

УДК 94(47).084.9+791.43+ 791.45

DOI 10.26456/vthistory/2024.1.075–085

«ЖУТКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ ФОНА»: ПЕРЕСТРОЕЧНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЛОЧНЫХ ФИЛЬМОВ О ЗАСТОЕ¹

А.Д. Моисеенко

Европейский университет в Санкт-Петербурге,
г. Санкт-Петербург, Россия

В статье анализируются дискуссии кинокритики периода перестройки о полочных фильмах, снятых в 1970-х гг. Для описания выбраны три картины – «Вторая попытка Виктора Крохина» (1977/1987), «Ошибки юности» (1978/1989) и «Тема» (1979/1986). Такая подборка обусловлена тем, что сюжеты этих произведений посвящены осмыслению настоящего (то есть времени «застоя»). Возвращение фильмов, ранее недоступных публике, фактически становилось актом легитимации гласности и демократизации в СССР. Поэтому актуализировались дискуссии о запретах в прошлом, а также о том, что могли бы дать такие картины дню сегодняшнему. На основании обсуждений выбранных произведений воспроизводятся тропы и метафорика в описаниях лет «застоя», а также интерпретации причин того, почему совершались те или иные «ошибки прошлого».

Ключевые слова: полочное кино, перестройка, кинокритика, переосмысление прошлого, период застоя.

В эссе о темпоральных структурах в историческом развитии понятий Р. Козеллек отметил, что «различные значения и способы употребления придают аристотелевскому «koloniapolitike» читатели «Политики», – то есть само по себе понятие Аристотеля не имеет истории, а вот его восприятие, наоборот, обладает таковой»². Если редуцировать до общей формулы этот тезис, то можно сказать, что текст остаётся «живым», пока он в поле зрения его интерпретаторов, критиков, фанатов, ненавистников и т. д. В этом смысле история перестройки оставила богатый материал для размышлений. Так произошло, что многие тексты, идеи и представления, появившиеся ранее в советском обществе, оставались долгое время не то что без должной верификации, но и вообще без какой-либо даже малой доли интерпретации на

¹ Научный руководитель – декан факультета истории Европейского университета в Санкт-Петербурге, канд. ист. наук А.Т. Урушадзе.

² Козеллек Р. К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета. М., 2010. С. 23.

официальном уровне и в публичном пространстве. То, что называлось в годы перестройки «политикой гласности», позволило многим концепциям и мнениям оказаться в поле множественных реинтерпретаций. В первую очередь это касалось художественной литературы, часть из которой вышла на поверхность из «спецхрана», а часть – из мира «подпольной» её циркуляции³. Аналогичный процесс постиг и кинематографические произведения, которые оставались долгие годы в тени. Дело в том, что доперестроечная история «контроля за идейной чистотой» в области киноискусства породила феномен, который часто называется «полочным кино». Так я и буду называть эти формы художественного творчества в настоящей статье.

Перестройка стала периодом стремлений переосмыслить всю советскую историю. С одной стороны, сакральным для идеологического дискурса периода стало обращение к восстановлению «истинного Ленина», постижение идей которого нередко фундировало связь времён: эпохи настоящего и сакрального прошлого⁴. С другой стороны, перестроечная философия истории, в формировании которой не последнюю роль играла партия, предполагала также обращение к ошибкам прошлого. Так, важными становились нарративы, в которых разворачивались сюжетные линии виктимных образов, злоупотреблений отдельных личностей и сообществ, а также кейсы упущенных альтернатив развития государства⁵.

Полочное кино отвечало всем отмеченным направлениям поисков сакрального и ошибочного в прошлом. Однако из-за широкой палитры контекстов рассмотрение всех полочных лент невозможно в рамках одной отдельно взятой статьи. Поэтому остановлюсь только на картинах, снятых в годы «застоя» и посвященных осмыслению реальности 1970-х. То есть основная задача статьи – проанализировать перестроечные дискуссии о том, как картины «возвращались» в общественное поле и какие при этом составлялись акценты в интерпретации периода «застоя». За основу взяты кинопроизведения «Вторая попытка Виктора Крохина»⁶, «Ошибки юно-

³ Подробнее см.: *Горяева Т. М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. М., 2009. С. 350–388; *Блюм А. В.* Закат Главлита: Как разрушалась система советской цензуры: документальная хроника 1985–1991 гг. [Электронный ресурс] URL: <http://opentextnn.ru/old/censorship/russia/sov/libraries/books/blium/index.html?id=3888> (дата обращения: 12.09.2023).

⁴ Подробнее см.: *Yurchak A.* The Canon and the Mushroom. Lenin, Sacredness, and Soviet collapse // *Hau: Journal of Ethnographic Theory*. Vol. 7, №2, 2017. P. 165–198; *Юрчак А.* Это было навсегда пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2016. С. 572–583.

⁵ См. подробнее: *Атнашев Т.* Исторический путь, выбор и альтернативы в политической мысли перестройки около 1988 года // «Особый путь»: от идеологии к методу. М., 2018. С. 189–242; *Atnashev T.* Transformation of the Political Speech under Perestroika Rise and Fall of Free Agency in the Changing Idioms, Rules and Second-order Statements of the Emerging Intellectual Debates (1985-1991). PhDdiss. Florence. 2010. P. 192–215.

⁶ «Ленфильм»; режиссер – И. Шешуков, сценарист – Э. Володарский; снят в 1977 г., вышел только в 1987 г.

сти»⁷ и «Тема»⁸. Источниками для исследования стали материалы периодической печати (в основном специализированные издания о кино – «Искусство кино», «Советский экран», «Спутник кинозрителя») и архивные сведения из фонда студии «Ленфильм» и «Госкино СССР».

В сюжет картины «Вторая попытка Виктора Крохина» положено сопоставление двух временных пластов – послевоенный период и 1970-е гг. Авторы фильма регулярно отправляют зрителя то в один мир, то в другой. В одном Виктор Крохин – надежда советского бокса, человек, пытающийся достичь спортивных целей; в другом – ребёнок послевоенной поры, который в процессе возмужания всё больше начинает верить, что ему нужно «выбиться в люди любой ценой». Идеологическая цензура стала барьером, преграждающим путь встречи ленты со зрителем. Любопытно, что за широким перечнем правок из Госкино фактически скрывалась претензия нравственной категории. Так, в заключении сценарной редколлегии подчёркивалось, что авторы картины стремились расставить акценты на «дрязгах мелких неинтересных людей в коммунальной квартире», которые создали конъюнктуру невозможности выбора. Именно поэтому Крохин превратился в «маленького волчонка». Соответственно, главным требованием киноведства становилась необходимость опровержения такой концепции – «необходимо показать, что у героя был и другой путь, и только стечение обстоятельств, неумение мыслить самостоятельно воспитали этот прагматический характер»⁹. Несмотря на многочисленные попытки «Ленфильма» учесть замечания коллегии и иных интересантов, отмеченный аспект «несознательности» стал камнем преткновения в вопросе выпуска картины.

Уже в годы перестройки, анализируя запреты и требования исправлений от различных ведомств, киновед В. Фомин перечислял конкретные требования организаций по исправлению фильма: убрать кадр с изображением советского флага, Польшу запрещалось называть таковой (а бойца на ринге поляком), убрать кадры военнопленных немцев, требование вырезать песню Высоцкого, а также изъять фразу «Товарищ Сталин не позволит» из звучащего по радио сообщения ТАСС¹⁰. Однако даже такие правки не спасли картину. Кинокритик Е. Стишова высказывала соображение, что Госкино не устраивала «авторская трактовка, взгляд на сильную личность и её генезис»¹¹.

В перестроечных публикациях неоднократно обращалось внимание на то, что картина непосредственно подчинена проработке послевоенной общественной травмы. Однако акцент делался не на демонстрации после-

⁷ «Ленфильм»; режиссер – Б. Фрумин, сценарист – Э. Тополь; снят в 1978 г., вышел в 1989 г.

⁸ «Мосфильм»; режиссер – Г. Панфилов, сценарий – А. Червинского; снят в 1979 г., вышел в 1986 г.

⁹ Центральный государственный архив литературы и искусства (далее – ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-257. Оп. 24. Д. 1436. Л. 39–40.

¹⁰ Фомин В. «Убрать флаг Советского Союза» // Советский экран. 1989. № 10. С. 24.

¹¹ Стишова Е. Время и выбор // Искусство кино. 1987. № 11. С. 55.

военного быта, его тягот и лишений, а на том, какой человек выходит из такой реальности. Основа этого человека – «мальчишка, зверёк военной поры, так и не наевшийся вдоволь, не обувшийся вдоволь, уверовавший в то, что нет на свете ничего выше силы кулака»¹².

Но мнения по поводу генезиса личности разделились. Некоторые авторы, например, считали путь Крохина движением «обесчеловечивания, нравственных потерь и глухоты чувств»¹³. Другие полагали, что атмосфера тягот детства, сложной народной жизни, в которой люди прощают друг друга также легко, как и обижают, не могла не отразиться на личности мальчика. Крохин при таком подходе интерпретировался как человек, не ощущающий чужой боли; единственная его цель – вырваться из нищеты, «выбиться в люди любой ценой», как говорил сам персонаж в фильме. Причина этой борьбы как на ринге, так и за его пределами критикам также виделась в разных контекстах: в послевоенном мире, сотканном из противоречий, лишений и травматического опыта¹⁴; в идее «искусственного мира» 1970-х гг., который породил в Крохине и в ему подобных молодых людях «крушение веры в немедленную победу добра, заставил усомниться во многих ценностях, породил цинизм “железных мальчиков” и философию личного успеха»¹⁵. Единственное, в чём сходились аналитические замечания к фильму, – актуальность картины для перестроечных дней «остыла». Но при этом высказывались сходные соображения: процесс, сформировавший Крохина, говорит и о формировании «нас»; фильм позволяет прочувствовать десятилетнюю дистанцию для того, чтобы оценить эти «истоки» с современных позиций.

Повествование картины «Ошибки юности» начинается с демонстрации жизни армейской части в южном регионе страны. Главный герой по имени Митя Гурьянов проходит там службу и питает надежду «увидеть настоящую жизнь». Это желание отправляет его работать на большую стройку в далеком северном городке. Однако перипетии повседневной жизни не позволяют ему достичь желаемого. Череду событий приводит его в Ленинград, где внутренние противоречия продолжают одолевать молодого человека.

В интервью на страницах журнала «Советский экран» в 1988 г. режиссер картины Б. Фрумин рассказал о некоторых трудностях, которые преследовали процесс производства ленты¹⁶. Изначальный вариант сценария Э. Тополя содержал в себе множество попыток осмыслить проблемы повседневной армейской жизни: дедовщина, жестокость, злоупотребление алкоголем и пр. Этот аспект был особенно внимательно учтён Госкино, которое утверждало впоследствии практически все сцены по отдельности по-

¹² Черненко М. Следы послевоенных лет // Спутник кинозрителя. 1987. № 2. С. 14.

¹³ Там же.

¹⁴ Хлопьянкина Т. Возвращение Виктора Крохина // Советский экран. 1987. № 2. С. 8–9.

¹⁵ Стишова Е. Указ. соч. С. 56.

¹⁶ Живёт в США. Интервью Л. Аркус с Б. Фруминым // Советский экран. 1988. № 23. С. 21.

сле каждого этапа переписывания сценария (При этом Фруммин не учитывал тот факт, что несколько первых версий сценария Э. Тополя были довольно прохладно встречены и на самом «Ленфильме». Договор со сценаристом был заключен ещё осенью 1973 г., однако после многочисленных правок литературный вариант был утвержден только в ноябре 1975¹⁷). После съемок зимой 1977–78 гг. в Сибири процесс был законсервирован, а сценарий отправлен на переработку с целью «добавления оптимизма и сглаживания углов». Позже на съемках на юге страны к киногруппе был «приставлен полковник». Однако в результате всех сценарных, съёмочных и монтажных правок фильм всё же не был принят ни в Госкино, ни на киностудии. В следующем году Фруммин уехал в США. Однако с наступлением перестройки, используя контекст «реабилитации» кинематографических и литературных произведений, режиссёр обращался на «Ленфильм» и изъявлял желание закончить работу над проектом¹⁸. В заключении конфликтной комиссии Союза кинематографистов СССР в 1988 г. подчеркивалось, что несмотря на то, что материалы ленты представляют собой «руины, хранящие следы грубых редакторских бомбардировок», общество нуждается в доработке этого произведения, поскольку оно представляет собой акт очищения от «нравственных болезней застойного периода, о которых сейчас мы говорим в полный голос»¹⁹. Поэтому Б. Фруммин вернулся в СССР и возобновил работу над картиной. Однако, как признавался режиссер, досъёмки не планировалось (весной 1978 г. исполнитель главной роли, С. Жданько, трагически погиб. Впоследствии его гражданская жена была осуждена за убийство актера), и необходимо было сделать картину из уже имеющегося материала, используя только средства монтажа и переозвучивания²⁰.

Непростая судьба этого произведения не слишком основательно освещалась в перестроечной прессе. Более того, цельных разборов картины на страницах киножурналов можно найти не так много (в сравнении с другими произведениями, о которых, в частности, идёт речь в этой статье). Но смыслы и значения, описанные критиками, практически были тождественными. Отмечалось, что картина была посвящена трагедии «простого человека», который жил в эпоху чрезмерного стремления к будущему. Но его окружающий мир считался в общем приемлемым, то есть достигшим определённой фазы социализма. Поэтому, «в 70-е “простому человеку” рекомендовано было строить социализм в масштабах предоставленной ему отдельной квартиры. Пространство социальной активности было сведено к точке»²¹. Весь мир за пределами этой точки именовался декорацией. Так «простой человек» сталкивался с безликим «фоном», и путь в таких усло-

¹⁷ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–257. Оп. 31. Д. 38. Л. 21–68; Kelly C. Soviet Art House. LenfilmStudio under Brezhnev. New York, 2021. pp. 385–400.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–257. Оп. 38. Д. 589. Л. 5.

¹⁹ Там же. Л. 8–9.

²⁰ Живёт в США... С. 21.

²¹ Марголит Е. «Свято место пусто...» // Искусство кино. 1990. № 1. С. 56.

виях уподоблялся «движению человеческой души, тычущейся в этом мире, как слепой котенок»²². Гурьяновское «жизни ещё не видел» воспроизводится на протяжении всего фильма. Поэтому в критике его поиски себя оправдывались, как правило, тем, что воспитанный в ожидании ежедневных героических свершений главный герой сталкивается с обыденностью, серостью и безыдейностью. Именно «жуткая достоверность фона»²³ и демонстрация «исчерпанности традиционных форм единства»²⁴ становились обоснованием пустоты и фикции подобной жизни.

Неоднократно отмечалось, что шансов у фильма «Ошибки юности» быть замеченным в годы перестройки практически нет, поскольку современные фильмы более актуальны для стремительно меняющейся действительности. Однако критики сходились во взглядах, что эта картина представляла собой разрыв контрастов между кинематографом 1960-х и 1970-х гг. 1960-е – время, когда герой киноленты и окружающая действительность неразрывно связаны и формируют друг друга; 1970-е гг. – время отчуждения личностей, не готовых мириться с серой обыденностью, декоративностью и фиктивностью реальности²⁵. Речь шла скорее не о большой политике, а о практиках самоопределения, внутреннего сопоставления собственных принципов и действительности. Критическая литература перестройки на примере этой киноленты строго разграничивала рамки советской истории, в которой застой символизировался апатией, отчуждением и искусственным счастьем «простого человека». В то время как сама перестройка и часть 1960-х гг. ассоциировалась с искренностью, подлинностью и соответствием слова и дела (или окружающей действительности внутреннему устройству человека). В этом смысле характерны телеологические представления кинокритика А. Васильева, в основе которых можно рассмотреть убежденность в том, что социальный прогресс – движущая сила трансформации мира: «... у будущих летописцев [70-х] будет фора – знание о причинах застоя, виновниках, и, главное, о его неизбежном конце. А чего не будет – так это подавленной растерянности, ощущения абсолютно бессилия под прессом “развитого социализма”, чувства неизбежности и непоправимости “ошибок юности”»²⁶.

Одной из первых «реабилитированных» лент был художественный фильм «Тема», премьера которого состоялась с опозданием на 7 лет в московском Доме кино через месяц после V Съезда СК СССР – 17 июня 1986 г.²⁷ На широкий экран (начиная с кинотеатра «Звездный» в Москве) картина впервые вышла 21 октября того же года²⁸. Центральное место сюжета занимает история известного советского писателя (Кима Есенина),

²² Ерохин А. Мы свободны? // Советский экран. 1989. № 16. С. 6.

²³ Васильев А. Пятый угол // Спутник кинозрителя. 1989. № 10. С. 4.

²⁴ Марголит Е. Указ. соч. С. 59.

²⁵ Там же. С. 54–61.

²⁶ Васильев А. Указ. соч. С. 4.

²⁷ Панфилов Г., Червинский А. Тема // Искусство кино. 1986. № 12. С. 136.

²⁸ Зоркая Н. Трагедия преуспевания // Искусство кино. 1987. № 1. С. 34.

который принимает приглашение своего друга и коллеги и отправляется в Суздаль с целью написания романа, вскрывающего социальную реальность эпохи «Слова о полку Игореве». В этом городе он знакомится с местной интеллигенткой (Саша Николаева в исполнении И. Чуриковой), которая увлекается поэзией и писательским ремеслом. Её критические замечания о творчестве и таланте писателя заставляют Есенина погрузиться в глубокую саморефлексию. Это приводит его к совершению малодушного поступка и впоследствии к осознанию необходимости бегства от реальности, в которой он теряет себя как именитого мастера. Всё это оборачивается трагической развязкой на пути обратно в Москву.

Кинокритика перестройки апеллировала к разным механизмам запрета выхода фильма в первоначальном варианте, а также к требованиям ведомств к исправлению «идеологических ошибок». Так, например, В. Фомин публиковал требование к исправлению «Темы» от МВД, где высказывалась необходимость изменить сцены демонстрации образов сотрудников ГАИ, поскольку, по мнению ведомства, существующий вариант «дискредитирует сотрудника милиции»²⁹. Режиссер картины Г. Панфилов подчёркивал нежелание критиков видеть расстановку акцентов в сценах с героем Андреем («Бородатым»), актер – С. Любшин (По сценарию этот герой предполагался как антипод Есенина. Если Есенин был творцом эпохи развитого социализма, то «Бородатый» оказался непринятым гением, зажатой системой. По сюжету Андрей уехал за границу как третируемый интеллигент)³⁰. Кинокритик Н. Зоркая высказывала соображение, что цензура сделала «бледнее и слабее» художественную ценность итоговой сцены, которая изначально задумывалась как открытый финал, но превратилась в возможность спасения Есенина сотрудником милиции³¹. Так выглядели апелляции к цензурным практикам прошлого. При этом любопытно, что доработка картины фактически признавалась нецелесообразной, поскольку требовала дополнительных как финансовых, так и инфраструктурных вложений (Об этом, в частности, свидетельствует перечень правок с указанием на необходимость выделения дополнительных съёмочных дней, оплаты работы творческого коллектива и «двух коробок кодака»³².)

Относительно проблем, поднимаемых в картине, высказывались разные точки зрения. В журнале «Спутник кинозрителя» отмечалось, что основной сюжетного поиска стала попытка изобразить мир «умирающего художника», которому, впрочем, не чужды попытки изменить себя и своё отношение к делу³³. Но большая часть комментариев эпохи использовала не такую «позитивную» оптику. Скорее высказывались соображения о том, что фильм представляет собой олицетворение «духовной эрозии». Напри-

²⁹ Фомин В. «Убрать флаг Советского Союза»... С. 27.

³⁰ Панфилов Г., Червинский А. Указ. соч. С. 137.

³¹ Зоркая Н. Указ. соч. С. 29.

³² Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 2944. Оп. 4. Д. 5633. Л. 37.

³³ Светлова Н. Тема // Спутник кинозрителя. 1986. № 10. С. 8–9.

мер, исполнитель главной роли отмечал, что «герой-писатель выведен насмешливо, едко», поскольку замысел режиссера заключался во «вскрытии целой корневой системы явления “есенинщины”, [основой которой были] механизмы человеческой гибели во лжи, в продаже своего “я”, в уступках своей совести и компромиссах»³⁴. Подчёркивались разные конкретные пороки персонажа: незаинтересованность в перипетиях дискуссий о древнерусской истории, о которой он собирался писать и уже принял предоплату; самоуверенность и необоснованная категоричность суждений об окружающих; ореол псевдоклассика в современной советской литературе. Именно последний пункт стал важным аспектом рассуждений в критической заметке Н. Зоркой. Она заключала, что величина Есенина – мнимая, и за ширмой кажущегося творческого заката скрывается более глубокая проблема – «трагедия преуспеяния, процветания псевдо-таланта, самодовольства, самолюбования, забурения, обронзовения»³⁵.

Именно эти характеристики стали маркироваться как проблемы эпохи в целом. Более того, феномен «есенинщины» – это «образ жизни, определённая психологическая структура писателя, концентрат, в разбавленном виде входящий в состав личности многих и многих литераторов»³⁶. То есть трагедия Есенина интерпретировалась в том числе и как беда современности, проявления которой были двойки: некоторые литераторы перестройки активно критиковали рисованный образ: «Где это мы видели такого писателя?», другие перенимали стратегию есенинского самокопания и идентифицировали героя с собой³⁷. Как отметил М. Ульянов, «есенинщина – это социальный синдром, [симптомы которого выражены в принципе] “казаться”, а не “быть”». То есть критики эпохи обличали такой тип персонажа (даже несмотря на его тщетные попытки переделать свои творческие корни) как опасный элемент, представляющий собой человека, создающего разрыв между словом и делом. Сценарист картины А. Червинский отмечал, что «Тема» не представляет собой набор «рецептов на все случаи жизни, а [является] изображением явления»³⁸. В этом контексте неверно было бы интерпретировать перестроечные нарративы о «Теме» как попытку исправить этот «социальный синдром» только лишь действием самой картины.

Однако подход критиков к интерпретации фильма всё же апеллировал к попыткам исправления ситуации, только не «есенинской» природы писателей, а конъюнктуры, в которой этот феномен замалчивался, цензурировался, запрещался. Попытка «осовременивания» темы столкнулась с требованием исправления реальности, в которой «есенинский синдром» стал второстепенным по отношению к эрозии системы в целом. Этот факт объяснялся тем, что фильм «Тема» в связи с тем, что оказался на «пол-

³⁴ Панфилов Г., Червинский А. Указ. соч. С. 136–137.

³⁵ Зоркая Н. Указ. соч. С. 28–29.

³⁶ Там же.

³⁷ Панфилов Г., Червинский А. Указ. соч. С. 137.

³⁸ Повороты судьбы. Беседа Ж. Головченко и А. Червинского // Советский экран. 1988. № 6. С. 5.

ке», потерял характеристики «первооткрытия, своего творческого патента»³⁹. Соответственно, проблема «есенинщины» в годы перестройки не стала звучать так громко с экрана (как это могло быть в 1979 г.), поскольку вся острота оказалась апроприирована газетными и журнальными страницами⁴⁰. Ожог от «льда и пламени истины» (так Е. Громов охарактеризовал страх бюрократического аппарата перед выпуском картины в конце 1970-х гг.)⁴¹ картины стал феноменом историзации, а не вскрытия противоречий в писательской среде в дне сегодняшнем, хотя все критики подчёркивали актуальность направленности фильма и для перестройки.

Перестроечная аналитика вокруг «Темы», «Ошибка юности» и «Второй попытки Виктора Крохина» была наполнена суждениями о том, что если бы зритель встретился с такими нарративными конструкциями вовремя, то и история могла бы повернуть совсем в другую сторону. Часто встречается представление, что если бы народу дали возможность вскрыть «ненастоящую» сущность мира, то он нашёл бы в таких репрезентациях себя. Фактически полочные ленты 1970-х гг. становились объектом для подтверждения тезиса о том, что в «застойные» годы были потеряны возможности что-либо поменять в окружающей действительности. Этот тезис также раскрывается в кейсах, которые не вошли в основную часть статьи. В критике, например, упущенными альтернативами по «вскрытию» реальности назывались и полочные картины о «застое» (например, «Долгие проводы» и «Среди серых камней» К. Муратовой, «Иванов катер» М. Осепьяна и др.), и запрещённые фильмы о действительности 1960-х гг. («Тугой узел» М. Швейцера, «Застава Ильича» М. Хуциева, «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А. Михалкова-Кончаловского и др.).

«Торможение», «размывание» и «разрывы» времени выражались в терминах «застой», «бюрократизм», «командно-административная система». Такое подчёркивание «порочности» вполне соответствовало риторике партии и её попыткам переосмыслить советское прошлое, чтобы вернуться к «истинным» социалистическим идеям. Только в мире кинематографа на первый план выдвигались художественные конструкции для описания прошлого – «есенинский синдром», «декоративность фона», строгое разграничение между «словом и делом» / «настоящим и ненастоящим». Такой подход к описанию прошлого вынуждал авторов идей перестройки искать поиски первоначала такой «болезни». В этом смысле крайне показательна статья Ю. Афанасьева в журнале «Искусство кино», в которой он заключил, что все «застойные» явления настоящего и прошлого являются «метастазами сталинизма»⁴². Именно построение связи между временами на основании логики развития болезни (от сталинизма к декоративности фона) – важная составляющая разговора «по-перестроечному». Тем не менее, этот

³⁹ Зоркая Н. Указ. соч. С. 36.

⁴⁰ Повороты судьбы... С. 5.

⁴¹ Громов Е. Лед и пламень истины («Тема») // Экран-88. М., 1988. С. 98.

⁴² Афанасьев Ю. Метастазы сталинизма // Искусство кино. 1989. № 1. С. 51.

довод несколько спекулятивен, поскольку для его раскрытия необходимо сопоставление обращений к «застойному» времени в мире кинематографа с попытками интерпретировать иные исторические периоды.

Список литературы:

1. *Атнашев Т.* Исторический путь, выбор и альтернативы в политической мысли перестройки около 1988 года // «Особый путь»: от идеологии к методу. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 189–242.
2. *Блюм А.В.* Закат Главлита: Как разрушалась система советской цензуры: документальная хроника 1985–1991 гг. [Электронный ресурс]URL: <http://opentextnn.ru/old/censorship/russia/sov/libraries/books/blium/index.html?id=3888> (дата обращения: 12.09.2023).
3. *Горяева Т. М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. М.: РОССПЭН, 2009. – 407 с.
4. *Козеллек Р.* К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий // История понятий, история дискурса, история менталитета. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 21–33.
5. *Юрчак А.* Это было навсегда пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 664 с.
6. *Atnashev T.* Transformation of the Political Speech under Perestroika Rise and Fall of Free Agency in the Changing Idioms, Rules and Second-order Statements of the Emerging Intellectual Debates (1985-1991). PhD diss. Florence. 2010. – 494 p.
7. *Kelly C.* Soviet Art House. Lenfilm Studio under Brezhnev. New York: Oxford University Press, 2021. – 536 p.
8. *Yurchak A.* The canon and the mushroom. Lenin, sacredness, and Soviet collapse // *Hau: Journal of Ethnographic Theory*. Vol. 7, №2, 2017. pp. 165–198.

Об авторе:

МОИСЕЕНКО Арсений Дмитриевич – научный сотрудник Факультета истории, Европейский университет в Санкт-Петербурге (Россия, 191187, г. Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1А), e-mail: amoiseenko@eu.spb.ru

**«AWFUL AUTHENTICITY OF THE BACKGROUND»:
INTERPRETATIONS OF SHELVED FILMS ABOUT ERA
OF STAGNAION DURING PERESTROIKA**

A.D. Moiseenko

European University at St. Petersburg, *St. Petersburg, Russia*

The article analyzes the discussions of film criticism during the perestroika about shelved films. These pictures were made in the 1970s. Three films were selected for description – «The Second Attempt of Viktor Krokhin» (1977/1987), «Mistakes of Youth» (1978/1989) and «Theme» (1979/1986). This selection is due to the fact that the pictures of the works are devoted to understanding the present (that is, «Era of Stagnation»). The return of films previously unavailable to the public became an act of legitimation of glasnost and democratization in the USSR. Therefore, to update discussions about prohibitions in the past, as well as about what such pictures could give to modernity. Based on discussions of these works, tropes and metaphors are reproduced in descriptions of the years of «stagnation», as well as interpretations of the reasons why certain «mistakes of the past» were made.

Keywords: *shelved films, Perestroika, film critic, reinterpretation, Era of Stagnation.*

About the author:

MOISEENKO Arseniy Dmitrievich – Research Scientist, the History Department, European University at St. Petersburg (Russia, 191187, St.-Petersburg, Gagarinskaya st., 6/1A), e-mail: amoiseenko@eu.spb.ru

References

- Atnashev T., *Istoricheskij put', vybori al'ternativy v politicheskoy mysli perestrojki okolo 1988 goda, «Osobyj put'»: otideologii k metodu*, M., Novo eliteraturnoe obozrenie, 2018, S. 189–242.
- Bljum A.V., *Zakat Glavlita: Kak razrushalas' sistema sovetskoj cenzury: dokumental'naja hronika 1985–1991 gg.* URL: <http://opentextnn.ru/old/censorship/russia/sov/libraries/books/bljum/index.html?id=3888> (access date: 12.09.2023).
- Gorjaeva T. M., *Politicheskaja cenzura v SSSR. 1917–1991 gg.*, M., ROSSPEN, 2009. – 407 s.
- Kozellek R., *K voprosu o temporal'nyh strukturah v istoricheskom razvitii ponjatij, Istorija ponjatij, istorija diskursa, istorija mentaliteta*, M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, S. 21–33.
- Jurchak A., *Jeto bylo navsegda poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie*, M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. – 664 s.

Статья поступила в редакцию 17.02.2024 г.

Подписана в печать 07.05.2024 г.