к изучению кинематографа нашел отражение в ряде современных исследований, в том числе и российских гуманитариев²⁵. Ещё в 1970-е гг. французским историком М. Ферро было предложено изучение кинематографа с точки зрения трех подходов:

- фильм как «агент истории», т.е. какие новые знания о времени создания фильма даёт кинокартина;
- социальная и политическая роль кинематографа в обществе на разных этапах его развития;
- изучение фильма как культурного канала для создания и трансляции мифов²⁶.

Для нашей работы наиболее важным является третий подход.

Таким образом, кинофильмы рассматриваются и изучаются как визуально-вербальные культурные тексты, культурные продукты своего времени. В работе большое внимание уделяется политическому и культурно-историческому контексту, в котором создавались кинокартины.

Фильмы можно рассматривать и как проявление исторической политики государства. Под исторической политикой понимается комплекс мер «сверху», со стороны властей, с целью формирования у населения определенных представлений о прошлом²⁷. С этой точки зрения кинематограф изучается как медийный канал по конструированию и трансляции культурной памяти общества о разных явлениях прошлого²⁸ (в данном случае о Белой эмиграции).

²⁴ Кракауэр З. Природа фильма реабилитация физической реальности – М., 1974. – 424 с.; Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино – М., 1977. – 352 с.

²⁵ См.: Куренной В. А. Феноменология фильма // В. А. Куренной Философия фильма: упражнения в анализе – М., 2009. – С. 15 – 34.

²⁶ Ферро М. Кино и история // Вопросы истории – 1993. – № 2. – С. 47 – 57.

²⁷ Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика – М., 2014. – С. 42.

²⁸ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГУ – 2012. – № 10. – С. 22 – 25.

Культурная память понимается как социальный феномен, особая символическая форма передачи и актуализации культурных смыслов, она выражается в мемориальных знаках разного рода, в том числе, и в искусстве. Фактическая история в рамках культурной памяти преобразуется в историю, воссозданную воспоминанием²⁹. Наряду с мемориальными практиками, учебниками по истории и художественной исторической литературой, кино является очень существенным каналом для создания исторических представлений социальных групп о своем прошлом.

В центре нашего внимания находится идеология фильма, представленная в ключевых и второстепенных экранных образах. Образ – центральное понятие исследования. Под образом мы понимаем эстетически трансформированное отражение объективной действительности с позиции определённых идеологических, моральных и эстетических воззрений. Художественный образ является основой кинематографического произведения и наполняет его эстетическим содержанием и смыслом³⁰.

Фильмы изучаются на трех уровнях: докинематографическом (процесс создания фильма от замысла до окончательного монтажа), кинематографическом (исследование образов фильма) и посткинематографическом (реакция на фильм со стороны зрителей, его дальнейшая судьба в культуре). Выбор применяемых методов на каждом уровне изучения обусловлен комплексом исследуемых источников. На докинематографическом уровне исследования использован историко-генетический метод для выявления предпосылок и причин создания фильмов. На кинематографическом уровне использованы методы визуальной истории, в том числе, интерпретативный видеоанализ. Это «аналитический

²⁹ Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности – М., 2004. – С. 55.

³⁰ Макиенко М. Г. Художественный образ и символ как основа пространственно-временной реальности кинофильма (на примере художественного фильма «Карнавал») [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2009. – №8. – С. 190-197. URL <https://moluch.ru/archive/8/597/> (дата обращения: 13.01.2019).

подход, который отталкивается от предположения о том, что действия направляются смыслами»³¹, т.е. метод предполагает, что любой аспект визуального источника несёт в себе определённую идею, вложенную в него создателем. Изучение на посткинематографическом уровне предполагает применение дискурс-анализа, а также историко-сравнительного метода.

Работа состоит из введения, двух глав (по два параграфа), заключения и библиографического списка.

³¹ Цит. по Клобнаух Х. Видеография. Фокусированная этнография и видео анализ // Визуальная антропология: настройка оптики – М., 2009. – С. 19-36.

Глава 1. Кино, созданное под влиянием «оттепели»

1.1. Борьба с Белой эмиграцией в советском кино

Советское кино энергично включилось в процесс осмысления и формирования облика новой эпохи. С другой стороны в условиях жёсткой цензуры и контроля над искусством кинематограф стал одним из мощных инструментов пропаганды и агитации. В советской стране кинематограф получил мощную государственную поддержку. Начиная с 1918 г. активно стали создаваться агитационные фильмы, игравшие роль одного из инструментов воздействия на народные массы. Каждый советский фильм, комедия или драма, для взрослой аудитории или детской, носил на себе явственный и чёткий отпечаток государственной идеологии, а также своего времени.

Политика «оттепели» оказала влияние на все сферы жизни советского общества, и кинематограф не стал исключением. Этот период стал «серебряным веком советского кино». В эти годы значительно расширилась киносеть, советское радикально обновило и свое техническое оснащение, освоила новые форматы кинопоказа, полностью перешла на цвет. Позитивные сдвиги сказались тогда в каждом звене киноиндустрии, что позволило выйти ей в середине 60-х на рекорд кинопосещаемости – 4 миллиарда киносеждений в год³².

Как и на всех предыдущих этапах истории отечественного кино сохранялась и действовала все та же система контроля и управления кинематографом по двум линиям – государственной и партийной. И по-прежнему главные властные полномочия принадлежали не государственному управленческому органу, а высшим партийным структурам. Именно в кабинетах ЦК КПСС определялись эстетические критерии, формировались главные направления культурной политики. Здесь принимались и все

³² Беляева К. С. Специфика кинематографа «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства // Культура и цивилизация – 2016. – № 2. – С.107.

решающие и принципиальные решения по всем без исключения вопросам работы и развития киноотрасли.

Несмотря на сохранившуюся систему государственного контроля, в 1965 году создаётся сугубо общественная организация в виде творческого союза – Союз кинематографистов СССР. В новой социально-политической атмосфере в стране, в обстановке общего подъема, в том числе и в самом кинематографе, эта организация взяла на себя функцию идейно-художественного центра отрасли. Тут выдвигались, разрабатывались и пробивались как инициативы локального характера, так и полномасштабные программы развития и реформирования советской кинематографии. Не имея прямого доступа к управлению репертуарной политикой, Союз кинематографистов, курировал всё интересное, перспективное и новое, что могло тогда появиться на экране. Тем самым он неофициально, но ощутимо влиял на направление «оттепельного» кино.

В истории советском кино была создана целая группа кинокартин по исторической тематике, в которых предстали образы Белой российской эмиграции. Следует отметить, что 1960 – 1980-е гг. стали в этом отношении наиболее плодотворными.

До периода «оттепели» образы Белой эмиграции в кино были немногочисленны, снималось очень мало фильмов, связанных с данной тематикой. Однако можно выделить такие фильмы как «Сумка дипкурьера» режиссёра А. Довженко (1927 г.) и «Парень из нашего города» режиссёров А. Столпера и Б. Иванова (1942 г.). В этих фильмах представлены одномерные и негативные образы эмигрантов.

Лишь в условиях «оттепели» на советском экране стали появляться фильмы, где образы Белой эмиграции были неоднозначными и даже где-то достоверными. Данный период в развитии советского кино характеризуется более глубоким и пристальным вниманием к внутреннему миру человека,

что, безусловно, повлияло и на создание кинолент, где представлена тема Белой эмиграции.

В 1960-е гг. выросло количество выходявших в прокат документальных фильмов. Значительное влияние на эту тенденцию оказывало развитие телевидения. Ни одна страна не имела таких огромных студий, какими являлись «ЦСДФ» (Центральная студия документальных фильмов) и «Леннаучфильм», на которых ежегодно выходило более 300 документальных фильмов³³. И на фоне этого множества таких кинолент выделяется один уникальный документально-игровой фильм режиссёра Фридриха Марковича Эрмлера «Перед судом истории» (1965 г.). Сценаристом картины стал Владимир Петрович Вайншток. Замысел фильма возник в кабинетах КГБ в последние годы пребывания Н.С. Хрущева у власти. Главная идея фильма заключалась в следующем. Вернуть из владимирской ссылки одного старого «белогвардейца» и «белоэмигранта», и сделать его главным персонажем фильма. Все это продемонстрирует безграничную милость советской власти к ее врагам и заставит этого человека признать перед народом бесспорную победу советского строя, как «самого справедливого и гуманного».

Таким образом, героем картины стал 86-летний Василий Витальевич Шульгин – убеждённый монархист, бывший член Государственной Думы и бывший эмигрант. Фигура Шульгина - националиста, антисемита и противника большевиков – идеально соответствовала задумке создателей фильма.

Фильм задумывался как диалог, полемика между Шульгиным, олицетворяющим побеждённую контрреволюцию, и актёром, играющим Историка – коммуниста, представителя стороны победителей. Это кино должно было обвинить Белую идею, «вердикт которой выносит сама

³³ Документальное кино в СССР [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино
oURL:http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=35
(дата обращения: 15.03.2018).

история». Форма «обвиняемый – прокурор» создателями фильма избрана не случайно, а в соответствии с их целью. А цели фильма были таковы: во-первых, показать раскаяние бывшего классового врага, признание им победы советского режима, поражения и несостоятельности Белой идеи; во-вторых, продемонстрировать милость советской власти к её врагам. Отражением этой идеи служит фраза, произнесённая Историком в фильме: «Вы – наш политический противник, имеете возможность сегодня вести этот откровенный разговор. Разве это не доказательство той свободы, о которой Вы столь иронически упоминали?»

Сам Эрмлер сформулировал задачи фильма в письме художественному совету «Ленфильма» так: «Вся ценность этого произведения, если оно удастся, заключается в том, что не мы, советские люди, который раз расскажем о первых годах революции, о гражданской войне, о пролитой крови наших людей, а расскажут те, кто повёл русского человека на русского человека, кто в сговоре с Антантой сеял смерть и разруху»³⁴.

Уже после завершения работы над фильмом в докладной записке председателя Комитета по кинематографии в ЦК КПСС было сказано «В фильме показан крах белой эмиграции, в образе В. Шульгина вскрыта враждебная деятельность людей, вставших на путь предательства Родины. Работа над фильмом проводилась по инициативе и под наблюдением Комитета госбезопасности СССР, который оказывал съёмочному коллективу постоянную помощь. Фильм предназначался для распространения в тех зарубежных странах, где сгруппирована русская белоэмиграция (США, Канада, Франция, Голландия, Аргентина и др. страны), и для демонстрации в СССР»³⁵.

Центральная часть «Перед судом истории» построена на контроверзе: режиссёр свёл в одной картине две противоположности. С одной стороны –

³⁴Цит. по: Фридрих Эрмлер. Документы. Статьи. Воспоминания – Л., 1967. – С. 180.

³⁵Цит. по: Фомин В. От камеры до камеры // Родина – 2008. – № 2. – С. 89.

реальная историческая фигура, один из идеологов Белого движения, сторонник монархии и противник большевиков Василий Витальевич Шульгин. Он является участником тех событий, о которых говорит. С другой стороны – отвлечённая фигура, советский историк, в исполнении актёра С. Свистунова. Он является символом, олицетворением коммунистической идеологии, и в фильме не имеет имени.

В картине отчётливо прослеживается намерение создателей заставить Шульгина признать свою неправоту и отречься от убеждений. Продемонстрировав таким образом раскаяние врага революции, признание им торжества советской власти, они доказали бы бесосновательность и тщетность противостояния советскому режиму. Эта задача реализуется через Историка, который, являясь обвинителем, транслирует эти идеи и противостоит Шульгину. Однако он встречает решительный отпор, Василий Витальевич ловко парирует и от прошлого не отрекается.

Когда Шульгин входит в безлюдные залы Таврического дворца, на лице монархиста видно волнение. Он присутствовал здесь как депутат Второй, Третьей и Четвертой Государственной Думы. Шульгин на экране сосредоточен, он думает, вспоминает; и все, что он говорит, звучит значительно. Он вспоминает о жарких спорах в Думе в 1914 и 1917 гг. Из Таврического дворца герои отправляются в вагон, где Николай II отрёкся от престола. Это самая значимая сцена картины. В вагоне воссоздана обстановка 1917 года. Шульгин показывает, где сидел он, где А.И. Гучков – лидер партии октябристов и председатель III Государственной Думы, и В.Б. Фредерикс – министр Императорского Двора Российской империи. Он продолжает свой рассказ, который почти дословно совпадает с описанием этого эпизода в его мемуарном сочинении «Дни». Когда Шульгин рассказывает Историкю обстоятельства отречения Николая II, которое он получил из рук царя 1 марта 1917 г. в том самом вагоне, он поворачивается к камере и говорит прямо в нее. Шульгин действительно играет: изображает

скорбь монарха, склоняется к уху собеседника, указывает местоположение лиц, предметов; то есть реконструирует преступление, как того требует название фильма. Историк отстраненно говорит о судьбе Николая II: «Не казнитесь, Василий Витальевич. Ход истории неумолим». Шульгин отвечает: «Вы правы, мой... друг, разрешите мне вас так называть. Вы правы, но как историк... А история часто бывает жестока». За счет силы мысли, скрытой иронии, пауз в таких дискуссиях превосходство оставалось за Василием Витальевичем.

В следующем эпизоде, когда речь идёт о Гражданской войне, цитируя исторические труды, Историк обвиняет «белых» в жестоких кровопролитиях, припоминает жестокость генералов. Прикрывая лицо рукой, Шульгин спокойно слушает. «Да, – говорит он после долгой паузы, – вы правы, всех не перечислишь, и потому я не буду перечислять всех «красных» командиров, и не буду измерять количество крови, ими пролитой».

Шульгин размышляет о неудаче Белого дела: «Первая причина была в том, что нам не удалось поставить общий интерес выше нашей обиденщины. Вторая причина в том, что мы не смогли найти общепризнанного вождя. И третья, самая главная, заключается в том, что у нас не было идеи, не было программы, которая смогла бы стать целью жизни».

В следующей сцене авторы выдвигают, как им казалось, неотразимый аргумент. Впервые в советском кино показаны кадры из архива КГБ, кадры суда над генералом А. А. Власовым, немецкая хроника приведения генерала к присяге. Однако генерал А.А. Власов не являлся белым эмигрантом, до своего плена и сотрудничества с гитлеровскими властями, он был на хорошем счету у советского руководства. В связи с этим эпизод с хроникой, демонстрирующей предательство Власова, как свидетельство предательства всей Белой эмиграции явно неуместен.

Шульгин сидит неподвижно, пауза длится долго. Тем более сильно звучат его слова: «Нет, друг мой, вы не правы. Не вся Белая эмиграция пошла

служить Гитлеру, а только часть ее, небольшая часть. А сколько эмигрантов боролось с Гитлером и погибло в этой борьбе, борьбе за Россию». Несмотря на несогласие с советской политической системой, он осуждает тех из эмигрантов, кто перешел на сторону врага: «По моему глубочайшему убеждению они потеряли право называться “белыми”!»

Кроме Василия Витальевича и Историка, в фильме есть еще одно действующее лицо – это большевик Петров. Шульгин встречается с ним во время очередного партийного съезда. Петров предполагает, что они могли столкнуться в боях. Он говорит, показывая на плечо: «У меня до сих пор здесь сидит пуля кого-то из ваших людей». Шульгин на это отвечает: «Ну что же, это доказывает, что кто-то из наших недостаточно метко стрелял». Этим он обозначает свою позицию непримиримости к большевикам, участвовавшим в Гражданской войне, и к красному террору. Шульгин не отрекается от своих позиций и принципов.

Шульгин только в конце фильма говорит, что коммунисты делают для страны много полезного и необходимого. Таким образом, он смог найти также положительные стороны в развитии Советского государства. К концу фильма диалог так и остается не завершенным, оппоненты не изменяют своим убеждениям, тем самым у зрителей появляется возможность сделать собственные выводы.

Фильм «Перед судом истории» представляет исторический интерес как уникальное явление в советском кинематографе. И уникальность его состоит в том, что поставленных целей создателям достичь не удалось; напротив, кино возымело обратный эффект. Обаяние личности Шульгина, твёрдость его убеждений и образ человека из «старого» мира вызывали у зрителя доверие, огромный интерес и симпатии, которые оказались превалирующими и отодвинули идеологическую составляющую. Получилось так, что Шульгин переиграл Историка.

О том, что создателям фильма не удалось воплотить в жизнь свой замысел, свидетельствуют воспоминания тех, кто успел посмотреть фильм в те годы, и тех, кто увидел его позднее. Киновед и историк кино Пётр Багров в своей статье приводит показательную цитату: «Фридрих Маркович, – совершенно серьезно спросил его на просмотре молодой ленфильмовский актер Юрий Соловьев (кстати, член партии и даже без пяти минут партторг студии), – а вы действительно хотели показать, что старая дореволюционная интеллигенция выше и значительней современной?» – «Да ты что?! – закричал Эрмлер. – Я коммунист!»³⁶.

Так почему же создателям фильма не удалось воплотить изначальную идею, создать очередную «агитку» и разгромить Белую идею руками самого же белоэмигранта? Анализ источников личного происхождения, таких как воспоминания и мемуары зрителей, увидевших эту картину, и людей, причастных к его созданию, позволяет выделить ряд факторов, приведших такому «неожиданному» результату. Первый из них – отсутствие достойного оппонента Шульгина. Вначале сам Эрмлер намеревался вести дискуссию в кадре с Василием Витальевичем, но ему помешала болезнь; во время съёмок у него случилось несколько сердечных приступов. Кроме того режиссёр рассматривал возможность участия в картине «несгибаемого ленинца», на роль которого рассматривались кандидатуры старых большевиков В. Петрова или Г. Петровского, но те справедливо опасались ввязываться в такое подозрительное предприятие³⁷. Выход был найден – в сценарий вводится роль «Историка», которую сыграл актёр Сергей Павлович Свистунов. Так в фильме объединилось документальное и настоящее в лице

³⁶ Цит. по Багров П. А. Житие партийного художника [Электронный ресурс] // Сеанс – 2008. - №35/36. – URL: <http://seance.ru/n/35-36/jubilee-ermlet/zhitie-partiynogo-hudozhnika> (дата обращения: 28.03.2018).

³⁷ Головской В. С. Фильм «Перед судом истории», или об одном киноэпизоде в жизни В. В. Шульгина [Электронный ресурс] // Вестник – 2003. – № 26. – URL:<http://www.vestnik.com/issues/2003/1224/koi/golovskoy.htm> (дата обращения: 15.03.2018).

Шульгина, с художественным и игровым в лице актёра, исполнявшего роль Историка.

Второй причиной можно назвать твёрдость и принципиальность Василия Витальевича в вопросах, связанных с текстом сценария. Шульгин не соглашался и не шёл на компромиссы, он требовал убрать все «скользкие» моменты, на которые не желал реагировать. Его не могли заставить говорить в кадре то, чего он говорить не желал, во что не верил. Шульгин хотел, чтобы текст совпадал с его книгой «Дни». И в фильме мы видим тому подтверждение. Например, в сцене в зале Государственной думы, Шульгин повторяет свои слова из «Дней»: «И когда снова была созвана Государственная дума, я принёс с собой, как и многие другие, горечь бесконечных дорог отступления и закипающее негодование армии против тыла»³⁸. Не сломив Шульгина, сценаристы «усиливали» текст Историка, стараясь сделать её выразительнее, что на фоне спокойного тона Василия Витальевича придавало речи актёра слегка агрессивный оттенок.

Собственно, само поведение Шульгина, его образ в кадре, манеру разговора можно назвать в качестве третьей причины неудачи создателей фильма. Убеждённый монархист, несломленный человек, придерживающийся своих идеалов, Шульгин обладал тем «старорежимным обаянием», что не могло пройти мимо внимания зрителя. В кадре Василий Витальевич искренен, он не играет, как его оппонент, он вспоминает, думает, рассуждает. И говорит он медленно, спокойно, вдумчиво и тихо, так, что слова его воспринимаются зрителем серьёзно. Писатель Д.А. Жуков, которому удалось увидеть едва мелькнувшую на экранах в 1965 г. эту документальную картину, пишет: «Голос его [Шульгина] старчески глуховат, но богат интонациями, от трагичной до ироничной. Он высок, худ, чуть сгорблен, но чертовски элегантен в своём обыкновенном московшвеевском пальто [...] широко расставленные на редкость живые тёмные глаза – всё это

³⁸ Шульгин В.В. Дни. 1920 – М., 1989. – С. 113.

приковывает внимание... Его хотели показать как «осколок империи», но обаяние личности Шульгина было таково, что оно сразу же отодвинуло творческие замыслы на второй план. С самого его появления на экране в зале наступила напряжённая тишина. Зрители, казалось, боялись упустить хотя бы единое слово, сказанное обманчиво тихо»³⁹.

Бывший генерал КГБ Ф.Д. Бобков, обеспечивавший условия для съёмок фильма, вспоминал: «Материал, который мне показали на «Ленфильме» был очень интересен. Шульгин прекрасно выглядел на экране и, что важно, всё время оставался самим собой. Он не подыгрывал своему собеседнику. Это был смирившийся с обстоятельствами, но не сломленный и не отказавшийся полностью от своих убеждений человек. Почтенный возраст Шульгина не сказался ни на работе мысли, ни на темпераменте, не убавил и его сарказма. К сожалению, его оппонент, ведущий, выглядел рядом с ним очень бледно...»⁴⁰.

Образ спокойного, интеллигентного, полного достоинства Шульгина привлекал внимание и вызывал сочувствие зрителя, что стало дополнительным фактором, обусловившим крах замыслов создателей фильма.

Ещё одним фактором можно считать образ Шульгина в социально-культурной жизни СССР в середине 1960-х гг., его популярность, как «последнего представителя империи». После освобождения из тюрьмы Шульгин вместе с женой поселился в старом городе Гороховце Владимирской области, а затем переехал во Владимир, где и прожил до конца своих дней. Тогда Василий Витальевич стал своего рода достопримечательностью, в этот период «гостей к Шульгину ездило

³⁹ Цит. по: Жуков Д. А. Жизнь и книги В.В. Шульгина // Шульгин В. В. Дни. 1920. – М., 1989. – С. 6-7.

⁴⁰ Цит. по: Бобков Ф.Д. КГБ и власть. М., 1995. – С. 201. [Электронный ресурс] / URL:<https://profilib.net/chtenie/977/filipp-bobkov-kgb-i-vlast-49.php> (дата обращения: 15.03.2018).

действительно много. Это были самые разнообразные люди, от обычных зевак до российских монархистов»⁴¹. Люди, которые приходили к нему, хотели познакомиться со знаменитостью, прикоснуться к ушедшей эпохе. Данное обстоятельство говорит о том, насколько более свободным стало советское общество в период «оттепели». Теперь не было такого страха, как в условиях сталинизма, и некоторые люди вполне могли навещать и общаться с Шульгиным. Тем более, что середины 1950-х гг. в СССР стали вновь приезжать реэмигранты (тем, кому разрешили), участники антибольшевистского движения периода Гражданской войны и их родственники.

Съёмки фильма завершились в декабре 1964 г. и почти сразу же картину показали членам ЦК КПСС. Создатели киноленты получили принципиальные критические замечания и провели дополнительную работу над фильмом. После всех этих изменений картину разрешили для проката. Из докладной записки Председателя Госкомитета Совета министров СССР по кинематографии А.В. Романова, адресованной ЦК КПСС о фильме «Перед судом истории» говорилось следующее: «Учитывая, что все принципиальные замечания по фильму режиссером-постановщиком Ф.М. Эрмлером и съемочной группой учтены и в фильм внесены соответствующие исправления, считаем возможным организовать коммерческий и общественный просмотр кинокартины «Перед судом истории» за границей по существующим каналам. Что же касается проката картины в СССР, то, учитывая ее специфический характер, считали бы возможным напечатать ее ограниченным тиражом и организовать ее показ советским зрителям преимущественно в закрытых аудиториях»⁴².

⁴¹Цит. по Репников А. В. От сумы и от тюрьмы... // Интеллигенция и мир – 2009. – №2 – С. 110.

⁴² Цит. по Фомин В. От камеры до камеры // Родина – 2008. – № 2 – С. 89.

Таким образом, исправленный вариант фильма «Перед судом истории» Госкомитетом Совета министров СССР по кинематографии был принят. Премьера состоялась через год, уже после отставки Н. С. Хрущева и множества цензурных правок. Ограниченный прокат продлился всего три дня, показы были закрытые и проводились только в киноклубах, большого экрана картина так и не увидела. Друг и секретарь Шульгина Н.Н. Браун вспоминал: «Я не раз посмотрел фильм «Перед судом истории» и не мог не обратить внимания, что раз от раза фильм становится все короче и короче. Исчезали все новые и новые эпизоды, фрагменты»⁴³.

Фильм лег «на полку», поскольку нашлось множество противников такой «крамолы». Например, секретарь Владимирского обкома КПСС М. А. Пономарёв обратился в ЦК КПСС с решительным осуждением показа «врага революции на советском экране»⁴⁴. В 1967 г., то есть два года спустя, после поправок и усиления «идеологическими» текстами, по свидетельству одного из сценаристов киноленты М.Ю. Блеймана, фильм был снова принят, но так и не вышел на большой экран⁴⁵. Из-за столь короткого периода показа фильма и его специфического характера, в периодической печати тех лет появление картины почти никак не отразилось, как и не были опубликованы рецензии на фильм.

Фильм режиссера Эрмлера «Перед судом истории» – уникальное явление в советском кинематографе. Это документально-игровое кино, снятое на излёте хрущёвской «оттепели», которое имело своей целью дискредитировать контрреволюцию, заставить её представителя признать

⁴³ Цит. по В. Желтов «Перед судом истории» - депутат Императорской думы Василий Шульгин [Электронный ресурс] // Сибирские огни. – 2008 – № 9. – С. 34. – URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/9/zh10.html> (дата обращения: 21.04.2018).

⁴⁴ Цит. по: Бобков Ф.Д. КГБ и власть. М., 1995. – С. 201. [Электронный ресурс] / URL:<https://profilib.net/chtenie/977/filipp-bobkov-kgb-i-vlast-49.php> (дата обращения: 15.03.2018).

⁴⁵ Головской В. С. Фильм «Перед судом истории», или об одном киноэпизоде в жизни В. В. Шульгина [Электронный ресурс] // Вестник – 2003. – № 26. – URL: <http://www.vestnik.com/issues/2003/1224/koi/golovskoy.htm> (дата обращения: 15.03.2018).

несостоятельность идей Белого движения, но не оправдавшее надежд своих создателей. Задачей фильма являлась демонстрация раскаяния врага революции, признания им торжества советской власти, но фильм показал зрителям противоположную картину. В фильме они увидели человека несломленного, твёрдо стоящего за свои убеждения, мудрого и интеллигентного, который не позволил советской власти поставить себя на колени – Василия Витальевича Шульгина. Симпатия к личности Шульгина оказались превалирующими и отодвинули идеологическую составляющую. Факторами, обусловившими крах замысла создателей фильма, стали обаяние личности главного героя, отсутствие достойного его оппонента, бескомпромиссность Василия Витальевича, непоколебимость его убеждений, и не последнюю роль сыграла популярность Шульгина, его образ благородного представителя ушедшей эпохи. Фильм буквально мелькнул на экранах в 1965 г., его показали несколько раз в Москве и Ленинграде, а затем перестали демонстрировать зрителям. В итоге фильм осел в хранилищах кинопроката. Это была последняя работа режиссёра Эрмлера.

В 1967 г. вышел один из первых советских многосерийных телефильмов с названием «Операция „Трест“». Это четырёхсерийный художественный телефильм режиссёра Сергея Николаевича Колосова. Премьера «Операции "Трест"» на Центральном телевидении состоялась 22 мая 1968 г.

В данной картине, как и в случае с фильмом «Перед судом истории», также объединено художественное и документальное начало. Фильм снят по роману-хронике советского писателя Л.В. Никулина «Мёртвая зыбь» (1965), и отражает официальный советский взгляд на события 1920-х гг., связанными с борьбой сотрудников ОГПУ с белыми эмигрантами, ведущими подрывную работу против советской власти.

Основной сюжет телесериала был построен на реальном эпизоде, многоходовой контрразведывательной операции «Трест» под руководством ОГПУ, проведённой в 1921 – 1925 гг.. В ходе этой операции была создана

фальшивая организация антибольшевистского подполья «Монархическое объединение Центральной России» (МОЦР), чтобы помочь ОГПУ выявить настоящих противников большевиков – «белых» диверсантов и агентов иностранной разведки.

Основным действующим лицом операции, осуществлявшейся чекистом А.Х. Артузовым под руководством Ф.Э. Дзержинского и В. Р. Менжинского, был А. А. Якушев, выступавший в роли руководителя МОЦР, монархист по убеждениям, который после установления советской власти был привлечен как инженер-специалист в Наркомат путей сообщения. Вскоре его завербовали чекисты, и он согласился добровольно сотрудничать с ними. Разработанная ОГПУ легенда, подбор участников, распределение ролей были так продуманы, что в «Трест» поверили бывший великий князь Николай Николаевич, генерал А.П. Кутепов, а также политический деятель Б.В. Савинков и агент иностранной разведки С. Рейли.

Фильм сняли к пятидесятилетию Октябрьской революции с целью воспеть подвиги чекистов в ранний советский период. Согласно мемуарам, написанным уже в постсоветский период, режиссер Колосов имел сомнения относительно съёмок подобного кино с морально-этической точки зрения: «... в том, будет ли фильм нравственно чист, сомнения у меня были»⁴⁶. Сам режиссер внутренне осуждал репрессии и методы карательных органов. Для него не было секретом то, что работа в таких органах как ОГПУ требовала от сотрудников жестокости и «способности к палачеству». Сергей Николаевич не ставил себе целью восхваление и безоговорочное оправдание ЧК и его действий, но и абсолютное осуждение её тоже считал невозможным. Он стремился к объективности, насколько это возможно, к позиции стороннего наблюдателя исторического события. «Имею ли я право воздать хвалу органам, которые погубили миллионы советских граждан? Или есть путь, который выведет меня на точную, сбалансированную позицию в оценке

⁴⁶ Колосов С. Судьба на двоих. Воспоминания в диалогах. – М., 2005. – С.102.

действий чекистов, которым и посвящена «Мертвая зыбь»? Вот такое множество вопросов вставало передо мной, когда я решал: браться или не браться за этот фильм?»⁴⁷.

Все персонажи фильма имеют реальные прототипы. Разумеется, документальный характер картины требовал особого внимания к достоверности изображаемых событий. В процессе подготовки к съёмкам картины, Колосова консультировали сотрудники органов госбезопасности. Съёмки фильма курировал КГБ, его сотрудники предоставили «официального» консультанта – Героя Советского Союза, полковника Николая Архиповича Прокопюка, бывшего сотрудника ОГПУ. Однако ещё до съёмок к Колосову обратился Борис Игнатьевич Гудзь, который служил в органах госбезопасности с 1921-го по 1937-й г., под руководством Артузова. Этот ветеран представлял группу старейших чекистов, которые слышали о намерениях ставить фильм по книге Никулина и хотели бы, «имея многолетний опыт соответствующей работы, помочь осуществить этот замысел и избежать неточностей, которые имеют место в этих произведениях»⁴⁸. Был и ещё один консультант — Лев Дмитриевич Любимов, сын крупного сановника, много лет живший в эмиграции и хорошо знавший эту среду. Вскоре после Второй мировой войны, он вернулся из Франции в СССР и издал книгу воспоминаний «На чужбине»⁴⁹. Таким образом, создатели фильма имели возможность передать события наиболее достоверно, ссылаясь на воспоминания людей, причастных к операции.

Несмотря на это, фильм всё же показывал зрителям «официальную» версию тех событий. Сотрудники КГБ пристально следили за ходом съёмок. Кроме того, ещё до решения съёмок фильма, на этапе написания книги

⁴⁷ Колосов С. Судьба на двоих. Воспоминания в диалогах. – М., 2005. – С.102.

⁴⁸ Там же. – С.104.

⁴⁹ Любимов Л.Д. На чужбине. М., 1963.

«Мертвая зыбь» советский писатель Никулин не мог быть вполне откровенен ввиду политической конъюнктуры. У него также был очень осведомленный консультант – В. В. Шульгин – непосредственный участник описываемых событий, образ которого также присутствует в картине.

Несмотря на исторические неточности, фильм вполне документален. В картину включены подлинные документальные кадры — интервью с реальными персонажами фильма – Шульгиным (кадры из фильма «Перед судом истории») и бывшим пограничником Иваном Петровым (Тойво Вякя).

Колосов начинает свой фильм документальными кадрами. На протяжении всего киноповествования комментариев дает «историк», которого сыграл актер Л.Ф. Макарьев, на самом деле лично знавший Артузова. Зрители видят его в архиве, где он просматривает документы дела, опять же подчёркивая документальность, подлинность изображаемых событий.

Стремление к документализму проявилось и в постановочных сценах с историческими персонажами. Актер А.С. Джигарханян играет Артузова без пропагандистского пафоса и нарочитого геройства. И даже враг – барон генерал П.Н. Врангель, сыгранный актёром М.Б. Погоржельским, оказывается не карикатурным злодеем, а усталым офицером с приятными манерами и выправкой. Якушев в исполнении И.О. Горбачёва, являясь монархистом, по сути, идейным противником большевиков, с его нарочито вежливыми «старорежимными» интонациями и манерами, выступает в картине положительным героем.

В сцене допроса Якушева на вопрос Артузова, каковы Ваши политические убеждения тогда и сейчас, он отвечает: «Я по своим убеждениям русский националист», и поясняет, что это значит «интересы России, нации, превыше всего». И Артузов доказывает ему, что настоящий националист должен служить советской власти, потому что только она защищает страну от покушения и расхищения. В итоге бывший враг Якушев соглашается на сотрудничество и становится «нашим» героем фильма.

Так авторы показывают, что и образованные люди «старого» мира, к чести советской власти, поверили в новую Россию и новую власть, и служили ей, объединённые патриотизмом и желанием защитить родную страну. Таким образом, зрителя подводят к идее о том, что большевики, прежде всего, руководствовались интересами страны, и даже их бывшие враги, осознавая это, стали помогать им.

Образы белоэмигрантов в фильме можно условно разделить на две группы. Первая – это верхушка, руководители эмиграции. Во второй серии во время командировки за границу Якушев встречается с Высшим Монархическим Советом, члены которого – председатель Марков, князь Римский-Шахматов и другие – в этой сцене располагаются в тёмном помещении среди предметов роскоши, молчаливые, неприветливые, с неподвижными надменными лицами. Камера плывёт от одного лица к другому, показывая чопорных людей преклонного возраста. Эти люди – воплощение представлений о враждебных советам обличённых властью аристократов. Но при этом они все старики, что должно свидетельствовать, что их время заканчивается.

Вторая группа персонажей – это люди, изображающиеся не так однозначно, например – Мария Захарченко и Георгий Радкевич. Мария Захарченко (Л.И. Касаткина) в картине это «сильная, амбициозная и в то же время обаятельная женщина, безмерно любящая Россию»⁵⁰. С одной стороны, люди подобные ей, это враги – террористы и диверсанты, покушающиеся на спокойствие своей бывшей родины, и на жизни ее граждан. С другой стороны – это образы горячо преданных идее сильных врагов, тем не менее, побеждённых, что ещё более возвышает подвиги ОГПУ в глазах зрителей. Мы видим белых эмиссаров деятельными, отчаянными, преданными своей идее до конца, до самой смерти. Сцена с преследованием

⁵⁰ Волков Е. В. «Гидра контрреволюции». Белое движение в культурной памяти советского общества – Челябинск, 2008. – С. 355.

и самоубийством Захарченко – одна из самых сильных и эмоциональных в фильме. Подчёркивая достоинства врагов, кинематографисты придают больше значимости действиям чекистов.

Создатели фильма стремились создать не типичную для советского кинематографа агитку с карикатурными образами врагов Советской власти, а, насколько это было возможно, приближенную к правде ленту о противостоянии врагу сильному, необычайно твёрдому в отстаивании своей, пусть исторически обречённой, позиции. Это стремление и сделало фильм необычайно убедительным и захватывающе интересным, что оценили зрители. После телепремьеры прокатная версия фильма с успехом шла в кинотеатрах. В. Дёмин, один из кинокритиков того периода, писал: «Удачу предопределило верное понимание драматизма — не как поверхностного напряжения покушений, стычек, погонь, а как трагической непростоты хода самой истории. Умным, самоотверженным, убеждённым борцам за дело пролетарской революции противостоят не картонные манекены и не плакатные негодяи, а люди не меньшего ума и энергии, не меньшей самоотверженности»⁵¹.

Таким образом, мы рассмотрели две картины 1960-х гг., созданных в условиях еще сохранившейся атмосферы «оттепели». Оба фильма схожи между собой по тематике, и, тем не менее, отличны друг от друга по жанру. Первый фильм – историко-документальный, второй создан в жанре исторической драмы. Фильмы демонстрируют неоднозначные образы белоэмигрантов. Они уже не демонизируются, а воспринимаются как достойные оппоненты, преданные своим идеалам. Фильмы были призваны показать обречённость этих идей и тщетность противостояния большевизму и воспеть подвиги революционеров, строителей и защитников Советского

⁵¹ Цит. по Вишняков В. «Акулы» белогвардейщины клынули на «Трест» [Электронный ресурс] // Правда. – 2008. – 23 мая. – URL: <https://kprf.ru/pravda/issues/2008/54/article-21284/> (дата обращения 03.02.2019).

государства. Однако на самом деле советские кинематографисты, имея такую цель, не совсем с ней справились. Это уже была не примитивная агитация «в лоб», она стала более гибкой и приобрела гуманистические черты, в связи с такой культурной установкой «оттепели» как внимание к внутреннему миру человека. Но следует заметить, что если создатели фильма «Операция „Трест“» свои задачи во многом выполнили, то картина «Перед судом истории» не оправдала надежд властей и своих создателей, ее «положили на полку».

1.2. Герои писателя М. А. Булгакова на экране

Если раньше советский кинематограф делил образы Гражданской войны на чёрное и белое, на хороших и плохих, то под влиянием «оттепели» большинство авторов картин не прибегало к односторонней трактовке «противников» большевиков. Новый взгляд на кинообраз белоэмигранта был представлен режиссерами Александром Александровичем Аловым и Владимиром Наумовичем Наумовым в 1971 г. в фильме «Бег».

В основу сценария легла написанная в 1928 г. одноимённая пьеса М.А. Булгакова, а также фрагменты его романа «Белая гвардия» и либретто к опере «Чёрное море». Булгаков написал «Бег» специально для постановки во МХАТе, однако пьеса, названная цензурой антисоветской, была запрещена и при жизни автора так и не была поставлена. Впервые спектакль был показан лишь в 1957 г., в период «оттепели».

Через двенадцать лет после премьеры пьесы в 1969 г. за её экранизацию взялись давние соавторы, режиссёры и сценаристы Алов и Наумов. Во время подготовки к съёмкам фильма советское киноначальство устроило для съёмочной группы просмотр запрещенного в СССР фильма Дэвида Лина «Доктор Живаго» по одноименному роману Б. Л. Пастернака⁵². В качестве консультанта к работе над картиной была привлечена третья жена Булгакова – Елена Сергеевна, которая активно участвовала в процессе создания фильма, чьи замечания и предложения в какой-то мере были воплощены на экране.

Структурно фильм состоит из двух частей. Вторая часть создана по контрасту с «Родиной», первой частью. В ней представлены первые эмигранты послереволюционной России. Тут показаны, прежде всего, тоска, мытарства в чужом знойном и пыльном Константинополе / Стамбуле, и надежда на возвращение.

⁵² Пааташвили Л. Г. Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии – М., 2006. – С. 143.

В центре действия сюжета – белый генерал, Роман Хлудов (актер В.В. Дворжецкий), вокруг него скомпонованы другие герои - приват-доцент Голубков (актер А.В. Баталов), генерал Чарнота (актер М.А. Ульянов), жена товарища министра торговли Серафима Корзухина (актриса Л.М. Савельева). Дороги каждого в фильме так же внезапно расходятся, как и сходятся в самом начале, тем самым усиливая драматический характер сюжета.

Центральными фигурами являются генерал-майор Хлудов и генерал-лейтенант Чарнота. Генерал Хлудов представлен с одной стороны человеком умным, но с другой стороны – беспощадным и жестоким, сражавшимся за свои идеалы. У него скупая лексика, уставший взгляд бессонных глаз. «Этот человек, со смертельно белым, искаженным в гримасе лицом и с бешеными глазами, быстро движущийся в своей длинной кавалерийской шинели. Создает убедительный и страшноватый образ»⁵³. В образе Хлудова показана несправедливость, историческая бессмыслица Белого движения, падающего под ударами Красной армии.

С помощью снов Хлудова образы киноленты разделены на реальное пространство: Крым, Константинополь, Париж; и нереальное – видения Хлудова. Для разделения действительности от фантазмагии режиссеры применили цветовое решение сцен снов Хлудова – в них мы видим черно-белую съемку.

Хлудов осознает обреченность Белой армии на поражение первым из высших чинов Белого движения, понимая, что они и являются этими самыми «слепыми вождями слепых», которые ведут армию в яму: «У нас трагедии начинаются...Никто нас не любит, никто! Нет, нужна любовь. Без любви ничего нельзя сделать на войне»⁵⁴.

В пьесе М.А. Булгакова генерал заканчивает жизнь самоубийством, выстрелив себе в голову. Режиссеры предпочли другой финал для него. В

⁵³ Блейман М. Стиль, отвечающий теме // Алов и Наумов – М., 2016 – С. 157.

⁵⁴ Булгаков М.А. Бег // Булгаков М.А. Собр. соч. Т. 3. Пьесы. – М., 1992. – С. 228.

фильме он остается стоять на утесе в окружении бродячих собак и смотреть на уходящий в Россию пароход, ностальгируя по родине.

Чарнота и Хлудов – антиподы. Боевой и храбрый Чарнота не только укрывается в церкви от красных, но и притворяется женщиной на сносках. Это больше похоже на фарс, чем на комедию. В отличие от «генерала-вешателя», Чарнота прекрасно понимает, что в тылу не нужны неоправданные смерти, поэтому он пытается вразумить Хлудова, чтобы тот отказался от бессмысленных казней: «Ты что же делаешь, Рома? Рома, прекрати, прекрати!» В картине он выступает исключительно как натура вспыльчивая, азартная, авантюрная и комическая. Как в бой, так и в ставку командира он идет с оркестром, играющим вальс.

Герой, которого сыграл Ульянов, больше всех тоскует по родине. Вернувшись из Парижа в Константинополь, Чарнота не решается отплыть на пароходе в Россию, чего ему хотелось бы больше всего на свете, и примиряется с участью вечного скитальца: «Кто я теперь? Я вечный жид теперь! Я - Агасфер! Летучий я голландец! Черт я собачий!».

Среди однозначно отрицательных персонажей белых эмигрантов выступают начальник контрразведки Тихий (актер В.И. Осенев) и делец Парамон Корзухин (актер Е.А. Евстигнеев). Первый из них - двуличный и низкодушный, он всегда пытается извлечь выгоду из сложившихся обстоятельств. А товарищ министра торговли Парамон Корзухин – «беспринципный делец, наживающийся на сомнительных сделках и спекуляциях в условиях Гражданской войны»⁵⁵. Для «Парамошки» нет понятия чести. Без угрызений совести он отказался от близкого человека ради того, чтобы спасти свою жизнь. Не признав Серафиму своей женой на железнодорожной станции, он полностью снял с себя ответственность за нее и ее дальнейшую судьбу. Франт без родины в душе, он не знал никогда родины за ненадобностью, он вывез капиталы и процветает.

⁵⁵ Кондаков Ю.Е. Гражданская война на экране. Белое движение. – М., 2015. – С. 244.

Одной из второстепенных фигур в фильме является главнокомандующий (актер Б.А. Фрейндлих). Несмотря на то, что в фильме его имя не звучит, зритель понимает, что режиссеры подразумевают главнокомандующего белым Южным фронтом генерала П.Н. Врангеля. В картине образ Врангеля трактуется совсем по-иному, нежели в пьесе Булгакова. Здесь он не выступает как трус, который в тяжелый момент покинул своих солдат, спасаясь бегством.

Точку в судьбе Белого движения в Крыму ставит сцена бегства. Его история как силы сопротивления большевистскому режиму заканчивается в Севастопольской бухте. На причале все перемешивается: толпа напуганных людей, чемоданы, узлы, лошади, которых погружают на корабль. Эта масса постепенно устремляется к судам, которые уже и так переполнены. Кого-то сбрасывают с палубы, а некоторые по собственной неосторожности или из-за столпотворения падают за борт. Все это создает нарастающее напряжение и атмосферу хаоса и безнадежности. Атмосфера хаоса усиливает картину крушения Белого дела. В изгнании жизнь каждого героя кардинально меняется. Бывший генерал Чарнота становится продавцом, его любимая женщина скрыто торгует собой, чтобы иметь хотя бы малую сумму денег на пропитание, приват-доцент превращается в уличного музыканта, а еще один персонаж – бывший есаул теперь выступает в цирке, развлекая стамбульскую публику.

По справедливому мнению одного из современных исследователей, «А. Алов и В. Наумов в какой-то степени провели киноисследование причин крушения Белого движения в самых разных аспектах – историческом, социальном, психологическом. Режиссеры постарались подойти с максимальной объективностью к анализу исторических событий,

акцентировать внимание зрителя не на сочувствии к Белому движению, а на внутреннем мире белогвардейцев и его метаморфозах»⁵⁶.

Образы Серафимы Корзухиной и Сергея Голубкова – это «раскаяние эмиграции, её покаяние и прозрение»⁵⁷. Голубков, с одной стороны, проявляет себя как человек тщедушный – безропотно под диктовку белого контрразведчика пишет показания на любимую женщину; молчит, когда его потом выталкивают в полусогнутую спину. Но с другой стороны, он выпрямляется, и идёт к генералу обличить его и погибнуть. И, в конце концов, он завоёвывает симпатию у зрителей своей нравственной стойкостью⁵⁸.

Авторы не идеализировали участников Белого движения, показав их сильные и слабые стороны. Спекулянты, приверженцы азартных игр, люди не способные отвечать за свои военно-стратегические ошибки и мужественные, прямодушные, бесстрашные участники Белого движения объединены одной идеей. В изображении белых отсутствуют полностью положительные персонажи. В каждом из них содержится внутреннее противоречие. «Бег от своей страны и её судьбы – это бесконечный, безостановочный бег в никуда»⁵⁹ – таков нравственный и художественный итог картины.

Фильм «Бег» вышел на экраны советских кинотеатров 14 января 1971 г. За весь прокатный год ленту посмотрели 19,7 миллионов зрителей, что является показателем успешности картины и её популярности. В 1971 г. фильм участвовал в основной конкурсной программе известного международного Каннского кинофестиваля и стал одним из претендентов на «Золотую пальмовую ветвь».

⁵⁶ Лашенкова М.С. Фильм «Бег» как новая ступень в изображении Белого движения на советском экране [Электронный ресурс] // Студенческий: электрон. научн. журн. – 2018. – № 12. – URL: <https://sibac.info/journal/student/32/112832> (дата обращения: 10.05.2019).

⁵⁷ Макаров А. Бег в никуда // Алов и Наумов – М., 2016 – С. 152.

⁵⁸ Там же. – С. 153.

⁵⁹ Там же. – С. 153.

Несмотря на сохранившиеся штампы прежних десятилетий, под влиянием «оттепели» в изображении образов послереволюционной эмиграции произошли определённые изменения. Белоэмигранты стали представляться на экране дифференцированно: с одной стороны, это традиционные отрицательные персонажи – носители антигуманных, милитаристских, монархических, буржуазных, империалистических идей. С другой (как, например, в фильме «Операция «Трест») – это люди, отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле, сильные и достойные противники. С другой стороны, это интеллигентные люди, оказавшиеся по ту сторону баррикад вынужденно, по причине своих заблуждений (фильм «Бег»). Наблюдаются тенденции отхода от жёсткой формулы «свои» - «чужие», «добро» - «зло», появляются многомерные персонажи, неоднозначные и противоречивые образы.

Стилистика большинства фильмов второй половины 1960-х гг. уже не определялась канонами «соцреализма». По отношению к белоэмигрантам, несмотря на сохранившиеся штампы прежних десятилетий, произошли определённые изменения. Связано это в первую очередь с реэмиграцией. Вернувшиеся на родину эмигранты получили возможность публикации своих сочинений, которые могли существенно повлиять и на писателей, и на кинематографистов, на их видение образа белоэмигранта. Безусловно, на кино повлияла политика и культурная атмосфера «оттепели», тенденции которой в кинематографе продлились до начала 1970-х гг., до усиления партийного контроля над киностудиями.

В фильмах второй половины 1960-х гг., созданных еще под влиянием «оттепели» образы Белой эмиграции представлены неоднозначно, как в негативных, так и позитивных коннотациях. Образы белоэмигрантов всё ещё выступают со знаком «минус», но среди них появляются более привлекательные персонажи, они уже не демонизируются, а воспринимаются как достойные оппоненты, преданные своим идеалам, но тем не менее

побеждённые большевиками. К таким типам, например, относятся персонаж Марии Захарченко-Шульц в картине «Операция «Трест» и Василий Витальевич Шульгин в фильме «Перед судом истории», а также киногерои, в создании характеров которых акцент делался на вынужденности или ошибочности их действий, как заложников истории, – генерал Чарнота, Корзухина и Голубков из фильма «Бег».

Глава 2. Кино эпохи «развитого социализма»

2.1. Образы белых эмигрантов в советском истерне

В связи с тем, что в 1960-е гг. на экране появлялись фильмы без «чёткого классового подхода», усилился контроль партийных комитетов разного уровня за работой киностудий. В 1972 г. выходит постановление «О мерах по дальнейшему развитию советского кинематографа»⁶⁰, которое, по сути, вновь ужесточало контроль над кинопроизводством.

По существу этот документ брал под сомнение весь «оттепельный» период кино 60-х годов, в постановлении названный период по существу оценивается отрицательно, делается исключение лишь для фильмов на военную тему.

Ключевым пунктом в Постановлении ЦК было преобразование союзно-республиканского Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР. В результате изменилась внутренняя структура Комитета и его подразделений, был введён госзаказ, усиливалось тематическое планирование, и также был пункт – «укрепить руководство Комитета», что означало смену кадров.

Одним из основных факторов «застойных» тенденций в советском кино оказалось также снижение активности Союза кинематографистов – организации, которая была главным инициатором идей и достижений «оттепельного» кино.

Так характеризует этот период Н. Зоркая: «Постепенно сходят на нет и скандальные кампании, и публичные проработки неугодных начальству фильмов: их тихо запрещают и кладут на полку. Съезды, пленумы, конференции кинематографистов приобретают сугубо формальный и отчетный характер. Любая инициатива снизу подавлена, да и не рождается»⁶¹

⁶⁰ О мерах по дальнейшему развитию советского кинематографа. Постановление ЦК КПСС от 2 августа 1972 г. // Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК – М., 1978. – С.135-141.

⁶¹ Зоркая Н. История советского кино. – СПб., 2005. – С. 396.

Киновед В.С. Головской о кинематографе 1970-х годов отмечает следующее: «Режим решительно и жестоко подавлял любые проявления инакомыслия и даже просто свободного художественного творчества. Власти видели в этом угрозу примитивным пропагандистским лозунгам, которые, по их мнению, кинематографисты были обязаны внедрять в головы советских граждан»⁶². Соответственно, кинематограф 70-х гг. XX века в основном продолжил традиции «оттепели», однако постепенно происходил спад в искусстве. Это было, прежде всего, обусловлено ужесточением цензуры: требование умолчаний и приукрашиваний действительности стало причиной невозможности авторского самовыражения, что приводило к появлению многочисленных фильмов «на заказ».

Также характерная особенность данного периода – многоступенчатая система утверждения проектов. Любой фильм, замысел будущего фильма, прежде чем попасть на экран, должен был проходить через множество инстанций, худсоветов, сценарии подвергались коррективам, переделкам и купюрам.

Таким образом, усиление государственного контроля в сфере культуры сказывается на степени цензурирования кинопроизводства, что сказалось на фильмах эпохи «застоя», характеризующихся наибольшей степенью трансляции в них официального дискурса в сравнении с кинематографом эпохи «оттепели».

В период так называемого «застоя» снималось относительно много фильмов, касающихся тематики Гражданской войны и эмиграции, но в отличие от прошлых лет, в основном, эти фильмы были сделаны по законам развлекательных жанров - боевик, истерн, детектив. Истерн – это жанр приключенческих развлекательных фильмов, снятых в социалистических

⁶² Головской В.С. Между оттепелью и гласностью : кинематограф 70-х – М., – 2004. – С. 37.

странах, и связанных, как правило, с тематикой революции и гражданской войны.

В целом, развлекательный спектр по отношению к теме Гражданской войны в 1970-х и 1980-х гг. занимал примерно одну треть этой части жанрового репертуара⁶³. Ведь зрелищная динамика истерна или детектива позволяет показать необычные ситуации и резко очерченные характеры сильных героев.

Однако «дурной традицией жанра стало то, что герою благородному, защищающему добро, как бы заранее сужалось всемогущество. Он побеждал, потому что был чист, великодушен, сострадателен, а не потому, что это благородство и чистоту утверждал, доказывал на деле в ожесточенной борьбе со злом. Справедливость не воцарялась в результате напряженной схватки, она лишь демонстрировала через героя свою силу, автоматически запрограммированную авторами фильма. Даже враги как-то неожиданно начинали подыгрывать этому автоматическому всемогуществу справедливости. Сначала нам рекомендовали их как исключительно хитроумных, изворотливых, коварных. Но чем дальше, тем больше создавалось ощущение, что противники вдруг одурели, опешили, что слетала с них, как пух с одуванчика, вся изворотливость и хитроумность»⁶⁴.

Фабула таких фильмов была, как правило, одна и та же. Отрицательные персонажи (в нашем случае – представители Белой эмиграции) путем насилия, обмана и подкупа (война, теракты, шпионаж, сотрудничество с интервентами, буржуазным империалистическим Западом и прочее) собираются воплотить в жизнь свои антикоммунистические, антибольшевистские идеи. Однако встречаются и обаятельные интеллигентные персонажи из круга эмиграции, которые оказываются

⁶³ Федоров А.В. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода – М., 2015. – С. 120.

⁶⁴ Михалкович В. И. Когда герой становится другом // Приключенческий фильм. Пути и поиски – М., – 1980. – С.18.

втянутыми в революционные события, в водоворот Гражданской войны и пытаются сохранить свои ценности. Они, как правило, становятся по сюжету фильма жертвами своего положения и гибнут, или делают выбор и, в конце концов, переходят на сторону Советской власти.

14 декабря 1971 года на советские экраны выходит двухсерийный приключенческий художественный фильм «Корона Российской империи, или Снова неуловимые», поставленный режиссёром Эдмондом Гарегиновичем Кеосаяном на киностудии «Мосфильм». Это заключительная часть трилогии о неуловимых мстителях. Во второй половине 1960-х гг. Кеосаян в условиях пробуждения в советском обществе интереса и обращения к истории Гражданской войны, связанного с «оттепелью», решил создать новую экранизацию повести П.А. Бляхина «Красные дьяволята» (1923 – 1926). Первая одноименная экранизация, созданная под руководством режиссера и сценариста И.Н. Перестиани, вышла на экраны в 1923 и имела колоссальный успех у зрителей.

Поскольку второй фильм «Новые приключения неуловимых» (1968) про юных героев Гражданской Войны пришёлся публике столь же по душе, что и первый – «Неуловимые мстители» (1966). (прокатные рейтинги второй картины были даже выше), на киностудии «Мосфильм» было принято решение снять третью кинокартину, которой можно было бы окончательно закрыть серию.

Сюжет повествует о том, как в первые мирные годы советской власти, чекисты узнают о том, что бывшие белогвардейцы-эмигранты: Овечкин, Бурнаш и Кудасов захотели вернуться из заграницы в Россию, но не как мирные граждане, а с оружием в руках. Актеры Армен Джигарханян, Ефим Копелян, Аркадий Толбузин предстали в образах врагов Советской власти, которые играли прежде, но изобразили при этом остатки белой эмиграции, в политическом плане практически ничего из себя не представляющей. Однако иностранные «буржуазные» деятели хотят подорвать престиж Советского

государства и выкрасть большую корону Российской империи из музея. При помощи афериста Нарышкина (актер В.И. Стржельчик) кражу удаётся осуществить. Но, конечно, неуловимые мстители всё вернут на свои места.

Трилогию Кеосаяна можно рассматривать «как феномен, который не столько отразил существовавшие стереотипы о Гражданской войне, сколько сам стал источником формирования этих стереотипов»⁶⁵. Мы видим традиционное биполярное восприятие – деление на «наших» и «не наших». «Наши» всегда правы и побеждают, «не наши» всегда негодяи и проигрывают, и убийство их приветствуется.

Две предыдущие части этой кинокартины были успешны, и люди пошли на третью часть, однако обе предыдущие ленты не были так нагружены идеологически, как это получилось в «Короне».

Из фильма получалось, что доблестные чекисты сражались с «несерьёзным» противником. И критика начала громить фильм. Причём, громили, конечно, не за издевательство над врагами Советской власти, а за несерьёзный показ «историко-революционных событий». Победа над слабым беспомощным врагом не делала чести революционерам. Образы врагов в фильме карикатурные, белая эмиграция показана «как скопление подлецов и дебилов»⁶⁶.

Уже спустя 13 дней после премьеры в газете «Правда» появился первый отклик на картину – заметка А. Липкова под названием «Вместо героики»: «Суть дела свелась к чистой уголовщине: политический смысл борьбы, как ни выпячивается в фильме его значение, оказывается равным нулю»⁶⁷.

⁶⁵ Михалкович В. И. Когда герой становится другом // Приключенческий фильм. Пути и поиски – М., – 1980. – С.21.

⁶⁶ Гольцов В. И. Эволюция стереотипов о гражданской войне в массовом историческом сознании // XX век и Россия: общество, реформы, революции – Самара, 2017. – С. 327-349.

⁶⁷ Липков А. «Вместо героики» // Правда. – 1971. – 27 декабря. – С. 13.

Журналист В. Орлов в «Литературной газете» высказался следующим образом: «Вот наконец экран погас, и мы окончательно понимаем: фильм не удался. Не удался еще и потому, что ушла, пропала революционная романтика, что привлекала в каждом кадре немудреных на вид историй и приключений первых двух серий»⁶⁸. Согласно опросу кинокритиков, проведённому газетой «Советская культура», фильм был назван одним из худших, вышедших в прокат в 1971 г.⁶⁹.

Приключенческая двухсерийная картина «Корона Российской империи или Снова неуловимые» не пришлась по вкусу ни зрителям, ни кинокритикам. Однако в первый год проката фильм посмотрели 60, 8 млн. зрителей. Вероятно, причиной тому служит успех и популярность двух предыдущих частей трилогии.

В фильме очевидны уничижительные и враждебные коннотации в изображении белоэмигрантов. На фоне положительных героев, большевиков, они выглядят ничтожными, не представляющими реальной опасности врагами. На экране мы снова видим чёткое деление на «своих» и «чужих», и большую, по сравнению с предыдущими частями, идеологическую нагруженность на фоне погонь и стрельбы.

В 1977 году на экраны выходит широкоформатный фильм «Красные дипкурьеры», созданный на Одесской киностудии советским украинским режиссером Вилленом Захаровичем Новаком. В основе фильма – реальная история гибели дипкурьера Теодора Нетте. Другими прототипами персонажей фильма, помимо Теодора Нетте, стали Андрей Богун и Владимир Урасов⁷⁰.

Фильм рассказывает о «бойцах дипломатического фронта», ведущих в 1920-е годы борьбу за становление и укрепление международного авторитета

⁶⁸ Орлов В. «И снова неуловимые» // Литературная газета – 1972. – №1 – С. 25.

⁶⁹ Фёдор Раззаков. Жизнь замечательных времён. 1970—1974 гг. Время, события, люди – М., 2004. – С. 467.

⁷⁰ Панкратов В. А. Красные дипкурьеры // Искусство кино – 1978. – № 1 – С. 98.

молодой Советской республики. Раненый красный командир получает назначение служить дипкурьером. Ему, герою-орденоносцу, предложили, как он полагал, стать простым почтальоном. Он отказывается, но, увидев в коридоре наркомата иностранных дел некролог, посвящённый погибшему дипкурьеру, соглашается. Тем временем враги Советского Союза не дремлют. Они нанимают трёх бывших белогвардейцев из русских эмигрантов, чтобы на территории Латвии украсть очередную диппочту и убить сопровождающих ее дипкурьеров.

Образы белоэмигрантов представлены тремя персонажами – это полковник, есаул и прапорщик. Полковник Тугарин (актер Э.И. Романов) выступает как однозначно отрицательный герой. Он не идейный борец за свои идеалы, он алчный, беспринципный, безыдейный подлец, который ради наживы сотрудничает с интервентами и готов убить своего соотечественника. Поведение персонажа соответствующее, он ведет себя как хам и фат. Под его влиянием находится есаул Максименко (актер Ю.Н. Мажуга), который готов «подлюкам кровушку пускать до последнего вздоха», имея в виду большевиков и их сторонников. И, тем не менее, когда он слышит предложение о нападении на дипкурьера, сомневается, он все-таки не хочет убивать соотечественника, но в итоге соглашается.

Иначе изображён прапорщик Васильев (актер В.В. Вихров) – он молод и честен. Он тоскует по Родине и предлагает товарищам возвратиться «А что, если вернуться в Россию? Покаяться». Во время обсуждения операции он отказывается от участия, за что и был убит есаулом. Образ прапорщика позитивный. Это человек, покаявшийся в своих преступлениях перед Россией, не поднявший оружие на соотечественника ради наживы. В то время как его «товарищи» по Белому движению предали его. В целом, образы белоэмигрантов в фильме отрицательные, однако среди них появляется образ неоднозначный и даже позитивный.

Фильм был неплохо принят зрителями, а в 1978 г. на 11-м Всесоюзном кинофестивале в Ереване получает приз жюри «за разработку историко-революционной темы»⁷¹, что говорит о том, что и официальному дискурсу фильм соответствовал.

Ещё один приключенческий фильм в жанре детектива «Пароль знали двое», созданный на Киевской киностудии им. А. Довженко, вышел на советские экраны в 1985 г., а режиссёром фильма выступил Николай Игнатьевич Литус. Согласно сюжету картины, эмигранты из России создали во Франции подпольную террористическую и диверсионную группировку под названием «Белый орел», действовавшую на территории советского государства. Среди верхушки эмиграции, руководящей борьбой против большевиков, был и граф Александр Кабардин (актер Н.Г. Гринько). Полковник из контрразведки Владислав Лавров (актер Б.М. Соколов) получает задание от верхушки Белой эмиграции – привезти в Париж дочь графа Ирина Кабардина (актриса И.И. Алферова), которая перешла на сторону революции.

Первая же сцена фильма – это собрание «большой шестёрки» во главе с генералом А.П. Кутеповым (актер К.П. Степанков) - элиты Белой эмиграции инициаторов террора и диверсий на территории советской России и непримиримых врагов большевиков. Все они преклонного возраста, в дорогой одежде и на шикарных автомобилях. Они обсуждают планы подрывной деятельности в России. В разговоре постоянно делается акцент на деньгах – в этом проявляются негативные черты образа, мы видим эмигрантов мелочными и жадными. О разложении эмиграции говорит граф Кабардин – «Жуткими людьми становятся господа эмигранты. Взаимная ненависть раскалывает нас на группки, мелкие, жадные, завистливые». В то же время в картине присутствуют образы знающих и опытных противников

⁷¹ Кино: Энциклопедический словарь – М., 1987. – С.83.

Советской власти, достойных ее оппонентов – это полковник Лавров и его помощники.

В целом, образы эмигрантов в картине немногочисленны, им не уделяется большого внимания. Однако мы видим, что преобладают негативные коннотации в трактовке образов элиты Белой эмиграции.

2.2. Кинобиографии белых эмигрантов

После революции и Гражданской войны среди покинувших Россию, оказались также и представители интеллектуальной, научной и художественной элиты страны. Советский кинематограф запечатлел это явление через фильмы - биографии. Здесь, видимо, сказалось до конца не искорененное в условиях советского «застоя» влияние культурных тенденций «оттепели», то есть интерес к внутреннему миру человека, стремление понять его мысли и поступки. Фильмы подобного рода были основаны на реальных событиях и показывают фрагменты жизни выдающихся русских эмигрантов за границей. Правда, в выгодном для советских властей свете, с точки зрения официального дискурса.

В 1979 году режиссёром Даниилом Яковлевичем Храбровицким был снят двухсерийный фильм «Поэма о крыльях». Картина считалась престижной – это была совместная работа с участием кинематографистов ГДР, Франции и Кубы⁷². Кинолента рассказывает о судьбе двух выдающихся авиаконструкторов – Андрее Николаевиче Туполеве (актер В.И. Стрельчик) и Игоре Ивановиче Сикорском (актер Ю.В. Яковлев). Революция разделила их – Сикорский покинул Россию, когда Туполев предпочёл остаться на родине. Фильм показывает различие судеб эмигранта и гражданина Советской России, подчеркивая контрасты между деятельной жизнью в Советской стране и праздным существованием на Западе, удачами и

⁷² Ардашников Н.М. Время летит быстро... // Киноведческие записки – 2008. – Вып. 87. – С. 291.

достижениями советских конструкторов и нищетой ученых и отсутствием поддержки их идей за границей. Если Туполеву оказывает всестороннюю поддержку Советское государство, понимая важность его деятельности, то Сикорский вынужден унижаться, выпрашивая денег на свои проекты у обеспеченной части русской эмиграции.

Авиаконструктор Сикорский изображён как умный и талантливый человек, который бежал за границу, опасаясь за свою жизнь. На Западе он пытается выживать и творить, но его ждут трудности и непонимание. Другие русские эмигранты показаны в роскошной обстановке, но всё это напоказ, ненастоящее, за этим стоит нищета. Это демонстрирует сцена, в которой авиаконструктор просит богатых русских эмигрантов инвестировать в его проект. Тогда он говорит, что роскошные апартаменты и одежда арендованы, и он на грани отчаяния. Всё это усилено контрастными сценами успехов в Советской России, где большевистское правительство оказывает помощь и содействие Туполеву, признавая значимость его работы. Зритель также видит контраст между бедностью и нищетой одной части эмиграции и богатством другой. Обеспеченная часть эмиграции предстаёт в негативных образах. Собравшиеся по просьбе Сикорского, они не проявляют сочувствия к соотечественнику, они скупы и черствы.

Однако среди них представлен и положительный образ – это композитор Сергей Васильевич Рахманинов (актёр О. Ефремов). Единственный из всех, он сочувствует Сикорскому и оказывает материальную поддержку. В последних сценах фильма он слушает советское радио и говорит о том, что СССР принес надежду на спасение, и очень тоскует по родине. Сикорский говорит ему: «Мы остаёмся сыновьями России. Пусть непутёвыми, но сыновьями».

Рефреном проходит мысль о том, что жизнь в Советском Союзе сопряжена с трудностями (успешно преодолеваемыми), но, несмотря на это, она счастливее и успешнее, чем мытарства за границей. Сикорский, не

смотря на то, что, в конце концов, он добился успеха, вызывает сочувствие со стороны Туполева, и, видимо, зрителей.

Также красной нитью через фильм проходит идея о том, что без родины нет жизни, что эмиграция – это ошибка, а люди, покинувшие родную страну глубоко несчастны. В последней сцене Сикорский раскаивается в своём решении об отъезде. Это замечает и кинокритик Ф.И. Андреев в журнале «Советский экран»: «Трагичен силуэт белоствольной безлистной берёзки, погибающей среди чужого тропического цветения. Изобразительный ряд становится здесь символом. На чужбине тяжело живётся и работается великому русскому композитору Сергею Рахманинову и замечательному конструктору Игорю Сикорскому. Хотя на закате жизни каждый из них окружён атрибутами внешнего благополучия, в душах живёт постоянная, незатухающая боль, неизбывное стремление прикоснуться вновь к родной земле»⁷³.

Фильм «Поэма о крыльях» вышел на экраны в 1980 г., и в том же году режиссеру Храбровицкому на 13-м Всесоюзном кинофестивале в Душанбе вручают специальный приз жюри за создание этой картины⁷⁴.

Ещё одно кинопроизведение о судьбе эмигранта и неординарной личности – это «Белый снег России», режиссёра Юрия Михайловича Вышинского. Фильм был снят на киностудии «Мосфильм» по роману шахматиста А.А. Котова «Белые и чёрные» (1965) и вышел в 1980 г. на экраны страны. Картина рассказывает об эмигрантском периоде жизни чемпиона мира по шахматам Александра Алёхина (актер А.Я. Михайлов).

Эмигранты в фильме делятся на «своих» и «чужих» - на людей, которые тоскуют по родине и сочувствуют её судьбе, хотят вернуться и покаяться, и на людей, которые продолжают напрасную борьбу против Советской России.

⁷³ Андреев Ф. Человек крылатой мечты // Советский экран. – 1980. – № 5. – С. 2.

⁷⁴ Кино: Энциклопедический словарь – М., 1987. – С.83.

К первым относятся образы друзей-эмигрантов Александра Алёхина. Картина начинается с эпизода победы Алёхина в Буэнос-Айресе, и завоевания им звания чемпиона мира. После чего его носят на руках, в Барселоне устраивают королевский приём, но в Париже чемпиона встречают только друзья-эмигранты. Один из них говорит об этом «мы в Париже надоевшие постояльцы», «они не могут простить Саше, что он чемпион Советской России». Этот эпизод иллюстрирует идею о том, что эмигрантов не принимают за границей, предав страну и покинув её, они обречены на скитания и страдания. Образы этих эмигрантов показаны в положительном ключе – они «очеловечены», их переполняют переживания и тоска по родине.

В фильме Александр Алёхин показан «своим» - он принял революцию, работал в советских учреждениях, и мечтает вернуться в Москву. Однако он колеблется, эмиграция разделилась на два лагеря, большинство не приняло Советскую власть, и относится к новой России враждебно. Раскол иллюстрирует эпизод на вечере русских шахматистов в Париже, где в роскошной обстановке собирается цвет эмиграции.

Газетчик Чебышев (актер А.В. Ромашин), один из лагеря эмигрантов, враждебно настроенных по отношению к большевистской власти, произносит речь: «Для нас каждый успех русского, не пожелавшего сотрудничать с советами – событие [...] Алёхин поднял на новую высоту знамя русской эмиграции, показывая ещё раз, что всё яркое, талантливое, не желает сотрудничать с большевиками». Эта речь срывает овации и крики «браво», подчеркивая, что эту точку зрения поддерживает большинство эмигрантов.

Однако в ответ на эту речь, А.И. Куприн (актер В.Я. Самойлов) – ещё один положительный образ, высказывает противоположное мнение: «Мы тут говорим, что революция славу России выплеснула за границу. Чепуха! Моя слава русская, а мы тут живём среди чужого человеческого моря. И никто

мою славу не выплёскивал, она там, а я тут». После же этой речи следует молчание зала, его не поддерживают.

Алёхин не хочет произносить на вечере политических речей, которых от него ждут, однако, на вопрос, вернётся ли он в Москву, отвечает, что «в стране, где шахматными фигурками топили буржуйки, [ему], как шахматисту делать нечего». Александр Алёхин тоскует по России, однако мнение эмигрантского большинства давит на него.

Эмигрантские газеты искажают речь шахматиста в соответствии с антисоветскими взглядами и «ссорят его с родиной» - они приписывают ему фразу «Выпьем, господа, за гибель фантазмагории, царящей сейчас в России!». Когда он приходит в редакцию эмигрантской газеты мы видим тёмное, неопрятное, непрезентабельное помещение, где Чебышев очерняет, клеветает на Советское государство. Он советует Алёхину «определиться политически», что ещё раз подчёркивает раскол в среде эмиграции и метания главного героя.

Кроме того положительная оценка эмигрантов присутствует в эпизоде, связанном с русским подпольем в Праге, действовавшим против нацистов во время Второй мировой войны. Мы видим, как нескольких эмигрантов приговаривают к смерти. Это характерно для советского кинематографа, раскрывать положительный образ через борьбу против нацистской Германии.

В этом фильме вновь подчеркивается главная идея об обречённости русского человека вне своей страны, и снова показано раскаяние эмиграции – через покаяние Куприна, который со слезами на глазах показывает советский паспорт и говорит, что родина его простила, через раскаяние самого Алёхина, и стремление его возвратиться в Москву любой ценой.

Это подчёркивается в рецензии на фильм Ю. Тюрина в журнале «Советский экран»: «Авторы фильма решили со всей категоричностью, бескомпромиссностью показать обречённость и трагедию подлинно талантливого, внутренне честного русского человека, оказавшегося за

пределами Родины и осознавшего свою неоплатную перед ней вину»⁷⁵. В рецензии часто звучит слово «вина», и акцентируется внимание на внутренних страданиях человека, покинувшего Родину.

В целом, Белая эмиграция в фильме представлена неоднозначно – с одной стороны положительные коннотации в трактовке эмигрантов преобладают над негативными, однако они всё ещё остаются предателями в глазах советского человека.

Стоит упомянуть также фильм «Мать Мария», снятый в 1982 г. режиссёром Сергеем Николаевичем Колосовым на киностудии «Мосфильм». Картина также основана на биографии реальной исторической личности – Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой. Этот фильм – попытка воссоздать в игровом кино драматичную историю русской поэтессы, оказавшейся в эмиграции, принявшей монашеский постриг, а потом примкнувшей в период Второй мировой к Французскому сопротивлению и погибшей в нацистском концлагере.

Изучение материалов и встречи с людьми, знавшими Елизавету Кузьмину-Караваеву, для создания фильма заняли три года. Создатели картины стремились как можно точнее воссоздать реалии того времени и достичь сходства с историческим прообразом⁷⁶.

Главная героиня – Мать Мария (актриса Л.И. Касаткина), предстаёт как однозначно положительный, с советской точки зрения, персонаж. Она прогрессивная русская интеллигентка, чьим духовным учителем был А. Блок, добровольно отдавшая свои земли крестьянам после революции и помогавшая солдаткам и вдовам. Она не предавала свою родину, спасаясь бегством, а попала в эмиграцию вынужденно, чтобы спасти свою семью.

В основном, в фильме представлены образы эмигрантов нищенствующих, отчаявшихся и сломленных, заслуживающих сочувствия.

⁷⁵ Тюрин Ю. Горький Эндшпиль // Советский экран. – 1980. – № 22. – С.2.

⁷⁶ Загот М. Мать Мария // Советский экран. – 1982. – № 17. – С. 11.

Например, сцена на рынке, где оборванные, неопрятные русские беженцы борются за испорченные продукты. Это всё показывает, как низко они пали, как тяжело жить, покинув родину.

Однако, кроме того, в картине присутствуют и негативные образы, как, например, образ русского князя (актер Ю. Катин-Ярцев), живущего в роскошных апартаментах. Он жертвует деньги на приют, однако с приходом нацистов поддерживает их. В одном эпизоде Мать Мария приходит к русским рабочим в их тёмное и грязное жилище, где они рассуждают о войне: Германия будет воевать против Сталина, а значит, её следует поддержать. «Иду туда, где бьют российских пролетариев», – говорит один из них. Мать Мария осуждает такую позицию.

Ещё одна часть эмиграции, представленная положительно – это эмигранты, боровшиеся против нацизма, за что они пострадали впоследствии. К таким героям, например, относятся Борис Вильде (актер П. Гаудиныш) и Бунаков-Фондаминский (актер И.О. Горбачев).

И снова в картине заложена идея о том, что наказание для эмигрантов – быть отрезанными от родины. Их всех преследуют страдания и тоска по России. В фильме часто звучит словосочетание «потерянная Родина», а монашеское одеяние главной героини, «её чёрные одежды – траур по утерянной Родине». В сцене на чтении стихов Блока, один из эмигрантов дрожащим голосом говорит, что Блок «поднял чернь против образа Российской империи. Из-за него и ему подобных, мы умираем здесь, а не на родине».

Помимо весьма традиционных для этого периода экранизаций тех или иных прозаических произведений, в 1970-х гг. снимались приключенческие истерны, а взаимная ненависть враждующих сторон подавалась, как неизбежное жанровое условие игры. При этом белогвардейские персонажи, показаны не только грубыми и жестокими врагами, с отталкивающей внешностью, властной мимикой и жестиком, а также неприятными

голосовыми тембрами (многие образы «Короны Российской империи»), но и обаятельными, вызывающими симпатию и сочувствие зрителя (например, прапорщик Васильев из «Красных дипкурьеров»).

Во время «застоя», начиная с 1970-х гг., вновь усилился контроль партийных органов за кинопроизводством, и фильмы становятся более идеологизированными. Вследствие чего в этот период появляются легковесные и развлекательные фильмы, связанные и с тематикой эмиграции, в которых русские беженцы предстают, в основном, в качестве отрицательных героев, злодеев, которых ждёт неизбежное поражение. Однако, положительные образы всё ещё присутствуют. Помимо фильмов приключенческого жанра, снимаются серьёзные драматичные картины, где эмигранты изображены уже не так однобоко и карикатурно, как в истерках. У русского эмигранта появляется человеческое лицо – появляется образ страдающего, раскаивающегося человека. Однако, несмотря на усиление положительных коннотаций, сохраняется восприятие эмигрантов как представителей враждебного лагеря и предателей.

Заключение

В Советском государстве удалось создать такую систему кинематографа, которая, выполняя идеологические и эстетические задачи, стала важным и эффективным инструментом осуществления «культурной революции». В ярких образах, запоминающихся сценах и увлекательных историях кино закрепляла в сознании советских людей всё то, что вкладывала в их мировоззрение с одной стороны власть, а с другой стороны отдельные кинематографисты. Посредством кино пропагандировалась героика революционной борьбы, ненависть к внутренним и внешним врагам, торжество коллективных ценностей над индивидуальными, неприятие быта и ценностей западных стран, ощущение счастливой жизни в советской стране и чувство глубокой благодарности её руководству. С другой стороны, кино давало миллионам зрителей эстетическое наслаждение и определенные знания о прошлом и настоящем.

Стилистика большинства советских фильмов второй половины 1960-х гг. уже не определялась канонами «соцреализма». По отношению к белоэмигрантам, несмотря на сохранившиеся штампы прежних десятилетий, произошли определенные изменения. Связано это в первую очередь с реэмиграцией. Вернувшиеся на родину эмигранты, начиная с периода «оттепели», получили возможность публикации своих сочинений, в виде воспоминаний или художественных произведений, которые в свою очередь повлияли на кинематографистов и их видение образа эмигранта⁷⁷. Также на кино повлияла культурная атмосфера «оттепели», тенденции которой в кинематографе продлились до начала 1970-х гг. Эволюция представлений о Белом движении также связана и со сменой поколений в

⁷⁷ Любимов Л.Д. На чужбине – М., 1963 – 414 с.; Мейснер Д.И. Миражи и действительность. Записки эмигранта – М., 1966 – 298 с.; Карсавина Т.П. Театральная улица – Л., 1971 – 247 с.; Ильина Н.И. Возвращение – М., 1966 – 464 с.; Ильина Н.И. Судьбы. Из давних встреч – М., 1980 – 304 с.; Ильина Н.И. Дороги. Автобиографическая проза – М., 1983 – 335 с. и др.

советском обществе. Память советского общества эпохи «позднего социализма» о эмиграции основывалась преимущественно на образах, созданных в мемуарах, историографии, литературы, искусстве.

В фильмах второй половины 1960-х гг., созданных еще под влиянием «оттепели» образы Белой эмиграции представлены неоднозначно, как в негативных, так и позитивных коннотациях. Многие образы белоэмигрантов показаны негативно, но среди них появляются и более привлекательные образы, они уже не демонизируются, а воспринимаются как достойные оппоненты, борющиеся за свои идеалы, но, тем не менее, побеждённые. Например, это персонаж Марии Захарченко-Шульц в картине «Операция «Трест» или Василий Витальевич Шульгин в фильме «Перед судом истории», или позитивные образы эмигрантов, в создании которых акцент делался на вынужденности или ошибочности их действий – генерал Чарнота, Корзухина и Голубков в фильме «Бег».

В 1970-е и первой половины 1980-х гг. вновь усиливаются уничижительные коннотации в показе образов Белой эмиграции на экране. В связи с тем, что в 1960-е гг. на экране появлялись фильмы без «чёткого классового подхода», усилился контроль партийных комитетов разного уровня за работой киностудий. Ужесточение контроля связано, в том числе, и с реакцией власти на либерализацию общественных настроений. Это неизбежно повлияло и на качество кинокартин в худшую сторону.

Усиление государственного контроля в сфере культуры сказывается на степени цензурирования кинопроизводства, что повлияло на фильмах эпохи «застоя», характеризующихся наибольшей степенью трансляции в них официального дискурса в сравнении с кинематографом эпохи «оттепели».

Помимо традиционных драматических кинокартин и экранизаций в советском кино появляются так называемые «истерны», более легковесные, развлекательные фильмы. В них создаются более карикатурные и

враждебные образы эмигрантов, например в таких фильмах как «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» и «Красные дипкурьеры».

С другой стороны, появлялись и более серьёзные, но идеологически выдержанные кинокартины. Кроме того, в этот же период появляется больше информации о российской эмиграции, что также влияло на создание кинофильмов. В картинах, например, появляются героические и позитивные образы эмигрантов, боровшихся с фашизмом в годы Второй мировой войны (фильм «Мать Мария»).

Эти трансформации кинообразов Белой эмиграции говорят о неоднозначности в развитии советского общества. С одной стороны в кинематографе существовала цензура и партийный контроль, но с другой стороны большую роль играл субъективный фактор. Ряд кинематографистов, работавших в период «оттепели» и знавших какие интересные картины были созданы в то время, не желали сдавать своих позиций и работать только в жестких цензурных рамках. Менялся также и кинозритель, которому нужны были картины с разноплановыми, противоречивыми, а не одномерными героями.

Стремясь удовлетворить социальный заказ советского общества, авторы фильмов создают на экранах многомерных и неоднозначных персонажей, новые вариации трактовок. Несмотря на то, что в период позднего социализма усиливаются положительные коннотации в образах белых эмигрантов, всё также присутствуют идеи закономерного поражения антибольшевистских сил и бесперспективности борьбы политической эмиграции с Советской властью.

В последующем, в короткий период «перестройки», фильмов об эмиграции в прокат вышло немного. Однако в это время появляются еще более позитивные образы русских эмигрантов, хотя и бывших врагов Советской власти (например, фильм режиссера Ю.Ю. Карасика «Берега в тумане», 1986 г.).

Если говорить об образах русской эмиграции на советском экране, то они делились на «своих» и «чужих». Со временем, под влиянием политики «оттепели», волн реэмиграции, публикаций воспоминаний эмигрантов в СССР, а также развития советской историографии по данной тематике, фильмы, где были представлены образы Белой эмиграции становились более информативными. Но с другой стороны эти кинокартины создавались в рамках советской идеологии с ее трактовками и коннотациями.

Конструируя образ Белого эмигранта, советское общество формировало и свою коллективную идентичность. Создание и трансляция подобного «образа врага» давала людям возможность осознать собственное своеобразие.

Список источников и литературы

Источники

Законодательно-нормативные акты

1. Постановление Комиссии ЦК КПСС «О мерах по повышению идейно-художественного качества кинофильмов и усилении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся» [Текст]: офиц. документ // Цензура в Советском Союзе. 1917-1991. / сост. А. В. Блюм. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. – С. 114-120.
2. Постановление ЦК КПСС от 2 августа 1972 г. «О мерах по дальнейшему развитию советского кинематографа» [Текст]: офиц. документ // Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат. 1978. С.135-141.
3. Советское кино (1917 – 1978): Решения партии и правительства о кино. Т. 3. (1961 – 1978) [Текст]: сборник документов / В 3-х т. М.: Б.и. – 1979. – 204 с.

Визуальные источники

4. Перед судом истории [Видеозапись] : документальный фильм / реж. Ф.М. Эрмлер, Ленфильм, 1964.
5. Операция «Трест» [Видеозапись] : художественный фильм / реж. С.Н. Колосов, Мосфильм, 1967.
6. Бег [Видеозапись] : художественный фильм / реж. А.А. Алов, В.Н. Наумов, Мосфильм, 1970.
7. Корона российской империи, или Снова неуловимые [Видеозапись] : художественный фильм / реж. Э.Г. Кеосаян, Мосфильм, 1971.
8. Красные дипкурьеры [Видеозапись] : художественный фильм / реж. В.З. Новак, Одесская киностудия, 1977.

9. Пароль знали двое [Видеозапись] : документальный фильм / реж. Н.И. Литус, Киностудия им. А.Довженко, 1985.
10. Поэма о крыльях [Видеозапись] : художественный фильм / реж. Д.Я. Храбровицкий, Мосфильм, ИКАИК (Куба), Дефа (ГДР), Гомон-интернациональ (Франция), 1979.
11. Белый снег России [Видеозапись] : художественный фильм / реж. Ю.М. Вышинский, Мосфильм, 1980.
12. Мать Мария [Видеозапись] : художественный фильм / реж. С.Н. Колосов, Мосфильм, 1982.

Материалы периодической печати

13. Андреев, Ф. Человек крылатой мечты [Текст]: статья / Ф. Андреев // Советский экран. – 1980. – № 5. – С. 2.
14. Загот, М. Мать Мария [Текст]: статья / М. Загот // Советский экран. – 1982. – № 17. – С. 10-11.
15. Ивкин, А. Неуловимые [Текст]: статья / А. Ивкин // Кругозор. – 1970. – №12. – С.15.
16. Кисунько, В. Резерв души неисчерпаем [Текст]: статья / В. Кисунько // Советский экран. – 1985. – № 11. – С. 14-15.
17. Липков, А. Вместо героики [Текст]: статья / А. Липков // Правда. – 1971. – № 4. – С. 12-13.
18. Лиходеев, Л. Неутомимые неуловимые [Текст]: статья / Л. Лиходеев // Московский комсомолец. – 1972 – № 1 – С. 48- 50.
19. Орлов, В. И снова неуловимые [Текст]: статья / В. И. Орлов // Литературная газета. – 1972 – №1 – С. 23-25.
20. Панкратов, В. А. Красные дипкурьеры [Текст]: статья / А. В. Панкратов // Искусство кино. –1978. –№ 1 - С. 98-101.
21. Рассадин, С. Удача! : премьера фильма Алова и Наумова «Бег» [Текст]: статья / С. Рассадин // Советский экран. – 1971.- №5. – С.2-5.

- 22.Славин, К. А. Коней на переправе не меняют [Текст]: статья /А. К. Славин //Спутник кинозрителя. – 1970. - №09 – С.22-23.
- 23.Снова неуловимые [Текст]: статья // Советский экран. – 1971. – № 9. – С. 22.
- 24.Тюрин, Ю. Горький эндшпиль [Текст]: статья / Ю. Тюрин // Советский экран. – 1980. – № 22. – С. 2-3.

Источники личного происхождения

- 25.Александр Алов, Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания [Текст] / сост. Л. А. Алова – М.: Искусство, 1989. – 286 с.
- 26.Ардашников, Н. М. Время летит быстро... [Текст]: статья / Н. М. Ардашников // Киноведческие записки - 2008. - № 87. - С. 283-305.
- 27.Бобков, Ф. Д. КГБ и власть [Электронный ресурс] / Ф. Д. Бобков. – URL: <https://profilib.net/chtenie/977/filipp-bobkov-kgb-i-vlast-49.php> (дата обращения: 15.03.2018).
- 28.Колосов С., Касаткина Л. Судьба на двоих. Воспоминания в диалогах [Текст] : / С. Колосов, Л. Касаткина - М.: Молодая гвардия, 2005. – 368 с.
- 29.Колосов, С.Н. Документальность легенды: из творческого опыта режиссера [Текст] / С.Н. Колосов. - М.: Искусство, 1977. - 181 с.
- 30.Любимов, Л.Д. На чужбине [Текст] / Л. Д. Любимов. – М.: Советский писатель, 1963. – 414 с.
- 31.Пааташвили, Л. Г. Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии [Текст] / Л.Г. Пааташвили – М.: Издательство 625, 2006. – 272 с.
- 32.Фридрих Эрмлер. Документы. Статьи. Воспоминания [Текст] / сост. и ред. И. В. Сэпман. – Л.: Искусство, 1974. – 344 с.

- 33.Шульгин, В. В. Дни. 1920. Записки [Текст] / В. В. Шульгин. – М.: Современник, 1989. – 557 с.

Литература

- 36.Ассман, А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика [Текст]: монография / А. Ассман. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
- 37.Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности [Текст] : монография / Пер. с нем. М. М. Сокольской. - М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
- 38.Багров, П. А. Житие партийного художника [Электронный ресурс] : статья / П. А. Багров // Сеанс – 2008. - № 35/36. URL: <http://seance.ru/n/35-36/jubilee-ermler/zhitie-partiynogo-hudozhnika> (дата обращения: 28.03.2018).
- 39.Базен, А. Миф Сталина в советском кино [Текст] : статья / А. Базен // Киноведческие записки. – 1988. –№1. – С. 154 - 169.
- 40.Белошапка, Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева [Текст] : монография / Н. В. Белошапка. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2012. – 320 с.
- 41.Беляева, К. С. Специфика кинематографа «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства [Текст] : статья / К. С. Беляева// Культура и цивилизация. - 2016. - № 2. - С. 106-116.
- 42.Булгаков, М.А. Бег [Текст]: пьеса / М. А. Булгаков // Булгаков М.А. Собр. соч. Т. 3. Пьесы. – М.: Голос, 1992. – С. 163-256.
- 43.Вартанов, А.С. Кинорежиссер Сергей Колосов [Текст] : монография / А. С. Вартанов М.: Всерос. бюро пропаганды киноискусства, 1985. – 144 с.

- 44.Вахитов, Р. Операция «Трест». Наедине с экраном [Электронный ресурс]: статья / Р. Вахитов // Советская Россия. – 2005 - № 158. - URL: http://www.sovross.ru/old/2005/158/158_4_1.htm (дата обращения 10.02.2019).
- 45.Власов, М. П. Советское кино 70-х – первой половины 80-х годов [Текст] : монография / М. П. Власов. – М.: ВГИК, 1997. – 180 с.
- 46.Власов, М. П. Советское киноискусство 50 – 60-х годов [Текст] : монография / М. П. Власов. – М.: ВГИК, 1993. – 117 с.
- 47.Волков, Е. В. «Гидра контрреволюции». Белое движение в культурной памяти советского общества / Е. В. Волков. – Челябинск: Челяб. Дом печати, 2008. – 392 с.
48. Волков, Е.В. Белое движение на отечественном экране: эволюция культурной памяти // Век памяти, память века. Опыт обращения с прошлым в XX столетии. Челябинск: Каменный пояс, 2004. С. 251–268.
- 49.Головской, В. С. Фильм «Перед судом истории», или об одном киноэпизоде в жизни В. В. Шульгина [Электронный ресурс] : статья / В. С. Головской // Вестник – 2003. - № 26 (337). URL: <http://www.vestnik.com/issues/2003/1224/koi/golovskoy.htm> (дата обращения: 15.03.2018).
- 50.Головской, В.С. Между оттепелью и гласностью : кинематограф 70-х [Текст] / В.С. Головской. М.: - Материк, 2004. - 383 с.
- 51.Гольцов, В. И. Эволюция стереотипов о гражданской войне в массовом историческом сознании [Текст] : статья / В. И. Гольцов // XX век и Россия: общество, реформы, революции. – Самара: - 2017. - С. 327-349.
- 52.Громов, Е. С. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства [Текст]: статья / Е. Громов // Жанры кино. Сборник статей. М.: - Искусство, 1979. – С. 104-132.

- 53.Грошев, А., Гинзбург, С., Долинский, И. и др. Краткая история советского кино. 1917-1967 [Текст] : монография / М.: Искусство, - 1969. - 615 с.
- 54.Добренко, Е. А. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив [Текст] : монография / Е. А. Добренко. – М.: Нов. литер. обозрение, 2008. – 424 с.
- 55.Ермаш, Ф. Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества [Текст] : монография / Ф. Т. Ермаш. – М.: Издательство политической литературы, 1978. – 191 с.
- 56.Желтов, В. «Перед судом истории» - депутат Императорской думы Василий Шульгин [Электронный ресурс]: статья / В. Желтов // Сибирские огни. – 2008. - № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/9/zh10.html> (дата обращения: 21.04.2018).
- 57.Жуков, Д. А. Жизнь и книги В. В. Шульгина [Текст] // В. В. Шульгин Дни. 1920. Записки – М.: - Современник, 1989. – 557 с.
- 58.Зоркая, Н. М. История отечественного кино [Текст] : монография / Н. М. Зоркая. – М.: Белый город, 2014 – 511 с.
- 59.Зоркая, Н. М. Советский историко-революционный фильм [Текст] : монография / Н. М. Зоркая. – М.: Изд. АН СССР, 1962. – 219 с.
60. Зоркая, Н. М. История советского кино [Текст]: монография / Н. Зоркая - СПб.: Алетейя, 2005. – 544 с.
61. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат [Текст] : сборник / ред. В. И. Фомин. – М.: Материк - 2012. – 275 с.
- 62.История советского кино 1917 – 1967: в 4-х т. [Текст] : сборник / ред. Х. Абул-Касымова. – М.: Искусство, 1969. Т.1 (1917 – 1931). 755 с.; 1973: Т.2 (1931 – 1941). 509 с.; 1975: Т.3 (1941 – 1952). 318 с.; 1978: Т.4 (1952 – 1967). 484 с.

63. История страны. История кино [Текст] : сборник статей / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. – 496 с.
64. История, отечественного кино [Текст]: сборник статей / Отв. ред. Л. В. Будяк. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 523 с.
65. Капралов, Г.А. Талант, совесть и страсть. Девять штрихов к портрету артиста театра и кино М. Ульянова [Текст] : монография / Г. А. Капралов. – М.: Московский рабочий, 1988. – 176 с.
66. Караганов А. В. Советское кино: проблемы и поиски [Текст] : монография / А. В. Караганов. – М.: Политиздат, 1977. – 215 с.
67. Караганов, А. В. Фильмы о Ленине и революции. [Текст] : монография / А. В. Караганов. – М.: Знание, 1966. – 62 с.
68. Клобнаух, Х. Видеография. Фокусированная этнография и видео анализ [Текст] : статья / Х. Клобнаух // Визуальная антропология: настройка оптики / ред. Е. Ярская-Смирнова, П. Романов - М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. — 296 с.
69. Колесникова, А. Г. Образ врага периода холодной войны в советском игровом кино [Текст] : статья / А. Г. Колесникова // Отечественная история. – 2007. – № 5. – С. 162 – 168.
70. Колесникова, А. Образ врага в советском кинематографе [Текст]: статья / А. Колесникова // Посев. – 2006. – № 9. – С. 24-30.
71. Кондаков, Ю.Е. Гражданская война на экране. Белое движение: учебное пособие [Текст] / Ю.Е. Кондаков. – СПб.: Элексис, 2015. - 362 с.
72. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино [Текст] : монография / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1977. – 352 с.
73. Кракауэр, З. Природа фильма реабилитация физической реальности [Текст] : монография / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 238 с.

74. Куренной, В. А. Феноменология фильма [Текст] : статья // Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 15 – 34.
75. Лащенко, М.С. Фильм «Бег» как новая ступень в изображении Белого движения на советском экране [Электронный ресурс]: статья / М. С. Лащенко // Студенческий: электрон. научн. журн. 2018. № 12(32). - URL: <https://sibac.info/journal/student/32/112832> (дата обращения: 10.04.2019).
76. Леон, П. Неравнодушная история : «Перед судом истории» Фридриха Эрмлера и «Следующее воскресенье» Олега Морозова [Электронный ресурс]: статья / П. Леон // Сеанс. - 2011. - № 49/50. - С. 394-399 ;– URL: <http://seance.ru/n/49-50/seance-guide/a-la-francaise/> (дата обращения: 23.03.2018).
77. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] : монография / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раанат, 1973. – 138 с.
78. Макиенко, М. Г. Художественный образ и символ как основа пространственно-временной реальности кинофильма (на примере художественного фильма «Карнавал») [Электронный ресурс]: статья / М.Г. Макиенко // Молодой ученый. – 2009. – №8. – С. 190-197. – URL: <https://moluch.ru/archive/8/597/> (дата обращения: 13.01.2019).
79. Марголит, Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) [Текст] : монография / Е. Я. Марголит. – М.: ВЗНУИ, 1988. – 98 с.
80. Михалкович, В. И. Когда герой становится другом [Текст] : статья / В. И. Михалкович // Приключенческий фильм. Пути и поиски / Отв. Ред. А. С. Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. – С.16-23.
81. Мороз, Э. В пределах ошейника [Электронный ресурс] : статья / Э. Мороз // Знамя. – 2014. – № 11 URL:

- <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/11/20m.html> (дата обращения: 12.02.2019).
82. Очерки советского кино: в 3-х т. [Текст] : сборник / ред. Ю. С. Калашников. – М.: Искусство, 1956. Т. 1 (1917 – 1934). 524 с.; 1959: Т.2 (1935 – 1945). 869 с.; 1961: Т.3 (1946 – 1956). 778 с.
83. Панкратов, Д. Операция "Трест" [Электронный ресурс]: статья / Д. Панкратов // Наука и Жизнь. 1998. – № 3. – URL: <https://dpankratov.livejournal.com/859844.html> (дата обращения 10.11.2018).
84. Пученков, А. С. «Историк» против Василия Шульгина: о фильме «Перед судом истории» Фридриха Эрмлера (1965) [Текст]: статья / А.С. Пученков // Русский сборник : исследования по истории России / ред.-сост.: О.Р. Айрапетов, М. Йованович, М.А. Колеров и др. – М.: Модест Колеров, 2011. – С. 361-378.
85. Раззаков, Ф. Жизнь замечательных времён. 1970 – 1974 гг. Время, события, люди. [Текст] : монография / Ф. Раззаков – М.: Эксмо, 2004. – 1104 с.
86. Ровный, Б.И. Введение в культурную историю [Текст]: учебное пособие / Б.И.Ровный.— Челябинск: Каменный пояс, 2005. — 272 с.
87. Сафаров, М. Кто прав перед судом истории? [Электронный ресурс] : статья / М. Сафаров // История – 2005. - № 10 (773). URL: <http://his.1september.ru/article.php?ID=200501011> (дата обращения: 16.03.2018).
88. Свободин, А.П. Михаил Ульянов. Герои и время [Текст] : монография / А. П. Свободин. – М.: СТД РСФСР, 1987. – 155 с.
89. Страницы истории отечественного кино [Текст]: сборник статей / отв. ред. Л.М. Будяк ; сост. Д.Л. Караваев. – М.: ООО Издательская фирма "Материк", 2006 . – 283 с.

90. Федоров, А.В. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода [Текст]: монография / А.В. Федоров. – М.: Издательство МОО «Информация для всех», 2015. - 120 с.
91. Ферро, М. Кино и история [Текст] : статья / М. Ферро // Вопросы истории. – 1993. – № 2. – С. 47-58.
92. Фомин, В. И От камеры до камеры [Текст]: статья / В. Фомин // Родина. – 2008. - № 2. – С. 85-93.
93. Фомин, В. И. Кинематограф оттепели: документы и свидетельства [Текст] : монография / В. И. Фомин. – М.: Материк, 1998. – 458 с.;
94. Фомин, В. И. Кино и власть. Советское кино 1965-1985 годы: документы, свидетельства, размышления [Текст] : монография / В. И. Фомин. – М.: Материк, 1996. – 151 с.
95. Фомин, В. И. Событие и характер в приключенческом фильме [Текст]: статья/ В.И. Фомин // Приключенческий фильм. Пути и поиски / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Издательство ВНИИК, 1980. - С.24-38.
96. Чеботаревская, Т. Долг перед родиной: о съёмках в фильме «Операция «Трест»» [Текст] : статья / Т. Чеботаревская // Людмила Касаткина. – М.: Искусство, 1972. – С. 105-114.
97. Юренев, Р. Н. Краткая история советского кино. Вып.1 (1917 –1941) [Текст] : монография / Р. Н. Юренев. – М.: Знание, 1967. – 140 с.
98. Babitsky, P., Rimberg J. The Soviet Film Industry. N.Y., 1955.
99. Kenez, P. Cinema and Soviet Society, 1917 – 1953. Cambridge: University Press, 1992. – 281 p.
100. Kenez, P. The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, N.Y.: 1986. – P. 218-237.
101. Stalinism and Soviet cinema / ed. R. Taylor. London – N. Y.: Routledge, 1993. – 277 p.

102. Taylor, R. Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany – N. Y: Barnes and Noble books, 1979. – 265 p.

Диссертации и авторефераты

103. Волков, Е.В. Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага» [Текст]: автореф. дис. ... д-ра ист. наук / Е. В. Волков. – Челябинск, 2009. – 40 с.

Энциклопедии и справочники

104. Вишневский, В. Е., Фионов, П. В. Советское кино в датах и фактах (1917 – 1969) [Текст] : справочник / В. Е. Вишневский, П. В. Фионов. – М.: Искусство, 1974. – 566 с.
105. Документальное кино в СССР [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=35 (дата обращения: 15.03.2018).
106. Кино: Энциклопедический словарь [Текст] /Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др.- М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.