

Санкт-Петербургский государственный университет

*КАЗАКОВА Ирина Леонидовна*

**Выпускная квалификационная работа**

***Стратегии репрезентации повседневности в советском  
кинематографе***

Уровень образования: магистратура

Направление 51.04.01 «Культурология»

Основная образовательная программа ВМ.5676.2017 «Культура медиа»

Научный руководитель:  
доцент, Институт философии  
СПбГУ, кафедра культурологии,  
философии культуры и эстетики,  
д.философ.н.  
Смирнов Алексей Викторович

Рецензент: доцент  
кафедры философии,  
Санкт-Петербургский горный университет,  
кандид.философ.н., доцент,  
Беззубова Ольга Владимировна

Санкт-Петербург  
2019

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Репрезентация как инструмент идеологического воздействия на зрителя.....</b>	<b>7</b>
1.1. Механизмы репрезентации в кино.....	7
1.2. Кино как инструмент реализации дискурса власти.....	13
1.3. Кинематограф и классовая борьба.....	19
<b>Глава 2. Как происходила репрезентация советской повседневности.....</b>	<b>28</b>
2.1. Вопрос об интенциональности в репрезентации повседневности.....	28
2.2. Социалистический реализм и повседневность.....	32
2.3. Юмористическая и сатирическая репрезентация повседневности.....	42
2.4. Драматизация повседневности.....	53
<b>Заключение.....</b>	<b>64</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>71</b>
<b>Приложение 1. Список кинематографических произведений.....</b>	<b>76</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Одним из стереотипных или даже архетипных представлений об идеологии является убеждение, что идеология выражается только в высоких устремлениях, нравственных ценностях и моральных презумпциях, словах и действиях, основанных на этом наборе. И что в пределах медиа идеология также выражается исключительно этими средствами и видна через персонажей и сюжеты, окружающие их.

Однако, на мой взгляд, это сильно односторонний взгляд на вопрос выражения идеологии. Идеологическое влияние оказывается комплексно на всю жизнь и ярко выражается в обычной жизни, ежедневно окружающей людей. Однако ее исследование и изучение началось в нашей стране относительно недавно. И, как из-за относительной молодости, так и из-за устоявшихся стереотипов о ее незначительности, вкуче с огромным объемом материала, связанного с ней, повседневность до сих пор исследована неравномерно.

С помощью различных медиа, особенно кинематографа, образы повседневности ушедших эпох были сохранены, вместе со всеми следами идеологического влияния и воздействия на них. Но их сохранение не было, как гласит распространенный нарратив о фотографии и киноплёнке, случайным и непреднамеренным: наоборот, все детали обыденной жизни были отобраны как минимум в том, что к ним был сконструирован и навязан определенный взгляд, выражающий так же сильно, как и сама повседневность, идеологию эпохи.

Именно исследование того, как конструируется и продвигается определенный этот определенный взгляд, как возникает репрезентация повседневности и посвящена данная исследовательская работа. Меня интересует вопрос о механизмах, которые задействованы при репрезентации повседневности в кинематографе и формировании отношения к ней.

Объектом для данного исследования я выбрала советский кинематограф периода расцвета уже сформированного советского канона как по причине достаточно очевидной и четкой идеологической гомогенности того культурного периода, что позволяет упорядочить и проанализировать практики репрезентации повседневности на срезе сходных фильмов, так и из-за актуальности изучения и анализа советского наследия. Советский кинематограф — частый объект изучения в разных аспектах как для киноведов, так и для историков и культурологов, даже конкретно аспект репрезентации повседневности был затронут в диссертации Глебкиной Н.В.<sup>1</sup>, что отражает степень его важности и актуальности, особенно для отечественной науки. Мое собственное исследование, в отличие от уже упомянутой диссертации, проводится в немного ином аспекте: его главным вопросом оказывается изучение стратегий того, как происходила репрезентация повседневности, а кроме того я провожу анализ хронологически более длительного периода, что придает этому исследованию более глобальный характер.

При этом мое исследование строится на анализе советских картин со времени окончания Великой Отечественной войны и до 1980 года: это связано с тем фактом, что советский канон, прежде проходивший через кардинальные и разнонаправленные изменения) сложился и устоялся только после окончания войны, а уже с началом восьмидесятых годов в силу идеологического и экономического распада Советского Союза начал распадаться и советский канон, из-за чего период именно советской культуры оказывается ограничен хронологическими рамками 1945 и 1980 годов.

Повседневность, о которой будет идти речь в рамках данной работы, следует отличать от повседневных (бытовых) практик. Репрезентация

---

1

*Глебкина Н.В.* Репрезентация повседневности в советском кинематографе конца 1950-1960-х гг., Москва, 2010г.

повседневности, являющаяся объектом исследования, при этом понимается как определенное отображение этих отношений персонажей кинофильмов к окружающей их действительности, но не отображение этой действительности как таковой. При этом репрезентация повседневности подчиняется главенствующим стратегиям, которые сообщают ей определенные идеологические положения и методы отображения, акцентирующие внимание на разных аспектах, в зависимости от избранной идеологии и связанных с ней целей.

Кроме того, отмечу, что слова «идеология» и «идеологический» здесь использовались в широком смысле как воззрения описывающие отношение к миру и обществу в целом, а не в смысле конкретных доктрин и узких воззрений.

Таким образом, в данной диссертации я исследую проблему различных стратегий репрезентации повседневности — то, как конструируется повседневность и формируется отношение к ней — и предметом этого исследования я выбрала стратегии репрезентации советского кинематографа. Актуальность данной работы основывается на актуальности данного предмета и исследовательского поля, и, несмотря на существующие работы на схожую тематику, новизна моей диссертации сохраняется за счет иного подхода и более широких хронологических рамок.

Целью данной диссертации является описание и изучение механизмов репрезентации в кинематографических произведениях, анализ того как и с какой целью применяются эти механизмы в советском кино. В связи с этой целью возникают следующие задачи:

1. Определить, какие способы и механизмы репрезентации повседневности существуют в кинематографе;
2. Изучить средства выражения различных идеологических воззрений в искусстве и методику их исследования;
3. Провести исследование того, как понималась и решалась проблема

идеологического воздействия в советском искусстве;

4. Разрешить вопрос об интенциональности в репрезентации повседневности и его актуальности для советского кинематографа;
5. Проанализировать эмпирический материал и выявить стратегии представления повседневности;
6. Классифицировать и систематизировать полученные результаты с описанием характерных стратегий репрезентации.

Для выполнения данных задач в первой главе проводится изучение литературы на связанные тематики, описание механизмов репрезентации, а во второй главе исследования по методу и согласно закономерностям, выявленным в первой главе, анализируются советские фильмы и выводятся основные стратегии репрезентации повседневности.

Основным критерием отбора кинематографических произведений, кроме уже упоминавшегося и уточненного хронологического критерия, является представленность в них советской повседневности и быта, поэтому исключаются исторические картины, фантастика и экранизации классической литературы, которые по определению не изображают повседневность советской эпохи. Также под этот критерий не попадают фильмы, посвященные Великой Отечественной войне, так как они изображают исключительные условия, а не повседневность. При этом тема диссертационной работы не накладывает никаких ограничений на жанровую принадлежность картин, даже наоборот я стремлюсь к жанровому разнообразию, чтобы добиться максимально полного охвата кинематографических направлений и, как следствия, максимально полного представления разных стратегий репрезентации повседневности.

# РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ЗРИТЕЛЯ

## Механизмы репрезентации в кино

Для последующего раскрытия темы и выделения различных стратегий репрезентации повседневности в первую очередь необходимо определиться с тем, какие принципиальные механизмы репрезентации существуют в кино. Конечно, репрезентация повседневности ни в коем случае не ограничивается кинематографом, но учитывая объект данного исследования мне кажется разумным ограничиться в первую очередь изучением и описанием этих механизмов в их приложении к кинематографу со всей присущей спецификой.

В первую очередь необходимо определить, в чем цель функционирования данных механизмов, после чего уже уделять внимание вопросу того как происходит это функционирование. Уже в самом определении репрезентации заключена цель: создание определенного образа, представление его в рамках определенного взгляда, в пределах очерченного дискурса. То есть цель механизмов репрезентации — создание определенности взгляда на образ объекта. Такое определение может показаться излишне общим, однако оно достаточно на данном этапе, а в дальнейших подглавах этой статьи будут рассмотрены более конкретные цели репрезентации и то, как они осмыслялись в культурологической литературе.

Рассмотрим вопрос о, собственно, самой механической реализации репрезентации в кинематографе: как возможно сформировать определенный взгляд на объект средствами кино? Этот вопрос очень хорошо и подробно разбирается, в первую очередь, теоретиками кино и визуальности, такими как

Артур Бергер, Зигфрид Кракауэр, Жиль Делёз, и искусствоведами, рассматривающими различные механизмы восприятия кинематографических образов на примере конкретных лент и определивших различные приемы киноязыка. Также привлекается и опыт известных практиков кинематографа, таких как Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Для достижения цели данного исследования нет необходимости погружаться в подробности функционирования тех или иных выразительных жестов и приемов кинематографа равно как и в базовые, примитивные условия восприятия кинематографа сознания человека. Тем не менее полезным будет произвести обзор ключевых психологических аспектов восприятия кино и технических приемов его создания, так как это позволит в дальнейшем определить не только что пытается достичь та или иная стратегия репрезентации, но и какие средства используются для этого.

Касательно психологического восприятия следует упомянуть, что кинофильм — это текст культуры, то есть он семантичен по своей природе. При этом хотя и возникает соблазн определить знаки, наполняющие кинофильм, как самотождественные знаки иконы, все три типа знаков активно участвуют в создании смысла повествовании и привнесении дополнительных смыслов. Функционирование визуальных знаков в кино, в данном случае, аналогично их функционированию в фотографии, которое было проанализировано Бартом в «Риторике образа»: знаки и их совокупность, выступающие как определенные культурные коды, создают на экране образ с множеством различных коннотативных слоев, которые воспринимаются зрителем бессознательно при условии владения теми же культурными кодами, что использовались при создании образа.

Кинематограф активно пользуется культурными кодами для создания конкретных и абстрактных образов, их проработки и уточнения. Учитывая, что кино — это синтетическое искусство, мультимедийный текст, в котором есть как визуальная, так и аудиальная составляющая, коды могут выражаться

в широкой палитре возможностей, одной из самых широких среди всех искусств. Кодами может выступать цвет (либо его отсутствие), фоновые шумы, музыкальное сопровождение, речь, различные визуальные детали и даже простой текст, вставленный в фильм в виде титров или диегитически представленный в самом повествовании. Большинство таких кодов неспецифичны киноязыку, связаны и зависят исключительно от культуры, в которой был снят фильм.

Среди них можно легко найти признаки ежедневной рутины: бытовые детали, мелочи и подробности жизненного уклада — любая картина будет изобиловать ими. Отношение людей к этой рутине, их повседневность, выраженная жестами и поступками, тоже оказывается запечатлена и в ней тоже кодируется определенный смысл. Встречается даже мнение, что исследование «эластичной ткани повседневной жизни» — это основная стезя кинематографа, превращающего таким образом «весь земной шар нашим родным домом»<sup>2</sup>. Однако это запечатление еще не репрезентация: она заключается именно в подаче и конструировании определенного взгляда на повседневность. И в кинематографе это инструментов для этой подачи и конструирования выступает, конечно, язык кино.

Язык кино — это широкий набор специфических именно для кинематографа культурных кодов, позволяющих конструировать смысл. Как и в случае с другими культурными кодами, в этот набор входят как визуальные, так и аудиальные коды. Особенность языка кино — его способность воздействовать на эмоциональное состояние и, тем самым, «манипулировать» им. Любое средство, принадлежащее к этому языку, так или иначе функционирует за счет эмоциональной связи со зрителем, внушении тех или иных эмоций, игре на них. На аудиальных средствах

---

2

3. Кракауэр. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокращённый перевод с английского Д. Ф. Соколовой. — Москва: Искусство, 1974, с. 198.

языка кино останавливаться нет необходимости, так как они, во-первых, не являются специфическими для кино, так как даже история их развития идет глубже и дальше, во-вторых, они функционируют скорее как дополнение к визуальному языку кино.

Визуальный киноязык оказался в фокусе изучения еще на заре кинематографа, при этом, кроме теоретиков, его исследованием занимались сами режиссеры, практики кино. Благодаря этому киноязык очень глубоко и подробно проработан, хорошо описаны его различные приемы и техники. Как уже упоминалось, их подробное описание и исследование излишне в пределах этой работы. Для данного исследования из всего из разнообразия наиболее важны и актуальны приемы ведения взгляда зрителя и монтажа, которые и будут рассмотрены ниже.

Важность приемов ведения взгляда заключается в том, что именно с их помощью формируется оценка создаваемых образов, они помещаются в определенный контекст и показывается отношение камеры — а через нее и зрителей — к этим образам. Здесь важно отметить метонимию камеры, режиссерского взгляда и взгляда зрителя: последний оказывается пассивен, он следует за активно волей и движением режиссера, оказывается под прямым воздействием того, как и на чем сфокусирована камера. При этом зритель следует за взглядом камеры неосознанно, подвергаясь всем эмоциональным реакциям, задуманным режиссером.

«Взгляд камеры» — это немного метафорическое обозначение, потому что в данном случае играет роль не только движение камеры, ее фокусировка или расфокусировка на различных объектах и, особенно, ракурс, используемый ею, но и компоновка кадра, использование общего или ближнего плана. С помощью таких манипуляций зрителю задается определенное ощущение от увиденного: например, крупный план человеческого лица настраивает на более эмпатическое восприятие, настраивает на сопереживание, в то время как средний и дальний планы

задают более спокойное и объективное восприятие. Через использование данных средств, таким образом, можно не просто запечатлеть вполне конкретный образ, но в подробностях определить отношение зрителя к нему. Именно через работу камеры определяется то, какие эмоции будет вызывать изображенный объект или действие у зрителя.

Другим важным инструментом в руках режиссера является различного рода монтаж: склейка кадров в правильной последовательности для передачи идеи и, иногда, настроения сцены. Разные техники монтажа (наплыв кадра, быстрая смена отдельных кадров) позволяют передавать разные ощущения и кодировать разные смыслы в происходящее на экране. Несмотря на некоторое дублирование функций между монтажом и работой камеры, монтаж интересен тем, что задает логическую и повествовательную связность разных сцен и кадров.

Суть приема монтажа состоит в том, что для зрителя два кадра, объединенных через монтаж, оказываются связаны, при этом конкретное наполнение этих кадров значения при таком подходе не имеет — связь между ними возникает независимо от него. Конкретное значение, смысл этой связки появляется исходя из контекста, создаваемого содержимым смонтированных кадров. Этот эффект, известный как эффект Кулешова, важен для данного исследования, так как из него следует, что смысл создается не просто съемкой самой по себе, но помещением отснятого в определенный контекст. Все повествование оказывается выстроено именно с его помощью. Даже сценарий и диалоги, очевидные и эффективные способы передачи смысла, оказываются подчинены способности монтажа создавать контекст фильма. Слова персонажа, подставленные под один видеоряд, несут совершенно иное значение, чем те же слова, подставленные под другой.

Конечно, сама съемка, ее техника (положение камеры, ее движение в пределах неразрывной последовательности кадров), определяет настроение сцены, задает ощущения зрителя по отношению к снимаемому объекту. Если,

например, объект съемки, особенно человек, снимается в ракурсе снизу-вверх, то это создает ощущение доминирования объекта над зрителем, его силы и власти. Однако, это лишь эмоциональное ощущение от кадра, которое может быть как сохранено в серьезном виде, так и обращено в шутку — что произойдет с помощью тонкой игры монтажа, создающей контекст. И вновь, так же как и в случае компоновки кадра и взгляда камеры, монтаж оказывается малозаметен и практически невидим для зрителя.

В совокупности получается, что кинематографический язык сам по себе позволяет с помощью двух основных инструментов — монтажа и режиссерской съемки — сконструировать отношение зрителя к изображенному и сформировать необходимый контекст, в который изображенное помещается, и определить место изображенного внутри повествования и контекста. С формированием данного контекста уже напрямую связана возможность репрезентации повседневности. Контекст, сформированный кинематографическим языком, в первую очередь представляет определенное и, как правило, единое видение, из которого проистекает определенный взгляд на изображенное в фильме. Таким образом конструируется точка зрения, которая вследствие особенностей восприятия кинематографа напрямую транслируется зрителям и неизбежно определяет значения и трактовки изображенного фильмом.

Кроме данного специфически кинематографического механизма репрезентации через киноязык в фильмах присутствуют и разнообразные культурные коды, которые, в свою очередь, специфичны для конкретной культуры и декодирование возможно именно через знание самих кодов. Представляется важным, что эти коды, культурная предзаданность, проявляется и на более идеологическом уровне, проникая в кинематограф через его создателей, режиссеров, которые, естественно, не существуют вне границ какой-либо культуры. Они, используя этот набор инструментов, создают и задают эту точку зрения, этот взгляд, задающий дискурс и

контекст вокруг содержания и трактовку всего произведения.

На выбор создателями того или иного обрамляющего дискурса оказывают влияние многие факторы, от их личных предпочтений и до более объективных целей и устремлений, которые могут быть связаны и с внешними воздействиями. Эти внешние воздействия, особенно со стороны власти, оказываются чрезвычайно важным аспектом при установке этой точки зрения.

## Кино как инструмент реализации дискурса власти

Рассмотрев более техническую сторону реализации репрезентации в кино теперь мы переходим к более сложному вопросу её цели. Очевидно, что цель репрезентации (и речь здесь идет не только о репрезентации повседневности) зависит от позиции общества и культуры по какому-либо, и, как следствие — от позиции власти по этому вопросу.

В данном контексте говорить именно про власть, про доминирующую культурную эпистему, представляется адекватным и корректным, так как именно доминирующая эпистема определяет распространенные типы идеологии и допустимые трактовки, точки зрения, практики и дискурсы, построенные вокруг них. Конечно, это не значит, что власть в узком значении (то есть государственная и квази-государственная власть, прямая цензура) не имеют никакого значения. Скорее вопрос в том, что государственная власть за счет своей силы обладает большим инструментарием воздействия на идеологию, которая уже находит более или менее прямое воплощение на экране. Таким образом, воздействие государства, даже в случае введения прямой цензуры оказывается опосредовано через культурные взгляды и доминанты<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> [электронный текст] Щербинина Н. Г. Визуальный феномен в политической репрезентации // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2012. ?3 (19). URL:

Соответственно, в данном параграфе рассматривается то, как воздействие власти и идеологии на кинематограф реализуется и проявляется, какое значение это несет как для культуры и общества, так и для самого искусства. При этом, естественно, в первую очередь предполагается сфокусироваться именно на общественно-культурном (и отчасти политическом) влиянии кинематографа, как на более актуальном для данного исследования.

Целью же данного рассмотрения выступает выработка более четкого определения стратегии репрезентации кинематографа и ее критерии, которые позволят произвести глубинный и детальный анализ материала.

Как может быть очевидно из этого небольшого вступления, базовой концепцией для понимания власти и ее воздействия является концепция власти Фуко. Применение этой концепции представляется адекватным, так как в ней рассматривается широкое взаимодействие культуры с обществом и влияние власти на культурные нормы и практики в интересующем нас теоретико-культурном аспекте.

В рамках этой концепции предлагается рассматривать повседневность как определенную эпистему устройства жизни и ее понимания, которая возникает из применения дискурсивных практик к обыденному жизненному опыту. Соответственно, возникающие стратегии репрезентации кинематографа понимаются как дискурсивные практики, задающие определенный социальный порядок. При таком подходе кинематограф оказывается отчасти случайным элементом, выступая лишь как медиум трансляции этих дискурсивных практик, агитационным инструментом, но не самостоятельным дискурсом, что, тем не менее, в рамках исследования подобного рода предстает как вполне оправданный подход к проблеме.

Как следствие такого подхода, кинематограф оказывается

взаимозаменяем с, в какой-то мере, любым другим видом массового искусства. Сам Мишель Фуко уделял относительно мало внимания раскрытию своей концепции в контексте массового искусства и, тем более, конкретно кино. Поэтому для данного исследования также планируется использовать теории Франкфуртской школы, для которых массовая культура и кинематограф выступали как основные объекты исследования.

Другой причиной избрания Франкфуртской школы как теоретической базы, сочетающейся с теорией Фуко, является схожесть предмета исследования: в обоих течениях в фокусе находится вопрос взаимодействие власти и культурных норм, практик, благодаря чему предполагается допустимым сочетать их и уточнять через идеи Франкфуртской школы теорию Фуко. Особое внимание планируется уделить теориям Кракауэра, Хоркхаймера и Адорно.

Отдельно хотелось бы упомянуть «зеркальную» теорию кинематографа Зигфрида Кракауэра, который был упомянут выше в этой главе и который отводит большую роль отображению повседневности в фильмах. Его теория заключается в том, что кино по своей природе работает выполняет рефлексивную функцию, работает как отражение общества и его особенностей, в наибольшей степени это относится к вопросам отображения и выявления пугающих или нелицеприятных сторон жизни. Это интересное замечание, высвечивающее полезный (в какой-то мере психотерапевтический) потенциал кинематографа, который вступает в сложное взаимодействие с принятыми положениями о воздействии власти.

С одной стороны, эта теория находится в полном согласии с данным положением: кино отражает жизненные условия и повседневность, которые пронизаны властью и властными установками, соответственно, кино отражает и власть. Однако с другой стороны нет четкого подтверждения интенциональности данного отражения, а рефлексия, возникающая на его основании, находится в конфронтации с отображенными реалиями. Таким

образом, властные отношения, существующие в обществе, оказываются одновременно отражены на киноплёнке, но вместе с этим и изобличаются, подвергаются критике.

Эта теория весьма интересна, но она прорабатывается Кракауэром скорее с киноведческой, нежели с культурологической или социологической позиции, из-за чего оказывается ограниченной, если говорить о более широком взаимодействии кино и общества и их взаимообусловленности и взаимозависимости. По сути Кракауэр констатирует факт отражения и говорит в общем виде о его функциональной пользе и значении, не касаясь вопроса более плотной и активной связи идеологии и кино. В свою очередь данный вопрос оказывается достаточно полноценно проанализирован и раскрыт в работе Хоркхаймера и Адорно «Диалектика просвещения». Конечно, этот труд более общий по своему характеру и затрагивает всю сферу массовой культуры и искусства, кинематограф в нём рассматривается лишь как одно из направлений и родов искусства. Тем не менее их взгляд на проблему и разработанная ими теория представляется актуальной и полезной в анализе репрезентации повседневности, так как она напрямую касается вопросов идеологического наполнения искусства и связи этого наполнения с преобладающими в обществе политическими силами (которые вполне допустимо отождествить с властью).

Адорно и Хоркхаймер рассуждают о состоянии массовой культуры и её отличительных чертах через призму репрезентации позиции власти, которая напрямую влияет не только на содержание произведений, но и на их форму. Свой анализ авторы производят исходя из позиций марксистской теории культуры, а объектом анализа у них выступает массовая культура западного образца — преимущественно американская. В ходе своего анализа они приходят к выводу, что культура формируется под постоянным контролем правящего капиталистического класса, который влияет на её формирование как прямыми способами — через покровительство тем или иным видам

искусства и творцам, цензуру и ограничения — так и косвенными за счет доминирования ( и нормализации, можно еще уточнить) в обществе ценностей и нравственных установок и идеалов, характерных именно для класса капиталистов.

Доминирование в сфере этики и ценностей приводит к проникновению этих установок в массовое искусство. Как следствие массовые произведения создаются исходя из них и транслируют эти ценности массам, представителям различных классов. Через эту трансляцию буржуазная этика и установки оказываются распространены и приняты во всем обществе, благодаря чему укореняется их превалирующее господство, которое оказывается незаметным для самих масс.

При этом необязательно, чтобы произведение искусства напрямую взаимодействовало, провозглашало эти ценности, исследовало связанные с ними темы — чтобы они были очевидным содержанием произведения. Ценности и этика господствующего буржуазного класса обнаруживают себя в дискурсе, исходя из которого было создано произведение, из-за чего одновременно и пронизывают его насквозь, определяя распределение акцентов и трактовку темы, и оказываются скрыты за полем зрения, потеряны для восприятия и невидимы для самих масс. Но при этом успешно усваиваются ими. То есть авторы указывают на два главных факта: 1) массовое искусство несет на себе отпечаток идеологии господствующего класса и 2) этот отпечаток обнаруживается не в очевидном содержании произведения, но в деталях его трактовки — в дискурсе произведения.

Очевидно, что данная теория в первую очередь связана со специфическими проявлениями капиталистического общества и его массовой культуры и нацелена на ее всестороннюю критику<sup>4</sup>, и, как следствие, на первый взгляд кажется малоприменимой для использования в

---

<sup>4</sup> [электронный текст] Николаева К.А. Кинематограф в контексте социологического знания. Воззрения представителей Франкфуртской школы // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – ?4-5(46). – С. 140-142. <https://research-journal.org/social/kinematograf-v-kontekste-sociologicheskogo-znaniya-vozzreniya-predstavitelej-frankfurtskoj-shkoly/> (дата обращения: 20.03.2019)

изучении массовой художественной продукции Советского союза, государства идеологически противостоящего капиталистическому строю и провозгласившего своей целью построение коммунистического общества и рабочим классом во главе. Без погружения в данный момент в тонкости дебатов по поводу действительного строя и идеологии СССР как таковой в силу их неактуальности для данного исследования использование основных тезисов теории Хоркхаймера и Адорно в изучении репрезентации в советском кинематографе можно назвать оправданным и эффективным.

Моя точка зрения основана на предпосылке об амбивалентности конкретной политической идеологии для подверженности этому принципу: конкретное содержание идеологии и дискурса власти не влияют на его распространения пока эта идеология является господствующей в культуре. С учетом этой предпосылки получается, что различия в том, является ли дискурс рабоче-коммунистическим или буржуазно-капиталистическим, нет — принцип его распространения остается неизменен и зависит только от властного положения этого дискурса в обществе. Таким образом, использование этой теории для целей данного исследования можно считать обоснованным и корректным.

Что же дает применение этой теории для задачи описания стратегий репрезентации повседневности? Если принять за отправную точку то, что главенствующая идеология может проявлять себя не только в очевидном содержании, но и в дискурсе, который строится вокруг содержания, то это позволяет обоснованно перенести фокус с того, как и какая повседневность запечатлена в кинокартине на то, как именно строится дискурс вокруг нее, т. е. обратить внимание на репрезентацию этой повседневности в повествовании.

В совокупности такой синтетически-уточняющий подход позволяет определить, что конкретно идеологически мы будем искать в кинематографическом материале и задать достаточно четкие критерии

стратегии репрезентации повседневности в кино. Обобщая, стратегия репрезентации — это определенный набор дискурсивных практик власти, связанных с характерным для кинематографа отражением культурных реалий повседневности, чье содержание раскрывается исходя из ценностей и этики правящего класса (либо главенствующей идеологии), как основного и влиятельного заказчика фильмов.

В данном виде стратегия репрезентации оказывается похожа на «фрейм», термин принадлежащий к теории основанной Ирвингом Гофманом и активнее всего разрабатываемой в России В.С. Вахштайном, и возникает вполне обоснованный вопрос о необходимости выведения похожего определения на основе дискурса. Однако это было необходимо, так как понятие фрейма относится в первую очередь к современным, сиюмоментным аспектам повседневности и их трактовке, в то время как понятия дискурса и дискурсивных практик шире и первоначально относились именно к сфере исследования исторического, а не только современного, материала.

Соответственно, определение стратегии репрезентации через понятие дискурса представляется более перспективным и отвечающим целям и задачам данного исследования.

## Кинематограф и классовая борьба

«Важнейшим из искусства для нас является кино...» - расхожее выражение Ленина оправданно всплывает и всплывало раз за разом в отечественных дискурсах, касающихся кинематографа. И за этой фразой скрывается не только признание кино как искусства, но и как очень полезного идеологического инструмента. Советская власть успешно и эффективно использовала кинематограф в просветительско-пропагандистских целях практически с самого начала Гражданской войны — первые специализированные агитпоезда и агитпаровозы появились еще в

1918 году и с самого начала кинопоказ занял важное место в структуре проводимых ими мероприятий, стал «гвоздем программы», на котором и держалось все сложное полотно агитационных посылов<sup>5</sup>. Очевидно, что советская власть понимала значение кинематографа, как и искусства в целом, и старалась активно использовать его агитационно-пропагандистский потенциал. С учетом этого возникает вопрос: как именно понимался потенциал кинематографа, какие цели ставили перед ним и какие задачи он должен был выполнить?

Эти вопросы важны для данного исследования так как позволяют лучше вникнуть в советский контекст, увидеть официальные и провозглашенные позиции партии, которые, безусловно, влияли на процесс создания фильмов и других произведений культуры. Поэтому в данном параграфе последовательно будет проведен небольшой экскурс в историю советской цензуры и идеологических установок кинематографа, после чего фокус исследования переместится на более сложный вопрос реального воплощения этих установок, для чего будет сделано обращение к мнениям исследователей советской культуры и повседневности, в первую очередь к Евгению Добренко и его книге «Политэкономия соцреализма».

Особенностью советского кино являлось то, что оно находилось полностью под контролем государства, как с финансовой точки зрения, так и с идеологической. Одно естественным образом перетекало в другое и воспринималось как должное, что советский кинематограф — это кинематограф народный и, как следствие, он должен отвечать общественному запросу. Этот факт ставит советское кино в прямую оппозицию западному кино, особенно голливудскому, которое всегда было в первую очередь коммерческим<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Козлов Е.А. Агитационные поезда и пароходы в Советской России (1918-1922): стратегии коммуникации // РГГУ, М., 2016 — с. 57

<sup>6</sup> [электронный текст] Храмов В. Б. Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. 2009. ?2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskoe-kino-kak-fenomen-sovetskoy-kultury> (дата обращения: 22.03.2019).

Соответственно, в связи с этим содержание фильмов, их идеологическая составляющая тщательно проверялись различными инстанциями на всех уровнях власти. Это было типично и для прочих видов советского искусства, но особенно характерно для кинематографа — самого сложного и затратного из них. Стоимость создания кино и разумные ограничения на бюджет всего кинопроизводства приводили к решению некоторых творческих и, особенно, планировочных проблем через квотирование, как это происходило, например, с выделением средств на съемки фильмов режиссеров-дебютантов<sup>7</sup>.

Доминирующим стилем советского искусства был соцреализм, пафос которого строился на воспитательной силе искусства и на императиве жизнеподобия. Соответственно, главными принципами объявлялись народность, идейность и конкретность, конкретика выражения которых зависела от актуальной трактовки каждого десятилетия. При этом, естественно, реальная трактовка могла не совпадать с ее образом, укоренившимся в культурной памяти и сознании, например, известен случай, когда И.В. Сталин критиковал «прямое воплощение «партийного слова» в оратории С.С. Прокофьева<sup>8</sup>.

Упоминание Сталина в связи с соцреализмом оправдано, так как введение данного стиля и его первоначальное определение принадлежит к одной из его инициатив в сфере культурных реформ Советского Союза. Более того Сталин выступал как ключевой критик всех первоначальных воплощений принципов соцреализма. Как отмечает Евгений Добренко, Сталин занимал исключительное место обобщенного «советского зрителя», вынося оценку фильмам и, соответственно, все фильмы создавались, предвосхищая оценку «отца народов»: его мнение определяло акценты, расставляемые в кинокартине, он выносил решение по поводу допустимых

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

сюжетов.<sup>9</sup>

Социалистический реализм первоначально возник как литературный стиль — его определение появилось в 1933 году в тезисах А.В. Луначарского, представленных на Первом Съезде советских писателей, и кодификация методов происходила через литературу, в которой воплощались его идеалы<sup>10</sup>. Поэтому большая часть терминов, примеров соцреализма и исследовательских работ, посвященных ему, являются литературоцентричными. Из этого также возникает специфика инструментария, свойственного социалистическому реализму, которые также оказываются литературными, как следствие — основаны, в первую очередь, на сюжете и сюжетном движении. Характерно, что именно вопрос сюжетов и их соответствия советской идеологии является ключевым для Луначарского: вопрос раскрытия «истории», «динамическое развитие» в литературном произведении — это идеологически верное сюжетное развитие<sup>11</sup>.

Другие виды искусства, особенно визуальные, оказываются при этом вторичными по сравнению с литературой, так как не все они способны запечатлеть это сюжетное развитие. Для таких случаев новые каноны соцреализма не писались с нуля, но происходила их адаптация под их нужды. Это заставляет с осторожностью и внимательностью относиться к воплощению этих канонов в нелитературных видах искусства, но не исключает саму возможность. Однако возможное визуальное воплощение оказывается в первую очередь иллюстративным — т. е. показать наглядные образы того, о чем говорит литература. Например, если в производственном романе говорится о трудовом подвиге рабочих и колхозников, его целях, тяготах и, наконец, неизбежном триумфе, то в скульптуре (а равно и в живописи) будет дана статичная иллюстрация или подвига, или триумфа.

---

<sup>9</sup> Добренко Е. Политэкономия соцреализма. — М.: Новое литературное обозрение, 2007, с. 35

<sup>10</sup> [электронный текст] Литовская М. А. Социалистический реализм как «Образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. ?19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-kak-obraztsovyuy-tvorcheskiy-metod> (дата обращения: 22.03.2019).

<sup>11</sup> Там же.

Кино, что очевидно, оказывается в интересном положении «между» литературой и визуально-изобразительными искусствами: в нем возможно раскрытие «динамического развития» сюжетов о классовой борьбе и превосходстве советской идеологии, но раскрывается оно через визуальные изображения, но не текст как таковой. Однако главенство литературы как основного вида искусства все равно оказывается заметно по превалированию «литературных», а не кинематографических, средств и приемов, таких как диалоги и монологи, в раскрытии сюжетов и конфликтов фильма. Визуальная составляющая фильма в таком случае тоже оказывается иллюстративной. Возможно, это одна из причин изобилия в советском кинематографе киноэкранизаций разных литературных первоисточников (к примеру, «Первоклассница» 1948 года, «Чужая родня» 1955 поставлены по повестям, «Женщины» - экранизация рассказа): кино, фактически, становилось иллюстрацией к прежде существовавшему произведению. Подробнее о том, как выглядела и в чем выражалась такая «литературность» советского кино будет описана в следующей главе, так как это уже является частью стратегии репрезентации. Сейчас же важным является вывод о достаточной близости кино к литературе в рамках соцреалистического стиля, из чего следует, что выводы, верные для литературных произведений, будут верны и для кинематографических.

Слово «реализм» в названии этого стиля является, пожалуй, самым спорным и не раз привлекало внимание исследователей советской культуры и подвергалось критике, в первую очередь из-за очевидного несоответствия «реалистических» произведений реальному положению дел в Советском Союзе. В критике, посвященной именно литературной части стиля часто повторяется мысль о близости социалистического реализма по своему методу не к реализму XIX века, но к классицизму<sup>1213</sup> (деление героев на

---

<sup>12</sup> [электронный текст] Литовская М. А. Социалистический реализм как «Образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. ?19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-kak-obraztsovyy-tvorcheskiy-metod> (дата обращения: 22.03.2019).

положительных и отрицательных, наличие четкой и ясной морали и т. д.). Однако, в такой критике мало внимания уделялось конкретному механизму функционирования этого стиля, методу социалистического реализма, который подробно проанализировал Евгений Добренко в книге «Политэкономия соцреализма».

Действительно, реализм этого стиля оказывается далек от принятого понимания реализма как максимально верного и точного отражения действительности. Социалистический реализм, как справедливо замечено, имеющий зачастую очень мало общего с действительностью, не ставит своей задачей отразить ее, но (в духе учения Маркса) его задачей является изменение этой действительности. При этом простого отражения идеологии тоже не происходит: искусство ее воплощает, создает образы действительности, которые самореферентны. «Соцреализм описывает мир, о существовании которого только он сам и свидетельствует.»<sup>14</sup> Таким образом, постулированное «динамическое развитие» — это движение к социалистическому идеалу, которого в реальной жизни и бытии людей нет, а потому этот идеал носит фантастический характер. Такой же фантастический характер носят и все произведения соцреализма.

И здесь возникает вопрос о роли повседневности и ее репрезентации в соцреализме. О том, чтобы полноценно отражать повседневность не может быть и речи, однако возникают два возможных пути репрезентации.

Первый из них заключается в том, что детали повседневности и мелкие практики обретают значение символов и маркеров «реализма» в соцреалистических произведениях, которые связывают более «фантастическое» повествование и сюжет с советской реальностью. Само произведение и создаваемая им реальность оказываются примером симулякра, замкнутого на самого себя, но наличие этих символов «быта» и

---

<sup>13</sup> [электронный текст] Сухих С. И. Эволюция доктрины соцреализма во 2-й половине XX в // Вестник ННГУ. 2013. ?2-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-doktriny-sotsrealizma-vo-2-y-polovine-hh-v> (дата обращения: 24.03.2019).

<sup>14</sup> Добренко Е Политэкономия соцреализма. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. с. 37

«повседневности» позволяет привязать картину к реальности. И через это картины и приобретают свой реализм, который оказывается буквально «формальным». Реальность, которую представляют зрителю произведения соцреализма, полностью сконструирована, дереализует существующую действительность, подменяя ее собственным гиперреалистичным симулякром.

Второй — это отрицание повседневности. Это не означает, что повседневность не будет изображаться, но это изображение будет негативным либо умалчивающим. То есть повседневность будет или критиковаться, или внимание зрителя будет (или, по крайней мере должно было) быть сфокусировано на другом аспекте показываемых практик. В принципе между умолчанием и символизацией повседневности есть связь: через полное умолчание и происходит дереализация и символизация повседневности: когда к ней не привлекается внимание зрителя, молчаливо присутствующая повседневность превращается в символ самой себя. Однако есть и отличие: повседневность, которая подвергается умолчанию, оказывается в центре внимания, но лишь некоторые ее аспекты высвечиваются, в то время как остальные — игнорируются.

Примеры и отрицания, и умолчания можно найти в классическом соцреалистическом фильме «Свинарка и Пастух» Ивана Пырьева. Ярким образцом умолчания является сцена гадания на картах в деревне Глаши. В фильме большую роль играет, так сказать, проблема перевода: в многонациональном СССР в небольшой деревне Вологодской области не удается найти переводчика, который бы смог точно перевести письмо на дагестанском языке, присланное Мусаибом. И, желая получить ответ, Глаша с помощью местной бабки прибегает к гаданию, которое достаточно точно передает смысл послания социалистически прогрессивного возлюбленного — и именно это и имеет значение в фильме. Факт того, что столь же прогрессивно настроенная Глаша прибегает к дореволюционному и

совершенно ненаучному (но все еще широко распространенному) способу узнать правду, полностью игнорируется фильмом и подается как данность.

Примером первого типа может послужить поведение конюха Кузьмы, отрицательного персонажа картины, который проявляет вполне обыденный и адекватный с точки зрения здравого смысла интерес к поездке на ВДНХ как к возможности погулять по самой Москве и изучить магазины, но его стремления неизменно критикуются и выставляются в негативном свете — происходит отрицание практик повседневности. Однако это отрицание не присутствует в произведении само по себе. Оно неизменно является частью более крупного общего нарратива, который противопоставляет конструируемую идеальную социалистическую реальность и отрицаемые практики, которые связываются между собой сюжетными средствами.

Как уже было процитировано выше, ключевым в произведение социалистического реализма является «динамическое развитие» классовой борьбы и становления советских идеалов, выражающееся через сюжет. Начиная с самых ранних и первоначальных воплощениях соцреализма самым распространенным сюжетом был сюжет перевоспитания как отдельных личностей, так и целых масс народа. В процессе перевоспитания происходил переход от разных «несоциалистических» практик к практикам, освященным соцреализмом. Переход происходил с помощью труда и под тщательным надзором государственной системы и ее представителей. При этом представители государственной власти (особенно ее «реформированные» члены, прежде принадлежавшие к ее противникам) приобретали высокий, практически сакральный и неоспоримый статус в рамках произведения.

И данный сюжет не исключал, но напрямую включал в себя и вариант перевоспитания через тюремный труд, в котором органически сочетаются обе темы. И сюжет наказания, естественно, также возникал в этом контексте, однако он чаще всего представляет собой лишь ограниченный и вложенный

отрезок, но не самоцель сюжета.

Другим распространенным сюжетом был сюжет «правильного социального развития», характерный больше для литературы, выразившийся в историческом описании развития местностей от примитивного, досоветского и доиндустриального состояния до социалистически-индустриального благополучия. Собой он тоже представляет «динамическое движение» от отрицаемых практик к соцреалистическому идеалу, только уже не на уровне отдельной личности или их небольшой группы, но на уровне уже целого социума. В кинематографе этот сюжет тоже представлен, но часто не как основной и полностью раскрытый: например, в «Чужой родне» (режиссер Михаил Швейцер) есть второстепенная сюжетная линия о развитии в деревне и ее приближении к социалистическому идеалу.

Начиная с 30-х годов и до смерти Сталина в 1953 году и начала оттепели стиль социалистического реализма оставался в описанных рамках и являлся действительно догматическим канонem для искусства. Вслед за этим, хотя формально название социалистического реализма и определения, свойственные ему, оставались в силе, произошли заметные изменения и послабления догматов, их переосмысление.

Переосмысление началось уже в 1954 году, когда на II Съезде писателей СССР А. Фадеев поднял вопрос о «стилевом многообразии социалистического реализма» - вопрос о возможности сохранения метода при разнообразии стилистического подхода в произведениях, главным образом ухода от устоявшихся клише и формальных требований соцреализма. По итогу состоявшейся дискуссии пришли к выводу о допустимости такого подхода, устоялась формула Фадеева «единство метода — разнообразие стилей». Впоследствии эта формула оказалась модифицирована в 60-х годах, когда началось рассуждение ( в первую очередь благодаря трудам профессора И. А. Овчаренко) о «плюрализме методов». Постепенно понятие соцреализма размывалось и все больше

превращалось в синоним понятия «советская литература (искусство)», что на практике и произошло к 70-м годам<sup>15</sup>. Это, естественно, не означало прекращения контроля и цензурирования материала в эти годы, но возможности репрезентации повседневности значительно расширились.

Также, если говорить именно про советское кино а не искусство вообще, рубеж середины 50-х годов означал для кинопроизводства прекращение периода «малюкартинья», когда в послевоенные годы было принято решение сфокусировать финансирование лишь на нескольких ключевых фильмах, число которых не превышало полутора десятков<sup>16</sup>. Впоследствии было принято решение увеличить количество картин, однако существовавшая в 60-е и 70-е годы система проката и государственного контроля оставляла киностудии малоинтересованными в успехе любой из их картин: студия получала жесткую норму прибыли, которая не зависела от фактического размера проката и определялась даже до завершения фильма и его выхода в прокат, после чего лишь в исключительных случаях пересматривалась и увеличивалась<sup>17,18</sup>. Что очевидно, при такой системе предпочтения и вкусы зрителей учитывались слабо, но, за счет полного контроля отрасли, каждый из допущенных к прокату фильмов был выдержан в согласии с советской идеологией.

---

<sup>15</sup> [электронный текст] Сухих С. И. Эволюция доктрины соцреализма во 2-й половине XX в // Вестник ННГУ. 2013. ?2-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-doktriny-sotsrealizma-vo-2-y-polovine-hh-v> (дата обращения: 24.03.2019).

<sup>16</sup> Огородникова О. А. Кино в повседневной жизни советского человека (1950-1960-е годы) // М.: Вестник Московского Городского Педагогического Университета. Серия: Исторические Науки ? 3(31), с. 59.

<sup>17</sup> [электронный текст] Косинова М. И., Аракелян А. М. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «Оттепели». Возрождение киноотрасли // Сервис +. 2015. ?4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-kinoprokat-i-kinopokaz-v-epohu-ottepeli-vozhrozhdenie-kinootrasli> (дата обращения: 21.03.2019).

<sup>18</sup> [электронный текст] Косинова М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «Застоя» // Сервис +. 2016. ?2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prokatno-vozvratnyy-mehanizm-sovetskoy-kinematografii-v-period-zastoya> (дата обращения: 21.03.2019).

# КАК ПРОИСХОДИЛА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

## Вопрос об интенциональности в репрезентации повседневности

Из структуры данной главы видно, что в результате анализа эмпирического материала было установлено существование трех основных стратегий репрезентации, которые различаются своим подходом к повседневности. Две из этих стратегии — достаточно поздние, в то время как первая — мы будем называть ее соцреалистической — если можно так выразиться, оригинальная и первичная для советского кинематографа, максимально полно выражающая в себе классические принципы соцреализма.

Прежде чем приступить к подробному анализу и описанию данных стратегий, необходимо вкратце обсудить проблему интенциональности. Это важно вследствие очевидной идеологической проработки всего стиля социалистического реализма и, в еще большей степени, вследствие предрассудков, связанных с пропагандистским характером советского искусства. По причине этого часто возникает вопрос о том, насколько глубоким может быть анализ произведения искусства, насколько допустимо обращать внимание на те или иные детали, включенные в конечный фильм и насколько глубоко сами создатели осознавали и обдумывали собственные решения и выбор при съемке и монтаже того или иного эпизода.

Один из наиболее частых вопросов, возникающих при анализе репрезентации в кинокартинах — это вопрос интенциональности смыслов, которые можно там обнаружить: что действительно было сказано в фильме, какое значение несут те или иные действия персонажей — вопрос, который можно иронично сформулировать как «Что хотел сказать автор?». Этот вопрос приобретает особую актуальность во всех вопросах и трактовках, где

появляются политические или идеологические мотивы. По своей сути, это вопрос об авторском произволе и видении, т. е. вопрос частных, личных решений и действий.

Чаще всего такие вопросы касаются тем, которые можно найти в фильме, центральных или просто ярких метафор и аллегорий, которые напрямую влияют на чтение всего произведения и его значения. Многие из таких аллегорий вычитываются посредством культурных кодов и кодификации определенных персонажей, сюжетно значимых действий и т. д. И если метафоры и аллегории — это вполне оформленный, самостоятельный и значительный инструмент любого кинематографиста, который понимается как часть авторской задумки, которая по необходимости и есть результат его намерения и желания — другими словами, их наличие в фильме интенционально — то с кодифицированием и культурными кодами все несколько сложнее.

Культурные коды — это инструмент который одновременно может быть и интенциональным — конкретный автор для решения конкретных задач фильма выбирает конкретные коды — и ненамеренным, когда коды используются в произведении спонтанно или случайно, но при этом тоже могут влиять на его интерпретацию. То есть их интенциональность оказывается размытой. При этом даже при намеренном отборе этих кодов, автор может не отдавать себе отчета в выборе тех или иных кодов для одной задачи — они просто возникают, основывая на опыте автора, особенно — его культурном опыте и окружении, которые оказываются главным источником этих культурных кодов. Как следствие, все культурные коды произведения в их совокупности можно рассматривать как «слепок» культуры, из которой оно пришло и уже по ним проводить анализ существовавших в культуре норм, практик и отношений. Интенциональность же этих кодов и их наборов с точки зрения автора оказывается несущественна, потому что даже при их намеренном отборе их источником оказывается та же среда, из которой

возникают в фильме и ненамеренные коды.

Таким образом, в кино сохраняется образ повседневности, привычной создателям картины. Одновременно с этим по-разному происходит запечатление деталей повседневности — различных очевидных деталей и подробностей обыденной жизни — и повседневности, под которой понимается комплекс отношений персонажей к условиям их жизни, их взгляды и поведение, касающиеся ее и проявляющиеся в действиях. Если детали повседневности подвергаются, в первую очередь, прямому запечатлению (особенности и настроение которого, естественно, связано с намерением автора), то повседневность, наоборот, может проявляться ненапрямую — персонажи, следующие тем или иным взглядам, «бытовому здравомыслию», не обязательно проявляют его в типичных и банальных ситуациях. Иными словами, культурные коды, соответствующие опыту обыденной жизни создателей, могут проявляться и в отрыве от него: происходит перенос повседневных воззрений в новый контекст.

Ситуация советского кинематографа в целом аналогична, но при этом заметно усложнена, что напрямую следует из того, какую роль «реалистические» элементы играли в соцреализме и, как следствие, в советском искусстве в целом. Как упоминалось в предыдущей главе, детали повседневности приобретали огромное значение для соцреализма, так как позволяли фантастически-идеалистическому сюжету и миру маркироваться как миру реальному и, благодаря этому, конструировать собственный симулякр реальности. Самостоятельного значения при этом они не имели, выступая только символом реального. Таким образом, детали повседневности, попадающие на пленку, оказывались буквально лишь фоном. И многие детали в фон могут попадать ненамеренно, без четкого сознательного решения создателей.

Одновременно с этим повседневность в смысле жизненных практик, сознания и мышления изгонялась из произведения, подмененная

идеологическими конструктами, или подвергается критике. Здесь намеренность включения очевидна. При этом очевидна и цель ее включения: создание и распространение моделей поведения, новых практик. Очевидна попытка создания и внедрения культурных кодов, но не их отражения. И, в отличие от деталей повседневности, их конструирование является прямой целью в стиле соцреализма, из-за чего они и оказываются в фокусе режиссерского и, соответственно, зрительского внимания, а не фоном.

Верно это, конечно, только для более ранних картин, так как впоследствии сама доктрина соцреализма была пересмотрена и плавно подвергалась изменению, постепенно расширяя свободу авторов в их творчестве. Уже в шестидесятые годы получили распространения приемы изображения в более документальном стиле с целью приблизиться к реалистическому отражению повседневности вместо ее идеологического конструирования<sup>19</sup>.

Таким образом, детали повседневности не подвергались такому же строгому интенциональному отбору, как повседневные жизненные практики. Однако даже контроль за их включением в фильмы постепенно снижался.

Обобщая, можно сделать вывод, что интенциональность или случайность запечатленного со стороны режиссера не является для данного исследования наиболее значимой проблемой, так как в первую очередь нас интересует не вопрос соотношения изображенного с реальностью, но сам процесс репрезентации, ее стратегия. Однако необходимо учитывать достаточно четкую и жесткую позицию по отношению к репрезентации повседневности в оригинальной доктрине соцреализма, аналитический разбор которой расположен ниже.

---

19

[электронный текст] Глебкина Н. В. «Свет мой, зеркальце, скажи»: конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х годов // Вестник культурологии. 2010. ?1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-moy-zerkaltse-skazhi-konstruirovanie-povsednevnosti-v-sovetskom-hudozhestvennom-kinematografe-60-h-godov> (дата обращения: 10.04.2019).



## Социалистический реализм и повседневность

Рассуждая о вопросе различных стратегий репрезентации именно в советской культуре и, конкретнее, в советском кино, неизбежно встает вопрос о соцреализме, его идеалах и их проявлениях. Возвращение этой темы тем более неизбежно, что именно под жестким управлением догматов социалистического реализма началось развитие послевоенного кинематографа и это просматривается насквозь во всех картинах примерно до середины пятидесятых, когда вслед за смертью Сталина и началом правления Хрущева началась общеизвестная культурная «оттепель» и «ревизионистский» пересмотр основных положений соцреализма. Соответственно достаточно легко можно выделить и определить условно названную мной «соцреалистическую» стратегию репрезентации повседневности, которую, в отличие от двух других стратегий, очень легко можно определить и хронологически.

Другой чертой соцреалистической стратегии является ее положение относительно, опять же, двух других: положение предшественника и прародителя. При своей жесткости и строгости определений, эта стратегия применялась при создании картин всех жанров в советском союзе, поэтому когда впоследствии догматы соцреализма начали пересматриваться, а рамки допустимого расширяться, появились другие стратегии, но все они генетически оказались связаны именно с ней. Как следствие разные аспекты соцреалистической стратегии просматриваются и в них, в разной степени и в разном виде.

Возможность как-либо выделить эти «общие» особенности в отдельную категорию — в виде «общесоветской» стратегии или простого набора общих черт советской репрезентации — представлялась интересной и удобной для исследования, однако этому значительно мешают два простых факта: эти черты не проявляются в одинаковой степени и по одному списку в

юмористической и драматической стратегиях репрезентации и при этом практически все они представляют из себя почти полное описание соцреалистической стратегии. Поэтому каким-либо образом выделять эти черты отдельно было бы не только некорректно, но и тавтологично в своей сути.

Обговорить этот вопрос сейчас было необходимо, чтобы в дальнейшем были понятны и появление этих черт при описании других стратегий, и причина этого появления, заключающаяся в их генетической связи с соцреалистической стратегией.

Итак, что же из себя представляет соцреалистическая стратегия?

В прошлой главе были в целом изучены и описаны все основные положения, связанные с догматами социалистического реализма, выводы исследователей о взаимоотношении стиля в целом с повседневностью, его тенденцию к дереализации и конструированию собственного симулякра реальности. После изучения эмпирического материала был сделан вывод, что в фильмах, создававшихся с конца войны и до, примерно, середины 50-х годов эти принципы воплощались в полной мере. В более ранних, довоенных фильмах 30-х и начала 40-х годов они, конечно, тоже проявлялись, возможно, даже более ярко, однако эти картины, что очевидно, выпадают за хронологические рамки данного исследования. Что менее очевидно — довоенные и послевоенные фильмы различаются и принципиально: в первом случае идет полноценное формирование и внедрение новых канонов в искусстве, во втором же эти каноны, преобразовавшиеся в свои собственные культурные коды, оказываются репрезентированы. Т.е. в послевоенные годы происходит уже не конструирование симулякра, но его утверждение через повтор и репрезентацию.

Представляется важным, что канон полноценно закрепляется и кодифицируется в кинематографе как раз перед самой войной, после чего происходит его незначительное (на тот момент) переосмысление, которое

уже именно в рассматриваемый период переходит в закрепляющий повтор.

Конечно, это не значит, что фильмы, использующие соцреалистическую стратегию репрезентации повседневности полностью прекратили свое существование после середины пятидесятых годов — вполне возможно отыскать и более поздние картины, такие как, например, «Принимаю бой» 1963 года (режиссер Сергей Микаэлян) — не говоря уже про упоминавшееся выше «генеалогическое» влияние соцреалистической стратегии.

Соцреалистическая стратегия репрезентации повседневности наиболее полно воплощает в себе оригинальные постулаты социалистического реализма, благодаря чему можно ясно и четко определить ее цель, основные мотивы и средства. Целью ее является конструирование идеальной, идеологически верной реальности, в которой зрителям предоставляется четкий образец социалистически верных взаимоотношений и моделей поведения. Ключевой мотив — мотив развития, перехода от нерационального (чаще всего критикуется и выставляется таковым эгоизм) несоветского состояния к положительному, социалистическому. Модель перехода «плохое несоциалистическое — хорошее социалистическое» действительно общая и может относиться к широкому кругу персонажей: будь то маленькая девочка, впервые пошедшая в школу («Первоклассница»), начинающие артисты («Солистка балета»), уже состоявшиеся артисты и ученые («Весна») или молодая жена («Чужая родня»).

Детали и конкретные слова разнятся в зависимости от ситуации, но и способ перевоспитания остается одинаковым во всех случаях: суровые, достаточно сухие и четкие наставления от авторитарной фигуры, которая представляет собой официальную власть (учительница, режиссер, преподаватели в театральном училище). В более редких случаях таким воплощением идеала выступает главный герой, представляющий из себя собрание лучших социалистических качеств и характеристик. К примеру, в

фильме «Чужая родня» режиссера Михаила Швейцера протагонист картины, молодой муж Федор, является передовиком в своем колхозе, активно поддерживает идеи коллективизации и альтруистической взаимопомощи, из-за чего у него и возникают постоянные конфликты с женой и ее родственниками. И, полагаясь практически исключительно на собственные — советские — идеалы он достигает многого, с легкостью меняя мнение других колхозников по вопросам жизни и труда. Перевоспитание собственной жены дается Федору куда тяжелее (включая, в том числе, удерживание ее в больнице против своей воли и, практически, шантаж новорожденным ребенком), но момент ее согласия, ее «перевоспитания» оказывается кульминацией и триумфом всей картины.

Собственно, в этом и заключается сюжет перевоспитания или, как его еще иногда называли (относя, в первую очередь, к перевоспитанию заключенных) в оригинальных постановлениях, «перековки» Развитие персонажа в сторону поддержки и принятия идей коммунизма и социализма, насколько бы абсурдным оно не казалось со стороны здравого смысла и практик повседневности. Идеал передовика, рабочего, который может развиваться и быть примером даже артистам и власти — как в случае с упоминаемым (но не показываемым) каменщиком, которого художественный руководитель из фильма «Солистка балета» (режиссер Александр Ивановский) приводит в пример молодому певцу-солисту, критикуемому за излишнее «любование голосом». Но характерно, что передается и освещается этот пример через представительство власти.

Это вообще типично — представители власти оказываются главными авторитетами в жизни героев и определяют все оценки, задают направление движения, даже если это доходит уже до абсурда. Так, режиссер Громов («Весна», режиссер Григорий Александров) отсылает главную героиню (одну из двух и единую в лице Любви Орловой) изучать любовь(!) и все что с ней связано по методическим материалам, которые были официально одобрены

В случае же Маруси («Первоклассница, режиссер Илья Фрэнз), которая души не чаяла в своей учительнице Анне Ивановне (из школы Сталинского района Москвы, что характерно, хотя возможно и ненамеренно), это приводило к цитированию пройденного в школе материала как руководства к действию в смертельно опасной ситуации. Которое, что удивительно, оказалось точно подходящим и помогало!

То есть, даже несмотря на абсурдность (примеры, взятые из школьных уроков для выживания в пургу, каменщик как образец для подражания певцу, изучение любви по методичке), эти уроки власти показываются как действенные и адекватные. В нарративе фильма следование им вознаграждается, в то время как отхождение от них — наказуемо и критикуется. И когда подобная абсурдность оказывается оценена положительно и принимается за идеал, ее противоположность — бытовое мышление и повседневность — отвергается.

Возможно, это звучит слишком жестко, однако репрезентация повседневности в рамках этой стратегии оказывается ограничена почти исключительно ролью антагониста социалистического идеала, лишённого сочувствия и наделённого только отрицательными сторонами. Персонажи, представляющие эти модели критикуются. Тесть и теща из «Чужой родни» показываются как эгоистичные и нелюдимые, отрезанные от общества за свою зажиточность и хозяйственность. Мать второй героини «Солистки балета» критикуется даже собственным мужем за попытку обойти трудовой путь и помочь дочери прославиться, расхваливая ее среди зрителей. Так схематически, в темных тонах и происходит изображение повседневности.

Кроме этого теоретически в предыдущей главе уже обсуждалось, что соцреализм тяготеет к тому, чтобы исключать и реальность из своих произведений, конструируя собственную. Конструирование этой реальности происходит в первую очередь сюжетными средствами как более литературными (что влияет в том числе и на кинематографичность картин, но

об этом будет сказано ниже), а завершается и помещается в существующие условия эта гиперреальность уже с помощью тавтологических символов-деталей повседневности. Множество различных по своей форме маркеров включаются в кадр, не всегда интенционально, чтобы связать реальное обыденной жизни с гиперреальностью соцреализма.

Как и довоенные фильмы, которые чаще всего и приводятся в пример по вопросу использования бытовых деталей, в послевоенных советских фильмах интерьеры и быт несут на себе мало информации, кроме тавтологичной саморепрезентации, самосимволизма. На практике в этих фильмах вещи тождественны сами себе. Однако, заметны небольшие изменения: в редких случаях эти символы реальности приобретают кинематографический характер, рассказывая часть истории (вещи, подаренные новорожденному сыну Федора из «Чужой родни» говорят о поддержке со стороны односельчан, в то время как богатый интерьер дома его тестя и тещи демонстрируют их характер) и даже начинают сосуществовать с откровенно фантастическими элементами (в фильме «Весна» сам сюжет построен на необычайном сходстве двух героинь, одна из которых занимается созданием установки для сбора солнечной энергии).

Несмотря на небольшие кинематографические эксперименты, литературность ранних советских послевоенных фильмов оказывается очень важным аспектом, который необходимо глубоко понять. Как уже упоминалось в предыдущей главе, большое число советских фильмов являются прямыми экранизациями литературных произведений, однако их литературность заключается не в столь поверхностном факте, но в куда более тонких моментах кинематографии, вернее в превалировании литературных приемов — монологов и диалогов — над кинематографическими. При этом без какой-либо зависимости от того, являются фильмы экранизациями или нет.

Для примера мы предлагаем сравнить два фильма, принадлежащие

этому периоду: «Первоклассницу» (1948 г.) и «Чужую родню» (1955 г.). Оба фильма используют сюжет перевоспитания, между ними есть заметные кинематографические различия, они созданы с интервалом в семь лет, чем, возможно, это различие и объясняется — если сравнивать более близкие по времени создания фильмы «Первоклассница» и «Солистка балета» (1946 г.), то заметно, что они практически идентичны по использованию кинематографических средств, за исключением сценических эпизодов, но об этом будет сказано ниже.

«Чужая родня» при сравнении оказывается более кинематографична, так как чаще используются приемы монтажа или сложных перспективных построений, чтобы выделить, например, намерение персонажей или их эмоциональное состояние, как происходит в сцене сенокоса (полной различных бытовых подробностей, вроде ухода за косой, самого хода труда), где кадры работы Федора и его тестя не показывают их в деле одновременно, разъединяют их, демонстрируя их напряженный конфликт. Похожим образом в последней сцене фильма кинематографически показывается одиночество и отчужденность тестя и тещи в богато обставленном доме, где они показываются через слои возникающих вещей, за ними, но пространство остается пустым. Обе сцены сняты без диалогов между персонажами, создавая напряжение и чувство отчужденности, однако, и здесь проступает литературность картины: в обоих случаях сцены не обходятся без наррации от лица Федора, который дает оценку их действиям, проясняет происходящее и вносит в него окончательную ясность. То есть, даже когда кинематографически смысл показан ясно, он еще раз проговаривается и уточняется, получается, опять, некая тавтология, но теперь уже не символов-вещей, но смысла.

В «Первокласснице» такой тавтологии смыслов не возникает, но только потому, что постановка диалогов оказывается гораздо более статичной и ровной, невыразительной самой по себе. Практически вся картина состоит из

средних, общих и, более редких, крупных планов, запечатлевающих персонажей и их лица во время диалогов. Камера здесь приобретает объективный характер, даже при том, что работает очень близко с людьми, она их демонстрирует без большой эмоциональной напряженности или оценки. Главное в этих сценах — диалоги, в которых четко разделяется должное и неправильное, имеется явный дидактический (что более чем уместно для фильма о школьной жизни) посыл. Вся важная информация обязательно проговаривается или показывается в письменной форме на экране. Таким образом, выразительность достигается почти исключительно за счет литературных, письменных приемов — изображение играет вспомогательную и второстепенную роль.

Диалоговые, сюжетно-важные моменты показываются полностью аналогично и в других соцреалистических фильмах. Со временем отдельные сцены приобретают большую выразительность, как это происходит в «Чужой родне» или «Весне». Однако в последней, фильме 1947 года, кинематографическая выразительность допускается не в сюжетно-диалоговых сценах, но в специфических сценических эпизодах, где показываются эстрадно-театральные номера. Это, видимо, отвечало вкусу аудитории того времени, кроме того позволяя показать широкой аудитории какие-то малодоступные зрелища. Можно было бы даже говорить о жанре «фильмов-концертов», но кроме фильмов с избытком подобных моментов («Весна», «Солистка балета», «Карнавальная ночь», из довоенных можно вспомнить «Цирк»), так сказать «специализированных», сценические эпизоды появляются и отдельно, разово, в картинах («Первоклассница», «Верные друзья»). И из-за того, что их, как правило, слабая связанность с сюжетом является характерной чертой этих эпизодов, их можно рассматривать больше как признак эстетических вкусов данного периода в целом, чем как отдельный жанр.

Именно по причине своей слабой связанности с сюжетом эти эпизоды

могут быть более кинематографичны, как в случае с вступительной сценой в «Весне», где происходит быстрый монтаж разных планов и кадр выстроен сложно, с обилием разнонаправленно движущихся элементов. При этом «могут быть» не значит, что они такими будут — съемки выступлений в «Солистке балета» сняты разнопланово, но статично, зрелище просто показывается зрителю «как есть». Как это происходит и с диалогами и сюжетными сценами — они в фильмах так продолжают быть некинематографичными.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в данной стратегии ключевой момент репрезентации повседневности — это необходимость подкрепить, обосновать и оправдать основные идеологические тезисы любой картины. В целом это проявляется в том, что обыденные модели поведения противопоставляются (при этом, естественно, не в их пользу) социалистическим, коммунально-общественным моделям, которые выставляются в позитивном свете. Такие продвигаемые модели поведения используют для своей «реализации» бытовые детали-символы, чье изобилие позволяет им создавать фон для произведения. Фон этот, при этом, обыкновенно маловыразителен и исключительно функционален. Достигается же это идеологическое построение практически исключительно литературными приемами через диалоги и наррацию, кинематографические средства используются слабо и вторично, только в иллюстративной функции.

## **Юмористическая и сатирическая репрезентация повседневности**

Комедийность, как упоминалось выше, была присуща и работам периода до «оттепели», однако комедийность в данном случае отличалась от некомедийных работ скорее большим количеством шуток и песен, некой «развлекательностью» содержания, как в случае с фильмами-концертами,

нежели другим подходом к материалу фильма.

Юмористическая стратегия репрезентации гораздо глубже и она основана именно на совершенно ином подходе к материалу, представляет собой действительно другой дискурс. Главным инструментом этого дискурса является высмеивание того, что обозначается как плохое или неподобающее. Высмеивание — это очень интересный критический прием, который не столько открыто критикует те или иные практики, сколько выставляет на показ их несостоятельность и лишает их какого-либо положительного статуса.

Чтобы лучше понять разницу между юмористической и соцреалистической стратегиями предлагаю обратиться к фильму Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь», в чем есть и некоторый символизм, учитывая что именно соцреалистическая сухость и выдержка оказываются целями высмеивания. Эта картина, снятая 1956 году, еще содержит в себе «комедийные» элементы, свойственные фильмам-концертам «малюкартинья», такие как изобилие постановочных сценок и номеров, свойственных другим развлекательным видам искусства — цирку, спектаклю, эстраде.

Но при этом в ней очень ясно просматриваются моменты высмеивания, главным объектом которого оказывается директор Огурцов и его «серьезный» подход к организации новогоднего бала. Высмеивание Огурцова проявляется во всех элементах кинематографического языка, посредством которых он формируется как очень сухой и безжизненный человек, которого его подчиненные воспринимают больше как преграду на пути веселья, чем как своего начальника. Это достигается за счет его постоянного противопоставления более легким и веселым персонажам и сценкам: Огурцов всегда сух и строг в своем коричневом полосатом костюме, в то время как окружающие его персонажи одеты в более яркие цвета, если не в свои сценические костюмы, его реплики — короткие приказы и распоряжения, в то время как речь остальных — живая, и, более того, по ней

становится ясным пренебрежительное и шутливое отношение к распоряжениям Огурцова. Камера как бы становится на сторону коллектива и поддерживает их точку зрения — одновременно с этим высмеивая косность Огурцова, показывая ее как отрицательную и недостойную черту. Эта косность становится главным (если не практически единственным) предметом юмора в картине.

Таким образом, можно четко увидеть разницу между юмором или, конкретнее, юмористическим высмеиванием, и комедийностью: юмор содержит в себе достаточно явный критический посыл, в то время как комедия развлекательна, критическое или поощрительное отношение в ней выражается напрямую через буквальный текст — проговаривается положительными персонажами. Это можно увидеть в большинстве картин, снятых с 1946 по 1955 годы, однако стоит обратить внимание на пример из картины «Солистка балета» 1946 года, где все персонажи-наставники именно напрямую говорят о своем недовольстве трудом учеников и призывают следовать образцам. А единственного «отрицательного» персонажа — маму балерины-подруги главного персонажа — столь же в открытую критикует ее муж, тоже призывая ее следовать социалистическим идеалам труда.

В этом и состоит главное инструментальное различие между юмористической и соцреалистической стратегиями репрезентации. Кроме инструментального различия большое значение имеет, естественно, и различие в отношении к повседневности. В юмористической стратегии репрезентации повседневность не является антагонистом социалистических идеалов, к борьбе с которым фильм призывает. Повседневность представлена более органически и сложно, о чем будет подробнее сказано ниже.

При этом, как тоже обговаривалось выше в этой главе, юмористическая репрезентация наследует от соцреалистической концепции многие моменты. В первую очередь это касается формальной стороны и целей. С последними все максимально ясно и отлично сочетается с основным инструментом

юмористической стратегии — высмеиванием: целью этой стратегии является критика явлений, не подходящих советскому государству и обществу, которые и оказываются под прицелом юмора и сатиры. Касательно, в свою очередь, формальной стороны — это, например, подобное соцреалистической стратегии разделение на положительных и отрицательных персонажей или превалирование в советских комедиях соцреалистического сюжета перевоспитания, который сохранялся в течение всего зрелого периода советской культуры.

Данная цель оказывается близка (если не полностью тождественна) цели, стоящей не только за соцреалистической, но и за драматической. Различие, кроме инструментального, кроется еще и в отношении к повседневности и ее роли в повествовании и темах, которые допускаются или не допускаются к репрезентации в драматической или юмористической стратегии.

Определив основные черты сходства и различия между юмористической стратегией репрезентации повседневности и двумя другими, далее в этом параграфе будет представлено более подробное описание и анализ именно функционирования юмористической стратегии, обратив также особое внимание на ее побочную ветвь — сатирическую стратегию.

Самым весомым и заметным «наследием» соцреалистической стратегии оказывается уже упоминавшиеся выше нарративы перевоспитания и наказания, с целью привести героев фильма к идеалу, к положительному, выраженной через сюжетное построение картины. В юмористической стратегии, как и в соцреалистической, очевидна центральная линия, противопоставляющая «было — стало», раскрывающая произошедшее перевоспитание и, естественно, перемены к лучшему.

При этом, при сохранении общего сюжета картины, далеко не всегда перевоспитание идет к социалистическому трудовому идеалу. Часто оно,

наоборот идет по пути от излишней жесткости и сухости соцреализма к жизнеутверждающей радости, которая соотносится с более здравомыслящими повседневными моделями поведения. То есть происходит практически полный переворот парадигмы в сюжете перевоспитания.

Один из примеров такого переворота уже был приведен выше в фильме «Карнавальная ночь», но более яркие и ясные примеры возникают значительно позже, в 70-е годы. Так, именно такое раскрытие сюжета перевоспитания представляется нам в образах женщин-директоров в фильмах «Служебный роман» (режиссер Эльдар Рязанов) и «По семейным обстоятельствам» (режиссер Алексей Коренев). Для них обеих негативно помечается их первоначальное трудоголическое состояние, которое в соцреализме обыкновенно маркировалось как идеал и как то, что разрешало все проблемы в жизни героев. Теперь оно само проблематизируется и высмеивается.

Хотя, что важно отметить, даже в этом случае в первую очередь критикуется через высмеивание неустроенность и отрезанность от обычной жизни, что тоже показывает переворот этой парадигмы, нежели любовь к работе как таковую. И появление интереса к жизни за пределами работы демонстрируется как положительное развитие для персонажей. То есть, в данном случае перевоспитание — это переход к повседневным моделям поведения. Демонстрируются же эти интересы через изменение (зачастую радикальное) внешнего вида персонажей, их манеры поведения, которое больше согласуется с представлениями остальных представленных в фильме эпизодических и второстепенных персонажей: уход Галины Аркадьевны («По семейным обстоятельствам») с работы вовремя совпадает с увещеваниями ее заместителя в начале фильма, а преображение Людмилы Прокофьевны («Служебный роман»), которую «за глаза» в картине ее работники называли «наша мымра», идет под чутким руководством ее секретарши Верочки.

Вообще, что очевидно, целями такого перевоспитания оказываются женщины и их преобразование идет по линии к более яркому и общественно принятому проявлению женственности, в чем очевиден гендерный подтекст. Это интересный момент, который заслуживает более подробного изучения, однако он выходит за пределы данного исследования, поэтому ограничимся упоминанием этого наблюдения.

В целом, этот «переворот перевоспитания» интересен, но представляет из себя скорее экстремальную форму и, хотя и встречается, все равно встречается реже чем сам сюжет перевоспитания, который возникает в комедийных фильмах повсеместно и, в большинстве случаев, все так же идет по канве поворота персонажа в сторону социалистических ценностей: прилежного труда, взаимопомощи, товарищества — и, соответственно, отказа от предыдущих, несоциалистических и пагубных, ценностей, которые маркируются как отрицательные, но сами по себе присутствуют в обществе и быте, являются частью советской повседневности.

Но как же происходит эта маркировка? Она происходит через высмеивание этих порочных моделей поведения. Даже если они имеют практический и рациональный смысл в пределах обыденной жизни, они критикуются и высмеиваются, благодаря чему лишаются статуса и значения в глазах зрителей.

Хороший пример подобного функционирования высмеивания и негативной репрезентации повседневности можно увидеть в фильме Георгия Данелия «Афоня». Главный персонаж фильма на момент его начала, представляет из себя коллекцию достаточно типичных для советского общества негативных характеристик: алкоголик, тунядец, берущий барыши за свою работу и обманывающий людей, он живет неустроенно. Все эти характеристики высмеиваются в диалогах и несурзных поступках героя, иногда напрямую отрицаются другими персонажами фильма (например, в сцене обеда со студентами-учениками, которые демонстративно

отказываются от своей части барыша и того, чтобы Афоня со своих денег их накормил). Через высмеивание поведение Афони, его привычки и повадки, представляется жалкими и низким, недостойными подражания — так реализуется критическое отношение к ним.

Что характерно, большая часть этих высмеиваемых характеристик (по сути, повседневных моделей поведения) представляет собой антиподы социалистических ценностей, но интересно наличие последней — неустроенности быта — которая не вписывается в ценности социализма. В течение фильма Афоне разные люди несколько раз говорят по отсутствие телевизора у него, что это странно, что намекает на его несоответствие общему уровню жизни советских граждан и тому, что между ними уже считается нормальным. Из этого следует, что в комедиях критике подвергается уже не только не соответствующее социалистическим идеалам, но и, в большей степени, не соответствующее социальным идеалам и убеждениям общества. В эту же категорию попадает и высмеивающе-критическое отношение к излишнему трудовому, социалистически-правильному рвению директоров в «Служебном романе» и «По семейным обстоятельствам», а также аналогичный персонаж управдома из «Бриллиантовой руки».

Однако при некотором повороте даже в том, что высмеиваемые практики-антиподы отбираются уже с позиции повседневных практик, большая их часть все равно соответствует социалистическому идеалу. Что не высмеивается — так это идеалы сами по себе, советская власть, ее представители и атрибуты. При этом запрет на высмеивание власти не означает запрета на высмеивание аспектов повседневности, связанных с властью и властными структурами. При этом проблемы, даже типичные, выставляются скорее как личные недоработки и мелкие недостатки отдельных людей, но, конечно, не системы в целом. Множество примеров подобного высмеивания можно найти в сатирическом теле- и киножурнале

«Фитиль», где нерадивых начальников и организаторов изображали очень часто (эпизоды «В любую погоду», «Бег трусцой», «Безответственный ответственный» и многие другие).

То же самое можно сказать и про все остальные присутствующие в советском обществе недостатки, вроде алкоголизма, тунеядства и так далее. Их присутствие осознается и показывается на экране, при этом активно подвергается критике через высмеивание. Кроме высмеивания моделей поведения происходит и высмеивание отдельных аспектов-практик привычной повседневной жизни. Но высмеивание отдельных практик тоже достаточно ограничено: высмеиваются поверхностные, внешние аспекты, прямые проявления, а не их системный характер и более глубокие причины и последствия высмеиваемого. Так, в самом начале фильма Эльдара Рязанова «Ирония судьбы или с легким паром» высмеивается типовое жилищное строительство в СССР, но критике подвергается только внешнее однообразие домов, отсутствие декоративных элементов — но не их эксплуатация, недостаточно продуманная проектировка кварталов или что-либо еще из их структурных проблем, которые приводят к критике этих кварталов в наше время. Высмеиванию подвергаются только мелкие и поверхностные проблемы и элементы.

Примеров такого высмеивания отдельных повседневных практик множество в советском кинематографе, они разбросаны небольшими этюдами или мелкими деталями по фильму. Здесь мягко критикуются самые разные аспекты советской жизни: общепит (эпизод «Громоотвод» из «Фитиля»), работа советских организаций (сцена с поиском радиодеталей в «Иване Васильевиче...» Леонида Гайдая, подбор подходящей няни в «По семейным обстоятельствам» или четвертый эпизод из мультфильма «Ограбление по...», посвященный советским реалиям), невыразительность домов, работа гостиниц («Мимино», режиссер Георгий Данелия) и так далее.

Когда же происходит высмеивание не отдельных практик, но целых

моделей поведения, то становится заметно, что в юмористической стратегии репрезентации они воплощаются в персонажах, представляющие негативно оцениваемые практики повседневности, которые при этом часто занимают важное (если не главное) место в повествовании (как Афоня из одноименного фильма).

Может выглядеть парадоксальным, что негативно оцениваемые практики оказываются в фокусе картины, являются иногда даже чертами главного героя. Однако парадокса в этом никакого нет, потому что эти практики, оказываясь в фокусе комедии, осмеиваются, т. е. выставляются исключительно так, чтобы вызывать у зрителя не сочувствие, но смех и презрение, за счет чего и понижается статус изображенного в их глазах. При этом высмеивание оказывается не прямым и потому менее очевидным способом критики. И, таким образом, даже при активной демонстрации отрицательных с точки зрения идеологии практик посыл и перевоспитание (или, по крайней мере, его возможность, как это и случается с Афоней) в соответствии с основной идеологией сохраняются в полной мере.

Таких несоответствующих социалистической идеологии моделей поведения (и, соответственно, типов персонажей), которые, тем не менее присутствуют и даже играют заметную роль в фильме, достаточно много, они разнообразны и встречаются из фильма в фильм, составляя список высмеиваемых персонажей, которые являются репрезентируют отрицательные стороны советской повседневности

Во главе этого списка, в первую очередь, необходимо поставить алкоголиков и потребление алкоголя в принципе. Хотя самая жесткая и запомнившаяся населению антиалкогольная компания пришлась на середину 80-х годов, борьба с алкоголизмом велась на протяжении всей истории Советского Союза. При том, что важно, борьба велась именно с алкоголизмом, но не с потреблением алкоголя как таковым, потому что продажа спиртного приносила заметную прибыль государству — осуждению

подвергались только крайние формы потребления с целью их исправления. Соответственно, и репрезентировались только крайние формы потребления алкоголя. Кроме уже несколько раз упоминавшегося Афони, тут можно привести примеры и эпизодических персонажей (алкоголик в «По семейным обстоятельствам», «Трезвый подход» из «Фитиля»), и главных-второстепенных («Афоня», Федя из «Операции Ы и других приключений Шурика», практически вся семья из мультфильма «Новые большие неприятности» режиссеров Валентины и Зинаиды Брумберг, «Самогонщики»).

Отдельно тут хочется выделить тройку персонажей из короткометражного фильма Леонида Гайдая «Самогонщики», которые становятся героями эксцентричной комедии не только как пьяницы, но и как мелкие предприниматели (их намерение продавать свой продукт становится очевидно из их песни). Предпринимательство в СССР официально признавалось одной из форм «социального паразитизма» и было уголовно наказуемо, при том что выполняло важные и полезные для общества функции. И мелкие торговцы («Операция Ы...», «Иван Васильевич меняет профессию»), и предприниматели более высокой ступени (например, маклер из «По семейным обстоятельствам»).

Нельзя забывать, что и обычная торговля находилась в социально привилегированном, но полуполюгальном положении, что тоже отразилось в кинематографе (яркий образ директора рынка из «Гаража», буквально купившей себе место в гаражном кооперативе НИИ).

Преступники и хулиганы тоже возникали как демонстрируемый в комедиях тип персонажей («Бриллиантовая рука», «Ограбление по...», «Джентльмены удачи», «Иван Васильевич меняет профессию», эпизодический преступник с «добрыми глазами» в «Мимино»), иногда достаточно точно отражая и характерное поведение преступников, детали их быта. С ними тоже возникает сюжет перевоспитания, что особенно ярко

видно на примере троицы персонажей-воров из фильма режиссера Александра Серого «Джентльмены удачи», которые под началом Трошкина переосмысливают свою жизнь и поворачивают в сторону исправления. Однако кроме нее возникает и тема простого наказания — таких персонажей под надзором доблестных органов милиции уводят из картины, предположительно для последующей перековки уже в тюрьме.

К слову о милиционерах, представители власти (особенно высокой, а не местной власти) редко появляются в картине, при этом часто оказываясь идеализованными и обобщенными фигурами, буквально высшей инстанцией, к которой апеллируют разные персонажи (например, в эпизоде «Безответственный ответственный»), а милиционеры предстают доблестными и достойными представителя советской системы. Даже в случае, когда милиционер (в данном случае в пример можно привести следователя Мячикова из фильма «Старики-разбойники») производит какие-либо неприглядные действия, то милиционеру дается оправдание в пределах фильма, он получает положительную характеристику, а все его проступки выставляются в доброжелательном виде и оправдываются.

Другое дело — уже упоминавшиеся изображения недобросовестных начальников-тунеядцев, которые допускаются, но предстают или для самого мелкого начальства, или представляются как личные недостатки отдельных людей.

Тем не менее есть один вариант юмористической репрезентации, когда критика оказывается более жесткой — сатирическая репрезентация. Различие юмора и сатиры достаточно тонкое, но в случае с советским кинематографом сатира отличается более прямым подходом и, зачастую, доведением его до абсурда. В целом же сатира следует пути юмористической стратегии репрезентации, поэтому решение выделять ее в отдельную стратегию было признано излишним. Сатира более присуща короткометражным форматам вроде киножурнала (уже не раз упоминавшийся «Фитиль») и анимации

(«Большие неприятности» 1961 года и «Новые большие неприятности» 1973 года) — жанрам, менее склонным к попыткам изображать реальность или подражать ей внешне. Благодаря этому доведение до абсурда и заключенный в нем посыл оказывается ярче и «безопаснее» для социума, так как происходящая дереализуется — представляется изначально как кривое зеркало.

В полнометражных игровых картинах, где происходящее тоже доводится до абсурда, дереализация происходит за счет фарсового сюжета (как в картине Эльдара Рязанова «Старики-Разбойники») и сильной стилизации происходящего («Последний жулик», латвийский фильм режиссеров Вадима Масса и Яна Эбнера). Благодаря же такой дереализации возникает возможность острее высмеивать уже упоминавшиеся пороки (преступность в случае обоих фильмов), применяя к ним более острую критику: в «Стариках-разбойниках», к примеру, немалая часть сюжета крутится вокруг несуразности и абсурдности официальных требований и событий (будь то экзамен по стрельбе или проводы на пенсию), упоминается и критикуется сложная и почти табуированная тема блата на работе.

По похожей причине другой областью, где сатира нашла свое воплощение, стали фильмы-экранизации про раннесоветскую эпоху, уже отделенную десятилетиями от актуальной реальности: экранизации произведений Ильфа и Петрова и фильм по рассказам Зощенко «Не может быть!». В них высмеивание получается всеобъемлющим и полным, ей подвергается жизнь и повседневность в целом, как таковая, во всех деталях: личные взаимоотношения, взаимодействия в обществе и т.д. Но при этом самые сильные акценты падают в те же места, что и в целом по юмористической стратегии репрезентации. Аналогично место власти оказывается представлено как нечто превосходящее и положительное, безукоризненное.

Итак, повседневность в юмористической стратегии репрезентации

предстает многогранно и гораздо полнее, чем в предшествующей стратегии. Кроме очевидных деталей повседневного быта, гораздо шире оказывается представлены разные модели поведения и практики повседневности, повсеместно встречавшиеся в советском обществе и его быте. При этом отнюдь не все из этих моделей и практик признавались допустимыми на официальном уровне, а на уровне их репрезентации в кино — они оказывались осмеяны, т. е. выставлены на показ как неподобающие и лишены своего статуса. При этом важно, что высмеивались практики лишь по отдельности и в тех аспектах, где они меньше всего соприкасались с систематическими и глобальными проблемами советского общества, которые не находили своей репрезентации в кино. Единственным примером высмеивания всего общественного порядка можно назвать изображения в сатирических тонах и, особенно, экранизации сатирических произведений не про современную обыденную жизнь, но про предшествующие формации — главным образом НЭП.

### **Драматизация повседневности**

Драматическая репрезентация повседневности значительно отличается как от комедийной, так и от соцреалистической комедии. Самое основное и корневое различие состоит в том, что драматический фильм серьезен, из чего следуют все остальные его особенности.

Эта серьезность отличается от нарочитой соцреалистической серьезности и важности вниманием к человеческой жизни, мотивам, движущим человеком и его поступками, к его окружению. Это означает совершенно отличный набор тем, к которым обращаются драматические фильмы. В первую очередь это означает, что эти темы и конфликты берутся больше из опыта повседневной жизни и быта, а не из борьбы идеологически-пропагандистских построений с повседневностью. Благодаря этому

происходит включение повседневности в картины.

Естественно, сохраняется идеологическая система координат, в которой раскладывается и прописывается местоположение и оценка всех персонажей, их действий в нарративе, тем не менее, сами персонажи и их проблемы больше берутся из опыта обыденной жизни, появляются фильмы, отражающие действительные заботы и проблемы, иногда даже прямо основанные на реальных событиях, как фильм «Обвиняются в убийстве» режиссера Бориса Волчека, сюжет которого базируется на трагическом бытовом убийстве, совершенном самыми обычными и благополучными гражданами, передовиками и, по всем принятым метрикам, достойными членами общества.

То есть видно, что проблемы повседневности, которые в соцреалистической стратегии репрезентации не могли быть включены в фильм из-за того, какую тень они кидали на все общество и были слишком мрачными для идеологически выверенных фильмов. Драматическая же репрезентация не избегает их, изображая сложные и неоднозначные взаимоотношения в советском обществе: клеветничество («Авария», «Разные судьбы»), преступность («Место встречи изменить нельзя», «Обвиняются в убийстве»), социальное неравенство (то, как относятся к Ивану Приходько в доме его богатого сослуживца в фильме «Белорусский вокзал», как темы возникало и в «Разных судьбах» и в «Москва слезам не верит»), сложное положение и судьбу женщин в советском обществе, особенно что касается судьбы матерей-одиночек («Безотцовщина», «Человек родился», «Женщины», «Простая история», «Москва слезам не верит»), семейные проблемы («Экипаж») и множество других тем.

И, хотя все большее и большее число этих тем допускается в советский кинематограф, в них уже нет мотива перевоспитания — персонажи показаны как они есть, нет обязательного элемента, что персонажи, промаркированные как отрицательные, поймут неправильность своих поступков и станут ближе

к социалистическому идеалу. Чаще стало встречаться наказание за проступки и негодное поведение, иногда очевидное и даже физическое (финальный приговор убийцам в «Обвиняются в убийстве», оплеухи нерадивому и безответственному сыну в фильме «Человек родился» режиссера Василия Ордынского), в других случаях более символическое, но ясное в пределах сюжета фильма (судьба Тани, которую отвергают все кавалеры и которая, в отличие от остальных героев, не развивается к концу фильма и не может рассчитывать на какие-то ясные перспективы в своей жизни в «Разных судьбах») — но во всех случаях лишённое возможности перейти в перевоспитание этих персонажей в рамках самого фильма и не обозначенное для них как возможность их дальнейшего развития. Наиболее явно это наблюдается в картинах, посвящённых проблемам преступности, например в «Обвиняются в убийстве» главный вопрос — кто виновен, а не возможность перевоспитания четырех преступников и хулиганов.

Идея перевоспитания и изменения взгляда персонажей на мир в более позитивную сторону сохраняется, но это уже перевоспитание, ограниченное положительными персонажами, редко выступает как основной сюжетный посыл и проблема, а также иногда приобретает черты неоднозначности. Так, в фильме «Человек родился» главная героиня Надежда в течение картины постепенно раскрывается и принимает помощь и чувства ответственного и доброго студента Глеба, однако ее перемена, во-первых, не такая разительная, как это характерно для сюжета перевоспитания, во-вторых, эта перемена не завязана так сильно на социалистические идеалы и требования — она куда ближе к представлениям о плохом и хорошем из повседневности.

Другим примером, наглядно показывающим возникающую неоднозначность, можно назвать всю совокупность взаимоотношений между Жегловым и Шарповым из многосерийного телефильма «Место встречи изменить нельзя». Начиная с самого первого эпизода между этими персонажами выстраивается схема отношений «учитель — ученик», в

которой Жеглов явно показывается и сценарно, и кинематографически (в первую очередь через сочетание кадров его решений или его слов с одобрительным и даже радостным выражением на лице Шарапова) как более опытный учитель, носитель мудрости и пример для подражания. Несмотря на это позже в сериале раскрывается его неоднозначность: ярче всего это видно на примере сцены с делом Груздева, где сначала, как и прежде, Жеглов показывается как правый учитель-наставник, но как только выясняется, что он сам унес дело и весь этот скандал подстроил — кинематография встает на сторону Шарапова (он доминирует в кадре, весь средний план сфокусирован на его лице и его эмоциях, Жеглов показан оправдывающимся), демонстрируя нам его злобу и недовольство как обоснованные. Зрителям показывается неоднозначность персонажа и его решений, их несправедливость — даже при том, что Жеглов — представитель власти.

Вообще, если в комедийной и соцреалистической стратегиях репрезентациях представители власти и, особенно, представители милиции как сама символическая власть, изображаются исключительно как компетентные и добросовестные сотрудники, то в драматической стратегии репрезентации это уже выходит совершенно не так. При этом, конечно, представители власти и даже управленцы не занимают нишу отрицательных персонажей, но они уже не идеализируются. Они представляются как часть общества и как носители вполне допустимых здравым смыслом сомнений, им разрешено делать ошибки. Одновременно с этим их работа и сами представители закона и власти чаще становятся фокусом фильмов. Кроме «Места встречи изменить нельзя», хороший пример представляют такие фильмы как «Обвиняются в убийстве» (режиссер Борис Волчек) и «Авария» (режиссеры Александр Абрамов и Наум Бирман). В данном контексте особенно интересен пример фильмов серии «Следствие ведут ЗнаТоКи», которые с самого начала несли на себе миссию создания приятного и

человечного образа работника правоохранительных органов<sup>20</sup>.

Первый фильм посвящен вопросу расследования убийства и главным персонажем там выступает судья Хромова. Она пытается построить правильную версию произошедшего, учесть всю имеющуюся информацию, чтобы не допустить ошибку. И большое количество хронометража уделено ее размышлениям о виновности подсудимых и наказании для них, и интересно, что наиболее сильная сцена, показывающая ее сомнения и внутренний диалог, происходит не в зале суда, но в антураже ее собственной квартиры, за готовкой ужина и другими домашними делами, что показывает ее персонажа не просто как условную «функцию», но показывает и ее личный опыт. Он так же показан через то, как окружающие относятся именно к ней: фильм начинается с сцены, в которой предлагается снять судью Хромову с ведения этого дела, а затем второстепенный персонаж интересуется тем, как она выбрала профессию и каково ей судить людей — обращается не как к представителю власти, но как к человеку.

В «Аварии» главный герой - это прокурор Чижов, сюжет строится вокруг его решений по делу о смертельной аварии и ошибок, которые он совершает. Собственно, факт того, что Чижов в силу собственной неопытности и упрямства допускает крупные ошибки создает главный конфликт фильма и осознание своих действий оказывается крайне важным для его собственного спасения от наказания.

Эта тенденция к «очеловечиванию» и репрезентации представителей власти как людей, столь же обыденных, как и другие персонажи картины, распространяется не только на случаи, когда они — главные персонажи фильма, но и на второстепенных и даже эпизодических персонажей, как милиционер в участке, куда доставляют героев из «Белорусского вокзала» режиссера Андрея Смирнова.

---

<sup>20</sup> *Elena Prokhorova. Can the Meeting Place Be Changed? Crime and Identity Discourse in Russian Television Series of the 1990s // Slavic Review. — 2003. — Т. 62, ? 3. — С. 512-524.*

Другим крупным разделом тем является, обобщенно, тема женской судьбы. Из нее же отдельно сильно выделяется тема матерей-одиночек, при этом, вопреки ожиданиям, не матерей-одиночек, переживших войну, по сути — вдов, оставшихся с детьми, но матерей-одиночек нового, послевоенного поколения. Сам факт их материнства не проблематизируется, он не всегда даже оказывается сколько-нибудь большим вопросом: при этом часто возникает тема аборта и его возможности, но аборт неизменно представляется в негативных контекстах вреда для здоровья матери («Женщины»), безответственности («Человек родился», «Москва слезам не верит»).

Центральной проблемой в этих картинах оказывается принятие таких женщин в обществе и отношение к ним («Безотцовщина», «Человек родился», «Женщины») и их личный выбор, их дальнейшая жизнь («Москва слезам не верит», «Женщины»). Здесь практически весь спектр репрезентации этой проблемы можно рассмотреть на примере фильма «Женщины» режиссера Павла Любимова.

В данном фильме рассказывается про три достаточно тесно сплетенные между собой судьбы женщин, каждая из которых по-своему сталкивается с проблемой материнства в одиночку и социальными стигмами, связанными с этим: вдова с сыном Екатерина Тимофеевна, деревенские девушки Дуся, сделавшая аборт по требованию своего кавалера, и Алевтина, родившая по собственному решению от заезжего мужчины. В первую очередь картина фокусируется на разных судьбах деревенских девушек, показывая ту тяжесть социальной критики, которая на них сваливается из-за их выбора. Выбор обеих не укладывается в рамки принятого и допустимого в обществе, самым страшным показывается факт обнародования: Екатерина Тимофеевна ругает сотрудницу, слишком громко упомянувшую про аборт Дуси.

На примере этого фильма хорошо видно, что соцреалистическая схема с положительными и отрицательными персонажами отпадает, так как все

первостепенные персонажи проявляют себя и в позитивном ключе, и в негативном, иногда по одному и тому же вопросу: так, Екатерина Тимофеевна помогает и подбадривает Алевтину насчет ее трудовых успехов и ее ребенка, но критикует ее за желание пожениться с ее собственным сыном, которому, по ее мнению, не нужно «возиться с пеленками» чужого ребенка. Из-за неоднозначности и многосторонности персонажей делает эта схема расплывается и растворяется.

Большая же часть несправедливых нападок приходит со стороны деревенских бабушек, эпизодических персонажей и единственных, которых можно определить как отрицательных. Вообще для драматической стратегии репрезентации характерно появление эпизодических и второстепенных персонажей, которые полноценно отражают негативные стороны повседневности, будь то кляузничество (дед Иван Ермолаевич из «Аварии»), безответственность (целая череда безответственных отцов, к которой примыкает и безответственный водитель из «Белорусского вокзала», отказывавшийся подвезти постралавшего до больницы), или сварливую критику сторонних наблюдателей, как в примере выше или в картине «Человек родился», где присутствует постоянно недовольная бабушка-хозяйка.

При этом возможно четко сказать, кто является отрицательными персонажами благодаря такому инструменту как порицание. Порицание в чем-то похоже на высмеивание из-за того, что оно также нацелено на модели поведения и практики, которые в рамках социалистической идеологии представляются как отрицательные (в первую очередь тут идет безответственность в самых разных формах) и его целью является лишение их статуса в глазах зрителя. Разница же состоит в том, что порицание воплощает более глубокую критику, которая, тем не менее, так же нацелена против отдельных практик повседневности и моделей поведения. Отдельных в том смысле, что они не являются частью существующей системы, зачастую

даже заключены в отдельном индивидуе.

Таким образом получается, что в драматическом кино повседневность заняла совсем иное место, чем в комедийных и соцреалистических фильмах: она более не конструируется и не высмеивается, но отображается в максимальной полноте и точности. Особенно это относится к персонажам, которые со временем все меньше укладываются в соцреалистическую схему положительных и отрицательных ролей.

Однако не только модели поведения, которые явно связаны с обыденной жизнью, оказываются яснее отражены, но это же касается и деталей повседневности и отдельных практик, которые приобретают совершенно новую роль в данной стратегии репрезентации. И роль эта — раскрытие характеров персонажей.

Раскрытие характеров через их окружение и их отношение с этим окружением наблюдается и в юмористической стратегии репрезентации, однако в ее рамках эти практики, как правило, используются для создания комических ситуаций или напрямую высмеиваются. В драматической же репрезентации окружение персонажей, их поведение в обычной жизни служит для зрителей намеком и отсылкой к тому, кто эти персонажи и как они себя ведут.

Хороший пример такого использования деталей повседневности можно увидеть в фильме «Москва слезам не верит» режиссера Владимира Меньшова. С самых первых кадров фильма зрителям показываются характеры трех подруг-соседок через их вещи и привычки: жаждущая удачного брака Людмила украсила свой угол фотографиями звезд и отдыхает с маской на лице, у самой скромной Антонины над кроватью висят простого вида настенные коврики и салфетки, а целенаправленная Катерина, вернувшись с проваленного экзамена тут же вновь садится за книги, лежащие у нее у кровати. В дальнейшем подобные детали продолжают возникать, показывая изменения в жизни девушек. Особенно примечательны тут первые

минуты второй серии, в которой зрителям сразу демонстрируются перемены в жизни подруг и то, к чему их привели их решения в молодости. Разумеется, больше всего времени уделяется главной героине, Катерине, чье окружение — двухкомнатная хорошо и со вкусом обставленная квартира, новый автомобиль, аккуратная и стильная одежда — передают зрителям, что она многого достигла за прошедшее время.

Это функционирование повседневности немного напоминает исходное функционирование деталей повседневности в соцреалистической стратегии репрезентации, где вещи представлялись символами самих себя, чтобы подменить конструируемой реальностью реальность действительности. В драматической же репрезентации с течением времени все больше и больше места отводилось отражению опыта действительности и рефлексии по поводу повседневности, с которой сталкивались создатели и зрители. Соответственно изменилось и функционирование деталей повседневности: вместо того, чтобы подтверждать и удостоверять реальность, они превратились в прямые отсылки и отражение культурных кодов, что упрощает узнавание зрителями ситуаций из их обыденной жизни и, как следствие, упрощает процесс идентификации.

Такое отражение оказывается в основном некритическим — детали повседневности представляют собой отражение кодов культуры и означающие разных ситуаций обыденной жизни. Соответственно, детали повседневности и связанные с ними культурные означаемые переносятся дословно, то есть так, как они встречаются в обыденной жизни. Если подходить к этому вопросу с позиции изучения культуры повседневности, то можно говорить о допустимости изучения советской культуры с середины 50-х годов и до начала 80-х по кинематографическому варианту. В случае драматической репрезентации сложнее всего говорить об интенциональности отбора этих культурных кодов и их репрезентации на экране — они представляли из себя в первую очередь только отражение присутствовавшего

в обыденной жизни.

Особенно интересен здесь случай репрезентации такой повседневной практики как потребления алкоголя. В отличие от ее почти полного отсутствия в соцреалистических картинах и негативной, высмеивающей репрезентации в случае юмористической стратегии, в драматических фильмах алкоголь чаще всего предстает в виде радостного, праздничного атрибута, из-за чего несет положительные коннотации, как это и было характерно для советской культуры. Репрезентация отрицательных качеств алкоголя встречается в драматических фильмах, как правило в связи с преступлением как одна из его причин («Авария», «Обвиняются в убийстве»), но чаще всего алкоголь появляется в контексте праздника или радости (вечеринка на квартире профессора в фильме «Москва слезам не верит», бутылка на выздоровление в «Экипаже», и т. д.). В случае кульминации фильма «Москва слезам не верит» алкоголь приобретает практически сакральную роль, так как именно за совместной выпивкой удается уговорить возлюбленного Катерины вернуться.

Такое отображение действительности также ведет к нормализации изображаемого, особенно когда с ним напрямую не связано порицание, о чем шла речь выше. То, что изображается на экране (более того — что выставляется как часть жизни и образа протагонистов или положительных персонажей, показывается как «естественная» часть их жизни), приобретает характер допустимого, как следствие — практики, изображенные на экране закрепляются и нормализуются. Касается это и более неоднозначных моделей поведения и практик, таких как телесные наказания и общее распределение социально-гендерных ролей, что регулярно попадало на экран. Морально-этическая оценка содержания советского кино не входит в рамки данной работы, тем не менее важно отметить эту достойную более глубокого исследования проблему нормализации практик через советский кинематограф.

Обобщая, ключевой особенностью драматической стратегии репрезентации является ее переход от конструирования действительности к ее отражению, в котором с течением времени все больше и больше размывается схема деления персонажей на положительных и отрицательных, что приводит к их большей сложности и неоднозначности. При этом, однако, отрицательные персонажи не исчезают, но уступают свое присутствие, а их негативный характер доносится зрителям через порицание тех практик, которых они придерживаются.

Сама по себе драматическая репрезентация также тяготеет к большей серьезности сюжетов, двумя основными направлениями которых оказывается криминальная драма и драма о женской жизни. Героями первой оказываются правоохранительные органы, которые не идеализируются, но тем не менее предстают перед зрителями как персонажи, близкие к нему самому, «человечные». В случае же драм о женской жизни необходимо отметить большое число картин, где возникают матери-одиночки. Фильмы, содержащие в себе этот элемент, в первую очередь порицают безответственность отдельных людей и жестокое обращение с матерями столь же отдельных, единичных людей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы была достигнута цель диссертации — описание и прояснение механизмов репрезентации в кино — для чего были выполнены все задачи. В первой главе данного исследования была проделана теоретическая работа с углублением в различные методики и теории, связанные с темой репрезентацией повседневности и механизмами репрезентации в кино, а вторая глава представляет собой практическую часть исследования, так как в ней был проведен анализ эмпирического материала — в данном случае, советских фильмов, созданных с 1946 года по 1980 и представляющих различные жанры.

Все задачи, поставленные в начале исследования, были решены. В первой главе с помощью изучения литературы по теории кино были выведены основные положения о механизмах кинематографа и о его средствах, участвующих в репрезентации. Особое внимание было уделено вопросам киноязыка, который формирует взгляд зрителя на репрезентируемый объект через использование визуальных средств выразительности: положения камеры, компоновки кадра и использования монтажа между разными последовательностями кадров — и запечатлению на экране культурных кодов, представляющих из себя простые знаки и более сложные символы, специфические для культуры и придающие значение запечатленному на пленку. Вместе именно эти два основных аспекта позволяют кинематографу не только изображать различные аспекты культуры, но и формировать к ним определенное отношение, демонстрируя различные культурные коды в противостоянии или сочетании исключительно кинематографическими средствами.

Там же был изложен метод проведения исследования и его теоретические основания, которые базируются как на теоретической возможности репрезентации в кино, так и на включении различных теорий о

построении дискурса в культуре и искусства. Основным вопросом данного параграфа являлся вопрос о влиянии господствующей идеологии на репрезентацию повседневности: ее механизмы, причины и особенности. Для этого главным образом были изучены теория Фуко о преобладающем влиянии власти при возникновении дискурсов и дискурсивных практик в культуре и теории мыслителей Франкфуртской школы как Кракауэр, Хоркхаймер и Адорно, которые в своих трудах напрямую затрагивали вопрос о взаимодействии господствующей идеологии, власти и искусства. В результате изучения литературы был сделан вывод о том, что господствующая идеология сообщает определенный способ видения событий в культуре, а также было выведено определение стратегии репрезентации, которое использовалось в практической части исследования. Это определение звучит следующим образом: стратегия репрезентации — это определенный набор дискурсивных практик власти, связанных с характерным для кинематографа отражением культурных реалий повседневности, чье содержание раскрывается исходя из ценностей и этики правящего класса (либо главенствующей идеологии), как основного и влиятельного заказчика фильмов.

В ходе изучения исторического контекста взаимодействия советской власти и советского искусства с, естественно, особым фокусом на кинематографе. Были изучены вопросы соцреализма, его развития и реализации, равно как и вопросы прямой регуляции кинематографа в СССР и основных движущих мотивов, которые стояли за созданием кинокартин. Основным материалом для изучения были выбраны статьи и книги исследователей советской культуры и искусства, особенно труд Евгения Добренко «Политэкономия соцреализма». Подробно были рассмотрены особенности соцреализма как метода художественного конструирования реальности и создания гиперреальности, которая должна была заменить собой насущную действительность и место повседневности в ней. Другим

важным пунктом исследования здесь стало постепенное разложение и изменение канонов соцреализма, последовавшее за смертью Сталина и изменением парадигмы и места искусства в Советском Союзе.

Итогом первой главы стала теоретическая проработка вопроса осуществления, функционирования и формирования стратегий репрезентации повседневности в кинематографе и возможности выражения в этих стратегиях идеологических воззрений. Так были решены первые три задачи, стоявшие перед данным исследованием, а сама проработка послужила основой метода эмпирического анализа, который был использован во второй главе.

Структура второй главы отличается от структуры первой, так как каждый из четырех параграфов выполняет свою собственную функцию и отвечает на собственный набор вопросов. В первом параграфе решается четвертая задача исследования, посвященная достаточно важному теоретическому вопросу о том, важно или нет намерение, интенция автора, в репрезентации конкретных практик и особенностей. Несмотря на то, что именно авторское намерение руководит выбором тех или иных тем в произведении, в целом сложность атрибутирования каждого решения и их зависимость от господствующей идеологии, которая влияет на восприятие и репрезентацию тех или иных факторов, ведут к малой значимости интенциональности или неинтенциональности различных элементов. В своей совокупности они, их взаимодействие между собой и общие особенности представляют собой цельную систему, каждый из аспектов которой оказывается важен для исследования.

Далее в результате эмпирического анализа материала советских фильмов были обнаружены три характерные стратегии репрезентации повседневности: соцреалистическая, юмористическая и драматическая. Они были подробно описаны, аспекты, присущие им, были классифицированы и атрибутированы соответствующим стратегиям. Несмотря на некоторые

общие моменты и генеалогическую общность, эти три стратегии достаточно ярко отличаются друг от друга, в первую очередь своим отношением к повседневности и ее ролью в каждой из стратегий.

Подробные описания стратегий репрезентации четко структурированы на протяжении всей главы. Первой описывается хронологически самая ранняя соцреалистическая стратегия. По своей форме и идее она ближе всего к классическому пониманию социалистического реализма и использует все основные его приемы, которые были описаны в третьем параграфе первой главы. Так в соцреалистической стратегии происходит не отражение действительности, но ее конструирование, выражающееся в первую очередь в идеалах положительных героев и представителей власти (которые так же характеризуются положительно). Повседневность репрезентируется крайне ограниченно, наделяется негативными коннотациями и представляется как модель поведения, от которой необходимо уйти. Уход происходит через сюжет перевоспитания, когда персонаж под руководством представителя власти (которым как правило выступает педагог или передовик) переходит от «досоветского» состояния с обыденными моделями поведения к советско-социалистическим идеалам и моделям поведения. Этот переход всегда представляется зрителю как необходимый и положительный элемент повествования, даже при том что изображаемые обыденные модели поведения оказываются приемлемыми, не включают в себя острых социальных конфликтов, несущих резко отрицательные коннотации. Для деталей повседневности при этом уготована совершенно иная роль. Различные элементы обыденной жизни активно включаются в фильм, выступая как символы самих себя, благодаря которым становится возможной подмена существующей действительности сконструированной на основе идеологических предпосылок. С этим связана и определенная «литературность» и «иллюстративность» фильмов соцреалистической стратегии: в них противостояние социалистической и повседневной моделей

поведения, весь сюжет перевоспитания раскрывается более литературными средствами (монологи, диалоги, вплоть до использования кадров с письменной речью в картине), в то время как кинематографические средства достаточно скупы, занимают второстепенное подчиненное положение, просто запечатлевая детали повседневности-символы действительности и иллюстрируя разворачивающийся сюжет перевоспитания.

С точки зрения хронологии важно отметить, что несмотря на одну и ту же трактовку социалистического реализма, довоенные и послевоенные советские фильмы отличаются друг от друга по многим параметрам, но в первую очередь принципиальное различие кроется в задачах, стоявших перед этими фильмами. Если довоенные советские фильмы занимались конструированием канона и его внедрением, то послевоенные фильмы уже в большей степени занимались репрезентацией этого канона, повтором и утверждением уже существующих установок.

Юмористическая стратегия репрезентации (включающая в себя и сатиру) значительно отличается от соцреалистической даже при сохранении ее основного сюжета — сюжета перевоспитания — и соцреалистических идеалов. Главное отличие заключается в ином подходе к повседневности: она все шире и шире демонстрируется на экранах, больше элементов обыденной жизни и ее практик оказывается показано зрителям, однако те из них, что конфликтуют с соцреалистическими идеалами высмеиваются. Высмеивание — главный инструмент юмористической стратегии, который лишает высмеиваемый аспект своего статуса и выставляет его в неприглядном свете. По сути высмеивание выступает как один из вариантов критики, который при этом не применяется к представителям советской власти, которые или идеализируются, или остаются за рамками изображенного в фильме. Так, высмеиванию подвергается пьянство (алкоголизм), тунеядство, неэффективный труд (включая и труд младшего начальства). Однако интересным моментом является переворот сюжета перевоспитания, когда

развитие идет не от повседневных моделей поведения к соцреалистически правильным, но от соцреалистически правильных к более уравновешенным (но не диаметрально противоположным, не отрицающих социализм) повседневным моделям. То есть идеалом для этой стратегии репрезентации оказывается сплав соцреалистических идеалов в их более мягкой форме с повседневными практиками.

Похожий эклектический идеал наблюдается и в драматической стратегии репрезентации. Ее главным отличием от юмористической стратегии репрезентации оказывается набор более серьезных тем и большее внимание к личности изображаемых персонажей, для драматической репрезентации теряет значение сюжет перевоспитания, который практически пропадает из него. Среди тем, затрагиваемые в драматической стратегии репрезентации, можно выделить два основных направления: связанные с трудом правоохранительных органов и обращающиеся к судьбе женщин, особенно матерей-одиночек. В первом из них главной целью оказывается «очеловечивание» образа служителя закона, что допускает даже определенную неоднозначность создаваемого образа. В драматической репрезентации значительно влияние существующих культурных кодов, которые заимствуются из повседневной жизни и выступают как кинематографически выразительные средства, отражающие состояние персонажей, их характер и т. д. Таким образом драматическая стратегия репрезентации оказывается наиболее близка к простому отображению существующих практик повседневности, однако это не исключает их критики (выраженной открыто через порицание), которая оказывается направлена против ее отдельных аспектов. Эти аспекты, при этом, оказываются выражены в эпизодических или второстепенных персонажах, которым не дается возможности перевоспитания, но которые наказываются за свои поступки. Таким образом, драматическая стратегия репрезентации повседневности оказывается самой статичной из трех стратегий и

представляет повседневность как некую константу.

Также важно отметить находку данного исследования, не связанную с его целью: в ходе анализа эмпирического материала были обнаружены достаточно часто повторяющиеся и стабильно появляющиеся в различных стратегиях особенности репрезентации, которые оказывались сильно связаны с гендером (например, упоминавшийся переворот парадигмы перевоспитания в юмористической стратегии происходил с персонажами-женщинами). Эта находка не вписывается в задачи исследования, однако она предстает интересным направлением для дальнейшего более глубокого изучения.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Elena Prokhorova. Can the Meeting Place Be Changed? Crime and Identity Discourse in Russian Television Series of the 1990s // *Slavic Review*. — 2003. — Т. 62, ? 3. — С. 512-524.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994 - С. 297-318
3. *Бергер, Артур А.* Видеть - значить верить. Введение в зрительную коммуникацию, 2-е издание: Пер. с англ. - М.: Издательский дом "Вильямс", 2005. - 288с. - Парал. тит. Англ.
4. *Делез, Ж.* Кино. Пер. с франц. Б.Скуратов — М.: Ад Маргинем, 2004 — 560 с.
5. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 592 с.
6. *Вахштайн В.* Социология повседневности: от «Практики» к «Фрейму» Ирвинг Гофман. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М. : институт социологии РАН, 2003 // Социологическое обозрение. 2006. ?1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiologiya-povsednevnosti-ot-praktiki-k-freymu-irving-gofman-analiz-freymov-esse-ob-organizatsii-povsednevnogo-opyta-m-institut> (дата обращения: 20.03.2019).
7. *Вахштайн В.* «Практика» vs. «Фрейм»: альтернативные проекты исследования повседневного мира // Социологическое обозрение. 2008. ?1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/praktika-vs-freym-alternativnyye-proekty-issledovaniya-povsednevnogo-mira> (дата обращения: 22.03.2019).
8. *Глебкина Н.В.* Репрезентация повседневности в советском кинематографе конца 1950-1960-х гг., Москва, 2010г.
9. *Глебкина Н. В.* «Свет мой, зеркальце, скажи»: конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х годов

- // Вестник культурологии. 2010. ?1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-moy-zerkaltse-skazhi-konstruirovaniye-povsednevnosti-v-sovetskom-hudozhestvennom-kinematografe-60-h-godov> (дата обращения: 10.04.2019).
10. Гройс Б. *Стиль Сталин // Утопия и обмен*, М., изд. «Знак», 1993 — с. 11-113.
11. Зорина Л.Н. Репрезентация советской повседневности в кино 70-х годов XX века на примере фильма В. М. Шукшина "Калина красная" // *Advanced science*. – 2017. – ?4. – С. 44–49.
12. Зоркая Н. М. *История советского кино*. — СПб.: Алетейя, 2005. — 544с., илл.
13. Козлов Е.А. Агитационные поезда и пароходы в Советской России (1918-1922): стратегии коммуникации // РГГУ, М., 2016 — с. 99
14. Косинова М. И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов. «Трофейное кино» — спасение киноотрасли в период «малюкартинья» // *Сервис +*. 2015. ?3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-kinofikatsiya-i-kinoprokat-vo-vtoroy-polovine-1940-h-godov-trofeynoe-kino-spasenie-kinootrasli-v-period-malokartinya> (дата обращения: 21.03.2019).
15. Косинова М. И., Аракелян А. М. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «Оттепели». Возрождение киноотрасли // *Сервис +*. 2015. ?4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-kinoprokat-i-kinopokaz-v-epohu-ottepeli-vozrozhdenie-kinootrasli> (дата обращения: 21.03.2019).
16. Косинова М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «Застоя» // *Сервис +*. 2016. ?2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prokatno-vozvratnyy-mehanizm-sovetskoy-kinematografii-v-period-zastoya> (дата обращения: 21.03.2019).
17. Кракауэр З. *Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокращённый перевод с английского Д. Ф. Соколовой*. — Москва:

Искусство, 1974.

18. *Круглова Т. А.* Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль / Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора философских наук / Екатеринбург, 2005. — 46 с. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/682/1/urgu0328s.pdf> (дата обращения: 22.03.2019)
19. *Лебина Н. Б.* Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград 1950-1960-е годы / спб., Крива: Победа, 2015 — 484 с.
20. *Литовская М. А.* Социалистический реализм как «Образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. ?19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-kak-obraztsovyuytvorcheskiy-metod> (дата обращения: 22.03.2019).
21. *Лубашова Н.И., Лухтан А.С.* Социалистический реализм советского кино // Аналитика культурологии. 2015. ?3 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-sovetskogo-kino> (дата обращения: 05.04.2019).
22. *Луман Н.* Реальность массмедиа / Пер. с нем. А. Ю. Антоновского. — М.: Праксис, 2005. — 256 с.
23. *Николаева К.А.* Кинематограф в контексте социологического знания. Воззрения представителей Франкфуртской школы // Международный научно-исследовательский журнал. — 2016. — ?4-5(46). — С. 140-142. URL: <https://research-journal.org/social/kinematograf-v-kontekste-sociologicheskogo-znaniya-vozzreniya-predstavitelej-frankfurtskoj-shkoly/> (дата обращения: 20.03.2019)
24. *Огородникова О. А.* Кино в повседневной жизни советского человека (1950-1960-е годы) // М.: Вестник Московского Городского

- Педагогического Университета. Серия: Исторические Науки ? 3(31), С. 58-64
25. *Огурчиков П.К.* Экранная культура как новая мифология // Аналитика культурологи (14), 2009, [электронный текст] url: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya> (дата обращения: 30.03.2018)
26. *Смирнов А.В.* Генеалогия повседневности. СПб.: Петербургский институт печати, 2012. 159 с.
27. *Сухих С.И.* Эволюция доктрины соцреализма во 2-й половине XX в // Вестник ННГУ. 2013. ?2-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-doktriny-sotsrealizma-vo-2-y-polovine-hh-v> (дата обращения: 24.03.2019).
28. *Сухонослова С.В.* Теория фреймов: возможности исследования повседневности // Человек в мире культуры. 2012. ?2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-freymov-vozmozhnosti-issledovaniya-povsednevnosti> (дата обращения: 20.03.2019).
29. *Храмов В.Б.* Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. 2009. ?2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskoe-kino-kak-fenomen-sovetskoj-kultury> (дата обращения: 22.03.2019).
30. *Фоменко А.Н.* О разнице дискурсивных установок в отношении искусства и кино. // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина, ? 3, том 2, 2011, с. 214-221
31. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц.- М.: Касталь, 1996.- 448 с.
32. *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика просвещения. Философские фрагменты.: Пер. с нем. М.Кузнецова — М.-СПб, 1997 — 312 с.
33. *Щербинина Н.Г.* Визуальный феномен в политической репрезентации // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2012.

?3 (19). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-fenomen-v-politicheskoy-reprezentatsii> (дата обращения: 14.03.2019).

34. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Избранные произведения в шести томах, том 2, М.: изд. «Искусство», 1964 — с. 269-274

35. *Эйзенштейн С.М.* Режиссура. Искусство мизансцены // Избранные произведения в шести томах, том 4, М.: изд. «Искусство», 1966 — с. 13-674

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Список кинематографических произведений, использованных для проведения исследования

Список представлен в хронологическом порядке.

1. Свинарка и Пастух, режиссер *Иван Пырьев*, 1941
2. Солистка балета, режиссер *Александр Ивановский*, 1946 Весна, режиссер *Григорий Александров*, 1947
3. Первоклассница, режиссер *Илья Фрэнз*, 1948
4. Чужая родня, режиссер *Михаил Швейцер*, 1955
5. Весна на Заречной улице, режиссеры *Феликс Миронер* и *Марлен Хуциев*, 1956
6. Карнавальная ночь, режиссер *Эльдар Рязанов*, 1956
7. Человек родился, режиссер *Василий Ордынский*, 1956
8. Разные судьбы, режиссер *Леонид Луков*, 1956
9. Высота, режиссер *Александр Зархи*, 1957
10. Простая история, режиссер *Юрий Егоров*, 1960
11. Большие неприятности, режиссеры *Валентина Брумберг*, *Зинаида Брумберг*, 1961
12. Девчата, режиссер *Юрий Чулюкин*, 1961
13. Самогонщики, режиссер *Леонид Гайдай*, 1961
14. Сатирический телевизионный и киножурнал «Фитиль», директор *Аркадий Алексеев*, выбранный период 1962-1980
15. Принимаю бой, режиссер *Сергей Микаэлян*, 1963
16. Три плюс два, режиссер *Генрих Оганесян*, 1963
17. Я шагаю по Москве, режиссер *Георгий Данелия*, 1963
18. Авария, режиссеры *Александр Абрамов* и *Наум Бирман*, 1965
19. Дети Дон-Кихота, режиссер *Евгений Карелов*, 1965
20. Операция «Ы» и другие приключения Шурика, режиссер *Леонид*

*Гайдай, 1965*

21. Тридцать три, режиссер *Георгий Данелия, 1965*
22. Кавказская пленница или новые приключения Шурика, режиссер *Леонид Гайдай, 1965*
23. Женщины, режиссер *Павел Любимов, 1966*
24. Последний жулик, режиссеры *Ян Эбнер, Вадим Масс, 1966*
25. Бриллиантовая рука, режиссер *Леонид Гайдай, 1968*
26. Обвиняются в убийстве, режиссер *Борис Волчек, 1969*
27. Белорусский вокзал, режиссер *Андрей Смирнов, 1970*
28. 12 стульев, режиссер *Леонид Гайдай, 1971*
29. Джентльмены удачи, режиссер *Александр Серый, 1971*
30. Следствие ведут ЗнаТоКи: Черный маклер, режиссер *Вячеслав Бровкин, 1971*
31. Следствие ведут ЗнаТоКи: Ваше подлинное имя, режиссер *Вячеслав Бровкин, 1971*
32. Старики-разбойники, режиссер *Эльдар Рязанов, 1971*
33. Большая перемена, режиссер *Алексей Корнев, 1972-1973*
34. Печки-Лавочки, режиссер *Василий Шукшин, 1972*
35. Следствие ведут ЗнаТоКи: Динозавр, режиссер *Вячеслав Бровкин, 1972*
36. Иван Васильевич меняет профессию, режиссер *Леонид Гайдай, 1973*
37. Новые большие неприятности, режиссеры *Валентина Брумберг, Зинаида Брумберг, 1973*
38. Афоня, режиссер *Георгий Данелия, 1975*
39. Ирония судьбы или с легким паром!, режиссер *Эльдар Рязанов, 1975*
40. Не может быть!, режиссер *Леонид Гайдай, 1975*
41. 12 стульев, режиссер *Марк Захаров, 1976*
42. Безотцовщина, режиссер *Владимир Шамшурин, 1976*
43. Мимино, режиссер *Георгий Данелия, 1977*
44. По семейным обстоятельствам, режиссер *Алексей Корнев, 1977*

45. Риск — благородное дело, режиссер *Яков Сегель*, 1977
46. Усатый нянь, режиссер *Владимир Грамматиков*, 1977
47. Ограбление по... , режиссер *Ефим Гамбург*, 1978
48. Гараж, режиссер *Эльдар Рязанов*, 1979
49. Место встречи изменить нельзя, режиссер *Станислав Говорухин*, 1979
50. Москва слезам не верит, режиссер *Владимир Меньшов*, 1979
51. Экипаж, режиссер *Александр Митта*, 1979