

Александр Федоров

**Рекордсмены запрещенного
советского кино (1951-1991)
в зеркале кинокритики и
зрительских мнений**

Москва, 2021

Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 с.

В монографии дается широкая панорама мнений киноведа, кинокритиков и зрителей о полнометражных игровых советских фильмах (1951-1991), которые были на длительные сроки (свыше пяти лет) запрещены к показу в кинотеатрах и по телевидению.

Для студентов вузов, аспирантов, преподавателей, учителей, широкой аудитории, интересующейся историей кинематографа.

Fedorov, Alexander. Record-breakers of Forbidden Soviet Cinema (1951-1991). Moscow: Information for All, 2021. 120 p.

The monograph analyses Soviet forbidden fiction films of 1951-1991 years. For university students, postgraduates, teachers, and a wide audience.

Рецензент: профессор М.П. Целых.

© *Федоров Александр Викторович, 2021.*

© *Alexander Fedorov, 2021.*

Оглавление

Введение	4
1. Рекордсмены запрещенного советского игрового кино (1951-1991), пролежавшие на «полке» свыше пяти лет или остановленные еще в процессе съемок.....	10
2. Советские полнометражные игровые фильмы (1951-1991), выпущенные только в республиканский кинопрокат.....	83
Приложения.....	88
Стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм Валентина Виноградова «Восточный коридор» (1966).....	88
Александр Иванов: «Как я играл главную роль в уничтоженном фильме «Момент истины» («В августе сорок четвертого»)».....	97
Фильмография	103
Коротко об авторе	111
Литература	115

Введение

В монографии дается широкая панорама мнений киноведов, кинокритиков и зрителей о полнометражных игровых советских фильмах (1951-1991), которые были на длительные сроки (свыше пяти лет) запрещены к показу в кинотеатрах и по телевидению или остановленные еще в процессе съемок.

Выбор именно такого временного интервала (1951-1991) был обусловлен тем, что в 1995 году была опубликована книга киноведов Евгения Марголита и Вячеслава Шмырова «Изъятое кино», в которой дана широкая панорама запрещенных и утраченных советских фильмов 1920-х – 1940-х годов (Марголит, Шмыров, 1995).

Отдельные части текста книги «Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики зрительских мнений» были предварительно апробированы на платформах Яндекс, порталов «Кино-пресса.ру», «Кино-театр.ру» и «Пикабу.ру», на Facebook (где автор нередко получал дельные поправки и замечания; в частности, я благодарю за конструктивные замечания Сергея Кудрявцева и Игоря Аркадьева).

К сожалению, доступны прокатные данные не по всем советским игровым фильмам, поэтому у кинофильмов количество зрителей за первый год демонстрации указано не во всех случаях. Число миллионов зрителей за первый год кинопроката (в среднем на одну серию, если их было несколько) приводится, согласно ряду источников (Беленький, 2019; За успех!, 1967; 1968; Кудрявцев, 1998; Землянухин, Сегидя, 1996; Фуриков, 1990; Что смотрят зрители, 1987; 1988; 1989 и др.).

В качестве иллюстраций мнений зрительской аудитории о тех или иных фильмах в книге использованы фрагменты зрительских отзывов на порталах «Кино-театр.ру», «Кинопоиск» и др.

В книгу включены только полнометражные игровые фильмы, так как запрещенные советские короткометражные (например, «Званный ужин» Фридриха Эрмлера, «Входящая в море» Леонида Осыки, «Ангел» Андрея Смирнова, «Родина электричества» Ларисы Шепитько), анимационные, документальные фильмы — тема отдельного разговора...

Я не стал также включать в данное издание и полнометражные игровые фильмы, поначалу вышедшие в широкий прокат, но затем по разным причинам (изменения политической и иной конъюнктуры, чиновничий волюнтаризм, эмиграция режиссеров или исполнителей главных ролей и пр.) были сняты с экранов («Серебристая пыль» Абрама Роома, «49 дней», «Лебедев против Лебедева» Генриха Габая и др.).

Исходя из критериев реального выхода на советские экраны 1950-х – 1970-х пришлось отказаться от включения в книгу таких фильмов, как «Человек ниоткуда», «Тридцать три», «Источник», «Последний жулик», «Короткие встречи», «Мальчик и девочка», «Похождения зубного врача», «Асино счастье» («История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»), «Первороссияне», «Да будет жизнь! – Ave, vita!», «Дорога домой», «Мы и наши горы», «Держись за облака», «Иванов катер», «Долгие проводы», «Любить», «Среди серых камней», «Цвет граната», «Мольба»,

«Осень», «Зеркало», «Сталкер», «Три дня знойного лета» и др., которые, пусть и вторым-третьим экраном (нередко малым тиражом и на недолгий срок), но все-таки были выпущены в кинопрокат.

Не вошли в книгу и такие этапные для советского кинематографа фильмы, как «Мне двадцать лет» (1962, кинопрокат — 1965) и «Андрей Рублев» (1966, кинопрокат — 1971), «Мой друг Иван Лапшин» (1982, кинопрокат — 1985), «Покаяние» (1984, кинопрокат — 1987), вышедшие на экраны спустя 3-5 лет после их съемок.

Список выбранных фильмов — рекордсменов «полки» — составлен, исходя из того, что они были недоступны зрителям свыше пяти лет (нередко такого рода запреты длился и в течение двух десятилетий).

В ходе написания этой книги выяснилось, что иногда устоявшаяся вроде бы информация о тотальном запрещении того или иного советского фильма на поверку оказалась ложной.

Так во многих источниках (Википедия, порталы «Кино-театр.ру», «Кинопоиск» и др.) до сих пор утверждается, что драма Киры Муратовой «Долгие проводы» (1971) на всесоюзный экран не выходила, так как была запрещена и пролежала на «полке» до перестроечного 1987 года. Аналогичная информация содержится даже в таких авторитетных изданиях, как «Свое кино» (Кудрявцев, 1998: 55), «Домашняя синематека. Отечественное кино 1918-1996» (Землянухин, Сегида, 1996: 127), «Кино России. Режиссерская энциклопедия» (Кино России..., 2010: 330).

Однако это не так. Вот что пишет по этому поводу автор сценария «Долгий проводов» Наталья Рязанцева: «картина вышла небольшим количеством копий. Благодаря Герасимову. А потом ее вдруг по всем кинотеатрам в приказном порядке сняли с экрана. Она недолго шла ... Копий было больше пятисот» (Рязанцева, 2008).

Однако «Долгие проводы», по-видимому, были в прокате 1971 года не день-два, а куда более длительный срок, так как в результате анкетирования читателей журнала «Советский экран» эта картина Киры Муратовой была признана худшим фильмом года: 27,3% из видевших его зрителей признали его плохим, 7,3% — слабым, 30,9% — посредственным, 21,8% — хорошим и только 7,2% — отличным (Конкурс-71. Итоги, 1972: 19).

Таким образом, «Долгие проводы» в советском кинопрокате 1971 года были, причем отпечатанные не таким уже маленьким тиражом — свыше 500 копий (кстати, в справочнике «Домашняя синематека. Отечественное кино 1918-1996» отмечается, что тираж у этой картины был 535 копий, но при этом, как уже указано мною выше, ошибочно утверждается, что, несмотря на это, фильм в прокат в 1970-х не выходил) (Землянухин, Сегида, 1996: 127).

А ведь тираж в 500-535 копий вполне соизмерим с тиражными показателями таких известных фильмов, как «Нежность» Эльёра Ишмухамедова (508 копий и 9,3 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах), «Девочка и эхо» Арунаса Жебрюнаса (501 копия и 5,8 млн. зрителей), «Я родом из детства» Виктора Турова (504 копий и 7,6 млн. зрителей), «Мне 20 лет» Марлена Хуциева (535 копий и 8,8 млн. зрителей на серию), «Синяя тетрадь» Льва Кулиджанова (483 копии и 8,5 млн. зрителей), «Сюжет для небольшого рассказа» Сергея Юткевича (420 копий и 8,1 млн. зрителей), «Степь» Сергея Бондарчука (552 копии и 3,2 млн. зрителей на

серию), «Не болит голова у дятла» Динары Асановой (544 копии и 6,6 млн. зрителей), «Полёты во сне и наяву» Романа Балаяна (502 копии и 6,4 млн. зрителей), «Охота на лис» Вадима Абдрашитова (499 копий и 5,9 млн. зрителей), «Валентина» Глеба Панфилова (496 копий и 5,4 млн. зрителей), «Голос» Ильи Авербаха (533 копии и 2,3 млн. зрителей).

И это значительно больше тиражей таких выдающихся фильмов, как «Июльский дождь» Марлена Хуциева (164 копии и 3 млн. зрителей), «Долгая счастливая жизнь» Геннадия Шпаликова (89 копий и 1,5 млн. зрителей), «Похождения зубного врача» Элема Климова (78 копий и 0,5 млн. зрителей), «Первороссияне» Евгения Шифферса и Александра Иванова (32 копии и 0,5 млн. зрителей), «Андрей Рублёв» Андрея Тарковского (277 копий и 2,9 млн. зрителей), «Иванов катер» Марка Осепьяна (197 копий и 1,0 млн. зрителей в прокате 1974 года), «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани (320 копий и 2,6 млн. зрителей; «Пиросмани» Георгия Шенгелая (209 копий и 1,5 млн. зрителей), «Мольба» Тенгиза Абуладзе (179 копий и 1,2 млн. зрителей), «Цвет граната» Сергея Параджанова (143 копии и 1,1 млн. зрителей), «Пой песню, поэт...» Сергея Урусевского (265 копий и 2,2 млн. зрителей), «Осень» Андрея Смирнова (261 копия, 9,8 млн. зрителей), «Зеркало» Андрея Тарковского (84 копии и 2,2 млн. зрителей), «Сталкер» Андрея Тарковского (193 копии и 4,3 млн. зрителей), «Смешные люди!» Михаила Швейцера (215 копий и 1,6 млн. зрителей), «Прощание» Элема Климова (270 копий и 1,3 млн. зрителей на серию), «Парад планет» Вадима Абдрашитова (263 копии и 2,2 млн. зрителей), «Мой друг Иван Лапшин» (118 копий и 1,3 млн. зрителей) (эти цифры по тиражам и числу зрителей приводятся в книге кинокритика Сергея Кудрявцева «Свое кино» и в его интернет-блоге).

И поскольку в ходе повторного проката «Долгих проводов» в 1987 году их посмотрело 1,7 млн. зрителей, можно предположить, что в 1971 году зрителей у этого фильма Киры Муратовой было никак не меньше, а значительно больше. Здесь я исхожу из того, что столь же далекий от развлекательности и тоже черно-белый фильм «Жил певчий дрозд» (1972) Отара Иоселиани даже при существенно меньшем тираже – 320 копий сумел собрать 2,6 млн. зрителей, а «Июльский дождь» (1967) Марлена Хуциева увидели 3 млн. зрителей при тираже в 164 копии...

При этом понятно, что от таких неразвлекательных фильмов, как «Долгие провода», обычные кинотеатры стремились избавиться как можно раньше, они шли там максимум неделю, а дальше плавно переходили в клубные залы — на пару дней, на один-два сеанса...

Поэтому можно смело утверждать, что даже если «Долгие провода» во всесоюзном прокате шли только две недели, то они успели собрать свои 2-3 млн. зрителей, часть из которых потом и отметила в анкете «Советского экрана» эту психологическую драму как худший фильм года...

Аналогичный пример — обычно считающийся тотально запрещенным фильм Марка Осепьяна «Иванов катер» (1972). Получив так называемую четвертую категорию и тираж 197 копий, эта драма в 1974 году вышла в советский прокат и собрала 1 млн. зрителей за первый год демонстрации.

Любопытно, что когда во времена «перестройки» (в 1987 году) «Иванов катер» вышел во всесоюзный прокат повторно, сопровождаемый теплыми рецензиями в прессе, то зрителей за первый год демонстрации собрал

зрителей даже в меньшем количестве: всего 0,9 млн. (источник — интернет-блог кинокритика С. Кудрявцева).

Не включен в эту книгу и знаменитый фильм Андрея Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». И не только потому, что о нем (как и о фильмах «Андрей Рублев» и «Мне 20 лет») написаны десятки статей и глав в киноведческих монографиях, а главным образом по причине того, что эта картина под названием «Асино счастье» в конце 1960-х (снова вопреки многочисленным утверждениям о полном запрете) все-таки побывала в советском прокате.

Вот что писала об этом киновед Нея Зоркая (1934-2006): «История Аси Клячиной», изуродованная поправками и купюрами, вышла в прокат под иронически звучащим названием "Асино счастье" и в смехотворном количестве копий» (Зоркая, 2006). Этот факт отметила и кинокритик Марина Кузнецова: «несколько отпечатанных копий пустили третьим экраном в так называемый клубный прокат, переименовав ее словно в насмешку в "Асино счастье"» (Кузнецова, 2006).

И здесь снова возникает вопрос, если сценарист Наталья Рязанцева посчитала небольшим тираж фильма Киры Муратовой «Долгие проводы», составивший 535 копий, то, вполне возможно, что «смехотворный» тираж «Асиного счастья» был соизмерим с, действительно, малыми в ту пору тиражами таких известных фильмов, как «Июльский дождь» (164 копии и 3 млн. зрителей), «Долгая счастливая жизнь» (89 копий и 1,5 млн. зрителей), «Похождения зубного врача» (78 копий и 0,5 млн. зрителей) и «Мольба» (179 копий и 1,2 млн. зрителей). И, следовательно, фильм «Асино счастье» привлек в советском кинопрокате не менее одного миллиона зрителей.

А вот, когда при триумфальной поддержке кинематографического начальства и перестроечной прессы «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» появилась на экранах в 1988 году повторным (и, надо думать, немалым) тиражом, то по итогам первого года показа в кинотеатрах она собрала у экранов кинотеатров 1,9 млн. зрителей...

На мой взгляд, это красноречиво говорит о том, что существенного зрительского потенциала у этой выдающейся по своим художественным достоинствам, но лишенной даже минимальных развлекательных приманок черно-белой драмы на деревенском материале, не было — ни в конце 1960-х, ни в конце 1980-х.

Когда я предварительно апробировал приведенный выше текст в интернете, но немедленно получил от некоторых коллег-кинокритиков отклики, в которых они, прямо-таки в духе лексики советских времен обвинили меня в «жонглировании цифрами проката», в том, что «цифры, схоластически вырванные» из подлинного политического и культурологического контекста того времени, «ничего не объясняют», «миллионы зрителей 1965-го и 1988-го годов — это совсем разные миллионы», и что я, дескать, намекал на то, что «поскольку эти фильмы были выпущены в прокат и оказались настолько незрительскими, что вряд ли стоило их реанимировать в ходе перестроечной кампании»...

Как мы видим, был применен хорошо известный манипуляционный прием, когда «оппоненту» приписываются фразы, ему не принадлежащие, и потом критикуются.

Разумеется, я и в 1980-х годах и сейчас считаю, что запрещенные фильмы во время «перестройки» совершенно справедливо были вызволены из плена «полки» и показаны зрителям, но это нисколько не отменяет реальных фактов, которые четко свидетельствуют, что: 1) «Асино счастье», «Долгие провода» побывали в прокате, в конце 1960-х и в 1971 году, соответственно, и их, как минимум посмотрело 1-2 млн. зрителей; 2) в 1960-х, 1970-х и в 1980-х годах советские зрители смотрели фильмы, подобные «Долгим проводам» и «Иванову катеру», в весьма умеренных по тем временам количествах, так как в основном предпочитали развлекательную/зрелищную кинопродукцию.

Предпочтениям советской массовой аудитории посвящена моя предыдущая монография «Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей» (Федоров, 2021). Так что и политический и социокультурный контекст советских времен мне хорошо известен, как, впрочем, хорошо известно и то, что в результате запретов «оказались отброшены на периферию наиболее перспективные тренды советского кино, что были сломаны судьбы талантливейших кинематографистов».

Да, миллионы зрителей в разные времена разные по «весу». Но не в десять же раз они отличаются? Ну, допустим, «Долгим проводам» дали бы в 1970-х тираж не в 535 копий, а 2 тысячи, и выпустили бы в широкий прокат. Неужели бы они при этом получили бы зрительскую аудиторию больше 3-4-х миллионов? Нет, конечно, так как при всех своих художественных достоинствах это неразвлекательное и незрелищное «кино не для всех»...

Разумеется, идеальным вариантом (в том числе — для самих киночиновников, так как они своими запретами или полузапретами вызывали в «посвященных кругах» ажиотаж) было просто выпустить такого рода фильмы в обычный прокат, тогда и не пришлось бы в 1980-х создавать никаких комиссий по их реабилитации...

Напомню также, что феномену зрительского успеха (в том числе и советского кино) на сегодняшний день посвящены сотни и статьи и десятки книг, в том числе таких ведущих отечественных ученых прошлых десятилетий и настоящего времени, как Н.М. Зоркая (Зоркая, 1981 и др.), Ю.М. Ханютин (Ханютин, 1976), М.И. Туровская (Туровская, 1979; 1996), М.Б. Ямпольский (Ямпольский, 1987 и др.), М.И. Жабский (Жабский, 1978; 1983; 1998; 2020), Л.Д. Рондели (Рондели, 2013), Н.А. Хренов (Хренов, 1981 и др.) и многие другие. И все эти исследования доказывают, что сложные, философски наполненные артхаусные кинопроизведения никогда не получали даже десятой части аудитории, условно говоря, «Бриллиантовой руки» или «Пиратов XX века»...

Позволю себе также обратиться к проблеме окупаемости советских фильмов в прокате.

Здесь ситуацию существенно разъясняет таблица, показывающая доходы и убытки советского кинопроката на примере нескольких фильмов 1960-х годов, то есть в то время, когда посещаемость кинотеатров была высокой (до 19 посещений в год на одного жителя) (Анашкин, 1967: 85).

Фильм	Тираж копий	Число зрителей за первый год показа (млн.)	Расходы кинопроката на оплату (тыс. руб.)			Доходы кинопроката по фильму — прокатная плата (тыс. руб.)	Убыток кинопроката только от оплаты фильма и тиража без учета экспл. расходов (тыс. руб.)
			фильма	тиража	итого		
«Весенние хлопоты» . . .	1119	10,2	314	268	582	408	-174
«Тропы Алтая»	1090	8,2	336	299	635	328	-307
«Зеленый дом»	1538	11,3	267	446	713	452	-261
«Строгая игра»	1496	13,3	284	347	631	532	-99
«Юнга со шхуны «Колумб»	1714	12,1	303	243	546	484	-62
«Поет Гоар Гаспарян»	809	4,0	376	166	542	160	-382

Из анализа данных этой таблицы следует, что даже такой относительно популярный фильм, как «Юнга со шхуны «Колумб» при тираже 1714 копий сумевший собрать 12,1 млн. зрителей, оказался в итоге убыточным (62 тыс. рублей убытка). Оказался убыточным и фильм «Строгая игра», который при 1496 копиях посмотрело 13,3 млн. зрителей, так как расходы кинопроката на оплату фильма и тиража составили 631 тыс. руб., доходы только 532 тыс. руб., то есть убытки составили 99 тыс. рублей.

Следовательно, в тогдашнем советском кинопрокате ощутимые доходы могли принести фильмы, преодолевшие порог в 15 млн. зрителей, а таких было далеко не большинство...

Среди фильмов, снятых с полки (а их было свыше трех десятков), «прибыльных» показателей добилась только «Агония» (18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации). Можно предположить также, что в случае своевременного выхода на экраны таких потенциально зрелищных картин, как «Прощай, Америка!» (1951), «Формула радуги» (1966), «Интервенция» (1968), «Урок литературы» (1968), «Всегда на чеку!» (1973), «Скворец и Лира» (1974), «Пока безумствует мечта» (1978), они также принесли бы прибыль в кинопрокате. И уж поистине чемпионские сборы могли ждать уничтоженный фильм «Момент истины» («В августе 44-го») Витаутаса Жалакявичюс, снятый по нашумевшему роману Владимира Богомолова, если бы он вышел в советский прокат 1975 или 1976 года...

Исходя, что самые популярные советские фильмы на военном материале («В зори здесь тихие...», «Щит и меч», «Сильные духом») собирали от 55 млн. до 66-68 млн. зрителей за первый год демонстрации, можно предположить, что «Момент истины» мог даже превзойти эти показатели и выйти на рубеж в 70 млн. зрителей...

Надеюсь, что материал данной книги может заинтересовать преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, исследователей, кинокритиков, киноведов, журналистов, а также широкий круг читателей, интересующихся историей киноискусства, проблемами кинематографа, кинокритики и киносociологии.

1. Рекордсмены запрещенного советского игрового кино (1951-1991), пролежавшие на «полке» свыше пяти лет или остановленные еще в процессе съемок

Агония. СССР, 1974/1975. Режиссер Элем Климов. Сценаристы Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Алексей Петренко, Анатолий Ромашин, Велта Лине, Алиса Фрейндлих, Леонид Броневой, Борис Иванов, Александр Романцов, Юрий Катин-Ярцев, Павел Панков, Нелли Пшенная, Михаил Светин, Владимир Осенев, Борис Романов и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1985 году, в итоге она собрала 18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Элем Климов (1933-2003) поставил 7 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Агония», «Иди и смотри») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сложным был путь к экрану фильма Элема Климова «Агония». Впрочем, и творческая судьба самого режиссера («Добро пожаловать...», «Похождения зубного врача», «Прощание», «Иди и смотри») была весьма тернистой.

В «Агонии» кризис России 1916 года показан с присущей Элему Климову синтезом иронии и психологизма. Фарсовые, эксцентрические сцены сменяются страшными натуралистическими видениями... В центре картины — мощная фигура Григория Распутина. Бродячий «святой старец», «провидец», «целитель», алкоголик и сексуальный маньяк, сумевший войти в доверие царской семьи, оказывать влияние на ход государственных дел.

Распутин играет Алексей Петренко (1938-2017). Актер сумел добиться поразительного результата. Роль выстроена на перепадах вулканического темперамента, животного страха, нечеловеческой силы, униженной слабости, развращенности и религиозности. Задача сложнейшая, но актеру удалось уловить нерв роли, воплотить на экране неоднозначный характер.

Не менее сложной была задача и у Анатолия Ромашина (1931-2000), сыгравшего роль императора Николая Второго. Здесь было очень легко сбиться на плакатный тон или гротеск. Но А. Ромашин сыграл человека, проигравшего страну, своим бездействием обречшего ее на страдания и разрушения.

Вокруг этих фигур — царя и Распутина — выстраивается сложная, многоплановая композиция фильма со множеством персонажей. И словно рассекая фильм на части, вторгается в сюжетную ткань историческая хроника...

Кинокритик Сергей Кудрявцев считает, что «репутация многострадального и долго запрещаемого фильма, конечно, мешает (причём до сих пор) воспринять «Агонию» без ложного пиетета. И двадцатилетняя — если считать от возникновения первоначального замысла до выхода картины в официальный прокат — история борьбы режиссёра за отстаивание своего

взгляда на эпоху крушения русской империи в целом и убийство царского кумира Григория Распутина в частности, заслуживает, разумеется, особого уважения. Хотя трудно не признать, что вынужденная трансформация манеры подачи материала (от фарсово-эксцентрической, почти в стиле русского лубка, как в первых вариантах сценария, до формы исторической хроникальной драмы в окончательной версии), с одной стороны, действительно расширила и углубила подход авторов к неоднозначным событиям российской истории. Но с другой стороны, неизбежные, пусть и незначительные, уступки цензуре в трактовке предреволюционных веяний в обществе («когда верхи не могут управлять по-старому, а низы не хотят жить по-старому») привели к тому, что парадоксально трагикомическая история возвышения «порочного старца», новоявленного Гришки Самозванца, была несколько смикширована при помощи обильного включения хроники и сцен, снятых под документальное кино» (Кудрявцев, 1997).

Кинокритик Ирина Шилова (1937-2011) писала об «Агонию» так: «Напряженное, зрелищное, апокалипсическое кинопредставление включает в себя, однако, и мощные психологические, реалистические эпизоды, и хронику... И сама картина, и отдельные ее акценты стали большой неожиданностью для кинематографического руководства... Климов развернул на экране панораму пира во время чумы. Разгул и разврат. Бесконечные интриги, вера во все предрассудки, ... неспособность царя к правлению огромным государством не исключили из внимания режиссера личную драму Николая (роль которого блестяще исполнил А. Ромашин), оказавшегося неспособным правителем и несчастным отцом. Фигура Распутина, сыгранного А. Петренко, выростала до размеров чудовищного наваждения. ... Историчность киноповествования не закрывала проблемы, но в пафосе своем разворачивала прошедшее в настоящее. ... прошедшее напоминало о пока еще не осознаваемых последствиях невнимания к жизни народа, о грядущих потрясениях, пыталось разбудить массовое сознание и искать не столь трагические пути для преобразования страны» (Шилова, 2010: 228).

Кинокритик и литературовед Лев Аннинский (1934-2019) задался вопросом: «Чем же объяснить колебания и маневры цензуры? С самого начала ей казалось подозрительным уже само намерение режиссера Элема Климова обратиться к столь скандальной фигуре в русской истории, как Григорий Распутин. Эксперты, привлеченные киночиновниками к обсуждению замысла режиссера, предостерегали от возможной «пошлости», «сенсационного обыгрывания придворных тайн», «протаскивания порнографии под видом разоблачительства». Вывод состоял в том, что не следует «вытаскивать на экран эту грязь даже в целях разоблачения царизма». Вряд ли чиновники всерьез верили в то, что в картине Климова на самом деле возможна «порнография», скорее опасливые писания «экспертов» давали им формальное право на очередные запреты съемок совершенно по другим причинам. Однако и необходимость «разоблачения царизма» не отпадала, она неуклонно входила в обязанности кинопропаганды. Одаренные же художники за подобную тему давно уже не брались, предоставляя пастись на поле соцзаказа услужливым ремесленникам, чьи унылые творения оставляли публику абсолютно равнодушной. Соблазн заполучить в дело талантливого режиссера Климова,

способного создать впечатляющую и таким образом пропагандистски-действенную картину, был для киноруководства слишком велик, и оно, преодолевая сомнения, снова выпускало режиссера на съемочную площадку. Рискнуть разрешить Климову снять «Агонию» могло побудить начальников и то обстоятельство, что режиссер, уже успевший сделать фильм «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» и «Похождения зубного врача», успел прославиться как язвительный сатирик. Расчет, надо полагать, состоял в том, что Климов изольет свой сарказм по нужному киноруководству адресу — на царя и его окружение. ...

В чем суть и сила климовского фильма? В ощущении общей болезни, разбившей российское общество и государство к 1917 году. Мы ту ситуацию привыкли мыслить двуцветно: вот виноватые, а вот правые, а если кто колеблется, так тоже не прав. Черно-белый нож, все рассекающий, логика борьбы, вполне по тем временам понятная. Но Климов отвечает на вопросы нашего времени. Он хочет понять не ту или иную сольную партию, а общий ход трагедии, поражающей все души, в нее обрушенные. ... Здесь вулканическое своеволие, таящееся за угрюмой медлительностью Петренко, оказывается поистине находкой: он играет в Распутине — помимо точных портретных черт еще и этот медвежий, проломный, необозримый, непредсказуемый бунт, играет «дурь народную», идущую наперекосья жалкому самодурству самодержцев, играет безумие не владеющей собой мощи. И этот земной, неуправляемый вариант «низового» безумия — такой же знак общего «светопреставления», как и жалкое здравомыслие высшей власти, пытающейся что-то строить на трясущемся основании» (Аннинский, 1988).

Киноведы Валерий Фомин и Лилия Маматова (1935-1996) обращали внимание читателей, что «император, сыгранный Ромашиным, отчетливо осознает, что любимая его Россия смертельно больна. И как некий рефрен и вместе — горькая аллегория: фатальная угроза постоянно висит над судьбой единственного сына государя. Болезнь наследника неизлечима, любая пустяковая царапина — и кровь уже не остановить. Кто же умеет уберечь ребенка, не дает порваться тончайшей нити его жизни? Распутин. Тот самый Распутин, которого считают виновником всех бед и несчастий России, которого надо немедленно гнать от себя... Но именно с ним расставаться нельзя. Круг замкнут. Тихий и усталый государь, которого мы видим на экране, понимает, что попал в роковую западню, из которой нет выхода. Актер и режиссер делают образ благородного и стареющего императора столь убедительным, что если даже зритель и питал заведомые предубеждения против реального исторического «самодержца», он не сможет преодолеть непосредственные впечатления от экранного его воплощения и избавиться от живого к нему сочувствия.

Особо же выделяется в «Агонии» поистине гениальное исполнение Алексеем Петренко роли Распутина. ... Актерская задача была непростой. В одном человеке предстояло выявить веер разнообразных, но при этом сплошь порочных качеств: подлость, способность к вероломству и предательству, ненасытную алчность, скотскую похотливость и непреходящее юродство. Раскрывая бесовскую сущность своего персонажа, Петренко играет на предельном форсаже, не стесняясь физиологических

проявлений — грязи, липкого пота, бешеной пены на губах. В пластическом рисунке роли нам явлен в облике человека зловещий зверь, передвигающийся в откровенные и кульминационные моменты на четвереньках, как на четырех лапах. Вынести зрелище подобного героя на протяжении длительной истории было бы затруднительно, если бы натуралистический гротеск не был сплавлен в его характеристике со сложным психологическим содержанием; Распутин на экране отталкивает и одновременно завораживает своей незаурядностью, богатырской мощью и энергией. Алексей Петренко создает у зрителя отчетливое понимание того, что не только дьявол играет с Распутиным, но и Распутин играет в дьявола, намеренно испытывая на прочность окружающую его нарядную и жантильную публику, пугая ее своей природной силой и властью, обретенной в приближении к царскому семейству.

Не зря цензоры, читая уже первый вариант литературного сценария, угадали в поведении Распутина «пугачевщину», или, как они еще писали в своих отзывах, «своего рода сублимацию народного духа». И не зря тревожились: вопреки трафаретным представлениям марксистско-ленинской историографии о «сознании народных масс» в канун славной революции, сценарий, а потом фильм представили иное: бурление темных начал «коллективного бессознательного», игру необузданной и разрушительной стихии, готовой выгнуть, перекосить всю Россию. Фильм Климова, таким образом, не ответил на требование киномуководства изобразить страну в начале века так, чтобы подтвердить «доброту и справедливость» воследовавшего потом Октябрьского переворота и вызванной уже им чередой событий. Напротив, состояние общества, представшего на экране, сулило России отнюдь не «доброту и справедливость», а страшную судьбу, то есть именно то, что и произошло в реальной истории.

О реакции киночиновников, впервые увидевших фильм Климова, нетрудно догадаться. Еще больше, как ни парадоксально, их напугало зрелище той самой «придворной камарильи», которую сами же киномуководители требовали в фильме «выпороть». ... Людям, всецело захваченным политическими играми и плетением интриг, их положение кажется прочным, они не осознают неотвратимости близкой всеобщей катастрофы, которую всем своим строем предвещает фильм. Образный мир Климова позволяет зрителю прийти к пронзительной догадке о том, что, сколько бы ни роились гротескно-карнавализованные персонажи, сколько бы ни бесновались, на самом деле в России был уже не властен никто. Она словно сорвалась с оси своей истории и понеслась в бездну. Увидев этот фильм в 1975 году, кинематографические чиновники восприняли его как развернутую метафору разложения верхов в брежневскую эпоху. Как оказалось, не зря: партийные бонзы, посмотрев фильм, узнали в его персонажах... самих себя и выразили высочайший гнев. Картина была запрещена» (Фомин, Маматова, 2003).

В книге «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3» («Полка», 2006) приводятся следующие документы, касающиеся запрета «Агонии»:

«Комитет государственной безопасности при Совете Министров СССР 1 августа 1975 г. № 2058-А. Секретно. ЦК КПСС. На киностудии «Мосфильм» закончена съемка кинокартины Э. Климова «Агония» по сценарию С. Лунгина

и И. Нусинова, в которой показан «распутинский» период Российской империи. По имеющимся в органах безопасности данным, в этой кинокартине искаженно трактуются исторические события того времени, неоправданно большое внимание уделяется показу жизни царской семьи и интимной жизни Распутина. Кинокартина содержит сцены сексуального характера. Поэтому, видимо, не случайно иностранные кинематографисты проявляют повышенный интерес к этому фильму, а прокатчики намереваются приобрести кинокартину для показа ее на зарубежном экране. В связи с изложенным Комитет государственной безопасности считает нецелесообразным выпускать фильм «Агония» на экраны страны и для продажи его за рубеж» (РГАНИ. Ф. 4. Оп. 22. Д. 1811. Л. 47).

«ЦК КПСС. Секретно. О кинофильме «Агония». ... Фильм окончен производством 25 сентября 1974 года и после неоднократных поправок принят Госкинокомитетом 18 апреля 1975 года, напечатан в двух экземплярах, на открытой аудитории не демонстрировался. Творческой группе кинематографистов осуществить свой замысел при создании этого фильма должным образом не удалось. В настоящее время Госкино СССР и отдел культуры ЦК КПСС считают нецелесообразным выпуск кинофильма «Агония» на экран. Зав. отделом культуры ЦК КПСС В. Шауро. Председатель Госкино СССР Ф. Ермаш. 14 августа 1975 г. (РГАНИ. Ф. 4. Оп. 22. Д. 1811. Л. 44).

Отзывы зрителей об «Агонии», как правило, показывают, что аудитория и сегодня признает талант ее авторов:

«Очень сильный и тяжелый фильм. Игра Алексея Петренко просто поражает, у меня было ощущение, что это не актер, а настоящий Григорий Распутин. Такой пронзительный взгляд! ... Атмосфера передана жестко и порой жестоко. Но такова суровая правда жизни и того смутного времени» (Натали).

«Фантастическая, гениальная работа Алексея Петренко! Смотреть фильм временами просто тяжело — настолько сильно ощущение приближающейся катастрофы. Бездна во всем, в глазах актеров, в цвете, в музыке» (Эйс).

«Главное в искусстве — не точнейшая передача каких-то в данном случае исторических фактов, а отражение эмоционального состояния того времени. Так вот это состояние в фильме передано с небывалой мощью и в тоже время точностью, и использование разнообразных и новаторских художественных средств. Смотрел фильм "Агония" 12 раз с различными товарищами и каждый раз открывал для себя новые пласты мысли, заложенные художником-режиссером! И то, что фильм до сих пор заставляет людей делиться во мнениях на два противоположных политических лагеря, только доказывает силу и актуальность этого киношедевра. Монархия, РПЦ, купечество, министры, дворянство, суеверие и прочие ныне искусственно восхваляемые институты подвержены спокойной, но беспощадной критике» (Иван).

Всегда начеку! (На Севере, на Юге, на Востоке, на Западе). СССР, 1973. Режиссер Ефим Дзиган. Сценаристы Ефим Дзиган, Вадим Кожевников. Актеры: Татьяна Ленникова, Александр Дегтярь, Пётр Чернов, Николай Алексеев, Алексей Преснецов, Сергей Мартынов, Владимир Соколов, Виктор Павлов, Дальвин Щербаков, Майя Менглет и др. **Съемки фильма**

были остановлены после того, как была готова первая серия. На их продолжение был наложен запрет. Фильм во всесоюзный кинопрокат не выпускался. В 2010 году эта картина (вернее, ее завершенная первая серия) была показана на кинофестивале архивного кино в Белых столбах.

Режиссер Ефим Дзиган (1898–1981) поставил 15 фильмов (в основном на так называемую историко–революционную и военную тему: «Первый корнет Стрешнев», «Бог войны», «Мы из Кронштадта», «Если завтра война», «Первая конная», «Пролог», «Железный поток»), три из которых («Мы из Кронштадта», «Если завтра война», «Железный поток») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

После масштабной эпопеи «Железный поток» Ефим Дзиган решил порадовать зрителей не менее масштабным широкоформатным цветным фильмом, но уже про шпионов и пограничников — «Всегда начеку!» («На Севере, на Юге, на Востоке, на Западе»). Планировалась дилогия, но в итоге к 1973 году была снята только первая часть: съемки были внезапно остановлены, а сама картина запрещена к показу.

Журналист и критик Алексей Мокроусов считает, что фабула фильма «Всегда начеку!» похожа на анекдот: «генерал-оперативник, занимающийся поиском шпионов, одновременно водит в музее погранвойск экскурсии для иностранных журналистов, а шпионы пробираются на танковые учения стран Варшавского договора, где один из них должен в целях провокации застрелить другого. Но наши начеку с той минуты, когда враги приплыли на льдине к советскому берегу. ... Печальная история человека, которого в кино интересовал социальный заказ, который ежедневно следил за политическими флюгерами, но трагически не поспевал за эстетическими запросами времени. ... В искусстве его давно уже интересовала не форма, но социальный заказ, он перестал заниматься киноязыком, переключившись на кинопередовицы. Догадался ли он хотя бы под конец жизни, что именно авторов передовиц забывают в первую очередь? ... Случай Дзигана не уникален, но почему-то от понимания этого горечь не исчезает» (Мокроусов, 2010).

Кинокритик Виктор Матизен полагает, что «не имея никакой художественной ценности, подобные опусы представляют интерес как окаменелые свидетельства психологии своих создателей и общественной атмосферы. ... Показательно, что многие из этих поистине клинических картин снимались режиссерами преклонного возраста. В кино признаки упадка интеллектуальных сил гораздо явственнее, чем в литературе. А уж когда понижение IQ накладывается на сервильность, присущую отечественным кинематографистам как деятелям наиболее зависимого от власти искусства, — пиши пропало» (Матизен, 2010).

В чем же причина запрета фильма «Всегда начеку!»?

Ведь, казалось бы, уже один только соавтор сценария — известный писатель Вадим Кожевников (1909–1984), автор романа «Щит и меч», должен был внушать уважение «верхов». Да и авторитет самого Ефима Дзигана, постановщика ура-революционной драмы «Мы из Кронштадта», официально причисленной к советской киноклассике, тоже нельзя было просто так

списать в архив. Плюс тематика была выбрана В. Кожевниковым и Е. Дзиганом проверенная, «верняковая» – лент про вражеские шпионские (безуспешные) происки в СССР всегда снималось множество, и большинство из них спокойно выходило на экран.

Виктор Матизен полагает, что причина запрета ленты «Всегда начеку!» была в её низком художественном качестве и «чрезмерной глупости, вызвавшей у высокого начальства такую же оскомину, какую вызвал последний фильм Григория Александрова «Скворец и лира» (Матизен, 2010).

Честно говоря, мне эта версия представляется несостоятельной, так как я могу без труда назвать десятки художественно слабых и глупых кинолент, которые в СССР беспрепятственно выпускали в прокат и в 1972-1973 годах, и раньше и позже...

Другое дело – причины политические.

Судите сами: прямо во время съемок фильма «Всегда начеку!», 22-30 мая 1972 года состоялся визит президента США Р. Никсона в СССР, в ходе которого между СССР и США был подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе «Союз» – «Аполлон». Более того, 18 октября того же года СССР и США подписывают торговый договор...

А тут у Дзигана с Кожевниковым в фильме всю действуют американские шпионы-provokatory!

Но и это еще не все: в 1974 году Р. Никсон еще раз посещает СССР и 3 июля подписывает договор об ограничении подземных ядерных испытаний. Разрядка не прекратилась и после отставки Никсона: 23-24 ноября 1974 года в СССР приехал президент США Дж. Форд. 17 июля 1975 года в космосе состоялась успешная стыковка советского «Союза» и американского «Аполлона». А 1 августа 1975 года СССР вместе с западными странами подписал Хельсинский Акт Сопровождающих по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Вы скажете, а как же советские фильмы про западных шпионов "Пятьдесят на пятьдесят" Александра Файнцимера (31,9 миллионов зрителей) и "Меченый атом" Игоря Гостева (27,7 миллионов зрителей), выпущенные в советский прокат аккуратно в 1973 году?

Отвечаю: эти бойцы идеологической борьбы успели проскочить на экраны по инерции, еще до начала так полномасштабной разрядки между СССР и США: запущенные в кинопроизводство еще в 1971 году и полностью завершённые в 1972, «Меченый атом» и «Пятьдесят на пятьдесят» оказались в прокате зимой 1973 (22 января и 4 февраля соответственно), и уже к апрелю 1973 их сменили на экранах совсем другие ленты.

А вот в «хельсинско»-«союзо-аполлонском» 1975 году выпуск этих шпионских лент был бы уже невозможен.

В итоге с апреля 1973 и практически до начала 1980-х никаких новых советских фильмов про американских шпионов на экраны не выходило.

Несколько забегаю вперед, отмечу, что похожая история с несоответствием шпионской антизападной тематики с политикой разрядки приключилась и с запрещенным в 1974 году фильмом Григория Александрова «Скворец и Лира»...

В отличие от Ефима Дзигана и Григория Александрова эту изменившуюся политическую конъюнктуру очень хорошо чувствовал автор «Ошибки резидента» (1968) и «Судьбы резидента» (1970) – режиссер Вениамин Дорман (1927-1988). В эпоху «детанта» он быстро переключился на приключенческие «Пропавшую экспедицию» (1975) и «Золотую речку» (1976), но на новом витке «холодной войны» расчетливо вернулся к «Возвращению резидента» (1982) и к «Концу «Операции «Резидент» (1986).

Так что смею предположить, что если бы Ефим Дзиган сумел завершить съемки своего двухсерийного фильма в 1972 году, он, скорее всего, успел бы без всяких проблем выйти прокат...

Вторая попытка Виктора Крохина. СССР, 1977. Режиссер Игорь Шешуков. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Людмила Гурченко, Николай Рыбников, Олег Борисов, Александр Харашкевич, Виктор Полуэктов, Михаил Терентьев, Лев Лемке, Антонина Богданова, Александр Пашутин, Владимир Заманский, Леонид Дьячков, Иван Бортник и др. **Фильм в конце 1970-х был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Режиссер Игорь Шешуков (1942-1991) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, но, пожалуй, именно «Вторая попытка Виктора Крохина» стала его главной режиссерской работой.

В конце 1970-х эта драма не смогла преодолеть цензуру по причине социальной остроты и показа семейного быта, лишённого утепляюще-лирических моментов. Последовали обвинения в пессимизме и мрачности показа жизни советских людей.

Советская пресса эпохи «перестройки» встретила «Вторую попытку Виктора Крохина» довольно тепло.

Кинокритик Мирон Черненко (1931-2004) отметил, что «просто поразительно, как реально и непринужденно, словно и впрямь из какой-то неснятой хроники тех лет, вырастает на экране неприютный, голодный быт сороковых-послевоенных, нищее царство коммунальных квартир... Просто поразительно, как движутся, живут, чувствуют в густом этом мире, который никак уже не назовешь «ретро», который очерчен грубыми, жесткими, отнюдь не ностальгическими мазками, люди тех лет... И наконец, увидится в этом коловороте судеб мальчишка, зверек военной поры, так и не наевшийся вдоволь..., уверовавший в том, что нет на свете ничего выше силы кулака, глазомера, реакции, немедленного возмездия каждому, кто только посмеет... Вот о нем, о мальчишке, который родом отсюда... картина Игоря Шешукова, захлебывающееся от избытка чувств, неровное, клочковато-шероховатое повествование...» (Черненко, 1987: 12).

А кинокритик Татьяна Хлопьянкина (1937-1993) писала об этом фильме в «Советском экране» так: «Сегодня мы уже не нуждаемся в тех закадровых пространственных комментариях, которыми оказалось снабжено действие «Второй попытки Виктора Крохина». Впрочем, вряд ли они были нужны и раньше. Но теперь особенно режут слух. Мы стали на десять лет

умнее, и из воздуха этой сложной, неординарной картины, из ее атмосферы способны самостоятельно извлечь ее смысл, ее горечь и скрытую нежность. В результате Виктор Крохин, вернувшийся сегодня на экран, сумел сказать нам все то, что собирался, но кое-что и сверх этого. Он дал нам почувствовать, как изменилось время, и какая огромная дистанция лежит между 1977 годом и 1987-м. Встретим же этого запоздавшего гостя с уважением – в переменах, которые с нами произошли, есть и его заслуга...» (Хлопьянкина, 1987: 9).

Кинокритик Елена Стишова на страницах журнала «Искусство кино» утверждала, что «десять лет отлучения не прошли для картины даром. Она остыла. Не потому, что за это десятилетие мы навидались послевоенных коммуналок. Таких, как здесь, не было. Сквозной образ боксерского ринга и кулачного боя по-прежнему прочитывается как метафора борьбы за существование. Но тогда, в 1977-м, когда живая жизнь сегодняшнего дня вытеснялась с экрана равного рода литературщиной под флагом необходимого зрителю, как хлеб, жанрового кино, эта нервная, неровная, с очевидными срывами картина представляла и от послевоенной реальности со всей ее унижительной для личности нищетой, и от реальности тех лет с ее сносным бытом и жгучими духовными проблемами. ... Брожение духа, решающего вечный вопрос: кто я — тварь ползучая или право имею? — фильм запечатлел. И в этом смысле он полностью принадлежит 70-м: крушение веры в немедленную победу добра заставило усомниться во многих ценностях, породило цинизм «железных мальчиков», философию личного успеха» (Стишова, 1987).

Мнения зрителей XXI века о «Второй попытке Виктора Крохина», как правило, неоднозначны:

«Фильм о простых людях, ... о буднях, о попытке стать человеком, честным, без подлости. ... Жаль, что не вышел этот фильм в свое время» (Туся).

«Очень честный фильм о людях, стремящихся к успеху. В спорте и в жизни такое бывает чаще, чем обычно показывают в кино, особенно в те времена. ... Значит за победу в жизни ты заплатишь одиночеством... Вот об этом фильм... И это немало.... Фильм является блестящим произведением кино... Он не оценен тогда по достоинству, и сегодня все также в забвении» (Флим).

«После просмотра мне показалось, что фильм оборван и остался осадок недосказанности. ... А актерский состав действительно хорош» (Сибиряк).

«Если честно, то идея фильма не совсем понятна. Не понятно, что хотели сказать авторы: хорошо или плохо поступил герой? Оценки нет, есть только констатация... Искусство должно нести какие-то нравственные критерии: это — хорошо, это — плохо, это — честно, это — нечестно, это — нравственно, это — подло и т.д. Да, возможно, что в жизни чаще выигрывают не совсем честно (не только в спорте), но ведь это не норма. ... На мой взгляд, фильм недоделанный, и позиция авторов абсолютно невнятная» (Тополь).

«Думаю, фильм не напрасно положили на полку. ... фильм невнятный, и виноват в этом прежде всего режиссер. ... Некоторые сцены явно затянуты, а другие наоборот обрезаны» (Андрей).

Житие и вознесение Юрася Братчика (Христос приземлился в Гродно). СССР, 1967. Режиссеры Владимир Бычков (при участии Сергея Скворцова). Сценарист Владимир Короткевич (по собственному роману "Христос приземлился в Гродно"). Актеры: Лев Дуров, Илья Рутберг, Лев Круглый, Алексей Смирнов, Павел Кормуни, Любовь Румянцева, Анатолий Столбов, Владимир Васильев, Донатас Банионис, Валерий Носик, Виктор Авдюшко и др. **Фильм в 1960-х – 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1989 году.**

Режиссер Владимир Бычков (1929–2004) за свою творческую биографию поставил 17 фильмов, в том числе такую заметную ленту, как «Город мастеров» (1965). Самым кассовой его работой стало «Достояние Республики» (1972). Именно эти два зрелищных фильма – «Город мастеров» и «Достояние республики» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

На счету Сергея Скворцова (1904-1983) только один полнометражный игровой фильм, снятый при его режиссерском участии, – «Житие и вознесение Юрася Братчика» («Христос приземлился в Гродно»).

Действие этой картины происходит в XVI веке, по ходу сюжета некий лицедей является людям в образе Христа...

В итоге после многочисленных «поправок» эта картина была отвергнута цензорами из госкино по причине «нечеткой» трактовки религиозной темы, сложности киноязыка, попала под запрет и вышла в прокат только в 1989 году.

Мнения зрителей XXI века об этом фильме Владимира Бычкова неоднозначны:

«Не скажу, что фильм понравился, но интересный, замечательная работа режиссера. ... Не берусь назвать фильм богохульным, но имя Святого и комедия это уже не есть хорошо. ... И не люблю насмешки в сторону любой религии, особенно над чувствами верующих» (Новикова).

«В целом фильм понравился, хотя некоторые сюжетные линии — псевдосвятые, "исцеление" симулянтов — явно перекликаются с "Праздником святого Йоргена". И в связи с этим просто удивительно, почему фильм двадцать лет пролежал на "полке"!» (Г. Воланов).

Заячий заповедник. СССР, 1973. Режиссер Николай Рашеев. Сценарист Василий Решетников. Актеры: Евгений Лебедев, Александр Калягин, Лев Дуров, Александр Хочинский, Александр Потапов, Владимир Рецептер, Ирина Соколова, Наталья Боровкова и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Режиссер Николай Рашеев поставил девять полнометражных игровых фильмов (среди них – «Маленький школьный оркестр», «Короли и

капуста», «Яблоко на ладони»), но самой известной его работой остался телевизионный «Бумбараш».

Действие музыкальной сатирической комедии происходит в некоем заячьем заповеднике, где зайцы давно уже съедены, а директор (Евгений Лебедев) ожидает от начальства «строгача»... Но тут неожиданно в центре заповедника начинает бить фонтан минералки, и директору приходит в голову мысль организовать ее продажу...

Киночиновники 1970-х, по-видимому, испугались сатирических стрел, направленных против бюрократии и воровства, однако, на мой взгляд, опасались зря. В отличие от «Бумбараша», «Заячий заповедник» был сделан с духе архаичных советских оперетт – с невыразительной музыкой, плосковатым юмором, студенческо-капустническими стихами и речитативами – и, несмотря на участие известных, изо всех сил комикующих актеров, собрать какую-либо существенную аудиторию в прокате никак не мог...

Понятно, что советская «перестроечная» пресса не могла не поддержать эту «полочную», да и еще и сатирическую комедию.

Сценарист и кинокритик Роберт Виккерс (1931-2000) был уверен, что «было бы несправедливо назвать картину «морально устаревшей». К сожалению, мишени, в которые целились ее критические стрелы, еще не исчезли из нашего обихода. Зло может маскироваться, приспосабливаться к любым обстоятельствам. А любители поживиться за государственный счет становятся особенно находчивыми, когда их благополучие находится под угрозой» (Виккерс, 1987: 5).

Весьма позитивно, хотя и со ссылкой на «консервативность» вкусов массовой аудитории, отозвался о «Заячьем заповеднике» кинокритик Борис Берман, отметив, что он «очень смешной... Евгений Лебедев, Александр Калягин, Лев Дуров и Александр Хочинский, изображая прохиндеев и жуликов, ... играют с такой фантазией, с такой легкостью и, если хотите, ребяческой дурашливостью, что многие эпизоды фильма впору определить как виртуозные эстрадные скетчи. ... «Бумбараш», как вы помните, нравился многим. У «Заячьего заповедника» поклонников, думаю, будет меньше. Острая форма, избранная авторами и необычная, и, главное, непривычна. А непривычное, так уж сложилось, нередко отталкивает зрителей. В том числе и «нерядовых» (Берман, 1987: 12).

Зато не связанные никакими «перестроечными» обязательствами и «соломками» зрители XXI века, как правило, считают «Заячий заповедник» творческим провалом:

«"Заячий заповедник", конечно, неудача. Слабый сценарий, запущенный только ради заполнения плановой единицы, не обещал шедевра. ... Для полноценного мюзикла нужна хорошая драматургия и куда большие финансовые затраты» (Б. Нежданов).

«Е. Лебедев, Л. Дуров и А. Калягин совершенно растворились в бездарном действе, поставленном, как будто, силами школьного драмкружка. И в этом смысле даже непонятно зачем было "Заячий заповедник" запрещать: выпустили бы в прокат – он бы сам провалился и о нём бы сразу все забыли!:) А так у "Заячьего заповедника" нарисовался некий ореол "мученического

фильма", что и подвигло меня сегодня его посмотреть и потом очень пожалеть о напрасно потраченном времени!» (Г. Воланов).

«Боже мой! Хочется спросить: "Что это было?". ... Натыкаюсь, замираю, видя любимых актеров... Пытаюсь вникнуть, перебороть себя, мол, не могут эти звезды сниматься в плохом кино. Не выдерживаю: оказывается, они смогли каким-то чудом участвовать в этой авантюре. ... Несмотрительно» (Ирина).

«Это из серии – каким кино быть не должно! Букет великолепных актёров... пытается своей импровизированной игрой спасти совершенно пустой сценарий этого действия... И у них ничего путного не получается, потому мы тут видим, то что видим – очень скверное кино» (Воланд).

Интервенция. СССР, 1968. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Лев Славин (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Владимир Высоцкий, Валерий Золотухин, Ольга Аросева, Гелена Ивлиева, Ефим Копелян, Руфина Нифонтова, Владимир Татосов, Юрий Толубеев, Валентин Гафт, Марлен Хуциев, Георгий Штиль, Сергей Юрский и др. **Фильм в 1960-х – 1970-х годах в советский кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Режиссер Геннадий Полока (1930–2014) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, но только два из них («Республика ШКИД» и «Один из нас») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В трагикомедии «Интервенция» действие разворачивалось в Одессе во время гражданской войны.

Фарсовый характер фильма крайне не понравился тогдашнему начальству, и 17 мая 1968 года был подписан Приказ Председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романова: «Просмотр и обсуждение этого фильма показали, что режиссер Г. Полока не справился с задачей создания кинокартины на важную тему. В фильме с обывательских позиций показана обстановка в южном городе в годы гражданской войны. Целая вереница безвкусных, лишенных всякого смысла эпизодов составляет содержание этой картины. Избранная режиссером фарсовая стилистика пришла в полное противоречие с героико-революционным пафосом литературной первоосновы и исходным замыслом фильма. Изображение героической борьбы революционеров-подпольщиков теряется в потоке нелепых масок, фарсовых сцен и в результате выглядит окарикатуренным. Изобразительное решение фильма неинтересно, чуждо традициям советской кинематографии» (Романов, 1968. Цит. по «Запрещенные фильмы (Полка). М., 1993). Так фильм был запрещен.

Киновед Олег Ковалов более развернуто объясняет причины запрета «Интервенции»: «Полока, создавая «Интервенцию» – красочное экранное зрелище, переполненное озорными отсылками к самым разнообразным произведениям советской эпохи, – работал на "заминированном поле": даже

когда он самым беззлобным образом переосмыслял кадры и мотивы советской киноклассики, его фильмы воспринимались руководством как насмешка над идеологией, главным оружием аппаратчиков. ... Конечно, власти обычно бывают более нетерпимы к эстетике, чем к идеологии, и кинематографическое руководство не могли не раздражать условные краски и решения фильма... Но главная причина запрета ленты была столь постыдна для режима, что о ней не говорилось вслух. Недавно отгремела «Шестидневная война», а среди героев этого «одесского» фильма было, разумеется, много евреев. Налётчики в сдвинутых на ухо канотье пришли сюда из Бабеля, мечтатели со скрипочками – из Шагала. Когда средства массовой информации по спущенной сверху команде враз завопили об "израильских агрессорах", фильм со столь любовно и густо выписанным национальным колоритом был обречён – и не имело значения, "советский" он или "антисоветский"» (Ковалов, 2010).

В год выхода многострадальной «Интервенции» на экраны советская пресса оценила ее неоднозначно.

К примеру, рецензент украинского журнала «Новини кіноекрана» написал свою статью в духе соцреалистических времен, подчеркнув, что «веселый балаган – это первый поверхностный слой фильма. А за ним – раздумья про жизнь и смерть, сатира на старый мир и увлеченная самоотверженность борцов за революцию» (Вольфсон, 1987: 5).

А кинокритик Ольга Шервуд отметила, что «после бесконечных однообразных, лишенных начисто признаков какой-либо эстетической мысли картин нам требуется теперь изрядное усилие, чтобы войти в игру на равных. Для этого, кроме непредубежденности, нужно и знание; правда, сам фильм щедр на «подсказки»... И вот со всех сторон: — Балаган! — Цирк! — Театр масок! — Лубок! — Мейерхольд! — Пародия! — Эйзенштейн! — Плакат! — Мюзик-холл! — Да это просто колода карт! О, да! Создатели фильма, как игроки высокого класса, перетасовали все это виртуозно, и расклад получился по форме похожий разве что сам на себя, а по духу — возрождающий романтические традиции нашей литературы и искусства 20-х годов. Дух несомненен — а дальше возьмите историю в партнеры и гадайте-разгадывайте ее ходы» (Шервуд, 1987).

С Ольгой Шервуд был согласен и Сергей Ильченко, так как «сам режиссер осторожно намекнул в фильме на ту традицию, которую он пытался иронически переосмыслить. Некоторые из его внутрикадровых композиций почти «дословно» воспроизводят кадры бессмертного эйзенштейновского шедевра — «Броненосец „Потемкин“»: толпа, бегущая по лестнице; львы, «восставшие из камня»; процессия на морском молу. В двадцатые годы Эйзенштейн снял о революции оптимистическую трагедию. Сорок лет спустя Полока рассказал о революции и ее героях в жанре веселом и эксцентричном, где может смешиваться «все и вся». ... Каждая сцена имеет не только свою жанровую тональность, сюжетную законченность, как цирковой номер, но и чисто цветовое решение: от ослепительной белизны пролога до кроваво-черного колорита игорного дома. Общая эксцентрика всех слагаемых сохраняется и множится» (Ильченко, 1987).

Куда более сдержанно отнесся к «Интервенции» кинокритик Виктор Демин (1937-1993), написавший на страницах журнала «Искусство кино»

так: «На меня обиделся режиссер Геннадий Полока. В опросном листе «Недели» я слишком мало звезд поставил рядом с «Интервенцией». Другие критики тоже, впрочем, не были щедры. ... Я, однако, хотел бы сейчас сказать слова совсем на другую тему. О том, как бы нам по старой привычке очаровываться и создавать легенды не перепутать восстановление справедливости с лавровым венком, которым удостоивают шедевры. Двадцать два года «Интервенция» пылилась на полке. Пылилась решительно ни за что. Художнику проямлили что-то в том духе, что революция вызывает чувство благоговения, уж никак не смеха, тем более такого балаганного, к которому приглашает фильм. Художник отвечал: мы смеемся не над революцией, а над ее врагами. Ему разъяснили дополнительно: вы не поняли, здесь веселые, тем более пародийные, краски неуместны. Кошунственны. Такая тема. ... Полока — эксцентрик, поклонник площадных жанров. Его звала к себе стихия игры, ряжения, карнавального маскарада. Причем в противовес всем наставлениям он искал не кинематографический эквивалент упоенной театральности пьесы Льва Славина, а способы расширения, возгонки ее, возможность — с помощью экрана — сгустить, сконцентрировать условность, сделать ее дважды, трижды условностью. ... Сегодня у Полоки двойной праздник. Время иногда награждает мужественных. Телевидение сняло с полки четырехсерийное «Наше призвание». «Интервенция» — тоже повод для поздравлений. Справедливость наконец-то восстановлена. Общество получило труд художника, скрываемый от всех нас по прихоти бюрократов. И... И давайте зачислим его в шедевры? Таково привычное свойство нашего обиходного мышления» (Демин, 1988: 25).

Сдержанно отнесся к «Интервенции» и Анатолий Макаров, отметивший на страницах «Спутника кинозрителя», что этот «фильм остается в сознании пусть не безупречным стилистически, но, несомненно, живым явлением искусства» (Макаров, 1987: 3).

Мнения зрителей XXI века об «Интервенции» тоже разделились:

«Про «Интервенцию» скажу так: это шедевр! Режиссура, съемки, музыка, актерские работы бесподобны. Смотрел много раз этот фильм и всегда — с огромным удовольствием» (Леонид).

«Фильм слабый. Да, отдельно взятые номера и игра артистов — прекрасны. Но вот беда — всё вместе не собирается. Цельности нет. А цельность должна быть и у комедийно-пародийного. Иначе это тогда уже просто ревю, где выступления каждого связывает какой-нибудь конферансье» (Лина).

«Фильм, по-моему, неудачный, много хуже пьесы Льва Славина. Понимаю, почему фильм не пошел на экраны и был прочно забыт. Весь фильм — надоедливые хохмочки, от которые зеваешь от скуки. Плоско, уныло и с претензией. Персонажи картонные, даже блестящие актеры не помогли. Пьеса Славина — оптимистичная трагедия, повесть о том, как можно остаться человеком даже при смертельной опасности, как можно шутить и делать свое, зная, что смерть — вполне реальная угроза. А фильм — скучная клоунада, глубоко разочаровал» (Элиабель).

Киевские фрески. СССР, 1966. Режиссер Сергей Параджанов. Сценаристы Сергей Параджанов, Павел Загребельный. Актеры: Тенгиз

Арчвадзе, Антонина Лефтий, Вия Артмане, Афанасий Кочетков, Николай Гринько, Михаил Глузский и др. **Съемки этого фильма были прерваны на начальном этапе, дальнейшая работа над фильмом была запрещена.**

Режиссер Сергей Параджанов (1924–1990) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент, увы, не вошли его признанные шедевры «Тени забытых предков» и «Цвет граната». А вошла одна–единственная незамысловатая колхозная комедия «Первый парень»...

По словам актрисы Вии Артмане (1929-2008), сниматься в «Киевских фресках» ей было весьма непривычно: «Неизгладимое впечатление. Мы лежали в гробу с Николаем Гринько. Я была вся в белом, даже кожу выбелили, и только бусы и губы были коралловые. А Гринько разглаживал мои волосы – у меня была такая трехметровая коса... И уже по пробам я видела, что это гениально!»...

В итоге от фильма осталось всего 15 минут пробного материала, насыщенного сложными поэтическими метафорами (оператор – Александр Антипенко), которые были впервые показаны публике лишь в 1988 году, на кинофестивале в Мюнхене.

Даже сегодня материал «Киевских фресок» поражает своей сюрреалистической свободой и смелой живописной изысканностью.

Впечатления зрителей XXI века, видевших сохранившиеся фрагменты «Киевских фресок», таковы:

«Закрыли такой фильм! И руки не отсохли! Недавно видели по телевидению кино- и фотоматериалы, которые чудом сохранились – невероятно красивые Артмане и Кочетков, красивые, как ни в одном из своих фильмов, в черной одежде стильной моды 60-х, какие у них движения, взгляды ... Можно только представлять, какое волшебство могло получиться!» (Юлия).

«Это не фильм конечно, фрагменты и целостного впечатления составить, к сожалению, невозможно. Киноязык абсолютно метафоричный, где-то даже и сверх. Снято средним планом и кадры есть поразительно красивые, как живописные» (Июнь).

Комиссар. СССР, 1967. Режиссер и сценарист Александр Аскольдов (по мотивам рассказа В. Гроссмана «В городе Бердичеве»). Актёры: Нонна Мордюкова, Ролан Быков, Раиса Недашковская, Людмила Волынская, Василий Шукшин, Люба Кац, Павлик Левин, Дима Клейман, Марта Браткова, Игорь Фишман, Отар Коберидзе, Валерий Рыжаков и др. **Фильм был запрещен и на экранах не показывался вплоть до 1987 (фестивальный показ) и 1988 (кинопрокат). В итоге его посмотрело 3,5 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Это единственный полнометражный игровой фильм режиссера Александра Аскольдова (1932-2018), которого после запрета «Комиссара» на двадцать лет лишили права работать в кинематографе.

Действие драмы «Комиссар» происходит в эпоху гражданской войны, но взгляд Александра Аскольдова на события тех лет был «неканоническим», а потому опасным для советской идеологии.

Киновед Валерий Фомин подробно описывает причины запрета «Комиссара»: чиновники госкино считали, что этот фильм «является не просто отрицанием, а поруганием революции, ее высоких гуманистических целей и задач, тех светлых идеалов, за которые боролись и умирали ее бойцы. Революция, по мысли автора, независимо от ее характера, равно как и гражданская война, сопутствующая революции,— в любом случае является абсолютным злом. Эти общественные катаклизмы несут несчастье всем человеческим существам — независимо от их места, занимаемого ими в социальной системе, независимо от их места в этой борьбе. ... И еще более поразительно, что это произведение могло появиться на свет в канун великого праздника — 50-летия Великой Октябрьской революции» (А. Ахтырский), и в картине «дается неверное решение темы революционного гуманизма и пролетарского интернационализма. По картине объективно получается, что революция — это сила, противостоящая человеку, его стремлению к личному счастью. ... Во время обсуждения материала фильма в сценарно-редакционной коллегии Главного управления художественной кинематографии принято решение дипломную работу А. Аскольдова в том виде, как ее представила студия и Высшие режиссерские курсы, не принимать» (Начальник Главного управления Ю. Егоров, Главный редактор Сценарно-редакционной коллегии Е. Сурков).

Итоги многочисленных обсуждений подвел тогдашний Председатель Комитета по кинематограф при Совете Министров СССР Алексей Романов (1908-1998), утверждая, что фильм Александра Аскольдова «Комиссар» «совершенно неприемлем для нашего экрана ... В чем крупная ошибка этого фильма? В нигилистическом восприятии истории нашей революции. ... Можно ли принять фильм в том виде, в каком он представлен? Нет, нельзя».

Поскольку режиссер путем обращения в разные инстанции продолжал борьбу за выход «Комиссара» на экран, он был наказан — в 1969 году уволен с работы и исключен из КПСС.

Отлученный на долгие годы от кино Александр Аскольдов и после выхода «Комиссара» в советский прокат (1988) весьма болезненно относился к судьбе своего многострадального детища и, на пресс-конференции одного из зарубежных фестивалей утверждал, что советская пресса по-прежнему игнорирует его произведение.

Побывав на этой пресс-конференции, кинокритик Валерий Кичин на страницах газеты «Советская культура» выступил с открытым письмом, адресованным непосредственно режиссеру: «Какое может быть молчание, если «Комиссару» уже посвятили восторженные строки и целые статьи «Известия» и «Неделя», «Советская Россия» и «Вечерняя Москва», «Советский фильм» и «Советский экран», «Искусство кино» и «Московская правда», «Московские новости» (трижды!) и рижское «Кино», «Московский комсомолец», «Досуг в Москве» и даже «Кинемеханик»... И это задолго до выхода картины в прокат! Какое ж молчание, если только «Советская культура» раз восемь возвращалась к «Комиссару», скрупулезно отмечая его

международные успехи, если дала под рубрикой «Спектр мнений» рецензии сразу нескольких критиков, если напечатала страстную статью Евтушенко! ... Вы говорили в Торонто о том, что фильм замалчивает Центральное телевидение. И мне хотелось ущипнуть себя — неужто мне померещились на телеэкране в Москве кадры Вашего фильма с чрезвычайно доброжелательным комментарием секретаря правления Союза кинематографистов В. Демина? А интервью с Вами, которое вел А. Плахов? Вы утверждали, что международный успех «Комиссара» тщательно скрывается от общественности. И мне снова хотелось прервать сей сон — ведь уже читал про западноберлинский триумф, более того, сам радостно передавал в Москву информацию о триумфе «Комиссара» в Монреале. А потом, если уж быть совсем точным, появилась еще и специальная заметка под заголовком «„Комиссар“ в Торонто». ... Теперь фильм Ваш в прокате. Будут, наверное, и новые рецензии. Он не вызвал в публике ожидаемого ажиотажа. Но здесь, мне кажется, тоже нет злобной руки «коррупцированных художников», которым «не нравится, когда у картины успех», нет подрывной деятельности «новых руководителей Союза кинематографистов», которые «состязаются в самоутверждении» — вновь цитирую Ваши пресс-конференции. Просто фильм кому-то оказался интересен, кому-то нет. Что, по-моему, нормально. Ненормально — это когда успех художественный подменяется успехом скандальным, чего чиновники, усердно запрещавшие фильм в течение 20 лет, несомненно, добились. Ведь западная печать, как легко заметить, гораздо больше наэлектризована Вашей действительно драматичной судьбой, чем категориями художественными. Это объяснимо: Вашу горечь разделяют не только за рубежом, но и ваши соотечественники — коллеги, и критики, и даже те, кому фильм не близок» (Кичин, 1988).

Обратимся теперь к тому, как советская пресса эпохи «перестройки» встретила выход «Комиссара».

Учитывая, что первый публичный показ «Комиссара» состоялся в 1987 – в год семидесятилетия советской власти, – кинокритик Елена Стишова опубликовала на страницах «Советского экрана» вполне традиционный для начала перестройки текст: «фильм «Комиссар» — произведение, отмеченное подлинно философской глубиной раздумий о революции и людях, за нее сражавшихся. ... Аскольдов одним из первых ввел в киноповествование о прошлом смысловой пласт современного сознания — как систему духовных координат. Экранное время сгущено. Действие происходит на границе реальности и мифа. В общей судьбе участников драмы высвечивается сверхсмысл, им неведомый, открывшийся только потомкам. ... наутро Клавдия уйдет умирать за правду, а Мария с Ефимом останутся нянчить ее сына. Это будет их вклад в дело революции» (Стишова, 1987: 14-15).

Примерно в таком же ключе была выдержанна и статья кинокритика Константина Щербакова, отметившего, что «режиссер строит киноповествование на точных деталях, достоверных реалиях времени. Но сходясь, сталкиваясь, как в горячечных видениях Клавдии, они высекают поэтическую мысль, дают фильму новое — символическое, метафорическое измерение. И заскрежет по песку беспомощно и бесплодно блеснувшая

на солнце коса. И глядя в светящиеся покоем и счастьем глаза Клавдии, держащей на руках новорожденного, мы вспомним вдруг каменную деву Марию, мимо которой — помните, в начале картины — устало, не повернув голов, проехали товарищи комиссара Вавиловой. ... Под утро Клава возьмет на руки ребенка, покормит его грудью и, захлебываясь слезами, станет говорить бессмысленные, щемяще пронзительные, ласковые слова. А потом бережно положит дитя, глянет на него в последний раз и, выкрикнувши отчаянно: Мария! Мария! — бросится догонять уходящее красное войско» (Щербаков, 1987).

Кинокритик и литературовед Лев Аннинский (1934-2019) был уверен, что «потрясающая органичность Мордюковой в роли комиссара Вавиловой связана не только с номинальной верностью типу ... , но драма-то там и глубже, и темнее. Чем-то осложнена в Мордюковой простецкая природная сила, чем-то «уведена»; что-то демоническое проглядывает в здравомыслящей крестьянке, которая создана — любить, рожать, вести дом, а все-таки бросает дом, и ребенка бросает, и гибель любимого человека приемлет как фатальную неотвратимость: не удивляется смерти, не боится смерти, готова к смерти. В сокрушительной природной силе, которую вкладывает Мордюкова в образ «комиссарши», нет именно того, чего ждешь по номиналу и типу: нет сцепки слов, нет сухого фанатического огня. Есть что-то более глубокое: то, что должно зацепиться за слова, должно загореться: какой-то просвет духа, провал духа, нечуждый демонизм, тихая доверчивость, перекрытая орущей решимостью. И эту потаенную драму в Мордюковой Аскольдов тоже учуял и понял, что она важнее номинальной горячечной веры, традиционно ожидаемой от «комиссара». ... Это драма бытия, словно бы зависшего, словно бы приподнятого — то ли взрывом, то ли порывом, это бытие, зачарованное какой-то силой, грозящей, влекущей, гипнотической, сокрушительной, неотступной. Так возникает в фильме как бы третий полюс образного напряжения. Если первые два реализованы в зримых фигурах тяжелой, угрюмой комиссарши и легкого, как пух, еврея жестянщика, то третий полюс (точка опоры, точка отсчета) создается более всего самым поведением камеры. Это не что иное, как авторское присутствие, глаз наблюдателя, знающего о героях то, чего они о себе не знают. Нервный монтаж, прерывающийся ритм, пересекающиеся линии внутри кадрового напряжения — всем этим создается ощущение опасности, висящей в воздухе фильма. Ощущение катастрофы, войны. ... В чем мироконцепция Аскольдова? В ощущении катастрофы, распада единого, в безнадежной попытке свести края. Гражданской войны здесь ровно столько, сколько мы захотим извлечь. И столько же — отчаяния шестидесятников, на глазах которых обновление жизни, составляющее их судьбу, их веру, их бытийную задачу, — оборачивается цепочкой «аттракционов». Фактура теряет структуру» (Аннинский, 1991).

«Комиссары в пыльных шлемах» — писал далее Л.А. Аннинский, — вот песня, легенда, лозунг, подхваченный шестидесятниками, знак света, знак обновления души и мира. В начале периода кинематограф первым делом вернул на экран эту символику. Впрямую это сделали Алов и Наумов в «Павле Корчагине»: возродили вдохновенного комиссара с горящими глазами, — вызов тупости, охотничеству, обывательщине, всему тому, что вязало тогда

крылья, мешало «вернуть словам звучание их первородное». Первородное звучание хотели вернуть всему: словам, чувствам, краскам. Вызывающий гедонизм Чухрая в «Сорок первом» был такой же попыткой очиститься, как вызывающий бытовизм молодого Хуциева; но точнее всех это очищение передали именно Алов и Наумов, то было очищение легенды: да, жертвенность, да, аскетическая вера, да, фанатизм, но только так можно возродить героя, в котором твое и общее, мечта и сила, полет и мощь соединятся воедино. Не соединилось. Десять лет понадобилось, чтобы убедиться в этом. Десять лет спустя Аскольдов отвечает — легенде. Он снимает рапидом, в сверхкрупности, растягивая на экране в мучительную агонию — как раскалываются, разлетаются осколками упавшие на мостовую тоненькие комиссарские очки. Хрупкость. Аскетика черно-белой, графичной, прозрачной фактуры. Поэзия скорби. Непоправимость» (Аннинский, 1991).

Интерес российского киноведения к «Комиссару» не иссяк и в XXI веке.

Кинокритик Михаил Брашинский считал, что «Аскольдов снял фильм замечательный — и в контексте своего времени, и вне его. В те же самые годы, одновременно с «Комиссаром», были сделаны «Андрей Рублев» и «Июльский дождь», «В огне брода нет», «Короткие встречи» и «Интервенция», но и на их фоне картина А. Аскольдова выглядит аномалией — чуть ли не идеологической диверсией автора, свободного от внутренней цензуры. Диверсией тем более «опасной», что осуществлена на «социалистической» почве, взрыхленной привычными историзмом и реализмом. Как показала дальнейшая судьба «Комиссара», его язык с годами не устарел. Цельный, строгий, зернистый — по замыслу, по тону и по изображению — фильм снят так, будто А. Аскольдов был последним несломленным киноавангардистом двадцатых, решившимся в конце шестидесятых на трагедию о Гражданской войне. Трагедийны в фильме не только пространство, распахнутое для поединка жизни и смерти, и аскетичная кристаллическая структура, неукоснительно влекущая героев к гибели, а зрителей к катарсису, но и игра актеров — Нонны Мордюковой, Ролана Быкова, Василия Шукшина, соединяющих детальный психологизм с широкой символической обобщенностью. Чтобы определить место фильма А. Аскольдова в истории, достаточно признать, что, кроме «Андрея Рублева» и «Комиссара», послеоттепельное советское кино оригинальных трагедий не создало» (Брашинский, 2001).

Киновед Евгений Марголит убежден, что «Комиссар» — это фильм, который обязательно должен был появиться в 1960-е годы. Когда интеллигентная публика вслед за Булатом Окуджавой повторяла, как заклинание: «Я все равно паду на той, на той единственной гражданской. И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной». Когда один за другим выходили «Баллада о комиссаре», «Чрезвычайный комиссар», «Комиссары», и это были фильмы талантливые и достойные. Когда кинематограф открыл для себя поэзию реальных предметного мира, поэзию документа, и открытие это обострило вкус головокружительной метафоры... В то же время «Комиссар» — это фильм, который на экран в 1960-е годы выйти никак не мог. Ибо тенденции, растворенные в кинематографе этих лет, он в себе сконцентрировал, — и открылись вещи, названия которым еще не было в общественном языке. ... Патетический рефрен множества

произведений социалистического реализма — «на место одного придут тысячи» — в «Комиссаре» неожиданно подвергается сомнению. Конечность одной человеческой жизни вдруг начинает вызывать опасения в конечности жизни человеческого сообщества в целом. Вся масса оказывается состоящей из отдельных людей, каждый из которых ужасающе смертен» (Марголит, 2003).

Ирина Оркина на страницах журнала «Киноведческие записки» писала, что в «Комиссаре» «Аскольдов раздвигает временные и пространственные рамки, понимая, что гражданская война, лагерь смерти и материнская жертва — все это события одного трагического порядка. Линейные связи, вытягивающие фабулу вдоль судьбы героя, больше не работают. Они оказываются не в состоянии охватить масштабы бедствий двадцатого века. Здесь необходим выход в глубину, новый, повернутый вовнутрь взгляд. Поиск новой целостности потребовал от режиссера разъять существующий линейный ход истории. Право на это страшное обобщение ему дало знание грядущего лихолетья. Это его аргумент в споре с теми, кто обвинял режиссера в якобы перевранной и в корне неверной «концепции гражданской войны», в «монтаже аттракционов». У Аскольдова нет и никогда не было отдельной концепции гражданской войны. Взгляд на мир здесь шире. Это мироконцепция, изложенная на материале гражданской войны. ... Трагедийное звучание картины «Комиссар» выходит далеко за рамки какой бы то ни было концепции войны и киноязыка 1960-х. «Комиссар» — тяжкий драматический анализ человеческой природы. Когда в финальных кадрах по белому снегу со штыками шагают мальчишки с командных курсов, молнией пронзает мысль: смерть сеет не чудище, не безличная адская машинерия. Инфернальный круг сломан, вместо апокалипсической небывалости зла обнаруживается его банальная природа. ... «Комиссар», ни много ни мало, взгляд на гнездящуюся в каждом из нас возможность как добра, так и зла» (Оркина, 2007).

Киновед Джеральд Маккосланд подчеркивал, что фильм Александра Аскольдова «Комиссар» «по нескольким причинам является знаковым. Прежде всего, он содержит радикальное переосмысление гражданской войны, одной из центральных тем советского кинематографа, начиная с его истоков. Трактовка, которую дает Аскольдов этому историческому факту, неортодоксальна и ставит под сомнение многие идеологические стереотипы. Несовместимость материнства и семейственности с идеалами Революции — идея, чуждая советскому кино со сталинских 1930-х годов. Решение вывести еврейскую семью в центр драмы и сфокусировать повествование на этнической теме, можно сказать, неслыханно для советского кино. Необычно и место, занимаемое в фильме религиозными мотивами, которые не только ощутимы, но и фундаментальны в его визуальной структуре. Хотя в основном фильм характеризуется типичным для советского кино 1960-х реализмом, по нему рассеяны эпизоды, в которых имеет место почти фантазмагорический монтаж, модернистская стилизация и даже — в одной из наиболее знаменитых сцен — смелое историческое пророчество. По своей форме и содержанию, а также благодаря истории его запретов, фильм маркирует окончательное завершение периода оттепели в советском кино» (Маккосланд, 2012: 255-256).

Мнения зрителей XXI века о «Комиссаре», как правило, весьма контрастны.

«За»:

«Это не просто фильм — это крик, трудно поверить, что он был снят в 1967. Сказать, что это выдающийся фильм — слишком пафосно. Фильм осознается не сразу, если человек не подготовлен, но осознав его гуманистичность, зритель не может не заметить, что его взгляд на историю изменился. В совокупности с талантом и самоотверженностью автора и всех участвовавших в создании фильм этот — бриллиант российской культуры» (Э. Фукшан).

«Фильм опередил своё время лет на 40, а может и больше... Ювелирная работа с камерой в стиле лучших операторов сегодняшнего дня... Сцены сюрра не имеют аналогов и как ни парадоксально только прибавляют реализма гражданской войне... Плюс несомненный талант актёров» (Витл).

«Удивительно реалистичный и многогранный фильм. Насколько тепло и с учетом деталей прописана жизнь многодетной семьи. Какой грустный и в то же время жизнеутверждающий юмор. С каждым разом в этом фильме я открываю что-то новое. ... Спасибо режиссерам, которые, несмотря на репрессии со стороны цензуры, снимали подобные фильмы, заставляющие думать, чувствовать, сопереживать» (Надежда).

«Против»:

«Ужасный фильм. И не потому, что плох. Напротив. Снято очень талантливо. ... Но посыл! До какой степени он психологически подавляет и угнетает! После просмотра остается чувство, будто тебя выпотрошили. Гнусный осадок и досада» (Тал).

«Кто доверил новичку Аскольдову снимать кино по самым ярким произведениям о гражданской войне? ... Идею Революции опошлили не враги, а наши творцы с разрешения (или научения) новых идеологов» (Сан Сан).

«Фильм отвратительный! ... Я ожидала увидеть шедевр с политическим подтекстом, заранее жалея режиссера, подвергнувшегося такой опале. Думала, что причина такой реакции в том, что он показал гражданскую войну без прикрас, жестокой братоубийственной войной. Но каково же было мое удивление, когда я увидела фильм! Такой шикарный материал, со звездным составом актеров так испортить! Я в ужасе! После его просмотра возникло два вопроса: что это было и что у режиссера с головой? Большинство сцен откровенно затянуты, многое непонятно, полно сцен, от которых явно веет психушкой. Например, сцена, в которой воины косят косами песок! Странные блуждания главной героини по разрушенной синагоге. Что этим хотел режиссер сказать? Совершенно вне этого времени сцена с холокостом, который будет значительно позднее гражданской войны. Я уже молчу о какой-то, на мой взгляд, нездоровой тенденции режиссера ... показывать абсолютно голых детей. ... Просто дурдом. Очень много непонятного. ... В общем, я лично отношусь с пониманием к тому, что режиссера, снявшего по такому великолепному материалу так ужасно кино, признали профессионально непригодным» (А. Лапина).

Люди остаются людьми. СССР, 1965. Режиссер Дмитрий Вурос (по одноименному роману Юрия Пиляра). Актеры: Людмила Давыдова, Людмила Марченко, Виктор Уральский, Виктор Маркин, Владимир Земляникин, Валериан Виноградов, Марина Ладынина и др. **Этот телефильм был запрещен и не был показан зрителям.**

Режиссер Дмитрий Вурос (1916-1975) поставил пять полнометражных игровых картины, в основном это были – телевизионные фильмы-спектакли.

Фильм «Люди остаются людьми» рассказывал о нацистском лагере смерти Маутхаузене...

Лес. СССР, 1980. Режиссер и сценарист Владимир Мотыль (по одноименной комедии А.Н. Островского). Актеры: Людмила Целиковская, Борис Плотников, Вячеслав Кириличев, Станислав Садальский, Елена Борзова, Александр Соловьёв, Михаил Пуговкин и др. **Фильм в 1980-м году был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в мае 1987 года.**

Режиссер Владимир Мотыль (1927–2010) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женя, Женечка и «катюша», «Белое солнце пустыни» и «Звезда пленительного счастья») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Существует версия, что комедию Владимира Мотыля «Лес» запретили по причине того, что нравы персонажей напоминали о ком-то из советских «верхов»... Другая версия попроще: картина была положена на «полку» за фарсовое искажение театральной классики...

В год выпуска «Леса» на экран советская кинопресса встретила его неоднозначно:

Кинокритик Валентина Иванова (1937-2008) считала, что «бесконечный эпатаж фильма – с опрокидывающимися дамами в дезабилье, выпивающими на сеновале, среди несушек и хрюшек, камеристками и лакеями и вообще со всем этим хороводом ущербных полуличностей – эпатаж этот отнюдь не только к комический цели устремлен, хотя и хохочем мы беспрестанно. Цель его – не только бесконечное обличение, но и бесконечная грусть по утрачиваемым человеческим ценностям, по земле, которую опустошают, по лесу, который продают. Ведь с лесом закладывают и живую душу – на кону судьба Ксюши, ее любви, судьба Геннадия Гурмыжского (он же актер Несчастливцев), приравненные, в сущности к той заветной мятой-перемятой тысяче рублей, которая постоянно переходит из рук в руки. А душа-то все-таки жива, хотя и совсем затерта, маслена-перемаслена, как та самая тысяча» (Иванова, 1987: 9).

А театральный критик Михаил Швыдкой был убежден, что Владимир Мотыль снимал «свою картину так, чтобы ни на минуту не покидало ощущение невсамделишности происходящего. Размытые границы кадра,

некий искусственный флер каждой композиции – все как бы выдает желание балансировать на грани жизни и искусства, парадоксально утверждая за вымыслом, актерством большую натуральность и естественность. В подобной разгадке пьесы, бесспорно, есть А.Н. Островский, русский гений театральности, и есть время создания картины, конец 70-х годов нашего столетия. ... [но] всё, что можно угадать о глубоком замысле режиссера, угадывается с огромным трудом в хаотичном, не выверенном по темпо-ритму и монтажу нагромождении эпизодов, в постоянном нарушении меры и вкуса, в эклектике изобразительного ряда. ... В замысле узнаешь тонкого художника, воплощение задуманного – подчас даже не на уровне крепкого ремесла» (Швыдкой, 1987: 10).

Мнения сегодняшних зрителей о комедии В. Мотыля «Лес» тоже существенно расходятся:

«Замечательный фильм! ... Этот фильм пример высокого искусства... Я все время просмотра наслаждалась! Не скрою – не люблю экранизации классики, как правило, они меня разочаровывают, но только не эта. Я думаю, что Островский обязательно одобрил бы такой откровенный, острый и безжалостный гротеск, сатиру на общество, которой он и добивался! Мотыль достиг своей цели. Это именно цель классических произведений. Обличать пороки, заставить общество оглянуться, проснуться, посмотреть на себя со стороны. Этот фильм безжалостно это делает... Острый как бритва и одновременно безумно талантливый. Получила огромное удовольствие. Опережает время» (Слим).

«Интересный фильм. Но впечатление двоякое. Вроде бы и актёры талантливо сыграли. Но есть труднообъяснимые шероховатости. Фильм не производит впечатления целостности, состоит из череды сцен. Актёры несколько переигрывают, ракурсы не всегда удачные. Короче, режиссёрские и операторские недоработки. Сырой фильм» (Серёжа).

Маленький школьный оркестр. СССР, 1968. Режиссеры Александр Муратов, Николай Рашеев. Сценаристы: Владимир Зуев, Александр Муратов, Николай Рашеев. Актеры: Галина Шабанова, Светлана Смехнова, Сергей Власов, Виктор Тоцкий, Владимир Ходзицкий, Владимир Чинаев и др. **Фильм был снят для ТВ, однако по центральному телевидению в СССР так и не был показан. Его стали показывать на телеканалах только в XXI веке. Есть, правда, сведения, что во времена СССР эту картину можно было иногда видеть на местных, нестоличных каналах.**

Режиссер Александр Муратов за свою долгую кинокарьеру поставил 23 полнометражных игровых фильма, ни один из которых не имел ощутимого успеха у массовой аудитории.

Режиссер Николай Рашеев поставил девять полнометражных игровых фильмов (среди них – «Маленький школьный оркестр», «Короли и капуста», «Яблоко на ладони»), но самой известной его работой остался телевизионный «Бумбараш».

Премьера фильма «Маленький школьный оркестр» могла бы состояться на одном из центральных телеканалов, однако фильм был запрещен «вышестоящими инстанциями». Основной причиной запрета было обвинение авторов в «излишней» вольности.

В итоге «Маленький школьный оркестр» пролежал на полке рекордные 42 года: только благодаря настойчивым поискам киноведа Евгения Марголита, отыскавшего запрещенную ленту в телевизионных архивах, картина была впервые показана российским зрителям в 2010 году.

Если сконцентрироваться на советских фильмах молодежно-школьной тематики того времени, то, прежде всего, стоит упомянуть «Мне 20 лет» (1961-1965) М. Хуциева и Г. Шпаликова, «Я шагаю по Москве» (1965) Г. Данелия и Г. Шпаликова, «Личную жизнь Кузьева Валентина» (1967) И. Авербаха и И. Масленникова, «Не самый удачный день» (1967) Ю. Егорова, «Доживем до понедельника» (1968) С. Ростоцкого, «Мужской разговор» (1968) И. Шатрова, «Три дня Виктора Чернышева» (1968) М. Осепьяна и др. Некоторые из этих фильмов отличались значительной по тем временам социальной остротой (например, «Мне 20 лет», «Три дня Виктора Чернышева»), однако все-таки, пусть и с купюрами, вышли на широкий экран.

Но в том-то и дело, что упомянутые выше советские фильмы (более или менее) вписывались в привычный социокультурный контекст «социализма с человеческим лицом», в то время как «Маленький школьный оркестр» (1968) Александра Муратова и Николая Рашеева дышал воздухом свободы, импровизационной джазовой легкости, акварельности сюжетного и визуального ряда.

Главной особенностью фильма (видимо, сразу насторожившей цензоров) стала его отстраненность от политических (школьно-комсомольских) и национальных контекстов.

По сути, персонажи живут не в СССР, а в некоем «среднеевропейском» городе, где по аллеям парка экстравагантные дамы выгуливают породистых собак, а школьный оркестр на выпускном балу играет джаз. И где один из главных шестнадцатилетних героев влюбляется в тридцатилетнюю красавицу-соседку...

В этом мире вопреки стандартам «советского общества» доминируют мотивы джазовой импровизации, любви, атмосферы свободного полета и восхищения культурным/религиозным наследием далекого прошлого (эпизод с экскурсией по Софийскому собору, которую проводит одна из главных героинь фильма). Главные герои молоды – им от 16 до 30 лет, они красивы, обаятельны, музыкальны, интеллигентны. В «Маленьком школьном оркестре» нет ни идеологической трескотни, ни комсомольских собраний, ни назидательных речей учителей.

Авторы задумывали и создавали свой фильм на излете эпохи так называемой «оттепели», когда многим всё ещё казалось, что возможен улучшенный вариант «социализма с человеческим лицом».

Однако, в отличие от большинства отечественных фильмов о школе и молодежи эпохи 1960-х, «Маленький школьный оркестр» решен в импровизационном ключе. Здесь нет акцентированной социальности, погружения в бытовые подробности, политически/идеологически

аранжированных разговоров и прочих атрибутов советского «оттепельного» кино...

Персонажи «Маленького школьного оркестра» представлены вопреки стереотипам советских фильмов на «школьно-молодежную» тему 1960-х: они не размышляют на тему революционного наследия («Мне 20 лет»), не погружены в социальные («Три дня Виктора Чернышева») и/или семейные («Мужской разговор») проблемы. Образы персонажей обрисованы эскизно, но это не мешает им вызывать зрительскую симпатию.

«Маленький школьный оркестр» точно отразил «музыкальные тенденции» конца 1960-х: персонажи фильма живут музыкой, их жизнь словно растворена в джазовых ритмах замечательной музыки Микаэла Таривердиева. Разговоры, хоть как-то имеющие отношение к социальному контексту, сведены к минимуму. Главное в фильме – музыка и любовь, импровизация и свобода.

Именно во второй половине 1960-х в СССР начинается эра «магнитофонной» музыки, когда широкие массы населения впервые получили «подпольно» возможность записывать и слушать западную рок, бит, джаз музыку, практически исключенную из официальных советских медиа (радио, телевидение, грамзапись). Под влиянием сверхпопулярных в ту пору западных групп «Битлз», «Роллинг стоунз» и др. в СССР второй половины 1960-х как грибы после дождя множились так называемые вокально-инструментальные ансамбли (профессиональные и самодеятельные), второе рождение переживали и джазовые коллективы.

«Маленький школьный оркестр» все это отражает очень точно – главные герои – выпускники 10-го класса – увлеченно играют джаз, во многом определяющий их отношения, ценности, поведение. Музыка может быть и объяснением в любви, и сиюминутным переживанием и символом свободы...

В «Маленьком школьном оркестре» вопреки сложившимся традициям советского кинематографа 1960-х, главные герои – выпускники десятого класса – показаны практически вне реалий «социалистического образа жизни», а среди персонажей нет учителей и родителей. При этом доминирует не словесный ряд (первое слово в фильме произносится только на девятой минуте его действия), а изображение и музыка. Яркий пример – сцена, когда главная героиня фильма проводит экскурсию в соборе: мы не слышим ее слов, мы видим только ее вдохновенные жесты и мимику, аранжированные музыкальным рядом. Что касается эпизода велогонки, то он, вообще снят как джазовая импровизация – со стоп-кадрами, абстрактными линиями огня и опять-таки под музыкальные переливы джазовой музыки, которая, звучит в «Маленьком школьном оркестре» практически постоянно...

Если так можно выразиться, «культурный код» юных персонажей «Маленького школьного оркестра» – увлеченность джазовой музыкой, влюбленность, внутренняя свобода, отстраненность от «советского образа жизни».

Отечественный кинематограф 1960-х испытывал ощутимые влияния ведущих мировых кинематографических течений тех лет – «синема-веритэ», французской и чешской «новых волн». При этом это были влияния не только стилистические, визуальные, но и сюжетные, тематические, конечно же, адаптированные к условиям требований советской цензуры. В этом

отношении показателен фильм Г. Данелия и Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве» (1965), где так называемый «поток жизни», лишенный всякого идеологического пафоса, был филигранно разыгран авторами на стыке драматического и комедийного жанров...

«Маленький школьный оркестр» снимался в политически «горячем» 1968 году, однако, в фильме нет никакого отражения политических событий тех лет. Зато очевидно влияние стилистики «синема-веритэ», французской и чешской «новых волн» 1960-х.

В 1960-х на Западе вышел целый ряд авангардных по содержанию и киноязыку фильмов на молодежную тему. Из самых заметных лент чешской «новой волны» можно вспомнить «Конкурс» (1963), «Черный Петр» (1964) и «Любовные похождения блондинки» (1965) М. Формана. Из «новой волны» французской – «400 ударов» (1959), новеллу в фильме «Любовь в 20 лет» (1962) и «Украденные поцелуи» (1968) Ф. Трюффо. Из шедевров польского авторского кино – «Невинные чародеи» (1960) А. Вайды, «Нож в воде» (1961) Р. Поланского, «Рысопис» (1964) и «Вальковер» (1965) Е. Сколимовского.

Однако, смею предположить, что ключевое влияние на изобразительный ряд «Маленького школьного оркестра» оказал знаменитый фильм Алена Роб-Грийе и Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961, Золотой Лев Св. Марка на Венецианском фестивале): к примеру, в одном из начальных эпизодов «Маленького школьного оркестра» мы видим геометрически выстроенные фигуры, размещенные в пространстве интерьера, а затем – с верхнего ракурса снятую живописную городскую аллею, по которой идут навстречу друг другу элегантные дамы с собачками, одна из которых несет в зубах зонтик своей хозяйки. Геометрия расположения фигур на ландшафте, опять-таки выверена и продумана до мелочей. Люди, сидящие на скамейках аллеи, как бы застыли в стоп-кадре. Звучит джазовая импровизация... Так авторы смело вводят аудиторию в образный мир своего фильма...

Владимир Чинаев, сыгравший в этом фильме роль музыканта на ударных, спустя сорок с лишним лет писал: «Масса воспоминаний, чувств. Сейчас, как ни странно, этот фильм-настроение воспринимается лучше, чем в свои 60-е. ... Этот фильм, как я помню, нравился С.И. Параджанову (Чинаев, 2010).

У запрета «Маленького школьного оркестра» есть и сугубо политическая версия. Она такова.

Фильм «осенью 1968 года повезли в Москву, а в Москве и говорят: «Вот такие музыканты и сделали Пражскую весну. Запретить». Под это завинчивание картина угодила. Слишком чистый у нее был голос» (Марголит, 2010).

Именно в период съемок «Маленького школьного оркестра» – в 1968 году – практически одновременно в Праге и Париже начались активные выступления революционно настроенных «левых».

Майские события 1968 года в Париже справедливо называют попыткой «студенческой революции». Начавшись со стихийных студенческих волнений, связанных с недовольством завсегдаев парижской синематеки увольнением Анри Ланглуа с поста ее директора (апрель 1968), события очень скоро – уже в мае того же года – переросли в настоящий социальный кризис – с масштабными демонстрациями, массовыми беспорядками и всеобщей

забастовкой под политическими (марксистскими, троцкистскими, маоистскими и анархистскими) лозунгами, с экономическими требованиями сорокачасовой рабочей недели и повышения минимальной зарплаты. В итоге всё это привело к смене правительства и отставке самого знаменитого французского президента – Шарля де Голля (он покинул свой пост 28 апреля 1969 года) и к серьезным переменам во французском и европейском социуме. Так что на таком широком фоне «революционное» закрытие «левыми» кинематографистами Каннского кинофестиваля в мае 1968 года оказалось эпизодом локального значения...

Реакция советских властей (у которых в 1960-е годы сложились неплохие отношения с Францией и де Голлем) на эти события была, скорее, отрицательной. При этом советские медиа особенно акцентировали негативный характер маоистских и анархистских волнений мая 1968...

Не менее острыми были события в Чехословакии, где ещё с середины 1960-х руководство стало активно проводить курс европейской интеграции. 5 января 1968 года главой компартии Чехословакии стал Александр Дубчек. С его приходом государственная цензура (и до того одна из самых либеральных в странах «соцлагеря») заметно ослабла, был открыт шлюз для общественных дискуссий. Всё чаще говорилось о полезности многопартийной системы и частной собственности, предпринимательской деятельности, о необходимости свободы слова, собраний и передвижений по миру и пр. (спустя двадцать лет все это, почти слово в слово, было высказано – уже в СССР – в период «горбачевской перестройки»). Таким образом, 1968 год стал пиком попытки построить, наконец, «социализм с человеческим лицом» в «отдельно взятом государстве».

Естественно, в отличие от Франции, в случае с Чехословакией Кремль мог себе позволить гораздо большее, чем просто критику и осуждение тех или иных событий. Поначалу атака на «пражскую весну» велась «мирным путем»: весной 1968 (23 марта в Дрездене и 4 мая в Москве) советское руководство выразило открытое недовольство демократическими переменами в Чехословакии. Политическое давление на команду А. Дубчека усилилось в июле-августе 1968. Убедившись, что реформы «социализма с человеческим лицом» поддерживают в Чехословакии широкие массы (и опять-таки, как и во Франции – студенты и молодежь), и «утихомирить» непокорных словами не получается, СССР решился на вооруженную интервенцию – в ночь с 20 на 21 августа 1968 года на территорию Чехословакии были введены войска. Естественно, это привело к массовым протестам (в том числе и вооруженным) чехов и словаков против оккупации. Но силы были слишком неравными: в апреле 1969 года (практически одновременно с уходом с президентского поста де Голля во Франции) А. Дубчек был смещен со своего поста, и в Чехословакии начался длительный период «закручивания гаек»...

Так что гневная и жесткая реакция кинематографических начальников на свободный полет импровизации молодых героев «Маленького школьного оркестра» в гуманистическом духе «общечеловеческих ценностей» осенью 1968 года был вполне предсказуема.

Мнения зрителей XXI века о «Маленьком школьном оркестре», как правило, восторженные:

«С первых кадров, с первых аккордов – и меня уже не оторвать от экрана... До чего атмосферный, искренний, светло-грустный фильм, весь словно сотканный из полунамёков, недосказанности... Фильм с эффектом полного погружения – вплоть до ощущения летних ливней, запахов города после дождя, настроения юности... Фильм о времени, но вне времени. Актерская игра – искренней и быть не может» (Анастасия).

«Какой подарок! Удивительно, что у нас было такое кино! Мы в это время восхищались "Шербурскими зонтиками", а у нас был свой "Маленький школьный оркестр". Какая завораживающая гармония цвета и музыки! И дыхание нашей юности» (Иди).

«У этих ребят прекрасные, одухотворённые лица. Где теперь такие найдёшь? В современном российском кино чаще увидишь на экране либо агрессивных дебилов, либо внешне милостивых, но абсолютно безликих и взаимозаменяемых мальчиков и девочек. Я впервые увидел этот фильм и просмотрел дважды... А изобразительное решение, чередование чёрно-белых и цветных эпизодов играет очень важную роль в сочетании с прекрасной музыкой Таривердиева» (Б. Нежданов).

«И понял, какая цветная жизнь, краски детства и юности самые яркие и вкусные, такие, что запоминаются на всю жизнь, и все остальное сравнивается с тем цветом и вкусом. ... Да, есть в этом фильме что-то такое ностальгическое, акварельное и такая прекрасная музыка. И даже без цельного сюжета, без именитых актеров, просто слушаешь и наслаждаешься» (Сентябрь).

Мой дом — театр. СССР, 1975. Режиссер Борис Ермолаев. Сценаристы Сергей Ермолинский, Владимир Лакшин. Актеры: Александр Кайдановский, Валентина Малявина, Галина Польских, Олег Янковский, Олег Анофриев, Борис Иванов, Леонид Кулагин, Лариса Вадько, Герман Качин, Константин Воинов, Игорь Кашинцев, Владимир Заманский, Никита Подгорный, Сергей Дрейден и др. **Фильм в 1970-х годах попал под запрет и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Режиссер Борис Ермолаев снял всего шесть полнометражных игровых фильмов, самым известным из которых стал «Отче наш» (1989).

Биографическая драма «Мой дом – театр» рассказывала о жизни великого драматурга А.Н. Островского. Казалось бы, чего здесь запрещать?

Однако сам Борис Ермолаев рассказывал о причинах запрета фильма так: «Эта картина, снятая к 150-летию Островского, пришлась на момент высылки из страны Солженицына. И кинематографическое начальство сразу сделало вывод, что это аллюзии, что я говорю о невозможности для художника работать в России. И картину закрыли на двенадцать лет, я остался без работы» (Ермолаев, 1990. Цит. по: Пинский, 1990: 4-5).

Когда фильм «Мой дом – театр» все-таки вышел в кинопрокат, советская пресса встретила его довольно тепло.

К примеру, по мнению кинокритика Валентины Ивановой (1937-2008), картина Бориса Ермолаева разрушала устоявшийся имидж мудрого и всепонимающего классика А.Н. Островского: исполнявший его роль актер

«Кайдановский уже одним своим появлением на экране сразу же разбивает легенду о каменной неподвижности: он нервен, взрывчат, импульсивен, хотя своре всего преобладающее его состояние – меланхолия. ... как первое и весьма смелое прикосновение к такому неисчерпаемому источнику, как Островский, фильм любопытен» (Иванова, 1987: 8).

Зрителям XXI века фильм «Мой дом – театр» нравится далеко не всегда:

«Фильм интересный. ... Кайдановский роль Островского сыграл неплохо. И в то же время я не в полной мере поверила ему. Он играл кого-то другого. Г. Польских – чудо, как хороша» (Альфия).

«А.Н. Островский – почитаемый мною великий соотечественник, у меня к нему отношение как к родному человеку. Это повлияло на восприятие фильма. А.Л. Кайдановский – гениальный и неповторимый актер, которым бесконечно восхищаюсь. Но, к сожалению, для меня в данном конкретном случае не произошло "верю". Сама задумка фильма талантлива. Есть удачные находки: В.П. Заманский в роли М.П. Погодина (портретное сходство!), сцена в "Погодинской избе", Г.А. Польских в роли Гани... Но, к сожалению, фильм снят слишком киношно. Понимаете? Не хватило флера театра, самой театральности, атмосферы времени, а мне думается, это было бы кстати. И осталось ощущение, что режиссер постарался уложить в экранное время как можно больше» (Эрна).

Момент истины (В августе 44-го...). СССР, 1975. Режиссер Витаутас Жалакявичюс. Сценарист Владимир Богомоллов (по собственному роману). Актеры: Сергей Шакуров, Анатолий Азо, Александр Иванов, Бронюс Бабкаускас, Борислав Брондуков, Николай Трофимов, Михай Волонтир, Елена Сафонова, Сергей Сазонтьев, Борис Щербаков и др. **Фильм был запрещен, когда его съемки были завершены на 99%, и режиссер сделал черновой монтаж. К сожалению, картина не сохранилась, так как была уничтожена по приказу начальства.**

Режиссер Витаутас Жалакявичюс (1930–1996) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Никто не хотел умирать», «Это сладкое слово – свобода») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

21 октября 1975 года покончил жизнь самоубийством известный литовский актер Бронюс Бабкаускас (1921-1975). Вот как об этом вспоминал выдающийся актер Донатас Банионис (1924-2014): «Нашей звездой был Бабкаускас, замечательный артист. Его судьба сложилась трагически: на рыбалке он сломал позвоночник и после этого начал всё забывать, не мог найти дорогу домой. Ему делалось все хуже и хуже, в итоге он повесился...» (Банионис, 2012).

Смерть Бронюса Бабкаускаса стала одним из поводов остановить практически полностью завершенные съемки экранизации романа Владимира Богомоллова «В августе 44-го...» / «Момент истины»....

А причин для этого было немало: ссора режиссера Витаутаса Жалакявичюса (1930-1996) с писателем и сценаристом Владимиром

Богомоловым (1926-2003), не разделявшим суровую стилистику и жесткость режиссерской трактовки. Нежелание киноначальства получить мрачный вариант одного из предыдущих фильмов Жалакявичюса – «Никто не хотел умирать». Кроме того, не так давно был положен на полку фильм Алексея Германа «Проверка на дорогах», также решенный в предельно реалистической для тех лет манере...

Роль капитана Алехина в фильме Витаутаса Жалакявичюса сыграл выдающийся актер Сергей Шакуров, а старшего лейтенанта Таманцева – талантливый, но, увы, уже ушедший из жизни Анатолий Азо (1934-2007). Роль лейтенанта Блинова сыграл тогдашний студент ВГИКа Александр Иванов (см. в приложении его эксклюзивное интервью, данное автору этих строк).

Вот как вспоминал о фильме Сергей Шакуров: «Я сыграл Алехина. Такой роли у меня вообще не было. И никто ее потом не увидел. Жалакявичюс очень жесткий мужик и он с автором поссорился, и картину в конечном итоге закрыли. Там было недоснято буквально 5-10 минут экранного времени. И она долго лежала, лежала и, в конце концов, потом ее смыли, потому что никто не занимался этой судьбой. А могли бы восстановить» (Шакуров, 2012).

Парадоксально, что в итоге фильм Витаутаса Жалакявичюса разделил судьбу первого варианта фильма «Сталкер». Материалы «Моменты истины» не были почему-то сданы на хранение в Госфильмофонд, их просто уничтожили...

Сейчас трудно сказать, каким бы получился в итоге фильм Витаутаса Жалакявичюса. Но, думается, что с такой драматургической основой, режиссурой и актерским составом это мог быть один из самых лучших и правдивых фильмов о войне...

Нечаянные радости. СССР, 1972-1974. Режиссер Рустам Хамдамов. Сценаристы: Андрей Кончаловский, Фридрих Горенштейн, Рустам Хамдамов, Евгений Харитонов. Актеры: Елена Соловей, Юрий Назаров, Татьяна Самойлова, Эммануил Виторган, Наталья Лебле, Олег Янковский и др. **Фильм был запрещен в середине съемочного процесса.**

Режиссер и художник Рустам Хамдамов поставил четыре полнометражные игровые картины, самой известным из которых стала «Анна Карамазофф» (1991).

... 1920 год. Главную роль в снимающейся немой «фильме» «Раба любви» играет знаменитая кинозвезда Великого Немого (Елена Соловей). А режиссер Прокудин-Горский (Эммануил Виторган) ищет какой-то особенный старинный ковер, которого недостает в его коллекции....

Изысканный по своему изобразительному ряду, эстетский фильм «Нечаянные радости» категорически не понравился киночиновникам, обвинившим Рустама Хамдамова в «декадентстве», и они приказали остановить съемки. Негативы картины были уничтожены...

Однако через 12 лет несколько коробок с рабочим материалом фильм, сохраненные оператором Ильей Миньковецким, были реставрированы и

смонтированы. Именно по этим оставшимся фрагментам мы можем судить о том, какой могла быть эта картина.

Интересно, что по уже сильно трансформированному сценарию, но с той же актрисой в главной роли в 1975 году снял фильм «Раба любви» Никита Михалков. В фильме были использованы мотивы имиджа главной героини и некоторые иные художественные решения «Нечаянных радостей», связанные с гримом и костюмами...

Сегодня на YouTube двадцатиминутные фрагменты «Нечаянных радостей» и полюбоваться их изобразительным рядом, мастерски стилизованным Рустамом Хамдамовым по продукцию Великого Немого.

Одинокий голос человека. СССР, 1978. Режиссер Александр Сокуров. Сценарист Юрий Арабов (по мотивам произведений Андрея Платонова «Река Потудань», «Сокровенный человек», «Происхождение мастера»). Актеры: Татьяна Горячева, Андрей Градов, Владимир Дегтярев и др. **Фильм в 1978 году был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году, в итоге она собрала 0,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Сокуров поставил 16 полнометражных игровых фильмов, наибольшую известность из которых получили драмы «Одинокий голос человека», «Дни затмения», «Молох», «Телец», «Русский ковчег», «Солнце», «Александра», «Фауст» и «Франкофония». Его философски сложные фильмы не были любимцами массовой аудитории, но всегда находили живой отклик у аудитории кино клубов и в кинопрессе.

Александр Сокурову досталась печальная слава одного из самых «полочных» советских режиссеров. Поставив в конце 1970-х — первой половине 1980-х около десятка игровых и документальных фильмов, он лишь во второй половине 1980-х обрел статус публичного кинематографиста. Его первая полнометражная работа «Одинокий голос человека» представляет, на мой взгляд, интересную попытку следом за Ларисой Шепитько («Родина электричества») перенести на экране прозу Андрея Платонова. В фильме ощутимо желание режиссера нащупать тягучий ритм внутрикадрового движения, перенести философскую нагрузку на изображение, использовать подзабытый принцип "типажности" исполнителей...

В год выхода «Одинокого голоса человека» во всесоюзный прокат он был встречен кинопрессой вполне доброжелательно, хотя и не без подчеркивания его «шероховатостей»:

Кинокритик Лидия Польская писала, что «сложный, многоэтажно-метафорический ряд «Одинокого голоса человека» подчас нелегко понять, тем более сходу оценить. Но давайте «плясать» не от «заковыристой» режиссуры – она все же только следствие, продолжение литературного первоисточника, – а от самой прозы Андрея Платонова. Можно ли представить принцип ее кинематографического переложения в тщательной, эпизодной раскадровке? Можно ли построить фильм по Платонову на бесперывных диалогах...? Наверное, нет: от Платонова в таком случае ничего

бы не осталось. Фильм Александра Сокурова можно считать фантазией на темы Платонова. И, может быть, это самый верный ход для платоновской постановки в кино: ведь родство душ определяется не только буквальностью точностью. Режиссер создал этюд, пластически приближающийся к прозе писателя. ... Ощущение связи между режиссером и писателем – это и есть самое интересное в фильме. Зритель заворожено пытается угадать слова сквозь изображение, приравнивая это изображение к платоновским фразам... И думает о том, насколько может быть богатым и выразительным язык экранизации, несмотря на явную ее незавершенность и некоторую ученическую этюдность. Но ведь этюд в живописи обладает едва ли не теми же полномочиями, что и само законченное живописное произведение. Разве не стоит распространять это правило и на кинематограф?» (Польская, 1987: 4).

Кинокритик Лев Карахан был заметно строже: «Авторы стремились придать заключенное ... в этом куске густой платоновской прозы удивительное сочетание почти прямолинейной откровенности, простоты и сложности, передать то, что явно неподвластно одному лишь беллетристическому изложению событий. Вот почему-то сама история и распадается в фильме на уплощенные, лишенные психологической разработки фрагменты и как бы тонет в выступающих на первый план емких и насыщенных кинематографических картинах-состояниях. ... Фильм «Одинокий голос человека» ... смотреть нелегко, однако смотреть необходимо. Это явление противоречивое, но неординарное и многообещающее. Картина, хоть и с опозданием, займет свое место в истории кино, а Сокуров, возможно, яснее ощутит свое предназначение и избавится от очевидного в его последующих работах самозащитного экстремизма и неоправданных претензий» (Карахан, 1988: 9).

Уже в XXI веке кинокритик и режиссер Олег Ковалов писал, что это «этапное произведение поначалу кажется не просто «неправильным», но — взрывающим миропорядок, и в том есть резон. ... Камерная, казалось, история любви красноармейца Никиты и девушки Любы особенно бесила начальство тем, что при явной идеологической неприемлемости из нее трудно было вычленивать наглядную политическую крамолу: два «сомнительных» диалога о порубанных врагах и светлом будущем ничего не меняли в надмирно-остраненной медитативной интонации фильма. Но и искренние сторонники его не могли ухватить само вещество новизны фильма — и по привычке все те же «идейно невыдержанные» места ставили режиссеру уже в заслугу. ... «Одинокий голос...» изумлял как воплощение собственных неформившихся грез о некоем идеальном фильме, высвобождающем сознание от томящих тайн народной истории. ... «Одинокий голос...» абсолютно закрыт: редкость для дебютанта, обычно рвущегося изумить своей небывалостью. Этим фильм Сокурова пронизательно совпадает с самой поражающей чертой художественной вселенной Платонова. ... Фильм назван «Одинокий голос человека», кажется, оттого, что режиссер сам не вполне осознавал в то время смысл своего творения — по сути, лента являет голос коллективного бессознательного. «Камерная» история Никиты, не способного реализовать в этом мире всю полноту любовной гармонии и лишь путем добровольных немислимых крестных мук возрождающегося для единения с близким

человеком, перерастает конкретно-исторические частности, становясь архетипом трагедийной российской ментальности, воплощением социальных комплексов единственного платоновского героя, имя которому — «мы». Потому «Одинокий голос...» — этапный для нас фильм: он снят как бы от первого лица множественного числа. ... «Одинокий голос...» стоит воистину одиноко: и в новейшем кино, в котором нет органического ощущения себя как части народного «мы». Потому обжигающее присутствие на экране тревожных образов коллективного бессознательного так испугало вгиковское руководство. ... Десять лет «Одинокий голос человека» был фильмом-невидимкой, фильмом-призраком, фильмом-легендой, фильмом-молвой. Эта черта фильма вносит некий высший смысл в его судьбу, которая поначалу кажется незавидной. Действительно — скандал, десятилетнее замалчивание, незаметный выпуск третьим экраном... Но история этапных произведений всегда такова, каковой и должна быть» (Ковалов, 2011).

Понятно, что у зрителей XXI века вызывающе «артхаусный» «Одинокий голос человека» до сих пор вызывает ожесточенные споры:

«Прекрасный, тонкий, незабываемый фильм и удивительно точное название» (Надин).

«Когда смотрел этот фильм, не знал, на основе чего он снят. И вдруг, опознал произведения Андрея Платонова. Это было потрясение. Я и не думал, что можно средствами кинематографа передать слог Платонова. Но оказалось, это возможно. Действительно — Мастер» (СанЖорыч).

«Не могу сказать, что творчество А. Сокурова мне очень близко, но этот фильм принимаю безоговорочно! Мы как-то забыли, что это хоть и не экранизация, но в основе лежит «Река Потудань» и «Происхождение мастера» А. Платонова, то есть литературный материал сам по себе суров и мрачен! И здесь Сокуров верен своей теме, теме трагического разрыва между телом и духом, когда безрадостная жизнь выхолащивают душу и тело, делая человека не способным к счастью. И мне, лично, импонируют эти неукрашенные лица на экране, скудная природа, почти документальный кадр! Это очень красиво! Только красота особая, «красивая некрасивость"!» (Амелина).

«Вот из-за таких фильмов и с их помощью развалили СССР. Психоделия для неуравновешенных» (Юлия).

«Все фильмы Сокурова — плач бездушной безбожной души. Поэтому они так тягостны. Чем дальше — тем ближе к аду. "Фауст" — совершенно адское произведение. Автор выдает это за правду. Но это просто чувство несчастливого человека. У него нет ничего, кроме копания в сумрачных дебрях того, что по Сокурову и является "внутренним миром". Даже природа у него — не дар Божий, а часть патологического мира героя. Причем, люди у Сокурова выступают как функция его замысла, т.е., как средство. Выбирает откровенно уродливых — как внешне, так и внутренне. Только нечистый так смотрит на человека» (Даце).

Отпуск в сентябре. СССР, 1979. Режиссер и сценарист Виталий Мельников (по мотивам пьесы А. Вампилова «Утиная охота»). Актеры: Олег Даль, Ирина Купченко, Ирина Резникова, Наталья Гундарева, Наталья Микольшина, Юрий Богатырёв, Геннадий Богачёв, Николай Бурляев,

Евгений Леонов и др. **Этот телевизионный фильм в год его создания был запрещен и вышел на телеэкраны СССР только во время «перестройки» — в 1987 году.**

Режиссер Виталий Мельников за свою долгую творческую карьеру поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, три из которых («Семь невест ефрейтора Збруева», «Здравствуй и прощай», «Начальник Чукотки») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов (и это еще не считая его популярного телефильма «Старший сын»).

...Сорокалетний Витя Зилов задыхается в тусклой атмосфере провинциальной жизни. И даже водка — традиционное российское «лекарство от тоски» — не делает его счастливее. Зилову противна ложь, а в этой проклятой жизни то и дело приходится лгать. И мысли о бессмысленности бытия и самоубийстве все чаще приходят ему в голову...

Быть может, именно в этой экранизации знаменитой пьесы Александра Вампилова «Утиная охота» Олег Даль (1941-1981) сыграл свою лучшую роль, вложив в нее не только свою душу, но и свою судьбу.

Увы, увидеть фильм на экране Далю не удалось: по причине «мрачности и безысходности» «Отпуск в сентябре» был запрещен к показу, и премьера состоялась уже после смерти талантливого актера...

В свое время «прогрессивная пресса» пыталась привязать эту трагикомическую историю аутсайдера к «язвам социализма». Если бы все было так просто! Проблема «лишних людей» была и есть в любом обществе. И ни с какими «...измами» она напрямую не связана... И сегодня Зилову жить было бы, наверное, ничуть не легче, чем в 1970-х...

Кинокритик Владимир Гордеев объясняет запрет «Отпуска в сентябре» тем, что тогдашнее телевизионное начальство было уверено: «советский человек не должен видеть себя в зеркале. Искусство должно обольщать. ... Совершенно безысходную задачку подкидывает Вампилов для восприятия зрителя. А Вампилову от души вторит Мельников: вот есть живой человек. У человека есть доходная государственная служба, где можно от души халтурить. Ему дали квартиру. У него симпатичная жена. У него масса друзей. У него молодая любовница. У него — утиная охота, наконец, любимое дело всей его жизни! А ему от всего тошно. Фильм отлично снят, прекрасно смонтирован. Совершенно блестяще играет Олег Даль. ... Вы, в принципе, попробуйте посмотреть этот драматический, напряженный фильм. Просмотр окажется неплохим экспериментом, проверкой на собственную честность. Попробуйте увидеть Зилова в себе!» (Гордеев, 2009).

Кинокритик Наталья Милосердова полагает, что в «Отпуске в сентябре» «безмерно интересен процесс перерабатывания драматургии Вампилова в драматургию Мельникова. Он спрессовывает и без того плотную ткань, очищая ее от поясняющих диалогов, усложняя отношения героев и заостряя их характеристики, вводит сложные мотивы и более тонкие нюансы» (Милосердова, 2010: 305).

Зрители XXI века продолжают оживленно спорить об «Отпуске в сентябре» и о персонаже, сыгранным Олегом Далем:

«Зилов — гениальное отражение русского характера. Все герою обрыдло. И пошел процесс саморазрушения. Жена — чистый человек, но так уже извалялся сам, что разрушает и это, единственно дорогое. В общем, пошел процесс и все летит в топку. ... Идеалы молодости утрачены, а новых нет. Прошлое и не помнишь уже (как жена просит его вспомнить те слова!), а настоящее уже загажено враньем, случайными связями, притворством даже перед самим собой. А душа — живая еще, рвется, не выносит. Зилов не лишний человек, а потерянный» (Мари).

«Не знаю, кто как, — а я не сдерживаю слёз в каждом кадре этого фильма. Мне жаль Зилова. Он и жалок и отвратителен. Жаль его жену, которую он опустошил, даже выпотрошил. Это одиночество, эта пустота, даже при гостях и друзьях. Сцены на работе — тот же кошмар безразличной повседневности... Перекликается он мне с Янковским из «Полёты во сне и наяву». Не могу понять только — почему? Как произошло то, что на экране мы видим уже результат разлома, потери самого себя, безразличие ко всему под соусом цинизма... Ведь, судя по диалогам с женой, был он когда-то совсем другим?! Что первопричина? И что сделать (или не сделать) чтобы не стать в среднем возрасте Зиловым?» (Анастасия).

«Фильм очень люблю, Даль, конечно, бесподобен, но чем чаще его смотрю, тем острее ощущение, что в жизни такого вот «персонажа» с большим удовольствием придушила бы. Никогда не могла понять людей, которые в отсутствии реальных жизненных проблем высасывали их себе на пустом месте, для жизненного баланса, чтобы не было все так гладко и хорошо. Самому не жить и другим не давать, не иметь никаких ориентиров в жизни, метаться от женщины к женщине, высмеивать всех и каждого только по причине собственной неудовлетворенности — крайне сомнительный для меня героизм. И никакой Зилов не «лишний человек». «Лишний» человек чувствует себя одиноко и потеряно в окружающем мире по разным причинам, а этот себя потерянным совсем не ощущает, он хочет быть королем, королем провокации и цинизма, королем всеобщего внимания и, конечно, не чувствуя в этом меры, в итоге заигрывается. И вот тут-то ему становится по-настоящему страшно, не одиноко, а страшного, от того, что друзья вдруг отвернулись, жена ушла, а он ведь и представить такого не мог, он был уверен, что его, короля, все будут благостно терпеть до скончания века. ... А он, действительно, не знает, чего ему надо. Только никак не пойму, зачем нужно сочувствовать и героизировать такое мерзкое скользкое существо?» (Лица).

«Олег Даль сыграл очень беспощадно, у меня спроектировалось отношение к герою на самого актера, хотя, по сути, он где-то и сыграл самого себя в своем протесте ко всему. У нас сейчас принято сочувствовать таким "бунтарям", оправдывать пьянство, несмотря на все беды, последующие этому, существует какое-то идолопоклонство такому образу жизни, но очень грустно, когда известные актеры с экрана смакуют подробности своих попок даже во время съемок своих «киношедевров». Между прочим, это проявляется и на качестве этих работ. Подумали бы о зрителях и о молодом поколении, падкому к подражанию. Это ни в коем случае не о Дале и не об этом фильме» (К. Цеткин).

«О. Даль, И. Купченко, Ю. Богатырев, Е. Леонов, Н. Гундарева! Купился, как есть купился на красивую обложку и подозрительно высокий рейтинг! До

того заинтриговали, что спал и видел буквально, как бы, наконец, уже посмотреть это таинственное кино. И вот, пожалуйста, – свершилось... Отношение к главному герою, говорите? ... Палитра приблизительно такая: никчемность, аморальность и безволие. Щедрые мазки, буйство означенных красок – без вариантов, по-моему. Светлые тона, что могли бы символизировать сочувствие, сострадание? Совершенно не к месту. Никаких оснований. Не люблю и не понимаю подобные картины. Не могу уловить, какие именно чувства и эмоции предлагает тебе испытать, ощутить автор. А главное – с какой целью? Почему если кто-то намеренно (ибо никаких обстоятельств, с необходимостью вынуждающих заниматься этим изо дня в день, нет и быть не может) превращает свою жизнь в болото, другие должны непременно в этом поучаствовать? Так ли уж порочны законные презрение и отвращение? Способны ли что-то изменить усилия любимых актеров, пытающихся хоть как-то очеловечить омерзительные образы? Сдается мне, вряд ли» (Андрон).

«С первых же кадров фильм удивляет совершенно отвратительной актерской игрой от именитых и великих актеров. Блистательный Даль, замечательный Богатырев, харизматичный Леонов чувствуют себя в этой истории не в своей тарелке. Они просто не понимают, кого они играют и почему, все время меняют интонацию, и им не веришь. Фильм полон неискренних вскриков, натужного смеха и фальшивых эмоций. Полнейший чудовищный мискаст бросается в глаза постоянно. ... Честно говоря, пейзажи развороченной стройки под дождем работают на настроение куда лучше, чем все актеры, вместе взятые. Главным лейтмотивом повествования проходит недоумение. Недоумение актеров по поводу того, что им нужно играть, что вообще они должны чувствовать. ... Здесь все выглядит, как будто в ТЮЗе поставили Гамлета силами Кота в сапогах и Серого волка» (М. Гринкевич).

Ошибки юности. СССР, 1978. Режиссер Борис Фрумин. Сценаристы Эдуард Тополь, Борис Фрумин. Актеры: Станислав Жданько, Михаил Васьков, Марина Неёлова, Наталья Варлей, Николай Караченцов, Афанасий Кочетков, Юрий Чернов и др. **После окончания съемок фильм попал под запрет и не был выпущен в прокат. Он появился на советских экранах только в октябре 1989 года.**

Режиссер Борис Фрумин поставил семь полнометражных игровых фильмов («Дневник директора школы», «Семейная мелодрама», «Ошибки юности» и др.). В 1978 году эмигрировал в США.

У фильма «Ошибки юности» (сценарий Э. Тополя и Б. Фрумина) судьба сложилась, мягко говоря, трудно. Картина была снята в 1978 году, но на экраны не вышла. Ее сценарист Эдуард Тополь и режиссер Борис Фрумин эмигрировали, а исполнитель главной роли – талантливый молодой актер Станислав Жданько (1953-1978) – вскоре покончил жизнь самоубийством (или был убит?).

Разумеется, на фоне «перестроечных» остросоциальных картин на молодежную тему «Ошибки юности» выглядели гораздо скромнее. Но выйди фильм каким-то чудом тогда, в конце семидесятых, он произвел бы, вероятно,

впечатление почти шоковое. Мало того, что, пожалуй, впервые в отечественном кино Борис Фрумин показал армейскую «дедовщину» в действии. «Ошибки юности», вопреки своему завлекательно-мелодраматическому названию, смело выводили в герои повествования непривычную фигуру рабочего парня.

Непривычность героя фильма — Мити Гурьянова — заявлена почти с самого начала картины. Авторы пошли на эксперимент по тем временам весьма «чреватый»: передали ему такие «интеллигентские» черты, как потеря жизненных ориентиров, мучение из-за ощущения себя «лишним человеком» в обществе, которое, казалось бы, целеустремленно приближается к светлому будущему.

Взрывной темперамент Станислава Жданько, на мой взгляд, идеально подошел для этой роли. Мгновения безмятежного спокойствия приходят к Сергею лишь во сне (как в кадре, где он крепко спит, положив рядом с подушкой номер «Советского экрана» с портретом Валентины Малявиной).

На первый взгляд, фабула «Ошибок юности» несет в себе целую коллекцию штампов отечественного кинематографа 1970-х. Тут и желание отличника боевой и политической подготовки после армейской службы поехать на далекие стройки Севера или Сибири. И борьба на этой самой стройке с суровой природой, местным вожаком и другими неизбежными трудностями, не говоря уже о хрестоматийном для молодежных лент того времени эпизоде, когда «положительный» герой отбивает у «отрицательного» красивую девушку (Марина Неелова).

Но Борис Фрумин смело ломает устоявшееся клише: молодые покорители северной природы напрочь лишены образцово-показательного ореола, а сам герой едет в далекие края вовсе не из-за врожденной приверженности высоким идеалам — ему хочется попробовать себя в деле, хочется полной самостоятельности.

Финал у «Ошибок юности» вроде бы тянет на «хэппи энд» — главный герой, бросивший стройку и перебравшийся в Питер, женится на одинокой молодой женщине (Наталья Варлей), обеспеченной, как это принято указывать в объявлениях по обмену квартир, изолированной жилплощадью со всеми удобствами.

Только, ох, какая это невеселая свадьба. Казалось бы, какого рожна еще надо? Почти столичный город, квартира, обаятельная жена. Ан, нет! Все равно недоволен Митя, все ему нейдет...

Станиславу Жданько в этой сцене, на мой взгляд, удастся чисто актерскими средствами — пластикой мятущихся движений, резкостью жестов, перепадами интонаций и мимики — передать ощущения, возникающие всякий раз, когда слышишь знаменитые строчки Владимира Высоцкого: «Нет, ребята, все не так. Все не так, ребята...».

Герою С. Жданько не дано объяснить словами, что же именно его не устраивает в окружающем мире. Он не силен в теоретическом анализе общественно-политических и административно-хозяйственных структур. Как то, что Гурьянов до боли остро ощущает, что вокруг неладно, авторы передают на экране сильно и точно.

Опять-таки, принимая во внимание времена, в которые создавался фильм, можно отчетливо представить, что Борис Фрумин во многом был

вынужден, как говорится, наступать на горло собственной песне: о чем-то умолчать, на что-то лишь намекнуть. Решение иных эпизодов выглядит сегодня, вероятно, излишне прямолинейным, а порой и несколько назидательным (вроде линии армейского дружка Сергея — персонажа «кинематографически» положительного).

Однако «Ошибки юности» при всех недостатках, и недоговоренностях все равно видятся мне этапной работой для искусства 1970-х. Как и снятые примерно в то же время «полочные» картины «Вторая попытка Виктора Крохина» И. Шешукова, «Тема» Г. Панфилова, «Отпуск в сентябре» В. Мельникова, «Ошибки юности» были одним из немногих прорывов кино к правде. Прорывов, увы, остановленных сверхбдительной цензурой.

В эпоху перестройки советская кинопресса встретила «Ошибки юности» сочувственно.

Кинокритик Алексей Ерохин (1954-2000) в «Советском экране» писал, что «картина эта, только сейчас добравшаяся до экрана, смотрится едва ли не как откровение: мечется ее герой по жизни, но не может обрести смысла бытия, и никаких вас партийцев-кровососов, ни ритуальной гибели. Ведь трагизм жизни не количеством трупов прежде всего измеряется, не роковыми поединками сил прогресса с общественным злом, а движениями человеческой души, тычущейся в этом мире, как слепой котенок» (Ерохин, 1989: 6).

Андрей Васильев в «Спутнике кинозрителя» отметил разлитые в атмосфере фильма Бориса Фрумина симптомы «подавленной растерянности, ощущения абсолютного бессилия под прессом «развитого социализма», чувства неизбежности и непоправимости «ошибок юности» (Васильев, 1989: 5).

Киновед Евгений Марголит посчитал, что «Ошибки юности» образец кино «морального беспокойства»: с неизбежной невнятицей сценария, с парадоксальным сочетанием отыгрышей расхожих тем и настойчивого фиксирования самых прозаичных (потому что — самых повторимых) деталей повседневного быта и, наконец, с совершенно неожиданными, абсолютно «неактерскими» актерами, на которых у этого кинематографа было какое-то едва ли не сверхъестественное чутье. ... кинематограф этого рода создает герой, а он-то внятно объяснить не может, что с ним. Этот кинематограф — жест, судорожный. Невнятный жест невыговоренного беспокойства, раздражающего все существо героя. Беспокойства, передающегося авторам» (Марголит, 1990: 56, 61).

Нынешние зрители до сих пор готовы спорить об «Ошибках юности»:

«Вопрос, почему фильм лежал на полке? Что политического, аморального, антисоветского? Пацан благополучно, после дембеля, рванул на север, набить карман червонцами, хотел пощупать жизнь и женщин со всех ракурсов ... И, кстати, многое успел. Герой со сложным характером, хорошими родителями, но которые не привили ценности уважения к окружающим. Он мечется, требует к себе внимания, а то, что нужно платить тем же, он, конечно, не догадывается» (Помпей).

«Шокирующий своей правдивостью фильм! С первых кадров не могла оторваться. Такое ощущение, что снимали чуть ли не документальное кино. Все настолько реально, из нашей жизни. И не только семидесятых. Так было и в восьмидесятые, и в девяностые, и в нулевые» (Рожденная в СССР).

«Замечательный фильм! Очень жалко, что не вышел в свое время. А как достоверно показаны 70-е! И песни, одежда, танцы, атмосфера времени! Но это все вторично. Главное, это судьба главного героя. ... Ему кажется, что стоит приехать в другое место, как жизнь заискрится яркими звездами, и радость придет в его сердце. Но нет, ничего подобного! Он, подобно шукшинскому герою, ищет праздник, но не находит его. В результате Митя оказывается в большом городе в окружении пьяных грубых людей, с совершенно случайной женщиной. Все очень скучно, он это чувствует, и невыносимо страдает. Жданько прекрасно исполнил эту роль, он так вжился в образ, что игры не видно, он и есть Митя Гурьянов» (М. Джиганская).

«Посмотрел впервые. Первая мысль — острое сожаление, что фильм не вышел в 1978 году. Тогда бы он имел оглушительный успех. Во-первых, проблема неуставщины в армии. По нынешним меркам, этот фильм можно маркировать 12+. Не убивают, не ругаются, дерутся не страшно и мало, секса нет. Но тогда цензура пропустить такой крамолы не могла. ... От идеала фильм далёк, не спорю. Действительно, рваный сюжет, концовка слишком неопределённая. Но фильм был достоин того, чтобы его своевременно увидел отечественный зритель» (Михаил).

«От фильма, у меня, какое-то двойственное впечатление. При том, что мне понравилась актерская игра (особенно хорош Станислав Жданько), и то, что фильм получился одним из самых правдивых в 1970-х (недаром его положили на "полку"), само построение фильма вызывает некоторое недоразумение» (Александр).

«Довольно нудный фильм, с трудом досмотрел до конца...» (Кмид).

Пока безумствует мечта. СССР, 1978. Режиссер Юрий Горковенко. Сценарист Василий Аксёнов. Актеры: Николай Караченцов, Любовь Реймер, Эммануил Виторган, Николай Гринько, Леонид Куравлёв, Михаил Боярский, Олег Анофриев, Сергей Мигицко, Владимир Басов, Ролан Быков, Виктор Павлов, Евгений Стеблов, Сергей Филиппов, Кахи Кавсадзе, Артём Карапетян, Иван Рыжов, Николай Парфёнов, Сергей Никоненко, Римма Маркова, Людмила Шагалова, Гурген Тонунц, Гражина Байкштите и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в только 1988 году.**

Режиссер Юрий Горковенко поставил всего три полнометражных игровых картины, и самой известной из них как раз и стала лента «Пока безумствует мечта».

Эта музыкальная приключенческая комедия рассказывала о первых российских авиаторах и была запрещена исключительно из-за эмиграции на Запад автора сценария — известного писателя Василия Аксенова (1932-2009).

Советская «перестроечная» кинопресса встретила эту работу Юрия Горковенко довольно прохладно. К примеру, кинокритик Алексей Ерохин (1954-2000) в своей статье в «Спутнике кинозрителя» сдержанно похвалил этот фильм, попутно рассказав читателям о причине его запрета (Ерохин, 1988: 7).

Что касается нынешней зрительской аудитории, то ее мнения об этом фильме существенно разнятся:

«Мне фильм «Пока безумствует мечта» понравился. Великолепные актеры, песни. ... Они такие живые, дерзкие, смелые. ... Фильм смотрел с недавнего времени два раза» (В. Анчугов).

«Великолепный фильм! В лучших традициях советских музыкальных фильмов! И уникальный шанс увидеть почти всех наших актеров, многие из которых, увы, уже не с нами» (Подмосквичка).

«Мне лично фильм понравился. Не шедевр, конечно, но вполне приличная лёгкая музыкальная комедия» (Владимир).

«Признаться, не удивлён, что фильм десять лет "мариновали" в архивах. Напоминает винегрет, который вместе со свеклой и капустой забили мясом, киви и креветками...» (Кормега).

«Прочитав аннотацию, можно подумать, что фильм интересный, а тут такое... Какой-то поверхностный водевильчик, малоинтересный как по сюжету, так и в музыкальном плане. Тот случай, когда большое количество хороших актеров не перешло в качество фильма» (Ашрп).

Проверка на дорогах. СССР, 1971. Режиссер Алексей Герман. Сценарист Эдуард Володарский (по мотивам военной прозы Юрия Германа). Актеры: Ролан Быков, Анатолий Солоницын, Владимир Заманский, Олег Борисов, Фёдор Одинокоев, Николай Бурляев и др. **Фильм был запрещен и не выпускался во всесоюзный прокат до апреля 1986 года. По итогам первого года демонстрации в кинотеатрах его посмотрело 9 млн. зрителей.**

Режиссер Алексей Герман (1938-2013) поставил шесть полнометражных игровых фильмов («Седьмой спутник», «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталеv, машину!», «Трудно быть богом»).

Фильм Алексея Германа «Проверка на дорогах» (1971) ждал выхода на экраны ни много ни мало – пятнадцать лет. За это время были сняты такие известные картины о войне, как «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Торпедоносцы» Семена Арановича, «Иди и смотри» Элема Климова. Да и сам Алексей Герман, продолжая идти трудным путем бескомпромиссности в искусстве, зарекомендовал себя подлинным мастером («Двадцать дней без войны» (1976), «Мой друг Иван Лапшин» (1981).

И время сеанса «Проверки на дорогах» отчетливо понимаешь, как много дала эта картина нашему кинематографу, какой высокий уровень правды она предложила отечественному, искусству. Уровень, который иным бюрократам от экрана показался натуралистическим, слишком далеким от сложившихся стереотипов, согласно которым лихая пятерка отважных, шутя-играя, расправлялась с сотнями врагов, беззаботно распивающих коньяк в ночных ресторанах.

Строгая черно-белая стилистика картины Алексея Германа опирается на достоверность каждой детали, любого слова, жеста, взгляда. Жизнь партизанского отряда зимой 1942 года предстает перед нами без лакировки.

Не забыть тяжелого взгляда простой крестьянки, изголодавшейся и отчаявшейся дожить до победы, и ее горькие слова. И долго еще стоит в глазах печальный жест старухи, которая, уходя из деревни, берет самое дорогое — икону, но нет сил нести... И вместе со всеми ковыляет на деревянной ноге подросток-калека... А за ним идут, беспощадно посылая свинцовые очереди, дисциплинированные оккупанты...

В контексте таких кадров понятна ярость партизана Соломина (Олег Борисов), с которой он выплескивает тарелку горячей похлебки в лицо бывшего солдата и бывшего полицая Лазарева, Велика ненависть к врагам и у политрука Петушкова (Анатолий Солоницын) — никогда не простит он фашистам гибель семьи, сына-летчика. Во имя мести гитлеровцам Петушков готов пожертвовать многим, даже жизнью безоружных военнопленных.

В роли бывшего полицая — Владимир Заманский. Он играет эту, на мой взгляд, лучшую свою роль так, что с первых кадров ясно — его герой, когда-то сломавшийся, потерявший от страха голову, теперь готов искупить тяжкую вину перед Родиной самой высокой ценой — жизнью. Нам понятен его презрительный взгляд в сторону молоденького полицейского (Николай Бурляев), с которым партизаны запирают его в сарае: тот бьется в истерике, истошно кричит о своем «малолетстве», лепечет что-то о подневольности... Лазарев молчаливо и безучастно думает об ином. О том, как доказать людям, что он принял окончательное и искреннее решение.

Лазареву дают шанс искупить вину. Командир партизанского отряда Локотков (Ролан Быков) верит ему. Верит, потому что иначе не может, — жить без веры в чело, века для него противоестественно, невозможно.

Так Алексей Герман и сценарист Эдуард Володарский подходят к главной теме, которая их волнует. Человечность в нечеловеческих условиях. Проблема гуманизма на войне. Многие критики, писавшие о «Проверке на дорогах», сравнивали Локоткова с капитаном Тушиным из «Войны и мира», подчеркивая традиции Л.Н. Толстого, лучшие черты русского национального характера. Ролан Быков создал, однако, не только традиционный, но и глубоко индивидуальный образ человека на войне. Его Локотков, казалось бы, никак не хочет расстаться со многими привычками мирной жизни, его «домашний», отнюдь не грозно-героический вид ничуть не напоминает плакатный облик лихих боевых командиров. Но в нужную минуту командир партизан может быть и строгим, и по-военному жестким, непреклонным в приказах, бескомпромиссным и решительным.

А воевать приходится с сильным и отнюдь не из робкого десятка противником. Алексей Герман не боится показать, как молоденький немецкий офицер бесстрашно бросается вперед, под пулеметные очереди, чтобы не дать партизанам угнать состав с продовольствием, хотя вполне мог бы отсидеться минуту-другую, переждать. Но храбрость неправого дела лишена ореола подвига. И когда пули, посланные Лазаревым, настигают фашистского лейтенанта, мы не на миг не сомневаемся в необходимости возмездия, так же, как и в справедливости выстрела в того самого «малолетнего» полицая, который после побега из-под стражи снова надел немецкий мундир...

Алексей Герман поставил немного фильмов... Иные ровесники А. Германа за то же время сняли раза в три больше. Только не по количеству

снятой пленки судят о художнике. По искусству. И когда говорят о кинематографе Алексея Германа, как о явлении отечественного экрана, эти слова не кажутся преувеличением. Каждый фильм режиссера был новым шагом на пути осмысления нашего прошлого и настоящего, познания человеческой души, времени, истории.

Преодолевая штампы зрительского мышления, кинематограф Алексей Германа погружал нас в атмосферу действия не с позиций сторонних наблюдателей, а близких главным героям людей. Режиссер надеялся, что нас будут интересовать не умело закрученная интрига, роковые стечения обстоятельств и счастливый конец, а сам процесс жизни героев, его незавершенность и непоследовательность, отрывистость фраз и бытовая суэта, горячие споры и затянувшееся молчание, чей-то мимолетный взгляд и недопетая песня, маленький портрет в черной рамке и шумное веселье праздника, доброта и жестокость, нежность и боль...

«Проверка на дорогах», по сути, — еще одно испытание нашей зрительской способности воспринимать кино как искусство с большой буквы, требующее труда души, сотворчества, сопричастности, ломки стереотипов.

Понятно, что первые рецензии на фильм «Проверка на дорогах» были опубликованы только в год выхода этой военной драмы на советские экраны.

Так литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934-2019) на страницах журнала «Искусство кино» задавался вопросом: «Что было бы, если бы «Проверка на дорогах» вышла на экран не в 1986 году, когда ее ждали как вещь мастера, а в 1971-м, когда снял ее тридцатилетний дебютант? Как бы она тогда смотрелась? С чем соотнеслась? Какую роль могла бы сыграть в движении нашего искусства? 1971-й — это за пятнадцать лет до того, как Элем Климов, опираясь на прозу Алеся Адамовича, зажег на экране апокалиптическим факелом белорусское село, пустил туда беснующихся карателей: «Иди и смотри!». Алексей Герман, оказывается, сказал об этом раньше. Проще. Он сделал картину в черно-белом, ледяном, графичном стиле. Вы и пламени-то не видите. И каратели еще только показались из промозглого тумана. А смертным обручем уже охлестнуло деревню, и вы это чувствуете по мгновенному току ужаса, пронзившего людей. По тому, как какая-то женщина кинулась за последней уходящей в лес партизанской подводой, неся на руках ребенка, а другого таща за руку. Есть что-то смертно-медленное в том, как бегут эти люди по рыхлому вяжущему снегу, надеясь уйти в лес. И рядом ковыляет еще один ребенок — одноногий, на костылях. Тоже надеется успеть. А до леса — бесконечное поле. Рыхлое, холодное, открытое. Ничего не полыхает у Германа. Лед, холод. И секундожки тянутся. Эта промозглая сырость, эти черные деревья на белом снегу, этот ледяной свист ветра вокруг упрятанных в безмолвие скудных жилых нор... Локотков. Главная актерская удача фильма, абсолютное попадание в образ... Ролан Быков играет два психологических плана. Народное «всепонимание», уходящее корнями в вековую крестьянскую мудрость. И верность человека логике времени, законам войны, естественную в участковом милиционере, которого война поставила во главе партизанского отряда. По всем законам «интеллигентской рефлексии» эти два плана должны сталкиваться, разрывать душу. А они — не сталкиваются, они как-то светло сосуществуют

в характере, который играет Быков. Зато в вашей, зрительской душе они сталкиваются, вашу душу рвут и мучают, вас заставляют волочить «очевидные факты», как жернова. И срабатывает все это не только потому, что Р. Быков играет мастерски. Весь актерский ансамбль фильма убеждает, прежде всего, потому, что работает он в поразительной, потрясающей вас почти необъяснимо, создаваемой Германом кинореальности» (Аннинский, 1986).

Высокую оценку «Проверка на дорогах» получила и в рецензии, опубликованной в «Советском экране»: «Каждое из действующих лиц фильма несет и отстаивает свою правду, и к ней вовсе не может быть безразлично общее звучание картины, ее главный, корневой смысл. Да, именно так: враг один, и ненависть к нему у героев фильма, партизан, объединяюще беспредельна, и она только укрепляется день ото дня. ... Кадры с молчаливым многолюдьем на палубе, возникающим так неожиданно, заполняющим все пространство экрана, — это и настоящее кино, и конкретное напоминание о том, что малая видимая часть предмета не всегда дает о нем подлинное представление. Что ж, познание безостановочно, и познание великой войны — в том числе» (Руденко-Десятник, 1986).

Кинокритик Евгений Сурков (1915-1988) писал, что «Проверка на дорогах» — не ретроспекция. Прошлое в нем переживается, как все еще длящееся в нас настоящее. Оно жжет и мучает. И заставляет пристально вдумываться в некоторые нравственные уроки войны, до «Проверки» в военных фильмах если и исследовавшиеся, то редко. В «Проверке на дорогах» сплетены две темы. До некоторой степени автономные. Тема партизанского лагеря, увиденного не с временной дистанции и не по бытовому верхнему пласту, а как бы изнутри. И тема человека, по воле случая оказавшегося вынужденным надеть на себя немецкую солдатскую шинель. А теперь требующего, чтобы ему дали возможность, хотя бы и ценой собственной крови, смыть с себя эту позорную коросту. Без этого ему не только жизни — смерти, достойной человека, нет и никогда не будет. ... Коллизия — трагического наполнения и глубины. Со времен леоновского «Нашествия» в нашем искусстве не возникавшая» (Сурков, 1986).

Кинокритик Ирина Павлова утверждала, что «Проверка на дорогах» — «фильм, ставший в отечественном кинематографе началом, точкой отсчета для целого художественного направления, в момент своего выхода на экран воспринимался все равно как лента вершинная, как высшее достижение в рамках этого направления. А главное — фильм оставлял впечатление необычайной оригинальности; картины, прошедшие уже по его следам, выглядели куда более старыми, традиционными. ... режиссер не имел намерения давать кому бы то ни было «отпущение грехов». Но есть здесь и то, что пересказу практически не поддается. То, что надо непременно увидеть и внутренне пережить; то, что и берет за душу, будучи выражено с пронзительной искренностью, болью и любовью. С состраданием, так редко встречающимся сегодня на экране. Быть может, оттого и не состарилась старая лента, что вечны, нестареючи те чувства, которые двигали ее автором, те мучительные вопросы, которые задавал он каждому сидящему перед экраном, которые мы должны решать не потом, после фильма, а одновременно с его героями. Сию минуту, ибо вопросы эти — когда бы ни вставали они перед человеком, вчера ли, сегодня или завтра — не терпят

отлагательства. Потому что цена отсрочек — человеческая судьба, человеческая честь, человеческая жизнь. ... В строгой хронологической выдержанности «Проверки» внезапным откровением прозвучала одна-единственная сцена — воспоминание о том, как партизаны не решились взорвать мост, под которым проходила баржа с военнопленными. Эпизод, никак не связанный с общим движением фабулы, даже как будто затормозивший это движение, воспринимается сегодня как нравственный камертон всего фильма» (Павлова, 1986).

Киновед Александр Липков (1936-2006) отмечал, что «тема памяти, столь важная в двух последующих фильмах Германа, здесь пока еще только просвечивает в виде легкого, пунктирно намеченного абриса, заданного щемящей и грустной мелодией, столь неожиданной рядом с черно-белыми жесткими фактурами фильма, и столь необходимо дополняющей их. Это мелодия то ли прощания с чем-то дорогим, ушедшим, то ли воспоминания о нем, мелодия, сопрягающаяся не с конкретными эпизодами или сюжетными перипетиями, а с временем действия, святым, суровым, ставшим уже невозвратимым прошлым, но властно взывающим к нашей памяти. ... Правда, в отличие от последующих фильмов Германа, главенствует здесь не время, не память о нем и о людях, в нем живших, а замешанная на крутом конфликте фабула, в последующих лентах режиссером намеренно разрушаемая. ... Будущий Герман узнается и в небоязни говорить правду времени, касаться болезненного и горького, того, что в партизанских «вестермах» не принято вспоминать» (Липков, 1988).

Высокую оценку «Проверке на дорогах» дают кинокритики, киноведы и в XXI веке.

Кинокритик Владимир Гордеев считает, что «Алексей Герман, будучи еще совсем молодым режиссером, снял выдающийся фильм о войне. Лишенный артиллерийского эпического размаха, фильм снайперски бьет в цель (зрительское сердце) точечными выстрелами. ... Обрисовывая перед зрителем главную нравственную дилемму фильма — возможность/невозможность искупления вины, Алексей Герман предельно честен. С самого начала он выносит суровое обвинение главному герою картины. ... Герману не столь важно доказать право человека на жизнь, сколько показать яркие мгновения этой жизни. Он как бы говорит: карая человека смертью, вы лишаете его возможности блеснуть. Человек имеет право на жизнь только ради этих блестящих мгновений, ради пусть и кратковременной, но победы воли над силами судьбы и своим характером. ... Фильм слишком жизненный, слишком неудобный, слишком неприятный. Он превосходно снят, гармоничен, как гармоничен мир, окружающий нас, и в то же время так же неоднозначен, как неоднозначна человеческая жизнь, протекающая в этом гармоничном мире. Фильм лег на полку, потому что ломал устоявшиеся законы, в том числе законы нравственные, и это было неудобно для общества, уже привыкшего к этим законам» (Гордеев, 2007).

Киновед Евгений Марголит напоминает читателям, что «в советском кино всегда существовали две концепции победы. По одной из них — сугубо официальной — война предстает как столкновение двух военных государственных машин, и советская оказывается заведомо совершенней германской. Эта концепция идет от «Падения Берлина» до «Освобождения»

и многочисленных «штирлицан». Но есть и другая — та, где военной машине и солдату, как ее винтику, противопоставлен отдельный человек в своей человеческой полноте. ... Герои фильмов, в которых главенствует вторая концепция, всем существованием своим противостоят законам военного времени. Не истребление врага здесь конечная цель — она лишь следствие основной задачи: спасение Родины как рода. Спасение Дома. И домашних своих, которых — миллионы. На-род. ... В чем, собственно, состоит глубинный сюжет роли Лазарева? Человек, стремящийся любой ценой избежать физической смерти, обнаруживает, что его стремление выжить во что бы то ни стало приводит его на грань гибели духовной — и она оказывается во сто крат ужаснее. Такой страшной ценой Лазарев открывает в себе личностное начало, о котором не подозревал ранее. И становится ясно, что только сам герой, и никто более, сможет решить, как жить ему теперь с собственным открытием. Вот эту муку личностного самосознания не играет даже, но просто приносит с собой в фильм Владимир Заманский» (Марголит, 2003).

Мнения зрителей XXI века о «Проверке на дорогах», как правило, весьма позитивны:

«Считаю этот фильм шедевром русского кино» (Ник).

«Это лучший фильм про Великую отечественную войну за всю историю советского и российского кино!» (Петрович).

«Замечательное кино. Даже, не столько про войну, сколько о раскаянье, подвиге, доверии и простых людях, которых перемолола самая страшная война в истории» (Андрей).

«Фильм — шедевр! Абсолютно гениальное художественное произведение. И воспринимать его, на мой взгляд, стоит именно как художественное произведение, в котором не обязательно все детали должны соответствовать реальной действительности. Здесь важна другая Правда — Правда искусства. А она есть!» (Сашко).

«Этот фильм не мог выйти на экран в момент создания, в 1971 году, ну никак не мог! В нем всё антисоветское, всё противоречит официальным трактовкам, навязываемому властью (партией) представлению о войне, о жертвах и о жертвенности. Беспросветная тоска, голод и холод... И любой персонаж фильма есть неправильный: и немец с печальными глазами, и наши какие-то не такие, не герои-освободители... Тому, кто запрещал фильм, такие образы были ни к чему. Тем более при живых тогда еще и здравствующих очевидцах, участниках и жертвах Великой войны. ... И на мой скромный взгляд лучший актер в этом фильме — великий Ролан Быков» (Лугас).

Впрочем, есть и иные зрительские мнения:

«Фильм поучительный, хотя и весьма посредственный. Режиссер сумел-таки раскрыть тему: погибший предатель морально оказывается выше майора-артиллериста, затравливающего арестованного необоснованными подозрениями. ... Фильм оставил двоякое впечатление. С одной стороны, незаурядные режиссерские находки, хорошая игра актеров, отличная связка Заманский — Быков, неплохая постановка. С другой, совсем уж непонятная концовка, недоработанность по мелочам, а главное, то превосходство предателя над офицером Красной армии... Нет ничего светлого и обнадеживающего. Гнусность, озлобленность, недоверие выставляются на

показ, а вера в человека, не находя поддержки среди бойцов, отодвигается почему-то на второй план. Вообще, неприятный осадок в душе» (Маша).

Пропавшая грамота. СССР, 1972. Режиссер Борис Ивченко. Сценарист Иван Драч (по мотивам одноименной повести Н. В. Гоголя). Актеры: Иван Миколайчук, Лидия Белозёрова, Фёдор Стригун, Михаил Голубович и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны состоялся в конце 1980-х.**

Режиссер Борис Ивченко (1941–1990) поставил 11 фильмов, но настоящий зрительский успех имели только две его первых работы – «Аннычка» и «Олеся». Именно эти его мелодрамы и вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Пропавшая грамота» в 1972 году была запрещена: говорят, что киночиновники 1970-х сочли эту комедию слишком украинско-вольной...

Уже в XXI веке кинокритик Марьяна Янкевич пишет об этой ленте так: «Я пересматривала ее много раз. Это тот фильм, который подкупил украинской иронией. Он театральный. ... Мне больше всего нравятся очень классно прописанные диалоги между персонажами и игра актеров. Это не исторический, и не реалистичный фильм. Это выдумка, сказка, в которой существуют наши персонажи: ты будешь казаком, ты будешь чертом. То есть, по сути, перед нами вертеп. ... Этот фильм мистифицированный, и в этом его прекрасность. Люди любят мистификации, наши люди, несмотря на запреты религии, в первую очередь только к гадалкам и ходят. Здесь есть ведьмы-соблазнительницы, черти, казаки. ... Сейчас эта стилистика уже устарела, но как фильм в определенном историческом контексте, – этот фильм является отражением украинского культурного пласта в кино» (Янкевич, 2020).

Мнения зрителей о «Пропавшей грамоте» существенно расходятся:

«Прекрасный фильм! Посмотрела с огромным удовольствием!» (А. Лапина).

«Чудный фильм! Этакий Гоголь – не Гоголь. ... И здесь есть его – Гоголя – абсурдистское начало. ... И редчайший случай – комическая составляющая у трагика Миколайчука!» (Миша56).

«В этом фильме ощутимо влияние традиций украинского барокко и связанной с ним "химерной прозы"... И такое решение картины мне невероятно нравится. ... Мне лично очень импонирует связь этой картины с фольклором. ... общий колорит дан как-то очень верно, без лишнего пафоса и нарочитой декоративности. Великолепно передано ощущение «сна наяву» (Тея).

«От фильма веет украинским духом: здесь есть и прекрасные пейзажи украинских сел, степей, и украинские песни, и любящие похмелится непобедимые казаки... Одним из самых главных плюсов фильма «Пропавшая грамота», безусловно, является юмор. ... фильм смотрится на одном дыхании и оставляет после себя исключительно позитивные эмоции. Думаю, Николай Васильевич, посмотрев эту экранизацию, остался бы доволен» (Оператор).

«Посмотрел этот фильм... но был очень разочарован. Конечно, в нем можно изредка увидеть красивые пейзажи степей и какие-то прикольные сцены из украинской жизни казаков. Но в целом юмор (на мой взгляд) слабенький, приколы плоские и на сегодняшний день несмешные (если ты перед просмотром фильма не выпил 1-2 бутылки горилки)» (Николя777).

Прощай, Америка! СССР, 1951. Режиссер и сценарист Александр Довженко (по книге Аннабеллы Бюкар «Правда об американских дипломатах»). Актеры: Лилия Гриценко, Николай Гриценко, Александр Полинский, Григорий Кириллов, Вячеслав Гостинский, Никита Кондратьев, Юрий Любимов, Людмила Шагалова, Григорий Шпигель и др. **В самый разгар съемок (была полностью снята одна из двух серий) эта политическая драма была запрещена.**

Режиссер Александр Довженко (1894–1956) поставил десять игровых полнометражных фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только «Щорсу».

В 1951 году по решению «свыше» были прерваны съемки одного из самых ярких идеологических кинопродуктов «холодной войны» — цветного антиамериканского фильма Александра Довженко «Прощай, Америка!».

Существует несколько версий запрета этой последней работы народного артиста РСФСР, орденоносца А. Довженко.

Версия № 1: Довженко показал слишком гротескный образ американских дипломатов / империалистов. Лично мне эта версия кажется самой неубедительной, так как в других благополучно выпущенных на экраны фильмах антиамериканской направленности — «Встреча на Эльбе» (1949), «Заговор обреченных» (1950), «Секретная миссия» (1950), всего этого было тоже в избытке.

Версия № 2. В 1951 году изменилось международное положение, и советское руководство решило полностью остановить производство антиамериканской кинопродукции. Версия более логична, но тоже вызывает вопросы, так как международная обстановка ничуть не помешала запуску и завершению съемок в 1953 году антиамериканского фильма «Серебристая пыль» (который вскоре после премьеры, правда, тоже был запрещен к показу).

Версия № 3. Месть И.В. Сталина лично Александру Довженко, на которого у Л.П. Берия накопилось уже изрядное «досье». Данная версия также представляется мне несостоятельной, так как никаких репрессий в отношении А. Довженко после запрета съёмок фильма «Прощай, Америка!» не последовало. Таким образом, останавливать дорогостоящий, предварительно одобренный всеми цензурными инстанциями, кинопроект, только ради того, чтобы насолить А. Довженко, не имело никакого смысла, не говоря же о финансовых убытках...

Версия № 4. Личная прихоть И.В. Сталина, который, якобы сказал об авторе антиамериканской книги А.Бюкар, послужившей основной для сценария фильма «Прощай, Америка!», следующее: «Если она (т.е. А. Бюкар) изменила своей родине, то может изменить и новой», и распорядился

остановить съёмки на полпути (в итоге было снято было 50% двухсерийной ленты). Версия довольно причудлива, но не лишена смысла, так как И.В. Сталин, как известно, был склонен к парадоксальным поступкам по отношению к «творческой интеллигенции»...

Выводы. Итак, можно сказать, что однозначного объяснения запрету фильма «Прощай, Америка!» нет, но читатели этой книги могут посмотреть эту работу А. Довженко в сети и выдвинуть свою версию (или поддержать любую из четырех приведенных выше).

В конце XX века киновед Владимир Антропов писал об этом так: «Сейчас легко критиковать то, что сделал или не успел доделать Довженко. Да, «Прощай, Америка» — далеко не лучшее в его наследии, да, это откровенная публицистика с неприятным идеологическим настроем; можно предъявить и много других серьезных претензий к материалу. Но имеем ли мы право, вырвав из исторического контекста, из жуткого времени не просто фильм, а кусок жизни, мучительные страдания Художника, обвинять его во всех смертных грехах? Да и так ли уж все однозначно в картине, такой ли это неузнаваемый, чужой Довженко? Стоит только принять правила игры режиссера, и мы узнаем его страстность, равнодушие, публицистичность, свойственные многим его произведениям, мы увидим сатирические, гротескные образы» (Антропов, 1996).

Прощание за чертой. СССР, 1981. Режиссер Карен Геворкян. Сценаристы: Карен Геворкян, Александр Диванян. Актеры: Л. Манукян, А. Миракян, В. Плужян, Левон Арутюнян, Вруйр Арутюнян, В. Мартиросян и др. **Фильм в 1981 году был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался.**

Режиссер Карен Геворкян поставил семь полнометражных игровых фильмов, среди которых наибольшую известность получил «Пегий пес, бегущий краем моря».

В психологической драме «Прощание за чертой» студентка университета, находясь в состоянии морального беспокойства, пытается разобраться с жизненными проблемами...

По каким-то непонятным причинам начальство сочло этот фильм антисоветским и он был запрещен. До сегодняшних дней «Прощание за чертой» — одна из немногих отечественных лет 1980-х, недоступных в интернете...

Родник для жаждущих. СССР, 1965. Режиссер Юрий Ильенко. Сценарист Иван Драч. Актеры: Дмитрий Милютенко, Лариса Кадочникова, Феодосия Литвиненко, Нина Алисова, Джемма Фирсова, Иван Костюченко и др. **Фильм был запрещен и в 1960-х — 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины в кинопрокат СССР состоялся в ноябре 1987 года, в итоге она собрала 0,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Ильенко (1936-2010) поставил 12 полнометражных игровых картин, самой известной из которых была драма «Белая птица с черной отметиной».

«Родник для жаждущих» — яркий образец поэтической притчи в сюрреалистическом стиле «кино не для всех». Этот сюрреализм, шедший в разрез с соцреализмом, собственно, и вызвал начальственный гнев в середине 1960-х и стал причиной запрета картины...

Вот что писал об этом фильме Кинокритик Виктор Демин (1937-1993): «Переполюх многих и многих инстанций, как прямых, кинематографических, так и весьма-весьма косвенных, возник исключительно по причине того, что они, инстанции, не вынесли художественного новаторства ленты. Не хватило вкуса и искусствоведческих знаний, недостало творческой отваги, чтобы возвыситься до этого изобразительного авангардизма. Приписали художнику нелепые поползновения, в том числе и политические...

Оставим их в покое. Займемся собой. А мы, мы с вами, те, кто ничего не запрещает и не хочет, чтобы что-нибудь запрещалось, мы в состоянии выдержать такой авангардизм?

О себе скажу — с огромным трудом.

По сценарию Ивана Драча, поэтичному и даже сюрреалистическому, но в меру, предполагалось, как можно понять, вполне традиционное кино, цветное, объемное, жизнеподобное, с психологическими полутонами. В рамках этого кино разворачивалась довольно странная история. Старик, обиженный, что дети, разлетевшиеся по свету, его забыли, направил им всем телеграммы, что он умер. Приезжайте хоронить. Дети съехались, он от испуга лег в гроб, из последних сил тянет игру, дескать, а если б и по-настоящему умер... Неловко переминаются, застенчиво покашливают. «Батько, чого ж вы там лежите? Вставайте». — «Эге ж. Сейчас встану». И прежде чем закусить, коль собрались, пошли на кладбище, проведать мать. И заблудились. Не помнят дети, где лежит мать-покойница. Отец разгорячился, разгневался, а на деле — и сам запутался, не знает, куда повернуть на обширном, тихом, заросшем травой и кустарником кладбище.

Юрий Ильенко рассуждал так: если перед нами притча, то какой у персонажей может быть объем, какие полутона, какая там достоверность!.. Это ведь допущение. Ничего подобного на самом деле не было. А раз так, то поищем такой натуральный участок, чтобы на нем не было ни травиночки, ни былиночки, один голый песок. Полнейший аскетизм! Допущение так допущение!

По-своему вполне последовательное. Только невдомек было новоявленному режиссеру, что условность притчи убивается открытой условностью изображения. Если, например, все кладбище состоит из песчаного, почти отвесного прямоугольника с восемью крестами, то как же в нем заблудиться? Приходится все изображать при помощи пантомимы.

Иван Драч, как признается режиссер, не сразу смирился с его трактовкой. Но все-таки признал ее правомерность. Думается, такой жест — следствие редкой душевной самоотверженности, потребности понять коллегу даже в самом трудном, самом невозможном случае. Для меня же «Родник для жаждущих» остается историей безнадежно погубленного сценария,

погубленного ради эффектной операторской штучки, ради сногшибательного режиссерского решения. На смену пестрой, щедрой, многокрасочной и многосмысловой реальности пришла унылая эмоционально-мыслительная пропись.

Никто, надеюсь, не сочтет меня союзником гонителей. Все как раз наоборот: если б не их разгул, мы могли бы, наверное, помочь таланту мягким, тактичным, своевременным упреком» (Демин, 1988: 26).

Между тем, на Украине 1987 года «Родник для жаждущих» был встречен как ни больше, ни меньше, как шедевр киноискусства. В объемной статье в журнале «Новини кіноекрана» был сделан вывод, что за «двадцать лет фильм не только не постарел – напротив, кажется сегодня очень актуальным и современным по своим художественным средствам, глубоко правдивым и острым» (Сизоненко, 1987: 7).

Мнения зрителей XXI века о «Роднике для жаждущих» сегодня существенно расходятся:

«Посмотрел "Родник для жаждущих"... и ничего не понял. Всё-таки философско-символические фильмы для меня — тёмный лес! :)» Отдельно, в порядке конструктивной критики, хотелось бы поставить на вид товарищам из ЦК КПУ, проявившим политическую близорукость и отправившим фильм «загорать» на «полку». Гораздо правильнее с их стороны было бы выпустить «Родник...» на широкий экран! И очень скоро дожидаться его полного провала в прокате! :)» (Г. Воланов).

«Режиссёрский дебют, первая вершина из многих вершин, покорённых Юрием Ильенком, Новое кино, новое слово в кинематографе, срубленная в расцвете яблоня. Гениальный режиссёр, гениально сыгранная роль Дмитра Милютенка. Фильм опередил свое время, поэтому и был сожжён (слава Богу, не все копии) большевистскими мерзавцами. Он для них был непонятен, контрастный, почти без текста (придаться не к чему), поэтому был признан идеологически вредным. Властные чиновники не поняли его истинный смысл — геноцид народа, смерть и надежда на возрождение» (О. Троян).

«Станный, тревожный, будоражащий фильм... Его сложно смотреть, ещё более сложно — оставить просмотр и постараться забыть увиденное. Почти мистический в своей неприкрытой реалистичности, фильм этот ещё долго будет преследовать вас своими ослепляющими кадрами. Его сложно оценивать, его нужно впитывать кожей и прикосновениями. Последние кадры оглушают и ослепляют. Старик, несущий на плечах плодоносящую срубленную яблоню, кардинально переворачивает представления о привычном. Информация о смерти актёра по завершении фильма вводит в ступор. И напоследок о совершенно волшебном озвучании — слова не нужны. Они излишни. Вы не забудете этот фильм (М. Рома).

«Рассказать фильм легко, показать — сложно. Показать так, как показал режиссер и (он же) оператор фильма Юрий Ильенко, это на грани реальности. Фильм наполнен поэтическими сюрреалистическими метафорами, образами, да, что тут таить, фильм и есть одна большая метафора. Фильм сложный и, парадоксально, одновременно в нём практически всё понятно, возможно только на уровне подсознательном, интуитивном. ... Фильм безусловно требует вашего внимания, своей уникальностью как бы оставляет шрам в советском кино» (Пистолет84).

Синяя пустошь СССР, 1972. Режиссер Валентин Виноградов. **Восьмисерийный телефильм. Режиссеру удалось снять только четыре серии. Фильм был запрещен и уничтожен.**

Режиссер Валентин Виноградов (1933-2011) за свою жизнь смог поставить только семь полнометражных игровых фильмов (съемки одного из которых – «Синей пустоши» – были прерваны по причине их запрета). Два его фильма («День, когда исполняется тридцать лет» и «Письма к живым») вошли в число тысячи самых кассовых советских кинолент.

Вот как описывал этот запрет сам Валентин Виноградов: «С этим фильмом – «о глубокой трагедии России» – тоже вышла тяжелая история. «Снял я четыре серии из восьми, и то, что я сделал, очень понравилось редакции, ну, такой, продвинутой... Но кое-кто на студии сказал, что я держу против советской власти булыжник в кармане. В результате в качестве партийного начальства приехал «Синюю пустошь» утверждать Алиев. Меня даже не допустили до просмотра. Мне потом мой друг, редактор Юра Иванов, рассказывал, что вот он пришел, высокий такой, элегантный... «Где тут говорит, комната?» Сели, свет вырубился, и он заснул. На все четыре серии. Проснулся и говорит: «Антисоветчина! Антисоветчина!» И все четыре серии с пленки смыли. И меня поперли с телевидения» (Виноградов, 2011. Цит. по: Гершезон О. Неизвестный Виноградов. Портрет режиссера // Искусство кино. 2011. № 7).

Скверный анекдот. СССР, 1966. Режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов. Сценаристы: Александр Алов, Леонид Зорин, Владимир Наумов (по мотивам одноименного рассказа Ф.М. Достоевского). Актеры: Евгений Евстигнеев, Виктор Сергачёв, Георгий Георгиу, Александр Грузинский, Елизавета Никищихина, Павел Павленко, Глеб Стриженов, Зоя Фёдорова и др. **Фильм был запрещен и вышел во всесоюзный прокат только в 1987, за первый год демонстрации его посмотрел 1,1 млн. зрителей.**

На совместном творческом счету **режиссеров Александра Алова (1923–1983) и Владимира Наумова** 10 фильмов, 7 из которых («Тревожная молодость», «Павел Корчагин» «Ветер», «Бег», «Легенда о Тиле», «Тегеран–43», «Берег») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В своей книге «Полка» киновед Валерий Фомин подробно рассказывает историю запрета фильма «Скверный анекдот» (Фомин, 1992).

На студийном обсуждении «Скверного анекдота» режиссер Иван Пырьев (1901-1968) резко выступил против фильма: «Работа талантливая — и режиссерская и операторская. Я бы даже сказал, очень талантливая. На международных фестивалях в Канне, в Венеции, в Сан-Себастьяне, видимо, картина будет иметь большой успех. Но для меня лично она оскорбительна своей грязью, человеческой мерзостью и примитивностью

человеческого существования! Можно показать и, очевидно, Достоевский говорит, что бывают подлые души, бывают униженные люди, бывают оскорбленные люди, бывают задавленные люди. Но не скоты. Это все-таки люди. Они унижены, оскорблены, задавлены. Но они люди. Здесь же я вижу скотов. Что они только не делают: и какают, и писают и блюют — все что угодно. Для чего это делается? Почему так? У меня вопрос. Очевидно, картина действительно талантливая и, повторяю, будет иметь очевидно огромный успех и получит в Венеции премию. Но она оскорбительна для людей нашей нации, нашей Родины» (Пырьев, 1965. Цит. по: Фомин В.И. Полка. М., 1992).

Картину попробовал защитить Юлий Райзман (1903-1994): «Я не согласен с Иваном Александровичем, который считает, что это может быть оскорбительно для народа и что здесь изображен народ... Мне это кажется неверным. Здесь довольно отчетливо взята незначительная, но существовавшая прослойка мелкого чиновничества, которое действительно было задавлено, задушено, и где появление такого генерала — само по себе факт невероятный, вызывающий не страх, а ужас. В общем здесь взято очень локальное общество, и у меня не было такого ощущения чего-то широко оскорбительного» (Райзман, 1965. Цит. по: Фомин В.И. Полка. М., 1992).

Известный литературовед и кинокритик Станислав Рассадин (1935-2012), хоть и не был таким суровым, как И. Пырьев, но тоже остался недоволен фильмом: «Авторы «Скверного анекдота» не играют со зрителем в поддавки, их выразительные средства – неожиданные, неистощимые, очень талантливые – рассчитаны на познание, а не на узнавание. И авторы не всегда учитывают возможности нашего восприятия. Даже искушенного. А мы не можем пить чистые эссенции – хочется и раствора. ... Перегружен фильм и символикой – алгеброй искусства. Эта чрезмерная алгебраизация, многозначительная, апеллирующая к рассудку, а не к сердцу, приводит к жестковатой рационалистичности» (Рассадин, 1967: 192).

В итоге все дискуссии завершились тем, что «Скверный анекдот» лег на «полку» на целых двадцать лет...

Любопытно, что когда в 1987 году «Скверный анекдот» все-таки вышел в советский прокат, рецензии кинокритиков во многом перекликались по тексту с приведенным выше мнением режиссера Ивана Пырьева, но то, что у того было со знаком минус, стало плюсом.

Так кинокритик Анна Кагарлицкая писала в «Спутнике кинозрителя», что «это зрелище откроет перед вами самые уродливые и отвратительные человеческие свойства, вы заглянете в униженные души людей, лишенных света разума, достоинства, любви. Вместе с героями рассказа Достоевского, по которому снята картина, вы попадете в темные, отчаянно нищие закоулки жизни, где смещены понятия добра и зла, где нарушены обычные пропорции вещей и лиц, где царствует тоскливое безумие. ... Предупреждая о наступлении эры мнимого спокойствия, хотели потревожить зрителей язвительно-абсурдным, нервным неуютом своего фильма создатели «Скверного анекдота»... О том, сколь страстны и искренни они были в своих намерениях, свидетельствует талантливый, цельный художественный мир этой картины, где в черно-белом вымороченном пространстве так страшно человеческой душе» (Кагарлицкая, 1987: 8-9).

А Лев Аннинский (1934-2019) утверждал, что в фильме «Скверный анекдот» «нет надежды, нет проблеска, нет у человека облика человеческого. Вот о чем фильм! Стилистически он сделан цельно и сильно. От первого эпизода, когда генерал Пралинский разглагольствует о гуманности, а голова его срезана кадром (и в нашем сознании включается цепочка щедринских ассоциаций: Органчик и т. д.), и тем более от того момента, когда вместо лица чиновника Пселдонимова вы видите разинутый рот и выпученные от страха глаза (и включается гоголевская цепочка к свиным рылам и т. д.), — от двух точек отсчета идет в фильме по нарастающей оргия жрания, пляса, куража и мандража. Как тесно заполнен кадр! Как все здесь лезет в глаза, гуляет, «прет напролом»! ... Крайние «вылеты» стиля Алова и Наумова, выморочно-прециозные «сны» и идиотические маски, конечно же, царапают мой вкус, но должен признать, что основная «масса», основной поток действия сделан мощно. Хотя маскарад и кажется однообразным, ибо с самого начала его фальшь заявлена, но постигаем мы вовсе не это, что-то другое мы постигаем. ... Так ведь правда-то в результате выявилась!

Во-первых, правда о «народе». Попытка сказать страшную правду о состоянии народа — в противовес вековому мифу о «народе-богоносце», мифу, выношенному интеллигенцией прошлого века и в наш век трансформировавшемся в идею народа, который «всегда прав», «все знает», все на место поставит. В обстановке непоколебимого, застарелого народопоклонства пойти наперекор — акция отчаянной смелости.

Во-вторых, правда об интеллигенции. О ее иллюзиях, о ее бессилии, о ее зараженности общим рабским духом. В обстановке, когда тупой ненависти к «гнилой интеллигенции» только и можно было противопоставить образ интеллигенции «мученической», в ореоле и нимбе, — в этой ситуации пойти вразрез всему — тут нужна была еще и большая смелость.

И, наконец, само отчаяние художников, попытавшихся справиться со своими (и нашими) иллюзиями, сама безнадежность — это тоже ведь духовный опыт огромной важности. Именно их безнадежность, их — Александра Алова и Владимира Наумова, безогляднее всех веривших в ослепительное самопожертвование Павла Корчагина... Во мрак отчаяния погружаются самые безоглядно-верящие, самые ослепленные, самые светлые души. И это тоже великое откровение, дающееся людям на сломе времен, когда становится ясно, где жечь, а где сталь» (Аннинский, 1990).

В более академическом стиле, но тоже в целом позитивно оценила фильм на страницах «Советского экрана» знаток творчества Ф.М. Достоевского, литературовед Лия Розенблюм (1939-2011), отмечая, что в «Скверном анекдоте» авторы «очень точно почувствовали «киногеничность» выбранного ими произведения Достоевского. Они нашли великолепную возможность для кинорассказа не только в эксцентрическом сюжете, не только в колоритных картинах петербургского быта и целой веренице почти бессловесных персонажей, каждый из которых несет свое страдание и свою судьбу. Главное, что составляет художественное своеобразие и рассказа, и фильма — острый, порой фантастический гротеск, сатирический и трагический одновременно» (Розенблюм, 1988: 16).

Киновед Валерий Фомин считал, что «фильм Алова и Наумова вызывает шок: никогда еще с нашего экрана с нами не говорили с такой вот степенью ярости и презрения. Никогда он, экран, еще не был сотрясаем образностью, столь сгущенно гротесковой, столь безжалостно уничтожительной. Рабство — вот главный «герой» фильма. Рабство в двух его неразрывных ипостасях: господина и холоуя. Это мир, в котором искажены, доведены до последнего своего вырождения нормальные человеческие отношения: повелевать или подчиняться, третьего здесь не дано. Рабство здесь вьелось в плоть и кровь, отравило всё. ... Евгений Евстигнеев (едва ли это не самая лучшая его работа в кино) сыграл Пралинского с изумительным психологическим мастерством. ... Сыграл его чиновничью самоуверенность, его чиновничью склонность видеть жизнь не такой, какова она есть, а такой, какой он сконструировал ее в своем красивом кабинете. И она, эта жизнь, — подлинная во всей своей дикости, грязи, запущенности, нищете ответила ему на вымечтанную идиллию полновесной оплеухой» (Фомин, 1992).

Такого рода оценку разделяла и кинокритик Ирина Шилова (1937 - 2011): «Это фильм беспощадный и сатирически прицельный, поставил в центр внимания проблему рабства и рассматривал ее во всех возможных аспектах и поворотах. Хоровод странных персонажей населил экран — жалких и агрессивных, одержимых мелкими страстями и ханжеским лицемерием. Сама классическая традиция жанра сатиры, во все времена вызывавшая негодование и возмущение, запретная в советском кино (сатирическому осмеянию подлежали только враги государства), была воскрешена постановщиками фильма с присущим им артистизмом и позиционной точностью. ... Уродство, извращенность самоощущения и поведения персонажей, искаженная пластика, жутковатый колорит экранного изображения, каждый из элементов кинематографической выразительности — все это в совокупности создавало концентрированный образ нелюдей, монстров, сладострастных уродов, упивающихся свои раболепием» (Шилова, 2010: 21).

Киновед Сергей Кудрявцев считает, что «можно согласиться с точкой зрения российского киноведа Валерия Фомина, много лет занимающегося историей запрещённых фильмов, что именно экранизация "Скверного анекдота" в сентябре 1966 года... положила начало пресловутой "полке" в брежневскую эпоху. ... Фильм Александра Алова и Владимира Наумова ... закономерно был объявлен пасквилем, порочащим всю нацию и её историческое прошлое. Тем более что режиссёры, склонные к сгущённому метафоризму, действительно чересчур увлеклись деформирующей оптикой, показывая явно несимпатичное свадебное сборище вовсе в уродливом виде, даже если принять во внимание, что всё это увидено глазами пьянеющего до потери сознания "свадебного генерала", лишённого всякого человеческого достоинства в отличие от его чеховского "коллеги по несчастью"» (Кудрявцев, 2006).

Мнения зрителей XXI века о фильме «Скверный анекдот» существенно расходятся:

«Гениальнейший фильм. И на полке он пролежал, потому что показывает, насколько сильно отличается мнение о народе у власть имущих, с самим народом. Это было тогда, и это есть сейчас» (Игорь).

«Это просто преступление не показывать такой фильм, или показывать его редко, перед зрителем, перед актерами, ведь это настоящее произведение искусства. ... Мне показалось в фильме смешались мотивы и Достоевского, и Гоголя, и Салтыкова-Щедрина, и Чехова... После фильма было только одно желание — пересмотреть второй раз...» (Новикова).

«Фильм производит очень сильное впечатление. Перечитав перед просмотром "Скверный анекдот", могу даже утверждать, что он сильнее своей литературной основы. Это уже не только Достоевский, но и Гоголь, Салтыков-Щедрин, даже Кафка. Да и Достоевский здесь более позднего периода, скажем "Преступления и наказания". ... Изобразительное, художественное решение фильма отличается оригинальностью и сделано на самом высоком уровне. Актёрская игра Евгения Евстигнеева и Виктора Сергачёва идеальна. Весь немалый ансамбль исполнителей очень хорош. Быть может, это одна из лучших экранизаций произведений Достоевского, если не самая лучшая» (Леонид).

«Очень талантливый фильм. Весьма необычный и уж просто крайне нетипичный для советского кинематографа. Актёры и оператор вообще творят чудеса. Впрочем, вряд ли у меня возникнет желание часто пересматривать эту картину — уж очень тяжело её смотреть, до того жутко, мрачно, практически inferнально выглядит происходящее на экране. В фильме есть что-то дьявольское, не всякий зритель выдержит. Ощущение такое, будто на 1,5 часа погрузился в ад» (И. Годунов).

«При всей талантливости фильма это всё-таки не моё кино, и второй раз смотреть не буду. Евстигнеев в роли Пралинского превосходен, как всегда, но прочие персонажи кажутся слишком уж карикатурными. ... Можно отметить в фильме отличную работу оператора и художников-постановщиков, выразительное музыкальное оформление. Декорации в ряде сцен выглядят нарочито перекошенными, и это заставляет вспомнить даже экспрессионистское немецкое кино 20-х годов прошлого века» (Б. Нежданов).

«Хотя я и поклонник серьезного советского кино (в смысле — шедеврального), но, наверно, я не дорос еще до Достоевского. Но я в этом карикатурном, гротесковом панке половину не понял. Ну, уж слишком, карикатурно. Посмотрев, лично я понял, почему этот фильм клали на полку» (Зеатрпед).

«Фильм не понравился. Играет все чрезмерно вычурно гротесково, такое кино никогда не сможет стать любимым для публики» (В. Прокопчук).

«Фильм не донёс до зрителя рассказ Достоевского, в фильме нет ни тонкого юмора, ни психологизма Достоевского. Нет сюжетного напряжения, нет «всматривания» и сопереживания. Не мудрено, что фильм пролежал столько лет на полке и чуть не был потерян, лучше бы потеряли! Видимо, стыдно было всем за такую экранизацию Достоевского» (Эксакустодиан).

Скворец и Лира. СССР-Чехословакия-ГДР, 1974. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы: Григорий Александров, Александр Лапшин, Н. Пекельник. Актеры: Любовь Орлова, Пётр Вельяминов, Николай Гринько, Борис Кордунов, Борис Иванов, Борис Зайденберг, Рина Зелёная, Римма Маркова, Светлана Светличная и др. **Фильм во всесоюзный**

кинопрокат не выпускался. В 1990-х годах был впервые показан по ТВ.

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, семь из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Композитор Глинка», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

По сюжету «Скворца и Лиры» советские разведчики Людмила и Федор выполняют важные задания советского руководства в Германии предвоенных, военных и послевоенных лет...

Основные версии запрета масштабной шпионской ленты «Скворец и Лира» таковы:

- низкое художественное качество: руководство госкино, увидев готовый фильм и ужаснувшись его низкому профессиональному уровню, решило не выпускать его на экране, чтобы не испортить репутацию классиков советского кино – Григория Александрова (1903-1983) и Любови Орловой (1902-1975);

- пропаганда «красивой буржуазной жизни» под видом борьбы с нацизмом и империализмом: кому-то из начальства могло показаться, что режиссер слишком увлекся западной фактурной роскошью в ущерб марксистско-ленинской идеологии;

- недовольство со стороны КГБ: по ходу сюжета Людмила под видом родственницы внедряется в немецкую семью, а это могло стать причиной этической критики в зарубежных странах, то и гляди – в любом родственнике из СССР там будут видеть агента КГБ;

- изменение политической конъюнктуры: политика «разрядки», свойственная середине 1970-х годов показалась руководству госкино и «выше» несовместимой с традициями кинематографа «холодной войны», в которых была выдержана картина «Скворец и Лира»;

- желание самого режиссера и его музы: убедившись, что на экране героиня семидесятидвухлетней Любови Орловой все-таки никак не кажется тридцатилетней, Григорий Александров с подачи супруги сам попросил положить фильм на дальнюю полку.

Мне лично наиболее вероятной кажется версия, связанная с изменением политической конъюнктуры...

Понятное дело, что в советские времена никаких рецензий на фильм «Скворец и Лира» опубликовано не было. И только в 1990-х годах появились статьи и книги, авторы которых делились своим восприятием этого последнего игрового фильма Григория Александрова.

Дмитрий Щеглов в своей книге «Любовь и маска» писал, что основные сцены «Скворца и Лиры» «снимали в начале весны 1973-го. Орловой шел семьдесят второй год. Был эпизод в сцене с Петром Вельяминовым, где она стоит в подвенечной платье, в фате. Это было странное и страшное зрелище. У нее заметно тряслась голова в кадре. Она была озабочена лишь тем, как и на сколько лет выглядит. О ее руках уже достаточно было сказано. Не помогал ни тщательно выверенный свет, ни особые ракурсы. Работа сводилась к постановкам «мизансцены ресниц». Настоящая тема картины – отчаянная борьба Орловой со временем. Это был фильм, где двое людей – постановщик

и главная исполнительница – в равной степени не чувствовали, не видели, не знали своего возраста. По студии ходили весёлые байки, чем-то похожие на анекдоты, которые в то время травили об анемичных старцах из политбюро. «Скворец и лира» быстро переименовали в «Склероз и климакс». ... Она не отступилась даже после того, как увидела отснятый материал, который с предельной жестокостью показал пределы ее возможностей. ... Сколько ее обожателей были избавлены тем самым от разочарований, горечи и тоски... Вряд ли она понимала это, когда ехала на свое последнее озвучивание весной 74-го» (Щеглов, 1997: 324-326).

А киновед Марк Кушниров сожалел, что «вместо тихого неприметного убывания в Лету кинематограф Александрова и Орловой предпочел шумную, игривую агонию на глазах у публики. И самое горькое состояло именно в том, что это был их подлинный, кровный кинематограф, только иссохший, выморочный — рожденный уже бесчувственным, уже машинальным, неподвижным мироощущением. ... Стало ясно — что ушло и что осталось. Ушла наивная романтическая самозабвенность, раскованность темперамента, телесной энергии. Детская непринужденность фантазии. А еще чувство подъема, риска, «телячьей радости» бытия. Чувство созвучия с залом... В силе же остались: «легкость в мыслях», отглаженная, открыточная ненатуральность изобразительной фактуры, наворот сюжетных и визуальных аттракционов, «броские» контрасты между шикарной бедностью и сказочным шиком. И острое пристрастие к «нужным» политически престижным темам. И такая же острая, с трудом скрываемая приязнь к иностранщине, к удобствам и роскошествах презренной западной цивилизации. И культ безупречной — душевно и физически бодрой — личности, не разъеденной ни завиральными идеями, ни безыдейностью. ... Вот с такой оснасткой они и дерзнули пуститься в плавание во второй раз. Корабль назывался «Скворец и Лира». После двухлетнего круиза по отечественным и зарубежным водам он обрел вид по-своему любопытной, по-своему выразительной кунсткамеры идеологических мифов нашего парадного кинематографа. ... С деловой стороны фильм имел весомое подспорье в лице высокопоставленного куратора, генерал-полковника КГБ Семена Цвигуна. (Уж не его ли — с почтительным придыханием — играет сам Александров в одном из эпизодов фильма? Право, такое легко заподозрить...) Впрочем, опора эта была чисто номинальной — для пущей важности и спокойствия. Руководство студии и Госкино и без того делали все возможное, чтобы маститый классик творил, не стесняясь никакими препонами и затратами — чтобы в картине было, по меньшей мере, на что посмотреть. ... По сути, Александров и Орлова создали здесь последнюю и самую откровенную вариацию на излюбленную свою тему — «мир нашей мечты». Его идеальность подчеркнута прежде всего отсутствием в нем времени — ощущения «начал» и «концов». Мы имеем здесь три впечатляющих своей протяженностью хронотопа: трехчасовой хронотоп самого фильма, длительный хронотоп происходящего в фильме действия (40-70-е годы) и некий хронотоп вечности, в котором пребывает героиня Орловой, оставаясь «вечно молодой» во всех эпохах. Это и вправду жутковато — как всякое чувство безвременья, бездны. ... И действительно: единственной живой целью всех этих шпионских игр и политических хитросплетений было только одно: дать возможность прекрасной женщине и ее избраннику пожить в

соответствии со своими амбициями и сокровенными желаниями. Среди банкиров, генералов, аристократов, министров-капиталистов. В шикарнях особняках, старинных замках, фешенебельных отелях. В живописнейших уголках Европы... Ради этого и вертятся, противоборствуют «два мира — две системы», ради этого приведены в движение все винтики и шпунтики международной политики» (Кушников, 1998).

Мнения сегодняшних зрителей о «Скворце и Лире» порой полярны.

«За»:

«Фильм мне очень понравился: и музыка, и всё очень красиво, мне этот фильм больше понравился, чем «17 мгновений весны» (Александр).

«Посмотрела сегодня этот фильм дважды, во всех деталях. Понравился. Особенно игра Любви Орловой. Она в форме. Особенно хороша во второй серии — в роли Мадлен. Великолепная фигура, манера держаться. Здесь она и танцует, и на лошади ездит, и боевой прием применяет против эсэсовца. Для её возраста игра просто бесподобна. ... Сам фильм — неплохой и даже пророческий. Там, где нацисты говорят о путях развала Страны Советов — через идеологию, через внедрение в общество специально подготовленных агентов, разжигающих недовольство строем. Зря фильм положили на полку. Наоборот, широко показывать надо было. Рекомендую всем посмотреть и подумать. А ругать актрису за возраст — просто неэтично» (Светлана).

«Мне понравилось! Орлова отлично выглядит... Я поняла, что хотел донести до нас Александров! Это глобальная политика, о которой только в последние 5-7 лет нам стало известно, а ведь фильм снят в 1974 году! ... Зато теперь ясно, какой информацией владели Александров и Орлова и о чем хотели предупредить. Все мировое правительство осуществило, страну нашу растащили, молодежь растлили, страны союзные нам прибрали к рукам. Вот о чем фильм!» (Марго).

«Против»:

«Фильм снят в духе "Подвига разведчика", который в 70-х уже смотрелся наивным. Появись "Скворец..." в конце 40-х или начале 50-х, тогда да, успех был бы. ... Жалко было смотреть на Орлову, такую точку карьеры любой актрисе не пожелаешь» (Д. Дрир).

«Ужасное зрелище. ... пожилая женщина строит из себя молодую, до того смотреть странно, словно рассчитано на слепых и глупых зрителей! Фильм, действительно, напоминает детский. ... Все такое театральное, наигранное, даже Орлова говорит как на сцене» (Санги).

«Фильм какой-то несуразный: нелепый сценарий, ходульные герои, которым ни капли не сочувствуешь, плакатный прямолинейный стиль. ... Артисты играют плохо, но им нечего и играть! ... Фильм положили на полку правильно, лучше было бы его и не доставать!» (Финна).

Совесь. СССР, 1968. Режиссер Владимир Денисенко. Сценаристы Владимир Денисенко, Василий Земляк. Актеры: Анатолий Соколовский, Виктор Маляревич, Николай Олейник, Николай Гудзь, Александр Дедух, Василий Богоста, Вячеслав Криштофович, Владимир Денисенко и др. **Фильм был запрещен и в 1960-х —1970-х годах на советских экранах не был показан. В 1989 году картину восстановили по единственной**

сохранившейся копии, и в 1990 году состоялась ее запоздавшая мировая премьера на международном кинофестивале в Монреале.

Режиссер Владимир Денисенко (1930–1984) поставил 11 полнометражных игровых фильма, из них только два («Роман и Франческа» и «Высокий перевал») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Киновед Владимир Войтенко считает, что военная драма «Совесть» — один из самых принципиальных фильмов в истории всего украинского кинематографа. ... Вторая мировая война, оккупированная немцами Украина. Во время столкновения на дороге сельский парень Василий убивает немецкого офицера. Оккупанты требуют выдать парня, угрожая уничтожить всех. Проблема выбора возникает и перед Василием, из-за которого могут расстрелять односельчан, и перед ними. Как быть? Что здесь подскажет совесть? Фактически авторы фильма моделируют на экране ситуацию, созвучную с актуальными для того времени постулатами философского учения экзистенциализма, что, безусловно, не могло быть принято там, где господствовало «единственно правильное» марксистско-ленинское. Сюжет «Совести» раскрывает историю человека, лишенного выбора, когда каждый из возможных поступков — практически проигрышный. И когда совесть побеждает идеологию. Конечно, такой фильм в тогдашней Советской Украине не мог попасть на экраны. Его запретили для просмотра» (Войтенко, 2015).

Мнения зрителей XXI века относительно этой черно-белой, жесткой по фактуре военной драме, снятой Владимиром Денисенко совместно со своими студентами, порой противоположны.

«За»:

Очень необычный фильм о войне вообще, а для киностудии имени Довженко — в частности. Причём, "Совесть" кардинально отличается от отечественных военных фильмов не только стилистикой — строгой псевдо-документальной подачей материала, — но и собственно материалом: никакого шапкозакидательского хэппи-энда, когда наши всегда в конце побеждают. Всё жёстко, трагично и безысходно» (Г. Воланов).

«Трагичный фильм. Очень жаль жителей села. Смотреть тяжело. Затянут. Может, таким образом режиссер хотел подчеркнуть страшную трагедию того времени» (Альфия).

«Против»:

«Очень слабый фильм. Первые минут двадцать непонятно вообще, о чем идет речь. Остальные немного вносят ясность, но все равно плохо. Затянутые крупные планы по делу и без дела, бессмысленные паузы и акцентирование на ненужных мелочах» (Чихач).

«Типичный артхаус 1960-х, заузное кино "не для всех". Артхаус не люблю в принципе, но особенно не люблю, когда подобным образом упражняются на такой трагичной теме, как Великая Отечественная. ... Вот при чем тут "совесть"? Сдались бы партизаны или нет, все равно заложники были обречены. Но артхаус и логика — вещи несовместные» (Руссе).

Совесть мира. СССР, 1951. Режиссер Абрам Роом. Сценарист Лев Шейнин. Актеры: Михаил Астангов, Людмила Скопина, Валентина Ушакова,

Аркадий Толбузин, Николай Гарин, Михаил Болдуман, Ростислав Плятт и др. **После того, как значительная часть этого фильма была уже снята, его съемки были запрещены, а снятый материал отправлен в архив.**

Режиссер Абрам Роом (1894–1976) за свою долгую карьеру в кино поставил 19 фильмов, три из которых («Суд чести» «Гранатовый браслет», «Цветы запоздалые») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В послевоенные времена режиссер Абрам Роом стал своего рода рекордсменом среди постановщиков, чьи фильмы были запрещены к показу. Сначала это случилось с воспевавшим партизан во главе с Тито фильмом «В горах Югославии» (1946): вскоре после выхода на экраны он был снят с экранов из-за ссоры СССР и Югославии. Премьера антиамериканского фильма Абрама Роома «Серебристая пыль» состоялась 19 октября 1953, однако фильм в прокате был относительно недолго и вскоре оказался запрещенным к кино/телепоказу на долгие годы...

В политической драме «Совесть мира» (1951) Абрам Роом выводил на авансцену фигуру некоего датского физика, не желающего, чтобы атомная бомба служила империализму, и вступающего в коммунистическую партию.

Вскоре после начала (было снято около трети намеченного материала) съемки «Совести мира» были остановлены: существует версия, что советское руководство не хотело ссориться с Норвегией из-за негативного изображения нобелевского лауреата Кнута Гамсуна (1859-1952), одобрявшего нацизм и нацистскую политику норвежского «министра-президента» (1942-1945) В. Квислинга (1887-1945), расстрелянного 24 октября 1945 года.

Сегодня материалы сохраненных 37 минут фильма «Совесть мира» можно посмотреть только в Госфильмофонде...

В итоге, получив к середине 1950-х запрет на сразу три своих фильма подряд, Абрам Роом решил больше не искушать судьбу и больше никогда не возвращался в своих работах к международной политике. А в 1960-х – 1970-х он, вообще, ушел от современной тематики, обратившись к экранизациям русской классической литературы.

Степные зори (Государственный глаз). СССР, 1953. Режиссер Леон Сааков. Сценарист Борис Бедный (по собственной одноименной повести). Актеры: Ия Арепина, Лев Фричинский, Николай Москаленко, Юрий Саранцев, Борис Рунге, Римма Шорохова, Валентина Телегина, Леонид Кмит, Екатерина Савинова и др. **Фильм был запрещен и на советские экраны не вышел.**

Режиссер Леон Сааков (1909–1988) поставил восемь картин, но только одной из них – военной драме «Весна на Одере» – удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Причина запрета незамысловатой ленты «Степные зори», рассказывавшей о комсомольской полеводческой бригаде, была указана в газете «Советское искусство» (20.03.1953): «ввиду крайне низкого идейно-

художественного уровня фильма Министерство культуры СССР решило не выпускать его на экран как не отвечающий высоким требованиям советских людей к киноискусству».

Там, где горы белые... СССР, 1973. Режиссеры Асхат Ашрапов, Виктор Пусурманов. Сценарист Сатимжан Санбаев. Актеры: Нурмухан Жантурин, Бикен Римова, Мухтар Найманбаев, Наталия Аринбасарова и др. **Фильм в 1970-х – 1980-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1991 году.**

Оператор Асхат Ашрапов (1931-2008) в качестве режиссера поставил всего три фильма, самым известным из которых была драма «Волчья стая» (1990).

Режиссер Виктор Пусурманов снял девять фильмов, ни один из которых не получил заметного резонанса...

Экологическая драма «Там, где горы белые...», действие которой в казахских степях, в 1973 году не понравилась киночиновникам, усмотревших «ненужное моральное беспокойство». Но, когда почти через двадцать лет эту скромную по своим художественным качествам картину все-таки выпустили на экран, она уже не заинтересовала никого – ни кинокритиков, ни зрителей... Не смотрят ее и зрители XXI века.

Тема. СССР, 1979. Режиссер Глеб Панфилов. Сценаристы Глеб Панфилов, Александр Червинский. Актеры: Михаил Ульянов, Инна Чурикова, Евгений Весник, Евгения Нечаева, Сергей Никоненко, Наталья Селезнёва, Станислав Любшин и др. **Фильм в 1979 был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1986 году, в итоге она собрала 3,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Глеб Панфилов поставил 13 фильмов («В огне брода нет», «Прошу слова», «Валентина», «Васса» и др.), из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло только «Начало».

В год выхода «Темы» на экраны советская кинопресса встретила ее весьма позитивно.

Вот что писал, к примеру, о «Теме» автор этой книги на страницах журнала «Кино» (Литва): «Любовь к Родине, добру, ценностям культуры выражается в «Теме» через драматические судьбы, в конфликтном противостоянии мировоззрений. Именно такие смелые произведения, диаметрально противоположные серой, безликой массе «ничемных» лент, необходимы нам сегодня, хотя горький опыт показывает, что именно они долгое время пробивали себе дорогу на экран с максимальными трудностями.

«Нравственность есть правда». Эти слова Василия Макаровича Шукшина вспоминаются во время просмотра фильма Глеба Панфилова «Тема». Картины, обратившейся к проблемам острым и болезненным, отнюдь не

потерявшим злободневности и теперь, хотя ее съемки были завершены еще в конце семидесятых годов.

Более того, фильм Глеба Панфилова по сути предвосхитил те бескомпромиссные споры о правде искусства, подлинной нравственности, ответственности человека за свое дело, совести и чести, которые зазвучали в полную мощь в середине восьмидесятых. ...

В одной из телепередач ведущий спросил у конструктора оригинального проекта, годами «прорывавшегося» сквозь бюрократические препоны: «Как вы считаете, когда нам будет нужна эта машина»? Конструктор ответил с печальной иронией: «Она нужна вчера». Разумеется, я далек от того, чтобы механически переносить производственные законы на развитие искусства, но твердо убежден, что наше вчерашнее духовное достояние было бы заметно богаче, если бы не «отстаивались» на полках хранилищ талантливые и правдивые произведения Элема Климова, Алексея Германа, Глеба Панфилова.

Да, многих из героев «Темы» не назовешь «образцами для подражания». Противоречивая фигура известного драматурга Кима Алексеевича Есенина, впечатляюще сыгранная Михаилом Ульяновым, далека от хрестоматийных представлений о заслуженных писателях. Раньше говорили о таких героях — нетипичны, мол...

Однако типичность вовсе не означает массовую распространенность. Дело в характерной тенденции явления. С этой точки зрения герой М. Ульянова, не первый десяток лет растрачивающий свой талант в угоду конъюнктуре, олицетворяет собой процесс, порожденный постоянными компромиссами в жизни и в искусстве, живучим принципом «как бы чего не вышло», желанием густо затушевать недостатки, обрисовать ослепительно-розовыми красками сомнительные эксперименты волюнтаристского толка.

Михаил Ульянов играет сильную личность. Ким Есенин на голову выше иных своих приятелей-беллетристов, поставивших свое перо на конвейер для получения очередного гонорара, которых нигде и никогда не мучают угрызения совести. Драма героя М. Ульянова в том, что пусть поздно, на шестом десятке, но понимает он, что нельзя так больше жить, нельзя писать вещи, нужные кому-то, а не самому художнику. Горькое это прозрение делает характер Кима Алексеевича саркастически едким, вспылчивым.

Вот Ким Алексеевич играет в демократию: снисходительно выслушивает комплименты постового милиционера и учительницы-пенсионерки, «соображает на троих» вместе с двумя незнакомцами. Вот его словно прорывает волна самокритики и самоуничтожения, и он произносит длинную разоблачительную речь, обвиняя себя во всех смертных грехах. Вот он возмущенно узнает, что его сын бросил престижный режиссерский факультет ради какой-то там эстрады. Но и здесь его беспокоит, кажется, не профессиональная судьба сына, а то, что вереница разговоров и звонков «нужным людям» ради обеспечения парнишке «режиссерского будущего» оказалась теперь бессмысленной...

Привычка жить двойной бухгалтерией настолько укоренилась в сознании Кима Есенина, что ему кажется нелепым требование лейтенанта о штрафе. Не случайно, когда один из героев «Темы» — молодой ученый Андрей делает крупное открытие в области литературоведения, то его начальница, внешне,

наверное, не менее благополучная, чем Ким Алексеевич, предлагает как нечто само собой разумеющееся свое соавторство...

Здесь авторы затрагивают еще одну болезненную проблему, о которой в полный голос заговорили только недавно. Бесспорно, во имя продвижения науки вперед можно смирить свое самолюбие, понимая, что провинциальному, не увенчанному высокими званиями и степенями автору очень трудно получить признание, а под крылышком маститого руководителя, глядишь, что-то и получится... Но Андрей, такой, каким его играет Станислав Любшин, выбирает иной путь — борьбы до конца. И эту борьбу он проигрывает — слишком велико неравенство в силах и возможностях.

Андрею приходится уйти из института. И здесь — трагический слом судьбы. Позиция «непризнанного гения». Демонстративный переход на работу в... могильщики местного кладбища. Открытый вызов окружающим. Бесконечные разговоры об отсутствии свободы. И наконец — окончательное решение покинуть Родину...

Долгое время наше киноискусство изображало такие судьбы внедиалектично, а порой и просто карикатурно. Авторы «Темы» предпочитают иной тон разговора. Затравленный взгляд Андрея, его слова о «дяде», который прислал вызов»... В этом обреченном взгляде прочитывается дальнейшая судьба: ностальгия, жизнь воспоминаниями, попытки создать «там» нечто гениальное, постепенное забвение, отчаяние...

Рядом с Андреем — Александра, еще одна героиня картины. Глебу Панфилову всегда удавались женские характеры. Как и в фильмах «В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова», «Валентина», «Васса», одну из главных ролей сыграла Инна Чурикова. Ее Александра по профессии искусствовед, сотрудник местного музея. Скромная, сосредоточенная, в строгом костюме, безукоризненно владеющая французским, она как бы олицетворяет собой облик современной интеллигенции. Она, единственная из людей, окружающих Кима Есенина во время его выезда в провинцию, сказала ему правду об истинной, а не «номенклатурной» значимости его творчества, так как органически не способна лгать во имя сохранения добрых отношений.

Ее увлеченность талантливой поэзией рано умершего почти в полной неизвестности местного писателя-самоучки передается даже Киму Есенину, который принимает решения прервать свою очередную «заказную» пьесу и написать книгу об истинности народного таланта. Впрочем, авторы дают понять, что решение это, скорее всего, импульсивное...

А завтра все может войти в привычную колею. Но хочется верить, что встреча Кима Есенина с Александрой не пройдет для него бесследно...

Любовь к Родине, к тем безграничным заснеженным просторам, которые так бережно и вдохновенно снимает камера Леонида Калашникова, к шедеврам древнерусской старины, к ценностям отечественной культуры звучит в «Теме» не через абстрактные понятия, а в человеческих судьбах, в конфликтном противостоянии мировоззрений, добра и зла, искренности и фальши, правды и лжи. Картина приглашает к дискуссии всех зрителей, для которых важен вопрос, не как живет человек, а каков он на самом деле!» (Федоров, 1986: 7).

В том же 1986 году маститый киновед Ростислав Юренев (1912-2002) писал на страницах «Советского экрана» так: «Я не могу понять долгой, семилетней задержки выхода фильма «Тема» на экран. Конечно, каждое новое, свежее, нестандартное решение современной темы может привести к неполному или неточному пониманию, но ведь это ведет к обдумыванию, к спорам, к сравнению с жизненными наблюдениями, зрителей, и именно это, а не полная плакатная ясность делает психологические драмы интересными. Но необычное всегда пугает некомпетентных. Прописные же истины забываются, не оставляя в душах следа. А самостоятельное решение затронутых художником сложных проблем воспитывает зрителя. И потом — думали ли товарищи, остерегавшиеся выпускать на экраны «Тему», о судьбе художника, о пути Глеба Панфилова, бесспорно, одного из самых талантливых и серьезных наших кинорежиссеров? Доказав в фильме «Начало» творческую подготовленность создать фильм о Жанне д'Арк, Панфилов так и не нашел сочувствия к своему превосходному сценарию... Панфилова уговаривали не убегать в средневековье, говорить о современности. И вот когда он сказал о современности, сказал даже не столь остро, как глубоко, — это кому-то показалось ненужным. ... Прекрасная по драматургическому, режиссерскому и изобразительному мастерству, сложная, глубокая, кое в чем спорная, но увлекательная по мысли картина «Тема» хоть и поздно, но выходит на экраны. Она нужна нашей современности» (Юренев, 1986: 8).

Положительную рецензию на «Тему» опубликовал и кинокритик Евгений Громов (1931-2005): «Фильм необычен для нашего кино уже по своему материалу. Если в картинах крупных зарубежных режиссеров, прежде всего Феллини и Бергмана, нередко выводится на экран фигура мятущегося, рефлектирующего художника, то мы подобные смятения обычно предпочитаем не показывать. Слово их вовсе нет и не может быть у членов СП СССР и других творческих союзов. Или выходит, что от таких внутривидовых проблем надо уберегать широкую публику? Они-де ей непонятны, неинтересны. Глубочайшее заблуждение! Главные вопросы художественного творчества — вопросы не только эстетические, но и этические, идеологические, общезначимые. ... «Тема» — смелый, яркий, глубоко патриотический фильм. Здесь можно было бы поставить точку в нашей статье, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Фильм «Тема», выпущенный в прокат осенью 1986 года, был завершён производством ещё семь лет назад. Все эти годы он лежал на полке. Фильм не устарел, он звучит удивительно злободневно. Тем не менее, уместно задаться вопросом: что испугало в нём людей, от которых тогда зависела его прокатная судьба? Ответ один. Испугала острая проблематика фильма. Обжег лёд и пламень истины. Вероятно, и сейчас у фильма найдутся противники. Но сторонников, я убежден, неизмеримо больше» (Громов, 1988: 95, 98).

Высокая оценка «Темы» сохранилась и кинокритиков в XXI веке.

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934-2019) отмечал в глубине пространства «Темы» «главную героиню. Ее играет Инна Чурикова. Ледяная, застывшая, полная неясной беды фигура молодой женщины — отрицание расхристанных страстей. Вы всматриваетесь дальше: скорохватские ухаживанья именитого московского гостя — пустой номер:

душа женщины не здесь, она — не для этих. Для кого же? И вы постепенно понимаете. Вы видите силуэт молодого человека. Приметы едва обозначены; ни лица, ни глаз; бородка — современный знак интеллигентности; в интонациях речи — та же интеллигентная сдержанность, но о чем говорит этот человек, почему работает могильщиком на кладбище, — вы уловить не можете, вам мешают «помехи». Какая-то изначальная бессловесность, косноязычность вложена в условие картины; Любшин играет человека, который, похоже, не может найти слов; смысл происходящего с ним вы ловите с трудом. Однако вы его ловите, и смысл становится еще пронзительнее оттого, что он доходит до вас сквозь завесу «помех». Вы доискиваетесь: почему же этот смутно видимый человек ушел из научного института в кладбищенские рабочие? Кто ему мешал? Непрошенные «соавторы»? Запретители? Опять ни лиц, ни подробностей... Но зачем лица? Разве лица бывают в такой роли? А может, тут стена безликости? Мягкая, невидимая стена. Стена, на которую натывается всякий живой и активный человек.

Продолжая думать над причинами драмы, недоговариваемыми Чуриковой и Любшиным, под громкий бред, со смачным переизбытком «договариваемый» Ульяновым и Весником, вы делаете мысленный круг, возвращаетесь к фигурам первого плана, среди которых и выкаблучивают «писатели». Кто же виноват в несчастьях любшинского героя? В том, что вся система ценностей искажена? Не те ли неназванные догматики и зажимщики, которых он сквозь зубы проклинаят? Нет, не они. Кто же? А та старенькая учительница, что с немым восторгом внемлет «есенинскому» бреду. Страшное открытие: ведь она, добрейшая, преданная труженица, десятилетиями-то и утаптывала почву фанфаронам лузой духа, помогала сеять вокруг себя атмосферу рабского благоговения перед дутыми авторитетами, вбивала в головы воспитанников те формулы, опираясь на которые произрастает в нашей культуре «Ким Есенин» со всем своим бурным «расцветом жанров». О нем, выпершемся на первый план с благоглупостями, можно, конечно, сказать: он виноват. А о ней, об учительнице, с ее благоглупостями — как это скажешь? ...

Панфилов строит картину, как бы моделируя наши иллюзии: два-три осторожных штриха в глубине, в ледяном вакууме, в бездне, а для тех, кто не выдерживает, — литературная игра, жирные каракули по первому плану, спасательный круг: хватайтесь, держитесь, тут все привычно и понятно, тут писатель от жизни немножко оторвался, на лаврах почил, не поработал, как надо, тему не раскрыл. И куражится этот самый Ким Есенин, теща и дразня в нас внутренних чиновников: ага, вот кто нам мешает! Вот в ком дело! Безопасная, надо сказать, игра» (Аннинский, 2006).

Так в своей статье Ян Левченко задавался вопросом: «За что снятая с полки «Тема» получила в 1987 году «Золотого медведя»? За перестройку и новое мышление, за сбывшуюся мечту о гласности? За все хорошее, в котором тогда, в отличие от наших дней, никто не сомневался? За это тоже. Фильм попал в нужный контекст, в это время как раз резко вырос интерес к обновлению в Советском Союзе. ... Это честное кино, дерзко бичующее нравы советской творческой элиты и пострадавшее за свою дерзость. Кино с политическим зарядом, как всегда уважали в Берлине. Но есть

дополнительное обстоятельство. Картина Панфилова – образец не идеологической, но социальной и даже антропологической сатиры. Ее острие направлено на расподобление человека. Герой «Темы» не опускается лишь потому, что ему некуда падать, кроме кювета. Это смерть героя длинной, почти бесконечной эпохи мирного загнивания Советского Союза. В музыке, звучащей над этим разложением, слышится последняя надежда на новую жизнь. Быть может, ее-то и услышали в Берлине» (Левченко, 2010).

Мнения зрителей XXI века о «Теме», как это часто, бывает, разделились на «за» и «против»:

«За»:

«Один из моих любимейших фильмов, затрагивающий целый пласт так называемой творческой интеллигенции (среди которой было, конечно, и много отличных мастеров) как явления, идейных вдохновителей масс, пишущих ни о чем, снимающих ни о чем, говорящих ни о чем, с разным подходом и темпераментом, но в одинаково безыскусной, скучной манере. ... Это очень красочный и точный набросок реалий того времени. Представлен ряд ярких, узнаваемых человеческих типажей... Мне кажется, фильм современен до сих пор, как истинно художественное произведение. Как и все Панфиловские картины, он глубок и чрезвычайно лиричен. По-моему, здесь сыграны одни из лучших ролей Михаила Ульянова и Инны Чуриковой» (Виталий)

«Да, очень трудно написать что-либо об истинном шедевре, чрезвычайно глубоком и искреннем фильме, при просмотре которого кажется, что всё это происходит при тебе, настолько достоверно и эмоционально поставлен фильм. А Инна Чурикова гениальна, нет слов!» (Илья)

«Прекрасная картина о внутреннем поиске, поиске себя, поиске дела, о поиске нравственного стержня... Изумительный дуэт Ульянов — Чурикова, прекрасные пейзажи старинного русского города» (Анастасия).

«Против»:

«Раньше фильм мне нравился. Очень. Сегодня посмотрела с раздражением. Один "бедный гений" (Чижиков) — из прошлого, другой (гаишник) — из настоящего. Да, искренние, но полуграмотные чудики. ... И высокомерие уездной барышни раздражает. Летописи читала, и от Кима в восторге была, и от эпитафий Чижика. ... Ничем от Кима Есенина не отличается. Поджав губки, интеллигентно хамит бывшему кумиру. Кстати, он почему-то всё-таки востребован» (Криста).

«Приступал к просмотру с изрядной долей благоговения; всё-таки, режиссёр — сам Глеб Панфилов, а в главных ролях Михаил Ульянов и Инна Чурикова. От одних фамилий бросает в дрожь! :) Увы, фильм так себе — просто безумная скукота» (Г. Воланов).

Только три ночи. 1969. Режиссер Гавриил Егиазаров. Сценарист Александр Борщаговский (по собственному рассказу «Ночь»). Актеры: Нина Гуляева, Валерий Козинец, Ирина Короткова, Владимир Воробей, Николай Гринько, Алексей Глазырин, Олег Ефремов и др. **Фильм в 1960-х — 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1989 году.**

Режиссер Гавриил Егиазаров (1916–1988) поставил десять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Грешница», «Горячий снег», «От зари до зари») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

О причинах запрета этой скромной мелодрамы рассказала в своей статье в «Советском экране» киновед Нея Зоркая (1924-2006): «Начну с ноты светлой, хотя к радости за выход этого фильма примешивается горечь: «Только три ночи». Постановщик его — известный мастер Гавриил Егиазаров, скромный человек, так и не успел при жизни увидеть на экранах этот свой фильм, снятый много лет назад по сценарию Александра Борщаговского и отправленный на злополучную «полку», то есть попавший под запрет. «За что?» — спросит сегодняшней молодой Зритель, не переживший той поры. Чем могла испугать эта небольшая, как рассказ, история трудной любви двоих, сельского киномеханика и примерной колхозницы (она же прекрасная женщина, мать мальчонки-подростка)? Шокировала ханжей показом непреодолимого чувства, драмой четырех людей, о которой поведано с экрана искренне, нежно и целомудренно? ... Но и сейчас зритель, любящий киноискусство, оценит подлинность чувств, игру Нины Гуляевой, лирическую атмосферу действия» (Зоркая, 1989: 14).

В своей рецензии в «Спутнике кинозрителя» кинокритик Юрий Гладильщиков писал, что фильм «Только три ночи» «обвинили... в пропаганде «буржуазного адюльтера». Не подумайте чего. В фильме никаких популярных ныне фривольностей. История необычайно целомудренная. Рассказанная с тактом и вкусом. Да и не жене ведь изменяет герой! Напротив, женившись, предав чувства расчету, он изменил подлинной любви — и она свое берет. И не губит она его, а спасает. Но уже то, видно, шокировало чиновников, что человек живет не..., а только любовью. Чистой страстью. Сердцем. Порывом. Живет по правде чувств. И это — хорошо, утверждают авторы. Высокая страсть — главное, что у человека есть и ради чего быть стоит» (Гладильщиков, 1989: 5).

Зрителям XXI века эта мелодрама, как правило, нравится:

«Отличный простой фильм о непростых судьбах некоторых деревенских людей. Смотрю уже в который раз и показываю другим. ... Очень нравится мне этот фильм в особенности из за Нины Гуляевой. Прекрасная женщина и актриса!» (Н. Игонин).

«Старый добрый фильм. ... Простой, незамысловатый, чистый и грустный. Очень жизненный. Гуляева поразительно сыграла любящую и оставленную женщину. Только что просмотрел его и внутри осталось какое то щемящее чувство» (Игорь).

«Мне фильм очень понравился. Такой тихий, деревенский, осенний...» (Хамади).

«Замечательный фильм! Конечно, это кино не для обычных "обывателей"» (Ольга).

Тризна. СССР, 1972. Режиссер Булат Мансуров. Режиссер Булат Мансуров. Сценаристы: Булат Мансуров, Аскар Сулейменова (по мотивам

поэмы Ильяса Джансугурова «Кулагер»). Актеры: Каргамбай Сатаев, Кененбай Кожобеков, Байтен Омаров и др. **Фильм попал под запрет и в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины в кинопрокат СССР состоялся в октябре 1987 года, в итоге она собрала 0,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Булат Мансуров (1937-2011) поставил 16 полнометражных игровых фильмов и сериалов («Состязание», «Утоление жажды», «Тризна» и др.). Самым кассовым его фильмом оказалась у него экранизация прозы Александра Грина – «Блистающий мир».

Поэтическая притча Булата Мансурова, действие которой происходит в Казахстане XIX века, пришлось не по вкусу киноначальству, и «Тризна» была запрещена.

Кинокритик Александр Липков (1936-2007) считал, что «можно не удивляться невзгодам, выпавшим на долю поэмы и ее экранизации. Тема обоих произведений «поэт и власть» заведомо была обречена на реакцию подозрительную, болезненную, чреватую оргвыводами. Можно еще порадоваться, что Мансуров «проскочил» с первой своей работой «Состязание», поскольку она о том же — о человеческом духе, способном выстоять перед насилием тиранической власти. ... Перенос «Кулагера» на экран, Мансуров создал в полной мере самостоятельное произведение, в котором сплелись воедино многие мотивы поэмы и судьбы ее исторического героя — поэта Ахана-Сери, мотивы легенд и сказаний казахского народа, размышления режиссера о личности художника, продолжившие тот же круг мыслей, который волновал его и прежде, впрочем, не только его — всю яркую и плодоносную ветвь «поэтического кино» 60-х — начала 70-х годов. Поэма Джансугурова, эпическая по складу, обрела на экране черты напряженной философской драмы: здесь сталкиваются, проверяются на прочность разные мировоззрения — владыки — и поэта, прислужника власти — и непокорного ей. ... Фильм Мансурова насыщен метафорами. Все исполнено значения — каждый из персонажей, костюмы, слова, поступки, сама природа, так впечатляюще снятая Виктором Осенниковым, с ее дыханием зноя и холода, палящим солнцем, суровостью гор. Становится полыхающе красным — рериховским — небо с клубящимися облаками; синими птицами мчатся по нему кони, черное солнце не свет, но мрак обрушивает на землю. Прав ли художник, столь безудержный в своей увлеченности возможностями поэтического киноязыка? Не сомневаюсь, прав. Не только потому, что экранизирует поэму, для которой такая стилистика естественна и необходима, но потому, что максимально укрупняет, выделяет в поэме вечные категории Добра, Зла, Правды, Власти, Поэзии, Родины. ... Постарела ли «Тризна», выйдя на экран с таким опозданием? Нисколько. Еще глубже воспринимается сегодня фильм как художественное явление, еще острее — как общественное. Не с ветряными мельницами воевал Мансуров, выдвигая как свой нравственный идеал поэта-воина, не гнущего шею перед сильными мира сего, не продающего свое слово ни за почести, ни за деньги, верного черствому хлебу правды» (Липков, 1988: 72-76).

Зрительских отзывов зрителей XXI века о «Тризне» практически нет, хотя картина есть на YouTube. По-видимому, современной аудитории философски наполненная притча Булата Мансурова уже неинтересна...

Урок литературы. СССР, 1968. Режиссер Алексей Коренев. Сценарист Виктория Токарева (по собственному рассказу «День без вранья»). Актеры: Евгений Стеблов, Леонид Куравлёв, Инна Макарова, Валентина Малявина, Евгений Леонов, Лариса Пашкова, Любовь Добржанская, Готлиб Ронинсон, Виктория Фёдорова, Николай Парфёнов и др. **Фильм попал под запрет и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. После распада СССР стал демонстрироваться по ТВ.**

Режиссер Алексей Коренев (1927–1995) за свою творческую карьеру поставил 13 фильмов. В основном это комедии, среди которых есть и, на мой взгляд, очень удачные («Урок литературы», «Большая перемена», «По семейным обстоятельствам»). Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у Алексея Коренева вошли две комедии – «Черноморочка» и «Акселератка».

По сюжету этой комедии молодой учитель литературы Константин Михайлович (Евгений Стеблов) принимает решение жить без вранья...

По-видимому, именно этот шаг главного героя и стал причиной запрета ленты. Логика начальства, скорее всего, была такова: «Он, видите ли, не хочет врать! Значит, все остальные советские люди каждый день врут, так что ли?».

Мнения зрителей XXI века об «Уроке литературы» в целом самые теплые:

«На днях открыла для себя этот фильм. Вроде и кинолюбительница со стажем, но «Урок литературы» не только не видела до этого, но и не слышала о нем. Получила большое удовольствие, так как старые добрые фильмы уже смотрены-пересмотрены, а тут тебе и старый, и добрый, и интересный, да еще смотрю впервые. А уж, какие актеры собрались в этом фильме! ... И фильм оказался приятным, душевным, смешным и капельку грустным, как будто подарок получила» (Тамара).

«Замечательно сыграна сцена, когда герой Стеблова приходит брать интервью у писательницы. ... Сцена настолько живая, естественная, актеры абсолютно правдивы и органичны в каждом жесте. Дуэт Стеблова и Добржанской — молоденького учителя литературы и умудренной жизнью писательницы, немного комичной в своих метаниях между работой и домашними неурядицами, покоряет достоверностью и жизненностью создаваемых ими образов. Фильм очень добрый, веселый, в нем заняты прекрасные, талантливые актеры и смотрится он с интересом» (Павел).

«Лёгкий, остроумный фильм с интересными диалогами. Знакомый по другим картинам набор персонажей, но каждый герой сделан особенным... Опять же трудно обыграть по-новому школьные ситуации и всё же авторам довольно хорошо это удалось» (С ветром).

Формула радуги. СССР, 1966. Режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич. Сценарист Юрий Чернявский. Актеры: Николай Федорцов, Раиса

Недашковская, Савелий Крамаров, Иван Рыжов, Фрунзик Мкртчян, Георгий Вицин, Лев Степанов, Роман Ткачук, Наталья Варлей, Николай Гринько, Евгений Шутов, Зоя Фёдорова и др. **Фильм не был выпущен на широкий экран (хотя по некоторым данным шел в ограниченном прокате на территории СССР). По ТВ был показан только в постсоветские времена.**

Режиссер Георгий Юнгвальд–Хилькевич (1934–2015) известен зрителям, прежде всего, своими «мушкетерскими» фильмами. За время своей долгой кинокарьеры Георгий Юнгвальд–Хилькевич поставил 22 фильма, пять из которых («Опасные гастроли», «Дерзость», «Сезон чудес», «Куда он денется!», «Узник замка Иф») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В фантастической комедии «Формула радуги» ученый создает робота, внешне абсолютно похожего на себя. Все бы ничего, но робот пытается быть слишком самостоятельным...

Съемки «Формулы радуги» были завершены в 1966 году, но фильм не был выпущен на широкий экран. Причины этого до сих пор остаются неясными.

Существует несколько версий. Первая из них основывается на том, что киноначальству не понравилась сатирическая острота киноленты. Второе предположение (которое высказывал, к примеру, сам Г. Юнгвальд–Хилькевич) напоминает о том, что у «Формулы радуги» был сильный конкурент с похожим сюжетом – фантастическая комедия «Его звали Роберт», вышедший в прокат в 1967 году. Третью версию «полочной» судьбы «Формулы радуги» (версию, по-моему, шуточную, так как операторская работа в фильме, на мой взгляд, вполне соответствует профессиональным стандартам) предложил кинокритик Денис Горелов: по его мнению, этот фильм «запретили за профессиональный брак: три оператора так и не научились сообщать наводить камеру точно на лицо, и рамка кадра то и дело проходила аккурат по верхней губе» (Горелов, 2009).

Сегодня, конечно, в «Формуле радуги» отчетливо видны огрехи дебютной режиссуры. Да и композитор Александр Зацепин, на мой взгляд, здесь явно подкачал. После блистательной музыки в «Операции «Ы» от него можно было ожидать куда более ярких и современных мелодий.

Но в целом «Формула радуги» смотрится не без интереса, и, думается, с учетом неплохого актерского ансамбля она имела бы все шансы привлечь в кинотеатры советских зрителей 1966 или 1967 года....

Мнения зрителей XXI века о «Формуле радуги» существенно расходятся.

«За»: «По-моему, фильм гораздо интереснее и смешнее, чем "Его звали Роберт". Очень яркий, красочный. Замечательный актерский состав! (Эллада). «Великолепная эксцентрическая комедия! ... Некоторыми сатирическими моментами "Формула радуги" превосходит "Его звали Роберт", но питерский фильм берёт своё "звездами": всё-таки Олег Стриженов и Марианна Вергинская — это супер!» (Г. Воланов).

«Против»: «Фильмец странный... Изначально понятно, что будущего у этого фильма не будет поскольку заумностью своей вызывал некоторые ассоциации у руководства нашей страны того времени. Несмотря на неплохой подбор актёров, всё же фильм очень слабый» (Барыгин–Амурский).

Цена. СССР, 1969. Режиссер и сценарист Михаил Калик (по пьесе Артура Миллера). Актеры: Михаил Глузский, Александра Климова, Леонид Галлис, Лев Свердлин и др. **Этот телефильм был запрещен и впервые показан на советском ТВ только в 1989 году.**

Режиссер Михаил Калик (1927–2017) поставил девять фильмов, два из которых («Атаман кодр» и «Колыбельная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

По ходу сюжета психологической драмы «Цена» после долгой разлуки встречаются два брата...

Эмиграция Михаила Калика в Израиль стала причиной запрета «Цены» для телепоказов, фильм вышел на телевизионные экраны только во время «перестройки».

Уже в XXI веке Наталья Баландина писала, что «в «Цене» Калик развивает магистральную в его кинематографе тему воспоминаний, которая определяла конструкцию картины «До свидания, мальчики!». Зритель догадывается о замысле режиссера, услышав ясную, прозрачную клавишинную мелодию Микаэла Таривердиева на начальных титрах фильма – мотив хрупкости детства. Но вслед за ней звучит резкая шумовая партитура мегаполиса – хаос и какофония голосов, обрамляющая рассказ о старом доме в Манхэттене. Однако оказывается, что драматическая ситуация пьесы Миллера для Калика – это история о возможности исправить непоправимое, починить испорченное много лет назад, как треснувший резонатор старой материнской арфы, – на этот дефект обращает внимание оценщик. Время и место даны героям, чтобы попытаться восстановить утраченную целостность, потерянную гармонию, о которой напоминают музыкально-пластические этюды, «застывшие мгновения», прерывающие основное действие. И поэтому понятие «ностальгия» в структуре фильма, помимо своего прямого значения, приобретает дополнительный смысл: музыка и образы, возникающие в экранном пространстве – это средство исцеления героев и возвращения нарушенного равновесия. Таким образом, режиссер словно становится соучастником истории, он вмешивается в происходящее, сочиняя реальность, в которую вовлекает персонажей» (Баландина, 2018: 402-403).

Сегодняшние зрители, как правило, относятся к «Цене» позитивно:

«Четыре актера в замкнутом пространстве и более 100 минут хронометража. Сделать высокохудожественное произведение и удержать зрителя экранизацией такой пьесы под силу лишь крепкому профессионалу (от Михаила Калика ожидалось именно это). После 20 минут просмотра немного приуныл от не очень внятного и малообещающего начала, но как только в кадре появляется еврей-оценщик Соломон ... подозрения вмиг рассеялись (потом укорял себя за то, что усомнился в режиссере). Появляются динамика, напряжение, интрига, не спадающие длительный период.

Несмотря на то, что пьеса и постановка очень классические, от просмотра «Цены» получил удовольствие» (М. Мицкевич).

«Потрясающая постановка... Сейчас очень актуальна эта пьеса, когда все талдычат о всяких там "скрепах духовных", советую пересмотреть этот фильм, внимательно и понять, смогли ли бы вы сохранить человеческое так, как Виктор, пройдя все кризисы и не потеряв человечности» (М. Усатова).

Чайки над барханами. СССР, 1960. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Юрий Трифонов. **В самом разгаре съемочного периода эта картина была запрещена, съемки остановлены...**

Режиссер Геннадий Полока (1930–2014) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, но только два из них («Республика ШКИД» и «Один из нас») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

О причинах запрета этого полнометражного игрового дебютного фильма Геннадия Полоки подробно писали киноведы Марианна Кириева и Евгений Марголит: «Акто сегодня слышал хоть что-нибудь о ленте «Чайки над барханами»? Не менее блистательный кинофильм Геннадия Полоки был закрыт. И не просто закрыт: по итогам съемок режиссеру было предъявлено обвинение по трем уголовным статьям, в двух из которых значилось — «вплоть до высшей меры». Режиссер уцелел; его картина — нет. Расстрел как возмездие за формалистические изыски? Такого не было и в 37-м. Меж тем, и впрямь в основе конфликта всех приезжих вгиковцев и всех местных чинуш — тот самый новый киноязык. ... Ведь фабульная составляющая ... вполне правомерно-советская. Те же «Чайки над барханами», например — про героические «одержание и слияние» советских людей на строительстве Каракумского канала, и здесь отдельная увлекательная история: ведь «Чайки над барханами», между прочим, это решительно не известный сегодня киносценарий Юрия Трифонова. Но это ведь слияние как повернуть... Судя по всему, у Полоки должно было получиться что-то в духе «Время, вперед!» Михаила Швейцера, где под напором задорной эксцентрики «правильный» сюжет переплавлялся в историю созидания очередного шестидесятнического Города Солнца. ... «Гениальный материал! — скажет Полоке прославленный Иван Пырьев. — Это ж прямо второй Эйзенштейн!». И киношный синклит решает: признать картину имеющей общесоюзное значение и подключить к ее производству студию Горького — чтобы Полоку не съели в Средней Азии. Однако, восток — дело тонкое, республика намерена любой ценой отстоять свое решение. И тогда на режиссера Полоку заводят уголовное дело. ... на Полоку приходит из Ашхабада обвинительное заключение: снимал порочащий нашу действительность материал, допустив при этом гигантские растраты. Дальнейшее развивается в жанре криминальной драмы: подписка о невыезде, многочасовые допросы. Даже в КПЗ успевает посидеть вгиковский дебютант, всего-то имевший в виду снять хорошее кино. Спасет молодого режиссера все тот же Пырьев: он не побоится пойти убеждать Фурцеву, что за «делом Полоки» — нет ничего, кроме хитрой восточной интриги на уровне Совмина или даже ЦК Туркмении. С ведома Фурцевой, Союз кинематографистов напишет письмо генеральному прокурору. И Полоку освободят. ... Но что, если прав был Пырьев, и непонятные амбиции погубили будущий шедевр? Уже не узнать» (Кириева, Марголит, 2014).

Я – шофер такси. СССР, 1964. Режиссер Лев Цуцульковский. Сценарист Владимир Кунин. Актеры: Ольга Волкова, Ефим Копелян, Георгий Жжёнов и др. **ТВ. Фильм был запрещен и уничтожен.**

Режиссер Лев Цуцульковский (1926-2016) работал в основном на телевидении и поставил 27 полнометражных игровых фильмов и телеспектаклей.

Эта драма о таксисте весьма не понравилась «наверху» (картину обвинили в клевете на советский строй) и была уничтожена.

Вот как об этом вспоминал сценарист В. Кунин (1927-2011): «Приказом первого секретаря Ленинградского обкома КПСС гражданина Толстикова фильм «Я — шофер такси» (автор сценария В. Кунин, режиссер Л. Цуцульковский, в главной роли народный артист СССР Е. Копелян) был физически уничтожен — сожжены копии и... даже смыт негатив!.. Ну да бог с ней... Картина-то была очень-очень средненькая. Правда, потом последовали четыре голодных года (крохотные публикации и телевизионные халтурки под чужими фамилиями, коротенькие сценарии для студии документальных фильмов, ночные извозчицьи заработки на старенькой «Победе»...) — уж больно громко крикнул тогда господин Толстиков!" (Кунин, 2006).

2. Советские полнометражные игровые фильмы (1951-1991), выпущенные только в республиканский кинопрокат

Безумие. СССР, 1968. Режиссер Кальё Кийск. Сценарист Виктор Лоренц. Актеры: Волдемар Пансо, Юри Ярвет, Бронюс Бабкаускас, Валерий Носик, Виктор Плют, Харийс Лиепиньш, Леонхард Мерзин и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. В 1960-х – 1970-х был показан только на экранах Эстонской ССР. Премьера картины во всесоюзном прокате состоялась в 1987 году. В итоге за первый год демонстрации в кинотеатрах «Безумие» посмотрело 0,7 млн. зрителей.**

Режиссер Кальё Кийск (1925–2007) поставил 17 фильмов, из которых только «Озорным поворотам» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Притча Калье Кийска «Безумие», выпущенная на широкий экран спустя двадцать лет после съемок, в 1987 году смотрелась уже архаично по форме. И новому зрительскому поколению было трудно понять, почему этот фильм был в свое время отправлен на полку. Однако, если бы «Безумие» каким-то чудом вышло во всесоюзный прокат 1968 года, авторские аллюзии читались бы яснее. Ведь сюжет о нацистах, пытающиеся найти в психбольнице английского шпиона, для Калье Кийска лишь поводом для анатомии механизма власти и насилия.

Кинокритик Вера Желтова в своей рецензии на страницах «Спутника кинозрителя» отметила, что в «Безумии» сюжет «конечно же, любопытен сам по себе. Но гораздо интереснее образная метафорическая структура фильма, его удивительно тонкая, почти прозрачная стилистика, его философская и социальная наполненность, что лишь подчеркивается великолепным актерским ансамблем и превосходной операторской работой» (Желтова. 1987: 13).

Весёлый разговор. СССР, 1958. Режиссер В. Ляховецкий. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах УССР. По-видимому, лента не сохранилась.**

Две семьи. СССР, 1958. Режиссер и сценарист Давид Канделаки. Актеры: Саломе Канчели, Юсуф Кобаладзе, Давид Абашидзе, Георгий Геловани и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах Грузинской ССР (премьера – 1959 год).**

Кинооператор Давид Канделаки (1903-1960) в качестве режиссера поставил только один фильм – «Две семьи».

В этой мелодраме рассказывается история о том, как супружеская пара усыновляет ребенка, но потом приемная мать возвращает его в детский дом...

В XXI веке этот фильм оказался забытым – как киноведами, так и зрителями...

Дед левого крайнего. СССР, 1973. Режиссер Леонид Осыка. Сценаристы Иван Драч, Леонид Осыка. Актеры: Николай Яковченко, Валентина Сперантова, Борислав Брондуков, Константин Степанков, Антонина Лефтий, Анатолий Бышовец и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах УССР (премьера – 1974 год).**

Режиссер Леонид Осыка (1940–2001) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, но только одному из них – драме «Тревожный месяц вересень» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главный персонаж этой драмы – пенсионер, бывший маляр по имени Трофим.

Композитор Владимир Губа (1938-2020) рассказывал об этом фильме так: «Я много размышлял над картиной "Дед левого крайнего". Считается, что она не дотягивает до таланта Леонида Осыки. Официальная идеология в ней видела что-то неблагонадежное. Важное в фильме то, что он, может, впервые в советском кино обратился к мещанству (слово это, кстати, у нас искореняли, высмеивали, поносили). ... И вот именно эта кинокартина, по моему мнению, и касается среднего класса, который дает социума покой и равновесие. Это люди, которые могут казаться чрезвычайно простыми, и за ними стоят большие переживания. ... "Дед левого крайнего" строился фактически на Яковченко. И в этом я вижу большую смелость Леонида Осыки. Яковченко – это олицетворение провинциального типа людей... Это люди, которые никогда не сгибались под диктатом идеологии, ее отрицали своей улыбкой, своим доброжелательным отношением к жизни. Как ни странно, для меня это подвиг. У многих людей мы видим мрачное лицо, нахмуренные брови. Яковченко система не сломала. Очень тактично эти качества Леонид Осыка использовал, развил. С чем связан его поиск? Как правило, поиск – это ломка стереотипа, традиции, использование новейших кинематографических приемов или их сопоставления. Но могут быть поиски другие – на грани социального табу. Тут и была его смелость. Так, он коснулся сферы семьи, ее внутренних проблем. Но нас тогда убеждали, что только государство – это важно, а семья – второстепенное» (Губа, 2001).

Но если в XXI веке этот фильм «Дед левого крайнего» еще помнят некоторые киноведы, то зрительской аудиторией он оказался практически забытым...

Июнь, начало лета. СССР, 1969. Режиссер Раймондас Вабалас. Сценаристы Раймондас Вабалас, Ицхокас Мерас. Актеры: Витаутас Томкус, Гедиминас Карка, Эльвира Жебертавичюте, Казимира Кимантайте и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах Литовской ССР (премьера – 1970 год).**

Режиссер Раймондас Вабалас (1937-2001) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, наибольшую известность из которых получили «Лестница в небо» и «Обмен».

«Июнь, начало лета» — психологическая драма, главными персонажами которой стали инженер, врач, ксендз и школьница. Цензоров из Госкино СССР в этом фильме, скорее всего, пришлось не по нраву третий персонаж, не слишком желательный в эпоху атеизма...

В XXI веке этот фильм оказался забытым – как киноведами, так и зрителями...

Ожившие легенды. СССР, 1976. Режиссер Нодар Манагадзе. Сценаристы: Эрлом Ахвледиани, Давид Джавахишвили, Нодар Манагадзе. Актеры: Зураб Капианидзе, Темо Джапаридзе, Джемал Мониава, Темур Чхеидзе и др. **Этот фильм в 1976 году был показан только по республиканскому ТВ Грузинской ССР. В Москве эта картина была впервые показана только в 1988-1989 годах.**

Режиссер Нодар Манагадзе (1943-2006) поставил десять полнометражных игровых фильмов. Как правило, его фильмы не имели успеха у широкой аудитории, но иногда вызывали интерес у кинокритиков и завсегдатаев кино клубов.

Действие этой философской драмы происходит в Грузии XVI века...

В нынешние времена об «Оживших легендах» мало кто помнит, и в сети практически отсутствуют зрительские отзывы о нем...

Перелёт воробьёв. СССР, 1980. Режиссер и сценарист Теймураз Баблуани. Актеры: Элгуджа Бурдули, Теймураз Бичиашвили, Резо Эсадзе и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах Грузинской ССР.**

Режиссер Теймураз Баблуани поставил всего четыре фильма, из которых наибольшую известность получил фильм «Солнце неспящих».

Черно-белая драма «Перелет воробьев» рассказывает о противостоянии двух мужчин, между которыми в конце концов начинается драка...

Степа-капитан. СССР, 1953. Режиссер Александр Козырь. Сценаристы М. Марьянов, Александр Перегуда. Актеры: Владимир Судьин, Валерий Черных, Шура Бузилевич, Боря Давиков и др. **Фильм предназначался для детской аудитории и во всесоюзный кинопрокат не вышел. Есть данные, что он, отпечатанный небольшим тиражом, был показан только на экранах УССР. По-видимому, лента не сохранилась.**

Режиссер Александр Козырь (1903–1961) успел поставить только три фильма, последний из которых – фантастический фильм о космических полетах «Небо зовет» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Степные раскаты (Уральск в огне). СССР, 1975. Режиссер Мажит Бегалин. Сценаристы Мажит Бегалин, Владимир Кунин. Актеры: Нартай Бегалин, Владимир Гусев, Вадим Захарченко, Михаил Глузский, Игорь Боголюбов, Шахан Мусин, Герман Качин, Виктор Авдюшко, Николай Рыбников и др. **Фильм в 1970-х – 1980-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Есть сведения, что он был показан в республиканском прокате Казахской ССР малым тиражом.**

Режиссер Мажит Бегалин (1922-1978) поставил семь полнометражных игровых лент, самой известной из которых была «Песнь Маншук» (13,5 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах).

Драма из времен гражданской войны «Степные раскаты» («Уральск в огне») рассказывала о боях за Уральск. Картина была запрещена из-за «неверной трактовки» исторических событий и была впервые показана по ТВ только в 2002 году...

Театр неизвестного актера. СССР, 1976. Режиссер Николай Рашеев. Сценаристы Николай Рашеев, Юрий Смолич (по мотивам одноименного произведения Ю. Смолича). Актеры: Виталий Шаповалов, Евгений Лебедев, Михаил Козаков, Эмилия Мильтон, Елена Камбурова, Николай Мерзликин, Михаил Голубович и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, а попал только в ограниченный прокат на территории УССР.**

Режиссер Николай Рашеев поставил девять полнометражных игровых фильмов (среди них – «Маленький школьный оркестр», «Короли и капуста», «Яблоко на ладони»), но самой известной его работой остался телевизионный «Бумбараш».

Фильм «Театр неизвестного актера» рассказывал о театральной труппе времен гражданской войны...

Вот как сам Николай Рашеев рассказывал о причинах цензурных проблем, связанных с этой лентой: «На Украине был свой “климат”, который, естественно, имел прямое отношение к Киностудии Довженко — там был идиотически жесткий контроль. Пробить что-то было невозможно. Фильм “Театр неизвестного актера” я снимал по повести Первого секретаря Союза писателей, личного советника Шелеста, Юрия Смолича. Так надо же такому случиться — Шелеста обвинили в национализме, Смолича сместили с поста Первого секретаря, занесли в черные списки непечатаемых, и я попал под разгром. Хотя со Смоличем работал не потому, что он занимал большой пост, о чем ему сразу, откровенно сказал, а потому, что мне действительно нравилась его история бродячих актеров».

Сегодняшние зрители относятся к «Театру неизвестного актёра» довольно сдержанно: «К шедеврам, увы, не отнесёшь. Есть ощущение какой-то эскизности, недоделанности фильма, хотя замысел в принципе интересный, стилистика напоминает то ли «Бумбараш», то ли «Гори, гори, моя звезда». Может быть, пострадал от цензурных ножниц? Актёры хорошие. ... В общем, посмотреть можно как малоизвестную страницу истории советского кино» (Б. Нежданов).

Щелчки. СССР. 1973. Режиссёр Резо Эсадзе. Сценаристы Фридрих Горенштейн, Резо Эсадзе (по сатирическим рассказам Ф. Горенштейна: "Человек на дереве", "Непротивленец", "От имени коллектива", "Мыслитель"). Актёры: Зураб Капианидзе, Рамаз Чхиквадзе, Кахи Кавсадзе, Лео Антадзе, Резо Эсадзе, Гия Перадзе и др. **Этот телефильм в 1974 году был показан только по республиканскому ТВ Грузинской ССР.**

Режиссёр Резо Эсадзе (1934-2020) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, из которых наиболее известность получили «Любовь с первого взгляда» и «Нейлоновая елка».

Сатирическая комедия-притча «Щелчки», по-видимому, показалась в Москве слишком острой и цензоры предпочли тихо «оставить» его грузинскому ТВ.

Кинокритику Сергею Кудрявцеву этот «фильм запомнился, прежде всего, своей необычной интонацией, пожалуй, отличающейся от типично грузинского незлобивого юмора и даже от ряда иронически-сатирических выпадов, которые содержались в «Необыкновенной выставке» (позже Эльдар Шенгелая сделает более язвительную картину «Голубые горы, или Неправдоподобная история») или в «Кувшине» и «Городке Анара» Ираклия Квирикадзе. Наверно, можно было бы приписать хлёсткость и остроту высказывания в «Щелчках» (между прочим, точное название для едкой комедии) влиянию московского автора Фридриха Горенштейна, который писал главные сочинения в стол, а в конце 70-х годов вообще переселился в ФРГ. ... в «Щелчках» вот это «местное кафкианство вкупе с беккетовщиной» пока что преподано на внешнем – частично эксцентрическом или сатирическом - уровне, да к тому же замаскировано под более привычные грузинские короткометражки о людях и нравах. Но остроумный финал ... подводит абсурдистский итог всему этому бесцельному и унылому существованию «мелких людишек», для кого нет уже ничего ценного в жизни – одно лишь равнодушие, непротивление, подобострастие и подхалимаж» (Кудрявцев, 2008).

Приложения

Приложение 1.

Стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм Валентина Виноградова «Восточный коридор» (1966)

Восточный коридор. СССР, 1966. Режиссер Валентин Виноградов. Сценаристы Алесь Кучар, Валентин Виноградов. Оператор Юрий Марухин. Художник Е.Игнатьев. Композиторы М.Таривердиев, Э.Хагагортян. Актеры: Регимантас Адомайтис, Валентина Асланова, Людмила Абрамова, Виктор Плют, Глеб Глебов, Елена Рысина, Валентина Титова, Владимир Кашпур, Бронюс Бабкаускас, Волдемар Акуратерс и др. **Эта притча на военном материале встретила сильное сопротивление со стороны цензуры и в итоге была показана только в ограниченном прокате.**

Режиссер Валентин Виноградов (1933-2011) за свою жизнь смог поставить только семь полнометражных игровых фильмов (съемки одного из которых были прерваны по причине их запрета). Два его фильма («День, когда исполняется тридцать лет» и «Письма к живым») вошли в число тысячи самых кассовых советских кинолент.

Структура идеологических и фабульных стереотипов советских фильмов на военную тему 1940-х – 1960-х годов была примерно такова:

исторический период, место действия: любой отрезок времени войны 1941-1945 годов, СССР, Германия, реже – другие страны;

обстановка, предметы быта: военные штабы, техника (танки, самолеты, корабли, грузовики и пр.), линия фронта, окопы, землянки советских военных; скромные жилища и предметы быта мирных советских жителей в оккупации и в тылу, более комфортабельные жилища, военная техника и предметы быта немецких и/или западных персонажей;

приемы изображения действительности: более-менее реалистичное (больше распространено для фильмов, снятых начиная со второй половины 1950-х годов) или условно-гротескное изображение (характерная черта многих комедий, снятых в 1940-х годах, и послевоенных сталинистских эпопей типа «Падения Берлина») жизни людей во время войны.

Большая часть рядовых советских фильмов на военную тему были построены на несложных дихотомиях:

1) враждебный и агрессивный империалистический «новый порядок» нацистской Германии и миролюбивый, дружный советский строй, страна передовиков производства, спортсменов, счастливых детей и жизнерадостных строителей светлого коммунистического общества;

2) положительные, идеологически правильные (т.е. верные коммунистическим и патриотическим идеям) персонажи и злодеи – нацисты и их прихвостни, с людоедской идеологией ненависти ко всему неарийскому;

3) героизм/самопожертвование и агрессия/предательство;

4) честность/искренность и обман/коварство;

5) планы (советские и нацистские) и результаты (поражение, хотя часто отсроченное для нацистов, победа, хотя часто тоже отсроченная для советских персонажей);

персонажи, их ценности, идеи, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты: положительные персонажи – носители советских, коммунистических идей; отрицательные персонажи – носители антигуманных, нацистских, милитаристских идей. Персонажей, как правило, разделяет не только социальный, но и материальный статус. Немецкие персонажи (нацисты), как правило, показаны грубыми и жестокими типами с крепким телосложением, грубой лексикой, злыми лицами, активной жестикуляцией и неприятными гортанными голосовыми тембрами. Они одеты в военные мундиры Вермахта и СС, иногда появляются на экране в исподнем (это когда выбегают из горящего дома или взорванного блиндажа). Ничуть не лучше изображены и предатели/полицай, пресмыкающиеся перед хозяевами-нацистами: мерзкий, порой жалкий внешний вид, жестокость, пьянство, дегенеративные лица, мерзкая мимика, визгливые голоса и т.п. Одеты они в ворованное, часто не по росту...

Советские солдаты и офицеры одеты, на экране, конечно, беднее немецких: в бою/после боя их обмундирование в грязи и пыли, в часы передышки они стараются выглядеть «по уставу». При этом, разумеется, может возникнуть ситуация, когда советский боец получает разведывательное задание: в этом случае он переодевается и внешне выглядит неотличимо от нацистов. Советские персонажи могут быть показаны на экране, как симпатичными атлетами, так и обычными людьми. Главное, что они, хотя и жестоки и непримиримы к врагам, но в остальном – гуманны и отзывчивы. Быть может, с точки зрения литературных канонов, их лексика не всегда правильна, но зато у них добрые лица и взгляды и голоса приятного тембра. Советские мирные жители – как правило, показаны в основном как жертвы нацистской агрессии, которые страдают от злобных оккупантов и помогают советским солдатам и партизанам. Труженики тыла, несмотря на все бытовые трудности, делают «всё для фронта, всё для победы»;

существенное изменение в жизни персонажей: отрицательные персонажи (нацисты, их пособники) начинают воплощать в жизнь свои антигуманные идеи (вооруженную агрессию, массовые убийства беззащитных людей, взрывы, бомбардировки, террористические акты и иные преступления);

возникшая проблема: жизнь положительных (советских) персонажей, как, впрочем, и жизнь целого народа под угрозой;

поиски решения проблемы: вооруженная борьба положительных персонажей с отрицательными;

решение проблемы: массовый героизм советского народа, уничтожение/арест отрицательных персонажей (нацистов и их пособников), победа положительных персонажей (промежуточная или окончательная), возвращение к мирной жизни.

При этом победа советской армии над нацисткой всегда подавалась на экране не только как победа великого народа, защищающего свою Родину от внешней агрессии, но и как победа единственно верной коммунистической идеологии, советского строя над нацистами/фашистами, империалистами, предателями и т.п.

Следуя методике, разработанной Умберто Эко, выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили его замысел, процесс написания/создания, приемы повествования (Эко, 2005: 209). Такого рода подход, на наш взгляд, вполне соотносится с методикой анализа медиатекстов по К. Бэзэлгэт (Бэзэлгэт, 1995) – с опорой на такие ключевые понятия *media studies*, как «медийные агентства» (*media agencies*), «категории медиа/медиатекстов» (*media/media text categories*), «медийные технологии» (*media technologies*), «языки медиа» (*media languages*), «медийные репрезентации» (*media representations*) и «медийная аудитория» (*media audiences*), так как все эти понятия имеют прямое отношение к идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений.

В качестве примера анализа медиатекста возьмем фильм Валентина Виноградова «Восточный коридор» (1966), созданный вопреки стереотипам советского кинематографического образа войны. Это позволит нам выявить как идеологический, социально-исторический контекст времени создания этого медиатекста, так и его структуру.

Идеология авторов в социокультурном контексте
(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)

Под основными авторами медиатекста в данном случае мы будем понимать режиссера и сценариста Валентина Виноградова (1933-2011), сценариста Алеся Кучара (1910-1996), оператора Юрия Марухина (1938-2001).

К моменту создания «Восточного коридора» (1966) советский кинематограф накопил уже немалую базу произведений, связанных с тематикой второй мировой войны (среди наиболее заметных – «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Зоя», «Два бойца», «В 6 часов вечера после войны», «Падение Берлина», «Подвиг разведчика», «Звезда», «Летят журавли», «Живые и мертвые», «Иваново детство», «Вызываем огонь на себя» и др.), включая фильмы «партизанской серии», поставленные в Белоруссии («Девочка ищет отца», «Через кладбище» и др.). Среди них чаще всего встречались драмы, но не так уж редко снимались детективы, мелодрамы и даже комедии.

Авторы «Восточного коридора», вопреки сложившимся стереотипам, практически впервые в истории советского кино предложили иную идеологическую концепцию военной темы: война как разрушение гуманистического человеческого начала в целом. Конечно, уже в «Ивановом детстве» (1962) А. Тарковского (кстати, сокурсника В. Виноградова, у которого будущий автор «Восточного коридора» даже сыграл одну из ролей в курсовой работе) пронзительно зазвучал мотив разрушительного воздействия войны на психику ребенка. Авторы «Восточного коридора» пошли дальше, убедительно доказывая, что война – обоюдоострый меч, калечащий души и сердца всех вовлеченных в нее сторон...

Даже само название фильма аллегорично. Известно, что нацистская Германия накануне начала второй мировой войны настаивала на том, чтобы Польша отдала ей «восточный коридор» шириной в 1 милю для свободной, экстерриториальной коммуникации с Кенигсбергским анклавом. В 1939-1943 годах своего рода «восточным коридором» (по-видимому, к мировому господству) для Третьего рейха стала не только Польша, но и большая часть Восточной Европы, включая, разумеется, белорусские земли... С другой стороны, Прибалтика, западная часть Украины, Белоруссии и Польши как в 1939-1941, так и в военные/послевоенные годы рассматривались как «восточный коридор» советской геополитической силы в Европе. С 1945 года в этот коридор (в чуть смягченном режиме «стран социалистического лагеря») были включены Польша, Чехословакия, Венгрия и др. восточно-европейские государства.

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста (доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).

Философская притча «Восточный коридор» создавалась во времена излета «оттепели», когда советские художники получили, хотя и дозированный и подцензурный, но все-таки «глоток свободы». Поскольку кинопроизводство (как, впрочем, и иное производство) в 1960-е годы всецело принадлежало государству, то вопрос коммерческой прибыли от проката фильмов, хотя и стоял на повестке дня, но не был всецело доминирующим. Существовал так называемый госзаказ на важные для государственной идеологии темы, такие, как революционная, военная, историко-биографическая и пр. Логично, что в рамках военной темы допускались не только остросюжетные картины типа шпионских детективов «Подвиг разведчика» или «Вдали от Родины», но и фильмы, изначально не рассчитанные на массовую аудиторию, но значимые для годового «темплана».

Таким образом, можно не сомневаться в том, что «Восточный коридор» стоял в тематическом плане студии «Беларусь-фильм» по привычному разделу партизанских драм, рассказывающих о героизме советских людей в годы оккупации.

Однако в итоге фильм вышел совсем не таким, каким его ожидало видеть начальство, и был враждебно встречен не только партийными чиновниками, но вполне либеральными кинокритиками.

Вот как фильм В.Виноградова был оценен, к примеру, в статье 1968 года, написанной Татьяной Ивановой: «Восточный коридор» принадлежит к числу тех картин, после просмотра которых возникает необходимость заглянуть в аннотацию: понять последовательность событий, попросту разобраться, что к чему. Как будто бы некую простую картину разрезали на много кусков, больших и маленьких, старательно перемешали, встряхнули — и выложился новый причудливый узор-головоломка (*любопытно, что здесь Т. Иванова практически слово в слово предвосхищает претензии, высказанные в 1974 году критиками фильма А.Тарковского «Зеркало» — А.Ф.*). Такова общая композиционная структура и таково же решение, даже чисто изобразительное, каждого отдельного эпизода. Страдальчески воздетая

вверху деревянная рука обнажается из-под струящейся массы зерна — это распятие, крест с отломанной перекладиной; причудливо изогнутая коряга занимает экран, дается в различных ракурсах, гипнотизирует наше воображение — это начало сцены на реке. Поистине словно бы головоломка в головоломке, ребус в ребусе. В конце концов, и во всем этом можно, конечно, разобраться. Но от одного вопроса нам не уйти, это вопрос о внутренней обязательности именно такой формы, о художественной оправданности той смеси жестокого натурализма и изобразительной изысканности, которая царит на экране. ... Будет много других сцен, но уже в первой из них полностью обнаружится нечто очень существенное для общей атмосферы картины. Это обилие жестоких эффектов. Это экстравагантность антуража. Это изощренное мастерство оператора. Все вместе взятое — это эстетизация натурализма» (Иванова, 1968: 94).

В целом с Т. Ивановой был солидарен и кинокритик, укрывшийся за псевдонимом А. Невский: «Когда показывали фильм «Восточный коридор», было такое ощущение, что там, в кинобудке, механик чего-то напутал: то ли не ту часть зарядил, то ли показывает ее не с самого начала, то ли прокручивает ленту не с той скоростью, с какой положено. Логика действия на экране все время куда-то ускользала, проваливалась. ... Мы, в сущности, привыкаем к тому, что не находим на привычном месте привычного знака препинания. В некоторых фильмах режиссер опускает знак не потому, что тот ему надоел: режиссер замечает, что в сознании его героя между прошлым и настоящим нет больше видимой границы, отсутствие знака знаменует новую сложность мироощущения, постижение новых связей сознания и действительности. Увы, перед нами иной случай: есть опускание знаков всякого рода, но нет новых связей. ... Сопоставления контрастны. Контраст нарочит. Контраст эффектно обставлен: острыми мизансценами, резкими жестами, заторможенным действием в кадре. В то время как ждешь анализа проблемы. В том-то и дело, что драматургического материала, жизненных наблюдений, эмоциональных впечатлений авторам едва доставало на непритязательную историю, а сняли они претенциозную «интеллектуальную драму» с непременными и обязательными ее приметам: усложненностью композиции, запутанностью сюжета, «свободным» монтажом. Верно, что глубокий анализ внутреннего мира Человека может привести к разорванности композиции произведения. Но неверно, будто усложненная форма непременно ведет к глубокому анализу внутреннего мира человека. Это правда, что интеллектуальный фильм бывает рудным фильмом. Но неправда, будто трудная для восприятия картина — непременно интеллектуальна» (Невский, 1968: 51-52).

Так что остается только удивляться, что, пролежав два года на полке, фильм «Восточный коридор» все-таки вышел в так называемый «ограниченный прокат» 1968 года...

А ведь попади этот фильм на любой западный фестиваль конца 1960-х, он почти наверняка стал таким же триумфатором, как «Летят журавли» или «Иваново детство». Но, увы... После «Восточного коридора» творческая судьба Валентина Виноградова явно не сложилась. Выдающемуся режиссерскому таланту не дали раскрыться, и он был вынужден идти на кинематографические компромиссы, снимая «обычное кино» («Земляки»,

«Белый танец»). Блестящий оператор «Восточного коридора» Юрий Марухин снял еще несколько интересных по визуальному решению фильмов («Могила льва», «Хроника ночи»), а потом тоже сник и стал стандартно выдавать «на гора» очередных «Стервятников на дороге»...

Структура и приемы повествования в медиатексте (доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)

Ко времени создания «Восточного коридора» помимо рядовых, уже забытых сегодня лент, были поставлены такие выдающиеся фильмы, как «Летят журавли» (1957) М. Калатозова и С. Урусевского, «Баллада о солдате» (1958) Г. Чухрая, «Иваново детство» (1962) В. Богомолова, А. Тарковского и В. Юсова, «Живые и мертвые» (1963) К. Симонова и А. Столпера. Каждый из этих фильмов пробивал существенную брешь в кинематографическом официозе стереотипов: драматическая судьба «неправильной» с точки зрения коммунистических ортодоксов Вероники («Летят журавли»), трагический образ малолетнего фронтового разведчика Ивана, которого война лишила детства и превратила в безжалостного мстителя («Иваново детство»), горькие эпизоды сокрушительного поражения советской армии летом 1941 года («Живые и мертвые»)...

Однако даже в этих фильмах не нарушались традиционные каноны четкого разделения персонажей на положительных и отрицательных.

Как верно подметил С. Кузнецов, «Восточный коридор» — фильм о партизанской войне в Белоруссии, глядя который понимаешь советских цензоров, решивших охранить вверенный им народ от столь сильного потрясения. Это не очередной военный «истерн» с лихими перестрелками и по-ленински добрыми секретарями подпольного райкома, а жесткая и пугающая мистическая картина, в которой неясными остаются не только такие мелочи, кто предатель, но и мотивы поведения почти всех персонажей, действующих словно в поле неведомых сил, направляющих, трансформирующих и, в конце концов, убивающих их. Темный и загадочный фильм, отдельные эпизоды которого впечатываются в память навсегда, чтобы навязчивым кошмаром вынырнуть в случайном трипе» (Кузнецов, 1999). Добавлю, что на протяжении всего фильма авторы создают амбивалентное ощущение зловещей яви и фантомной ирреальности действия.

Конечно же, «Восточный коридор» в заметной степени опирался на завоевания лучших фильмов на военную тему. Как и «Иваново детство», визуальный язык «Восточного коридора» отличается изысканной черно-белой графикой, пропитанной сложной игрой с пространством и символикой. Но это тот случай, когда синематечная цитатность (изобразительные мотивы ранних фильмов А.Вайды, М. Янчо, А. Тарковского, военной тематики чешской «новой волны» («... а пятый всадник – Страх», «Повозка в Вену», «Алмазы ночи»), черно-белых притч И.Бергмана конца 1950-х – начала 1960-х и пр.) органично вошла в фильм, нисколько не повредив его экзистенциальной медитативности, философской и визуальной оригинальности.

Конечно, экспрессивный, сновиденческий стиль (рваный монтаж с прерванными на полуслове диалогами и событиями в духе французской *nouvelle vague*, глубинные композиции кадра, нервные, резкие движения

камеры, причудливая игра света, тени и всей гаммы оттенков черного и белого) и притчевый сюжет фильма Валентина Виноградова сегодня легко можно подать в ернической манере кинокритика Романа Волобуева, который решил, что «Восточный коридор» — это «Бешеные псы» про белорусских партизан, снятые, судя по всему, под впечатлением одновременно от Бергмана, новой волны и еще черт знает чего, с музыкой Таривердиева и совершенно сумасшедшей операторской работой. Герои в фашистском застенке через систему флешбэков пытаются понять, кто их выдал (так, кстати, и не понимают до конца). Построено все на двух одинаково крамольных вещах — на христианских символах и такой холодной, патологической как-бы-бергмановской эротике. То есть коллаборационист насилует крестьянскую девочку в элеваторе, а элеватор — это бывший костел, и она мучительно ползет по зерну к распятию. Молодую Валентину Титову расхристанные качки-фашисты в белых рубашках собираются пытаться током, говорят: «раздевайся» ... Еще есть дочка еврейского ученого, которая выглядит как пародия на Анну Карину (актриса многих фильмов Ж.-Л. Годара 1960-х — А.Ф.) и по концлагерю ходит в коротком черном платье и на высоких каблуках. Концлагерь вообще такая скорее метафорическая вещь — туда люди приходят, уходят, всё чуть ли не на добровольной основе. И еще — сидят в фильме только фашисты. Герои или стоят, отбрасывая тени, или полулежат с перебитыми ногами. Если герой садится, это уже почти переход на темную сторону. В конце режиссер совсем сходит с ума: уничтожение минского гетто снято в виде формализованной экспрессионистской мистерии, с дико пижонским пролетом камеры по сложной траектории, на заднем плане, значит, топят людей, на переднем — бегают туда-сюда совершенно голая блондинка и спорит с Богом» (Волобуев, 2008).

Однако ироничный задор Р. Волобуева еще раз подтверждает правоту Умберто Эко: «Тексты, нацеленные на вполне определенные реакции более или менее определенного круга читателей (будь то дети, любители «мыльных опер», врачи, законопослушные граждане, представители молодежных «субкультур», пресвитерианцы, фермеры, женщины из среднего класса, аквалангисты, изнеженные снобы или представители любой другой воображаемой социопсихологической категории), на самом деле открыты для всевозможных «ошибочных» декодирований» (Эко, 2005: 19).

Поэтому как шестидесятилетнее неприятие «Восточного коридора» Татьяной Ивановой в 1968 году, так и его стёбное отторжение Романом Волобуевым в 2008, ничуть не отменяет разделяемого мною мнения киноведа Александра Шпагина: «Валентин Виноградов, абсолютный еретик, обогнавший свое время лет эдак на тридцать. ... В фильме Виноградова «Восточный коридор» оккупированный немцами город представлен в духе абсурдистского карнавала, где все привычные знаки и стереотипы сдвинуты с закрепленных за ними мест. Каждое действие выкручивается в бессмыслицу, в хаос. И только концлагерь несет в себе какое-то смысловое начало — в нем хотя бы можно ощутить себя среди таких же, как ты, узников и попытаться совершить побег — в невнятную и параноидальную «свободу», где все подозревают друг друга. «Дайте мне другую войну!» — кричит брошенный в застенок один из персонажей фильма, сам уже не в силах разобраться, свой он или чужой. Здесь уже такое отстранение, что диву даешься — нечто подобное

в конце 60-х можно увидеть только в чешском кинематографе о войне!» (Шпагин, 2005).

В цитате А.Шпагина есть неточность. Упомянутый персонаж в застенке выкрикивает куда более опасную для цензуры фразу: «Дайте нормальную войну! Без заложников! Чтобы не отбивали мочевого пузырь, чтобы в кишки не зашивали живых крыс!». Еще острее этот крик в контексте фильма становится оттого, что «Восточный коридор» открывается закадровой цитатой приказа фельдмаршала Кейтеля, призывающей немецкую армию к самым жестоким действиям против советских солдат и партизан именно по причине того, что те не желают соблюдать правила «нормальной войны»...

Авторы «Восточного коридора» недвусмысленно утверждают: «нормальной войны» нет, она всегда бесчеловечна, всегда подавляет личность насилием и страхом. Подпольщики и партизаны из «Восточного коридора» боятся и подозревают всех и вся, и готовы уничтожить любого – будь то мужчина или женщина – при малейшей тени сомнения...

Вот здесь и возникает контрапункт с чеканным закадровым голосом диктора, зачитывающим по радио победные сводки о подвигах подпольщиков и партизан... Но это только по радио все ясно и просто – черное и белое, герои-патриоты и враги-нелюди...

А на деле среди нацистов есть и такие, как начальник тюрьмы, склонные к ироничным философским диалогам о «палаче и жертве» со своим заключенным-художником. Особую достоверность этим сценам придает то, что нациста играет литовец Волдемар Акуратерс, побывавший и на службе в немецкой армии, и в сталинских лагерях... А среди партизан – такие как Лобач (в колоритном исполнении Регимантаса Адомайтиса, он здесь чем-то напоминает Евгения Урбанского) – чужой среди всех, подозреваемый в предательстве, он мощно и страстно идет навстречу неизбежной смерти...

Касаясь трактовок военной темы в кинематографе чешской «новой волны», Я. Лукеш верно подметил значимость демифологизирующих и тревожных мотивов в фильмах «...а пятый всадник Страх» (1964), «Да здравствует республика» (1965), «Повозка в Вену» (1966), «Алмазы ночи» (1964) и др. Но «особенно это влияние заметно в «Магазине на площади» (1966), режиссеры которого, Я.Кадар и Э.Клос поставили зрителя перед принципиальной дилеммой нравственной ответственности человека, поддающегося давлению власти» (Лукеш, 2002). Полагаю, что в «Восточном коридоре» эта проблематика проявилась с той же силой: давление Власти (нацисткой, подпольной и пр.), достигающее апофеоза во время любой войны, ломает судьбы персонажей, всякий раз заставляя их делать тяжелый выбор, жертвоприношение, но в итоге всё равно превращая их в марионеток истории...

При этом, вопреки упрекам в жестоком натурализме, авторы даже самые страшные сцены (террор, казни, пытки) показывают без кровавых и жутких подробностей... При этом ничуть не проигрывая в эмоциональном воздействии. Особенно ярко это ощутимо в сцене холокоста – массового уничтожения нацистами евреев, тонущих в бурлящих потоках воды: никаких реалистических подробностей – это мистерия смерти и противостояния ей молитвой...

Да, религиозная тема звучит в «Восточном коридоре» отчаянно смело. Красавица-героиня, сыгранная Валентиной Титовой, говорит своему мужу-скульптору, что тот похож на апостола Петра (напомним, что, тот, охваченный слабостью духа, трижды отрекся от Христа). Однако после ареста жены нацистами скульптор не сбежал в лес, к партизанам, считая, что так он предаст

любимую женщину. И, показывая друзьям-художникам на репродукцию фрески Микеланджело «Страшный суд», скульптор находит там «свое» лицо – лик охваченного ужасом грешника, у которого уже нет сил и воли Божьей – ни для борьбы, ни для отречения, ни даже для жизни...

Религиозная символика в духе живописи эпохи ренессанса ощутима и в композициях многих кадров, особенно снятых в соборе и в бывшем костеле, превращенном в зернохранилище.

С горькой иронией и аллюзиями в сторону интеллектуалов-шестидесятников, лирично воспевавших «комиссаров в пыльных шлемах», показаны в «Восточном коридоре» коллаборационисты. И главный редактор местной газеты, еще год назад писавший, наверное, нечто пафосное по поводу светлого коммунистического будущего. И художественная богема, приспособливающаяся к новому режиму...

Особое место в «Восточном коридоре» занимают женские персонажи. Эротически привлекательные, готовые на самопожертвование, они остаются недоступными (по крайней мере в кадре) для персонажей-мужчин...

Валентин Виноградов использует музыку по принципу тотального контраста. В таривердиевской мелодии звучат светлые ноты надежды, а на экране царит безысходность. Когда даже невероятно удачный вроде бы побег подпольщика прямо из гестаповского кабинета тут же оборачивается роковой встречей со старым знакомым, за которым, оказывается, ведется нацистская слежка...

На мой взгляд, «Восточный коридор» – предтеча не только партизанской драмы А. Германа «Проверка на дорогах» (1971), но и его же фантазмагорического «Хрусталева...» (1998). Более того, в некоторых эпизодах притчи Валентина Виноградова возникают отчетливые параллели с еще не поставленными в ту пору «Звездами и солдатами» (1967) Миклоша Янчо и «Гибелью богов» (1968) Лукино Висконти с их завораживающей пластикой кадра и отстраненным эротизмом в оркестровке насилия.

В последние годы в России поставлено немало фильмов и сериалов о войне. И авторы этих медиатекстов, не испытывая цензурного давления, раскрывают перед нами драматические страницы «роковых сороковых»... Но даже на этом фоне, казалось бы, навечно забытый и обруганный, «Восточный коридор» и сегодня не выглядит устаревшим – ни по киноязыку, ни по проблематике. «Рукописи», действительно, не горят...

Когда я опубликовал эту статью о фильме «Восточный коридор» в журнале «Вопросы культурологии» (Федоров, 2011: 110-116), я получил короткое письмо от самого Валентина Виноградова: «Уважаемый Александр Викторович! Прочитал Ваш удивительный, дорогой для меня труд о моём горемычном "Восточном коридоре" с чувством редкой сердечной радости. Это чувство не посещает меня уже многие годы. Оно приходит ко мне только тогда, когда я открываю родственную душу, единомышленника. Огромнейшее Вам спасибо и низкий поклон. В.Виноградов. 23.05.2011».

Я тут же позвонил Валентину Виноградову и в свою очередь поблагодарил его за добрые слова, мы договорились с ним, что он даст мне большое интервью – и о «Восточном коридоре», и о своем творчестве в целом. Но, увы, не сбылось: 15 июля 2011 года Валентин Виноградов ушел из жизни...

Приложение 2.

Александр Иванов: «Как я играл главную роль в уничтоженном фильме «Момент истины» («В августе сорок четвертого»)»

В начале марта 2020 года я опубликовал небольшую заметку под названием «В августе 44-го...» / «Момент истины» (СССР, 1975): фильм, который уже никогда не увидят зрители», которую на моем интернет-канале «История кино» на Яндексе прочитали около 400 тысяч читателей.

О подробностях съемочного процесса этого, к несчастью, уничтоженного фильма в настоящее время практически нет никаких воспоминаний. Существующие публикации, как правило, сводятся к описанию конфликта между режиссером фильма В. Жалакявичюсом (1930-1996) и писателем В. Богомоловым (1926-2003).

Какова же была моя радость, когда мою заметку прочел и откликнулся на просьбу дать интервью Александр Иванов – исполнитель одной из трёх главных ролей – лейтенанта Блинова.

Актерская кинокарьера Александра Иванова была довольно короткой – с 1974 по 1986 год. За это время он успел сняться в двух десятках фильмов, в основном – в небольших ролях («Выбор цели», «Псевдоним: Лукач», «Близкая даль», «Жизнь прекрасна», «Сашка», «Из жизни Александра Блока», «Красные колокола», «Досье человека в "Мерседесе"» и др.).

Но его главная роль в экранизации знаменитого романа В. Богомолова «В августе сорок четвертого...» («Момент истины»), увы, так и осталась неизвестной зрителям...

- Как Вы попали на съемки фильма «Момент истины»?

Начну немного издалека. Окончив в Краснодаре школу с золотой медалью, я поступил в Московский институт нефтяной и газовой промышленности, участвовал в институтской самодеятельности. Учась там на третьем курсе, случайно узнал, что нужны статисты в массовку телесериала «Хождение по мукам». Так я впервые оказался на съемочной площадке и даже сыграл маленькую эпизодическую роль. И вот после окончания съемок ко мне подошла бывшая сокурсница Сергея Бондарчука Адиба Ширахмедова и предложила мне поступать во ВГИК, потому что в этот год в мастерской Сергея Бондарчука был недобор, оказались вакантные места, и мэтр искал талантливых ребят... Так, совершенно неожиданно для себя, осенью 1973 года я оказался на вступительных экзаменах дополнительного актерского набора в мастерскую С. Бондарчука, успешно прошел творческий конкурс и был принят на первый курс. Для подстраховки первый месяц я даже совмещал учебу в двух вузах, но потом окончательно определился, сделав выбор в пользу ВГИКа.

Я полностью втянулся в учебный процесс... И вот однажды меня снова нашла Адиба Ширахмедова, которая тогда работала вторым режиссером у Жалакявичюса, и предложила мне прочитать сценарий фильма по роману «В августе сорок четвертого...» и при этом обратить внимание на роль лейтенанта Андрея Блинова. Я вздохнул – за одну ночь – прочел и сценарий, а потом и роман, который был тогда очень популярен, и, конечно, загорелся желанием сыграть в этом фильме.

Вскоре были назначены пробы: реплики на них подавал мне сам Жалакявичюс, и в итоге он выбрал на роль лейтенанта Блинова именно меня. А Адиба Ширахмедова уговорила Сергея Бондарчука (который во ВГИКе был не только Мастером, но зав. кафедрой актёрского мастерства) предоставить мне годичный свободный график посещения занятий для съёмок в двухсерийном фильме «Момент истины», который снимался в основном в Литве (Вильнюс, Друскиникай) и на натурной площадке «Беларусьфильма» в Смолевичах.

- Видели ли Вы до съёмок в «Моменте истины» предыдущие фильмы В. Жалакявичюса?

Да, я видел фильмы Жалакявичюса, особенно сильное впечатление на меня произвела его картина «Никто не хотел умирать», и как я потом понял, именно в этой правдивой, жесткой, аскетичной, мужской стилистике режиссер снимал и «Момент истины». По-моему, получилось даже сильнее, чем в «Никто не хотел умирать».

- Как В. Жалакявичюс проводил с Вами репетиции? Каковы были его требования к актерской игре? Как, вообще, проходили съёмки?

На момент съёмок мне было двадцать лет, и стараниями режиссёра все стремились к отображению правды жизни. Посмотрите на лица мальчишек на старых фотографиях, которые ушли на фронт со школьной скамьи. Разве они похожи на юнцов? Война отложила свой трагический отпечаток. Отлично сработали и костюмеры, гримёры и реквизиторы. Нам подготовили поношенную, «видавшую виды» форму. В этом плане была ориентация на старые фотографии военных лет, а не на уставные правила.

Например, в сцене первого выхода группы в лес был запечатлён «ритуал» подготовки: наша троица сдавала Хижняку документы, вложенные в пилотки, ремень с пряжкой и автомат. В правый карман помещался «Вальтер», за брючной пояс дореволюционный «Наган», и в левый карман ТТ, который на сленге особистов именовался «колотушкой» – как эффективное ударное оружие в рукопашной. Кроме того, мы всегда были в хорошей физической форме – с нами практически ежедневно занимался самбо и тактическими приёмами контрразведки ветеран-особист отставной полковник Блинков, который был консультантом на съёмках. Я у него спросил как-то: «А зачем ТТ, ведь это не прицельное оружие?». Он ответил, что, во-первых, он положен офицерам по уставу, а, во-вторых, – это незаменимое оружие ближнего боя. Всё делалось на очень серьёзном уровне не в пример нынешним «опереточным» кино-поделкам про войну.

Вот представьте – первый выезд съёмочной группы на натуре, в лес. Туман, пять часов утра, восход солнца только начинается. И вот полуторка, за рулем которой - шофёр Хижняк (Б. Брондуков), выезжает на поляну, останавливается... Брезент кузова откидывается, оттуда выпрыгивает Алехин (С. Шакуров) и командует: «Лейтенант Блинов! За мной!». Я бегу следом. Поляна пустая. Я, озираюсь, вокруг - никого, говорю: «Капитан Алехин! Капитан Алехин!». Тишина... И вдруг сзади сильные руки перехватывают мне горло и начинаю душить... Я сопротивляюсь, моя рука заламывается, а камера снимает мое лицо, прижатое к земле, на которой видны кустики спелой земляники, специально посаженные реквизитором... И вот камера медленно-

медленно скользит по моему лицу, землянике и переходит на руку героя Шакурова. А дальше его крупный план и спокойный голос: «Тише, лейтенант, лес шума не любит»... Таким образом, вся сцена была построена режиссером на действии, и обыграна фраза моего героя, адресованная Таманцеву: «Почему не нравится этот лес? Ягоды кругом, грибы».

Уже ближе к финалу была еще одна ключевая сцена – режиссер попросил, чтобы на съемки эпизода прочесывания леса военными отпустили ребят из школы прапорщиков – румяных, мордатых. Они в новеньких гимнастерках сидели за длинным деревянным столом, а с краю сидел и ел свою кашу мой персонаж – худющий, подтянутый «волчара». И тут из штабной палатки выходил подполковник Поляков (Николай Трофимов), вызывал лейтенанта Блинова и снова отправлял его в лес с Алехиным и Таманцевым, когда из Ставки уже была дана команда о начале общевойсковой операции...

Здесь В. Богомолов сделал Жалякавичюсу замечание по поводу поведения моего персонажа, который, получив приказ от подполковника, разворачивается не по уставу. Я же психологически оправдывал поведение своего персонажа в этой сцене тем, что он до этого чувствовал себя как бы отстраненным от финала операции по поимке диверсантов, находился в тревожном ожидании. И вдруг – такой шанс! И Блинов в радостном порыве позволил себе на секунду позабыть об уставе...

Вообще, подготовительный период в «Моменте истины» был довольно долгим. Сначала снимали сцены проходов и проездов по улицам Вильнюса (потом из-за брака – неправильной проявки импортной цветной пленки – эти сцены пришлось переснимать), это помогало нам входить в атмосферу фильма и постепенно психологически готовило нас к съемкам в ключевых эпизодах. Пленка была Агфа и Кодак – дорогое удовольствие по тем временам, дублей режиссер делал немного – два-три, не больше, но до этого были кропотливые репетиции... В итоге из-за пересъемок всей «литовской» экспедиции Желакявичюс не укладывался в график, из-за чего художникам иногда приходилось подкрашивать желтой краской листву деревьев, чтобы они принимали осенний вид и давали возможность растянуть съемочный период на природе до осени ...

Я тогда был горяч, занимался единоборствами, всё стремился делать сам. И однажды – во время съемок прыжка из окна второго этажа в проезжавший «Додж» – подвернул ногу, и был нещадно отруган Желакявичюсом за то, что отказался от дублера.

В. Желакявичюс всё время эмоционально заряжал нас, актеров, он объяснял роль больше не словами (как известно, он говорил на русском с литовским акцентом), а жестами, пластикой. Он был выдающимся режиссером, который видел каждый кадр во всей его образности, включая актерскую речь, мимику, пластику, композицию, световое и цветное решение. Он всегда четко знал, чего именно он хочет добиться от всех участников съемок, и умел донести свое видение до каждого из нас. Когда мы с ним смотрели на монтажном столе рабочие материалы фильма, он делал мне очень точные замечания относительно нюансов моей роли, добиваясь от меня полного «вживания» в характер персонажа.

- Как сложились Ваши отношения на съемках с режиссером и с актерами? Ведь многие из них уже были знаменитостями, а Вы в ту пору были совсем молодым актером.

В. Жалакявичус ко мне относился очень тепло, в Вильнюсе познакомил меня с тамошней творческой элитой – кинематографистами, художниками, скульпторами... Актерский ансамбль «Момент истины» был выдающимся. По части актерского мастерства я много почерпнул у Сергея Шакурова, Анатолия Азо, Николая Трофимова, Борислава Брондукова. Практически все лето 1975 года мы провели вместе, сдружились. По отношению ко мне, начинающему актеру, с их стороны не было абсолютно никакого высокомерия мэтров. Мы общались на равных.

Получилось так, что Б. Брондуков снимался тогда в двух фильмах одновременно – в «Моменте истины» и в картине Эмиля Лотяну «Табор уходит в небо», поэтому ему приходилось в Вильнюсе постоянно перебегать с одной съемочной площадки на другую... А мы ходили к нему «в гости» и смотрели, как там пели и танцевали цыгане...

- Широко известно, что В. Богомоллов был недоволен показанным ему отснятым материалом фильма: «И это контрразведчики?! Небритые, в грязных гимнастерках... Форма у офицеров не выглажена, подворотнички несвежие, а сапоги заляпаны грязью. ... Под этим фильмом свое имя ставить не дам. Меняйте фамилии героев... В общем, сделайте что хотите!». Более того, он написал письмо директору киностудии «Мосфильм» Н.Т. Сизову: «Уважаемый Николай Трофимович! 1) Я не возражаю против продолжения студией работы по экранизации «Момент истины» В. Жалакявичюсом или с приглашением другого режиссёра (как предлагает студия) при условии сохранения основной идеи романа, системы образов и предотвращения оглушения и вестернизации персонажей. 2) Как я Вам сказал 16.11.1975 года, повторял неоднократно и подтвердил позавчера в письме Главному редактору Госкино СССР Д. Орлову, я согласен на любое использование отснятого в прошлом году студией материала без указания в титрах моего имени и упоминания о моём романе».

- Что Вы можете сказать по этому поводу? В частности, о «вестернизации персонажей»? Знали ли Вы во время съемок фильма о конфликте режиссера и писателя?

Да, я узнал об этом конфликте, когда съёмки были остановлены, хотя с самим В. Богомолловым не встречался. Разумеется, можно сказать, что в «Моменте истины» была некая, выражаясь современным языком, «вестернизация», так как Жалакявичюс (в отличие от версии режиссера М. Пташука) стремился уйти от буквализма в трактовке романа, перекладывая его страницы в действие. Но, к примеру, Никите Михалкову легко разрешили в «Своем среди чужих...» снять настоящий вестерн. А жесткая правда «Момент истины» вызвала неприятие... Ну, например, в финале фильма был кадр, когда камера снимала лежащего с пробитой головой Алехина (немецкий диверсант обучен был бить на убой), а на кровь уже слетались мухи, и не было понятно – жив он, или нет... Да, это жестко, но это правдиво...

На мой взгляд, Жалакявичус видел в героях некие прототипы, а именно: Алехин – словно известный шахматист - аналитик, мастер расчётов разных

вариантов и ходов. Таманцев, Тамань... герой, статный, уверенный, мощный. Блинов - первый блин комом... Через ошибки и просчёты молодой, зелёный, но на ходу набирающийся опыта, что и привело его к финальной развязке, где он подстрелил главного врага. А в целом - три богатыря, каждый своеобразный, но вместе - сила. И тут не до лекала с вестернов - это было глубоко и по-нашенски...

- Видели ли Вы материалы фильма?

- Съёмки фильма были уже фактически завершены. И даже больше. Осталось снять только одну штабную сцену с генералом Егоровым и ещё что-то в павильоне Мосфильма, и после смерти Б. Бабкаускаса искали актёра-дублёра. Время для этого было – строилась декорация на «Мосфильме». Вот тут всё и началось... А фильм в черновом варианте был практически готов. Сроки сдачи картины торопили, так как всё, что сняли в Вильнюсе и Друскининкае пришлось переснимать, как я уже говорил, из-за брака проявки. Тут подключились друзья Жалакявичюса с Литовской киностудии. Группа уже к тому времени переехала на натурную площадку «Беларусьфильма» в Смолевичи. И я ночью переезжал из Литвы в Белоруссию и обратно, так как в Литве переснимались все проходы и проезды Блинова по городу режиссёром Грикявичюсом и оператором Печурой. Из-за уходящих сроков в экспедицию привезли монтажный стол и командировали монтажёра, и Витас монтировал весь материал на выезде. Я смотрел материал на монтажном столе с режиссёром, был также просмотр бракованного материала, чтобы я потом смог учесть недочёты при пересъёмке.

В Москву мы вернулись уже с практически готовым фильмом. Я пропустил год занятий и сразу окунулся в учёбу в ожидании вызова на озвучание...

- Как и когда Вы узнали о том, что съёмки фильма остановлены? Какова была реакция съёмочной группы?

Вся наша съёмочная группа была настроена на максимальный результат, все были уверены в том, что мы участвуем в съёмках выдающегося художественного произведения. И когда нам осенью 1975 сообщили, что съёмки «Момент истины» законсервированы (такая тогда сначала была формулировка), это, конечно же, огорчило всех...

- Поддерживали ли Вы какие-то дружеские отношения с режиссером и участниками съёмок после 1975 года?

Увы, как-то всё распалось... Мы ведь уже предвкушали будущий успех «Момент истины» – фестивали, встречи со зрителями и пр. А потом были настолько огорчены, что даже говорить и вспоминать о нашем «проекте мечты» было больно... Это нас, наверное, и разлучило... Правда, с Еленой Сафоновой мы потом еще не раз встречались во ВГИКе, куда она поступила на актерское отделение...

- Видели ли Вы экранизацию романа В. Богомолова 2001 года?

- Попытался посмотреть, но сразу понял, что у М. Пташука фильм получился иллюстративным, многословным, по-моему, значительно хуже, чем у Жалакявичюса. Да и актёрский состав, мягко говоря, уступал нашему...

- Понимали ли Вы тогда, что роль лейтенанта Блинова может быть Вашим звездным актерским часом?

Конечно, понимал. И я был исполнен гордости и радостного ожидания, когда в 1975 году своим собственными глазами видел на стене одного из центральных кинотеатров своего родного Краснодара рекламную афишу «Момента истины» со своей фотографией в роли лейтенанта Блинова. Разумеется, если бы этот фильм вышел на экраны страны в 1976 году, его ждал бы триумфальный успех. И моя актерская биография сложилась бы наверняка иначе...

- А что было после окончания Вами ВГИКа?

К сожалению, С. Бондарчук – в отличие от С. Герасимова – почти не практиковал съемки своих студентов в собственных фильмах, хотя однажды я снялся со своим Мастером в небольшом эпизоде в фильме И. Таланкина «Выбор цели», а потом он пригласил меня на небольшую роль коменданта Зимнего в его «Красных колоколах», где моим партнером в одной из сцен был Франко Неро...

Таким образом, на курсе я первым получил главную роль, но в результате на защите диплома в 1977 году показывался только в спектакле (роль Гаева в «Вишневом саде») без киноработ. Но после удара, нанесенного запретом фильма «Момента истины», я не сломался, играл в Театре-студии Киноактера, работал в кино, на дубляже.

У меня был еще один актерский шанс – съемки в фильме, посвященном столетию Александра Блока («И вечный бой... Из жизни Александра Блока», 1980, режиссер Д. Барщевский – А.Ф.). Я снялся в заглавной роли, очень много надежд возлагал на эту работу, рассчитывая, что эта картина будет событием. Но, к сожалению, фильм получился режиссерски, иллюстративным и никакого общественного резонанса не вызвал... кадр из фильма «И вечный бой... Из жизни Александра Блока» (1980). Александр Иванов (справа) в роли Александра Блока

А потом я покинул «Мосфильм» (последний фильм с моим участием был снят в 1986 году) и ушел трудиться в Русскую Православную Церковь. Сначала работал церковным садовником, затем стал заниматься экологическим ландшафтным дизайном при благоустройстве московских храмов и Свято – Троицкой Сергиевой Лавры. Эти работы были отмечены наградами конкурса «Лучший дворик Москвы». Далее мне удалось воссоздать традиции изготовления лампад из цветного стекла, фарфора и бронзы: сейчас мои работы есть практически во всех Христианских храмах по всему миру, в том числе в Иерусалиме и на Афоне. За церковные заслуги награждён орденами Русской Православной Церкви, медалями и грамотами различных выставок церковного искусства, так что можно считать, что в церковной среде я самореализовался...

(Интервью брал Александр Федоров, март 2020 года)

Фильмография

Запрещенные советские игровые фильмы (1951-1991), пролежавшие на «полке» свыше пяти лет или остановленные еще в процессе съемок

Агония. СССР, 1974/1975. Режиссер Элем Климов. Сценаристы Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Алексей Петренко, Анатолий Ромашин, Велта Лине, Алиса Фрейндлих, Леонид Бронево́й, Борис Иванов, Александр Романцов, Юрий Катин-Ярцев, Павел Панков, Нелли Пшенная, Михаил Светин, Владимир Осенев, Борис Романов и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1985 году, в итоге она собрала 18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Всегда начеку! (На Севере, на Юге, на Востоке, на Западе). СССР, 1973. Режиссер Ефим Дзиган. Сценаристы Ефим Дзиган, Вадим Кожевников. Актеры: Татьяна Ленникова, Александр Дегтярь, Пётр Чернов, Николай Алексеев, Алексей Преснецов, Сергей Мартынов, Владимир Соколов, Виктор Павлов, Дальвин Щербаков, Майя Менглет и др. **Съемки фильма были остановлены после того, как была готова первая серия. На их продолжение был наложен запрет. Фильм во всесоюзный кинопрокат не выпускался. В 2010 году был показан на кинофестивале архивного кино в Белых столбах.**

Вторая попытка Виктора Крохина. СССР, 1977. Режиссер Игорь Шешуков. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Людмила Гурченко, Николай Рыбников, Олег Борисов, Александр Харашкевич, Виктор Полуэктов, Михаил Терентьев, Лев Лемке, Антонина Богданова, Александр Пашутин, Владимир Заманский, Леонид Дьячков, Иван Бортник и др. **Фильм в конце 1970-х был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Житие и вознесение Юрася Братчика (Христос приземлился в Гродно). СССР, 1967. Режиссеры Владимир Бычков (при участии Сергея Скворцова). Сценарист Владимир Короткевич (по собственному роману "Христос приземлился в Гродно"). Актеры: Лев Дуров, Илья Рутберг, Лев Круглый, Алексей Смирнов, Павел Кормунин, Любовь Румянцева, Анатолий Столбов, Владимир Васильев, Донатас Банионис, Валерий Носик, Виктор Авдюшко и др. **Фильм в 1960-х – 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1989 году.**

Заячий заповедник. СССР, 1973. Режиссер Николай Рашеев. Сценарист Василий Решетников. Актеры: Евгений Лебедев, Александр Калягин, Лев Дуров, Александр Хочинский, Александр Потапов, Владимир Рецептер, Ирина Соколова, Наталья Боровкова и др. **Фильм в 1970-х годах**

во всесоюзный кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.

Интервенция. СССР, 1968. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Лев Славин (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Владимир Высоцкий, Валерий Золотухин, Ольга Аросева, Гелена Ивлиева, Ефим Копелян, Руфина Нифонтова, Владимир Татосов, Юрий Толубеев, Валентин Гафт, Марлен Хуциев, Георгий Штиль, Сергей Юрский и др. **Фильм в 1960-х – 1970-х годах в советский кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Киевские фрески. СССР, 1966. Режиссер Сергей Параджанов. Сценаристы Сергей Параджанов, Павел Загребельный. Актеры: Тенгиз Арчвадзе, Антонина Лефтий, Вия Артмане, Афанасий Кочетков, Николай Гринько, Михаил Глузский и др. **Съемки этого фильма были прерваны на начальном этапе, дальнейшая работа над фильмом была запрещена.**

Комиссар. СССР, 1967. Режиссер и сценарист Александр Аскольдов (по мотивам рассказа В. Гроссмана «В городе Бердичеве»). Актеры: Нонна Мордюкова, Ролан Быков, Раиса Недашковская, Людмила Волынская, Василий Шукшин, Люба Кац, Павлик Левин, Дима Клейман, Марта Браткова, Игорь Фишман, Отар Коберидзе, Валерий Рыжаков и др. **Фильм был запрещен и на экранах не показывался вплоть до 1987 (фестивальный показ) и 1988 (кинопрокат). В итоге его посмотрело 3,5 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Лес. СССР, 1980. Режиссер и сценарист Владимир Мотыль (по одноименной комедии А.Н. Островского). Актеры: Людмила Целиковская, Борис Плотников, Вячеслав Кириличев, Станислав Сададьский, Елена Борзова, Александр Соловьёв, Михаил Пуговкин и др. **Фильм в 1980-м году был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в мае 1987 года.**

Люди остаются людьми. СССР, 1965. Режиссер Дмитрий Вурос (по одноименному роману Юрия Пиляра). Актеры: Людмила Давыдова, Людмила Марченко, Виктор Уральский, Виктор Маркин, Владимир Земляникин, Валериан Виноградов, Марина Ладынина и др. **Этот телефильм был запрещен и не был показан зрителям.**

Маленький школьный оркестр. СССР, 1968. Режиссеры Александр Муратов, Николай Рашеев. Сценаристы: Владимир Зуев, Александр Муратов, Николай Рашеев. Актеры: Галина Шабанова, Светлана Смехнова, Сергей Власов, Виктор Тоцкий, Владимир Ходзицкий, Владимир Чинаев и др. **Фильм был снят для ТВ, однако по центральному телевидению в СССР так и не был показан. Его стали показывать на телеканалах только в XXI веке. Есть, правда, сведения, что во времена СССР эту**

картину можно было иногда видеть на местных, нестоличных каналах.

Мой дом — театр. СССР, 1975. Режиссер Борис Ермолаев. Сценаристы Сергей Ермолинский, Владимир Лакшин. Актеры: Александр Кайдановский, Валентина Малявина, Галина Польшких, Олег Янковский, Олег Анофриев, Борис Иванов, Леонид Кулагин, Лариса Вадько, Герман Качин, Константин Воинов, Игорь Кашинцев, Владимир Заманский, Никита Подгорный, Сергей Дрейден и др. **Фильм в 1970-х годах попал под запрет и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году.**

Момент истины (В августе 44-го...). СССР, 1975. Режиссер Витаутас Жалакявичюс. Сценарист Владимир Богомолов (по собственному роману). Актеры: Сергей Шакуров, Анатолий Азо, Александр Иванов, Бронюс Бабкаускас, Борислав Брондуков, Николай Трофимов, Михай Волонтир, Елена Сафонова, Сергей Сазонтьев, Борис Щербаков и др. **Фильм был запрещен, когда его съемки были завершены на 99%, и режиссер сделал черновой монтаж. К сожалению, картина не сохранилась, так как была уничтожена по приказу начальства.**

Нечаянные радости. СССР, 1972-1974. Режиссер Рустам Хамдамов. Сценаристы: Андрей Кончаловский, Фридрих Горенштейн, Рустам Хамдамов, Евгений Харитонов. Актеры: Елена Соловей, Юрий Назаров, Татьяна Самойлова, Эммануил Виторган, Наталья Лебле, Олег Янковский и др. **Фильм был запрещен в середине съемочного процесса.**

Одинокий голос человека. СССР, 1978. Режиссер Александр Сокуров. Сценарист Юрий Арабов (по мотивам произведений Андрея Платонова «Река Потудань», «Сокровенный человек», «Происхождение мастера»). Актеры: Татьяна Горячева, Андрей Градов, Владимир Дегтярев и др. **Фильм в 1978 году был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1987 году, в итоге она собрала 0,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Отпуск в сентябре. СССР, 1979. Режиссер и сценарист Виталий Мельников (по мотивам пьесы А. Вампилова «Утиная охота»). Актеры: Олег Даль, Ирина Купченко, Ирина Резникова, Наталья Гундарева, Наталья Миколышина, Юрий Богатырёв, Геннадий Богачёв, Николай Бурляев, Евгений Леонов и др. **Этот телевизионный фильм в год его создания был запрещен и вышел на телеэкраны СССР только во время «перестройки» — в 1987 году.**

Ошибки юности. СССР, 1978. Режиссер Борис Фрумин. Сценаристы Эдуард Тополь, Борис Фрумин. Актеры: Станислав Жданько, Михаил Васьков, Марина Неёлова, Наталья Варлей, Николай Караченцов, Афанасий Кочетков, Юрий Чернов и др. **После окончания съемок фильм попал под запрет**

и не был выпущен в прокат. Он появился на советских экранах только в октябре 1989 года.

Пока безумствует мечта. СССР, 1978. Режиссер Юрий Горковенко. Сценарист Василий Аксёнов. Актеры: Николай Караченцов, Любовь Реймер, Эммануил Виторган, Николай Гринько, Леонид Куравлёв, Михаил Боярский, Олег Анофриев, Сергей Мигицко, Владимир Басов, Ролан Быков, Виктор Павлов, Евгений Стеблов, Сергей Филиппов, Кахи Кавсадзе, Артём Карапетян, Иван Рыжов, Николай Парфёнов, Сергей Никоненко, Римма Маркова, Людмила Шагалова, Гурген Тонунц, Гражина Байкштите и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся только в 1988 году.**

Проверка на дорогах. СССР, 1971. Режиссер Алексей Герман. Сценарист Эдуард Володарский (по мотивам военной прозы Юрия Германа). Актеры: Ролан Быков, Анатолий Солоницын, Владимир Заманский, Олег Борисов, Фёдор Одинокоев, Николай Бурляев и др. **Фильм был запрещен и не выпускался во всесоюзный прокат до апреля 1986 года. По итогам первого года демонстрации в кинотеатрах его посмотрело 9 млн. зрителей.**

Пропавшая грамота. СССР, 1972. Режиссер Борис Ивченко. Сценарист Иван Драч (по мотивам одноименной повести Н. В. Гоголя). Актеры: Иван Миколайчук, Лидия Белозёрова, Фёдор Стригун, Михаил Голубович и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны состоялся в конце 1980-х.**

Прощай, Америка! СССР, 1951. Режиссер и сценарист Александр Довженко (по книге Аннабеллы Бюкар "Правда об американских дипломатах"). Актеры: Лилия Гриценко, Николай Гриценко, Александр Полинский, Григорий Кириллов, Вячеслав Гостинский, Никита Кондратьев, Юрий Любимов, Людмила Шагалова, Григорий Шпигель и др. **В самый разгар съемок (была полностью снята одна из двух серий) эта политическая драма была запрещена.**

Прощание за чертой. СССР, 1981. Режиссер Карен Геворкян. Сценаристы: Карен Геворкян, Александр Диванян. Актеры: Л. Манукян, А. Миракян, В. Плужян, Левон Арутюнян, Вруйр Арутюнян, В. Мартиросян и др. **Фильм в 1981 году был запрещен и во всесоюзный кинопрокат не выпускался.**

Родник для жаждущих. СССР, 1965. Режиссер Юрий Ильенко. Сценарист Иван Драч. Актеры: Дмитрий Милютенко, Лариса Кадочникова, Феодосия Литвиненко, Нина Алисова, Джемма Фирсова, Иван Костюченко и др. **Фильм был запрещен и в 1960-х — 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины в кинопрокат**

СССР состоялся в ноябре 1987 года, в итоге она собрала 0,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.

Синяя пустошь СССР, 1972. Режиссер Валентин Виноградов. **Восьмисерийный телефильм. Режиссеру удалось снять только четыре серии. Фильм был запрещен и уничтожен.**

Скверный анекдот. СССР, 1966. Режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов. Сценаристы: Александр Алов, Леонид Зорин, Владимир Наумов (по мотивам одноименного рассказа Ф.М. Достоевского). Актеры: Евгений Евстигнеев, Виктор Сергачёв, Георгий Георгиу, Александр Грузинский, Елизавета Никищихина, Павел Павленко, Глеб Стриженов, Зоя Фёдорова и др. **Фильм был запрещен и вышел во всесоюзный прокат только в 1987, за первый год демонстрации его посмотрел 1,1 млн. зрителей.**

Скворец и Лира. СССР-Чехословакия-ГДР, 1974. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы: Григорий Александров, Александр Лапшин, Н. Пекельник. Актеры: Любовь Орлова, Пётр Вельяминов, Николай Гринько, Борис Кордунов, Борис Иванов, Борис Зайденберг, Рина Зелёная, Римма Маркова, Светлана Светличная и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не выпускался. В 1990-х годах был впервые показан по ТВ.**

Совесть. СССР, 1968. Режиссер Владимир Денисенко. Сценаристы Владимир Денисенко, Василий Земляк. Актеры: Анатолий Соколовский, Виктор Маляревич, Николай Олейник, Николай Гудзь, Александр Дедух, Василий Богоста, Вячеслав Криштофович, Владимир Денисенко и др. **Фильм был запрещен и в 1960-х — 1970-х годах на советских экранах не был показан. В 1989 году картину восстановили по единственной сохранившейся копии, и в 1990 году состоялась ее запоздавшая мировая премьера на международном кинофестивале в Монреале.**

Совесть мира. СССР, 1951. Режиссер Абрам Роом. Сценарист Лев Шейнин. Актеры: Михаил Астангов, Людмила Скопина, Валентина Ушакова, Аркадий Толбузин, Николай Гарин, Михаил Болдуман, Ростислав Плятт и др. **После того, как значительная часть этого фильма была уже снята, его съемки были запрещены, а снятый материал отправлен в архив.**

Степные зори (Государственный глаз). СССР, 1953. Режиссер Леон Сааков. Сценарист Борис Бедный (по собственной одноименной повести). Актеры: Ия Арепина, Лев Фричинский, Николай Москаленко, Юрий Саранцев, Борис Рунге, Римма Шорохова, Валентина Телегина, Леонид Кмит, Екатерина Савинова и др. **Фильм был запрещен и на советские экраны не вышел.**

Там, где горы белые... СССР, 1973. Режиссеры Асхат Ашрапов, Виктор Пусурманов. Сценарист Сатимжан Санбаев. Актеры: Нурмухан Жантурин, Бикен Римова, Мухтар Найманбаев, Наталия Аринбасарова и др. **Фильм в 1970-х – 1980-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1991 году.**

Тема. СССР, 1979. Режиссер Глеб Панфилов. Сценаристы Глеб Панфилов, Александр Червинский. Актеры: Михаил Ульянов, Инна Чурикова, Евгений Весник, Евгения Нечаева, Сергей Никоненко, Наталья Селезнёва, Станислав Любшин и др. **Фильм в 1979 был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1986 году, в итоге она собрала 3,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Только три ночи. 1969. Режиссер Гавриил Егиазаров. Сценарист Александр Борщаговский (по собственному рассказу «Ночь»). Актеры: Нина Гуляева, Валерий Козинец, Ирина Короткова, Владимир Воробей, Николай Гринько, Алексей Глазырин, Олег Ефремов и др. **Фильм в 1960-х – 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, так как был запрещен. Выход этой картины на экраны СССР состоялся в 1989 году.**

Тризна. СССР, 1972. Режиссер Булат Мансуров. Режиссер Булат Мансуров. Сценаристы: Булат Мансуров, Аскар Сулейменова (по мотивам поэмы Ильяса Джансугурова «Кулагер»). Актеры: Каргамбай Сатаев, Кененбай Кожобеков, Байтен Омаров и др. **Фильм попал под запрет и в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Выход этой картины в кинопрокат СССР состоялся в октябре 1987 года, в итоге она собрала 0,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Урок литературы. СССР, 1968. Режиссер Алексей Коренев. Сценарист Виктория Токарева (по собственному рассказу «День без вранья»). Актеры: Евгений Стеблов, Леонид Куравлёв, Инна Макарова, Валентина Малявина, Евгений Леонов, Лариса Пашкова, Любовь Добржанская, Готлиб Ронинсон, Виктория Фёдорова, Николай Парфёнов и др. **Фильм попал под запрет и во всесоюзный кинопрокат не выпускался. После распада СССР стал демонстрироваться по ТВ.**

Формула радуги. СССР, 1966. Режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич. Сценарист Юрий Чернявский. Актеры: Николай Федорцов, Раиса Недашковская, Савелий Крамаров, Иван Рыжов, Фрунзик Мкртчян, Георгий Вицин, Лев Степанов, Роман Ткачук, Наталья Варлей, Николай Гринько, Евгений Шутов, Зоя Фёдорова и др. **Фильм не был выпущен на широкий экран (хотя по некоторым данным шел в ограниченном прокате на территории УССР). По ТВ был показан только в постсоветские времена.**

Цена. СССР, 1969. Режиссер и сценарист Михаил Калик (по пьесе Артура Миллера). Актеры: Михаил Глузский, Александра Климова, Леонид Галлис, Лев Свердлин и др. **Этот телефильм был запрещен и впервые показан на советском ТВ только в 1989 году.**

Чайки над барханами. СССР, 1960. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Юрий Трифонов. **В самом разгаре съемочного периода эта картина была запрещена, съемки остановлены...**

Я – шофер такси. СССР, 1964. Режиссер Лев Цуцульковский. Сценарист Владимир Кунин. Актеры: Ольга Волкова, Ефим Копелян, Георгий Жжёнов и др. **ТВ. Фильм был запрещен и уничтожен.**

Игровые фильмы (1951-1991), демонстрировавшиеся только в кинопрокате советских республик

Безумие. СССР, 1968. Режиссер Кальё Кийск. Сценарист Виктор Лоренц. Актеры: Волдемар Пансо, Юри Ярвет, Бронюс Бабкаускас, Валерий Носик, Виктор Плют, Харийс Лиепиньш, Леонхард Мерзин и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. В 1960-х – 1970-х был показан только на экранах Эстонской ССР. Премьера картины во всесоюзном прокате состоялась в 1987 году. В итоге за первый год демонстрации в кинотеатрах «Безумие» посмотрело 0,7 млн. зрителей.**

Весёлый разговор. СССР, 1958. Режиссер В. Ляховецкий. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах УССР. По-видимому, лента не сохранилась.**

Две семьи. СССР, 1958. Режиссер и сценарист Давид Канделаки. Актеры: Саломе Канчели, Юсуф Кобаладзе, Давид Абашидзе, Георгий Геловани и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах Грузинской ССР (премьера – 1959 год).**

Дед левого крайнего. СССР, 1973. Режиссер Леонид Осыка. Сценаристы Иван Драч, Леонид Осыка. Актеры: Николай Яковченко, Валентина Сперантова, Борислав Брондуков, Константин Степанков, Антонина Лефтий, Анатолий Бышовец и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах УССР (премьера – 1974 год).**

Июнь, начало лета. СССР, 1969. Режиссер Раймондас Вабалас. Сценаристы Раймондас Вабалас, Ицхокас Мерас. Актеры: Витаутас Томкус, Гедиминас Карка, Эльвира Жебертавичюте, Казимира Кимантайте и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах Литовской ССР (премьера – 1970 год).**

Ожившие легенды. СССР, 1976. Режиссер Нодар Манагадзе. Сценаристы: Эрлом Ахвледиани, Давид Джавахишвили, Нодар Манагадзе. Актеры: Зураб Капианидзе, Темо Джапаридзе, Джемал Мониава, Темур Чхеидзе и др. **Этот фильм в 1976 году был показан только по республиканскому ТВ Грузинской ССР. В Москве эта картина была впервые показана только в 1988-1989 годах.**

Перелёт воробьёв. СССР, 1980. Режиссер и сценарист Теймураз Баблуани. Актеры: Элгуджа Бурдули, Теймураз Бичиашвили, Резо Эсадзе и др. **Фильм во всесоюзный кинопрокат не вышел. Был показан только на экранах Грузинской ССР.**

Степа-капитан. СССР, 1953. Режиссер Александр Козырь. Сценаристы М. Марьянов, Александр Перегуда. Актеры: Владимир Судьин, Валерий Черных, Шура Бузилевич, Боря Давиков и др. **Фильм предназначался для детской аудитории и во всесоюзный кинопрокат не вышел. Есть данные, что он, отпечатанный небольшим тиражом, был показан только на экранах УССР. По-видимому, лента не сохранилась.**

Степные раскаты (Уральск в огне). СССР, 1975. Режиссер Мажит Бегалин. Сценаристы Мажит Бегалин, Владимир Кунин. Актеры: Нартай Бегалин, Владимир Гусев, Вадим Захарченко, Михаил Глузский, Игорь Боголюбов, Шахан Мусин, Герман Качин, Виктор Авдюшко, Николай Рыбников и др. **Фильм в 1970-х – 1980-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался. Есть сведения, что он был показан в республиканском прокате Казахской ССР малым тиражом.**

Театр неизвестного актера. СССР, 1976. Режиссер Николай Рашеев. Сценаристы Николай Рашеев, Юрий Смолич (по мотивам одноименного произведения Ю. Смолича). Актеры: Виталий Шаповалов, Евгений Лебедев, Михаил Козаков, Эмилия Мильтон, Елена Камбурова, Николай Мерзликин, Михаил Голубович и др. **Фильм в 1970-х годах во всесоюзный кинопрокат не выпускался, а попал только в ограниченный прокат на территории УССР.**

Щелчки. СССР. 1973. Режиссёр Резо Эсадзе. Сценаристы Фридрих Горенштейн, Резо Эсадзе (по сатирическим рассказам Ф. Горенштейна: "Человек на дереве", "Непротивленец", "От имени коллектива", "Мыслитель"). Актеры: Зураб Капианидзе, Рамаз Чхиквадзе, Кахи Кавсадзе, Лео Антадзе, Резо Эсадзе, Гия Перадзе и др. **Этот телефильм в 1974 году был показан только по республиканскому ТВ Грузинской ССР.**

Коротко об авторе

Федоров Александр Викторович

Род. 4 ноября 1954

Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1983), аспирантуру (1986) и докторантуру (1993) Института художественного образования Российской Академии образования (Москва). Доктор педагогических наук (1993): защитил диссертацию по кино/медиаобразованию в высшей школе. Профессор (1994), почетный работник высшего профессионального образования, почетный президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, главный редактор журнала «Медиаобразование» (с 2005), соредатор (русская версия, с 2020) журнала *Comunicar* (Испания), член Союза кинематографистов России (с 1984), Национальной Академии кинематографических искусств и наук России (с 2002), ФИПРЕССИ (FIPRESCI). Эксперт Аналитического центра при Правительстве РФ по проектам Комиссии при Президенте Российской Федерации по модернизации и технологическому развитию экономики России (с 2012), эксперт Министерства образования и науки РФ (с 2014 года).

Победитель всероссийского конкурса «Золотые имена высшей школы» 2018 в номинации «За вклад в науку и высшее образование». Лауреат международных конкурсов медиаисследований Национальной ассоциации исследователей масс-медиа (НАММИ) (2018, 2020), Лауреат международной "Невской премии" в области массовых коммуникаций и журналистики (2019). По данным РИНЦ — Российского индекса научного цитирования — занимает первое место в списке 100 самых цитируемых ученых в области массовой коммуникации, журналистики и СМИ (2020).

24 сентября 2019 года профессор А.В. Федоров первым из российских деятелей медиакультуры и медиапедагогов получил почетную международную награду «Глобальная медиа и информационная грамотность — 2019» (Global Media and Information Literacy Award — 2019). Эта награда ежегодно присуждается при участии ЮНЕСКО за выдающиеся достижения и руководящую роль в области информации и медиа, исследователям медиакультуры, педагогам, творческим работникам, активистам, ассоциациям и другим группам, инновационным образом интегрирующим медиа и информационную грамотность в свою работу и связанные с ней мероприятия.

Лауреат премии Союза кинематографистов по кинокритике и киноведению (1983), премий (2001, 2017) и дипломов (2014, 2019) Гильдии киноведов и кинокритиков России, премий «За выдающийся вклад в развитие медиаобразования» (2007, 2016). Награжден Дипломом Министра культуры РФ «За большой вклад в сохранение духовно-культурного наследия России» (2008). Лауреат Всероссийских конкурсов «Лучшая книга по коммуникативным наукам и образованию» (1 место в номинации «Медиаобразование», 2009, 2010; 1 место в номинации «Межкультурная коммуникация», 2012), «Лучшая книга в области образования» Фонда развития отечественного образования (2004) и Российского государственного педагогического университета имени Герцена (2007).

Лауреат всероссийского конкурса ведущих научных школ РФ (2003-2005) по программе Президента РФ, всероссийского конкурса по Аналитической программе «Развитие научного потенциала высшей школы» (2006-2008) и по Федеральной целевой программе «Кадры» (2010-2013) Министерства образования и науки Российской Федерации. Руководитель многих проектов по научно-исследовательским грантам по гуманитарным наукам (по темам медиаобразования, медиакультуры и истории киноискусства): Российского научного фонда (2017-2019), Российского гуманитарного научного фонда (1999-2012), Российского фонда фундаментальных исследований (2018-2020), Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (2001-2002), Министерства образования России (1997-2000), Программы «Университеты России» (2002-2003), Центрально-Европейского университета (1998, 2006), Института Кеннана (2003, 2008), немецкого фонда DAAD (2000, 2005, 2010, 2014), Швейцарского научного фонда (2000), Фонда поддержки научных исследований Франции *Foundation – Maison des science de l’homme* (2002, 2009), *ECA Alumni* (2004), ИНО-Центр–МИОН: Межрегиональные исследования в общественных науках» (2004-2005) и др.

Автор свыше тридцати книг по проблемам российского и зарубежного киноискусства, теории, истории и методике медиаобразования. Публикуется по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1978 года (свыше 500 статей в российских и зарубежных журналах). Печатался в научных сборниках, в журналах: «*Alma Mater: Вестник высшей школы*», «*Вестник Российского гуманитарного научного фонда*», «*Высшее образование в России*», «*Инновации в образовании*», «*Телекоммуникации и информатизация образования*», «*Дистанционное и виртуальное обучение*», «*Искусство и образование*», «*Мир образования – образование в мире*», «*Школьные технологии*», «*Вестник института Кеннана в России*», «*США-Канада: экономика, политика, культура*», «*Педагогика*», «*Человек*», «*Специалист*», «*Перемена*», «*Медиатека*», «*Школьная библиотека*», «*Практическая психология*», «*Педагогическая диагностика*», «*Молодежь и общество*», «*Медиаобразование*», «*Экран*», «*Искусство кино*», «*Кинемеханик*», «*Мнения*», «*Видео-Асс Премьер*», «*Видео-Асс экспресс*», «*Видеомагазин*», «*Встреча*», «*Мониторинг*», «*Журналистика и медиарынок*», «*Total DVD*», «*Про кино*» (Москва), «*Новини киноэкрана*», «*Кіно-Коло*», «*Медиакритика*» (Украина), «*Инновационные образовательные технологии*» (Белоруссия), «*Кино*» (Литва), *Audience* (США), *Cineaste* (США), *Film Threat* (США), *Russian Education and Society* (США), *Canadian Journal of Communication* (Канада), *Cinemaction* (Франция), *Panoramiques* (Франция), *Educommunication* (Бельгия), *International Research Forum on Children and Media* (Австралия), *Media i Skolen, Tilt* (Норвегия), *MERZ: Medien + Merziehung* (Германия), *Media Education Journal* (Шотландия), *Educational Media International* (США), *Thinking Classroom (Canada)*, *Film International (UK)*, *Comunicar (Spain)* и др.; в газетах «*Арт-фонарь*», «*Культура*», «*Наше время*», «*Неделя*», «*Новая городская газета*», «*Учительская газета*», «*Экран и сцена*», «*СК-Новости*», «*Литературная газета*», «*Первое сентября*», «*Деловой экран*» и др.

Неоднократно участвовал в работе зарубежных международных научных конференций по проблемам медиакультуры и медиаобразования (Женева, 1996, 2000; Париж, ЮНЕСКО – 1997, 2007, 2009; Сан-Паулу, 1998; Вена, ЮНЕСКО-1999; Салоники-1999, 2001; Торонто-2000; Лондон-2002; Монреаль, 2003; Балтимор, 2003; Будапешт, 2006; Прага, 2007; Грац, 2007; Мадрид, ООН-2008, Людвигсбург, 2010; Доха, 2010, 2013; Белград, 2012, Стамбул, 2013, Москва, 2010-2019, Братислава, 2016, 2017 и др.).

Занимался научно-исследовательской работой в области медиакультуры и медиаобразования в Центрально-Европейском (Будапешт, 1998, 2006) и Кассельском (Кассель, 2000) университетах, в университете Гумбольдта (Берлин, 2005), в университетах Майнца (2010) и Франкфурта (2014), в Центрально-Европейском университете (Будапешт, 1998, 2006) в Центрах медиаобразования Министерств образования Бельгии (Брюссель, 2001) и Франции (CLEMI, Париж, 2002, 2009), в Институте Кеннана (W.Wilson Center, Вашингтон, США, 2003), в Сорбонне (Париж, 2009). Был членом жюри (включая жюри ФИПРЕССИ) на международных фестивалях в Москве, Сочи, Оберхаузене, Орьяке, Монреале, Локарно и др. Выступал с докладом на слушаниях Совета Европы по вопросам Интернет и медиаобразования (Страсбург, 2002) на конференции Совета Европы по медиаграмотности (Грац, 2007) и всемирном Форуме ООН «Альянс цивилизаций» (Мадрид, 2008).

Библиография (книги А.В.Федорова):

- «За» и «против»: Кино и школа. М., 1987.
Трудно быть молодым: Кино и школа. М., 1989.
Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов, 2001.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007.
On Media Education. Moscow, 2008.
Медиаобразование: вчера и сегодня. М., 2009.
Film Studies in the University Students' Audience: From Entertainment Genres to Art House. Moscow, 2013. 233 p.
Media Pedagogy in Russia. In *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (Medienpädagogik, Medienpädagogik international)*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2013.
Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: Директ-Медиа, 2013. 182 с.
Западный экран: авторы и звезды (записки из прошлого века). М.: Директ-Медиа, 2013. 338 с.
Медиаобразование // Большая российская энциклопедия. Т. 17. М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 480.
Медиаобразование будущих педагогов. М.: Директ-Медиа, 2013. 315 с.
Медиаобразование в зарубежных странах. М.: Директ-Медиа, 2013. 139 с.
Медиаобразование в педагогических вузах. М.: Директ-Медиа, 2013. 125 с.
Медиаобразование и медиаграмотность. М.: Директ-Медиа, 2013. 343 с.
Медиаобразование: вчера и сегодня. М.: Директ-Медиа, 2013. 233 с.
Медиаобразование: история, теория и методика. М.: Директ-Медиа, 2013. 708 с.
Медиаобразование: социологические опросы. М.: Директ-Медиа, 2013. 217 с.
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. М.: Директ-Медиа, 2013. 406 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М.: Директ-Медиа, 2013. 230 с.
Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. М.: Директ-Медиа, 2013. 47 с.
Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow, 2014. 232 p.
Russia. In: Silverblatt, A. (Ed.). *The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2)*. Santa Barbara, California and Oxford, England: Praeger, 2014, pp.918-929.
Массовое медиаобразование в СССР и России: основные этапы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 267 с.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Директ-медиа, 2014. 618 с.
Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: Директ-медиа, 2014. 62 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015). М., 2015. 221 с.

Media Literacy Education. Moscow, 2015. 577 p.

Медиаобразование: история и теория. М.: МОО «Информация для всех», 2015. 450 с.

Film Criticism. Moscow, 2015. 382 p.

Russia in the Mirror of the Western Screen. Moscow, 2015. 117 p.

Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М., 2015. 120 с.

Федоров А.В. Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. М.: МОО «Информация для всех», 2016. 228 с.

Федоров А.В. Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики. М., 2016. 111 с.

Федоров А.В. Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016). М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016.

e-mail: 1954alex@mail.ru

Литература о А.В.Федорове:

Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна – к постмодерну. М., 2005. С.397.

Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику: Профессиональное и массовое медиаобразование: Учебное пособие. СПб., 2004. С.79-81.

Короченский А.П. Важный вклад в медиапедагогику // Медиаобразование. 2005. № 1. С.121-124.

Короченский А.П. Медиаобразование и журналистика на юге России // Юг России в прошлом и настоящем: история, экономика, культура. Белгород, 2006. Т.1. С.316-323.

[О книгах А.В.Федорова «Медиаобразование и медиаграмотность» и «Права ребенка и проблема насилия на российском экране»] // Кинопроцесс. 2005. № 1. С.173, 175].

Поличко Г.А. Киноязык, объясненный студенту. М., 2006. С.7.

Чудинова В.П. и др. Дети и библиотеки в меняющейся среде. М., 2004. С.155-165.

Янчевская Е. Из жизни на экран и обратно // Независимая газета. 2.09.2004.

Russian Teachers and Media Education. In: Newsletter on Children, Youth and Media in the World. 2005. N 1.

<http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/letter.php>

www.tu-ilmenau.de/fakmn/uploads/media/Russia-report_3.pdf

Burke, B.R. (2008). Media Literacy in the Digital Age Implications for Scholars and Students. In Communication Studies Today At the Crossroads of the Disciplines. Moscow, 2008.
http://edu.of.ru/medialibrary/default.asp?ob_no=44535

Webs:

https://www.researchgate.net/profile/Alexander_Fedorov/contributions

<http://www.mediagram.ru>

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2,%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Литература

- Анашкин А. Успех. Окупаемость. Тираж // Искусство кино. 1967. № 4. С. 80-85.
- Аннинский Л. Арьергардный бой // Советский фильм. 1990. № 2.
- Аннинский Л. Жернова истины // Искусство кино. 1986. № 5.
- Аннинский Л. Поздние слезы. М.: Эйзенштейн-центр, ВГИК, 2006.
- Аннинский Л. Притихший вулкан // Мой любимый актер. М.: Искусство, 1988.
- Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991.
- Антропов В. Чужой Довженко? // Искусство кино. 1996. № 9.
- Баландина Н. «Цена» Михаила Калика. На сломе десятилетий // Вопросы театра. 2018. № 1-2. С. 383-406.
- Банионис Д. «К жене сперва была жалость» // Караван историй. 2012. №7. <https://7days.ru/caravan/2012/7/donatas-banionis-k-zhene-sperva-byla-zhalost/5.htm#ixzz6FdtLF3W7>
- Беленький И. История кино. Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина, 2019.
- Берман Б. «Заячий заповедник». Музыкальные стрелы сатиры // Спутник кинозрителя. 1987. № 7. С. 12.
- Брашинский М. [Александр Аскольдов] // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 1. СПб.: Сеанс, 2001.
- Бэзэлгэт К. Ключевые аспекты медиаобразования. М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1995. 51 с.
- Васильев А. Пятый угол («Ошибки юности») // Спутник кинозрителя. 1989. № 10. С. 5.
- Віккерс Р. Усе це було б смішно... // Новини кіноекрана. 1987. № 7. С. 4-5.
- Войтенко В. Как совесть побеждает идеологию // День. 7.05.2015. <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/media/kak-sovest-pobezhdaet-ideologiyu>
- Волобуев Р. Бергман и Робин. 2008. <http://www.afisha.ru/blogcomments/2225/> 28.06.2008.
- Вольфсон І. Побачення через двадцять років // Новини кіноекрана. 1987. С. 5.
- Гершезон О. Неизвестный Виноградов. Портрет режиссера // Искусство кино. 2011. № 7
- Гладильщиков Ю. «Только три ночи». Три ночи и двадцать лет // Спутник кинозрителя. 1989. № 5. С. 5.
- Гордеев В. «Отпуск в сентябре». 07.11.2009. <http://www.ekranka.ru/film/1817/>
- Гордеев В. «Проверка на дорогах». 03.07.2007. <http://www.ekranka.ru/film/493/>
- Горелов Д. Четыре сбоку — ваших нет в Одессе-маме // Русская жизнь. 25.02.2009. <http://rulife.ru/old/mode/article/1171/>
- Громов Е. Лед и пламень истины («Тема») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.95-98.
- Губа В. "Дід лівого крайнього": на межі соціального табу. 2001. <https://ktm.ukma.edu.ua/2002/3/guba.html>

- Демин В. Реабилитация // Искусство кино. 1988. № 2. С. 25-26.
- Ерохин А. Мы свободны? // Советский экран. 1989. № 16. С. 4-6.
- Ерохин А. «Пока безумствует мечта». Уж такое вот кино... // Спутник кинозрителя. 1988. № 12. С. 7.
- Жабский М.И. Кино: пути от фильма к зрителю. М., 1998. 267 с
- Жабский М.И. Некоторые актуальные проблемы социологии кино // Социальная жизнь фильма. М., 1983. С. 17–18.
- Жабский М.И. Посещаемость кино в социологическом измерении // Кино и городской зритель. М., 1978. С. 55–73.
- Жабский М.И. Социология кино. М.: Канон+, 2020. 512 с.
- Жабский М.И. Феномен массовости кино // Социокультурная драма кинематографа: Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон+, 2009.
- Жабский М.И., Тарасов К.А. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019. № 11. С. 73-81.
- Желтова В. «Безумие» // Спутник кинозрителя. 1987. № 3. С. 13.
- За успех! // Искусство кино. 1967. № 2. С. 1-2.
- За успех! // Искусство кино. 1968: № 1. С. 5-8.
- Землянухин С., Сегидя М. Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918-1996. М.: Дубль «Д», 1996. 520 с.
- Зоркая Н.М. «Застава Ильича» Марлена Хуциева — ключевой фильм «шестидесятничества» // Слово. 2006. <https://www.portal-slovo.ru/art/35992.php>
- Зоркая Н. Свобода есть – радости нету // Советский экран. 1989. № 8. С. 14-15.
- Зоркая Н. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. 167 с.
- Иванова В. «Лес» // Спутник кинозрителя. 1987. № 4. С. 9.
- Иванова В. «Мой дом – театр» // Спутник кинозрителя. 1987. № 4. С. 8.
- Иванова Т. «Трудно» – «еще труднее» - «совсем трудно»... // Экран 1969-1970 / Сост.С.Черток. М.: Искусство, 1970. С.90-95.
- Ильченко С. Грустная арифметика веселого жанра // Смена. 9.08.1987.
- «Интервенция» // Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2 / Ред.-сост. В.П. Михайлов. М.: НТ-Центр, 1993.
- Кагарлицкая А. «Скверный анекдот» // Спутник кинозрителя. 1987. № 12. С. 8-9.
- Карахан Л. Вариация на тему // Советский экран. 1988. № 2. С. 8-9.
- Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. 336 с.
- Киреева М., Марголит Е. «Разве бандиты так поют» // Культпросвет. 29.12.2014.
- Кичин. В. Обида плохой советчик // Советская культура. 17.12.1988.
- Косинова М.И. Падение кинопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и следствия // Вестник университета. 2016. № 7-8. С. 271-276.
- Ковалов О. Геннадий Полока и его парадоксы. 2010. <http://www.cinematheque.ru/post/143318/print/>
- Ковалов О. Мы в «Одиноком голосе человека» // Сокуров. Части речи. Кн. 3. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2011.
- Конкурс-71. Итоги // Советский экран. 1972. № 10. С. 18-19.
- Кудрявцев С. «Агония». 1997. <https://kinanet.livejournal.com/1329687.html>

Кудрявцев С. Всего было снято 7250 советских фильмов для кинопроката. 11.08.2009. <https://kinanet.livejournal.com/1729870.html>

Кудрявцев С. «Долгие провода» // Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль-Д, 1998. С. 55-57.

Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль «Д», 1998. С. 410-443.

Кудрявцев С. «Скверный анекдот». 24.11.2006. <https://kinanet.livejournal.com/266052.html>

Кудрявцев С. «Щелчки». 2008. <https://kinanet.livejournal.com/1411225.html>

Кузнецов С. Ералаш, идиоты и те, кого не было. 1999. http://gazeta.lenta.ru/culture/10-06-1999_tavr.htm

Кузнецова М. История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж // Русское кино. 2006. <https://www.russkoe kino.ru/books/ruskino/ruskino-0074.shtml>

Кунин В. Права человека на вымысел // Новая газета. 2006. № 14. 27.02.2006. <https://novayagazeta.ru/articles/2006/02/27/30036-prava-chelovekov-na-vymysel>

Кушниров М. Светлый путь или Чарли Спенсер. М. ТЯРТА-Книжный клуб, 1998.

Левченко Я. "Тема" Глеба Панфилова и конец унылой эпохи // Синематека. 18.02.2010. <http://www.cinematheque.ru/post/142362/2>

Липков А. Сказания – иносказания // Искусство кино. 1988. № 10. С. 72-76.

Липков А. Герман, сын Германа. М.: Киноцентр, 1988.

Лукаш Я. Чешская «новая волна» (1960-1968). 2002. <http://www.cinematheque.ru/thread/13064>

Макаров А. «Интервенция» // Спутник кинозрителя. 1987. № 11. С. 2-3.

Маккосланд Д. «Комиссар» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус-пресс, 2012. С. 255-259.

Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с

Марголит Е. Комиссар // Российский иллюзион 2003. М.: Материк, 2003.

Марголит Е. Комментарий // «Маленький школьный оркестр»: премьера старого фильма. 2010. <http://www.operforums.ru/opera-news/18340-2259-malenkiy-shkolnyu-orkestr-premera-starogo-filma>. 8.12.2010.

Марголит Е. Проверка на дорогах // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.

Марголит Е. «Свято место пусто...» // Искусство кино. 1990. № 1. С. 54-61.

Марголит Е., Шмыров В. Из'ятое кино. М.: Дубль-Д. 133 с.

Марков Н.А. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Дис. ... канд. ист. Наук. М., 2019.

Матизен В. Всегда начеку // Новые Известия. 4.02.2010.

Милосердова Н. Мельников Виталий Вячеславович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 302-306.

Мокроусов А. Партия сказала "не надо". Ефим Дзиган на фестивале "Белые столбы" // Коммерсантъ. 2010. № 22. 09.02.2010. С.15. Мокроусов А.

Слишком лояльный Дзиган // Русский журнал. 15.02.2010.
<http://www.russ.ru/pole/Slishkom-loyal-nyj-Dzigan>

Невский А. «Восточный коридор» // Искусство кино. 1968. № 3. С. 51-52.

Оркина И. «Маленький человек» в большой истории. Опыт бытийного прочтения темы в фильме «Комиссар» // Киноведческие записки. 2007. № 85.

Павлова И. Пространство трагедии // Смена. 5.06.1986.

Пинский Б. Дар! // Советский экран. 1990. № 18. С. 4-5.

«Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М.: Материк, 2006.

Польская Л. «Одинокий голос человека» // Спутник кинозрителя. 1987. № 10. С. 4.

Рассадин С. Зачем? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.190-196.

Розенблюм Л. Свадьба или похороны? // Советский экран. 1988. № 4. С. 16-17.

Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969-2010 гг.). М.: ВГИК, 2013. 450 с.

Руденко-Десятник А. Мера понимания // Советский экран. 1986. № 9.

Рязанцева Н. К сожалению, короткие встречи // Абдуллаева З. Кира Муратова: Искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Сизоненко О. «Криница для спраглих» // Новини кіноекрана. 1987. № 11. С. 5-7.

Стишова Е. Время и выбор // Искусство кино. 1987. № 11.

Стишова Е. Колыбельная // Советский экран. 1987. № 21. С. 14-15.

Сурков Е. Старый новый фильм // Комсомольская правда. 9.01.1986.

Туровская М.И. Почему зритель ходит в кино // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. 319 с.

Туровская М.И. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98-106.

Федоров А.В. 100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 146 с.

Федоров А.В. «Нравственность есть правда» // «Кино» (Литва). 1986. № 11. С. 7.

Федоров А.В. Советская кинофантастика в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 170 с.

Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6. С.110-116.

Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 1134 с.

Фомин В. «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. М.: НИИК, 1992.

Фомин В.И., Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М. ВГИК, 2012. 2759 с.

Фомин В., Маматова Л. Агония // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.

- Фуриков Л. Мифы и реальность кинозрительских предпочтений // Киномеханик. 1990. № 3. С. 13-16. № 4. С. 10-13. № 5. С. 15-17. № 6. С. 12-17.
- Ханютин Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций // Искусство кино. 1976. - № 9. - С. 33-52.
- Хлопьянкина Т. Возвращение Виктора Крохина // Советский экран. 1987. № 2. С. 8-9.
- Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Наука, 1981.
- Черненко М. Следы послевоенных лет // Спутник кинозрителя. 1987. № 2. С. 12.
- Чинаев В. Комментарий к фильму «Маленький школьный оркестр». 2010. <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/79870/forum/#1052555>. 17.01.2010
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1987. № 22. С.5.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 14. С.19.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 19. С.9.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 4. С.10.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 9. С. 5.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 15. С.19.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 4. С. 26.
- Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 8. С.19.
- Шакуров С. Интервью радиостанции «Маяк». 7.12.2012. http://www.sergey-shakurov.ru/KINO/kino_avgust44.html
- Швыдкой М. Весь мир театр? // Советский экран. 1987. № 6. С. 10.
- Шервуд О. Ставка больше, чем жизнь // Вечерний Ленинград. 24.07.1987.
- Шилова И. Алов Александр и Наумов Владимир // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 20-23.
- Шилова И. Климов Элем Германович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 227-229.
- Шпагин А. Религия войны // Искусство кино. 2005. № 6. <http://kinoart.ru/2005/n6-article12.html#5>
- Щеглов Д. Любовь и маска. М., 1997.
- Щербаков К. Шаг навстречу // Искусство кино. 1987. № 11.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
- Юрнев Р. Похвала необычной ленте // Советский экран. 1986. № 20. С. 7-8.
- Ямпольский М. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12-13 октября 1987. М., 1987. С.31-44.
- Янкевич М. "Пропавшая грамота" - это вертеп на большом экране // Газета.ua. 25.12.2020. https://gazeta.ua/ru/articles/culture/_propavshaya-gramota-eto-vertep-na-bolshom-ekrane/1004941
- Ivanov, A. (2020). "I Played a Major Role in the Destroyed Movie 'Moment of Truth' ('In August of 1944')". Media Education, 60(2): 358-363.

Федоров А.В.

**Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991)
в зеркале кинокритики и зрительских мнений.
М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 с.**

Монография

Электронное издание

**Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail [contact\(at\)ifap.ru](mailto:contact@ifap.ru)
<http://www.ifap.ru>**

Объем 8,1 усл. п.л.

**Полный текст монографии в свободном доступе можно скачать
по адресу:
<http://www.mediagram.ru/library/>**

**© Александр Викторович Федоров, 2021
e-mail: 1954alex@mail.ru**