

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

На правах рукописи

Марков Никита Александрович

Система государственного управления советским  
кинематографом  
в 1963-1986 гг.

**Специальность 07.00.02 – отечественная история**

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

Научный руководитель:  
доктор исторических наук  
А.В. Шубин

Москва – 2019

## Оглавление:

Введение.....	4
Источники.....	13
Историография.....	20
Глава 1. Становление советской системы государственного управления кинематографом в 1963-1971 гг. ....	43
1. Развитие советского кинематографа и его состояние к 1960-м гг. ....	43
2. Кинокомитет в 1963-1972 гг. ....	51
3. Руководство Кинокомитета в 1963-1972 гг. ....	63
Глава 2. «Полочные фильмы» 1960-х-1970-х гг. и серия запретов художественных картин 1966-1971 гг. ....	82
1. «Полка» в 1917-1963 гг. и предпосылки запретов 1960-х гг. ....	86
2. «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова.....	89
3. Другие «полочные» картины 1966-1971 гг. ....	101
4. «Полка» в 1970-1980-е годы и общее количество запрещённых картин...131	
5. Начало трудностей «полочных» фильмов.....	136
6. Последствия запретов 1966-1971 гг. ....	142
7. Участники борьбы за опальные фильмы.....	154
8. Претензии к «опальным» картинам.....	161
9. Внесение исправлений в фильмы.....	167
Глава 3. Союз кинематографистов и киносообщество в 1957-1986 гг. ....	174
1. Оргкомитет Союза работников кинематографии в эпоху «оттепели».....	174
2. Учредительный съезд Союза кинематографистов.....	178
3. Экспериментальное творческое объединение в 1965 – 1976 гг. ....	181
4. Доклад С.А. Герасимова «Наступательная сила нашего искусства».....	192
5. Критика поддержки «опальных» коллег.....	200
6. Размежевание киносообщества.....	215

7. Союз кинематографистов в 1970-начале 1980-х гг.....	221
Глава 4. Организационное устройство Государственного комитета по кинематографии в 1972-1986 гг. ....	228
1. Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и кадровые изменения 1972 года.....	229
2. Характеристика деятельности председателя Госкино в 1972-1986 гг. Ф.Т. Ермаша.....	241
3. Положение о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29.12.1973 г. ....	260
4. Коллегия Госкино.....	263
5. Стадии кинопроизводства.....	308
6. Проблема обеспечения советской кинематографии киноплёнкой.....	315
7. Связи Госкино с зарубежными странами и закупка зарубежных фильмов для советского кинопроката.....	324
8. Главная сценарная редакционная коллегия.....	335
Глава 5. ЦК КПСС и кинематограф.....	358
1. «Воскресные дачные просмотры».....	361
2. Участие секретарей ЦК КПСС в кинопроцессе.....	364
3. Сектор кино Отдела культуры ЦК КПСС.....	373
4. Изменения в системе государственного управления советским кинематографом в 1986-1989 гг. V съезд Союза кинематографистов и его последствия.....	388
Заключение.....	398
Список использованных источников и литературы.....	405

## Введение

### **Актуальность исследования.**

Кинематограф на протяжении всего XX века был одним из самых влиятельных, обсуждаемых и наиболее активно развивающихся из искусств. И значение кинематографа не снижается. В современной России кинематограф часто оказывается в центре общественной дискуссии. До сих пор многие фильмы вызывают в обществе непримиримый раскол не столько по эстетическому признаку, сколько по идеологическому. С другой стороны, образы, цитаты и сюжеты кинокартин прочно входят в язык и в общественное сознание, объединяя людей.

Особое место в связи с этим занимает советское кино, которое в нашей стране часто рассматривается как нравственное и эстетическое мерило современного российского и мирового киноискусства.

Значительное внимание сегодня уделяется и особенностям руководства кинематографом. Поднимается вопрос о необходимости введения цензуры, по крайней мере, нравственной. Неоднократно поднимался вопрос о возвращении тематического планирования как одного из основных инструментов управления советским кинематографом, о возвращении художественных советов для решения прокатных судеб фильмов. Говорится также об идеологической и воспитательной роли кинематографа.

И если, с одной стороны, советский опыт руководства кинематографом и советское киноискусство ставятся в пример, то, с другой стороны, высказывается мнение, что годы «застоя» были временем торжества цензуры и подавления творческой свободы.

Заявленная проблематика особенно актуальна в русле исследований, посвященных кинематографу, написанных с позиций двух противоборствующих лагерей. Оппоненты советской системы управления кинематографом и противники государственного вмешательства в киноискусство не замечают многих достижений советской кинематографии,

в том числе организационных и управленческих. Исследования представителей этого лагеря фокусируются почти исключительно на запретах и цензуре. Защитники советской системы отказываются замечать её принципиальные и системные недостатки, а также не склонны учитывать трудности конкретных кинорежиссёров, ставя систему выше отдельных творческих судеб.

Соответственно, весьма актуальным является комплексное научное исследование руководства советским кинематографом, чему и посвящена данная работа.

**Объектом исследования** является советский кинематограф.

**Предметом исследования** является система государственного управления советским кинематографом в 1966-1986 гг.: методы управления кинематографом, структура и организация Госкино, взаимодействие между тремя главными организациями отечественной кинематографии – Госкино, Сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС и Союзом кинематографистов.

**Хронологические рамки** нашего исследования охватывают 1963-1986 гг. то есть историю советской кинематографии в конце эпохи «оттепели» и в эпоху «застоя». Первая дата обусловлена тем, что в этот год был создан Государственный комитет по кинематографии Совета Министров СССР (Госкино). Первая глава исследования посвящена становлению этой организации в 1963-1972 гг. Окончание эпохи «застоя» в кинематографе имеет очень чёткую границу: 13-15 мая 1986 года прошёл V съезд Союза кинематографистов, который ознаменовал принципиальные изменения в управлении кинематографом. Прежнее руководство Союза было смещено, а новое - поколебало монополию Госкино на управление кинематографом, в котором также было сменено руководство. Начался процесс освобождения «полочных» фильмов и перестройки киноотрасли на рыночной основе. Также в исследовании затрагиваются события 1957 – 1963 гг. и 1986-1989 гг. Прежде всего, это создание оргкомитета Союза работников кинематографии

СССР в 1957 г. и постановление Совета министров СССР от 18 ноября 1989 г. «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», которое окончательно ликвидировало систему управления советским кинематографом.

**Целью данной работы** является всестороннее изучение системы государственного управления советским кинематографом в 1963-1986-е гг., выявление её особенностей и структуры. Исходя из этой цели, мы выделяем **основные задачи**:

- Определить основные системные элементы советской кинематографии, сложившиеся к 1963 г., проследить формирование принципов и организационной структуры Кинокомитета в 1963-1972 гг., охарактеризовать деятельность руководителей Кинокомитета в 1963-1972 гг.;

- Систематизировать «полочные» фильмы, выявить и систематизировать этапы кинопроизводства, на которых начинались сложности для «полочных» фильмов, определить причины серии запретов кинократам 1966-1971 гг., охарактеризовать действия участники борьбы за «опальные» фильмы, систематизировать основные претензии к «опальным» картинам;

- Рассмотреть процесс создания Союза кинематографистов и роль кинообщества в кинопроцессе в первой половине 1960-х гг., изучить принципы работы и достижения Экспериментального творческого объединения и его значение для организации кинопроцесса, определить место в системе управления кинематографом самих кинематографистов, возможности, действия и влияние на принятие решений, охарактеризовать деятельность Союза кинематографистов в 1970-начале 1980-х гг.;

- Проанализировать значение постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и кадровые изменения Кинокомитета в 1972 году, охарактеризовать деятельность председателя Госкино в 1972-1986 гг. Ф.Т. Ермаша и других руководителей киноведомства, проанализировать изменения в киноотрасли, внесенные

положением Совета Министров СССР о Государственном комитете СССР по кинематографии 1973 г.;

- Изучить основные направления деятельности коллегии Госкино: принятие тематического планирования, утверждение режиссёров, решение вопросов кинофикации, оплаты кинокартин, проката зарубежных фильмов в советском прокате, рассмотреть одну из ключевых проблем советской киноотрасли - проблему нехватки киноплёнки;

- Оценить влияние секретарей ЦК КПСС на кинопроцесс, в том числе, посредством так называемых «дачных просмотров», проанализировать функции и роль в кинопроцессе сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС, изучить изменения в системе государственного управления советским кинематографом в 1986-1989 гг.

**Степень разработанности темы исследования.** При рассмотрении литературы, посвящённой истории советского кинематографа 1960-1970-х гг. следует указать на две особенности. Исторические исследования данных периодов практически упускают из поля зрения процессы развития отечественной кинематографии. А исследования, посвящённые истории советского кинематографа, написаны, в подавляющем большинстве, кинокритиками и искусствоведами, часто вне контекста общего исторического процесса. Также, стоит отметить субъективность и эмоциональность этих работ. Большой части работ современных исследователей истории отечественного кино свойственен критический взгляд на советскую систему управления кинематографом эпохи «застоя». В связи с чем, наиболее исследован процесс съёмок самых значительных фильмов того времени и те цензурные преграды, которые перед ними вставали. Это наиболее интересная часть кинопроцесса и важная с точки зрения понимания специфики советского киноискусства. Но комплексного исследования системы управления отечественным кинематографом до сих пор нет.

**Научная новизна** работы заключается в том, что впервые осуществлён комплексный анализ формирования и организации системы управления советским кинематографом в 1960-х – начале 1980-х гг. Автором впервые подверглись анализу организационная структура и механизмы функционирования данной системы. Кроме того, научную новизну данной диссертации определяют обширная источниковая база и введение в научный оборот малоизученных и ранее неизвестных архивных источников.

**Теоретическая значимость** данного исследования состоит в том, что диссертационная работа является определенным вкладом в углубление научных знаний по истории управления советским кинематографом. Благодаря этому вкладу в отечественной историографии появляется понимание того, как функционировала система управления советским кинематографом в 1960-1980-х гг. Выводы диссертационного исследования, источники, впервые вводимые в научный оборот, могут быть использованы для дальнейшего изучения истории советского кинематографа второй половины XX века.

**Практическая значимость.** Материалы диссертации могут использоваться в преподавании, а также в исследованиях культуры СССР во второй половине XX века. Также, материалы и выводы могут быть использованы в процессе написания монографий, научных статей, при создании учебных курсов по истории советского кинематографа в 1960-1980-е гг. Так как в диссертационной работе анализируются различные подходы к управлению советским кинематографом, плюсы и минусы существовавшей системы, то она представляет некоторый практический интерес и с точки зрения её использования при выстраивании современной государственной культурной политики.

**Методологическую основу** исследования составили системный подход и принцип историзма. Системный метод исходит из понимания системы как совокупности взаимосвязанных элементов и предполагает рассмотрение таких задач как: вычленение элементов, которые входят в

систему, анализ характера отношений между элементами и изучение взаимодействия системы с внешней средой. Для анализа системы государственного управления советским кинематографом системный подход представляется наиболее необходимым.

Принцип историзма означает рассмотрение всякого явления в его развитии: зарождении, становлении и отмирании. Для изучения системы государственного управления советским кинематографом это принципиально, так как система за 1960-1980-е гг. претерпела различные стадии своего развития.

Так как тема конфликта партийно-государственных структур и творческой интеллигенции политизирована и обросла множеством взаимных претензий, автор обращал особое внимание на то, чтобы не вставать на одну из сторон этих конфликтов и следовать строго объективному анализу этой борьбы.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1) Основные структурные элементы системы государственного управления советским кинематографом возникли к 1963 г. с созданием Государственного комитета по кинематографии и сохранились до 1989 г. Кинопроцесс был связан с развитием и взаимодействием трёх организаций: Госкино, Союза кинематографистов и сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС. В 1963-1965 гг. сложились принципы функционирования Госкино: порядок запуска фильма в производство, порядок приёма фильма, выпуск его на экраны и система оплаты, принципы тематического планирования. Помимо этого оформилась структура Госкино, под его руководство были переданы все организации, связанные с кинопроизводством и кинопоказом.

2) В советской кинематографии к 1966 г. назрел кризис, связанный со столкновением части кинособщества с руководством Кинокомитета и партийным руководством. Это столкновение было вызвано расширением идеологических, стилистических и тематических рамок киноискусства, до определенного момента санкционированного властью. Часть

кинематографистов стремилась их расширить ещё дальше. Руководство Кинокомитета позволило запустить в производство целый ряд фильмов, содержание которых в итоге оказалось идеологически неприемлемым. Это привело к многостороннему конфликту: режиссёры добивались выпуска готовых фильмов на экран, руководство студий и Кинокомитета попыталось ценой правок сделать фильмы «проходимыми», а партийное руководство, стремилось без скандала не допустить выхода идеологически неприемлемых картин. Это столкновение привело к череде полных или частичных запретов кинокартин в 1966-1971 гг., а также к существенным переделкам готовых фильмов.

3) В 1966-1971 гг. было запрещено («положено на полку») 11 картин и ещё не менее восьми фильмов выпущены в ограниченный прокат. То есть в этот период было запрещено и ограничено в прокате в два раз больше фильмов, чем в следующие 15 лет, когда этим санкциям подверглись 8 фильмов. Особенно контрастирует эта «полочная череда» с предшествующим десятилетием (1954-1965 гг.), когда запретов не было (все фильмы, встречавшие трудности при выходе на экран, всё-таки выходили).

4) Основные последствия череды запретов 1966-1971 гг.:

- границы допустимого в киноискусстве стали ясны как для кинорежиссёров, так и для руководства кинематографа, прежде всего, для руководителей студий, которые усилили контроль над идеологическим содержанием сценариев при запуске фильмов в производство. Новые запреты происходили, как правило, в тех случаях, когда режиссёры сознательно снимали фильмы, не считаясь с установленными рамками.

- Союз кинематографистов и его руководство в лице Л.А. Кулиджанова, С.А. Герасимова и А.В. Караганова в этом конфликте выбрали путь компромисса, стремясь убедить режиссёров внести нужные поправки в «опальную» картину, чтобы сделать её «проходимой». Частью кинематографистов это было расценено как предательство и привело к размежеванию в

киносообществе на «официозную», «конформистскую» и «оппозиционную» группы.

- Руководство Кинокомитета заслужило недовольство с обеих сторон: кинематографисты видели в нём источник запретов, а партийная власть воспринимала его как ответственное за появление идеологически «невыдержанных» картин. 2 августа 1972 года вышло постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором содержалась резкая критика Кинокомитета и вводился ряд изменений в организацию кинопроизводства. Сразу за этим постановлением произошла смена руководства киноведомства, которое возглавил бывший заведующий сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаш. А через год вышло постановление Совета министров СССР об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии № 944 от 29 декабря 1973 года. Кинокомитет по этому положению стал Госкино, обладающим министерскими полномочиями. Эти документы и кадровые изменения окончательно оформили систему государственного управления советской кинематографией, сохранившуюся до 1986 года.

5) Ключевым органом управления киноведомства стала коллегия Госкино, окончательно сформированная в 1973 г. и принимавшая решения по ключевым вопросам развития кинематографа. На заседаниях коллегии Госкино регулярно присутствовали практически все участники кинопроцесса, широко были представлены кинематографисты, которые имели возможность влиять на принятие решений: они могли поднимать острые вопросы, связанные с кинопроизводством, влиять на определение фильмам групп по оплате и на закупочную политику, обсуждать другие значимые вопросы.

6) В 1970-е гг. советская кинематография получала в прокате около 1 млрд. рублей в год, из которых около половины шла государству в виде прибыли, что оборачивалось недофинансированием кинофикации, кинопроката и технической составляющей кинематографии. Одна из главных проблем,

которая стояла перед Госкино и регулярно обсуждалась как на заседаниях коллегии, так и совместно с ЦК КПСС, состояла в нехватке и недостаточно высоком качестве киноплёнки. Решить эту проблему так и не удалось.

9) Партийный контроль над кинематографом осуществлял сектор кино Отдела культуры ЦК КПСС, регулярно получавший информацию практически обо всех сторонах кинопроцесса: от споров о сценариях до технических и финансовых вопросов проката, уделяя особенное внимание любым международным связям. О самых важных проблемах кинематографии, о самых громких идеологически сложных картинах и других вопросах Отдел культуры сообщал секретарям ЦК КПСС, которые изредка могли и лично вмешаться в кинопроцесс, предпочитая передавать свои замечания устно по телефону.

10) Поворотным моментом в истории советского кинематографа стал V съезд Союза кинематографистов 15-16 мая 1986 г., на котором не были переизбраны первый секретарь Союза Л.А. Кулиджанов, а С.Ф. Бондарчук и С.И. Росточкин не были переизбраны в секретариат правления, новым руководителем Союза был избран Э.Г. Климов. Под его руководством началась «реабилитация» «полочных» фильмов, ставшая одним из символов «перестройки». В 1986 г. полностью сменилось руководство Госкино и началась разработка реформы киноотрасли, которая была осуществлена постановлением Совета министров СССР от 18 ноября 1989 г. «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». В результате этих изменений государственная система управления советским кинематографом была ликвидирована.

– степень достоверности и апробацию результатов.

**Апробация исследования** осуществлялась в форме докладов на научных конференциях: «Лаборатория историка: Деловой документ», Москва, 28-29 ноября 2018 г. в ИВИ РАН и «История, искусство, взаимодействие прошлого и современности» 29 декабря 2018 г. в Центре научного развития «Большая книга». Диссертация обсуждена, одобрена и рекомендована к защите на

заседании Отдела Новой и Новейшей истории Института всеобщей истории Федерального государственного бюджетного учреждения науки Российской академии наук. Основные положения диссертации отражены в публикациях по теме диссертации, список которых приведен в конце автореферата. По материалам исследования автором были опубликованы пять статей, в том числе, четыре в рецензируемых изданиях.

**Структура диссертации** соответствует поставленной цели и отражает логику решения ключевых задач научного исследования. Диссертация состоит из введения, пяти глав, посвященных истории формирования государственной системы управления советским кинематографом, серии запретов художественных картин 1966-1971 гг., Союзу кинематографистов и кинообществу в 1957-1986 гг., функционированию сложившейся системы советской кинематографии в 1972-1986 гг. и взаимодействию ЦК КПСС с системой управления советским кинематографом.

#### Источники.

Круг источников о кинематографе 1960-80-х гг. чрезвычайно широк и лишь часть его включена в научный оборот.

**Архивные источники.** Деятельность Госкино привела к образованию обширного фонда № 2944, хранящегося в РГАЛИ. Материалы этого фонда являются важнейшей составляющей источников по истории отечественного кинематографа. Одним из важнейших источников являются стенограммы и отчеты заседаний коллегии, которая была руководящим органом Госкино. Эти заседания проходили около двух раз в месяц, и на них обсуждались и решались важнейшие вопросы, связанные с кинопроцессом. В исследовании использованы протоколы и постановления заседаний коллегии Госкино,

стенограммы заседаний, а также протоколы и постановления этих заседаний и документы к ним<sup>1</sup>.

Формирование системы управления кинематографом под руководством Госкино освещено приказами этого ведомства за 1963-1965 гг.<sup>2</sup>

Для освещения проблемы взаимодействия Госкино и ЦК КПСС рассмотрены материалы РГАЛИ, относящиеся к переписке этих двух органов<sup>3</sup>.

Для изучения ситуации, которая сложилась после V съезда кинематографистов в 1986 году, рассмотрена стенограмма заседания коллегии Государственного комитета СССР по кинематографии и Секретариата правления Союза кинематографистов СССР 23-24 декабря 1986 года<sup>4</sup>.

В этом же фонде хранятся производственные дела фильмов, в которых, помимо большого количества документов, касающихся технической и финансовой стороны съёмочного процесса, содержатся заключения на сценарии и на уже готовые картины. В этих делах подробно зафиксированы замечания и поправки, которые было рекомендовано сделать авторами этих заключений. Нами в этом фонде выявлены дела картин: «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») М.М. Хуциева, «Андрей Рублев» А.А. Тарковского, «Женя, Женечка и «Катюша»», «Житие и вознесение Юрася Братчика» («Христос приземлился в Гродно») В.С. Бычкова, «Белое солнце пустыни» В.Я. Мотыля и не законченной производством картины С.И. Параджанова «Интермеццо»<sup>5</sup>. Также в личном фонде одного из чиновников Госкино Е.Д. Суркова обнаружена записка с конспектом выступления П.Н. Демичева о фильме А.А. Тарковского «Андрей Рублёв»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19, 80, 296, 297, 399, 402, 496, 510, 674, 767, 928, 948, 1020, 1282, 1341, 1485, 1611, 1725, 1834.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10, 12, 65, 190.

<sup>3</sup> РГАЛИ. 2944. Оп. 1. Д. 312.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1842.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230, 793, 1175, 1006 (Ф. 48), 1514, 2154а.

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 564.

Рассмотрены различные документы, относящиеся к истории Союза кинематографистов. Эти документы хранятся как в фонде Госкино, так и в фонде № 2936 самого Союза кинематографистов. Прежде всего, это стенограммы ключевых обсуждений, проходивших в этом ведомстве. Одним из самых цитируемых в литературе<sup>7</sup> и воспоминаниях стало обсуждения фильма А.А. Алова и В.Н. Наумова «Скверный анекдот» (1966) на заседании Президиума Союза кинематографистов 6 и 7 января 1966 года, хранящийся в личном фонде А.А. Алова<sup>8</sup>. На нём выступили практически все ведущие участники кинопроцесса, выразив свои, зачастую весьма эмоциональные, точки зрения на одну из главных проблем того времени: запрет кинокартины. Это заседание стало первым и чуть ли не единственным прямым столкновением на таком уровне двух точек зрения на кинопроцесс: сторонников сужения рамок допустимого в киноискусстве и сторонников большей свободы творчества. Надо сказать, что этот фильм вызвал не менее горячее обсуждение и более двадцати лет спустя, когда фильм «снимали с полки»<sup>9</sup>.

Рассмотрены и впервые введены в научный оборот материалы об обсуждении фильма К.Г. Муратовой «Долгие проводы» на секции художественных фильмов Союза кинематографистов<sup>10</sup>; и протоколы заседаний Президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР в 1964 г.<sup>11</sup> – год, предшествующий созданию Союза кинематографистов.

Введено в научный оборот и другое ключевое обсуждение Союза кинематографистов: стенограмма заседания Секретариата правления Союза кинематографистов 16 мая 1968 года, посвящённого итогам апрельского Пленума ЦК КПСС и созданию программного доклада, формирующего цели

---

<sup>7</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008, С. 464-472; Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 181-202.

<sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165.

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 225.

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 557.

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 262.

Союза, хранящееся в личном фонде С.А. Герасимова<sup>12</sup>. Рассмотрен черновой вариант этого доклада, подготовленного С.А. Герасимовым<sup>13</sup> и Стенограмма заседания V пленума правления Союза кинематографистов СССР 30 мая 1968 г., на котором был прочитан этот доклад<sup>14</sup>.

Рассмотрены коллективные письма кинематографистов о создании объединения комедийных и музыкальных фильмов<sup>15</sup>.

В качестве источника привлечены письма одного из самых ярких и противоречивых киночиновников – Е.Д. Суркова<sup>16</sup>.

Большое значение имеет архив сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС, хранящийся в РГАНИ. В исследовании использованы производственные документы этой организации за 1963-1984 гг. Дела сектора кино хранятся в фонде № 5 и систематизированы хронологически по описям (каждой описи соответствует один год)<sup>17</sup>.

Таким образом, деятельность Госкино, Союза кинематографистов и сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС подробно освещена архивными источниками, многие из которых введены в научный оборот впервые в настоящем исследовании.

**Опубликованные документы.** Значительное количество постановлений ЦК КПСС, касающихся кинематографа, издано в сборниках документов «КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК»<sup>18</sup> и «Аппарат ЦК КПСС и

---

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 373.

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118.

<sup>15</sup> Личный фонд К.Б. Минца РГАЛИ. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 310, 340.

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 37; РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 653.

<sup>17</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36, 58, 60, 61, 62, 66, 68, 73, 75, 76, 77, 90.

<sup>18</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 10. 1961-1965. М., 1986. 493 с.; КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 11. 1966-1970. М., 1986. 573 с.; КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 12. 1971-1975. М., 1986. 573 с.; КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов,

культура»<sup>19</sup>. Для анализа статистических данных советской кинематографии использовался сборник «СССР в цифрах: краткий статистический сборник» за разные годы<sup>20</sup>.

Многочисленные документы, связанные с производственными делами фильмов, внутренними заключениями, партийными постановлениями, проектами реформирования киноотрасли, а также воспоминания и интервью участников кинопроцесса представлены в сборниках, составленных В.И. Фоминым<sup>21</sup>, которые подробнее будут рассмотрены нами в очерке историографии. Работы В.И. Фомина, по большей части, представляют собой сборники документов с подробными комментариями и с обширными вводными статьями. Документы, интервью и воспоминания нами будут рассматриваться в качестве источников, а вводные статьи и комментарии как научная литература.

Для изучения тематического планирования, были рассмотрены каталоги советских художественных фильмов<sup>22</sup>. Также рассмотрены публикации стенограмм четырёх съездов Союза кинематографистов<sup>23</sup>.

---

конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 13. 1976-1980. М., 1986. 509 с.; КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 14. 1981-1984. М., 1987. 638 с.; КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 15. 1985-1988. М., 1989. 670 с.

<sup>19</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957: Документы. М., 2001. 808 с.; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958-1964: документы. М., 2005. 871 с.; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. Документы. М., 2009. 1247 с.; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 1. 1973-1976. М., 2011. 1055 с.; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 2. 1977-1978. М., 2012. 607 с.

<sup>20</sup> СССР в цифрах в 1963 году: краткий статистический сборник. М., 1964. 223 с.; СССР в цифрах в 1964 году: краткий статистический сборник. М., 1965. 160 с.; СССР в цифрах в 1970 году: краткий статистический сборник. М., 1971. 239 с.; СССР в цифрах в 1971 году: краткий статистический сборник. М., 1972. 214 с.; СССР в цифрах в 1973 году: краткий статистический сборник. М., 1974. 223 с.; СССР в цифрах в 1974 году: краткий статистический сборник. М., 1975. 223 с.; СССР в цифрах в 1976 году: краткий статистический сборник. М., 1977. 238 с.

<sup>21</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. 371 с.; Фомин В.И. «Полка». Документы, свидетельства, комментарии. М., 1992. 173 с.; Кинематограф Оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998. 459 с.

<sup>22</sup> Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1963 году. М., 1964; Аннотированный

**Периодическая печать.** Важным источником по истории отечественного кинематографа эпохи «оттепели» и «застоя» являются многочисленные публикации в печати того времени. В это время существовало множество специализированных журналов и газет, посвящённых кинематографу (самые важные: «Искусство кино» и «Советский экран»).

**Киноведческие работы участников кинопроцесса.** В рассматриваемый период широко издавались теоретические труды ведущих отечественных кинематографистов. В 1973 был создан научно-исследовательский институт теории и истории кино, издававший многочисленные работы о кинематографе. Нами проанализированы работы, написанные чиновниками Госкино: В.Е. Баскаковым (возглавившим институт теории и истории кино)<sup>24</sup>, Ф.Т. Ермашом<sup>25</sup> и Д.К. Орловым<sup>26</sup>, а

---

каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1964 году. М., 1965; Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1965 году. М., 1966; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1966-1967). М., 1995; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1968-1969). М., 1995; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1970-71). М., 1996; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1972-73). М., 1996; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1974-75). М., 1996; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1976-77). М., 1997; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1978-1979). М., 1998; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1980-1981). М., 1998; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1982-1983). М., 1999; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1984-1985). М., 2001; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1986-1987). М., 2003.

<sup>23</sup> Первый учредительный съезд союза кинематографистов, 23-26 ноября 1965 года. Стенографический отчет. М., 1966. 312 с.; Второй всесоюзный съезд кинематографистов СССР, 11-13 мая 1971 года. Стенографический отчет. М., 1972. 263 с.; Третий всесоюзный съезд кинематографистов СССР, 11-13 мая 1976 года. Стенографический отчет. М., 1978. 264 с.; Четвертый съезд кинематографистов СССР, 19-21 мая 1981 года. Стенографический отчет. М., 1982. 224 с.; Пятый съезд кинематографистов СССР, 13-15 мая 1986 года. Стенографический отчет. М., 1987. 314 с.

<sup>24</sup> Баскаков В.Е. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М., 1982. 336 с.; Баскаков В.Е. Спор продолжается. М., 1968. 224 с.; Баскаков В.Е. Противоречивый экран: духовный кризис буржуазного общества и кино. М., 1980. 223 с.; Баскаков В.Е. Экран и время. М., 1974. 289 с.

<sup>25</sup> Ермаш Ф.Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. М., 1979. 191 с.

<sup>26</sup> Орлов Д.К. Адрес: твой современник. Критика и публицистика. М., 1976. 208 с.

также работы и статьи, написанные ведущими кинематографистами и кинокритиками<sup>27</sup>.

**Мемуары.** Используются в исследовании и многочисленные воспоминания участников кинопроцесса. Это объёмные воспоминания Б.Т. Добродеева<sup>28</sup> одного из деятелей Союза кинематографистов, посвящённые, главным образом, созданию и деятельности Союза; воспоминания главного советского кинокритика Р.Н. Юренева<sup>29</sup>; воспоминания режиссёров Э.А. Рязанова<sup>30</sup>, В.В. Мельникова<sup>31</sup>, Г.Н. Чухрая<sup>32</sup>, С.А. Соловьёва<sup>33</sup>, Г.Г. Натансона<sup>34</sup>. Также сюда следует отнести сборник небольших воспоминаний о А.А. Тарковском<sup>35</sup>, сборник статей, интервью и сценариев Э.Г. Климова<sup>36</sup> и сборник воспоминаний, интервью и публикаций в прессе В.Н. Наумова и Н.Н. Белохвостиковой<sup>37</sup>. Богато освещена воспоминаниями и «другая сторона баррикад». Довольно подробные и детальные мемуары написали одни из влиятельных руководители Госкино в 1970-80-е гг. - Б.В. Павленок<sup>38</sup> и Д.К. Орлов<sup>39</sup>. Интересны воспоминания «связующего звена» между ними – А.Н. Медведева<sup>40</sup>, редактора журнала «Искусство кино», который возглавлял Госкино в 1992-1999 гг. Его воспоминания содержат множество важных

---

<sup>27</sup> Туровская М. Да и нет М., 1966. 295 с.; Михалевич А. Эстетические парадоксы. // Искусство кино, 1968; Герасимов С.А. Наступательная сила нашего искусства. // Искусство кино, 1968. - №8; Караганов А.В. Современность фильма. М., 1973. 40 с.; Матвеев Е.С. Делу партии - все наше вдохновение. // Искусство кино, 1970. - №11. Готовясь к XXIV съезду КПСС С.1-6; Погожева Л.П. Из дневника кинокритика. М., 1978. 152 с.

<sup>28</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... М., 2010. 480 с.

<sup>29</sup> Юренин Р.Н. В оправдание этой жизни. М., 2007. 640 с.

<sup>30</sup> Рязанов Э.А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М., 2010. 637 с.

<sup>31</sup> Мельников В.В. Жизнь. Кино. СПб., 2011. 363 с.

<sup>32</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе) М., 2001. 288 с.

<sup>33</sup> Соловьёв С.А. Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш. // Искусство кино, 1998. - №5, С. 124-132.

<sup>34</sup> Натансон Г.Г. 320 страниц про любовь и кино. Мемуары последнего из могикан. М., 2013. 250 с.

<sup>35</sup> О Тарковском (сб.). М., 1989. 400 с.

<sup>36</sup> Климов Элем. Неснятое кино. М., 2008. 432 с.

<sup>37</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000. 480 с.

<sup>38</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004. 200 с.

<sup>39</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011. 520 с.

<sup>40</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001. 288 с.

сведений и написаны максимально корректно по отношению ко всем участникам кинопроцесса.

**Фильмы рассматриваемого периода.** Важным источником, использованным в настоящей работе, являются сами фильмы рассматриваемого периода. Прежде всего, это фильмы, история создания которых затрагивалась в исследовании и фильмография режиссёров этих картин, а также все заметные фильмы данного периода: победители и участники зарубежных и советских кинофестивалей, лидеры кинопроката и др. Кроме того, для составления общей картины был просмотрен также ряд малоизвестных фильмов различных жанров.

### Историография.

При рассмотрении литературы, посвящённой истории 1960-1970-х гг. следует указать на две особенности. Исторические исследования данных периодов практически упускают из поля зрения процессы развития отечественной кинематографии. А исследования, посвящённые истории советского кинематографа, написаны в подавляющем большинстве кинокритиками и искусствоведами, часто вне контекста общего исторического процесса. Также стоит отметить субъективность и эмоциональность этих работ, о чём подробно будет сказано ниже.

Обширная историческая литература, посвящённая эпохам «оттепели» и «застоя» интересует нас, прежде всего, с точки зрения исследования взаимоотношений власти и творческой интеллигенции.

Так, в монографии Ю.В. Аксютин «Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг.»<sup>41</sup> затрагивается тема

---

<sup>41</sup> Аксютин Ю.В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг. М., 2010. 488 с.

взаимоотношений власти и культуры<sup>42</sup>, однако полностью упускается из виду кинематограф.

В работе А.В. Пыжикова, посвящённой «оттепели»<sup>43</sup> не затрагивается тема реформирования и развития киноотрасли, но исследуются общие тенденции в развитии политических преобразований начала 1960-х гг.<sup>44</sup>

Е.Ю. Зубкова в своей монографии «Общество и реформы 1945-1964»<sup>45</sup> показывает, что в обществе в начале 1960-х гг. стало развиваться ощущение сопричастности всему миру и начался процесс формирования нового, «мирового» мировоззрения<sup>46</sup>. Этот процесс можно проследить и в киносообществе.

В труде Р.Г. Пихои «СССР: история власти. 1945-1991»<sup>47</sup> рассматриваются проблемы культуры, в том числе ситуация вокруг «Нового мира»<sup>48</sup>, освещается сворачивание экономических реформ в конце 1960-х гг., которое отразилось и на киноотрасли, но кинематограф остаётся вне поля зрения исследователя.

Монографию К.Б. Соколова «Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1985)»<sup>49</sup> можно охарактеризовать, как литературоцентричную. Процессы взаимоотношения власти и культурного сообщества разбираются очень подробно, но история кинематографии практически не затрагивается. Говорится об усилении цензуры в кино в начале 1970-х<sup>50</sup>. К.Б. Соколов говорит о значении приза Каннского кинофестиваля для выпуска на экраны «Андрея Рублева» А.А. Тарковского, и поддержки К. Симонова для выпуска фильма «Двадцать лет

---

<sup>42</sup> Аксютин Ю.В. Указ. соч. С. 456-499.

<sup>43</sup> Пыжиков А.В. Хрущевская «оттепель». М., 2002. 734 с.

<sup>44</sup> Пыжиков А.В. Указ. соч. С. 290-324.

<sup>45</sup> Зубкова Е.А. Общество и реформы 1945-1964. М., 1993. 200 с.

<sup>46</sup> Зубкова Е.А. Указ. соч. С. 157-167.

<sup>47</sup> Пихоя Р.Г. СССР: история власти. 1945-1991. М., 1998.

<sup>48</sup> Пихоя Р.Г. Указ. соч. С. 353-359

<sup>49</sup> Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1985). СПб., 2007. 478 с.

<sup>50</sup> Соколов К.Б. Указ. соч. С. 274.

без войны» А.Ю. Германа<sup>51</sup>. Но этим сюжетам посвящено буквально несколько страниц. Исследуется размежевание интеллигенции на три лагеря: «либерально-социалистическое крыло», объединившееся вокруг «Нового мира», «великодержавно-националистическая оппозиция» и «неосталинское направление»<sup>52</sup>. В нашем исследовании также будет рассматриваться вопрос размежевания кинообщества.

Доктор философских наук А.В. Блюм, автор монографий о советской цензуре, в том числе, «Советская цензура в эпоху тотального террора 1929-1953» написал исследование о цензуре в период «застоя» в Ленинграде: «Как это делалось в Ленинграде. Цензура в годы оттепели, застоя и перестройки. 1953-1991»<sup>53</sup> Но кинематограф автором лишь упоминается. Исследователь сосредоточился на изучении цензуры в литературе. Этот труд интересен для нас с точки зрения анализа использования «эзопова языка» и способов обхода цензуры. Это же можно сказать и о работе Т.М. Горячевой «Политическая цензура в СССР. 1917-1991»<sup>54</sup> Интересно её замечание об историографии советского кинематографа, которая будет рассмотрена ниже: «Излишняя эмоциональность и идеологизированность мешает сделать спокойный анализ кинематографического процесса...»<sup>55</sup> Изучение развития киноотрасли с точки зрения столкновения и взаимодействия различных групп поможет сделать тот самый «спокойный анализ».

Другой важной работой по данному периоду является монография А.В. Шубина «Диссиденты, неформалы и свобода в СССР»<sup>56</sup>, в которой исследуется влияние на развитие советской культуры различных групп, прежде всего, «охранителей» и «прогрессистов». Подробно систематизируется спектр взглядов советской творческой интеллигенции и

---

<sup>51</sup> Соколов К.Б. Указ. соч. С. 334-335.

<sup>52</sup> Соколов К.Б. Указ. соч. 354-357

<sup>53</sup> Блюм А.В. Как это делалось в Ленинграде. Цензура в годы оттепели, застоя и перестройки. 1953-1991. СПб., 2005. 293 с.

<sup>54</sup> Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 гг. М., 2009. 407 с.

<sup>55</sup> Горяева Т.М. Указ. соч. С. 39.

<sup>56</sup> Шубин А.В. Диссиденты, неформалы и свобода в СССР. М., 2008. 384 с.

его усложнение в 1960-1970-е гг. Разделение кинообщества при этом имело свою специфику, связанную с разнообразием взглядов на развитие кинематографа и свободу творчества. В своей монографии А.В. Шубин касается кинематографа более подробно, чем указанные выше авторы, посвятив ему часть раздела «Золотой век»<sup>57</sup>. Стоит отметить его важную мысль, которая будет развиваться подробно в нашем исследовании: «Чтобы фильм был интересным, востребованным зрителем, чтобы он окупился и выполнил миссию мобилизации, необходимо было достичь баланса интересов творцов и организаторов, интеллигенции и государства»<sup>58</sup>.

Из рассмотренных нами ниже десятков работ, посвящённых отечественному кинематографу 1960-1980-х годов, нет практически ни одной, в которой не проявлялось бы эмоциональное отношение автора к истории и судьбе кинематографа. Почти всегда автор встаёт либо на сторону ущемляемого властью художника, либо на сторону власти, которая оказалась преданной выпестованными ею творческими работниками. Поэтому важно представить объективную историю отечественного кинематографа с привлечением аргументов обеих сторон.

В советское время «важнейшему из искусств» уделялось много внимания. Советская литература рапортовала об успехах и указывала на недостатки, нередко идеологического характера. Это выражалось не только в степени контроля над ним, чему во многом посвящена наша работа, и в подчас почти безграничном финансировании наиболее важных проектов (как, например, экранизация «Войны и мира» С. Бондарчука), но ещё и в том, что кино подробно освещалось в печати. Издавались огромными тиражами многочисленные киножурналы, книги режиссёров и различные издания биографий кинематографистов. Особенно широко развернулась издательская деятельность о кинематографе в 1960-70-е годы, когда было образовано Бюро пропаганды советского киноискусства, действовавшего весьма активно.

---

<sup>57</sup> Шубин А.В. Указ. соч. С. 92-98.

<sup>58</sup> Шубин А.В. Указ. соч. С. 92.

Историей и теорией кино занимался целый институт, созданный в 1973 году, которым руководил В.Е. Баскаков, перешедший туда с должности заместителя председателя Госкино. Этот институт выпустил ряд работ, посвящённых истории отечественного кинематографа.

Соответственно, история отечественной кинематографии в советской историографии представлена достаточно широко. Хорошо исследовано становление кино в первые годы советской власти<sup>59</sup>, жизнь ведущих кинематографистов, таких как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Д. Вертов, которым посвящались многочисленные труды. В конце 1960-х началось издание истории советского кино в четырёх томах. Сначала издание осуществлял институт истории искусств министерства культуры СССР, после своего образования к изданию присоединился научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР. Это издание охватывает 1917-1967 гг. Пафос возвеличивания роли партии и лично В.И. Ленина, разумеется, пронизывает эти труды. Но, тем не менее, в этих работах есть много фактического материала, который в том числе используется и в нашей работе.

Уже в этих работах проявилась некоторая тенденция, которой следует и большинство современных работ об истории кино. Начальный этап становления советского кинематографа (с 1917 по середину 1920-х) ознаменовался значительным количеством событий и крайне скудным количеством произведений, и при описании внимание уделяется процессу национализации и организации кинодела в советской республике, а не собственно кинематографу. После сталинской эпохи ситуация меняется: количество произведений, различных по стилям и жанрам (особенно в годы «оттепели»), каждое из которых требует пристального внимания, заслонило организационные процессы и изменения, происходящие в системе управления кинематографом.

---

<sup>59</sup> Например, Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. 373 с.

Исследования научно-исследовательского института истории и теории кино обрываются на середине 1960-х годов. Так что годы «застоя», во время которых эти исследования проводились, не были освещены.

Из историографии советского периода нами привлекается также небольшое справочное издание 1969 года «Москва кинематографическая»<sup>60</sup>. Оно было рассчитано не на специалистов, а на широкий круг читателей, и содержит справочные сведения о государственных и общественных кинематографических организациях Москвы.

В конце 1980-х годов институт теории и истории кино возглавил В.И. Фомин, который сегодня является ведущим специалистом в области изучения отечественного кино.

В начале 1990-х гг. институт стал называться Научно-исследовательским институтом киноискусства, и под руководством В.И. Фомина издал значительное число важных трудов по истории отечественного кинематографа.

В 1992 году В.И. Фомин издал книгу «“Полка”. Документы. Свидетельства. Комментарии»<sup>61</sup>. В этом издании наиболее полно выразились его черты как исследователя. Книга состоит из глав, каждая из которых посвящена созданию фильма, который в той или иной степени оказался на «полке». История каждого фильма рассматривается очень подробно на основе привлечения архивных материалов, которые снабжены подробными комментариями. То есть, с одной стороны, эта работа представляет собой публикацию архивных источников, с другой – комментарии складываются в последовательное и подробное исследование судьбы очередного «сложного» фильма.

В заключении к этому изданию В.И. Фомин выражает своё остро критическое отношение и к системе управления кинематографом в годы «застоя», и к явлению «полочных» фильмов, а также даёт характеристику

---

<sup>60</sup> Москва кинематографическая (авторы составители Белявский М. и Андреев К.). М., 1969. 175 с.

<sup>61</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы, свидетельства, комментарии. М., 1992. 173 с.

всей этой эпохе: «Именно эпоха шестидесятых, особенно их середина, стали «золотым веком» советского кино. ... Все двигалось, росло. ... И вот эта энергия общего движения и была заблокирована в тот самый момент, когда наше кино было на взлете. Роковым переломным годом оказался год 1968-ой. Именно на него приходится рекордное число казенных фильмов и замыслов. Массовая, поистине кровавая расправа не проходит бесследно — движение кинематографа все более притормаживается, замедляется. ... Пытаясь спастись от смертельной удавки цензуры, советское кино уходит в экранизации классики, прячется в притчу, фантастику, «заграничные сюжеты». Тщетно!»<sup>62</sup>

У сторонников советской системы управлением кинематографом есть возможность упрекнуть исследователя в эмоциональности и предвзятости, что они и делают. Исследования В.И. Фомина резко критикуются Д.К. Орловым — одним из главных чиновников Госкино. Хотя он и ставит целью показать нулевой научный уровень архивных исследований «незадачливого историка»<sup>63</sup> В.И. Фомина («научный» и «исследований» он ставит в кавычки), и называет его труды «бездарной претенциозностью и примитивным словоблудием». Но замечания касаются, прежде всего, стиля, «ернического тона». Д.К. Орлов во многом и пишет свои воспоминания, чтобы «... в будущем не сложилось представление об истории нашего кино лишь по изысканиям авторов типа Фомина, в сочинениях которого — я уже однажды об этом писал — вся многотрудная, многосложная жизнь отечественного кино со всеми его победами и провалами начинает выглядеть только как цепь несуразностей, глупостей и анекдотов»<sup>64</sup>. И главная претензия Д.К. Орлова к В.И. Фомину заключается в общей оценке советской системы управления кинематографом, к которой исследователь беспощаден, а представитель этой системы в свою очередь беспощаден к оппоненту.

---

<sup>62</sup> Фомин В.И. Там же. С. 172.

<sup>63</sup> Фомин В.И. Там же. С. 414.

<sup>64</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 193-194.

Действительно, В.И. Фомин воспринимает систему управления советским кинематографом 1970-х годов однозначно негативно и не стесняется в выражениях, говоря о ней. Это во многом объясняется тем, что он сам был участником и свидетелем описываемых им событий. Исследователь признаётся, что личное участие в этих событиях и сформировало его отношение к советской системе управления кинематографом: «И если бы я сам, своими собственными глазами не видел, как ломали, например, Булата Мансурова на «Тризне» и после нее, как страшно мучался, корчась от боли, сбежавший из больницы Василий Шукшин, ... внося идиотские поправки комитета по «Калине красной», и еще много-много подобных страшных сцен, то сегодня я, быть может, был бы более сердоболен по отношению к служителям верхних этажей Малого Гнездиновского (где располагалось Госкино – Н.М.). Но я знаю их в деле, видел прямые последствия их акций, и потому не склонен прощать»<sup>65</sup>.

Второй том<sup>66</sup> издания В.И. Фомина был выпущен всего через год. Он посвящён фильмам А.А. Тарковского «Андрей Рублев», М.Н. Калика «Любить», Г.И. Полоки «Интервенция», М.Д. Осепьяна «Иванов катер», Б.Б. Мансурова «Тризна», Н.Г. Рашеева «Заячий заповедник», И.А. Шешукова «Вторая попытка Виктора Крохина», Б.М. Фрумина «Ошибки юности», В.Я. Мотыля «Лес». Над этим изданием вместе с В.И. Фоминым работали коллеги по институту киноискусства В.П. Михайлов (о фильме «Иванов катер») и Е.Я. Марголит (о фильмах «Заячий заповедник», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Ошибки юности»).

Третий том этого издания был выпущен в 2006 году<sup>67</sup>, и в нём расширен круг авторов и география положенных на «полку» картин: главное внимание в нём уделено фильмам, снятым на республиканских студиях. Перу В.И. Фомина принадлежат статьи о фильмах С.И. Парджанова «Цвет граната» и о

<sup>65</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 58.

<sup>66</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993. 192 с.

<sup>67</sup> «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006. 188 с.

киноальманахе «Начало неведомого века», прежде всего, новеллам «Ангел» А.С. Смирнова и «Родина электричества» Л.Е. Шепитько. Е.Я. Марголит написал о фильмах А. Диваняна «Прощание за чертой» и Ю.Г. Ильенко «Родник для жаждущих». К авторскому коллективу присоединились известный киновед В.Э. Матизен (статьи о фильмах К. Кийска «Безумие» и Г.А. Панфилова «Тема») и один из авторов документального проекта телеканала «Культура» «Острова» И.В. Изволова о фильме К.Г. Муратовой «Среди серых камней». Также третий выпуск «полки» дополнен изданием неиспользованных до этого архивных документов, связанных с ЦК КПСС, о картинах, рассмотренных в предыдущих выпусках.

В предисловии к этому выпуску В.И. Фомин в очередной раз высказывает свое мнение о советской системе управления кинематографом: «Советская цензура носила тотальный характер. Она запрещала, по сути дела, все, кроме проповеди классовой ненависти и прославления правящего режима. Мало того: уникальная и непревзойденная никем в мире система советской цензуры не просто регистрировала и запрещала все отклонения от магистрального соцреалистического русла, но носила к тому же и глубоко репрессивный характер, подвергая свои жертвы изощренным образцово-показательным наказаниям»<sup>68</sup>.

Далее исследователь предостерегает: «Этот трагический опыт института советской цензуры не должен быть забыт, как не могут быть преданы забвению ее величайшие «достижения» и поистине бесчисленные «победы» над живой творческой мыслью. Трагические уроки искусства «репрессуры» должны быть осознаны и изучены до последнего винтика. Хотя бы для того, чтобы не возникал соблазн еще раз повторить этот кошмарный опыт. А такой соблазн – использовать былой опыт советской цензорской школы в борьбе с нынешними нашими напастями – уже вполне начинает напоминать о себе»<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 13.

<sup>69</sup> «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006. – С. 13.

Своеобразным продолжением издания «полка» стали публикации совместных трудов В.И. Фомина и М.И. Косиновой, посвящённых истории создания фильмов А.А. Тарковского «Иваново детство» и «Андрей Рублёв»<sup>70</sup> и «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер»<sup>71</sup>. В этом исследовании содержится значительное количество документов, посвящённых производству и пути к зрителю этих двух картин. В разделе «от авторов» ещё раз формулируются принципы работы, уже знакомые по изданию «полка»: «мы рассматриваем свою главную авторскую задачу, прежде всего, как сугубо публикаторскую, никак не претендуя на аналитику и интерпретацию фильмов Тарковского. Нам более всего хотелось в мозаике казенных документов, личных свидетельств и воспоминаний, дневниковых записей, писем и других материалов воссоздать шаг за шагом трудный и сложный путь рождения каждого фильма Тарковского, созданного им на Родине»<sup>72</sup>. Так что это издание – первое из новой серии, посвящённой созданию фильмов А.А. Тарковского.

Первая часть монографии В.И. Фомина «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления»<sup>73</sup>, изданной в 1996 году, по многим пунктам напоминает выпуски «полки»: большая часть ее – это изданные архивные источники с подробными комментариями. Только в данном случае они структурированы не по фильмам, а по различным сюжетам: нравственная цензура, которая вырезала всевозможную «чернуху» из фильмов А.А. Алова и В.Н. Наумова, В.М. Шукшина, К.Г. Муратовой и так далее; запреты на религиозные сюжеты, за что поплатился А.А. Тарковский. Исследователь подробно разбирает историю вмешательства в судьбы картин КГБ и других организаций. Эта часть, посвящённая,

---

<sup>70</sup> Косинова М.И., Фомин В.И. Как снять шедевр: история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М., 2016. 591 с.

<sup>71</sup> Косинова М.И., Фомин В.И. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...»: история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М., 2018. 527 с.

<sup>72</sup> Косинова М.И., Фомин В.И. Как снять шедевр... С. 5.

<sup>73</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. 371 с.

собственно, истории государственного управления кинематографом, и занимающая треть всей монографии, представляется наиболее значительным исследованием в этой области. Но к этому исследованию можно предъявить те же претензии, что и к трёхтомнику «Полка»: управление кинематографом рассматривается, прежде всего, с точки зрения опальных картин, запретных тем и трудных режиссёрских судеб. И с точки зрения борьбы художников с этой «давилей» творчества. В итоге собственно система управления кинематографом оказывается практически вне рамок исследования.

Вторая часть «Кино и власти» состоит из интервью автора с участниками кинопроцесса: с бывшим заместителем председателя Госкино В.Е. Баскаковым, с секретарём Союза кинематографистов А.В. Карагановым, с одним из руководителей Отдела культуры ЦК КПСС И.С. Черноуцаном, и с рядом режиссёров и сценаристов: с Ю.Н. Клепиковым, А.С. Смирновым и А.Ю. Германом. Эту часть исследователь оставил без комментариев, он и так довольно ясно высказал свою позицию в ходе бесед. Исследователь задаёт своим собеседникам те вопросы, которые должны пролить свет на тёмные и спорные места истории отечественного кинематографа. Так, интервью с кинокритиком и секретарём правления Союза кинематографистов А.В. Карагановым оказывается гораздо более информативным в этом отношении, чем выпущенные им несколько томов и десятков статей об истории кино. А интервью с В.Е. Баскаковым уже растаскано на цитаты в различных статьях, посвящённых истории отечественного кино 1970-х.

Последняя часть по структуре напоминает издание «Полка» и отчасти пересекается с ним: исследователем рассматриваются документы, связанные с запретами картин Э.Г. Климова, А.С. Кончаловского, К.Г. Муратовой и Г.А. Панфилова.

В конце В.И. Фомин высказывает, пожалуй, наиболее полно и яростно своё отношение к советской системе управления кинематографом. Настолько яростно, что неудивительны указанные выше слова о нём представителя этой системы Д.К. Орлова. Кинопроцесс 1970-х гг. описывается исследователем в

самом трагическом свете: «Мощный заряд энергии развития и художественного обновления, который в значительной мере не был реализован кинематографом 60-70 годов — не есть следствие каких-то действительно, объективных и неизбежных обстоятельств или творческих коллизий. Многие замыслы не стали фильмами вовсе не потому, что для этого не было необходимых организационных, производственно-экономических условий. И не потому, что отвергнутые сценарии и замыслы слишком уж опережали время, перепрыгивая через ряд промежуточных этапов. Совсем нет! Все они были отринуты и убиты только потому, что в той или иной мере старались выйти за пределы дозволенного. Оберегая свои священные догматы, система убивала все живое, способное расти и развиваться...»<sup>74</sup>

Заканчивается эта работа словами обо всей советской системе: «От масштабов свершенного преступления немеет, переполняется горечью душа. Сколько же ростков нового кинематографа, сколько живых побегов творческой мысли было беспощадно затоптано тупым административным каблуком!

Но ведь душили, топтали, убивали не только кинематограф. ... Душили, топтали, убивали всю страну...»<sup>75</sup>

В этом труде в наибольшей степени проявился характер В.И. Фомина: стремление тщательным образом подобрать документы о том или ином сюжете отечественного кинопроцесса (прежде всего, запрет какой-либо картины), сочетающееся с эмоциональными оценками этих сюжетов.

В 1998 году научно-исследовательский институт киноискусства выпустил большой сборник документов, касающихся истории отечественного кинематографа<sup>76</sup>, составленный В.И. Фоминым. Этот сборник поделён на разделы: «Оттепель: первые шаги», «Кино на Старой площади» (в этом

---

<sup>74</sup> Фомин В.И. Там же. С. 363.

<sup>75</sup> Фомин В.И. Там же. С. 363.

<sup>76</sup> Кинематограф Оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998. 459 с.

разделе приведены документы, связанные с руководством кинематографом ЦК КПСС, в том числе о создании Госкино), «Глоток свободы» (о Союзе кинематографистов, ВГИКе и других организациях кинематографистов), «Костер разжигают на веранде нашего дома» (о выступлении М.И. Ромма в 1962 году и о кинопрессе), «Мы и они. Опасные связи» (о международных связях кинематографистов) и «Разгром» (документы, связанные с «закручиванием гаек» в 1968 году). В этом сборнике опубликованы многие интересные нас документы. Интересны также и вступительные комментарии к каждому разделу, написанные В.И. Фоминым.

Дополняет богатые на опубликованные документы указанные выше издания института киноискусства под руководством В.И. Фомина сборник исследовательских статей «После Оттепели: Кинематограф 1970-х»<sup>77</sup>. В него также включены архивные материалы: Заметки к докладу на Съезде Союза кинематографистов М. Блеймана «Сердитые мысли» 1970 года о проблемах в кинематографе и отрывки из вступительного доклада на 2-м пленуме правления Союза кинематографистов СССР (1977 г.) С.А. Герасимова. В разделе «Хроника» перечислены основные даты эпохи «застоя».

Два других раздела сборника озаглавлены «Исследования» (научные статьи о кино 1970-х) и «Лаборатория» (проект исследований-воспоминаний В.И. Фомина). Среди научных статей сборника наиболее важна и интересна для нас статья М. Косиновой «Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа»<sup>78</sup>.

М. Косинова подробно, опираясь на различные источники (и во многом на выводы В.И. Фомина), разбирает различные аспекты организационного устройства советской кинематографии. Она рассматривает проекты реформирования киноотрасли в середине 1960-х годов, создание Госкино, присвоение фильму определённой категории (от категории зависела оплата и тираж фильма), процесс организации кинопроката, принципы тематического

---

<sup>77</sup> После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. 575 с.

<sup>78</sup> Косинова М. Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 9-73.

планирования, конкуренцию с телевидением, техническую базу кинопроизводства, в том числе производство пленки, проблемы киноэкспорта, закупочную политику и посещаемость кинотеатров. В каждом аспекте исследователь выявляет элементы общего кризиса кинематографа. Причины кризиса каждого элемента системы автор статьи объясняет тем, что идеологические задачи ставились выше качества фильмов и экономической выгоды. Тщательность исследования в области экономики и организации кино делает эту статью крайне важной для историографии данного периода отечественного кино.

Другие статьи, близкие скорее к киноведению, чем к истории кино, нас интересуют в меньшей степени. Они посвящены особенностям экранизации литературных произведений, экспериментам с цветом, кинокритике. Интересно и глубоко рассуждает об эпохе «застоя» А. Шемякин в статье «Формула перехода», но эта статья больше проблемная, нежели исследовательская. С точки зрения истории системы управления кинематографом для нас важная вторая часть сборника: «Лаборатория» В.Фомина.

«Лаборатория» В.И. Фомина<sup>79</sup> – это восстановленная часть начатого им в 1970-е годы труда о «своих горячо любимых режиссерах», который складывался «как некий коллаж из самых разнородных материалов: из наблюдений и зарисовок, сделанных на различных стадиях работы над фильмом; из услышанных реплик, команд и объяснений режиссера по ходу съемок; из достаточно подробных бесед с режиссером и членами съемочной группы и т.д. и т.п.»<sup>80</sup> Книга из личных наблюдений спустя 30 лет отчасти превратилась в воспоминания и дополнилась многочисленными документами, даже сам автор затруднился назвать жанр получившейся работы. Получилась творческая биография, составленная из воспоминаний и документов о В. Шукшине и Г. Шпаликове, где исследовательская

---

<sup>79</sup> Фомин В.И. Лаборатория. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 325-476.

<sup>80</sup> Фомин В.И. Там же. С. 329.

составляющая сочетается с искусствоведением и личной оценкой этих художников.

Ещё одной масштабной научной серией, изданной институтом киноискусства под руководством В.И. Фомина стала энциклопедия «Летопись Российского кино» в четырёх томах: 1863-1929, 1930-1945, 1946-1965 и 1966-1980. Проект объединил ведущих историков отечественного кинематографа, специализирующихся на разных периодах истории кино. Это: В.Е. Вишневский, В.П. Михайлов, А.С. Дерябин, Р.М. Янгиров (специалист по дореволюционному кинематографу и кинематографу 20-х), П.А. Багров, Е.Я. Марголит, П.В. Фионов, М.И. Косинова и другие. Задачей данной монографии авторы называют создание «максимально точной, многоаспектной и систематизированной справочной базы», а также «обобщить и систематизировать все наиболее значимые события нашей киноиндустрии с 1896 года и до последнего времени»<sup>81</sup>. Собственно это и осуществлено, по мере возможностей, авторами: в хронологической последовательности с точностью до дня перечисляются все события, происходившие в отечественном кинематографе. В этом издании собраны указы о кинематографе, сведения о новых фильмах и производстве фильмов, важные вехи в судьбах художников и управляющих кинематографом. Пожалуй, к недостатку данного труда можно назвать неудобство использования: часто найти необходимые сведения бывает весьма затруднительно, так как описания событий, связанных с историей ведомств, режиссёров и фильмов разбиты (если не произошли в один день) на статьи, которые между собой никак не связаны. Но, тем не менее, это самая полная и точная (что важно, с многочисленными ссылками на источники, в том числе в работе было использовано значительное количество архивных данных) на сегодняшний день справочная база по истории отечественного кинематографа.

---

<sup>81</sup> Летопись российского кино 1863-1929. М., 2004, С. 6.

Результатом работы В.И. Фомина в ещё одном направлении стали два больших тома документов, связанных с кинематографом в годы Великой отечественной войны. Эта работа напоминает предыдущие издания исследователя: значительное количество документов с подробными комментариями. Первый том «Кино на войне. Документы и свидетельства»<sup>82</sup> посвящён истории художественного кино во время войны. Много внимания в этой работе уделено В.И. Фоминым структуре управления кинематографом в военных условиях, которая по причине эвакуации, была весьма запутанной. Большой раздел посвящён руководству кинематографом И.А. Большаковым<sup>83</sup>. Отдельная глава посвящена цензуре<sup>84</sup>. Второй том, озаглавленный «Цена кадра»<sup>85</sup>, посвящен военной кинохронике. Он составлен В.И. Фоминым совместно с его коллегой по институту В.П. Михайловым. В этом томе рассматривается, как осуществлялась цензура уже над документальными лентами времён войны<sup>86</sup>.

Работы В.И. Фомина, исследования, справочники и издания источников, которые он курирует — это основа современной историографии о советском кинематографе второй половины XX века. Следует отметить ряд особенностей этих изданий. Прежде всего, В.И. Фомина интересует издание источников о судьбах опальных фильмов, режиссёров или организаций (Союз кинематографистов, ВГИК, Экспериментальное творческое объединение) и комментирование событий, связанных с ними, отдавая должное неосуществлённым замыслам и искалеченным цензурой фильмам. Историю системы управления кинематографом он рассматривает в основном в русле того, каким образом она участвовала в судьбах картин. Деятельность

---

<sup>82</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства. / Авт.-сост. Фомин В.И. М., 2005. 944 с.

<sup>83</sup> Раздел: «Нет, ребята, такого начальника мне, наверно, уже не найти...». В Там же. С. 408-485.

<sup>84</sup> «Группы немцев в Ясной Поляне не давать...» Цензура на войне. С. 202-217.

<sup>85</sup> Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941-1945 гг. Документы и свидетельства. / Авт.-сост. Михайлов В.П., Фомин В.И. М., 2010. 1044 с.

<sup>86</sup> Указ. соч. глава «Автографы цензуры. «Все материалы кинохроники, заснятые на фронтах и в округах, в обязательном порядке проверяются военным цензором...». С. 478-498.

киноначальников, функционирование различных органов этой системы рассматривается в его работах, но, прежде всего, с точки зрения их влияния на конкретные фильмы. Собственно, эта система его интересует лишь со стороны осуществления ею цензурных функций. Обширный пласт источников и документов, которые В.И. Фомин опубликовал и исследовал — основа для дальнейшего изучения отечественного кинематографа. Но, при их отборе В.И. Фомин опять-таки руководствовался описанными выше темами. Так что документы, связанные с историей собственно киноведомства, с кинофестивалями, с созданием не подвергшихся «опале» фильмов и другими сюжетами и вопросами, в его сборниках упускаются. Исследовательской же стороне его работ можно предъявить претензию в некоторой односторонности и субъективности, хотя объяснимых личными обстоятельствами автора. Изучению устройства Государственного комитета по кинематографии до сих пор не уделено достаточного внимания, в том числе, и в его работах.

Жанр, совместивший в себе воспоминания, документы, их анализ и киноведение, к которому прибег В.И. Фомин, оказался распространенным. Это можно объяснить тем, что большинство авторов, писавших об истории кинематографа 1970-х годов — сами участники этой истории, поэтому стремление написать о своих, часто уникальных, знаниях и переживаниях о кинопроцессе естественно. И, понятно, что масштаб процесса требует привлечения дополнительных материалов, тем более что доступны они стали для авторов относительно недавно. Естественно и то, что обращаются к этой теме в первую очередь киноведа, кинокритики, которые часто бывали редакторами журналов в те времена. И их желание написать не только об истории кино, как отрасли, но и о кино, как об искусстве (часто эта задача для них первостепенна), тоже вполне логично.

Близким по неопределённому жанру к «Лаборатории» В.И.Фомина стал труд редактора журналов «Искусство кино» и «Советский экран» В.С. Головского, эмигрировавшего в 1981 году в США. В эмиграции в 1986 году

он издал одну из первых книг о советском кино на английском языке: «Behind the Soviet Screen»<sup>87</sup>.

Его книга «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.»<sup>88</sup> в значительной части посвящена творческим судьбам Э.А. Рязанова, А.Ю. Германа, Н.С. Михалкова, А.А. Тарковского, В.В. Меньшова, К.Г. Муратовой, О.Д. Иоселиани и других. Но в том числе он и анализирует систему управления кинематографом (один раздел, богато иллюстрированный документами, посвящён цензуре) и рассматривает кинопроцесс в целом. Во многом его взгляд на систему руководства кинематографом сходится с взглядом В.И. Фомина: «в 70-х Советское кино развивалось в этот период под давлением более суровых политических тенденций. Отдельные художники (Тарковский, Параджанов, Иоселиани) и даже целые художественные направления (поэтическое кино на Украине, ленинградская школа) были раздавлены государственно-партийной машиной, в то время как множество интересных замыслов не было реализовано...»<sup>89</sup> Но в значительной степени взгляд В.С. Головского более оптимистичен: «Хотя 70-е остались в памяти как несомненно тяжелый период для развития киноискусства, тем не менее, в исторической перспективе период между оттепелью и гласностью не следует приравнивать к сталинским послевоенным годам. ... Вопреки давлению режима, время от времени удавалось создавать и донести до зрителя произведения высокохудожественные, спорные, экспериментальные; фильмы, развивавшие традиции подлинного искусства»<sup>90</sup>.

Одним из важнейших трудов по истории отечественного кинематографа стал монументальный труд Н.М. Зоркой «История советского кино»<sup>91</sup>. Н.М. Зоркая — один из ведущих советских киноведов, она начала свой

---

<sup>87</sup> Golovskoy V.S. Behind the Soviet screen: The motion-picture industry in the USSR, 1972-1982. Michigan, 1986.

<sup>88</sup> Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004. 390 с.

<sup>89</sup> Головской В.С. Там же. С. 67-68.

<sup>90</sup> Головской В.С. Там же. С. 359.

<sup>91</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006. 544 с.

научный путь в эпоху «оттепели», и также видела интересующий нас этап развития отечественного кинематографа изнутри. В своём исследовании она твёрдо обозначает свою позицию: «Вся ... история советского кинематографа, его административно-организационного и творческого становления — это неотвратимое движение от свободного, предпринимательского к государственному, централизованному; к превращению в послушное идеологическое и пропагандистское орудие советской власти и коммунистической партии»<sup>92</sup>. Правда, она отдаёт должное тому факту, что именно на государственные деньги были сняты «Рублев» и «Зеркало» А.А. Тарковского и не только «Освобождение» Ю.Н. Озерова, но и «Восхождение» Л.Е. Шепитько<sup>93</sup>.

По большей части «История советского кино» посвящена истории киноискусства, искусствоведческому анализу картин, режиссёров и самого кинопроцесса. Но история управления кинематографом и судьба ведущих кинематографистов ярко и подробно рассматриваются автором. Несмотря на декларируемые субъективность (Н.М. Зоркую вполне можно назвать диссидентом-шестидесятником) и поэтичность (каждая глава предваряется классическим стихотворением об эпохе, часто она ссылается на поэзию и в самом тексте), «История советского кино» - это серьёзное исследование истории советского кинематографа.

Структура этого труда хрестоматийна: восемь глав посвящены восьми десятилетиям отечественного кинематографа от десятых до восьмидесятых годов. Как и в советских трудах, посвящённых истории кино, первые десятилетия рассматриваются с точки зрения организации кинопроцесса: от зарождения до установления государственного управления в двадцатые, а далее история кино рассматривается с точки зрения искусства. Причём наиболее интересующая нас глава «семидесятые: противостояние духа» посвящена, прежде всего, отдельным режиссерам. Как и в указанных выше

---

<sup>92</sup> Зоркая Н.М. Там же. С. 76.

<sup>93</sup> Зоркая Н.М. Указ. соч. С. 502.

трудах, здесь совмещается искусствоведение с анализом истории управления кинематографом.

Другим важным трудом, совмещающим историю кино с киноведением, является работа Е.Я. Марголита «Живые и мертвое. Заметки истории советского кино 1920-1960-х годов»<sup>94</sup>, которая в меньшей степени затрагивает интересующий нас период.

Можно назвать еще ряд статей о советском кинематографе, в основном тех же исследователей. В 2000-е вышло многотомное издание (на данный момент выпущено 7 томов) «Новейшая история отечественного кино. 1986-2000»<sup>95</sup>, подготовленное авторами журнала «Сеанс» - одного из самых значительных современных киноведческих журналов.

Таким образом, наиболее исследован процесс съёмок самых значительных фильмов того времени и те цензурные преграды, которые перед ними вставали. Это наиболее интересная часть кинопроцесса и наиболее важная с точки зрения понимания специфики советского киноискусства. Но комплексного исследования системы управления отечественным кинематографом до сих пор нет. И именно эту нишу мы попытаемся заполнить данной работой.

В целом можно увидеть, что критический взгляд на советскую систему управления кинематографом эпохи «застоя» свойственен почти всем видным современным исследователям истории отечественного кино. Варьируется степень неприятия этой системы и оценка трудностей, с которыми сталкивались режиссёры, но, общий подход у них близок.

Противоположная точка зрения представлена в воспоминаниях киночиновников, в которых советская система апологизируется, а также в двухтомном издании «Гибель советского кино» журналиста и публициста Ф.

---

<sup>94</sup> Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб., 2012. 559 с.

<sup>95</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Том пятый. 1989-91. СПб, 2004. 760 с.

Раззакова<sup>96</sup>. Этот труд посвящён описанию борьбы между «державным лагерем», к которому относит себя и сам автор, и «либеральными критиканами», которым активно помогало ЦРУ - например, влияя на международные фестивали, чтобы они вручали премии «опальным» картинам, и посредством пропаганды «чистого, то есть бесклассового искусства»<sup>97</sup>.

Автор признаёт существование цензуры, но целиком оправдывает её ужесточение защитой от «скатывания в пропасть общества потребления» по примеру Запада. Время сталинского «закручивания гаек» описывается им, как расчистка «авгиевых конюшен, которые появились в советском кинематографе во времена НЭПа»<sup>98</sup>. А «оттепель» и деятельность Н.С. Хрущёва критикуется как время, в которое «выбивалось из сознания советских людей вера в то, что они строят самое справедливое общество на Земле»<sup>99</sup>. Значительное внимание уделяется V Съезду кинематографистов, после которого к власти пришли либералы, «фактически угробившие советский кинематограф»<sup>100</sup>.

Отдельное внимание Ф.И. Раззаков уделяет «киношным евреям» и их оппозиционности власти. Так, скрытые оппозиционные высказывания, которые автор называет «фигами» или «пресловутыми фигурками», в фильмах второй половины 1950-х гг. он приписывает целиком евреям: Г.Н. Чухраю, А.А. Алову и В.Н. Наумову, Г.М. Козинцеву и М.И. Ромму<sup>101</sup>. Также автор описывает борьбу внутри ЦК КПСС как конфликт «Русской партии» и «Иудейской партии» (или «еврейского» клана).

---

<sup>96</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008; Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973-1991. М., 2008. 960 с.

<sup>97</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973-1991. М., 2008, С. 7.

<sup>98</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008, С. 69.

<sup>99</sup> Указ. соч. С. 293.

<sup>100</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973-1991. М., 2008, С. 324-361.

<sup>101</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008, С. 492.

В работе использовано значительное количество источников и даётся оценка событий, связанных с историей советского кинематографа со стороны власти. Это могло бы привести к серьёзной научной полемике с указанными выше исследованиями, но Ф.И. Раззаков пишет в публицистической манере: сноски и ссылки отсутствуют, эмоциональные и категоричные оценки даются без аргументации. В.И. Фомин по эмоциональности часто не уступает ему, но всегда разделяет основную научную часть и личные высказывания против произвола Системы.

Книги Ф.И. Раззакова по большей части строятся на разоблачении «фиг», которые кинематографисты подсовывали власти, чем привели к «раскачиванию лодки» и разрушению не только кинематографа, но и страны. Именно в обвинении и разоблачении либеральной общественности и относящихся к ней режиссёров и заключается основная цель данной книги. Пожалуй, Ф.И. Раззаков представляют даже более категоричную точку зрения, чем чиновники Госкино.

Понятно, что в менее жёсткой форме подобный взгляд довольно широко распространён, так как основывается на болезненных реалиях и, прежде всего, контрасте достижений советского кинематографа и более позднего этапа развития отечественного кино с его дешёвыми сериалами и слабыми пошлыми фильмами.

Также следует упомянуть дипломную бакалаврскую работу В.А. Петровой «Механизмы функционирования цензуры при производстве фильмов на киностудии «Ленфильм» в 1960-1967 гг.»<sup>102</sup> В работе систематизируется само явление цензуры (советская цензура автором относится к «тайной», то есть официально её существование отрицалось) и исследуется роль редакции в советской цензуре на примере киностудии «Ленфильм». Для нас интересны разбор функционирования художественных советов и анализ полномочий и

---

<sup>102</sup> Петрова В.А. Механизмы функционирования цензуры при производстве фильмов на киностудии «Ленфильм» в 1960-1967 гг.: диплом. работа. СПб., 2018.

функционирования редакторов киностудии. Также важно исследование действий кинорежиссёров в ситуации цензурирования их работ.

Наличие в историографии настолько враждебных друг другу точек зрения на историю советского кино только подчёркивает актуальность нашего исследования. Также можно констатировать неравномерность освещения этой проблематики в историографии. Наиболее исследован процесс съёмок самых значительных фильмов того времени и те цензурные преграды, которые перед ними вставали. Это наиболее интересная часть кинопроцесса. Но комплексного исследования системы управления отечественным кинематографом до сих пор нет. И именно эту лакуну мы пытаемся заполнить в данной работе.

## **Глава 1. Становление советской системы государственного управления кинематографом в 1963-1971 гг.**

### **1. Развитие советского кинематографа и его состояние к 1960-м гг.**

20 марта 1946 года Комитет по делам кинематографии стал союзно-республиканским Министерством кинематографии СССР. Это время известно как период «малокартинья»<sup>103</sup>, когда число выпускаемых фильмов резко сократилось (в 1951 году было снято всего 8 художественных картин), но увеличился контроль лично Сталина за кинематографом. В современной западной литературе этот период описывается, как время полного исчезновения советского кинематографа: «В последние годы сталинизма советское кино практически исчезло»<sup>104</sup>. Это не совсем верно: мастера советского кинематографа никуда не делись, а некоторые и продолжали работать. Обучение во ВГИКе не прекращалось: в это время его закончили и стали работать в кино, например, такие мастера как В. Басов и Э. Рязанов.

Этот период оказался очень тяжелым для кинематографа не только из-за невероятного усиления цензуры (те немногие фильмы, которые снимались, подвергались особому контролю), но и из-за сокращения в киноотрасли рабочих мест. Многие кинематографисты потеряли работу, а пробиться молодым в то время было практически невозможно. Во многом отечественный прокат спасали широко демонстрировавшиеся трофейные фильмы.

Только в 1952 году на XIX съезде КПСС было решено увеличить количество производимых фильмов. И уже в 1953 г. было снято 20 фильмов, в 1954 г. — 45, в 1955 г. — 66<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Даже советская историография 1960-х гг. признаёт это явление: «политика «малокартинья» несомненно сужала творческие возможности кинематографа» - Краткая история советского кино. Вступ. статья и общ. редакция Ждана В. М., 1968, С. 377.

<sup>104</sup> 1001 фильм, который вы должны посмотреть. / Под ред. Шнайдера С.Д. М., 2006, С. 347.

<sup>105</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 292-294.

Почти сразу после смерти Сталина управление кинематографом претерпело очередное изменение: 15 марта 1953 года Министерство кинематографии было упразднено, и кинематограф был подчинён Министерству культуры. Кинематографистами это было воспринято резко отрицательно. С одной стороны, на время существования Министерства кинематографии пришлась эпоха сталинского управления отраслью, с другой - сама идея независимости от других органов воспринималась кинематографистами с энтузиазмом. К тому же подчинение Министерству культуры привело к резкому понижению статуса и полномочий отраслевого органа. И начиналась десятилетняя борьба кинематографистов за восстановление самостоятельного статуса отрасли<sup>106</sup>.

Дополнительные трудности создало то обстоятельство, что отрасль перешла под двойное подчинение, и, следовательно, увеличилось количество необходимых для прохождения инстанций. 30 марта 1953 г. изменилась и организация отрасли. Многочисленные главки бывшего министерства кинематографии были объединены в два: Главное управление кинематографии и Главное управление кинофикации и кинопроката<sup>107</sup>.

Важной вехой в истории отечественного кино стало создание оргкомитета Союза работников кинематографии СССР. Дружные усилия кинематографистов привели к тому, что 3 июня 1957 года на заседании Секретариата ЦК КПСС было принято решение о создании Союза киноработников СССР (СРК), 6 июня было образовано Оргбюро во главе с И.А. Пырьевым. Его роль в развитии отечественного кинематографа после смерти Сталина отмечают многие участники тех событий. В заслугу И.А. Пырьеву ставится создание «большого “Мосфильма”». В годы его

---

<sup>106</sup> Летопись Российского кино 1946-1965. М., 2010, С. 239-240. Примером борьбы кинематографистов за воссоздание независимого ведомства, управляющего киноотраслью можно назвать письмо «о необходимости создания Комитета по делам кинематографии при СМ СССР», подписанное Пырьевым И., Александровым Г., Ромом М., Юткевичем С., Тиссэ Э., Калатозовым М., Габриловичем Е. и другими в 1955 году. Опубликовано письмо в Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957: Документы. М., 2001, С. 371-372.

<sup>107</sup> Там же. С. 242.

директорства (1954-57 гг.) студия была полностью обновлена, и количество выпускаемых фильмов выросло с 3-4 до 30-40 в год<sup>108</sup>. Один из руководителей Госкино В.Е. Баскаков пишет о Пырьеве: «Как-то стало забываться, что он оказался ещё и выдающимся организатором, сыграв, я считаю, одну из ключевых ролей в развитии кинематографа оттепели, особенно на первом этапе»<sup>109</sup>. «Пырьев поддержал Чухрая, перевел с Украины в Москву Алова и Наумова, вытащил из хроники Рязанова»<sup>110</sup>. «Однако главная и самая огромная заслуга Ивана Александровича – это, конечно, создание Союза кинематографистов. Именно он был главным инициатором этого дела. И действовал он здесь как таран, как танк, пробивая все преграды. А они были немалые»<sup>111</sup>. Уже к 1959 году Союз был практически создан, однако формальный учредительный съезд всё время откладывался — вплоть до 1965 года.

Ещё одним важным достижением кинематографистов в то время было создание в 1962 г. творческих объединений на студиях. Количество объединений на студии зависело от её масштабов, так, на «Мосфильме» было образовано восемь художественных объединений, на «Ленфильме» три и две на студии им. М. Горького<sup>112</sup>. Собственно они сосредоточили в своих руках кинопроизводство. Благодаря художественным советам творческих объединений кинематографисты получили возможность представлять фильмы и проекты перед вышестоящими инстанциями. Стадия первой проверки сценариев на соответствие идеологии проводилась именно художественными советами творческих объединений, то есть они выполняли своего рода первичную цензуру. Но зато потом творческие объединения были главной опорой фильмов в их дальнейшем продвижении по инстанциям.

---

<sup>108</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было...: сб. М., 2010, С. 198.

<sup>109</sup> Владимир Баскаков «Серебряный век» советского кино. // Кинематограф Оттепели. Документы и свидетельства. Сост. комм. Фомин В.И. М., 1998, С. 179.

<sup>110</sup> Там же С. 180.

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 296. Л. 139.

Правда, вскоре нововведение подверглось критике со стороны самих же кинематографистов. 18 октября 1963 г. на заседании Госкино И.А. Пырьев высказал возмущение чрезмерным количеством инстанций, необходимых для прохождения фильма, в том числе указав и на объединения: «получается, что сценарии рассматриваются в шести инстанциях. Не много ли это? Ведущий редактор, сценарно-редакционная коллегия объединения, сценарно-редакционная коллегия студии, сценарно-редакционная коллегия Главка»<sup>113</sup>. Но художественные объединения уже стали неотъемлемой частью главных киностудий страны.

Продолжалось и вмешательство первых лиц государства в дела кинематографа, правда, не с тем размахом, который был при Сталине. Н.С. Хрущев несколько раз, но очень ярко вмешивался в судьбы фильмов.

Одно такое вмешательство было связано с попыткой закрыть оргкомитет Союза кинематографистов после посещения выставки в Манеже Н.С. Хрущевым. На секретариате ЦК КПСС было принято решение распустить Оргкомитет<sup>114</sup>. Режиссёр В.Н. Наумов описывает, какие усилия для спасения Союза предпринимал И.А. Пырьев, мобилизуя все возможные силы. В том числе он чуть ли не окружал Хрущева на правительственном обеде своими людьми, чтобы иметь возможность замолвить словечко. В.Н. Наумов ярко описывает, с какой энергией И.А. Пырьев чуть не силком заставил его и А.А. Алова выполнять эту задачу. А после встречи ругал молодых режиссёров, которые от растерянности не справились с ней<sup>115</sup>. Хрущев же и остановил решение распустить Союз после пламенной речи Г.Н. Чухрая на встрече государственных деятелей с творческой интеллигенцией в марте 1963 года<sup>116</sup>.

Другое вмешательство касалось фильма М. Хуциева «Застава Ильича». Н. Зоркая говорит, что скандал с этим фильмом был подстроен: «В кампании против фильма («Застава Ильича») главную роль сыграл Отдел культуры ЦК

---

<sup>113</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 296. Л. 103.

<sup>114</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было...: сб., М., 2010, С. 424.

<sup>115</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 142-145.

<sup>116</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... . С. 423.

КПСС. ... Выйдя на пенсию, бывшие сотрудники отдела в 1980-1990-х охотно рассказывали, как получилось, что картину «подсунули» Хрущеву перед одной из его встреч с интеллигенцией»<sup>117</sup>. Никита Сергеевич обрушился на этот фильм с резкой критикой за изображение несоответствующего социалистическому обществу противостояния поколений. Фильм только через несколько лет увидел свет, да и то в сильно перемонтированном виде и под названием «Мне двадцать лет». Фильм стали защищать всем миром, но это не помогло и в итоге досталось ещё и всему кинематографическому сообществу, за явное противодействие воле начальства. Историк кино Е.Я. Марголит оценивает это событие, как начало эпохи «застоя» в кино. Он подчеркивает, что «Застава Ильича» была раскритикована Н.С. Хрущёвым в момент «наивысшего подъема общественного энтузиазма», и что от этого «острее оказалось ощущение слома ситуации в обществе»<sup>118</sup>.

Кинодеятель и кинокритик А.Н. Медведев оценивает действия Хрущева в отношении искусства, как некие качели: сначала дать свободу, потом её ограничить: «Хрущев..., позволив отряду творческой интеллигенции объединиться и обрести свой голос, свое слово, свою силу, потом как-то пытался все это ограничить политическими барьерами и рамками»<sup>119</sup>. Прежде всего, прямой критикой неудобных картин, а также двойственным отношением к Союзу кинематографистов, который при Н.С. Хрущёве так и не провёл учредительного съезда. Главными особенностями вмешательства в дела культуры, и в том числе кинематографа, Н.С. Хрущёва были бессистемность, импульсивность и публичность – в отличие от И.В. Сталина, который лично одобрял каждый выходящий фильм (просмотр фильма Н.С. Хрущёвым был скорее исключением), и критерии его оценки были более-менее ясны.

---

<sup>117</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 390.

<sup>118</sup> Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб., 2012, С. 450-452.

<sup>119</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 141.

Кинематографистам приходилось выстраивать отношения и с министрами культуры. С Н.А. Михайловым (министр культуры в 1955-1960 гг.) у кинематографистов сложились непростые отношения, о чём можно судить по его докладной записке в ЦК КПСС 1955 года: «Бывший министр культуры т. Александров и бывший начальник Главка т. Кузаков угодничали перед отдельными режиссерами, боялись их критиковать, заигрывали с ними. Все это не имеет ничего общего с правильным воспитанием кадров...»<sup>120</sup> Г.Н. Чухрай, описывая борьбу за свой фильм «Баллада о солдате», обвиняемый в пессимизме, так говорит о Н.А. Михайлове: «Про этого министра творческая интеллигенция говорила так: «Бойся не министра культуры, а культуры министра»<sup>121</sup>.

Е.А. Фурцева (на посту министра в 1960-1974 гг.), ставшая одним из самых ярких советских министров, напротив, нашла с киносообществом общий язык. Её биограф Л.М. Млечин так говорит об этом: «Творческие люди не любили чиновников, от которых зависели, справедливо считая, что лучше министерских работников разбираются в искусстве. Но Фурцева пришлась людям кино по душе. Отношения Министерства культуры и созданного в те годы Союза кинематографистов улучшились. Фурцева помогала «Мосфильму», поддерживала работу творческих объединений»<sup>122</sup>. По мнению Л.М. Млечина «Фурцева сделала все, чтобы Московский международный кинофестиваль стал постоянным» и пробила проект экранизации «Войны и мира»<sup>123</sup>.

В.И. Фомин так оценивает это время: «пребывание кинематографа в системе Министерства культуры запомнилось кинематографистам той поры как едва ли не самый негативный период в его и без того не самой

---

<sup>120</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 65.

<sup>121</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе). М., 2001, С. 132.

<sup>122</sup> Млечин Л.М. Фурцева. М., 2011, С. 347.

<sup>123</sup> Млечин Л.М. Там же. С. 349.

благостной истории»<sup>124</sup>. Но не только кинематографисты были недовольны министерством. Недовольство зрело и в ЦК КПСС. Глава Отдела культуры ЦК КПСС (в 1965-1986 гг.) В.Ф. Шауро в 1967 году писал следующее: «...практика управления кинематографией со стороны союзного и республиканского министерств культуры, существовавшая с 1953 до 1963 г., со всей очевидностью доказала свою непригодность»<sup>125</sup>.

23 марта 1963 года был создан Государственный комитет по кинематографии Совета министров СССР. Председателем Госкино был назначен А.В. Романов, его первым заместителем В.Е. Баскаков.

Казалось бы, это была победа творческих работников: кинематографическое ведомство получило независимость от Министерства культуры, а в 1965 г. Союз кинематографистов, наконец, был образован. Но первостепенную роль сыграли, скорее, не просьбы кинематографистов, а необходимость реформировать управление отраслью. Не последнюю роль сыграло увеличение кинопроизводства почти в десять раз. Руководство этим огромным процессом приходилось фактически выстраивать заново. Только штат с 70 человек в главке Министерства культуры увеличился до 400 в Госкино<sup>126</sup>. Так что нововведения в отрасли отнюдь не означали того, что власть решила дать больше свобод «важнейшему из искусств». В.Е. Баскаков, который в то время был заместителем министра культуры по делам кинематографии, объясняет это тем, что у Е. Фурцевой «отобрали» кино за «недостаточную бдительность»<sup>127</sup>. Такое же мнение высказывает и Л.М. Млечин<sup>128</sup>. Но нет документальных подтверждений как этого мнения, как и мнения о том, что создание Госкино – дело рук кинематографистов. Скорее,

---

<sup>124</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 58.

<sup>125</sup> Объяснительная записка отдела культуры ЦК КПСС к проекту постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». О современном состоянии советской кинематографии (август 1967). // Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 90-91.

<sup>126</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008, С. 371.

<sup>127</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 185.

<sup>128</sup> Млечин Л.М. Фурцева. М., 2011, С. 351.

следует говорить о выстраивании новой системы управления кинематографом, вызванной значительным расширением отрасли. При этом требования кинематографистов могли использоваться в качестве повода, а выстраивание централизованной системы – естественное поведение государства, стремящегося полностью контролировать такое важнейшее идеологическое и пропагандистское средство как кинематограф.

Итак, в эпоху «оттепели» отечественная кинематография серьёзно изменилась:

1) Прежде всего, были преодолены последствия «малюкартинья». Кинопроизводство было увеличено с десятка картин в год до сотни. Были организованы высшие сценарные и режиссёрские курсы, бюро пропаганды советского искусства, журналы «Советский экран» и «Искусство кино», стал проводиться Международный московский кинофестиваль.

2) Власть (здесь свою роль сыграл характер Н.С. Хрущёва) по большей части использовала в борьбе со свободомыслием открытую критику: встречи с творческой интеллигенцией, открытые разгромные постановления и т.д. В отличие от сталинского руководства вмешательство Н.С. Хрущева не носило системного и тем более ручного характера.

3) Возросло взаимное недовольство творцов и власти. Кинематографисты своими усилиями привнесшие ряд нововведений, стали всё чаще говорить о том, что могут справиться и без чиновничьего руководства. Ими стали разрабатываться проекты по дальнейшему развитию кино. Прежде всего, в сторону освобождения от бюрократического аппарата и внедрения рыночных элементов.

Власть же была недовольна появлением целого ряда фильмов, выбивавшихся из установленных идеологических рамок. Да и действия кинообщественности, часто спорящей и защищающей крамольные картины, тоже её не радовали.

4) Система управления кинематографом именно в годы «оттепели» приобрела тот вид, который сохранился до конца советской власти.

Управление кинематографом стало осуществляться через независимое ведомство, подчиненное только самой партии. И в это же время сформировался Союз кинематографистов, объединивший всё кинообщество. Собственно изучению этих двух организаций и их взаимодействиям друг с другом и с партийными органами и посвящена эта работа.

## 2. Кинокомитет в 1963-1972 гг.

23 марта 1963 года Государственный комитет по кинематографии был создан. И с тех пор практически неизменно просуществовал вплоть до 1999 г., когда был преобразован в Комитет Российской Федерации по кинематографии, который в свою очередь в 2004 году был преобразован в Федеральное агентство по культуре и кинематографии при Министерстве культуры. После возвращения под крыло Министерства культуры отдельное кинематографическое ведомство в 2008 году было упразднено. С 1963 по 1989 гг., когда была принята «Базовая модель перестройки советского кинематографа», установившая рыночные принципы отечественной кинематографии, Госкино был органом, монопольно управлявшим киноотраслью.

9 октября 1965 года Государственный комитет по кинематографии Совета Министров СССР был переименован в Комитет по кинематографии при Совете министров СССР с небольшим изменением статуса. Так что в период с 1965 по 1972 ведомство называли «Госкино» и «Кинокомитет». Оба названия правомерны, но сокращение «Госкино» более устоявшееся и распространённое. Более серьёзное изменение произошло 4 августа 1972 года, когда теперь уже союзно-республиканский Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии получил статус Союзно-республиканского ведомства<sup>129</sup>. Но в литературе о кино порой Госкино

---

<sup>129</sup> По предисловию к описи №1 фонда «Госкино»: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Л. 4.

называется министерством, а его председателя вполне могут называть министром.

В 1963-1964 гг. были сформированы основные принципы работы Кинокомитета, его функции и полномочия. 15 мая 1963 года вышел приказ №1 председателя Государственного комитета «об организации и структуре Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии»<sup>130</sup>. Этот приказ заложил основы работы кинематографического ведомства. Одним из ключевых положений стало создание государственных комитетов Советов Министров союзных республик по кинематографии<sup>131</sup>. В подчинение союзному комитету были переданы киностудии, кинокопировальные фабрики, Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК), Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), государственный симфонический оркестр кинематографии. Министерством внешней торговли было передано объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм»<sup>132</sup>.

Так Госкино описано в справочнике 1969 года «Москва кинематографическая»: «Руководство развитием кинематографии страны осуществляет союзно-республиканский орган — Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР.

Какие задачи возлагаются на него? Главная, конечно, состоит в создании высоко идейных, высокохудожественных кинопроизведений, в организации всего дела производства художественных, научно-популярных, учебных, хроникально-документальных, научно-технических фильмов и других видов кинопродукции.

Но чтобы всю эту продукцию довести до зрителя, нужны кинотеатры, киноустановки, хорошее кинообслуживание населения. Об этом также заботится комитет. ... Одна из важных забот комитета — строительство новых киностудий, оснащение их современной техникой, увеличение

---

<sup>130</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10. Л. 1-10.

<sup>131</sup> Там же. Л. 1.

<sup>132</sup> Там же. Л. 2-3, 8-9.

производственной мощности павильонов. Предложения комитета по этим вопросам включаются в народнохозяйственный план СССР. ... В ведении комитета находится также массовая печать фильмокопий, установление тиражей, проведение определенной репертуарной политики. Комитет совместно с Союзом кинематографистов СССР издает журналы «Искусство кино», «Советский экран» и др.

Многих, вероятно, интересует вопрос, кто устанавливает цены на билеты, кто решает, какие фильмы могут показываться бесплатно. И здесь адресат тот же: Комитет по кинематографии — совместно с Министерством финансов СССР»<sup>133</sup>.

Н.М. Зоркая, говоря о полномочиях кинокомитета, приходит к следующему выводу: «Короче говоря, Госкино СССР по своему рангу и положению было абсолютным монополистом и владельцем гигантского киноконцерна, обладающего полнотой власти»<sup>134</sup>

Таким образом, Госкино контролировало кинопроизводство целиком, начиная с кинематографического образования и разработки киноаппаратуры и заканчивая выпуском фильмов на экран.

Конечно, сосредоточение в руках одного органа такого большого объема подведомственных организаций приводило к тому, что у каждой организации была особая судьба и некоторая самостоятельность.

Указанный приказ №1 определил структуру центрального аппарата Госкино: Главное управление художественной кинематографии, Управление по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, управление кинотехники и кинопромышленности, планово-финансовое управление, отдел кадров и учебных заведений, отдел внешних сношений, управление делами, управление кинофикации и кинопроката,

---

<sup>133</sup> Москва кинематографическая (авторы составители Белявский М. и Андреев К.). М., 1969, С. 28-30.

<sup>134</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 450.

главное управление снабжения и сбыта, сценарно-художественный совет и технический совет при Председателе Комитета<sup>135</sup>.

Н.М. Зоркая так описывает сложившуюся структуру Государственного комитета по кинематографии: «В этот период сложная и громоздкая, хотя системно организованная, структура Госкино СССР имела: 1) коллегия, включающую в себя председателя комитета, его заместителей и киноэлиту из руководящих работников и отобранных видных творческих деятелей кино; 2) главную сценарную редакционную коллегия по художественным фильмам; 3) главное управление кинопроизводства; 4) главное управление кинофикации и кинопроката; 5) управление по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов; 6) научно-технический совет и целый ряд управлений, руководящих внешними сношениями, экономикой, техникой, кадрами и т.д.»<sup>136</sup>

Указанная Н.Я. Зоркой коллегия Госкино существовала с момента создания ведомства, но своё название и чёткое документальное оформление получила в 1972 году в процессе реформирования кинематографического ведомства. На заседаниях коллегии (или заседаниях Кинокомитета, как писалось до 1972 года), которые проходили, как правило, два раза в месяц, решались ключевые вопросы кинопроцесса, подведомственные Госкино организации и республиканские комитеты отчитывались в своей деятельности, решались вопросы выпуска фильмов на экран и закупки зарубежных картин. На этих заседаниях помимо председателя и его заместителя регулярно присутствовали ведущие кинематографисты, представители подчиненных Госкино организаций, Союза кинематографистов и ЦК КПСС. Подробно деятельность коллегии Госкино рассмотрена ниже в посвященном ей разделе.

---

<sup>135</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10. Л. 7.

<sup>136</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10. Л. 449-450.

Другая ключевая организация Госкино – Главная сценарная редакционная коллегия – была создана приказом А.В. Романова в конце 1965 года<sup>137</sup>. Основной задачей Главной сценарной редакционной коллегии (ГСРК) было формирование тематического плана, для чего она должна была готовить развернутые заключения по сценариям и планам производства фильмов, представляемым республиканскими органами кинематографии. ГСРК принимала заявки на фильмы, сценарии и готовые картины, то есть этот орган осуществлял прямой контроль над кинопроизводством.

Первым председателем коллегии был назначен Е.Д. Сурков, который был одним из самых ярких чиновников Госкино. Например, в интервью секретарь Союза кинематографистов и кинокритик А.В. Караганов охарактеризовал председателей ГСРК: «Даль Орлов или Александр Дымшиц и уж тем более Евгений Сурков, самый умный, самый талантливый из них, делали свое «комитетское» дело с таким старанием, изобретательностью, что воспоминания о них весьма и весьма ... особенно о Суркове»<sup>138</sup>. Ниже его деятельность будет рассмотрена подробно, но стоит отметить, что и Е.Д. Сурков и следующие руководители ГСРК И.А. Кокорева и Д.К. Орлов стали одними из самых упоминаемых в воспоминаниях кинематографистов чиновниками Госкино, причём кинообществом они воспринимались наиболее враждебно, как главные «запретители».

В 1963-1964-х годах были определены принципы кинопроизводства. 28 октября 1963 г. вышла инструкция, подписанная председателем Кинокомитета, о порядке выпуска на экран и оплаты законченных производством фильмов<sup>139</sup>. Инструкция определила порядок выпуска фильмов на экран и систему оплаты законченных производством фильмов. По инструкции «в целях обеспечения строгого контроля за идейным и художественным качеством кинофильмов» каждый фильм должен был быть

---

<sup>137</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 190. Л. 43-44.

<sup>138</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 154.

<sup>139</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 12. Л. 57-77.

принят дирекцией киностудии (в случае необходимости поправок фильм исключался из фактического выпуска) и представлен Госкино<sup>140</sup>.

По инструкции были созданы четыре группы по оплате, которые оплачивались следующим образом: фильмы первой группы оплачивались по конечной стоимости с надбавкой за качество в размере 10% от стоимости фильма, фильмы второй группы с надбавкой 5%, фильмы третьей группы без надбавки, за фильмы последней четвертой группы студиям оплачивались затраты на производство<sup>141</sup>. При этом, затраты на фильм, по художественным, техническим или идеологическим причинам не принятый в Госкино, не оплачивались и списывались со студии. А.Ю. Герман, говоря о том, что мечтал о четвёртой категории и семи прокатных копиях, называл подобное «наказание» одним из страшнейших: «наказание - это списание фильма в убытки. ... Лишение всей студии за это премии - на квартал или два. То есть вся студия, трехтысячный коллектив тебя ненавидит»<sup>142</sup>. Г.Н. Чухрай описывает подобную практику примерно в тех же словах: «Система предусматривала тщательно разработанные меры воздействия на режиссера: не согласишься - залезешь в карман пятидесятичному коллективу. Студия и съёмочная группа не получают ни только премии, но даже и зарплаты»<sup>143</sup>. Председатель Госкино РФ в 1992-1999 А.Н. Медведев оценивает советскую систему кредитования кинематографа критично, как очередной способ контролировать идеологию, делая режиссёра ответственным за зарплату съёмочной группы и даже всей студии: «...система финансирования в нашем кино была такова: государство не давало напрямую деньги на фильм, как дает хоть и скудно, сейчас. Студии получали под новые фильмы банковские кредиты. А вот когда дело доходило до приемки фильма, государство гасило

---

<sup>140</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 12. Л. 57-58.

<sup>141</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 12. Л. 64.

<sup>142</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 207.

<sup>143</sup> Загадка Григория Чухрая. Интервью с В.Э. Матизином. // Советский экран, 1990. №3, С. 24.

кредит. И если фильм не был принят, то не получали зарплату сотни людей»<sup>144</sup>.

Трудно сказать, действительно ли коллектив студии из-за «полочного» фильма мог лишиться зарплат, ведь в случае с каждым фильмом играли роль многие факторы: его стоимость, доход студии и т.д. Если «Мосфильм» мог этого не заметить, то для республиканской студии, выпускающей не более десяти картин в год, запрет одного фильма мог обернуться серьёзными финансовыми проблемами.

Для определения групп по оплате были созданы специальные комиссии, чьи принципы работы были изложены в положении председателя Кинокомитета от 26 марта 1964 г. К первой группе могли быть отнесены выдающиеся произведения киноискусства, «созданные на высоком идейно-художественном уровне, отличающиеся оригинальностью, яркостью и своеобразием творческого решения, глубокой трактовкой жизненных проблем и значительностью образов»; ко второй группе — хорошие кинофильмы, «значительные по своему идейно-художественному уровню, отличающиеся высоким профессиональным мастерством»; к третьей группе — фильмы, «представляющие определенную идейно-художественную ценность и поставленные на должном профессиональном уровне»; к четвертой группе — фильмы «слабые в художественном отношении»<sup>145</sup>. Решения этих комиссий носили только рекомендательный характер, окончательное решение утверждалось «Государственным комитетом Совета министров СССР по кинематографии после выхода данного фильма на экраны и демонстрации его в течение 3-х месяцев с учетом оценки кинофильма общественностью»<sup>146</sup>. И по установившемуся правилу, картина, которую посмотрело более 19 миллионов зрителей, относилась к первой группе по оплате<sup>147</sup>. Например, в 1970 г. первая группа

---

<sup>144</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 190.

<sup>145</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 80. Л. 105-106.

<sup>146</sup> Там же. Л. 100.

<sup>147</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 231.

оплаты была утверждена 50-ти фильмам, из которых восемь получили её, благодаря превышению этой отметки<sup>148</sup>. Так, «учитывая зрительский успех», первую группу установили фильмам «Служили два товарища» Е. Карелова и «Удар! Ещё удар!» В. Садовского<sup>149</sup>. В 1974 г. фильму «Неисправимый лгун» В. Азарова установили третью группу<sup>150</sup>, «Совсем пропащий» Г. Данелия (снятый на Экспериментальном творческом объединении Г.Н. Чухрая и представлявший СССР на Каннском кинофестивале) – вторую<sup>151</sup>, «Печки-лавочки» В. Шукшина - первую<sup>152</sup>, «Зеркало» А. Тарковского - вторую<sup>153</sup>. Чаще всего решения комиссий подтверждались, а успех фильма у зрителей позволял пересмотреть группу, но решающее слово было за председателем Кинокомитета. Например, в 1967 г. фильм «Звезда балета» А. Мишурина, который посмотрело 20 миллионов зрителей, из-за художественных недочётов был отнесён ко второй категории<sup>154</sup>.

27 января 1978 г. вышло постановление Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему совершенствованию экономического стимулирования киностудий и материального поощрения творческих работников за создание художественных фильмов». Это постановление разрешало ввести в систему групп по оплате высшую группу. К этой группе могли быть отнесены фильмы «выдающиеся по идейно-художественному уровню и общественно-политическому значению», но не более 20 художественных фильмов в год<sup>155</sup>.

От группы по оплате зависели количество выпускаемых в прокат копий, выплаты студии и зарплата съёмочной группе. Эту систему за низкую вариативность позже критиковал С.А. Герасимов на заседании коллегии Госкино: «Четвертую категорию, как вы понимаете, мы почти никогда не

---

<sup>148</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>149</sup> Там же. Л. 24.

<sup>150</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп.1. Д. 1020. Л. 42.

<sup>151</sup> Там же. Л. 70-71.

<sup>152</sup> Там же. Л. 119.

<sup>153</sup> Там же. Л. 120.

<sup>154</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп.1. Д. 399. Л. 231.

<sup>155</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 569.

даем, обычно фигурирует вторая категория»<sup>156</sup>. Г.Н. Чухрай критиковал её за то, что она приводит к созданию серых, но идеологически выдержанных фильмов, которым присуждается первая или вторая группа по оплате: «Мы рассуждали таким образом: почему так много посредственных фильмов? Потому, - отвечали мы, - что условия, в которых сейчас работают, способствуют созданию посредственных фильмов».<sup>157</sup> Дорогой в производстве посредственный и не успешный у зрителей, но идеологически выдержанный фильм приносил студии денег больше, чем дешёвый и популярный, даже если они относились к одной группе по оплате.

Тематический план, формированием которого занималась ГСРК, был одним из главных механизмов контроля над кинопроцессом. Перспективный тематический план в общем виде составлялся на каждую пятилетку<sup>158</sup>. Но в основе кинопроцесса лежал темплан на текущий год, который включал в себя все фильмы, которые должны были быть произведены. В тематическом плане указывалось цветным или чёрно-белым будет фильм, сценарист, режиссёр, стадия производства и давалось краткое описание картины<sup>159</sup>. Каждая студия разрабатывала свой план, который принимался ГСРК, общий тематический план утверждался на заседании Кинокомитета. Первый тематический план производства художественных фильмов на 1964 г. был принят Госкино 29 февраля 1964 года и включал 107 картин<sup>160</sup>. Помимо тематического плана производства художественных фильмов Госкино утверждал планы производства документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов.

Тематический план выполнял целый ряд важнейших задач. Он осуществлял функцию экономического контроля над деятельностью

---

<sup>156</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 32.

<sup>157</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 204.

<sup>158</sup> Например, такой план был принят на заседании коллегии Госкино в 1978 году: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 126-136.

<sup>159</sup> Например, темплан на 1966 год, представленный в Отдел культуры ЦК КПСС: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 76-126.

<sup>160</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 18-46.

киностудий. В зависимости от количества выпускаемых в год фильмов студии делились на группы по оплате руководящих и инженерно-технических работников. По информации записки А.В. Романова Отделу культуры ЦК КПСС в 1965 году к I группе относились «Мосфильм» (43,5 фильмов в год), «Ленфильм» (17,7 фильмов в год), Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького (19 фильмов в год) и киностудия им. А. Довженко (14,5 фильмов в год). Для того чтобы студия была отнесена ко II группе по оплате, она должна была выпускать не менее двенадцати фильмов в год<sup>161</sup>. Соответственно, руководство киностудий было заинтересовано в выпуске большего количества картин.

О том, что тематический план выполнял ключевую роль в организации кинопроцесса, в своих воспоминаниях пишет заместитель председателя Госкино Б.В. Павленок: «темплан нужен был, во-первых, для того, чтобы ежегодная киноафиша отражала все многообразие жизни – географическое, национальное, социальное, нравственное, историческое; и чтобы в ней, в афише, были имена и корифеев, и дебютантов ... В афише оставлялись окна для зарубежной продукции ... Во-вторых, не имея темплана, нельзя было составить финансовый план. В-третьих, я обязан был знать, что находится в производстве, и что переходит на следующий год. А в-четвертых, мне вовсе не безразличным было качество будущих картин, и потому читал все сценарии, прибывающие со студий. Вопреки мнению злопыхателей, рождался тематический план не волевым усилием начальства, а на основе заявок или готовых сценариев, принятых студиями<sup>162</sup>.

Б.В. Павленок так подробно защищал принципы тематического планирования, так как именно темплан считался многими кинематографистами, по словам киночиновника, «главным инструментом насилия над творческой волей творца». Основания для подобной оценки тоже были. Тематический план формировал репертуар и посредством этого

---

<sup>161</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 36. Д. 153. Л. 7.

<sup>162</sup> Б.В. Павленок Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 96.

осуществлялся идеологический контроль над кинематографом. Благодаря темплану определялись жанры, темы и авторы запускаемых в производство картин. Конечно, этот контроль не был всеобщим: на темплан влияли различные факторы, помимо воли начальства: необходимость закончить начатые раньше картины, инициативы режиссёров, технические и творческие возможности студий, необходимость учитывать потребности зрителя, общая неповоротливость системы. Но руководство Госкино с момента создания киноведомства стремилось контролировать процесс формирования темплана. Так, А.В. Романов в связи с этим в своём выступлении на заседании Госкино 26 июня 1963 года сказал: «Предпочтение будем отдавать, как говорится, открывать зеленую улицу будем современной теме. С прохладцей будем относиться к историческим темам»<sup>163</sup>. Темплан действительно использовался киночиновниками для влияния на режиссёров при выборе нового фильма. При обсуждении тематического плана производства художественных фильмов 1970 г. на заседании Главной сценарной редакционной коллегии 30 января 1970 г. главный редактор И.А. Кокорева указывала на необходимость убеждения режиссёров ставить фильмы на определённые темы: «Старайтесь некоторые планы режиссёров ломать, предлагать другие. Надо активнее действовать. Надо прямо говорит: если такую-то тему не будете делать, то 2-3 года будете в простое»<sup>164</sup>. Среди этих тем назывались фильмы о рабочем классе, научно-техническая революция в СССР, жизнь школы на селе и др.

29 февраля 1964 года был принят первый репертуарно-тематический план Госкино на 1964 год<sup>165</sup>. С этого момента темплан стал главным механизмом руководства Госкино кинопроцессом. Киноруководство благодаря тематическому планированию осуществляло организационный, финансовый, репертуарный и идеологический контроль над деятельностью киностудий и надо всем кинопроцессом. Соответственно чиновники Госкино оценивали темплан положительно, как удобный, понятный и чёткий механизм

---

<sup>163</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19. Л. 9.

<sup>164</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 231.

<sup>165</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 18-46.

управления кинематографом, а кинособрество отрицательно, как главный инструмент идеологического контроля.

7 марта 1964 г. вышел приказ Госкино об утверждении и введении в действие Инструкции о порядке запуска художественных кинофильмов в производство.

Запуск фильма в производство, согласно этой инструкции, происходил следующим образом. Сначала разрабатывался литературный сценарий. Для работы с литературным сценарием могли быть привлечены режиссёр, оператор и художник на срок до 3 месяцев. После чего литературный сценарий должен был быть включён решением Госкино в тематический план. После этого создавался режиссёрский сценарий. На его создание отводилось до 30 дней. Режиссёрский сценарий утверждался директором киностудии и направлялся в Главное управление художественной кинематографии Госкино. После этого по приказу Госкино фильма запускался в подготовительный период. Запуск фильма в производство и утверждение календарно-постановочного плана и сметы на постановку фильма оформлялись приказами государственных комитетов Союзных республик или директоров киностудий<sup>166</sup>.

Тематический план позволял руководству (не только Кинокомитета, но и партийному начальству) заранее видеть готовящиеся спорные картины, чтобы иметь возможность контролировать их производство. Так, тематический план на 1966 год был представлен Отделу культуры ЦК КПСС, в заключение которого был указан ряд фильмов, производство которых было предложено «взять под особый контроль», в том числе, «Июльский дождь» М. Хуциева<sup>167</sup>.

Таким образом, в 1963-1965 гг. сложились порядок запуска фильма в производство, порядок приёма фильма, выпуск его на экраны и система оплаты, принципы тематического планирования. Помимо этого оформилась

---

<sup>166</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 76-84.

<sup>167</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 126.

структура Госкино, под его руководство были переданы все организации, связанные с кинопроизводством и кинопоказом. Определились полномочия киноведомства и принципы его руководства. То есть сложилась система управления кинематографом, которая и просуществовала в практически неизменном виде до 1986 года.

### 3. Руководство Кинокомитета в 1963-1972 гг.

#### Характеристика деятельности председателя Кинокомитета в 1963-1972 гг.

##### А.В. Романова.

Госкино возглавлял председатель. Первым председателем стал Алексей Владимирович Романов. С 1929 года А.В. Романов работал журналистом и редактором различных изданий, а с 1955 года в аппарате ЦК КПСС, с кинематографом дела до своего назначения не имел и первый год работы в Госкино выдался не простым. Собравшая в своих руках все стороны кинопроцесса организация ещё не обрела своих будущих масштабов: стенограммы всех заседаний Госкино за первый год<sup>168</sup> не превышают порой по объёму стенограммы одного заседания в конце 1960-х гг. Приходилось в срочном порядке находить способы решения первостепенных вопросов: недостаточные с точки зрения плана сборы (валовой сбор кинематографа в 1963 году составил 695,3 миллионов рублей, при плане в 776,5 миллионов<sup>169</sup>), отставание от плана кинопроизводства (в том же, 1963 году 70% фильмов были сняты с нарушением плановых сроков<sup>170</sup>), технические проблемы, нехватка цветных фильмов, неудовлетворительная работа творческих объединений, редакторов, координация работы с телевидением. Только налаживался процесс формирования и исполнения тематического плана. А.В. Романов по поводу недостаточной организации тематического планирования

---

<sup>168</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19.

<sup>169</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 80. Л. 29.

<sup>170</sup> Там же. Л. 26.

высказался довольно резко: «А у нас часто появление того или иного фильма бывает абсолютной неожиданностью»<sup>171</sup>.

Большую роль в обсуждении этих вопросов играли ведущие советские кинематографисты: И.А. Пырьев, С. Герасимов, В.А. Познер, Ю. Райзман и другие. Активно участвовали в работе Госкино и представители молодого поколения режиссёров: Г.Н. Чухрай и В.Н. Наумов. Пожалуй, можно назвать первый год работы Госкино самым дискуссионным. В постановлении ЦК КПСС, подготовившемся с конца 1960-х, в котором высказывалось критическое отношение к идеологической работе Госкино, организация технической стороны кинопроцесса неизменно оценивалась с положительной стороны: «Возвращение в 1960-е годы... к самостоятельному государственному органу по руководству кинематографией, ... способствовало улучшению организации всего кинодела в стране, дальнейшему развитию и совершенствованию кинофикации, производства и проката фильмов»<sup>172</sup>. Так что председатель Госкино по мере сил справлялся с непростыми обязанностями организации кинопроизводства и демонстрации фильмов, привлекая к решению основных вопросов знакомых с кинопроцессом режиссёров.

Несмотря на это, А.В. Романов оставил о себе воспоминание как о слабом руководителе, во всём исполнявшем указания «сверху». Его заместитель В.Е. Баскаков в этом плане и характеризовал председателя Госкино: «В личном плане он был человеком порядочным, мягким, но, может быть, слишком дисциплинированным. Спорить с ним было можно, он не обижался. Когда ему не нравился какой-то фильм, он говорил об этом, но не настаивал на своих претензиях. Но если поступало указание «сверху», тогда уже другое дело...»<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19. Л. 136.

<sup>172</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 11.

<sup>173</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 139.

Сценарист и один из активных деятелей Союза кинематографистов Б.Т. Добродеев описывает председателя кинокомитета практически в тех же самых словах: «А.В. Романов остался в памяти кинематографистов как весьма ординарный, но не злобный чиновник. По собственной инициативе, если его не подстрекал кто-то из ретивых заместителей, он не устраивал публичных порок, а сценарии и картины запрещал, как правило, по команде ЦК»<sup>174</sup>.

Другие представители власти тоже отмечают его боязнь начальства. Видимо, со своей стороны им это было виднее. Так, заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС И.С. Черноуцан описывает председателя Госкино даже более жёстко, чем оппозиционно относящейся к руководству Госкино Добродеев: «...Алексей Владимирович Романов своего мнения о кинофильмах никогда не имел. Это был страшно перепуганный человек. ... И на всякий случай он все подряд был готов запретить. Психология тут была такая: если преподнести фильм руководству как неудачу, а он вдруг ему понравится, то ничего страшного не произойдет. Ну скажут, он слишком уж строг. А вот если ты картину похвалишь, а начальству она не понравится, или пуще того — она его обозлит... Вот тут ты пропал. В соответствии с этой логикой все и делалось»<sup>175</sup>.

Подчёркивает «пугливость» председателя кинокомитета и главный редактор Госкино Д.К. Орлов, который пришёл в руководство кинематографом чуть позже. Время руководства кинематографом А.В. Романовым он характеризует как время «пугливого Алексея Владимировича Романова»<sup>176</sup>. Предшественник Д.К. Орлова на посту главного редактора Госкино Е.Д. Сурков подчеркивал некомпетентность руководителя Кинокомитета, и при этом отмечал его открытость: «Он многого в кино не

---

<sup>174</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было...: сб. М., 2010, С. 282.

<sup>175</sup> Фомин В.И. Там же. С. 165.

<sup>176</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 124.

понимал и оттого наделал массу ошибок. Но он был очень честный человек, и ему можно было какие-то вещи объяснить»<sup>177</sup>.

Даже не пугливость, а беспомощность первого председателя Госкино подчёркивает один из лидеров Союза кинематографистов А.В. Караганов: «Алексей Владимирович Романов — опытный журналист, газетчик, довольно образованный, поскольку закончил Брюсовский институт. Но на сложнейшей работе в Госкино ему трудно было. Часто проявлял полную беспомощность»<sup>178</sup>.

Но Б.В. Павленок, сменивший В.Е. Баскакова на посту заместителя председателя Госкино, в своих воспоминаниях, защищая бывшего руководителя киноведомства, рассказывает, как «Председатель Госкино А.В. Романов метался между Гнезниковским переулком и Старой площадью»<sup>179</sup>, чтобы спасти фильм «Андрей Рублев». Сам попадавший в подобные ситуации, когда надо было лавировать между бескомпромиссным режиссёром и не менее бескомпромиссными указаниями «сверху», Б.В. Павленок говорит о том, как трудно приходилось А.В. Романову, и что защита опальных картин ему многого стоила.

Другой ключевой киночиновник – главный редактор киноведомства в 1965- 1968 гг. Е.Д. Сурков оценивает А.В. Романова скорее положительно, хотя и подчёркивает его недостаточную компетентность в кинопроцессе: «Он многого не понимал и оттого делал массу ошибок. Но он был очень честный человек, и ему можно было какие-то вещи объяснить»<sup>180</sup>.

В среде самих кинематографистов первый председатель кинокомитета оставил не так много воспоминаний. Куда меньше, чем его преемник и даже, чем его заместитель. В.Е. Баскаков часто называется «легендарным» и о нём,

---

<sup>177</sup> Матизен В.З. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I. – Винница, 2013, С. 32.

<sup>178</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 151.

<sup>179</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 73.

<sup>180</sup> Матизен В.Э. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I, Винница, 2013, С. 32.

рассказывая о рубеже 1960-1970-х, вспоминают больше, чем о его прямом начальнике.

Так, Элем Климов лишь упоминает о А.В. Романове, предваряя рассказ об отношениях с Ф.Т. Ермашом, в сравнении с которым (имеется в виду энергичность нового председателя Госкино) А.В. Романов выглядел «дедушкой»<sup>181</sup>.

То есть, судя по отзывам коллег и подчинённых, А.В. Романов лично не был ярким блюстителем с идеологической точки зрения, лишь выполняя поручения о запретах «сверху». Но при этом в воспоминаниях и в стенограммах его выступлений отражается его личная требовательность в отношении нравственной цензуры. В воспоминаниях уже упомянутого Б.Т. Добродеева, приводится довольно забавный случай, связанный с двойными стандартами председателя кинокомитета в личной и официальной жизни. А.В. Романов после того, как партийное руководство подвергло критике алкоголизм на экране, на пленуме СК «осудил все кутежи и пьянки в наших фильмах..., что, в общем-то, как убеждал министр, совершенно не свойственно нашим советским людям, в основном трезвенникам». В тот же вечер киноделегация отправилась на пленум украинского Союза кино в Киев, и Б.Т. Добродеев оказался в одном купе с А.В. Романовым. Тот «компанейски извлек из толстого портфеля бутылку «Столичной», которую они «достаточно скоро опорожнили. ...А на другой день, выступая перед украинскими кинематографистами, А.В. Романов снова обрушился на возлияния, демонстрируемые на экране»<sup>182</sup>. Таким образом, многие явления, которые допускалось в частной жизни, следовало скрывать публично.

А.В. Романов обращал внимание и на другие сюжеты, противоречащие нравственности, демонстрируемые на экране. На одном из заседаний Кинокомитета он сокрушался об отмене «кодекса Хейса» в США: «Кодекс

---

<sup>181</sup> Элем Климов. Неснятое кино. М., 2008, С. 14.

<sup>182</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С. 282-283.

пристойности, принятый в 30-е годы в США, выброшен на мусорную свалку»<sup>183</sup>.

Особое отношение было к демонстрации обнажённого тела на экране. К его показу и тем более показу постельных сцен отношение было негативное. 14 января 1966 года на заседании Кинокомитета при рассмотрении вопроса «О мерах по предупреждению производства и выпуска фильмов низкого идейно-художественного качества» А.В. Романов назвал главным критерием низкого идейно-художественного качества исключительно наличие в фильмах «аморальных сцен»: эпизодов с распитием спиртных напитков и «голизны»<sup>184</sup>. А на заседании Кинокомитета 2 февраля 1967 года председатель Кинокомитета высказал своё возмущение «распоясавшимися» кинематографистами: «На Мосфильме в павильоне двухспальную постель так и не разбирают, потому что все время её снимают»<sup>185</sup>. Но при этом в случае, если этого требовали художественные задачи, показ обнажённого тела был возможен. На том же заседании 2 февраля 1967 года А.В. Романов указал, что «в фильме «Тени забытых предков» это нужно, без этого нет фильма. И там мы не замечаем, что актриса голая. Может быть, я ошибаюсь, но там это органически входит в сюжет, там это работает на сюжет»<sup>186</sup>. В данном случае «мы не замечаем, что актриса голая», потому что в сцене свадьбы короткими планами снимаются обнаженные ноги и лицо с шеей. Но нужно сказать, что показ обнажённого тела допускался и в более откровенной форме. Например, среди многочисленных претензий и поправок к картине А.А. Тарковского «Андрей Рублёв», связанных с натурализмом, жестокостью, неверным с точки зрения критиков изображением народа, религиозностью, не было претензий к новелле «Праздник», в которой показывается языческий праздник с откровенными кадрами обнажённых тел<sup>187</sup>.

---

<sup>183</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 43.

<sup>184</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 14.

<sup>185</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 119-120.

<sup>186</sup> Там же. Л. 119.

<sup>187</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 793.

Знаковые высказывания А.В. Романов сделал на секретариате правления Союза кинематографистов 16 мая 1968 года в разгар борьбы за выход фильма «Андрей Рублёв» на экраны. В этой довольно эмоциональной речи проявилось сразу несколько аспектов отношения председателя Кинокомитета к управлению кинематографом: «А сколько раз мы собирались и говорили по «Рублеву». Собирались все вместе, собирались и отдельно и старики, и молодые, и лично встречались с режиссером и сценаристом. Все как будто ясно. А потом уходят, и ничего не делается, демонстративно ничего не делается. Что же дальше делать! Причем фильм-то ведь принят. Ещё будем ждать год. Два года уже ждем. А потом потребуем, чтобы студия вернула деньги, которые она получила. И пусть разбирается со своими работниками, с которыми она справиться не может. Студия – это государственное предприятие, там есть директор – такой же директор, как директор завода, фабрики. Он должен отвечать за то, что у него происходит!»<sup>188</sup> По поводу ожидания он ошибся: в ограниченный прокат фильм Андрея Тарковского выйдет ещё через три года в 1971 году, а широкий прокат будет осуществлён только в 1987 году.

Сравнив кинопроизводство с обычной фабрикой, председатель кинокомитета апеллирует и к творчеству при исправлениях фильма: «По фильму «Рублев» нет ни одного мастера, который не сделал бы какие-то замечания. Но, предположим, можно не считаться с мнением Романова, Ермаша или кого-то ещё, но с мнением своих товарищей он может считаться. Ему предлагалось убрать 50 метров, а он убрал 5 метров. Но нельзя работать только ножницами. Это надо переосмысливать. Автор не понимает этого»<sup>189</sup>. То есть А.В. Романов видел все те приемы, которые использовал А.А. Тарковский, чтобы сохранить картину, и прямо критиковал эти действия, объявляя борьбу художника за своё произведение неуважением к мнению старших коллег. А фраза «можно не считаться с мнением Романова»

---

<sup>188</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 68.

<sup>189</sup> Там же. Л. 70.

показывает, что он действительно был задет противостоянием с режиссёрами и то, что и для него это противостояние было не простым.

Из этого высказывания видно стремление А.В. Романова действовать заодно с кинообществом, опираясь на авторитет мастеров, и искреннее недовольство сопротивлением части кинематографистов, видящих в нём «давителя» искусства. Отношение же к кинематографии, как к обычному заводу давало ему право требовать от режиссёров внесения исправлений, из-за чего борьба с этими исправлениями вызывала ещё большее возмущение.

В итоге, к началу 1970-х гг. А.В. Романов заслужил недовольство с обеих сторон: кинематографисты видели в нём того, кто запретил целый ряд картин, а партийная власть того, кто попустительствовал появлению этих картин. Так что его отставка в 1972 году не была неожиданной.

#### Характеристика деятельности заместителя председателя Кинокомитета в 1963-1973 гг. В.Е. Баскакова.

Заместитель председателя Госкино Владимир Евтихианович Баскаков учился на филфаке Ленинградского университета, студентом попал на фронт. С 1956 по 1962 работал в отделе культуры ЦК КПСС. В 1962 году он был назначен заместителем министра культуры Е.А. Фурцевой по делам кинематографии. После образования Комитета по кинематографии он стал первым заместителем председателя<sup>190</sup>.

Он по праву заслужил эпитет «легендарный»: яркий собеседник, активный и заинтересованный в кинематографе чиновник, после отставки с поста заместителя председателя кинокомитета он руководил созданным специально для него научно-исследовательским институтом киноискусства (НИИК), автор большого числа работ и статей о кинематографе. Неслучайно, скорее о нём, чем о его должности отзывался главный редактор Кинокомитета Д.К. Орлов: «...второй человек в системе — огромная

---

<sup>190</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 132.

власть!»<sup>191</sup> В.И. Фомин называет его «ключевой, а подчас и просто главной фигурой в тогдашнем Кинокомитете»<sup>192</sup>.

О В.Е. Баскакове сложилось мнение, как о самом образованном в кинематографическом плане руководителе. Не случайно он возглавил научно-исследовательский институт киноискусства. Но образованность заместителя председателя Кинокомитета Б.Т. Добродеев оценивает негативно: «Я всегда знал, что более всего опасаться надо не глупых, примитивных людей, достигших, тем не менее, командных высот, а тех умных и образованных, кто верноподданнически служил большим советским начальникам. Одним из них был, на мой взгляд, Владимир Евтихианович Баскаков, в прошлом военный журналист, работник среднего звена в ЦК, ставший первым заместителем министра – заместителем председателя Госкино СССР. Человек весьма эрудированный, не чуждый искусства, он был полезен своему гораздо менее образованному начальству и в ЦК, и в Госкино уже тем, что выполнял, помимо прочего, функции цензора-консультанта, мог помочь разобраться в сложном фильме, уловить в нем опасные подтексты, которые не сразу прочитывались начальством, не обремененным большими знаниями, то есть заниматься «дешифровкой» потаенных мыслей автора»<sup>193</sup>.

У Б.Т. Добродеева есть основания для подобной оценки: В.Е. Баскаков обрушился на него и на режиссера С.Д. Арановича за документальный фильм «Горький. Последние годы» (1968): «Он требовал даже нашего изгнания из кинематографа». И в то же время Б.Т. Добродееву редактор «Мосфильма», фронтовой друг В.Е. Баскакова, рассказал, как Владимир Евтихианович ему эту картину нахваливал<sup>194</sup>. То есть, как и А.В. Романов, любивший выпить и публично критикующий пьянство на экране, В.Е. Баскаков разделял свои действия на частные и публичные. Он мог обрушиться (вплоть до запрета) на

---

<sup>191</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 183.

<sup>192</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства... С. 178.

<sup>193</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С. 290.

<sup>194</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С. 291-292.

картину, которая, как он понимал, была бы негодна партийному руководству, но которая могла нравиться ему самому. Понятно, что столкнувшийся с этой двойственностью Б.Т. Добродеев видел в В.Е. Баскакове главного инициатора запретов картин. К тому же картина «Горький. Последние годы» была положена на «полку» и вышла только в 1987 году.

А.Н. Медведев, председатель Госкино в 1990-е гг., признавая роль В.Е. Баскакова в запретах, оправдывает его: «Да, Баскаков многое подписывал, но по-человечески я представляю, сколько крови, сколько переживаний стоила ему каждая подпись. Все же знали: когда запрещали фильм «Комиссар», Баскаков не мог ничего сделать. Он очень хорошо относился к Александру Аскольдову, выдвигал его, послал на режиссерские курсы, дал полнометражную картину для защиты диплома, но спасти «Комиссара» не мог. То, что Баскаков переживал, то, что он не был упоенным палачом, был совестливым, я знаю очень хорошо. Но система подобных не терпела: коли у человека нет мужества с нею порвать или коли система сама его не отбросила, нужно быть ее солдатом, точнее — репродуктором. Другого не дано»<sup>195</sup>. И для этой характеристики В.Е. Баскакова тоже есть основания. Тем более что в 1960-70-е гг. режим потерял былую жесткость и не отторгал таких людей как В.Е. Баскаков.

Эта противоречивость усугубилась тяжелым характером, который упоминают практически все, кто вспоминает о личном общении с В.Е. Баскакове. Б. Добродеев в этом отношении категоричен: «Но особенно неприятна была манера обращения В.Е. Баскакова со своими подчиненными – грубый тон, истерики, ор. И одновременно раболепие перед своим начальством»<sup>196</sup>.

Б.В. Павленок, сменивший В.Е. Баскакова на должности заместителя председателя Кинокомитета, говорит о своём предшественнике более

---

<sup>195</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 182-183.

<sup>196</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С.292.

сдержанно, но также подчёркивает его непростой характер: «А у Владимира Евтихиановича, мрачного на вид, но «доброе внутри», настроение менялось, как осенний ветер...»<sup>197</sup>

Зато Д.К. Орлов описывает тяжелую первую неделю на посту главного редактора Госкино, когда он попал под начальство В.Е. Баскакова более эмоционально: «Он взрывался и начинал орать. ... И каждый раз мелкость повода совершенно не соотносилась с активностью реакции»<sup>198</sup>. Это «грозное обличье» которое на себя напускал первый заместитель председателя, Д.К. Орлов объясняет и извиняется тем, что он был «...из военного племени».

Интересно, что те, кто запомнили В.Е. Баскакова уже по тому времени, когда он работал в НИИКе, про тяжелый характер не говорят, скорее наоборот, вспоминают о нём как о ярком интересном человеке. Д.К. Орлов пишет, что после перехода Владимира Евтихиановича на новую работу, отношения между ними наладились. Да и Б. Добродеев упоминает, что В.Е. Баскаков, «говорят, стал очень демократичным в общении».

Интересно, что после перестройки, заместитель председателя Кинокомитета, подтверждая слова А.Н. Медведева, занял позицию кинематографистов. Так, в своей заметке-воспоминаниях «“Серебряный век” советского кино» В.Е. Баскаков положительно отзывается о консолидации кинематографистов в защиту фильмов М. Калика «Человек идёт за солнцем»<sup>199</sup> и Г.Н. Чухрая «Баллада о солдате»: «А не вступишь тогда лидеры СК (Союза кинематографистов – Н.М.), Бог знает, чем бы эта история тогда могла еще закончиться»<sup>200</sup>. В.Е. Баскаков негативно оценивает решение власти расформировать Союз кинематографистов. И в ярких красках описывает его спасение благодаря речи Г.Н. Чухрая перед Н. Хрущевым.

Это отношение показательно тем, что занявший его место Б.В. Павленок и главный редактор Госкино Д.К. Орлов свои воспоминания по существу

---

<sup>197</sup> Павленок Борис. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 69.

<sup>198</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 183.

<sup>199</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 181.

<sup>200</sup> Там же. С. 182.

посвятили защите кинематографического ведомства и его руководства от нападков «либеральных» режиссёров и исследователей. Д.К. Орлов возмущается скрытой оппозиционности кинематографистов: «Если человек сознательно противостоит системе, взрослый, честный, образованный человек, почему он, такой принципиальный и благородный, не считает зазорным подавать собственноручное заявление с просьбой зачислить его в штат, а потом ходить в кассу и получать деньги от системы, которую презирает и которой вредит по мере возможностей? Есть тут, мне казалось, некая нравственная червоточинка»<sup>201</sup>. Почти в тех же выражениях Б.В. Павленок возмущается лицемерием художников, цитируя высказывание Э. Рязанова: «Все мы — айсберги, и видны на поверхности лишь в одной седьмой части, а что думаем на самом деле, этого никто не знает»<sup>202</sup>. И Б.В. Павленок и Д.К. Орлов очень жёстко описывают V съезд Союза кинематографистов, после которого сменилось руководство и Союза и Госкино. На фоне их воспоминаний В.Е. Баскаков выглядит стоящим на стороне опальных кинематографистов. Так что у А.Н. Медведева есть основания оценивать запреты фильмов, связанные с В.Е. Баскаковым, как приносящие ему самому моральные мучения. Но в своих работах и выступлениях 1960-1970-х гг. Владимир Евтихианович придерживался официальной позиции.

Через год после отставки А.В. Романова, в 1973 г. В.Е. Баскаков был снят с должности заместителя председателя Госкино. Б.Т. Добродеев объясняет это тем, что новый руководитель кинематографического ведомства Ф.Т. Ермаш «не чета ему по знаниям, - всегда относился к В.Е. Баскакову настороженно. Явно недолюбливал»<sup>203</sup>. Возможно, что сказался и тяжёлый характер заместителя председателя.

Но и после отставки В.Е. Баскаков остался в кинематографе на одной из ключевых ролей: он возглавил Научно-исследовательский институт теории и

---

<sup>201</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 165.

<sup>202</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 100.

<sup>203</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С. 292.

истории кинематографа, который был создан «под него». М. Туровская, киновед и искусствовед, участница этих событий, считает также одной из целей создания Института трудоустройство детей кинематографистов: «Он был моделью в том смысле, что туда взяли всех детей, которых некуда было пристроить в данной отрасли. И в том смысле, что его создали для того, чтобы туда списать номенклатурного работника»<sup>204</sup>. М. Туровская вспоминает, что он В.Е. Баскаков глубоко знал историю Великой Отечественной войны, а в киноискусстве был всё-таки недостаточно сведущ. Это видно и из его работ. Они по научному уровню не могут сравниться с трудами его же сотрудников и других кинокритиков. Можно сравнить его язвительную критику фильмов о Джеймсе Бонде и по-настоящему глубокий анализ истории появления этого героя с точки зрения сложного кинематографического процесса у той же М. Туровской<sup>205</sup> в статье «И. о. героя - Джеймс Бонд»<sup>206</sup>. Так или иначе, В.Е. Баскаков, став директором Научно-исследовательского института теории и истории кинематографа, стал главным разработчиком идеологии и принципов кинематографии.

В 60-80-х гг. В.Е. Баскаков написал несколько монографий и значительное количество статей, публиковавшихся как в периодической печати, так и в отдельных авторских сборниках. Из этих работ можно увидеть, с каких позиций оценивался кинематограф властью в то время. Судя по его заметке «“Серебряный век” советского кино» и воспоминаниям о нём, он не разделял те идеи, глашатаем которых он был. Директор НИИКа этими работами не просто высказывал своё личное мнение кинокритика, а проводил политику института и Госкино. Последнему он был прямо подведомственен, на

---

<sup>204</sup> Туровская М. Советский в квадрате. // Киноведческие записки №100/101, С. 20-25, С. 22.

<sup>205</sup> Туровская М. Да и нет. М., 1966. 295 с.

<sup>206</sup> Туровская М. Герои «безгеройного времени» (Заметки о неканонических жанрах). М., 1971, С. 65-95.

заседаниях коллегии кинокомитета он отчитывался о работе возглавляемого им учреждения и согласовывал дальнейшие работы института<sup>207</sup>.

Красной нитью в них проходит мысль об идеологической борьбе и роли в ней кинематографа. В.Е. Баскаков об этом говорит в своей книге 1974 г. «Экран и время»: «Кино, ставшее уже в начале XX века одним из самых массовых, демократических видов искусства, является в наши дни мощным оружием идеологической борьбы. Оно активно служит социализму, способствуя формированию и утверждению его идеалов. Вместе с тем буржуазия использует кино, чтобы сохранять свое влияние на массы»<sup>208</sup>.

В начале 80-х о роли кинематографа говорится практически то же самое: «В борьбе против коммунистической идеологии и реального социализма сегодня гораздо масштабнее применяются средства литературы и искусства - в антисоветскую кампанию пытаются втянуть писателей, кинорежиссеров, театральных деятелей, критиков, искусствоведов. И, разумеется, такое могущественное оружие воздействия на общественное сознание, каким является кино, здесь используется в полной мере»<sup>209</sup>. Кинопроцесс описывается и исследуется В.Е. Баскаковым исключительно через призму отношения к соцреализму, к Октябрьской революции и классовой борьбе.

В этом свете им предъявляются жёсткие требования к кинокритике: «Критическая мысль не может стоять на месте. Она в движении, в развитии. Спор и борьба – за и против. За утверждение правды социалистического искусства, правды характера нового человека, против проявлений чуждой нам идеологии»<sup>210</sup>.

Главный аргумент, который использует В.Е. Баскаков, чтобы показать неоспоримость и освещенность социалистического реализма, – это его роль в

---

<sup>207</sup> Например, 12 декабря 1978 года на заседании коллеги Госкино слушали «О выполнении плана научно-исследовательских работ НИИ теории и истории кино 1978 года и о плане научно-исследовательских работ на 1979 год». РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 123.

<sup>208</sup> Баскаков В.Е. Экран и время. М., 1974, С. 4.

<sup>209</sup> Баскаков В.Е. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М., 1982, С. 74.

<sup>210</sup> Баскаков В.Е. Спор продолжается. М., 1968, С. 214.

формировании нравственности накануне войны. Он несколько раз возвращается к этому: «Кинематография социалистического реализма с ее настойчивым художественным поиском и впечатляющим изображением революционной истории и коммунистического нравственного идеала, с ее многогранным и ярким образом положительного героя сделала для подготовки советского народа, особенно молодежи, к самому главному испытанию на крепость советского строя – борьбе с фашизмом, – может быть, больше, чем другие виды искусства, хотя они, и прежде всего литература, разумеется, питали кинематограф»<sup>211</sup>, «...трудно недооценить роль кино в подготовке подвига, в закалке тех людей, которые сделали невозможное, – пройдя трагедии первых месяцев войны, остановили и разгромили страшного и сильного врага. «Чапаев» и трилогия о Максиме, «Учитель» и «Мы из Кронштадта», «Цирк» и «Трактористы», «Депутат Балтики» и «Член правительства», «Последняя ночь» и «Ленин в Октябре» - для целого поколения людей эти фильмы были университетом нравственности, источником веры в те идеалы, которые пришлось теперь защищать с оружием в руках»<sup>212</sup>. Важность этого аргумента, видимо, связана с тем, что он сам прошёл войну.

В.Е. Баскаков в своих работах показывает, что социалистический реализм «активно противостоит буржуазной «массовой» культуре и декадентским течениям, нередко наряженным в тоги политической актуальности, но по своему существу глубоко буржуазным»<sup>213</sup>.

Эти две стороны западного кино и разбирает В.Е. Баскаков в своих работах. Вполне закономерно, что он обрушивается на развлекательный голливудский кинематограф и его «эпигонов в западной Европе», которые

---

<sup>211</sup> Баскаков В.Е. Противоречивый экран: духовный кризис буржуазного общества и кино. М., 1980, С. 6.

<sup>212</sup> Баскаков В.Е. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М., 1982, С. 249.

<sup>213</sup> Баскаков В.Е. Противоречивый экран: духовный кризис буржуазного общества и кино. М., 1980, С. 17.

нацелены «на прибыль от зрелища, наполненного эротикой и жестокостью»<sup>214</sup>.

Но куда более подробно разбирает и критически оценивает он «элитарное» кино: «Буржуазно и то искусство, которое рядится в тоги «элитарности»... эти фильмы — тоже мифологичны и буржуазны, хотя им приданы обличья проблемности, философской и политической актуальности»<sup>215</sup>. И здесь достаётся практически всему золотому фонду мирового кинематографа: «Экзистенциалистские и фрейдистские концепции нашли свое отражение в творчестве многих влиятельных европейских режиссеров, и среди них в первую очередь Алена Рене, Годара, режиссеров французской «новой волны» 50-х годов, раннего Антониони, Ингмара Бергмана. Эти художники ставили перед собой сложные и важные, по их мнению, задачи. Они стремятся постичь мир и человека. Но постичь мир, не исследуя его социальные противоречия, постичь человека, не рассматривая его общественную функцию. А это невозможно. И потому эти картины не выходят за круг буржуазного искусства»<sup>216</sup>.

Однако в интервью В.И. Фомину, В.Е. Баскаков напомнил, что: «...в 60-е годы куплен и выпущен на наш экран весь итальянский неореализм, приобретены многие, к сожалению, не все фильмы Феллини, Антониони, Висконти, Роззи»<sup>217</sup>.

Западную классику и авторское, «элитарное» кино можно было ругать и в то же время демонстрировать искушенному советскому зрителю. Хотя ряд знаковых фильмов мирового кинематографа так и не дошёл до советских экранов. Самый яркий пример – «Восемь с половиной» Ф. Феллини, который со скандалом получил в 1963 г. Большой приз Московского международного кинофестиваля (председатель жюри Г.Н. Чухрай отказался присуждать приз

---

<sup>214</sup> Баскаков В.Е. Противоречивый экран: духовный кризис буржуазного общества и кино. М., 1980, С. 138.

<sup>215</sup> Там же. С. 139-140.

<sup>216</sup> Баскаков В.Е. Экран и время. М., 1974, С. 22.

<sup>217</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 134.

одной из советских картин, как того требовали власти), но в прокат так и не вышел<sup>218</sup>. В докладе о проведении фестиваля в 1965 году председатель КГБ Б. Семичастный сообщал, что «многие кинематографисты отмечают снижение значения» фестиваля, и что на его авторитете «сказалось непризнание советской прессой и официальными органами факта присуждения первой премии в 1963 году итальянскому фильму «Восемь с половиной»»<sup>219</sup>.

В своей критике западного кинематографа В.Е. Баскаков руководствовался решениями партии: «Говоря о проблемах «элитарной» и «массовой» культуры, мы должны руководствоваться положениями, содержащимися в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где, в частности, указывается, что критика все еще недостаточно активна и последовательна «в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями»<sup>220</sup>.

Этим концепциям В.Е. Баскаков противопоставляет принципы социалистического реализма, важнейшими из которых являются народность и партийность, которые глубоко связаны между собой: «...высшая форма народности искусства — это коммунистическая партийность художника и его произведений»<sup>221</sup>.

То есть, судя по воспоминаниям о В.Е. Баскакове, он был скорее на стороне кинообщества в борьбе за свободу творчества, а сам он после «перестройки» сетовал о невыпущенных на экран фильмах и радовался успеху режиссёров, сумевших пробиться сквозь цензуру. При этом в своих программных работах на посту директора Научно-исследовательского института теории и истории кинематографа провозглашал необходимость

---

<sup>218</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе) М., 2001, С. 149-157.

<sup>219</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154. С. 42.

<sup>220</sup> Баскаков В.Е. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М., 1982, С. 221.

<sup>221</sup> Там же, С. 218.

подчинения кинематографа партии и использования киноискусства в качестве идеологического оружия. В своих работах В.Е. Баскаков, помимо, этого жёстко критиковал «элитарное» «буржуазное» искусство. То искусство, в любви к которому признался позже.

Так что, с одной стороны, В.Е. Баскаков по праву считается самым образованным в кинематографе киночиновником. А с другой стороны, он сильно уступал в этом отношении ведущим кинокритикам и большинству кинематографистов. Это говорит в целом о степени понимания кинопроцесса теми, кто им руководил. Типичное поведение руководителей кинематографа можно описать словами А. Дерябина о И. Сталине, который «выступал как представитель усредненного зрителя, одновременно формируя массовые вкусы и предпочтения»<sup>222</sup>. Это обстоятельство создавало дополнительные трудности для кинематографистов.

В 1960-е годы мало кто знал подспудные процессы в управлении кинематографом лучше, чем В.Е. Баскаков. По его словам, сказанным уже в 1990-е гг.: «Вообще, недовольство кинематографом у высшего политического руководства, насколько я помню, было всегда. Все время случались «происшествия» или с какими-то фильмами или событиями кинематографической жизни. Но после отставки Хрущева, повторю, это вечное раздражение стало накапливаться уже в лошадиных дозах. Чувствовалось по всему: над кино сгущаются грозовые тучи»<sup>223</sup>.

С середины 1950-х гг. при подчинении киноотрасли Министерству культуры фактически пришлось заново создавать инфраструктуру кинопроизводства, которая расширилась более чем в 10 раз, а 1960-е гг. стали временем формирования советской системы управления кинематографом.

В 1963 году был создан Государственный комитет по кинематографии Совета Министров СССР. Ему были переданы в подчинение все киностудии,

---

<sup>222</sup> Летопись Российского кино 1946-1965. М., 2010, С. 238.

<sup>223</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 135.

кинотеатры, кинокопировальные фабрики, Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК), Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), государственный симфонический оркестр кинематографии, объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм». То есть Кинокомитет отвечал за все этапы кинопроизводства и кинопроката от написания сценария, до показа фильма в кинотеатре и продажи его за границу.

В эти годы была сформирована и структура Кинокомитета, во главу которого был назначен А.В. Романов и его заместитель В.Е. Баскаков. Ключевые вопросы решались на регулярно проводимых заседаниях Кинокомитета. Были созданы главное управление художественной кинематографии, управление по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, управление кинотехники и кинопромышленности, планово-финансовое управление, отдел кадров учебных заведений, отдел внешних сношений, управление кинофикации и кинопроката и другие. В эти годы налаживалась система кинопроизводства и сформировалась система оплаты готовых фильмов, для этого были созданы четыре группы по оплате. Если фильму присуждалась первая или вторая группа, то студия получала надбавку в 10 или 5 процентов от стоимости картины. То есть в 1960-х гг. структура управления советской кинематографией в целом сложилась.

## Глава 2. «Полочные фильмы» 1960-х-1970-х гг. и серия запретов художественных картин 1966-1971 гг.

Одним из самых обсуждаемых и спорных явлений в истории советского кинематографа можно назвать явление «полки». Запреты фильмов и борьба режиссёров за свои произведения стали центральным сюжетом взаимодействия государства и кинематографической общественности. Как уже говорилось, отношение к этому явлению во многом делит специалистов по изучению отечественного кинематографа на две практически непримиримые группы. В 1966-1969 гг. на «полке» оказался целый ряд фильмов, воспринимаемых кинообществом в качестве ключевых. Это явление считается началом эпохи «застоя» в кинематографе. В этом разделе нами будут рассмотрены механизм и последствия этих запретов.

«Полка» подразумевает под собой механизм, выработанный ещё в сталинское время, когда уже сделанная картина не выпускалась на экран. Но она не просто оказывалась недоступной зрителю, а вообще выпадала из кинопроцесса. «Полочные» картины пропадали из истории кино: любые сведения о них «старательно вымарывались даже в специальных справочниках закрытого типа»<sup>224</sup>. В 1970-е годы не все картины удостоились полного запрета, они могли выйти минимальным тиражом и замалчиваться в прессе (по сути, так поступят с «Андреем Рублевым»). Главный редактор Госкино Д.К. Орлов, защищая систему, по-другому объясняет систему запрета картин. Он подчёркивает, что, прежде всего, «на полку» клались фильмы «в случае полного художественного провала, вопиющей профессиональной никчемности», многие «опальные» картины выходили в ограниченный прокат, а «привычно упоминаемые имена и названия картин, числом от пяти до десяти, в доказательство неспособности идеологической машины брежневского периода по достоинству оценивать отечественные

---

<sup>224</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. С. 280.

эстетические шедевры и создававшей проблемы отдельным художникам, в реальной картине кинематографического бытия были все-таки редкостью, этакой идеологической экзотикой, порождаемой не столько в Малом Гнездиновском, сколько на Старой площади — не в Госкино, а в ЦК КПСС»<sup>225</sup>.

В связи с этим стоит ввести градации «полочных картин», так как степень «запрещённости» могла различаться.

1) Прежде всего, стоит выделить «чистые» «полочные» фильмы, которые были запрещены по идеологическим соображениям и так и не вышли на экраны до 1986 г., когда после V Съезда кинематографистов проходили заседания экспертных комиссий, решавших вопрос о «реабилитации» «полочных» фильмов. Особо стоит отметить те картины, которые были не просто запрещены, а по тем или иным причинам не сохранились. Фильмы, которые так и не удалось восстановить и те, которые, по мнению автора, были безвозвратно загублены поправками.

2) Во вторую группу мы объединяем фильмы, которые были положены на «полку», но всё же вышли на экраны до 1986 года. Так как это сопровождалось многочисленными поправками, считать ли такие фильмы «полочными» - спорный вопрос. При работе над большинством советских фильмов внесение правок занимало определённое время, даже в случае, если режиссёр не оказывал сопротивление цензуре. Даже такой непримиримый оппонент советской системы управления кинематографом, как В.И. Фомин говорит, что «Цвет граната» С.И. Параджанова, законченный в начале 1969 г., а выпущенный на экран только в 1973 г., «формально вроде бы и не может быть назван чисто «полочным» фильмом»<sup>226</sup>. В данную группу включаются картины, режиссёры которых оказали сопротивление, задержавшее выход картины на несколько лет.

---

<sup>225</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 265.

<sup>226</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 158.

Часто выход фильма сопровождался кардинальными переделками. Такое наказание режиссёрами воспринималось как более жестокое. «Положение фильма на полку» часто могло спасти фильм от поправок, которые режиссёр считал роковыми, «законсервировать» его. Так что порой выход картины на экраны с поправками режиссёрами воспринимался более болезненно, чем запрет.

3) И к последней группе мы относим те фильмы, которые имели трудности при выходе на экраны, подверглись критике со стороны официальной печати и вышли на экраны в ограниченном тираже. Многие оппозиционные режиссёры и противники советской системы управления кинематографом причисляют их к «полочным». Но, как говорилось выше, Д.К. Орлов с этим не согласен. Поэтому важно выделить такую «спорную» группу. Г.Н. Чухрай объясняет, зачем выпускали фильмы небольшим тиражом и «вторым экраном» в провинции. Не затем, чтобы «вредный» фильм увидело меньшее количество зрителей, а чтобы избежать критики в печати и возможного скандала. Запрещать фильм как Кинокомитету, так и Министерству культуры до 1963 г. было опасно: «Если бы фильм положили на полку, то тогда оказалось бы, что они не досмотрели... А так фильм выпустили. В главных городах и столицах его не покажут, значит, не будет человека, который выскажется в печати или в ЦК о том, что этот фильм вредный»<sup>227</sup>. Руководство Госкино в отчёте Отделу культуры ЦК КПСС в 1975 г. указало, что признало фильмы «Зеркало» А.А. Тарковского и «Осень» А. Смирнова «чисто художественными неудачами» и приняло решение выпустить их в ограниченный прокат, ввиду того, что «запрещение или замалчивание этих работ вызвало бы нежелательную реакцию в среде кинематографистов»<sup>228</sup>.

Эти фильмы, формально совсем не относящиеся к «полочным», называются оппонентами режима чуть ли не чаще, чем те, которые пролежали на «полке» несколько лет. Режиссёр И. Таланкин на обсуждении

---

<sup>227</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе). М., 2001, С. 134.

<sup>228</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 630. Л. 5.

фильма К.Г. Муратовой «Долгие провода» (1971) призывал бороться против того, чтобы картина была «загублена» в прокате: «Как у нас прокатывают, мы знаем. Можно загубить любую картину»<sup>229</sup>. Редактор Экспериментальной киностудии В. Огнёв констатировал такую же ситуацию в связи с фильмом П. Тодоровского «Фокусник» (1967): «Картина была спрятана от зрителя надолго, пройдя, как говорится, по третьим экранам»<sup>230</sup>. Под «губящим» назывался прокат в 100-200 копиях. Например, выпуск чрезвычайно критично принятого начальством фильма А. Смирнова «Осень» (1974) в 260 копиях, кинокритик и историк кино В. Головской называет «малым»<sup>231</sup>. Подобный прокат означал, что возможности окупиться и собрать значительное число зрителей у фильма не было, но, с другой стороны, современное авторское кино в России редко выпускается в таком количестве копий. Даже в США это нормальная цифра для авторских независимых картин, какими по большей части и были «запрещаемые» советские фильмы. В СССР в 1970-е гг. выпускали картины и в нескольких тысячах копиях, а средняя цифра составляла 600-800 копий<sup>232</sup>.

Порой стоит выделять ещё и фильмы закрытые, до съёмочной стадии. Понятно, что учитывать каждый отвергнутый замысел невозможно, но тщательно разработанные картины, над которыми творческий коллектив работал годами и которые «оставалось только снять», часто упоминаются в связи с «полкой». И их стоит также выделить отдельно.

В виду разной степени санкций, применяемых к картинам, сочтённым выходящими за допустимые рамки, следует ввести общее определение «опальные фильмы».

Часто властью могли применяться и другие меры: картине могли дать четвёртую категорию по оплате, формально выпустить в ограниченный прокат и вскоре снять с него. Таким образом, формально не запрещённый

---

<sup>229</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 557. Л. 50.

<sup>230</sup> Огнев В.Ф. Не только воспоминания. // Искусство кино, 1987. №5, С. 9.

<sup>231</sup> Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004, С. 241.

<sup>232</sup> 772 копии в 1976 г., 622 копий в 1978 г.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. С. 2.

фильм фактически изымался из проката. Фильм, если он был снят не на российской студии, могли разрешить к показу только в республике, где он был снят. Фильм могли продать за границу или отправить на зарубежный кинофестиваль и при этом не выпустить в отечественный прокат. Также автоматически запрещались картины эмигрировавших режиссёров. Прежде всего, М. Калика (эмигрировал в Израиль в 1971 г.) и А.А. Тарковского (остался в Европе в 1984 г.). Но так как их фильмы к моменту запрета уже прошли в прокате, то их не следует включать в общий «полочный» список.

В исследовании рассматриваются только полнометражные художественные фильмы, без учёта короткометражных, документальных и телевизионных картины, истории которых часто не менее интересны и показательны, но процесс создания и запрета имел свои особенности.

#### 1. «Полка» в 1917-1963 гг. и предпосылки запретов 1960-х гг.

С 1917 по 1929 гг. запрещались, прежде всего, неприемлемые с точки зрения идеологии зарубежные и дореволюционные картины. В этот период были запрещены 16 отечественных фильмов. Что немного по сравнению с 1930-ми гг., когда на «полку» было положено 82 полнометражных художественных фильма<sup>233</sup>. 1929-1953 гг. стали временем «ручного» управления кинематографом И.В. Сталиным. Каждый более-менее серьёзный фильм требовал его личного разрешения на выход в свет. Так что многочисленные запреты этого периода связаны, прежде всего, с его личностью<sup>234</sup>.

Про период с 1953 по 1963 гг. можно с натяжкой говорить о двух «полочных» фильмах. Так, фильм «Тугой узёл» М. Швейцера, снятый в 1956 году, вышел на экраны в 1957 г. в урезанном виде под названием «Саша

---

<sup>233</sup> Марголит Е., Шмыров В. (из'ятое кино). Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924-1953). М., 1995, С. 1-72.

<sup>234</sup> Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом. // Кино: политика и люди (30-е годы). К столетию мирового кино. М., 1995, С. 9-28.

вступает в жизнь». Другой «опальный» фильм этого периода, чей временный запрет стал знаковым<sup>235</sup> – «Застава Ильича» М.М. Хуциева. Этот фильм подвергся жёсткой критике лично Н.С. Хрущёва за то, что герои не знают «как им жить» и за финал, в котором даже явившейся главному герою погибший на фронте отец не может сказать, в чём смысл жизни<sup>236</sup>. Картина подверглась переработке: были досняты некоторые сцены, ряд сцен был сильно сокращён и полностью был переделан финал<sup>237</sup>. В итоге фильм вышел в 1965 г. под названием «Мне двадцать лет».

Так что ряд запретов 1966-1968 гг. резко контрастировал с предыдущими годами. В.И. Фомин, называя не менее 9 картин, считает эту череду запретов «массовой расправой»<sup>238</sup>. В опалу попали «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова, «Андрей Рублев» А.А. Тарковского, «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А.С. Кончаловского, «Родник для жаждущих» Ю.Г. Ильенко, «Интервенция» Г.И. Полоки и другие. Причины этого явления заключаются как в изменениях в управлении киноотраслью, так и в действиях самих режиссёров. С одной стороны, Госкино ещё не достаточно контролировало процесс запуска фильма. Контроль над этой стадией усложнялся резким увеличением числа выпускаемых фильмов в конце 50-х – начале 60-х гг. и тем, что влияние кинообщества было достаточным для запуска сомнительных, но многообещающих проектов. При этом контроль на стадии приёмки готового фильма, который осуществляла Главная сценарная редакционная коллегия Госкино, уже был достаточно строгим, чтобы не допустить «крамолу» на экран. Уже после первых запретов власть постаралась ужесточить контроль над запуском картин. В январе 1969 г. вышло постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический

<sup>235</sup> Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб., 2012, С. 450-452.

<sup>236</sup> Хлопьянкина Т.М. Застава Ильича. М., 1990, С. 47-51.

<sup>237</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230.

<sup>238</sup> После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 328.

уровень публикуемых материалов и репертуара». Теперь руководство Кинокомитета и директора студий были вынуждены повысить контроль над производством картин, в том числе, и над их запуском<sup>239</sup>. 12 августа 1969 г. А.В. Романов издал циркуляр, направленный на усиление контроля над режиссёрским сценарием, с этой целью предписывающий «в случае внесения каких-либо дополнительных изменений в разрешенный цензором сценарий — заново предъявлять его на цензорский контроль» и «предоставлять на контроль в органы цензуры, до изготовления исходных материалов, монтажные листы законченных производством художественных фильмов»<sup>240</sup>.

С другой стороны, сами режиссёры стремились расширить рамки государственного контроля. В.Н. Наумов, рассказывая о запрете «Скверного анекдота», говорил: «Конечно, мы знали, какой прием ждет наш фильм. Но не до такой же степени»<sup>241</sup>. Режиссёры, понимали, что идут на риск, но считали, что есть шанс пробиться. Этому отношению способствовала ситуация начала 1960-х гг., когда режиссёры старшего поколения сильно раздвинули тематические рамки кино: А.Б. Столпер в «Живых и мёртвых» (1963) затронул причины поражений 1941 г., М.И. Ромм в фильме «Девять дней одного года» (1961) показал жизнь создателей атомной бомбы, а в «Обыкновенном фашизме» (1965) суть тоталитаризма, И.А. Пырьев стал экранизировать «архискверника» (по Ленину) Ф.М. Достоевского. И.А. Пырьев поддержал Г.Н. Чухрая, снявшего в 1956 г. фильм «Сорок первый» о любви стрелка отряда красноармейцев Марютки и пленного белого поручика. Его же «Баллада о солдате» (1959) и «Летят журавли» (1957) М.К. Калатозова представили совсем не героических героев Великой Отечественной войны. А.А. Алов и В.Н. Наумов в фильме «Мир входящему» (1961) проявили неодобряемый начальством пацифизм.

Расширяли не только тематические, но и стилистические рамки и молодые режиссёры: А.А. Тарковский в «Иванове детстве» (1962) показал войну с

---

<sup>239</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 193.

<sup>240</sup> Там же. С. 215-216.

<sup>241</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 179.

точки зрения ребёнка, С.И. Параджанов в картине «Тени забытых предков» (1964) развивал свой поэтический язык. Многие режиссёры стремились к натуралистичному изображению действительности.

Так что у молодого поколения, которое видело пример старшего, раздвигавшего допустимые рамки и боровшегося за большую независимость киноотрасли, и собственные первые фильмы которого были выпущены и получили определённый успех, появилось ощущение, что можно идти дальше.

Появлению целого ряда «опальных» картин способствовал и юбилей Октябрьской революции, прикрываясь которым, можно было снять совсем не каноничные фильмы: «Интервенция» Г.И. Полоки, «Комиссар» А.Я. Аскольдова, «Первороссияне» Е.Л. Шифферса, альманах «Начало неведомого века» А.С. Смирнова и Л.Е. Шепитько. Таким образом, перед руководством кинематографом предстал целый ряд фильмов, которые уже были сняты, средства потрачены, а выпускать их на экран в этом виде с точки зрения чиновников Госкино и ЦК было нельзя.

## 2. «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова.

В декабре 1964 года на призыв «Мосфильма» снимать дешёвые фильмы откликнулись руководители VI творческого объединения А.А. Алов и В.Н. Наумов. Они предложили проект фильма «Скверный анекдот» по рассказу Ф.М. Достоевского<sup>242</sup>. На обсуждении сценария в Кинокомитете к нему были предъявлены претензии, которые потом были предъявлены и к готовому фильму: «Во-первых, следует тщательно отредактировать текст всех речей действующих лиц, равно как и закадровый текст с тем, чтобы предотвратить возможность каких-либо современных аллюзий и ассоциаций. ... Во-вторых,

---

<sup>242</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 16.

при экранизации нужно обратить внимание на то, чтобы в фильме не было элементов натурализма, пугающих образов, «монстров» и т.п.»<sup>243</sup>

Казалось, после такого обсуждения проект находился под угрозой закрытия. Но картину запустили. Замечания рассчитывались на последующие исправления на стадии режиссёрского сценария и съёмок. В.И. Фомин объясняет запуск рискованного фильма тем, что в мае 1965 был зарублен сценарий А.А. Алова и В.Н. Наумова «Закон» о сталинских репрессиях в связи с тем, что тема разоблачения культа повсеместно сворачивалась. И исследователь считает, что запрещать подряд два сценария у работников Кинокомитета «дрогнула рука».

В.Н. Наумов в своих воспоминаниях объясняет запуск фильма иначе: «Бывают случаи, когда отсутствие образования играет весьма положительную роль в развитии искусства. Фильм «Скверный анекдот» был запущен в производство исключительно благодаря невежеству начальства. Они просто не читали этого рассказа Ф.М.Достоевского и не знали, о чем там идет речь. Кроме того, их успокоило слово «анекдот».

«Ну, слава Богу, пусть «эти» («эти» - это мы с Аловым) снимут анекдот, а не лезут в серьезные государственные вопросы, не создают нам проблем!»

Опомнились они, когда фильм был готов, и они посмотрели его. Это было что-то вроде шока»<sup>244</sup>. Скорее причина запуска была не в необразованности чиновников, а в дешевизне и обещанной быстроте производства комедийного фильма. А идеологические проблемы должны были быть сняты редактированием сценария.

Так или иначе, фильм был снят действительно быстро: в конце мая начались пробы, а в октябре фильм уже был готов. Скорее всего, именно скорость позволила снять фильм, который произвёл впечатление шока на руководство.

---

<sup>243</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 17-18.

<sup>244</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 179.

«Ураган дискуссий» (по определению В.Н. Наумова) начался на обсуждении фильма художественным советом «Мосфильма»<sup>245</sup>. На нём с разгромной речью выступил И.А. Пырьев. Были и другие негативные отклики, так как авторы не стали следовать требованиям избавления от «аллюзий», а «элементов натурализма» и «пугающих образов» было столько, что напоминало о немецком экспрессионизме 1920-х гг. Но в целом картину поддержали и приняли.

Интересно, что год спустя, в 1967 г., на экраны был выпущен «Вий» К.В. Ершова и Г.Б. Кропачёва. К «первому и единственному советскому фильму ужасов» могли бы быть предъявлены похожие претензии, но его спасало то, что «монстры» в нём появлялись по закону жанра, повесть Гоголя была более известна и «идеологически выдержана», чем рассказ Достоевского, и «Вия» задумал, курировал и защищал лично И.А. Пырьев. К тому же «реалистичность ужасов» в «Вие» тоже вызвала претензии и в итоге сцены с ними (занимающими не слишком много экранного времени) были переработаны в «сказочном ключе» А.Л. Птушко. В «Скверном анекдоте» же сцены «с монстрами» составляли практически весь хронометраж фильма, и А.А. Алов и В.Н. Наумов были куда менее покладистыми в смысле внесения поправок.

Апофеозом дискуссий стало обсуждение фильма на заседании Президиума Союза кинематографистов. Так его описывает В.И. Фомин: «По накалу страстей, по составу участников (участвовали едва ли не все ведущие кинематографисты) это обсуждение, пожалуй, не имеет себе равных. Достаточно сказать: обсуждение одного фильма заняло два дня. Стенограмма этой супердискуссии, на мой взгляд, заслуживает отдельной и полной публикации - в ней с поразительной живостью и объемностью запечатлелось неповторимое время, образы главных участников кинопроцесса, их взгляды, характеры»<sup>246</sup>. А один из виновников обсуждения, В.Н. Наумов, описал его

---

<sup>245</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 19-26.

<sup>246</sup> Там же. С. 28.

так: «Мне кажется, в этой стенограмме очень ярко отразилась та идейная, нравственная и эстетическая борьба, которая сотрясала художественную интеллигенцию конца 1960-х годов»<sup>247</sup>.

Инициатором обсуждения стал С.А. Герасимов<sup>248</sup>, который надеялся положить начало целой традиции обсуждений. Предваряя выступление, он подчеркнул: «Я хочу сделать короткое предуведомление в том смысле, что сегодняшней Президиум, сегодняшний новый фильм студии «Мосфильм», сделанный такими интересными художниками, как Алов и Наумов - это по сути начало деятельности Союза в плоскости конкретного обсуждения нашей продукции. НЕ (так выделено в стенограмме - Н.М.) надо рассматривать сегодняшнюю встречу, как специальный случай, требующий обсуждения. Это касается абсолютно всех заметных картин»<sup>249</sup>. Однако, эта встреча оказалась уникальной, оставившей значительный след не только в судьбе фильма, но и всего кинематографического процесса. В процессе обсуждения даже сам С.А. Герасимов невольно изумился происходящему: «У нас сегодня необыкновенно богатый по составу Секретариат...»<sup>250</sup>

Первые выступающие защищали фильм и оценивали его высоко. Режиссёр С.И. Самсонов: «Мне кажется, в общем, этот «Скверный анекдот» выражен сейчас режиссерами с необыкновенной силой. Я знаю, что есть очень много противников этой картины, я знаю, что они накапливаются, может быть их больше, чем сторонников - это не важно»<sup>251</sup>. Режиссёр М.А. Швейцер: «Картина по-моему великолепная. Она великолепна тем, что художники, которые ее сделали, не боятся говорить очень страшные вещи»<sup>252</sup>. Режиссёр и актёр В.П. Басов: «Я не хочу смущать авторов фильма, причисляя их к

---

<sup>247</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре... С. 181.

<sup>248</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 34.

<sup>249</sup> РГАЛИ. Ф.3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 1.

<sup>250</sup> РГАЛИ. Ф.3083. Оп. 1. Д. 165. - Л. 13. и повторяется ещё раз перед своим выступлением: Л. 52.

<sup>251</sup> Там же. Л. 3-4.

<sup>252</sup> Там же. Л. 5.

великим художникам»<sup>253</sup> (но было ясно, что как раз причисляет). Режиссёр В.Я. Венгеров: «Картина эта, по-моему, очень сильное произведение и поражает она своей силой и, по-моему, правильностью художественных решений»<sup>254</sup>. Только пятый выступающий, сценарист А.Е. Новогрудский довольно резко высказался против картины. Правда, на следующий день он осознал, что картина оказалась под угрозой запрета и выступил в её защиту.

Выступающий следующим И.А. Пырьев поднял целую бурю. Он со всем своим темпераментом обрушился на картину, обвиняя авторов в том, что у их героев нет человеческих черт: «А раз нет этих человеческих черт, раз это не люди, то какой смысл о них разговаривать. О них не надо разговаривать, потому что они не являются предметом искусства. На кой черт! О чем разговаривать?»<sup>255</sup> Он начал обвинять и всех защитников картины: «...меня пугают три первые оратора. Меня пугает опять боязнь откровенного разговора. Меня пугает эта тенденция: не убить ничего, а защищать»<sup>256</sup>.

В ответ главный редактор журнала «Искусство кино» Л.П. Погожева напала на И.А. Пырьева «на его поле». Она раскритиковала экранизацию «Идиота», за то что «остановились на первой серии романа..., потому что вторая серия очень сложна, и там возникают такие проблемы, которые никак не исчерпываются историей покупки Настасьи Филиповны Рогожиным за сто тысяч...» И на будущее она ругает «Преступление и наказание» и «Братьев Карамазовых», потому что «если их ставить иллюстративным способом, то не нужно вообще ставить»<sup>257</sup>.

Обстановка накалялась. Выступление Е.Д. Суркова (тогда главный редактор Кинокомитета) было просто убийственным. Он обвинил авторов в том, что они извратили Достоевского в кафкианском духе. Этим Е.Д. Сурков вызвал бурю негодования. Ему не менее яростно ответил литературовед А.А. Аникст.

---

<sup>253</sup> РГАЛИ. Ф.3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 8.

<sup>254</sup> Там же. Л. 13.

<sup>255</sup> Там же. Л. 23.

<sup>256</sup> Там же. Л. 24.

<sup>257</sup> Там же. Л. 29-30.

Выступление «с большевистской прямокой» С.А. Герасимова<sup>258</sup> было довольно обширным, но очень дипломатичным: не нападая на фильм и не защищая его, он говорил о высоком мастерстве режиссёров и указал на нехватку в картине «белого цвета». Единственное, на чем он настаивал прямым текстом – это на том, чтобы убрать сцену с генералом на горшке. Позиция С.А. Герасимова могла иметь решающее значение, но он с присущей ему дипломатичностью решил не вставать открыто на чью-либо сторону.

Участники обсуждения на протяжении обоих дней держали в уме тему запрета картин. А.Б. Столпер позволил себе небольшую критику фильма, предупредив своё выступление небольшим замечанием: «Если бы вопрос стоял о том, чтобы защищать картину, если бы была малейшая опасность невыхода ее на экран, то я бы говорил тоже самое, что они (первые три оратора, восхвалявшие фильм – Н.М.). Но нет этой опасности»<sup>259</sup>.

А.А. Аникст говорил, что с судьбой фильма ещё не всё ясно, сомневаясь «в заверении Столпера, что выход фильма на экран решён»<sup>260</sup>. И более широко осуждает методы критики фильма: «многие подходят к нему (фильму – Н.М.) так: нужен ли - сейчас такой фильм народу. И мы начинаем рассуждать от имени других, а не от своего имени». В противовес этому, А. Аникст настаивал на праве художника быть собой. Он спорит с одним из главных аргументов критиков фильма, что запрещаемые картины чужды народу. Именно этой логикой будут руководствоваться партийные начальники г. Владимира, в разобранной ниже истории фильма «Андрей Рублев». А.А. Аникст утверждал: «Но у нас очень часто ситуация такова, что мы говорим: народ - судья, но мы не даем материала для вынесения суждения. Не секрет, что целый ряд произведений, созданных хорошими советскими художниками, с трудом пробивают путь к народу, а иногда и не пробивают.

---

<sup>258</sup> РГАЛИ. Ф.3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 52-65.

<sup>259</sup> Там же. Л. 26.

<sup>260</sup> Там же. Л. 45.

Вы знаете не хуже меня, какие и сколько фильмов лежат на полках складов, прежде чем попадут к народу, который должен их судить»<sup>261</sup>.

И завершает он свою мысль идеей чуждой официальной идеологии народности и партийности искусства: «...Нельзя создавать произведения искусства для всех». И эта мысль была поддержана аплодисментами.

Во второй день обсуждения не было И.А. Пырьева и Е.Д. Суркова, так что он был спокойнее и менее значителен, но в самом начале разгорелся спор как раз по поводу того, запрещается ли фильм. Поднял этот вопрос сценарист А.Е. Новогрудский (который в первый день обсуждения высказал несколько критических замечаний, а теперь, видимо, понял, что они могут быть использованы против фильма): «Между тем в ходе обсуждения некоторые ораторы представили дело таким образом, будто здесь, у нас, чуть ли не какая-то консультативная ассамблея по вопросу о том, надо ли эту картину выпускать. Убежден, что если бы вопрос был поставлен так с самого начала, то обсуждение бы пошло в ином плане, и каждый соответственно этому уточнил бы свою позицию.

Поэтому хочу спросить: это обсуждение творческое или консультативное?!» Его оборвал руководитель Союза Л.А. Кулиджанов: «...мы здесь обсуждаем новую работу Алова и Наумова так, как художники могут и должны обсуждать работу художника. ... Возникшая здесь нездоровая ажиотация, когда критические замечания сопровождаются гулом неодобрения, а пафос защиты вызывает шквал аплодисментов, беспочвенна и может только навредить картине»<sup>262</sup>.

Единственный представитель Кинокомитета в тот день Ю. Егоров поспешил всех успокоить: «Вы отлично знаете, что в Главном управлении по художественной кинематографии на следующий день после просмотра картины был подписан акт. Значит, дальше идет бюрократическая система прохождения этого документа». В.Н. Наумов, приводящий стенограмму в

---

<sup>261</sup> РГАЛИ. Ф.3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 51.

<sup>262</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре... С. 192.

своих воспоминаниях о борьбе за «Скверный анекдот», комментирует эту фразу: «Врет!»<sup>263</sup>

Но вопрос о запрете всплыл ещё раз. Сценарист А.Я. Каплер, похвалив картину, выразил возмущение «раздуванием ажиотажа»: «Недавно у нас был случай, когда картина интересная, может быть не очень глубокая, сделанная способными людьми, послужила предметом дикого ажиотажа, невероятного. В писательской среде творилось что-то невероятное: все неслись с криком: «последний просмотр! Картину запрещают!».

Набился полный зал в Доме литератора. Стали смотреть картину. Что-то поначалу понравилось - посмеялись. Затем увидели, что картина вроде бы ни о чем, заскучили и с удивлением, расходясь, говорили: за что ее запрещать?

А ее никто и не запрещал. Вокруг этого была поднята такая волна ажиотажа»<sup>264</sup>.

Здесь ему резко ответил В.П. Басов: «В. Басов. - Про «Тридцать три» (фильм Георгия Данелия – Н.М.), про «Мальчиков» (фильм «До свидания, мальчики!» М. Калика – Н.М.), вы неправильно говорите. Все обстоит гораздо суровее...» Действительно оба фильма попали в опалу, выйдя в ограниченном тираже.

В.И. Фомин пишет об этом заседании: «Многим картина не понравилась, и они об этом совершенно открыто говорили с трибуны. Но кто в пылу острой полемики мог вообразить, что картина вскоре отправится на полку, а в застенографированных критических высказываниях «запретители» найдут для себя идеальный «компромат»?»<sup>265</sup> Это не совсем верно: А.Е. Новогрудский и А.А. Аникст поднимали тему запрета картины, а В.П. Басов даже сказал, что критиковать фильм будет только в личной беседе с авторами, что осудил А.В. Караганов<sup>266</sup>. Почти всё обсуждение построилось на ответе защитников картины на критическое выступление Е.Д. Суркова, но

<sup>263</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н указ.соч. С. 192.

<sup>264</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 81-82.

<sup>265</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 71.

<sup>266</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 140-141.

в конце обсуждения они потеряли преимущество, так как завершали заседание Президиума Ф.Т. Ермаш и А.В. Караганов. Ф.Т. Ермаш, прежде всего, защитил Е.Д. Суркова: «в выступлении Е. Суркова были здравые мысли наряду с каким-то, может быть, перехлестом, во всяком случае, вещи, которые могут быть учтены. Другое дело, что они могут принять или не принять, но отмахиваться от этого нельзя».

А потом Ф.Т. Ермаш возразил фразе А.А. Аникста о том, что нельзя создавать произведения искусства для всех: «Мне кажется, было бы обидно, если бы наш зритель /а надо всегда учитывать зрителя и видеть зрителя, когда делаешь картину/ не понял этого произведения так, как хотят донести это произведение до зрителя авторы, а отвернуться от него, как от зрелища, в котором много отвратительного...»<sup>267</sup>

А.В. Караганов, который вёл заседание, оценил фильм расплывчато, зато в нагнетании «недружественной атмосферы» обвинил В.П. Басова и наиболее энергичного защитника картины А.А. Аникста. В выступлении последнего, по мнению секретаря СК, «Скверный анекдот» Алова и Наумова был представлен как «какой-то очередной оселок, вокруг которого размежевываются все те силы, которые в литературном просторечии называют прогрессивными и реакционными. ... Я считаю недопустимым и нетоварищеским такой поворот мысли... нетоварищеским и недопустимым»<sup>268</sup>.

Противоречивость информации о запрете картины, сложность и необычность самого фильма привели к тому, что кинематографисты раскололись, и обсуждение едва не вылилось в открытый конфликт. В итоге позиция довольно сильной группы, поддерживающей фильм, была ослаблена подводными итогами обсуждения выступлениями Ф.Т. Ермаша и А.В. Караганова.

Если С.А. Герасимов пытался этим обсуждением добиться примирения противников и защитников фильма, обсудив самый конфликтный и спорный

---

<sup>267</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 139.

<sup>268</sup> Там же. Л. 141.

фильм, то примирения достичь не удалось. Зато прямым образом выявились главные взаимные претензии, больше таких ярких обсуждений, где бы «прогрессивные и реакционные» силы встретились в таком широком составе в открытой дискуссии, отечественный кинематограф долгое время не увидит.

Главные претензии критиков «Скверного анекдота» заключались в следующем: 1) Настрой картины пессимистический, что недопустимо для социалистического искусства; 2) Стиль, слишком резкий и экспрессионистский; 3) «Неверие в человека», сравнение Пселдонимова с мухой, изображение череды «масок» вместо живых людей. Остальные замечания касались натуралистических деталей, вроде генерала на горшке. Претензия к аллюзиям на Н.С. Хрущёва осталась «за кадром». Всё это можно объединить тем описанием, которые дал фильму С.А. Герасимов: «Слишком много чёрного цвета». Если какие-то отдельные натуралистические детали можно было вырезать (хотя и это А.А. Алов и В.Н. Наумов делать отказались), то общий настрой картины изменить было бы практически невозможно. Трудно назвать другую картину, настолько выбивающуюся из всех канонов соцреализма (пожалуй, только «Цвет граната» С.И. Параджанова, но он не несёт такого пессимистического настроения). Поэтому так определённо и разделилось кинособрество на сторонников и противников фильма, потому что компромисса путём поправок уже достичь было невозможно.

Главный принцип, который отстаивали защитники картины (которым, как В.П. Басову и А.Е. Новогрудскому она могла даже не нравиться) можно выразить как «запрет запрещать». Целью защитников фильма было не допустить такой меры, как «полка». С этим связаны и другие, весьма вольные, идеи, которые были высказаны на обсуждении: «неприемлемость администрирования в искусстве» и право автора на своё прочтение классического произведения. Пожалуй, самую неприемлемую для официальной идеологии мысль высказал А.А. Аникст: «нельзя создавать произведения искусства для всех». Мысль, которая, по существу, была

главным аргументом сторонников картины и которая противоречила главному аргументу её противников: «народ это не поймёт».

После обсуждения Кинокомитет представил 13 весьма серьёзных поправок: в том числе, провести уточнения в тексте «от автора», сократить ряд сцен «с целью смягчения красок», полностью вырезать сцену с извозчиками, справляющими малую нужду, и сцену поедания пирога с отпечатком ноги. Эти поправки были сделаны<sup>269</sup>. Наиболее вызывающая сцена с извозчиками, за которую авторы не боролись на обсуждении и которая, судя по всему, была «хвостом ящерицы» - нарочитым эпизодом, который вырезался, чтобы отвлечь редакторов от более важных эпизодов.

Последовали новые требования сокращений, от чего А.А. Алов и В.Н. Наумов отказались и написали письмо А.В. Романову, объясняя, что внесли все требуемые поправки в первый раз, и что они отказываются от дальнейших - как уродующих картину. Председатель Госкино ответил им, что картину принять не может, но готов к разговору, который так и не состоялся. В своём письме он почти прямым текстом процитировал выступление одного из самых ярких противников фильма – Е.Д. Суркова: «Конечно же, реакционные, антинародные тенденции, проявлявшиеся во многих произведениях Достоевского, в какой-то мере дают о себе знать и в «Скверном анекдоте». Смешно было бы отрицать это. Но разве именно эти тенденции уже не считаем мы социально вредными, чтобы вдруг перейти к их воплощению в кинематографе? Разве уже снят вопрос о борьбе с реакционными сторонами творчества Достоевского? Разве преданы забвению гневные слова В.И. Ленина об «архискверном подражании архискверному Достоевскому?»<sup>270</sup>.

Так что судьба картины была решена, причём уже по-новому. Если в годы «оттепели» вышедшие «опальные» картины подвергались публичной гневной критике, то в годы «застоя» они тихо запрещались, «клялись на

---

<sup>269</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 39-40.

<sup>270</sup> Там же. С. 43.

полку» и вырывались из кинопроцесса. «Скверный анекдот» совместил в себе оба этих подхода: он не вышел на экраны и подвергся резкой критике в печати.

М. Кузнецов в статье «Повезло или не повезло» в «Советском экране», вышедшей в 1967 году критиковал уже запрещённый фильм: «...Маски, маски, уродливые и страшные, мелькают на экране. Маска, пусть и очень выразительная, но одна и притом раз и навсегда застывшая черта. Из масок режиссер может создать великолепный проход, панораму, эпизод... Но чертовски трудно вести все действие только с помощью масок! Как избежать однообразия? Самое простое — увеличить число масок. Так и делается в фильме. ... повезло или не повезло Достоевскому в нашем кино в этом году? ...Вздыхну, но скажу: НЕ ПОВЕЗЛО!»<sup>271</sup> Критика в печати на положенный на «полку» фильм вызвала возмущение В.Н. Наумова: «Но как можно писать статью о том, чего нет? Это же нелепость. Несчастный читатель никак не мог сообразить, что собственно, критикуется»<sup>272</sup>.

С другой стороны, даже документов, похоронивших картину, не сохранилось, она была тихо «положена на полку» и изъята из кинопроцесса - такая практика и будет применяться в последующие годы. То есть вообще не было решений о запрете картины, оформленных документально.

В.И. Фомин так описывает запрет картины: «Судя по всему запрет был все-таки негласным и документально не «оформлялся». Договорились втихую...

По сути дела, именно «Скверный Анекдот» положил начало «полки» брежневской эпохи. Анализ документов (дела картины – Н.М.) показывает, что судьба фильма окончательно решалась в конце сентября 1966 года. А уже в октябре после первых рабочих просмотров «забуксовал» «Андрей Рублев». Лед тронулся...»<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> РГАЛИ. Ф. 3083 (Алов Александр Александрович). Оп. 1. Д. 225. С. 1-2.

<sup>272</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре... С. 180.

<sup>273</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 45.

### 3. Другие «полочные» картины 1966-1971 гг.

За «Скверным анекдотом» последовала целая череда запретов. Знаковой и поворотной для кинематографа стала судьба фильма «Андрей Рублев». Борьба вокруг него, продолжавшаяся почти 10 лет, происходила в то время, когда определялись дальнейшие порядки в системе управления кинематографом. И, судя по всему, сыграла в этом процессе довольно значительную роль.

Автор прогремевшего на весь мир «Иванова детства» Андрей Тарковский, получивший «Золотого льва» в Венеции и специальные поздравления Е.Ф. Фурцевой, осенью 1962 года вместе с Андреем Кончаловским подготовил первый вариант сценария «Страсти по Андрею»<sup>274</sup>.

В.И. Фомин в своём исследовании судьбы этого фильма показывает, что первые трудности начались уже на стадии обсуждения сценария, когда были высказаны главные претензии: опасность чрезмерного изображения религиозности, недостаточное подробный показ народного сопротивления игу и большое количество «сцен ужасов»<sup>275</sup>. В.Н. Наумов, который в то время вместе с А.А. Аловым руководил шестым объединением «Мосфильма», на котором снимался «Андрей Рублёв», так описывает запуск фильма: «Видимо, Тарковский пришел к нам в Объединение потому, что считал, что именно здесь сумеет реализовать этот огромный, почти «неправдоподобный проект». ... Наши «переговоры» длились несколько секунд и состояли буквально из трех слов.

Тарковский спросил: «Сумеете пробить?»

Мы ответили: «Да!»

---

<sup>274</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 7.

<sup>275</sup> Там же. С. 9-11.

Ровно три слова ... Однако сказать «да» было гораздо легче, чем действительно реализовать этот проект в тех очень непростых обстоятельствах ... И все же удалось «пробить» фильм «Андрей Рублев»...<sup>276</sup>

В положительном отзыве на сценарий будущего фильма доктора исторических наук В.Т. Пашуто<sup>277</sup> и в заключении Художественного Совета VI творческого объединения «Мосфильма» (которое по сути резюмировало отзыв) подчеркивалось, что центральный образ произведения - народ: «Народ - творец истории, носитель идеи национального освобождения, народ - порождающий бунтарей против княжеской власти и засилья церкви, народ - созидатель и умелец»<sup>278</sup>. Именно идея изображения народа должна была, по мнению руководства творческого объединения, помочь «пробить» фильм. В заключении Главной сценарной редакционной коллегии на режиссёрский сценарий были указаны замечания, которые рекомендовалось учесть во время съёмок. Основные требования состояли в том, чтобы в образе Андрея Рублёва было показано «активное отношение к окружающей жизни и происходящим событиям» и чтобы образ русского народа был представлен как «образ народа непокоренного»<sup>279</sup>. Таким образом, редакторы Кинокомитета требовали, чтобы в фильме центральное место занял «обещанный» в заключении творческого объединения образ героического русского народа.

Съёмки фильма проходили с 1965 по весну 1966 гг., и были тяжелыми. Из-за технических трудностей группа не успела их завершить к 9 февраля 1966 г., и приказом А.В. Романова сдача фильма была перенесена на 29 июля. Съёмочной группе был объявлен строгий выговор, а стоимость фильма достигла огромной суммы 1,3 млн. рублей<sup>280</sup>. 29 июля творческое объединение приняло фильм.

---

<sup>276</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре... С. 125-126.

<sup>277</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 793. Л. 1-7.

<sup>278</sup> Там же. 10.

<sup>279</sup> Там же. Л. 28.

<sup>280</sup> Там же. Л. 60-62.

Но уже на уровне принятия фильма студией стали звучать замечания: готовый фильм получил заключение о «необходимости значительного сокращения картины», а заключение генерального директора «Мосфильма» В.Н. Сурина В.И. Фомин называет разгромным<sup>281</sup>. Исследователь объясняет такое поведение студии (как правило, даже самые непроходимые фильмы студии сопровождали восторженными заключениями, чтобы хоть немного повысить шанс того, что картина будет принята) тем, что Кинокомитет отсматривал отснятый материал на ранних стадиях работы над фильмом, и было трудно рассчитывать обмануть его положительным заключением. С. Герасимов на обсуждении 17 августа 1966 г. защищал картину: «Это крупное явление в нашей кинематографии. Вещь своеобразная и сложная, жаль, если она не будет понята»<sup>282</sup>.

Первым жёсткое заключение написал В.Е. Баскаков, в интервью в конце 80-х, позже сам обвинявший партийных начальников в травле «Андрея Рублева»<sup>283</sup>. Но он же конце августа 1966 г. подписал акт о приемке фильма Кинокомитетом, с условием монтажных поправок.

А.А. Тарковский согласился на переделки и сделал более 20 поправок: он сократил сцену «полёта мужика на шаре», сцену со скоморохом, сцену ослепления мастеров и ряд других; вырезал сцену расправы после языческого праздника и эпизод с горящей коровой. Прежде всего, были сокращены и вырезаны натуралистические эпизоды, некоторые сцены сокращены «с целью прояснения». Были внесены некоторые идеологические исправления: в содержании песни скомороха был сделан более «ясным социальный мотив», «уточнен... монолог Андрея, проясняющий новаторское и демократическое прочтение канонического текста Евангелия»<sup>284</sup>.

---

<sup>281</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 25-27.

<sup>282</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 793. Л. 77.

<sup>283</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 28.

<sup>284</sup> Там же. С. 28-31.

2 сентября 1966 г., после просмотра получившегося фильма коллегия Комитета приняла решение о необходимости дальнейших сокращений и необходимости «освободить фильм от отдельных кадров и эпизодов натуралистического характера». К 1 декабря 1966 был внесён ещё ряд поправок, в основном связанных с ещё большим сокращением уже указанных сцен<sup>285</sup>.

По словам заместителя заведующего Отделом культуры в те годы И.С. Черноуцана, фильм был обсуждён на самом высоком уровне в ЦК<sup>286</sup>.

31 мая 1967 г. художественный совет «Мосфильма» собрался, чтобы обсудить ситуацию с «Андреем Рублевым» и «Асей Клячиной». На нём были озвучены претензии к фильму А.А. Тарковского, которые высказала Идеологическая комиссия ЦК КПСС: «Концепция фильма антиисторическая, период конца XIV - начала XV показан как период страданий, народного молчания и терпения». Картина, по мнению идеологов ЦК, «унижает достоинство русского человека», соответственно, фильм работает «против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства». Эта основная претензия власти к фильму имела под собой основание, так как фильм был запущен с заключениями, в которых говорилось, что в центре произведения будет народ: «Народ - творец истории, носитель идеи национального освобождения, народ - порождающий бунтарей против княжеской власти и засилья церкви, народ - созидатель и умелец»<sup>287</sup>.

Художественный совет «Мосфильма» занял сторону А.А. Тарковского. В ходе обсуждения была высказана резкая критика действий Кинокомитета. М. Ромм первым начал эту критику: «Мне кажется, что Комитет проявляет в этом смысле излишнюю директивную неврастеничность». В качестве выхода из ситуации он предложил успокоить А.А. Тарковского и уговорить внести

---

<sup>285</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 32-34.

<sup>286</sup> Там же. С. 36.

<sup>287</sup> Там же. С. 10.

очередные поправки<sup>288</sup>. А.А. Алов выступил с куда более жёсткой речью: «Я думаю, что у нас должен когда-то состояться с руководством Комитета серьёзный, откровенный и честный разговор о положении на студии и в кино, потому что у меня такое ощущение (я не могу, правда, говорить о нём с полной убежденностью), что дело не только в самих картинах, а дело в том, что в Гнездиновском переулке на четвертом этаже (имеется в виду Кинокомитет - Н.М.) с некоторых пор царит атмосфера подозрительности, изощренного поиска пороков, которых не существует»<sup>289</sup>. А.А. Алова поддержали режиссёры А. Зархи и Э. Рязанов, так что защищаться пришлось единственному представителю руководства - директору «Мосфильма» В.Н. Сурину: «что касается студии и А.В. Романова - мы были чрезвычайно терпеливы. Другое дело, что так сложилось - положение с картиной очень тяжелое». В итоге было принято решение собрать делегацию для разговора с А.В. Романовым, но этот разговор так и не состоялся<sup>290</sup>.

В.И. Фомин характеризует это обсуждение так: «Все случившееся на худсовете иначе как ЧП не назовешь. Заблудшим киношникам сообщили о негативной оценке фильма самыми высокопоставленными ценителями прекрасного, а они вместо того, чтобы внять предостережению да поблагодарить родной Центральный Комитет за очередное проявление мудрой заботы, взъерепенились, полезли на стенку»<sup>291</sup>. От двухдневного обсуждения «Скверного анекдота» заседание худсовета отличалось масштабом и составом. Если в первом принимали участие все главные чиновники в управлении кинематографом и весь ключевой состав Оргкомитета союза кинематографистов, то на худсовете собрались режиссёры, по большей части, молодые и, как М. Ромм, настроенные оппозиционно по отношению к власти.

---

<sup>288</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 44-45.

<sup>289</sup> Там же. С. 48.

<sup>290</sup> Там же. С. 49.

<sup>291</sup> Там же. С. 52.

Дальше последовали два года постоянных писем в ЦК от С.А. Герасимова, Г.М. Козинцева и других деятелей культуры, за фильм боролись И.С. Черноуцан и секретарь Союза кинематографистов А.В. Караганов. Н.М. Зоркая так отзывается об этом процессе: «Активная и горячая борьба за «Андрея Рублева», которую вели некоторые крупные художники и благородные люди - достаточно назвать имена Г.М. Козинцева, Д.Д. Шостаковича, - упиралась в стену молчания»<sup>292</sup>. Однако молчание не было полным - от А.А. Тарковского требовали дополнительных поправок. На заседании Секретариата правления Союза кинематографистов 16 мая 1968 года А.В. Романов на вопрос о судьбе «Андрея Рублева» раздражённо ответил: «От него зависит, выйдет или не выйдет «Рублев». Ему всюду говорили - и у нас, и в центральном комитете: его картина может выйти завтра на экран, если он внесет исправления»<sup>293</sup>.

После четвёртой группы исправлений, по словам Ф.Т. Ермаша, П.Н. Демичев согласился на выпуск фильма. В январе 1969 года фильм был принят и продан за границу. Кинокомитет отказал дирекции Каннского фестиваля в участии «Андрея Рублева» в конкурсной программе, но разрешил его внеконкурсный показ. Фильм, независимо от решений жюри фестиваля, получил приз Международной организации кинопрессы ФИПРЕССИ. То есть с точки зрения советского руководства условия показа картины в рамках фестиваля были нарушены. Этот успех А.А. Тарковскому вышел боком. Как он сам писал: «Чем лучше пресса... за границей, тем хуже мне здесь»<sup>294</sup>.

Над фильмом снова разразилась гроза. В литературе встречается мнение, что вообще опала фильма началась после показа во Владимире, когда партийное начальство города на просмотре было возмущено. Но это лишь один из эпизодов драматической судьбы фильма. Последовали ещё почти два

---

<sup>292</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 367.

<sup>293</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. С. 15.

<sup>294</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 55.

года борьбы, писем, требований поправок и сокращений. В итоге в 1971 году фильм без рекламы и в ограниченном тираже вышел в отечественный прокат. Так что фильм «Андрей Рублёв» можно отнести к тем «опальным» картинам, которые были положены «на полку» на несколько лет и вышли, но в ограниченном тираже.

История вокруг фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» развивалась параллельно с историей «Андрея Рублева». Запрет (на 5 лет в случае с «Андреем Рублёвым») этих двух фильмов и считается началом «полочной» серии. У них много общего: два молодых режиссёра (причём А.С. Кончаловский был соавтором сценария к «Рублеву») сняли фильмы так, как считали нужным. Оба фильма позже были признаны классикой. Как уже говорилось, ситуацию с запретом этих картин рассматривали вместе, в связи с судьбой этих картин 31 мая 1967 г. собирался Художественный совет «Мосфильма», а 5 марта 1968 г. директор «Мосфильма» В.Н. Сурин отчитывался перед председателем Кинокомитета в правках, которые были внесены в эти два фильма<sup>295</sup>.

Несмотря на то, что судьбы этих картин часто воспринимаются вместе, они несколько отличаются. Отличаются и сами картины. В отличие от камерного фильма А. Кончаловского, где, помимо И. Саввиной и Л. Соколовой, все роли исполняли жители деревни, в которой снималась картина, «Андрей Рублёв» был одним из самых дорогих фильмов «Мосфильма». Его плановая стоимость составляла 900 тыс. руб., а конечная 1,3 миллиона<sup>296</sup> (при средней стоимости в 400 тысяч<sup>297</sup>). «Положенный на полку» на пять лет и выпущенный в ограниченном прокате, фильм был одним из самых масштабных советских фильмов на историческую тему. Подготовка и съёмки фильма А. Кончаловского потребовали значительно меньших затрат и прошли спокойно. Сценарий Ю. Клепикова «Год спокойного солнца» в феврале 1965 года приняли с небольшими поправками

---

<sup>295</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 793. Л. 103-108.

<sup>296</sup> Там же. Л. 60-62.

<sup>297</sup> Там же. Л. 37.

и почти сразу потребовали сменить название (так как готовился научно-популярный фильм с таким же названием)<sup>298</sup>. Интересно, что фильм А.А. Тарковского тоже менял названия: «Начала и пути» и «Страсти по Андрею».

Заключение Главной сценарно-редакционной коллегии на законченный фильм А. Кончаловского было положительным, и в декабре 1966 года В.Е. Баскаков принял картину. То есть, в отличие от «Андрея Рублёва», на этой стадии от режиссёра не требовались многочисленные поправки. Состоялись первые показы в зале на «Мосфильме» и в Доме кино, картина стала получать признание<sup>299</sup>. В начале 1967 года фильм был продемонстрирован в Горьковской области, где получил разгромные отзывы. К критике картины присоединился КГБ<sup>300</sup>. И.С. Черноуцан утверждает, что убедил первого заместителя председателя КГБ не уничтожать картину, угрожая, что будет жаловаться руководству партии на беспочвенные обвинения<sup>301</sup>.

Однако за этим последовали требования поправок из Кинокомитета. Они заключались в необходимости сократить ряд бытовых сцен с «неряшливыми людьми», сцену родов, сцену молитвы, и («главное») «вынуть из фильма целиком рассказ старика в столовой и его похороны». Это один из сильнейших эпизодов картины, в котором старик – житель деревни рассказывал о своей настоящей жизни в лагере. То есть это был по существу документальный эпизод в художественном фильме. А.С. Кончаловский внёс все поправки, но отказался вырезать этот рассказ старика<sup>302</sup>. После этого А.В. Романов потребовал дополнительных сокращений. В итоге, рассказ старика был сокращён, из него была убрана тема лагеря, сокращены сцены родов, молитвы, приставания к героине, изъята сцена похорон. В июне 1968 г. Кинокомитету представляется новый вариант фильма, который получил название «Асино счастье».

---

<sup>298</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 77-79.

<sup>299</sup> Там же. С. 85.

<sup>300</sup> Там же. С. 89.

<sup>301</sup> В. Фомин Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 160-161.

<sup>302</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 88-89.

КГБ не оставил работу над картиной без внимания. 28 августа 1968 г. заместитель председателя КГБ С.К. Цвигун направил в ЦК КПСС письмо о фильме: «По мнению кинематографистов, принципиальных изменений в идейную концепцию фильма не внесено, а отдельные переделки ... не могут изменить идейного звучания фильма, выпуск которого на экран может нанести политический ущерб»<sup>303</sup>. В итоге фильм был серьёзно изменён и попал на «полку» на двадцать лет<sup>304</sup>. Но в этом случае режиссёру удалось восстановить первоначальную версию.

Таким образом, история «Андрея Рублёва» и «Истории Аси Клячиной» показывает, что недостаток бдительности Кинокомитета компенсировался избытком бдительности местного партийного начальства, далекого от понимания тонкостей киноискусства. В случае протестов «с мест» к борьбе против крамолы подключались центральные партийные инстанции. Компромиссом между Кинокомитетом и партийными организациями становилось сохранение фильма на «полке» на время, пока скандал не утихнет. Режиссёрами подобный компромисс (как и требование внесения поправок и, тем более, окончательный запрет) воспринимался болезненно.

В 1968 году был «положен на полку» один из самых масштабных фильмов студии «Беларусьфильм» «Житие и вознесение Юрася Братчика» В.С. Бычкова. Сценарий под названием «Христос приземлился в Гродно» был включён в темплан по просьбе председателя Кинокомитета БССР Б.В. Павленка (который в 1970 году стал заместителем А.В. Романова и которому был приписан ряд запретов и правок в 1970-е годы), так как на его основе «может быть создана интересная, оригинальная, острая антирелигиозная комедия»<sup>305</sup>.

Главный редактор Кинокомитета Е.Д. Сурков указал на то, что в режиссёрском сценарии надо упростить сюжетную основу, «полнее раскрыть образ народа» и избавить диалоги «от излишнего применения современных

---

<sup>303</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 258.

<sup>304</sup> Там же. Л. 90-91.

<sup>305</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1175. Л. 1.

выражений»<sup>306</sup>. Несмотря на эти и другие замечания, 8 февраля 1967 года фильм был запущен в производство. Его плановая стоимость составила 496,7 тысяч рублей.

Рабочий материал снимаемой картины вызвал серьёзные опасения в Кинокомитете. 14 июня 1967 г. Главное управление художественной кинематографии после просмотра материала указало, что «материал не нашёл того иронического оттенка, который давал возможность создать точное по смыслу и жанру произведение» и «предложило» приостановить съёмки «до тех пор, пока не будут внесены предложения Студии и Комитета Республики о целесообразности дальнейшего производства фильма»<sup>307</sup>. 23 июня Б.В. Павленок разрешил доснять начатые объекты, после чего приказал остановить съёмки. В сценарий были внесены правки, но 4 августа 1967 г. начальник Главного управления художественной кинематографии Кинокомитета Ю. Егоров, ознакомившись с планом переработок, сказал, что «возобновление съёмок по представленному плану невозможно». Так что фильм пришлось заканчивать без досъёмок, которые должны были смягчить претензии.

Проблемы были не только в идеологическом плане, но и в финансовом. Б.В. Павленок попросил А.В. Романова выделить дополнительные ассигнования в размере 125 тысяч рублей в связи с перерасходом, которые даны были «в порядке исключения»<sup>308</sup>.

Первые поправки к готовому фильму которые наметили Художественный совет «Беларусьфильма» и республиканского Кинокомитета касались уточнения ряда сцена, часть которых предлагалось сделать более динамичными. По другим замечаниям требовалось «расшифровать» «чудо» «хождения по водам» героя, изменить часть музыки, «переписать текст

---

<sup>306</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1175. Л. 4-5.

<sup>307</sup> Там же. Л. 57-58.

<sup>308</sup> Там же. Л. 74-75.

церковников с тем, чтобы более полно и точно объяснить неизбежность гибели Юрася и его друзей»<sup>309</sup>.

Но дальнейшие замечания были серьезней. 10 января 1968 г. Главная сценарная редакционная коллегия указала на необходимость исправления трёх ключевых сцен: «вместо неясно изложенной философии следует прямо сказать о попытке сговора Лотре с Юрасем», переделать сцену на кладбище и сцену моления Юрася, которая противоречит его характеристике, «как человека неверующего». Замечания были учтены. 19 февраля 1968 г. Художественный совет студии написал заключение о внесённых правках: из картины были исключены сцена «философского» разговора в «галерее» иезуита с Юрасем и сцена на кладбище, введён эпизод сговора об убийстве Юрася, переделан эпизод «хождения по водам» с введением в него «новых кадров подготовки его (рубка леса)», перемонтирована финальная часть, в котором Юрась призывал бороться с несправедливостью<sup>310</sup>.

15 марта 1968 г. фильм был принят Кинокомитетом к выпуску на экраны, но выпущен так и не был. Судя по всему, было решено, что фильм исправить невозможно и проще без скандала не допустить его до экрана. Фильм был выпущен только в 1989 г.

В 1967 году отмечалось 50-летие Октябрьской революции. К этому громкому событию готовились серьёзно. Готовился к юбилею и Кинокомитет, планируя выпустить ряд картин, посвящённых революции. В постановлении ЦК КПСС о подготовке к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции 4 января 1967 г. Кинокомитету и Союзу кинематографистов рекомендовалось «подготовку и выпуск историко-революционных, научно-документальных, художественных фильмов»<sup>311</sup>. Многие сложные с точки зрения «прохождения» проекты режиссёры решили снять, прикрываясь юбилейным годом. Это позволило появиться на свет

---

<sup>309</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1175. Л. 91-92.

<sup>310</sup> Там же. Л. 98-99, 105-107.

<sup>311</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 10. 1961-1965. М., 1986, С. 137-138.

целому ряду не вполне каноничных фильмов на тему революции. Но обмануть начальство всё-таки не удалось, и череда «полочных» фильмов пополнилась революционной тематикой.

Фильм Г.И. Полоки по пьесе Л.И. Славина «Интервенция» был запущен в производство в июне 1967 года. Несмотря на некоторые претензии к сценарию, фильм запустили в производство, чтобы не опоздать к юбилею. И с марта 1968 года началась борьба за фильм, имевший тогда название «Величие и падение дома Ксидиас». Автор пьесы, по которой был поставлен фильм, Л.И. Славин яростно боролся за картину. Основная претензия была к стилю, который затмил «революционный пафос». Как пояснял ЦК А.В. Романов: «Режиссер Г.И. Полока стал снимать фильм в стиле политического фарса, гротесковой буффонады. Эксцентрическая стихия масок и условных фигур захлестнула революционное романтическое начало»<sup>312</sup>. Правки, которые внёс режиссёр, были признаны Кинокомитетом недостаточными, и Г.И. Полока был отстранён от работы над фильмом. Фильм был перемонтирован без его участия (актёры фильма в описанном ниже письме обвинили в этом директора «Ленфильма»)<sup>313</sup>. Но и это не помогло: 29 ноября 1968 г. «дальнейшая работа над фильмом» была признана бесперспективной. Письмо актёров, написанное В.С. Высоцким и В.С. Золотухиным В.И. Брежневу в защиту фильма, ни к чему не привело. Получившуюся после правок без участия режиссёра картину актёры оценили так: «В результате «творчества» директора фильм оказался до неузнаваемости изуродованным и перестал по сути дела существовать, как художественное произведение»<sup>314</sup>. Фильм был положен на «полку» вплоть до реабилитации после V съезда Союза кинематографистов<sup>315</sup>. Восстановить первоначальную версию не удалось.

---

<sup>312</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 29.

<sup>313</sup> Там же.

<sup>314</sup> Там же. Л. 34.

<sup>315</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 80-104.

Подобная судьба ждала и фильм «Первороссияне» (1967) театрального режиссёра Е.Л. Шифферса. Как и «Интервенция», фильм был закрыт из-за авангардной эстетики, которая была усилена эффектным использованием 70-мм плёнки. Но история этого фильма особая. Создание фильма прикрыл своим именем классик кинематографа А.Г. Иванов, создатель хрестоматийного трёхсерийного фильма по роману М.А. Шолохова «Поднятая целина» (1959-1961). В июле 1966 г. начались съёмки, при этом А.Г. Иванов числился режиссёром-постановщиком фильма, а Е. Шифферс режиссёром (эта должность означала помощника режиссёра), но снимал картину последний<sup>316</sup>. После окончания съёмок начались трудности. А.Г. Иванов, чтобы спасти фильм, внёс в него предлагаемые поправки, в том числе, изменил концовку, вставив в финале изображение памятника Ленину<sup>317</sup>. В 1967 г., чтобы не привлекать запретом внимания к картине, она была выпущена в прокат в минимальном количестве копий, которые почти сразу же были изъяты и все, кроме одной, уничтожены. Из-за несоблюдения особенностей хранения 70-мм плёнки эта копия пропала и восстановлены лишь её отдельные фрагменты<sup>318</sup>. Режиссёр Е.Л. Шифферс был отлучён после этой истории от кино.

Особую судьбу имела и дипломная картина выпускника Высших режиссерских курсов А.Я. Аскольдова «Комиссар»<sup>319</sup>. В.Е. Баскаковым поддержал А.Я. Аскольдова и даже дал ему рекомендацию на вступление в партию. Сценарий дипломной работы получил положительные отзывы М.И. Ромма и С.А. Герасимова. Но в процессе работы над режиссёрским сценарием и в процессе съёмок в 1966 году появились тревожные сигналы: А. А. Аскольдова вызвали к А.В. Романову, который дал ряд указаний, а В.Е. Баскаков потребовал от студии подробных отчётов: «Сообщите, что фильм

---

<sup>316</sup> Лонгина-Соколова Л. Распятый шут. Главы из книги. // «Киноведческие записки», № 92/93, 2009, С. 217-237, С. 231.

<sup>317</sup> Там же. С. 225.

<sup>318</sup> Там же. С. 224.

<sup>319</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 46-76.

будет остановлен, если тов. Аскольдов не даст конкретного ответа»<sup>320</sup>. Руководство Кинокомитета испугала натуралистичность изображения революции.

Фильм удалось снять, но весь 1967 год прошёл в обсуждениях, внесении поправок, которые режиссёр каждый раз делал очень неохотно. В.И. Фомин определил историю запрета «Комиссара» как уже целиком относящуюся к эпохе «застоя»: «Ритуальное священнодействие закрытия к тому времени еще не отработано во всех деталях. Опробование и обкатка его отдельных элементов началась на «Рублеве» и «Скверном анекдоте». На «Комиссаре» механизм репрессии, приспособленный к условиям «тихого» брежневского времени, был сконструирован и испытан целиком»<sup>321</sup>. Одним из главных элементов этого механизма была выработка единого «коллективного» мнения в Главной сценарной редакционной комиссии Кинокомитета, все члены которого написали разгромные отзывы о фильме.

К картине были предъявлены следующие претензии: грубые реплики героини, то, что врагами представлены поляки, слишком натуралистические роды, слишком долгий показ убийства одного из героев. Режиссёр сделал соответствующие сокращения, поляков заменил на белогвардейцев, а расстреливаемого героя оживил<sup>322</sup>.

29 декабря 1967 года заседание Кинокомитета целиком было посвящено вопросу дальнейшей работы над «Комиссаром» А.Я. Аскольдова<sup>323</sup>. Обсуждение начал В.Е. Баскаков, озвучив главную претензию к фильму: «...в этом виде, как сейчас получилась, эту картину по своей художественной направленности принять к дополнительной работе невозможно, потому что претензии тут слишком велики. Революция тут показана как жестокая и тупая сила не только в образе Вавилова, но и в образе мальчишки, у которого пол-руки в крови, отчего ему надо скрываться из города.

---

<sup>320</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 50.

<sup>321</sup> Там же. С. 61-62.

<sup>322</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 50.

<sup>323</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 402.

Это же имеется и в других сценах. Революция как просветляющая сила, которая впервые провозгласила идею интернационализма, братства, ушла здесь на задний план»<sup>324</sup>. В.Е. Баскаков поставил на обсуждение главный вопрос: удовлетворить ли решение студии, «где говорится, что надо закончить фильм в духе рассказа, в духе замысла при помощи тех сил, которыми располагает студия»<sup>325</sup>.

Предложение студии продолжить исправление фильма поддержали ведущие кинематографисты: К. Симонов («Эта вещь сделана талантливым человеком. Надо эту вещь довести до конца. С ней стоит повозиться»)<sup>326</sup>, С. Герасимов («мы имеем дело с талантливым человеком и поскольку это так, нужно сохранять терпеливый интерес к этой работе до конца. ... И если бы мы не проявляли терпения, то многих хороших картин не было бы»<sup>327</sup>), М. Донской («мы имеем дело с фильмом, который можно и нужно переделать»<sup>328</sup>), Л. Трауберг («Надо за эту картину взяться, ибо эта картина нужна»<sup>329</sup>) и другие. Было озвучено и предложение закрыть картину, которое высказал режиссёр С. Чекин: «Я, наверное, занимаю самую крайнюю позицию в данном совещании, потому что считаю, что дальнейшая работа над этой картиной ничего нам не даст»<sup>330</sup>. А.В. Романов согласился разрешить продолжить работу над фильмом, но поставил жёсткое условие: «Фильм можно будет спасти только в результате вдумчивой, серьезной переработки. Повторяю: это должен быть другой фильм»<sup>331</sup>.

Новые поправки режиссёр не осуществил, делая вид, что работает над ними<sup>332</sup>. Упрямство А.Я. Аскольдова не раз упоминалось на обсуждении, а С.А. Герасимов даже пытался отстаивать это свойство: «Аскольдов - человек

---

<sup>324</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 31.

<sup>325</sup> Там же. С. 32.

<sup>326</sup> Там же. С. 36.

<sup>327</sup> Там же. С. 39.

<sup>328</sup> Там же. С. 63-64.

<sup>329</sup> Там же. С. 74.

<sup>330</sup> Там же. С. 58.

<sup>331</sup> Там же. С. 86.

<sup>332</sup> Там же. С. 56.

упрямый по натуре, - это можно расценить как недостаток, но можно расценить и как достоинство, потому что неупрямый человек готов сию минуту все переделать»<sup>333</sup>. 16 января 1969 г. Секретариат Правления СК СССР, заступившись за режиссёра, просил руководство Кинокомитета «рассмотреть вопрос о выдаче диплома А.Я. Аскольдову и предоставить ему возможность проявить себя в качестве режиссера в новом фильме». Но просьба не была удовлетворена<sup>334</sup>. В итоге А.Я. Аскольдов был уволен с «Мосфильма», а его диплом засчитан не был, что лишило его возможности быть режиссёром.

События, связанные с киноальманахом «Начало неведомого века», оказали влияние не только на многих людей, занятых в его производстве, но и на положение Экспериментального творческого объединения Г.Н. Чухрая и В.А. Познера<sup>335</sup>. Планировалось, что это будет серия новелл, снятых молодыми режиссёрами по рассказам очевидцев революции. Из пяти планировавшихся новелл до реализации добрались три. Идея Э.Г. Климова экранизировать рассказ И. Бабеля была зарублена с самого начала. Новелла «Согласен навек» Г.С. Габая оказалась слабой и была исключена из альманаха. Зато история двух оставшихся короткометражных картин стоит судьбы многих полнометражных.

Интересная идея и новаторские приёмы съёмки привлекли к себе внимание прессы уже во время съёмки. Особенный интерес вызывала новелла А. Смирнова «Комиссар» по рассказу Ю. Олеши «Ангел». Режиссёр щедро раздавал интервью: «Вы обратили внимание, что здесь в экспедиции у нас нет ни привычных диггов, ни лихтвагенов, ни даже подсветов? Наши актеры снимаются без грима. Мы хотим, чтобы показываемое на экране обладало убедительностью, силой воздействия документа»<sup>336</sup>. Уже из этого описания видно, какие претензии будут предъявлены картине: натуралистичность и

---

<sup>333</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 402. Л. 40.

<sup>334</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 178.

<sup>335</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 32-54.

<sup>336</sup> РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Д. 933. Л. 16.

изображение гражданской войны как жестокого времени, калечащего людей. Предугадать это было не сложно для опытных редакторов недавно созданной студии (Г.Н. Чухрай набирал профессионалов). Именно редактора должны были осуществлять первичную цензуру и давать сигналы о любых отклонениях, которые допускал режиссёр. Почти весь редакторский штат своей спиной прикрыл съёмочную группу. Редактор «Ангела» Л. Гуревич и директор картины П. Борисова сообщали, что съёмки проходят гладко и без нарушений. Главный редактор Экспериментальной студии В. Огнев даже предупредил А. Смирнова, что «Ангел» «не увидит свет никогда»<sup>337</sup>, но позволил продолжить работу.

Представленный Кинокомитету фильм сразу вызвал бурю. Новелла «Ангел» сразу была воспринята как «идеологическая диверсия», как неверно трактующая тему «революция и народ», «от которого идеалы революции далеки и который видит в ней только ужасное и кровавое нарушение нормального течения жизни и смуту»<sup>338</sup>. Возмущение вызвали и отдельные эпизоды: казнь комиссара, упоминаемое насилие над девочкой, «пьяное» исполнение «Интернационала». После уговоров А. Смирнов эти эпизоды сильно сократил, исполнение «Интернационала» вырезал, но картину это не спасло, от неё открестилась даже студия, художественный руководитель и основатель студии Г.Н. Чухрай просил списать её как «творческий брак»<sup>339</sup>.

24 июня 1968 года состоялось обсуждение деятельности Экспериментального творческого объединения на заседании коллегии Кинокомитета. Директор студии В.А. Познер отчитывался в её деятельности и извинялся за альманах и «новеллу Смирнова» (чьё имя даже не упоминалось). В.А. Познер извинялся за свою нерешительность, объяснял, что режиссерский сценарий вызывал сомнения, но после разговора с режиссером часть сомнений была снята. И назвал просчетом то, что в итоге эти сомнения оправдались. В.А. Познер пытался по мере возможности

---

<sup>337</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 43.

<sup>338</sup> Там же. С. 46.

<sup>339</sup> Там же. С. 44, 51.

защитить и себя и режиссёра: «Но у нас очень гуманные методы руководства, нельзя молодого творческого работника травмировать... Тут и происходит противоречие». На что А.В. Романов резко возмутился: «но он нас травмировал и зрителей тоже (который новеллу так и не увидели – Н.М.). К сожалению, это допустимо, а обратное – нет!»<sup>340</sup>

Художественный руководитель студии Г.Н. Чухрай также по мере возможностей пытался оградить и себя, и студию: «Я сказал: у вас есть свои взгляды на революцию – я их уважаю, у меня есть свои взгляды на революцию – извольте их уважать. Как художественный руководитель данной студии я у вас этот фильм не приму. К сожалению, меня не послушались, и фильм был представлен Госкомитету в мое отсутствие.

... Я потратил немало недель, чтобы исправить все новеллы, насколько это возможно, в частности «Комиссара»<sup>341</sup>. Главная претензия, в которой сошлись руководители студии и Кинокомитета, заключалась в самом «взгляде на революцию», которую локальными правками удовлетворить не выходило. Так что руководители студии фактически жертвовали этой новеллой, отрекаясь от неё. Хотя по возможности корректно в отношении режиссёра. Но ставка была слишком высока: не только судьба всего альманаха, но судьба самой студии висела на волоске.

В итоге именно на этом заседании Г.Н. Чухрай поднял вопрос о присоединении студии к «Мосфильму»: «Продолжать эксперимент в таком виде уже нельзя, нужно установить сотрудничество с Мосфильмом, который дал принципиальное согласие»<sup>342</sup>. Тогда это казалось спасением студии и возможностью продолжения работы, хотя позже это привело к серьёзному сокращению её независимости.

Интересно, что А.С. Смирнов за этот запрещённый фильм был принят в Союз кинематографистов.

---

<sup>340</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 200-202.

<sup>341</sup> Там же. Л. 219.

<sup>342</sup> Там же. Л. 221-222.

Новелла «Ангел» не раз приводилась руководством в качестве негативного примера. Ф.Т. Ермаш на заседании Секретариата Союза кинематографистов выразился об этой новелле как о вражеской диверсии: «Ведь там Смирнов дошел до понимания места человека в жизни общества с позиций «Голоса Америки». Ведь это же так. Ведь «Голос Америки» перед 50-летием подбрасывал нам все время идеи, что Октябрьская Революция – бедствия, страдания – и только. Это было в «Ангеле»... Так умудриться исковеркать рассказ! Это ведь серьезная вещь. К этому надо подойти серьезно»<sup>343</sup>.

Новеллу «Родина электричества» Л.Е. Шепитько по рассказу А.П. Платонова, закрыли тихо, без такого шума, так как в ней «студия не произвела существенных изменений»<sup>344</sup>. К ней основная претензия заключалась в ощущении безнадежности, изображении деревни так, что «о возрождении ее просто невысказано думать»<sup>345</sup>. Это не попадало под понятие «идеологической диверсии», так что жесткой критике фильм не подвергся, но и выпускать в качестве юбилейного его не стали.

В итоге история с альманахом «Начало неведомого века» стоила работы в кино редактору альманаха и сценаристу Л.А. Гуревичу, который до 1990-х оказался отлучен от профессии. Режиссёр «Ангела» А. Смирнов в 1970 году снял признанный властью и зрителями «Белорусский вокзал», но после ещё двух трудных фильмов был лишён возможности снимать вплоть до 2000-х гг. Также, история с альманахом чуть не привела к закрытию Экспериментальной творческой студии.

Такое количество фильмов, посвященных юбилею Октябрьской революции, которые оказались «на полке», вызывало негодование не только у режиссёров, но и у тех, кто запрещал. Неудивительно, что в проекте постановления ЦК КПСС о деятельности кинематографического ведомства говорилось о том, что «комитет не сумел организовать должным образом

---

<sup>343</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 61.

<sup>344</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3... С. 52.

<sup>345</sup> Там же. С. 46.

работу по подготовке фильмов, посвященных 50-летию Великого Октября»<sup>346</sup>.

Подвергались «опале» и фильмы на современную тему. На «полку», после существенных переделок, отправился фильм «Любить» М.Н. Калика<sup>347</sup>. История его предыдущих фильмов «Человек идёт за солнцем» (1961) и «До свидания, мальчики!» (1964), столкнувшись с трудностями при выходе в прокат и подвергшихся критике, предвосхищала череду «полочных» фильмов. Картина «Любить», законченная в начале 1968 года и совмещающая в себе игровое и документальное кино (несколько художественных новелл чередовались ответами людей на улице о том, что такое любовь), попала в эту череду. Заключение Главной сценарно-редакционной коллегии за подписью И.А. Кокоревой было разгромным, особенно в отношении документальной части, в которой «не хватает показа людей..., выражающих высокие нравственные принципы, присущие советскому народу» и слишком много молодёжи, «бравирующей своим нигилистическим отношением к вопросам нравственности». Помимо этого в заключение говорилось о необходимости исключить пошлые реплики шофёра, ряд сцен сократить, исключить кадры со священником (отцом А. Менем), единственным, кто «выражает стройную нравственную концепцию», а также переделать эпиграфы, в качестве которых М.Н. Калик использовал отрывки «Песни песней»<sup>348</sup>. В 1969 году также был «положен на полку» фильм «Только три ночи» Г.Г. Егiazарова по «деревенской прозе» А.М. Борщаговского.

Режиссёр осуществлять существенные правки отказался, и в картину они были внесены без его участия. М.Н. Калик стал бороться против этого. Он даже был поддержан Всесоюзным управлением по охране авторских прав. Но и порезанный против воли режиссёра фильм не был принят главным

---

<sup>346</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 12.

<sup>347</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 63-81.

<sup>348</sup> Там же. С. 67-69.

редактором Госкино И.А. Кокоревой. Пока вносились очередные поправки, М.Н. Калик боролся уже не за фильм, а за то, чтобы убрать из титров своё имя. В итоге фильм вышел в 1970 году в варианте, подготовленном студией, и в минимальном количестве копий, а авторская копия у М.Н. Калика была изъята сотрудниками КГБ, которую полноценно восстановить так и не удалось. В 1971 г. М.Н. Калик эмигрировал в Израиль, и все его фильмы были положены на «полку».

Весной 1966 г. был закрыт дебютный фильм «Родник для жаждущих» Ю.Г. Ильенко, который до этого был оператором фильма С.И. Параджанова «Тени забытых предков» (1964). Фильму, который был снят на киностудии имени А.П. Довженко, ставилось в претензию, что «он имеет мрачную трагедийную интонацию, что не соответствует ни сценарию, ни правде жизни современного украинского села»<sup>349</sup>. Помимо этого он был снят в русле украинского «поэтического кино», что вызывало дополнительное неприятие фильма у начальства. Картина была положена на «полку» чуть раньше, чем началась история со «Скверным анекдотом» и «Андреем Рублевым», так что формально она скорее предвосхищала череду запретов, но связана с ней тем, что стала «жертвой» стремления руководства обозначить стилистические рамки киноискусства.

Указанные выше запреты фильмов определяли рамки дозволенного и касались, прежде всего, центральных киностудий: «Мосфильма» («Скверный анекдот», «Андрей Рублёв», «История Аси Клячиной», «Комиссар»), «Ленфильма» («Интервенция») и киностудии им. М. Горького («Любить»). Республиканские же киностудии, не сталкивавшиеся с запретами, не учли этот опыт и запустили в производство ряд смелых проектов. И практика «положения на полку» продолжилась в 1969 г. и начале 1970-х гг.

В 1969 г. был «положен на полку» фильм первого секретаря Союза кинематографистов Эстонии К. Кийска «Безумие». Фильм о сумасшедшем

---

<sup>349</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 78.

доме в оккупированной стране, где следователь из нацистской Германии ищет якобы скрывающегося шпиона, показывал, как тоталитарная фашистская система калечила психику людей. По неподтверждённым рассказам режиссёра (которому эти сведения передавали вторые лица) фильм был положен на «полку» по указанию руководства Отдела культуры ЦК КПСС, усмотревшем в нём аллюзию на советскую действительность<sup>350</sup>. Главный редактор Госкино Е.Д. Сурков назвал ту же причину запрета фильма: «Всегда мучила история с фильмом «Безумие» Калье Кийска. Меня вынудили согласиться с тем, что картина под видом критики фашизма критикует наш строй. А это было равнозначно ее запрету»<sup>351</sup>.

Печально складывалась судьба картины К.Г. Муратовой «Долгие провода». В истории этого фильма было ещё два участника, контролирующих производство: Кинокомитет Украины и ЦК КП Украины. Картина имела большие трудности при запуске. В итоге процесс работы над фильмом растянулся с 1968 по начало 1971 года. Весной 1970 г. картину запустили, но после ознакомления с режиссёрским сценарием Кинокомитет Украины остановил производство. Но тут помогла эпидемия холеры. Из-за карантина редакторский контроль из Москвы над Одесской киностудией ослабел, и К.Г. Муратовой разрешили приступить к съёмкам, которые она осуществила осенью 1970 г.<sup>352</sup>. Неприятие руководства вызвали общий пессимизм и главный конфликт героя с матерью. От К.Г. Муратовой потребовали следующих поправок: сократить эпизоды на кладбище, с мёртвой чайкой, в застрявшем лифте (через решётку которого был виден портрет Ленина), перемонтировать сцены с мельтешащими лицами, доснять сцены в которых был бы показан «светлый город». И требовалось переосмыслить ряд сцен с героем, так чтобы «точнее прочиталась мысль о

---

<sup>350</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С.15-31.

<sup>351</sup> Матизен В.З. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического киноcritика. Т. I. Винница, 2013, С. 42.

<sup>352</sup> Там же. С. 104-105.

возросшем уважении его к собственной матери»<sup>353</sup>. К.Г. Муратова внесла все поправки кроме главной: отношения матери с сыном остаются в картине в режиссёрском видении. Фильму даже успели присудить третью категорию. 27 октября 1971 г. в разгар борьбы за фильм состоялись его просмотр и обсуждение на секции художественной кинематографии Союза кинематографистов<sup>354</sup>. Участники обсуждения как один осудили присуждение третьей категории, как об этом сказал режиссёр И. Таланкин: «это странно, нелепо, говоря словами нежными и мягкими»<sup>355</sup>, и высоко оценили новую работу К.Г. Муратовой. М.М. Хуциев, который председательствовал на обсуждении, сказал даже: ««Я был бы счастлив сделать такую картину»<sup>356</sup>. А писатель Л.А. Жуховицкий предложил идею, которая для властей показалась бы абсурдной: «...хотелось бы, чтобы в будущем Кире Муратовой верили на слово, чтобы ей давали снимать то, что она хочет. Своими двумя с половиной лентами она доказала это»<sup>357</sup>. Но картину ждала судьба хуже присуждения третьей категории.

Кинокомитет Украины картину не принял. Запрет фильма В.И. Фомин объясняет интригами Ф.Т. Ермаша, который специально разослал «Долгие провода» по правительственным дачам, чтобы пошатнуть положение А.В. Романова<sup>358</sup>. Фильм был положен на «полку», заодно лишился своего поста председатель Кинокомитета Украины.

История первого самостоятельного полнометражного фильма А.Ю. Германа «Проверка на дорогах» («Операция «С новым годом!») началась в 1969 году. С небольшими поправками сценарий был принят в начале 1970 года. В сентябре 1971 года директор киностудии «Ленфильм» И.Н. Киселёв, и ранее поддерживавший картину, принял её<sup>359</sup>. Но в Кинокомитете фильм

---

<sup>353</sup> Матизен В.З. Указ. соч. С. 106-107.

<sup>354</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 557.

<sup>355</sup> Там же. Л. 31.

<sup>356</sup> Там же.

<sup>357</sup> Там же. Л. 6.

<sup>358</sup> Там же. Л. 108.

<sup>359</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 110-118.

А.Ю. Германа натолкнулся на серьёзные проблемы. Главный редактор Главной сценарно-редакционной коллегии Кинокомитета И.А. Кокорева и заместитель председателя Кинокомитета Б.В. Павленок отказались принимать фильм. В своём заключении на фильм И.А. Кокорева написала следующее: «По сути дела, в фильме искажен образ героического времени, образ советского народа, поднявшегося на оккупированных территориях на смертельную борьбу с немецко-фашистскими захватчиками. ...Ведущей темой произведения стала тема человеческого бессилия перед лицом жестоких обстоятельств войны...»<sup>360</sup>. Б.В. Павленок несколько раз очень ярко высказывал своё отношение к «Проверке на дорогах»: «Многие военные картины имеют разные ошибки. Эта картина уникальна тем, что собрала все ошибки, какие только возможно допустить»<sup>361</sup>, «Даю честное слово, что пока я жив, эта гадость на экраны не выйдет»<sup>362</sup>. В своих воспоминаниях он говорит о фильме мягче, но всё равно непримиримо: «Режиссер Герман проявил себя талантливым и взыскательным художником, партизанская жизнь была воспроизведена с предельной достоверностью, выразительно и эмоционально. Но главный акцент ленты сместился на конфликт между партизаном-офицером, вышедшим из немецкого окружения, и представителем НКВД в отряде, не доверявшем «окруженцу». При всей талантливо разыгранной драме конфликт был фальшивым. Автор не знал реалий партизанской жизни. Отряды комплектовались не только из патриотов-добровольцев. В них было немало «зятьков» - так называемых пристроившихся к деревенским бабам «окруженцев», солдат и офицеров, ушедших из плена, перебежчиков-«полицаев», попавших на службу к немцам под давлением обстоятельств или по недомыслию. Мобилизовывали всех, способных носить оружие. И людей проверяли не засланные из Москвы чекисты-изуверы, как это изобразили авторы фильма, - проверял бой. ... Мне думается, что Германа увела в сторону от реалий партизанской жизни

---

<sup>360</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 119.

<sup>361</sup> Там же. С. 118.

<sup>362</sup> Там же. С. 122.

ненависть к чекистам, которые якобы творили суд и расправы не только на советской территории, но даже в партизанских отрядах»<sup>363</sup>. Но Б.В. Павленок не учёл, что обвинять в искажении истории партизанского движения стоило также отца А.Ю. Германа – Ю.П. Германа, по повести которого был снят фильм.

А.Ю. Герман сам внёс ряд поправок, и после просмотра нового варианта претензии Кинокомитета были уточнены: не должно быть проявлений «междусобойной» борьбы командира партизанского отряда с майором Петушковым, для чего предлагалось сократить ряд сцен, а также исключить истерику полица<sup>364</sup>. После осуществления этих поправок, в марте 1972 года А.В. Романову было направлено заключение, подписанное тремя самыми влиятельными людьми Кинокомитета: В.Е. Баскаковым, Б.В. Павленком и И.А. Кокоревой, в котором говорилось: «В итоге, несмотря на переделки, концепция фильма не претерпела сколько-нибудь существенных изменений». Появляются и новые обвинения: в перенасыщенности натуралистическими деталями и в том, что «в фильме продолжает явственно звучать тема отступления Советской Армии...». Заключение заканчивалось выводом: «Мы считаем, что фильм «Операция «С новым годом» не может быть принят к выпуску на экран». А.В. Романов также резюмировал: «Я смотрел фильм в новой редакции: принять его невозможно»<sup>365</sup>.

А.Ю. Герман в четвертый раз перемонтировал фильм, внося ещё 25 поправок, в основном смягчавшие указанные острые углы: большинство были направлены на сглаживание конфликта между командиром отряда и Петушковым, также были вырезаны слова об отступлении, из сцены истерики полица, боя и убийства часового были убраны натуралистические подробности<sup>366</sup>. Картина обрела многих горячих союзников, в том числе, И. Хейфица и К. Симонова. Но ни их поддержка, ни новые исправления не

---

<sup>363</sup> Павленок Б. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 111.

<sup>364</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 120.

<sup>365</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 122.

<sup>366</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 129-131.

помогли. А.В. Романов издал приказ признать дальнейшую работу над фильмом, «который не приемлем по своей идейной концепции» бесперспективной<sup>367</sup>.

Но запретом картины дело не ограничилось: директор «Ленфильма» И.Н. Киселёв был отстранён от должности, а стоимость не принятого фильма была списана со студии.

Историю каждого фильма, положенного на «полку» и каждого режиссёра запрещенного фильма можно назвать особенной и по-своему трагичной. Не исключением является и судьба режиссёра С.И. Параджанова и его картины «Цвет граната» («Саят Нова»)<sup>368</sup>. История картины С.И. Параджанова об армянском поэте осложнилась взаимоотношениями киностудии «Арменфильм» и Комитета по кинематографии при Совете Министров Армянской ССР с союзным Кинокомитетом.

Трудности начались уже на стадии принятия сценария. По мнению режиссёра, Армянский Кинокомитет поддержал эту картину, чтобы повторить успех его предыдущего фильма: «земляки-армяне... великодушно хотели, чтобы я сделал «Тени забытых предков» по-карски. Они думали, что я приеду и сразу притащу им медали»<sup>369</sup>. В Кинокомитете замысел был воспринят с серьёзной опаской. В отзыве на литературный сценарий кинокритика и кинодраматурга М.Ю. Блеймана звучало сомнение: «Перед Параджановым стоит опасность – он может увлечься тем прихотливым ассоциативным ходом, которые порождают у него жизнь и поэзия Саят-Новы, и оставить в стороне объект ассоциаций – реальность. А это забвение приведет фильм к поражению. ... Я за доверие к художнику, но и за то, чтобы он оправдывал это доверие»<sup>370</sup>. Главный редактор Кинокомитета И.А. Кокорева при принятии литературного сценария рекомендовала «Комитету по кинематографии Армянской ССР взять этот фильм под особый

---

<sup>367</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 131-132.

<sup>368</sup> Там же. С. 132-161.

<sup>369</sup> Там же. С. 142.

<sup>370</sup> Там же. С. 137.

контроль»<sup>371</sup>. После просмотра актёрских проб и рассмотрения режиссёрского сценария она настоятельно рекомендовала сокращение метража и «в пределах возможностей избранной авторами стилистики» избежать опасности превращения фильма в «чисто декоративное зрелище»<sup>372</sup>. Но фильм был запущен.

Съёмки проходили тяжело: С.И. Параджанов поссорился с кинематографическим начальством Армении и монтировал картину в Киеве. В заключении Кинокомитета Армянской ССР говорилось, что «в таком виде фильм нельзя считать приемлемым»<sup>373</sup> и спрашивал совета у А.В. Романова, что делать дальше. Председатель Кинокомитета, указав, что «недостатки сценария... не только не были устранены, но были серьёзно усугублены в процессе съёмок», разрешил продолжить работы над «материалом» «с целью формирования картины»<sup>374</sup>. После некоторых поправок, включения поясняющих надписей и сокращений 31 марта 1969 года республиканский кинокомитет принял картину. А.В. Романов «не изменил своего негативного отношения к этому фильму», но разрешил выпустить его на республиканский экран с учётом новых монтажных поправок.

За фильм аккуратно заступился Союз кинематографистов и лично классик кинематографа С. Юткевич, предложивший свою помощь в перемонтаже фильма. Видимо, он стремился добиться выхода фильма на экран, в том числе ценой пересмотра авторского варианта. Во время работы над новым, «проходимым» вариантом С. Юткевич уничтожил авторскую копию, так что фильм в изначальном виде оказался утрачен. Только после того, как картина «была прояснена», сокращена и разбита на главы, её выпустили на экраны Армянской ССР в 143 копиях, и она даже смогла собрать чуть больше 1 миллиона зрителей.

---

<sup>371</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 138.

<sup>372</sup> Там же. С. 140.

<sup>373</sup> Там же. С. 144.

<sup>374</sup> Там же. С. 145.

В этих условиях С.И. Параджанов начал работать над новым фильмом «Жить - в грозе» (вскоре название было изменено на «Интермеццо»), по произведению М. Коцюбинского, по которому уже снял «Тени забытых предков». Новый сценарий фильма «Интермеццо» был поддержан в украинском Кинокомитете. Заключение по литературному сценарию сценарной редколлегией киностудии им. А.П. Довженко и утвержденное председателем Комитета по кинематографии при Совете Министров УССР было дано в самом положительном свете. Редакторы старательно ручались за С.И. Параджанова в том, что формализм будет осуждён в его фильме: «...раскрывается стремление авторов сосредоточить кинематографическую наступательную выразительность не на формальных поисках, а прежде всего - на резком, боевом утверждении высокой идейности и общественного значения искусства и на недвусмысленном категорическом осуждении т. наз. «чистого искусства», отрыва художника от народа»<sup>375</sup>. Щедрые комплименты и режиссёру, и сценарию лишь в одном месте перебиваются оговоркой, что С.И. Параджанов имеет, «на наш взгляд, право на ... содержательный эксперимент». Слово «эксперимент» в деле картины подчёркнуто карандашом. Очевидно, оно было подчёркнуто в Госкино. Ведь в заключении ГСРК все восхищения украинских редакторов исчезли (осталась только констатация «оригинальности» режиссёра) и осталось одно слово: «эксперимент». А главное впечатление от сценария у редакторов Госкино состояло в неопределённости «окончательного идейного итога будущего фильма», при том, что «...практика не раз показывала, что художественные эксперименты при нечетко заданной идейной позиции оказывались бесперспективными». Таким образом, нецелесообразность постановки была определена.

А.В. Романов, не возражая против включения сценария в тематический и производственный планы на 1972 год, подчеркнул необходимость «бережного отношения к классике Коцюбинского» и согласования сценария

---

<sup>375</sup> РГАЛИ. Ф 2944. Оп. 4. Д. 2154а. Л. 4.

с ЦК КП Украины<sup>376</sup>. В записке В.Е. Баскакову и Б.В. Павленку А.В. Романов пояснил эти требования: «Сценарий должен быть переработан (это слово подчеркнуто) и представлен в ЦК КП Украины»<sup>377</sup>. То есть ответственность решения судьбы фильма, который поддерживался известным украинским писателем и Кинокомитетом Украины, перекладывалась на ЦК республики. А по существу на ЦК перекладывалась необходимость закрыть фильм, который бы явно вышел «в ... некоей сюрреалистической манере ... далекой от эстетики ... критического реализма»<sup>378</sup>. Согласовать сценарий с ЦК Украины у студии не получилось<sup>379</sup>: производство фильма было прекращено.

В деле «Интермеццо» есть ещё один интересный документ: заключение на сценарий, написанное в мае 1971 года М. Блейманом (выше цитировался его критический отзыв на сценарий «Саят-Новы»)<sup>380</sup>. Он отмечает, что «Параджанов очень талантлив, несомненно»<sup>381</sup>, но отмечает серьёзную сложность: стиль сценария - «стиль режиссера-визионера, стиль поэтически-субъективный, сложный, метафорический». Исходя из этого (хотя М. Блейман и ссылается на «невероятную субъективность гениальных произведений» В. Маяковского и А. Блока) он ставит вопрос: «Нужно решить принципиально и окончательно, может ли наша кинематография быть столь щедрой, чтобы ставить картины столь индивидуального стиля, как стиль Параджанова. Если нет - нужно прямо об этом сказать, т. е. заявить, что Параджанову не найдется места в системе нашей кинематографии. ...не могу прямо сказать – ставить или не ставить. И дело, повторяю глубже – вопрос стоит так – работать Параджанову или не работать»<sup>382</sup>. Критик предложил придать этому вопросу «большое

---

<sup>376</sup> РГАЛИ. Ф 2944. Оп. 4. Д. 2154а. Л. 17.

<sup>377</sup> Там же. Л. 12.

<sup>378</sup> Там же. Л. 14.

<sup>379</sup> Там же. Л. 18.

<sup>380</sup> Там же. Л. 5-7.

<sup>381</sup> Там же. Л. 6.

<sup>382</sup> РГАЛИ. Ф 2944. Оп. 4. Д. 2154а. Л. 6-7.

общественное значение», обсудить его в Союзе Кинематографистов и «даже в Отделе Культуры ЦК». Но этого не случилось.

В декабре 1973 года С.И. Параджанов был арестован и осуждён на 5 лет по обвинению в мужеложестве. После широкой международной кампании протеста, в которой участвовали Ф. Феллини, М. Антониони, Р. Росселини, Л. Арагон, в декабре 1977 г. режиссёр был освобождён. Следующий его фильм «Легенда о Сурамской крепости» был снят только в 1984 году.

Другой фильм, чей выпуск был отложен на год, что не позволяет причислить его к «полочным», но иллюстрирует необычную претензию, - «Амнистии не подлежит» Н.В. Розанцева, который из-за критического письма министра внутренних дел Н.А. Щелокова, был запрещён для показа уже перед самым выходом на экраны в июне 1969 г. и только после переделок был выпущен в 1970 г. Возмущение вызвало то, что в картине «матёрым врагом советской власти» выступал начальник районного отделения милиции<sup>383</sup>.

Таким образом, с 1966 по 1968/69 гг. на «полку» было положено не менее десяти фильмов («Скверный анекдот», «Андрей Рублёв», «История Аси Клячиной», «Житие и вознесение Юрася Братчика», «Интервенция», «Комиссар», «Начало неведомого века», «Родник для жаждущих», «Только три ночи» и «Безумие»), до 1971 года к ним прибавились ещё два: «Долгие проводы» и «Проверка на дорогах». Это без учёта картин «Первороссияне», «Цвет граната» и ряда фильмов, подвергшихся опале в других формах. Два из этих фильмов («Андрей Рублев» и «Любить») вскоре были выпущены в ограниченный прокат, но успели стать символами запрещённых произведений искусства. То есть за период 1966-1971 гг. (так вернее определять период запретов) «на полку» было положено 13 фильмов, 2 из которых всё-таки были выпущены на экран. За предшествующее десятилетие (1954-1966 гг.) можно назвать только два условных «полочных» фильма: «Тугой узёл» М. Швейцера, который вышел на экраны в 1957 г. в урезанном

---

<sup>383</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 92-94.

виде и под названием «Саша вступает в жизнь», и уже упоминавшуюся картину М.М. Хуциева «Застава Ильича», которая вышла в 1965 г. тоже в урезанном виде под названием «Мне двадцать лет». Были и другие истории, когда непростые фильмы оказывались на грани запрета, например «Сорок первый» (1956) Г.Н. Чухрая и его же фильм, ставший после выхода на экраны одним из самых хрестоматийных, «Баллада о солдате» (1959). Из-за последнего режиссёра даже исключали из партии<sup>384</sup>. Но, такого количества положенных на «полку» картин, как в 1966-1971 гг., не было со времён сталинской эпохи. Так что критики советской системы управления кинематографом имеют повод говорить о «разгроме», «задушенном поколении» и начале эпохи «застоя» в кинематографе. С другой стороны, эти запреты свидетельствуют о серьёзном недовольстве со стороны руководства чрезмерным расширением стилистических, идеологических и тематических рамок в кинематографе.

#### 4. «Полка» в 1970-1980-е годы и общее количество запрещённых картин.

«Разгром» 1966-1971 гг. обозначил границы допустимого в кинематографе и «напугал» как руководство студий, так и режиссёров. Так что в следующие полтора десятилетия (1972-1986 гг.) количество «полочных» фильмов было меньше, и запреты были связаны с судьбой отдельных конкретных фильмов.

В 1970-е были положены на «полку» фильмы «Тризна» (1973) Б.Б. Мансурова<sup>385</sup>, «Вторая попытка Виктора Крохина» (1977) И.А. Шешукова<sup>386</sup>, дебютный фильм А.Н. Сокурова «Одинокий голос человека» (1978) и «Ошибки юности» (1978) Б.М. Фрумина<sup>387</sup>. Фильм М.Д. Осепьяна «Иванов катер» (1972) подвергся резкой критике и «положен на полку» вскоре после

---

<sup>384</sup> Загадка Григория Чухрая. Интервью с В.Э. Матизином. // Советский экран, 1990. - №3. С. 25.

<sup>385</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 130-144.

<sup>386</sup> Там же. С. 154-161.

<sup>387</sup> Там же. С. 162-173.

выпуска в прокат. В начале 80-х были запрещены фильмы «Лес» (1980) В.Я. Мотыля<sup>388</sup>, «Тема» (1980) Г.А. Панфилова и «Прощание за чертой» (1983) К.С. Геворкяна, который так и не был восстановлен. Эти фильмы были закончены и легли на «полку», хотя и относительно не надолго.

В 1985 году руководство кинематографом несколько ослабило цензуру, что позволило выйти на экраны ряду фильмов. В этом году была выпущена картина «Проверка на дорогах», которая «пролежала на полке» 14 лет, и которую следует отнести к «чистым» «полочным» фильмам. В 1985 году был выпущен снятый в 1984 году фильм Э.Г. Климова «Иди и смотри». Один из самых натуралистических фильмов о войне режиссёр пытался снять с 1977 года. В этом же году закончилась эпопея с другим его фильмом - «Агония». Э.Г. Климов пытался запустить его в производство с 1966 по 1973 г., в 1974 г. картина была снята, но исправления растянулись ещё на годы, пока «Агонию» в 1981 г. не продали за границу, а в 1985 г. выпустили в советский прокат. Так что длительность запрета и ожесточённость борьбы вокруг этого фильма делает «Агонию» одним из главных «полочных» фильмов. С другой стороны, картина «Покаяние» (1984) Т.Е. Абуладзе была закончена в 1984 г. и сразу положена на «полку», но успела пролежать на ней совсем не долго, так что не относится в нашем списке к «полочным».

Интересно взглянуть на явление «полочных» картин с точки зрения киночиновников. Д.К. Орлов, главный редактор Госкино довольно много в своих воспоминаниях говорит на эту тему. Об известных «полочных» картинах, запрещённых в 60-е, то есть до его прихода на руководящую должность, он говорит восхищенно, как будто не понимая, за что их запретили: «...Среди первых поручений, которые дал Ермаш, едва я появился в Гнездиновском, - посмотреть «Долгие провода» Киры Муратовой и «Проверку на дорогах» Алексея Германа. Не стал ничего объяснять, а только сказал - посмотри. Я знал, что обе ленты «лежат на полке», закончены

---

<sup>388</sup> 30 октября 1980 г. на заседании коллегии Госкино постановили «целесообразным в настоящее время кинофильм «Лес» режиссера В.Мотыля («Ленфильм») на экран не выпускать»: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 92.

производством больше года назад и на экран не выпущены. Понимать поручение надо было, наверное, в смысле ориентации: такое, мол, не желательно, имей в виду. ... Почему такие ленты надо было запрещать - не понял... За то, что «слишком» естественны, а, значит, правдивы их герои? За «слишком» демонстративное отступление от привычных кинематографических банальностей? Так этому радоваться надо...»<sup>389</sup> Но что-либо попытаться изменить в их судьбе Д.К. Орлов не стал: «слишком мелкая сошка» и «вообще трагедия с ними произошла до моего прихода в Комитет».

Большое количество «полочных» фильмов главный редактор ГСРК объясняет тем, что «на полку» были положены фильмы «в случае полного художественного провала, вопиющей профессиональной никчемности». Д.К. Орлов, обрушиваясь на комиссию по реабилитации «полочных» фильмов, созданную после V съезда кинематографистов, говорит о том, что она как раз и столкнулась с «кучей макулатуры», которую по большей части сама тоже не выпустила на экраны<sup>390</sup>. И с этим трудно не согласиться.

Признавая запреты таких фильмов (высказывая своё огорчение по этому поводу и своё восхищение ими) как «Комиссар», «Скверный анекдот», «Ася хромоножка», «Андрей Рублев», «Долгие проводы», «Проверки на дорогах», «Осень», «Зеркало», «Агония», «Иди и смотри», Д.К. Орлов отрицает, что эти запреты повлияли на общее состояние кинематографа: «Привычно упоминаемые имена и названия картин, числом от пяти до десяти, в доказательство неспособности идеологической машины брежневского периода по достоинству оценивать отечественные эстетические шедевры и создававшей проблемы отдельным художникам, в реальной картине кинематографического бытия были все-таки редкостью, этакой идеологической экзотикой, порождаемой не столько на Малом

---

<sup>389</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 184-185.

<sup>390</sup> Там же. С. 191.

Гнездиновском, сколько на Старой площади — не в Госкино, а в ЦК КПСС»<sup>391</sup>.

В другом месте Д.К. Орлов возвращается к этой же мысли, только уменьшая количество достойных фильмов, снятых с «полки»: «повторю только, что, как выяснилось, кроме трех-пяти фильмов-страдальцев, запрет которых был предопределен охранительными спазмами идеологического толка, - все остальные ленты, основной их массив, оказались очевидным профессиональным браком, откровенными творческими неудачами»<sup>392</sup>.

Так что важно подсчитать количество запрещённых фильмов.

1) К «чистым» «полочным» фильмам, пролежавшим «на полке» до 1986 года (за редким исключением до 1985 г.) можно отнести следующие: «Скверный анекдот», «История Аси Клячиной», «Житие и вознесение Юрася Братчика», «Интервенция», «Комиссар», «Начало неведомого века», «Родник для жаждущих», «Только три ночи», «Безумие», «Долгие провода», «Проверка на дорогах», «Тризна», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Агония», «Одинокий голос человека», «Ошибки юности», «Лес», «Тема» и «Прощание за чертой» (1983). Таким образом, количество запрещённых фильмов составляет не менее 19, из которых два вышли в 1985 году.

2) Среди наиболее известных фильмов, «пролежавших на полке» несколько лет, можно назвать картины «Андрей Рублёв», «Любить» и «Цвет граната», при чём два последних были перемонтированы без участия режиссёров и первоначальные версии оказались утрачены. Но к этой категории можно отнести не так много фильмов, потому что запрет даже на время был не выгоден руководству из-за потери плановой единицы и лишнего шума. Так что чаще фильм либо запрещался, либо после внесения ряда поправок выпускался в ограниченный прокат.

3) К этой группе относятся «опальные» фильмы, подвергшиеся критике и выпущенные в ограниченный прокат. Так как целью руководства Госкино в

---

<sup>391</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 265.

<sup>392</sup> Там же. С. 424.

этом случае было выпустить картину максимально не публично, то подсчитать все фильмы, относящиеся к этой категории, затруднительно. Тем более что восприятие степени «опальности» субъективно. Здесь будут приведены бесспорные картины, подвергшиеся критике, правкам, задержке при выпуске на экраны и выпущенные не более, чем в 300 копиях.

Фильм Е.Л. Шифферса «Первороссияне» (1967) был выпущен в ограниченный прокат, но вскоре изъят из него и единственная сохранившаяся копия оказалась испорчена. Фильм «Среди серых камней» (1983) К.Г. Муратовой был перемонтирован без участия режиссёра, из-за чего она убрала своё имя из титров. Первоначальная версия оказалась утрачена. В ограниченный прокат вышли фильмы «Долгая счастливая жизнь» (1966) Г.Ф. Шпаликова, «Счастливые расплюевские дни» (1966) Х. Локшиной и Э.П. Гарина, «Серая болезнь» (1966) Я.А. Сегеля, «Дневные звёзды» И.В. Таланкина (1966, выпущен в 1968), «Фокусник» (1967) П.Е. Тодоровского, «Похождения зубного врача» (1967) Э.Г. Климова, «Мольба» Т.Е. Абуладзе (1967), «Три дня Виктора Чернышева» (1968) и «Иванов катер» (1972) М.Д. Оsepьяна, «Зеркало» (1974) А.А. Тарковского, «Осень» А.С. Смирнова (1974), «Пастораль» (1976) О.Д. Иоселиани и другие. Интересно отметить, что минимум восемь из них относятся к «полочному» периоду 1966-1969 гг.

Таким образом, «чистых» «полочных» полнометражных художественных фильмов, запрещённых с 1966 г. не по художественным, а по идеологическим причинам насчитывается не менее 19. Если учесть, что советская кинематография выпускала эти двадцать лет более 100 фильмов в год, то несколько десятков «полочных» и «опальных» картин составят от них не более процента. Тем более что половина запретов пришлась на переходный период 1966-69-е гг., когда правила отношений сторон ещё не устоялись. Но с другой стороны, на «полку» были положены фильмы А.А. Тарковского, А.Ю. Германа, К.Г. Муратовой, А.С. Кончаловского, А.С. Смирнова, Э.Г. Климова, Л.Е. Шепитько, В.Я. Мотыля и других авторов, которые сейчас

признаны классиками отечественного и мирового кинематографа, что воспринимается противниками советской системы управления особенно болезненно.

В любом случае эти запреты создавали новые «правила игры» между кинематографистами и властью и не могли не сказаться на дальнейшем развитии отечественного кинематографа. И, конечно, важно, проанализировать эти последствия.

## 5. Начало трудностей «полочных» фильмов

Для понимания механизма запрета кинокартин важно описать то, с чего запреты начинались. И систематизировать «полочные» фильмы на основании того, в какой момент для них начались сложности.

«Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова обратил на себя внимание уже на стадии запуска в производство. При обсуждении сценария в Кинокомитете были высказаны замечания, которые предполагалось исправить в процессе съёмок, но были проигнорированы авторами. То есть режиссёры понимали, что фильм будут ожидать трудности: «Конечно, мы знали, какой прием ждет наш фильм. Но не до такой же степени»<sup>393</sup>. Многие замечания к готовому фильму были высказаны на заседании художественного совета «Мосфильма». После передачи фильма в Кинокомитет начались слухи о его запрете и С.А. Герасимов собрал Президиум Союза кинематографистов для обсуждения этой ситуации. Компромисса достигнуть не удалось и фильм был запрещён.

Похожим образом складывалась судьба фильма «Андрей Рублёв» А.А. Тарковского. В.Н. Наумов, который в то время вместе с А.А. Аловым руководил шестым объединением «Мосфильма», на котором снимался «Андрей Рублёв», описывая запуск фильма, говорит о том, что режиссёр понимал «неправдоподобность» проекта и поэтому обратился к ним

---

<sup>393</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре... С. 179.

объединение, рассчитывая на поддержку<sup>394</sup>. Кинокомитет разрешил запуск картины, указав, что необходимо, чтобы центральное место в фильме занял образ «народа непокорённого»<sup>395</sup>. Также как и в случае со «Скверным анекдотом» первые замечания были высказаны на уровне принятия фильма студией. А при передаче фильма в Кинокомитет к картине был предъявлен ряд замечаний, и началась длительная борьба, окончившаяся частичным внесением правок и выпуском в ограниченный прокат в 1971 г.

При запуске фильма «Житие и вознесение Юрася Братчика» В.С. Бычкова были высказаны замечания, похожие на те, что предъявлялись к сценарию «Андрея Рублёва»: указывалось на необходимость «полнее раскрыть образ народа»<sup>396</sup>. Сложности у фильма начались прямо во время съёмок. После просмотра рабочего материала руководство Кинокомитета постановило приостановить съёмки «до тех пор, пока не будут внесены предложения Студии и Комитета Республики о целесообразности дальнейшего производства фильма»<sup>397</sup>. После внесения данного предложения Кинокомитет отказался разрешить досъёмки. Фильм пришлось заканчивать как есть. Руководство студии и режиссёр пошли на внесение всех указанных замечаний Кинокомитета, но в прокат фильм выпущен не был.

Фильм Г.И. Полоки «Интервенция» также был запущен в производство с рядом претензии к сценарию, которые планировалось учесть во время съёмок. И также как в предыдущих случаях при принятии фильма Кинокомитетом требовалось внести ряд исправлений. В данном случае основные претензии были к стилю: «Эксцентрическая стихия масок и условных фигур захлестнула революционное романтическое начало»<sup>398</sup>. Правки, которые внёс режиссёр, были признаны Кинокомитетом недостаточными, Г.И. Полока был отстранён от работы над фильмом. Фильм

---

<sup>394</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре... С. 125-126.

<sup>395</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 793. Л. 28.

<sup>396</sup> Там же. Л. 4-5.

<sup>397</sup> Там же. Л. 57-58.

<sup>398</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 29.

был перемонтирован студией без его участия, но и это не помогло: «дальнейшая работа над фильмом» была признана бесперспективной.

У фильма Е.Л. Шифферса «Первороссияне» трудности также начались из-за стиля. При принятии фильма Кинокомитетом были предложены правки, которые режиссёр внёс, но этого было недостаточно. Картина была выпущена в прокат в минимальном количестве копий, которые почти сразу же были изъяты<sup>399</sup>.

Трудности у фильма А.Я. Аскольдова «Комиссар»<sup>400</sup> начались в процессе съёмок. Руководство Кинокомитета требовало от студии подробных отчётов о производстве фильма и грозило остановить съёмки. К картине Кинокомитетом был предъявлен ряд претензий, часть из которых режиссёр принял, а часть правок режиссёр не осуществил, делая вид, что работает над ними. В итоге фильм был «положен на полку».

Запуск и производство киноальманаха «Начало неведомого века», состоящий из новелл «Ангел» А.С. Смирнова и «Родина электричества» Л.Е. Шепитько, прошли гладко, так как были поддержаны руководством и редакторами Экспериментального творческого объединения. Но при представлении готового материала в Кинокомитете начались серьёзные проблемы. Новелла «Ангел» сразу была воспринята как «идеологическая диверсия», заведующий сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаш объявил ее антисоветским произведением: «Ведь там Смирнов дошел до понимания места человека в жизни общества с позиций «Голоса Америки». Ведь это же так»<sup>401</sup>. Руководитель и основатель студии Г.Н. Чухрай после попыток исправить новеллу «Ангел» попросил Кинокомитет списать её как «творческий брак». Новелла «Родина электричества» Л.Е. Шепитько не подверглась такой жёсткой критике, но «ощущение

---

<sup>399</sup> Лонгина-Соколова Л. Распятый шут. Главы из книги. // «Киноведческие записки», № 92/93, 2009, С. 217-237, С. 225-231.

<sup>400</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 46-76.

<sup>401</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 63.

безнадёжности» сделало и её не проходимой. В итоге обе новеллы были «положены на полку»<sup>402</sup>.

История фильма А.С. Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» сложилась иначе. На стадии запуска фильма в производство принципиальных замечаний высказано не было, принятие фильма и студией и Кинокомитетом прошло спокойно. До выхода в прокат начались первые демонстрации фильма. После показа фильма в Горьковской области (где проходили съёмки) с критикой выступило местное партийное руководство, к которой присоединился КГБ. Кинокомитет учёл критику и потребовал внесения ряда поправок. А.С. Кончаловский внёс большую часть правок, но этого оказалось недостаточно и фильм был «положен на полку»<sup>403</sup>.

Трудности у фильма «Любить» М.Н. Калика также начались при представлении фильма в Кинокомитет<sup>404</sup>. Заключение Главной сценарно-редакционной коллегии было разгромным. Режиссёр осуществлять существенные правки отказался, и в картину они были внесены без его участия. Но и исправленный против воли режиссёра фильм не был принят Кинокомитетом. Также при принятии фильма Кинокомитетом были закрыты фильмы «Родник для жаждущих» Ю.Г. Ильенко и «Безумие» К. Кийска.

У фильма К.Г. Муратовой «Долгие провода» трудности начались при запуске в производство. А после ознакомления с режиссёрским сценарием Кинокомитет Украины остановил производство уже запущенного фильма. Из-за эпидемии холеры, которая поставила под угрозу выполнение плана Одесской киностудии, К.Г. Муратовой всё же разрешили приступить к съёмкам. При приёме фильма Кинокомитет Украины потребовал внесения ряда поправок. К.Г. Муратова внесла все поправки, но отказалась «переосмысливать» отношения главных героев. В итоге фильм был закрыт на стадии республиканского Кинокомитета.

---

<sup>402</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 32-54.

<sup>403</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 77-89.

<sup>404</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 63-81.

Фильм А.Ю. Германа «Проверка на дорогах» («Операция «С новым годом!») был запущен в производство с внесением небольших поправок в сценарий. Режиссёр понимал, что «пробить» фильм будет непросто: «Я не знал, на что я иду? Знал»<sup>405</sup>. Студией фильм был принят, но Главная сценарно-редакционная коллегия Кинокомитета написала разгромное заключение, и был предложен ряд замечаний. После многочисленных исправлений А.В. Романов издал приказ признать дальнейшую работу над фильмом бесперспективной<sup>406</sup>.

Судьба фильма С.И. Параджанова «Цвет граната» («Саят Нова») была одной из самых сложных<sup>407</sup>. Главный редактор Кинокомитета при принятии литературного сценария рекомендовала «Комитету по кинематографии Армянской ССР взять этот фильм под особый контроль»<sup>408</sup>. После просмотра актёрских проб и рассмотрения режиссёрского сценария она настоятельно рекомендовала сокращение метража и «в пределах возможностей избранной авторами стилистики» избежать опасности превращения фильма в «чисто декоративное зрелище»<sup>409</sup>. Фильм был запущен в производство, но в процессе съёмок режиссёр поссорился с кинематографическим начальством Армении и монтировал картину в Киеве. Кинокомитета Армянской ССР картину не принял. А.В. Романов указал, что «недостатки сценария... не только не были устранены, но были серьёзно усугублены в процессе съёмок», но разрешил продолжить работу над фильмом. После некоторых поправок, республиканский кинокомитет принял картину. А.В. Романов разрешил выпустить его на республиканский экран с учётом новых монтажных поправок, которые были осуществлены без участия С.И. Параджанова.

Из фильмов, положенных «на полку» с 1966 по 1971 гг., восьми первые замечания были сделаны на стадии принятия сценария («Скверный анекдот»,

---

<sup>405</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. С. 201.

<sup>406</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 131-132.

<sup>407</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 132-161.

<sup>408</sup> Там же. С. 138.

<sup>409</sup> Там же. С. 140.

«Андрей Рублёв», «Житие и вознесение Юрася Братчика», «Интервенция», «Комиссар», «Долгие провода», «Проверка на дорогах», «Цвет граната»). Эти фильмы запускались в производство с указанием учесть данные замечания. Претензии к готовым фильмам в целом повторяли претензии к сценариям, а в случае с фильмом «Цвет граната» отдельно оговаривалось, что недостатки сценария не только не были исправлены, но и усугублены. В трёх случаях руководство Кинокомитета ставило процесс съёмок под особый контроль. Этой участи подверглись «Комиссар», «Долгие провода» и «Житие и вознесение Юрася Братчика». А съёмки последнего были остановлены.

У пяти фильмов проблемы начались на стадии принятия в Кинокомитете при просмотре Главной сценарно-редакционной коллегии Кинокомитета («Первороссияне», «Начало неведомого века», «Любить», «Родник для жаждущих», «Безумие»).

В единственном случае с фильмом «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» проблемы начались во время первых показов уже после принятия картины Кинокомитетом.

То есть в большей части случаев уже на стадии сценария были видны сложные моменты и для руководства Кинокомитета и часто для самих режиссёров. То, что фильмы при этом запускались в производство, объясняется тем, что предполагалось, что во время съёмок недостатки сценария будут исправлены, и тем, что рамки дозволенного в 1960-е гг. постепенно расширялись и не были чётко очерчены. После череды запретов и для руководства Кинокомитета и киностудий и для режиссёров границы дозволенного стали понятны. И сомнительные с точки зрения идеологии фильмы с 1971 г. в большинстве случаев останавливались на стадии заявки и принятия сценария.

## 6. Последствия запретов 1966-1971 гг.

Запрет картины означал не только то, что одна конкретная картина клалась на «полку». Председатель Госкино Ф.Т. Ермаш в своей книге 1979 года напишет следующее: «Партийное руководство действительно своим объективным, научным подходом, точным учетом требований времени, интересов общества в целом, его эстетических потребностей, специфики самого искусства, а подчас и фактов личной биографии художника»<sup>410</sup>. Поэтому важно проследить дальнейшую судьбу режиссёров, чьи фильмы оказались на «полке».

Для А.А. Алова и В.Н. Наумова «Скверный анекдот» был шестым совместным фильмом, они были самыми опытными режиссёрами из тех, чьи фильмы оказались на «полке». Не случайно на обсуждении на секретариате Правления Союза кинематографистов их называли «мастерами» даже противники «опальной» картины. Если не считать закрытый на стадии сценария, разоблачающий культ личности, фильм «Закон» (что произошло ещё до истории со «Скверным анекдотом»), их творческая судьба сложилась благополучно. Даже «Закон» был поставлен в 1989 г., правда, уже одним В.Н. Наумовым, А.А. Алов, фронтовик, который был старше своего соавтора, умер в 1983 г. После «Скверного анекдота» они сняли всего четыре, но масштабных фильма: «Бег» (1970), «Легенда о Тиле» (1974), «Тегеран-43» (1980) и «Берег» (1984). Помимо этого они продолжали руководить VI Творческим объединением «Мосфильма», поддерживая многие «трудные» с точки зрения прохождения проекты.

Судьба А.А. Тарковского вызывает горячие споры. Сторонники советской системы управления кинематографом приводят её в качестве примера, как власть проявляла невероятный либерализм, выполняя капризы гениального, но строптивного режиссёра. Показателен отрывок из воспоминаний

---

<sup>410</sup> Ермаш Ф.Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества, М., 1979, С. 109.

Б.В. Павлѐнка о работе с ним: «Постоянно брюзжал, и наскაკивал на прокатчиков, почему его фильмы выпускаются малыми тиражами, видел в этом козни начальства. ... Тарковский становился все более раздражительным, совершенно невосприимчивым к критике, обожествлял собственное мнение»<sup>411</sup>.

Для противников системы А.А. Тарковский – пример мученика – гениальный режиссѐр, которому не давали работать руководители кинематографа. После «Андрея Рублева» в СССР он снял ещё 3 фильма: «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979). У каждого из фильмов своя тяжѐлая история создания. У первых двух были трудности при выходе на экран, «Зеркало» критиковалось за «пренебрежение режиссѐра к зрительской аудитории»<sup>412</sup>, а мучительное создание «Сталкера» стало притчей во языцех, но больше из-за творческих и технических проблем. В 1983 г. А.А. Тарковский снял совместную советско-французско-итальянскую картину «Ностальгия» (1983). 10 июля 1984 г. он публично заявил о своём решении остаться за границей<sup>413</sup>. В СССР были запрещены его фильмы и упоминания о нём в печати.

Судьба А.С. Кончаловского отчасти напоминает судьбу А.А. Тарковского. После «Аси Клячиной» он снял ещё 4 фильма: «Дворянское гнездо» (1969), «Дядя Ваня» (1970), «Романс о влюблѐнных» (1974) и «Сибириаду» (1978). В 1980 г. он уехал во Францию, а из Франции в США. Правда, в отличие от А.А. Тарковского, он эмигрировал раньше и по семейным обстоятельствам. В письме руководству Госкино он просил не считать свой поступок политическим, сохранить ему советское гражданство и оставить ему возможность работать на «Мосфильме»<sup>414</sup>. Советское гражданство ему было сохранено.

---

<sup>411</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 117.

<sup>412</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 630. Л. 4-5.

<sup>413</sup> Филимонов В.П. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. М., 2011. С. 383-385.

<sup>414</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 99-100.

Г.И. Полока после истории с «Интервенцией» снял до 1986 г. шесть картин. Пожалуй, его судьбу можно назвать самой благополучной. Благополучной можно назвать и творческую судьбу К.К. Кийска и Ю.Г. Ильенко. Ведущий режиссёр и актёр Эстонии К.К. Кийск продолжал им оставаться и после истории с «Безумием», правда, по его собственным словам стал снимать слабые компромиссные картины: «К сожалению, после всего этого я не стал злым. Наоборот, начал себя контролировать. Как будто редакторы в голове завелись. И я снял несколько плохих картин»<sup>415</sup>. Ю.Г. Ильенко, дебютировавший с запрещенным фильмом «Родник для жаждущих», снимает пять фильмов до 1986 г., в том числе фильм «Белая птица с черной отметиной» (1971), который получил первую премию Московского кинофестиваля.

После дебютного фильма М.Д. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышёва» (1968), который был выпущен в прокат, но вскоре изъят из него, такая же история произошла с его фильмом «Иванов катер» (1972)<sup>416</sup>. Ещё три картины он снял только в конце 1970-х – начале 1980-х. Но в промежутке он снимал серии «Ералаша».

Как уже говорилось, А.Я. Аскольдов после «Комиссара» к режиссуре больше допущен не был. Но здесь сказалось то, что запрещена была его дипломная работа, так что формально он не получил режиссёрского образования. А.С. Смирнов снял получивший большое признание фильм «Белорусский вокзал» (1970), но после сложных «Осени» (1974) и «Верой и правдой» (1979) тоже был лишён возможности снимать.

Л.Е. Шепитько в 1969 г. сняла телевизионный новогодний фильм «В тринадцатом часу ночи», который просто не был показан. Свою роль сыграли многочисленные западные музыкальные номера и сомнительный сюжет: русские сказочные персонажи в покосившейся избушке показывали зарубежному гостю мальчику-гному новогодние чудеса. Снятый в 1971 г.

---

<sup>415</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006. С. 31.

<sup>416</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993. С. 129.

фильм «Ты и я» был сильно изменён и сокращён правками, так что местами это было сделано в ущерб сюжету. Фильм был выпущен в малом количестве копий и не имел успеха<sup>417</sup>. Следующий её фильм стал главным не только в её творчестве, но и одним из главных фильмов о войне. «Восхождение» (1976) балансировало на грани закрытия, и только поддержка первого секретаря КП Белоруссии П.М. Машерова помогла фильму выйти на экраны. Следующий фильм по повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой» стал роковым: во время подготовки к съёмкам она погибла в автокатастрофе.

Фильм, который получил название «Прощание» сделал её муж Э.Г. Климов в 1981 г. Относительно благополучно судьба сложилась только у его первого фильма «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен» (1964) и документально-художественной картины «Спорт, спорт, спорт» (1970). Фильм «Похождения зубного врача» (1965) был выпущен всего в 78 копиях. Борьба за «Агонию» о Г. Распутине продолжалась около 20 лет: работа над сценарием началась в 1966 г., снять фильм удалось только в 1974 г., ещё год заняли поправки, в 1981 г. «полочный» фильм продали за границу и только в 1985 г. выпустили на советский экран<sup>418</sup>. В том же году вышла его картина «Иди и смотри», которую Э.Г. Климов пробивал с 1977 г.

В.С. Бычков после запрета фильма «Житие и вознесение Юрася Братчика» снял семь картин, самой известной из которых стала «Достояние республики» (1971). Остальные были детскими фильмами и сказками.

М.Н. Калик, как уже говорилось в 1971 г. уехал в Израиль, и на «полку» были положены все его фильмы. К.Г. Муратова, которую редактор и историк кино В.С. Головской назвал «аутсайдером в квадрате»<sup>419</sup>, сняла до 1986 г. два фильма. Первый из них «Познавая белый свет» (1978) вышел на экраны. А «Среди серых камней» (1983) по повести В. Короленко был переделан без участия К.Г. Муратовой (в отличие от М.Н. Калика, ей разрешили заменить имя в титрах на «Иван Сидоров»), и положен на «полку». У А.Ю. Германа на

---

<sup>417</sup> РГАЛИ. Ф. 3223. Оп. 1. Д. 223.

<sup>418</sup> Климов Э.Г. Неснятое кино. М., 2008. С. 160-163.

<sup>419</sup> Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004, С. 265.

«полке», по его собственным словам, оказывался каждый из фильмов: «Проверка на дорогах» на 15 лет, «20 дней без войны» (1976) - на полгода, а «Мой друг Иван Лапшин» (1984) на 2,5 года<sup>420</sup>. Как уже говорилось нельзя однозначно назвать эти картины «полочными», но трудности, с которыми столкнулся А.Ю. Герман, нельзя не отметить.

Интересно отметить, что большая часть запретов коснулась вторых фильмов режиссёров. Притом, что и к первым их картинам предъявлялись претензии. Видимо, один раз реализовав свой замысел, они считали, что, несмотря на трудности, справятся и с новым, ещё более выпадающим из рамок соцреализма замыслом. Так, для А.А. Тарковского «Андрей Рублёв» был вторым фильмом после «Иванова детства» (1962), А. Кончаловский снял до «Аси Клячиной» только «Первого учителя» (1965), для К.Г. Муратовой фильм «Долгие проводы» был второй самостоятельной работой после «Коротких встреч» (1967), А.Ю. Герман до «Проверки на дорогах» совместно с Г.Л. Ароновым снял фильм «Седьмой спутник» (1967). Л.Е. Шепитько до новеллы «Родина электричества» сняла полнометражный фильм «Крылья» (1966). У А.С. Смирнова, Ю.Г. Ильенко и А.Я. Аскольдова были положены на «полку» их первые картины.

Конечно, нельзя объяснять трудности, с которыми столкнули эти режиссёры, только лишь тем, что после «полочных» картин отвергались все их другие предложения. Понятно, что их работе уделялось особое внимание, но дело было и в них самих. Как правило, режиссёры понимали, что идут на риск, но всё равно снимали то, что считали нужным. А.Ю. Герман по поводу положенной на «полку» «Проверки на дорогах» в интервью сказал: «Я не знал, на что я иду? Знал»<sup>421</sup>. В.Н. Наумов, говоря о фильме «Скверный анекдот», удивляется не негативной реакции властей на фильм, а только её масштабам: «Конечно, мы знали, какой прием ждет наш фильм. Но не до

---

<sup>420</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 201.

<sup>421</sup> Там же. С. 201.

такой же степени»<sup>422</sup>. Так что имело серьёзное значение и то, что часто режиссёр, который один раз снял фильм, невзирая на границы соцреализма, и дальше стремился делать только то, что считал нужным. Стоит отметить, что старшее поколение (К. Кийск, А.А. Алов, В.Н. Наумов, Г.И. Полока) смогли осознать границы дозволенного и снимать картины, не выходя за них. А младшее (А.А. Тарковский, К.Г. Муратова, А.С. Смирнов, М.Н. Осепьян, Э.Г. Климов) не столько не смогли, сколько не захотели ориентироваться на них. Но руководство кинематографа позволяло им работать, стремясь ограничить их творчество рамками дозволенного. Это выходило не всегда, что приводило к новым запретам и «опале».

Важно проанализировать не только судьбу режиссёров, чьи фильмы оказались «на полке» в 1966-1971 гг., но и судьбы жанров и стилей, к которым относились запрещённые картины и их тем.

Запреты 1966-1971 гг. напомнили кинематографистам о существующих идеологических рамках, особенно в произведениях, посвящённых Октябрьской революции и Гражданской войне. Прежде всего, руководство кинематографом не допускало пересмотра взгляда на революцию. Наибольшее возмущение вызвали фильмы «Ангел» А.С. Смирнова и «Комиссар» А.Я. Аскольдова: гражданская война в них изображалась как «ужасное и кровавое нарушение нормального течения жизни и смута»<sup>423</sup>. Стилистически они были сняты натуралистично и даже жестоко, что было воспринято как попытка «опорочить» революцию. Новелла «Родина электричества» была снята мягче, поэтичнее, но безысходность, которая звучала в ней, тоже сделало картину непроходимой.

Закрывались и другие стилистические эксперименты: фильм Г.И. Полоки «Интервенция» был положен на «полку» именно по причине изображения гражданской войны в эксцентричном стиле буффонады.

---

<sup>422</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 179.

<sup>423</sup> Там же. С. 46.

Приключенческие фильмы на тему революции тоже сталкивались с трудностями. Если у пусть и вполне жанрового, но целиком проникнутого пафосом и драматичностью фильма «Неуловимые мстители» (1967) все сложилось благополучно, то картина «Опасные гастроли», хотя и вышла на экран, но была осуждена. В.Е. Баскаков небезосновательно крайне резко высказывался о ней: «Сознательная установка на пошлятину, явная спекуляция на теме — как иначе сказать о фильме Одесской киностудии «Опасные гастроли» (1969), где очевидно стремление выдать третьесортный канкан за некое революционное действие, где декольте и прелестные ножки в черных чулках призваны «проиллюстрировать» революционную борьбу»<sup>424</sup>. Но следует сказать, что шесть танцевальных номеров на фильм, который задан как мюзикл – не так уж и много. Режиссёр Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич ещё позже прославился как режиссер фильмов о мушкетёрах, но уже в этом фильме очевидно, что его интересуют в первую очередь приключения: погони и детективная часть не меньше затемняют революционную тему, чем канкан. Но героический и революционный пафос остаётся сюжетообразующим. Несмотря на то, что фильм вышел, критика в печати одного из самых влиятельных киночиновников предостерегала авторов фильма на будущее повторять эксперимент.

Изображение революции неизменно остаётся в центре внимания советского кинематографа. Снимаются не совсем каноничные «Бег» (1970) А.А. Аловым и В.Н. Наумовым, «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974)

Н. Михалковым и другие фильмы. Зато именно попытка игры с жанром, другого взгляда на революцию, прямо осуждалась киночиновниками. И в итоге переосмысление революции в кино произойдёт десятилетия спустя. Интересно, например, что А. Смирнов продолжил тему революции фильмом «Жила-была одна баба», вышедшим в 2011 году, который он прямо связывает со своей новеллой «Ангел».

---

<sup>424</sup> Баскаков В.Е. Экран и время. М., 1974, С. 187.

Другим тематическим направлением, неизменно привлекавшим и кинематографистов, и киночиновников, было кино о Великой Отечественной войне. Многие и из тех, и из других были фронтовиками: В.Е. Баскаков, Г.Н. Чухрай, А.А. Алов и С.И. Ростоцкий. Большинство были детьми военного поколения. Э.Г. Климов детство провёл в разрушенном Сталинграде. Понятно, что эта тема волновала их лично, и что государство было весьма заинтересовано в появлении высокохудожественных фильмов про войну. Понятно, что к такой важной теме было приковано и особое внимание. Даже помпезные, дорогие постановки, прославляющие подвиг советского народа фильмы, подвергались тщательной цензуре. Многочисленные поправки к военным фильмам были связаны не только с идеологией, но и со стремлением к максимальной точности отображения событий (как и в революционной тематике), но и идеологических поправок вносилось достаточно.

Не допускалось принижение престижа Советской армии или партизанского движения. Именно этот негласный запрет нарушил А.Ю. Герман с «Проверкой на дорогах». Как и в случае с революционной тематикой, не принималось слишком натуралистичное изображение войны. С этим связано большинство поправок к картине А.Ю. Германа. Только в 1985 г. вышел фильм Э.Г. Климова «Иди и смотри», за который автор боролся с 1977 г., прежде всего, стремясь к максимально натуралистичному, даже физиологическому (в значительной части фильма все звуки записаны так, будто их слышит тяжело контуженный герой) изображению войны. Именно из-за этого фильм долгое время не запускался<sup>425</sup>. Интересно, что и «Проверка на дорогах» была выпущена в 1985 г., до общего освобождения «полочных» картин.

Осуждалось, хотя и позволялось, и лёгкомысленное отношение к войне. Это отношение ярко иллюстрирует история фильма В. Мотыля «Женя, Женечка и «Катюша»» (1967). Вначале всё складывалось хорошо:

---

<sup>425</sup> Климов Э. Неснятое кино. М., 2008, С. 194.

заключение заместителя Главной сценарной редакционной комиссии В. Сытина по литературному сценарию было положительное: «Сценарий В. Мотыля и Б. Окуджавы, посвященный героическим действиям дивизиона «Катюш» (гвардейских минометов РС) в последние месяцы войны с гитлеровской Германией, решен в оригинальном и привлекательном жанре героико-приключенческой комедии. Такое решение темы вполне отвечает мажорному настроению завершающего периода войны и ничуть не мешает авторам раскрыть героические черты характера советских воинов»<sup>426</sup>.

Но после того, как фильм был закончен, к нему был предъявлен ряд замечаний. Требовалось избавить речь героев от двусмысленности и грубости, финальными кадрами дать оптимистическое звучание фильму и прояснить эпизоды, связанные с показом немецких солдат и боевых действий<sup>427</sup>. Ряд сцен осуждался, так как они «находятся в резком несоответствии с истинными высокими представлениями советских людей о Великой Отечественной войне»<sup>428</sup>. Студия «полностью учла замечания и предложения Комитета и сценарно-редакционной коллегии Главного управления художественной кинематографии»<sup>429</sup>, и фильм был принят. Несмотря на это, осадок от обвинения в «несоответствии с представлениями советских людей о Великой Отечественной войне» остался.

Но, несмотря на особое внимание киночиновников к этой теме, она давала кинематографистам довольно много возможностей, которыми они не преминули воспользоваться: в 1970-е гг. был снят целый ряд выдающихся картин о войне, относящихся к различным жанрам: «В бой идут одни „старики“» Л.Ф. Быкова (1974), «А зори здесь тихие» С.И. Росточки (1972), «Восхождение» Л.Е. Шепитько (1976).

Сложности, особенно, после запретов 1966-1971 гг., были у исторического кино. Историческую тематику руководство кинематографом недолюбливало

---

<sup>426</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1006. Л. 9.

<sup>427</sup> Там же. Л. 32-33

<sup>428</sup> Там же. Л. 34.

<sup>429</sup> Там же. Л. 44.

и до этого, в том числе и из-за того, что исторические декорации и костюмы требовали повышенных затрат. А.В. Романов, только став председателем Госкино, говоря о тематическом планировании, предупредил: «Предпочтение будем отдавать и, как говорится, открывать зеленую улицу будем современной теме. С прохладцей будем относиться к историческим темам»<sup>430</sup>. Так, в тематический план 1967 г. на 123 фильма был включён только один исторический: «Махтумкули» А. Карлиева<sup>431</sup>. А после истории с «Андреем Рублёвым» к историческому кино отношение стало ещё более настороженным.

В этих условиях развивалась история главного, как считал сам автор, фильма В.М. Шукшина о Степане Разине «Я пришёл дать вам волю». В 1967 г. В.М. Шукшин представил литературный сценарий «Степан Разин». Даже В.И. Фомин пишет, что пробивать такой проект после того, как начались трудности с «Андреем Рублевым», было несвоевременно: «..заявлять в такой обстановке историческую тему - масштабную, сложную, да еще более кровавую и «аллюзийную» - это со стороны Шукшина было, конечно, не слишком осмотрительно»<sup>432</sup>. Так что многие претензии к сценарию о Степане Разине повторяли претензии к «Андрею Рублеву»: натуралистичность, жестокость и опасность изображения народа не в героическом ключе.

Причём, в отличие от многих других картин, «Степан Разин» был закрыт в 1971 году во время подготовительных работ к съёмкам на самой студии. Судя по всему, С. Герасимов, не оказав поддержки фильму (который стал бы самым значительным и дорогим для киностудии им. М. Горького), решил тем самым участь фильма. Об этом говорит и В.Е. Баскаков: «Но вот в истории с «Разиным» Герасимов не встал открыто на сторону Шукшина, как это он делал в иных случаях»<sup>433</sup>. Так или иначе, мечте В.М. Шукшина не суждено

---

<sup>430</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19. Л. 9.

<sup>431</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 297. Л. 5-6.

<sup>432</sup> Фомин В.И. Шукшин В. «Ванька, смотри!». // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 331-435, С. 338-339.

<sup>433</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 140.

было сбыться. В 1978 г. А.А. Салтыковым был снят фильм «Емельян Пугачёв», но спустя некоторое время, когда настороженность в отношении исторического кино несколько снизилась и без планируемых В.М. Шукшиным жестокостей и натурализма.

Другим трудным направлением было поэтическое кино. В мировом кинематографе под этим термином принято называть французское кино 1930-х – начала 1940-х гг., которое повлияло на появление итальянского неореализма и французской же новой волны. В советском кинематографе этим термином определяется, прежде всего, украинский кинематограф 1960-х гг., к нему же отчасти относится и грузинское кино этого же времени. Большую роль в этом течении играла национальная составляющая: интерес к истории, национальной одежде, национальным обычаям и обрядам. Отличительными чертами «поэтического кино» были повышенная выразительность художественных образов, нарочитая статичность камеры, акцентирующей внимание к деталям, подчеркнутость цвета. Сами особенности этого направления буквально просились на обвинения в формализме.

Ещё до «полочной» серии, 23 августа 1966 г. на заседании Госкино во время обсуждения деятельности украинского Кинокомитета главный редактор Госкино Е.Д. Сурков возмущался тем, что это направление активно развивается в украинском кинематографе: «Что за этим поэтическим кино стоит? Стоит отсутствие реалистического понимания действительности, ложная многозначительность, отсутствие простоты и естественности в известных образах, что приводит к нарушению национального характера»<sup>434</sup>. Директор киностудии им. А.П. Довженко В. Цвиркунов был вынужден оправдываться и предложил: «На Украине есть много учеников Герасимова, за которых он должен нести ответственность, может быть, Сергей Аполлинариевич приедет, образумит их и спустит на землю с поэтических

---

<sup>434</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 296. Л. 13.

небес»<sup>435</sup>. «Спускать с поэтических небес» украинских режиссёров стало само Госкино, запретив «Родник для жаждущих».

Поэтическое кино не было запрещено. Тот же «Цвет граната» после долгих поправок в сокращённом и перемонтированном виде вышел на экраны в Армянской ССР. Несмотря на критику направления и судьбу С.И. Параджанова, эксперименты в этом направлении продолжались. Продолжал снимать Ю.Г. Ильенко, считающийся одним из главных представителей этого направления, и даже получил первую премию Московского кинофестиваля за «Белую птицу с чёрной отметиной» (1971). Видимо потому, что его фильмы укладываются в рамки реалистического исторического кино с акцентом на образный ряд.

В Грузии с некоторыми отличиями это направление тоже получило своё развитие. Несмотря на трудности, Т.Е. Абуладзе снял такие относящиеся к поэтическому кино фильмы как «Мольба» (1967), «Ожерелье для моей любимой» (1971) и «Древо желания» (1976). Хотя он и сталкивался с трудностями, а «Мольба» вышла в ограниченный прокат, получив третью группу по оплате<sup>436</sup>. О.Д. Иоселиани, снимавший фильмы-притчи, скорее по стилю может быть отнесён к неореализму (как иногда говорят, неонеореализму, чтобы отличать фильмы 1960-70-х гг. от итальянского течения, возникшего после Второй мировой войны), но тоже довольно близок и к поэтическому кино. Вышли, пусть и с большими перерывами, его фильмы «Жил певчий дрозд» (1971) и «Пастораль» (1976). Последний получил критические замечания в Госкино. На заседании 22 ноября 1977 г. главный редактор Госкино Д.К. Орлов заметил: ««Пастораль» - из комедии - в неизвестно что»<sup>437</sup>. Критики добавил и председатель Госкино Ф.Т. Ермаш: «В чем трагедия фильма «Пастораль»? Показана жизнь одного села по своим субъективным взглядам, вне всяких процессов»<sup>438</sup>. Это отсутствие «всяких

---

<sup>435</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 296. Л. 14.

<sup>436</sup> Кваснецкая М.Г. Тенгиз Абуладзе. Путь к «Покаянию». М., 2009, С. 64.

<sup>437</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп.1. Д. 1282. Л. 68.

<sup>438</sup> Там же. Л. 89.

процессов» вкуче с формализмом было главным обвинением поэтическому кино. В начале 80-х гг. О.Д. Иоселиани эмигрировал во Францию. А в 1984 г. «поэтическое кино» снова заявило о себе: в этом году были сняты фильмы «Покаяние» Т.Е. Абуладзе и «Легенда о Сурамской крепости» вернувшегося в кино С.И. Параджанова.

Так что, с одной стороны, появляющееся новое направление в кино (в основном представленное украинскими режиссёрами), было задавлено и осуждено, с другой, фильмы этого направления позволяли снимать, лишь бы они хоть в какой-то мере соответствовали реализму и повествовательности.

Как можно видеть, рамки тематических и стилистических возможностей в кинематографе в середине – второй половине 1960-х гг. были скорее не сужены, а расширены. Кинематографисты нарушали многие каноны соцреализма. Но рамки возможного были расширены не настолько, насколько хотела наиболее радикальная часть режиссёров: А.А. Тарковский, С.И. Параджанов, Г.И. Полока, А.Ю. Герман и другие считались с ограничениями только в заявках, но не в творчестве. После череды запретов «опальным» режиссёрам (за исключением А.Я. Аскольдова) давали возможность снимать, в том числе и на «опальные» темы. Но степень контроля увеличилась, что привело к тому, что количество запретов уменьшилось.

## 7. Участники борьбы за «опальные» фильмы.

Из описанных выше судеб опальных картин можно перечислить основных участников кинопроцесса и особенности их действий в момент запуска картины и в борьбе за уже готовый фильм.

Главная цель для режиссёра заключалась в том, чтобы создать фильм в том виде, в котором он задуман. Те, для кого эта цель не была главной, под запрет не попадали. На стадии утверждения заявки и сценария явно трудного фильма режиссёру было нужно сгладить наиболее опасные места и выделить

те, которые могли бы понравиться руководству. Но это, как правило, делала студия, а не режиссёр.

Обмануть руководство, представив проходимый сценарий, и снять совершенно отличный от него фильм было невозможно: на съёмках неизменно присутствовал редактор картины, который следил за соответствием снимаемого материала сценарию. В случае, если редактор позволял режиссёру снимать что-то явно выходящее за рамки допустимого, редактор мог лишиться работы. Так работы лишился Л. Гуревич, курировавший «Ангела» А. Смирнова<sup>439</sup>.

Режиссёр на этой стадии, как правило, устно обязывался исправить в процессе работы над режиссёрским сценарием и съёмки художественные и идеологические недостатки литературного сценария, на которые ему указывало руководство студии и главная сценарная редакционная коллегия Кинокомитета.

После съёмки фильма, который, как выяснялось, оказывался выходящим за установленные рамки, режиссёры редко шли на серьёзные компромиссы. Они стремились сохранить фильм в том виде, в котором он был снят. Каждая поправка воспринималась болезненно. Основная тактика, которой придерживался режиссёр, по словам И. Хейфица заключалась в следующем: «тянуть время, потом частично, не полностью делать поправки...»<sup>440</sup>.

Другим участником борьбы за фильм неизменно выступала студия. Самые крупные студии страны делились на объединения: «Мосфильм», «Ленфильм», киностудия им. М. Горького. Руководство объединения, как правило, было наиболее близко к режиссёру, часто режиссёры ими и руководили: А.А. Алов и В.Н. Наумов - VI творческим объединением «Мосфильма», С. Герасимов - I творческим объединением киностудии им. М. Горького, не говоря уже об Экспериментальном творческом объединении Г.Н. Чухрая. Как правило, руководство творческих объединений старалось во

---

<sup>439</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 43.

<sup>440</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 436.

всем помочь режиссёру и прикрыть его в нужных выражениях написанными заключениями на сценарий.

На уровне руководства студией все было немного сложнее. Как высказался А.В. Романов по случаю того, что А.А. Тарковский, используя описанную выше привычную тактику, тянул время при исправлении «Андрея Рублёва» и тем самым срывал план студии: «Студия – это государственное предприятие, там есть директор - такой же директор, как директор завода, фабрики»<sup>441</sup>. Главной целью руководства студии было выполнение плана. Невыполнение плана было чревато дисциплинарными взысканиями. За невыполнение сроков производства директор киностудии «Грузия-фильм» в 1963 г. был снят и исключен из партии. Правда, помимо этого студия «села в долговую яму» на 2 миллиона рублей<sup>442</sup>. Поэтому особенно республиканские студии стремились выполнить план, во что бы то ни стало. От количества плановых единиц (количества выпускаемых фильмов в год) зависела группа по оплате руководящих и инженерно-технических работников студии. Чтобы студия была отнесена ко II группе, требовалось выпускать не менее 12 полнометражных фильмов в год<sup>443</sup>. Так что руководство студий было крайне заинтересовано как в быстром запуске картин, так и в том, чтобы снятые фильмы не попали на «полку», так как каждый такой фильм ставил под угрозу выполнение плана. И режиссёры часто пытались этим воспользоваться. Так, картина «Долгие проводы» К.Г. Муратовой была запущена в производство в связи с тем, что из-за эпидемии холеры в СССР многие кинематографисты заболели и не могли работать.

Студии были заинтересованы и в качестве фильмов, так как высокохудожественные картины позволяли получить первую или вторую группу по оплате, дававшие студии прибыль. Эти два стимула противоречили друг другу: чтобы выполнять план, студия стремилась создавать фильмы быстрее и дешевле, что мешало повышению

---

<sup>441</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 68.

<sup>442</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19. Л. 6-9.

<sup>443</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 7.

художественного уровня. Так что режиссёр, предложивший интересный, но, возможно, сложный проект, мог получить возможность его реализовать, если был готов быстро приступить к съёмкам. И режиссёры старались не упустить своего шанса. Так, были запущены в производство «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова и «Цвет гранта» С.И. Параджанова.

После того, как Кинокомитет предъявлял фильму правки и претензии, руководство студии стремилось любыми средствами спасти фильм. Как описывалось выше, при борьбе за новеллу «Ангел» Г.Н. Чухрай лично работал над поправками к ней. А в случае с «Интервенцией», по словам актёров фильма, исправления вносил сам директор «Ленфильма». Так что студия была заинтересована не в воплощении авторского замысла и в его сохранении, а в сохранении фильма. И руководство студией, как правило, стремилось внести все требуемые поправки и могло пойти на отстранение режиссёра от этих доработок. Такая судьба была у фильмов «Любить» М.Н. Калика и «Цвет граната» С.И. Параджанова.

У Кинокомитета во главе с А.В. Романовым были свои задачи и методы. Его заместитель Б.В. Павленок описал положение чиновников Кинокомитета, как положение «между молотом и наковальней, где наковальня - это монолит творческой среды, не терпящей перста указующего, а молот - тот самый перст, а то и кулак: «Не пущать!»»<sup>444</sup>. В обязанности Кинокомитета входила вся организация кинопроцесса: техническая составляющая (производство киноаппаратуры и киноплёнки), финансовая (чтобы кинематография приносила прибыль), выполнение тематического плана (конкретная «полочная» единица могла быть замещена любым другим фильмом на любой другой киностудии, но в целом, план должен был быть выполнен), художественная (от кинематографии ждали новых высокохудожественных произведений и Кинокомитет должен был обеспечить их появление) и идеологическая (следить, чтобы не появлялись идеологически вредные картины). На стадии запуска фильма Кинокомитет как правило полагался на

---

<sup>444</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 132.

студию. В случае, если сценарий предполагал возможные сложности или режиссёр уже зарекомендовал себя как «неблагонадёжный», Кинокомитет «рекомендовал» осуществлять особый контроль за этой картиной. При съёмках, режиссёр, получавший возможность снимать, при желании находил пути, как обойти даже «особый» контроль».

После того, как производство фильма заканчивалось, он должен был быть принят в Кинокомитете, а позже ему определялась категория по оплате. Обойти эту стадию было невозможно, и все сложности и «крамольные» места картины, которые до этого могли скрываться, теперь всплывали перед киночиновниками. Сохранить плановую единицу, получить за прокат прибыль, продать картину за границу, показать её на международных кинофестивалях – эти цели тоже стояли перед Кинокомитетом, так что он, прежде всего, на этой стадии был заинтересован в полном исправлении картины, чтобы она стала укладываться в существующие идеологические рамки. В отличие от студии, Кинокомитет был в меньшей степени скован сроками, так что на исправление картины, в случае нежелания режиссёра идти на встречу, могли уходить годы.

При этом надо сказать, что у Кинокомитета целью было не только и не столько не допустить до экрана крамольный фильм, сколько обезопасить себя от критики партийного руководства. В интервью и воспоминаниях 1990-х – 2000-х гг. чиновники Кинокомитета чаще всего объясняют свои действия стремлением путем небольших поправок спасти фильм от запрета, который бы был инициирован ЦК КПСС. Отделить действия по спасению картины от спасения собственного места часто не представляется возможным. Но, в любом случае, киночиновники были не заинтересованы в том, чтобы фильм попал «на полку». Это бы означало, что они недосмотрели, к тому же это ударяло по плану. Действия Кинокомитета, прежде всего, заключались в убеждении режиссёра внести поправки, чтобы сделать фильм «проходимым». Киночиновники также могли положить картину на «полку» на несколько лет, чтобы подождать, пока шум вокруг неё утихнет. Ещё одной

мерой было выпустить фильм «малым экраном» в провинции, чтобы отчитаться в том, что фильм сделан и выпущен, но избежать возможной критики, которая бы дошла до партийного руководства. В этой мере были заинтересованы и киноведомство и студии: студии в этом случае (даже если «опальному» фильму присуждалась третья или четвёртая категория по оплате) оплачивались затраты на производство картины, а киноведомство сохранило готовую плановую единицу. В данном случае широта проката и качество фильма играли меньшую роль. Эта мера, тем не менее, вызывала недовольство у режиссёров, так как фильм оказывался скрыт от зрителей, а ключевые правки внести было необходимо. И применить эту меру можно было только в случае, если фильм не вызывал широкого резонанса. Более радикальным способом решения ситуации с фильмом, который не удалось поправками сделать проходимым даже для узкого проката, было тихое запрещение, часто даже без официального запрещения. Фильм мог быть формально принят, но не выпущен в прокат. Этот способ опять-таки годился только в случае отсутствия резонанса. В качестве мер по защите фильма Госкино могла использоваться «работа, призванная ориентировать зрителей в отношении концепции фильма и авторской позиции», как в случае с фильмом Г.Н. Чухрая «Трясина» («Нетипичная история»), который путём исправлений и данной работы удалось выпустить в прокат<sup>445</sup>.

Все эти меры противостоящими власти кинематографистами воспринимались как насилие над искусством, с которым необходимо бороться.

Приведённая выше цитата о том, что Кинокомитет находился между «молотом и наковальней» иллюстрирует его противоречивое положение: воевать с кинообществом, возглавляемое И.А. Пырьевым, С. Герасимовым, М. Ромом, К. Симоновым и другими столпами отечественной культуры, награждёнными высокими правительственными наградами, руководству

---

<sup>445</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 1. 1977-1978. М., 2012, С. 417-418.

Киномитета отнюдь не хотелось, но и попадать под партийную критику тоже. Так что А.В. Романову и его заместителями приходилось лавировать между двумя сторонами, часто заслуживая критику и недовольство с обеих сторон.

Контролировал весь этот процесс сектор кино Отдела культуры ЦК КПСС, в наиболее важных случаях и сам Отдел культуры<sup>446</sup>. Сектор кино должен был исправлять те ошибки, которые мог допустить Киномитет. Он не мог контролировать каждый сценарий и запуск выпуск на экраны каждого фильма. Главным образом, сектор кино и Отдел культуры в целом реагировали на обращения и письма. Ниже будет подробнее разбираться роль сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС в кинопроцессе. Заведующий сектором кино (с 1962 по 1972 гг. им был Ф.Т. Ермаш, после него до 1986 г. А. Камшалов) участвовал в заседаниях Киномитета и ключевых обсуждениях кинособщества, и мог высказывать своё отношение к выпускаемым картинам. Например, на заседании Секретариата правления Союза кинематографистов 16 мая 1968 г. он высказал резкую критику в адрес фильмов «Долгая счастливая жизнь» Г. Шпаликова (1966), «Не самый удачный день» Ю. Егорова (1966), «Фокусник» П. Тодоровского (1967) и новеллы «Ангел» А. Смирнова (1967)<sup>447</sup>.

Также в судьбу картины могло вмешаться и высшее руководство страны: члены Политбюро ЦК КПСС. Ниже эта тема будет разбираться подробно.

Союз кинематографистов и кинособщество формально выпадали из структур, которые работали над кинопроизводством, но они имели свои возможности и способы влияния на судьбы опальных картин. Помимо

---

<sup>446</sup> Например, ответ на письмо С. Герасимова, Л.А. Кулиджанова и Д. Шостаковича о необходимости присудить премию «Обыкновенному фашизму» М. Ромма, дал лично заведующий Отделом В. Шауро - РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 328; он же резюмировал для ЦК КПСС ситуацию с журналом «Искусство кино», на который была опубликована разгромная статья в «Огоньке», а главный редактор «Искусство кино» заступилась за свой журнал - РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 325.

<sup>447</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 58-65.

простой поддержки коллег, кинообщество могло сообща выступать в поддержку «опальных» картин.

## 8. Претензии к «опальным» картинам.

Чтобы лучше понять причины и обстоятельства запретов фильмов нужно систематизировать замечания к ним, как и насколько они выполнялись и из-за чего они в итоге клались на «полку». В запрещении картин не был заинтересован никто из участников кинопроцесса: ни авторы; ни студии, ни Кинокомитет, которому было нужно отчитываться перед ЦК КПСС в идеологической выверенности кинематографа, за чем следил сектор кино Отдела Культуры. Запрет фильма означал, что киноведомство не справилось со своими идеологическими задачами. Поэтому руководство было заинтересовано в исправлении, а не в запрете картин. Рассмотрев процесс исправления, можно выявить и причины запретов. Главным источником здесь выступают дела фильмов, где указывались требуемые и внесённые правки. Среди претензий, которые предъявлялись к фильмам, необходимо выделить следующие:

1) Разумеется, не допускались элементы сомнительного идеологического содержания. Одним из главных замечаний к «Асе Клячиной» было требование вырезать идеологически опасную документальную речь старика в столовой о лагерной жизни<sup>448</sup>. Из фильма «Долгие проводы» требовали вырезать сцену в лифте, где сквозь его решетку был показан портрет Ленина<sup>449</sup>. Одним из замечаний к «Проверке на дорогах» было то, что в фильме «явственно звучит тема отступления Советской Армии...»<sup>450</sup>. Это при том, что такая тема «явственно звучит» в более ранних советских фильмах, например, в «Живых и мёртвых» А. Столпера. Фильм «Амнистии не подлежит» Н. Румянцева был отправлен на исправления из-за того, что в нём

---

<sup>448</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 88-89.

<sup>449</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 106-107.

<sup>450</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 122.

главным отрицательным персонажем был начальник районного отдела милиции<sup>451</sup>. 13 июня 1969 г. Министр внутренних дел Н. Щелоков написал письмо в ЦК КПСС, где выражал тревогу в связи с окончанием фильма «Амнистии не подлежит»: «В качестве матерого врага Советской власти, предателя Родины, резидента иностранной разведки в этом фильме выступает начальник районного отдела милиции. ... Прошу вашего указания о запрещении выпуска на экран кинокартины...»<sup>452</sup> А.В. Романов вскоре отчитался: «принято решение фильм не тиражировать, все материалы вернуть на студию»<sup>453</sup>. В итоге, после внесения поправок, фильм вышел через год. Среди поправок к «Заставе Ильича» были требования сократить сцену поэтического вечера и диспута, где «офицер», «геолог» и «учительница» «выглядят людьми не умными»<sup>454</sup>. Из фильма В. Мотыля «Женя, Женечка и «катюша»» (1967) потребовали исключить титры в виде автографов на Рейхстаге<sup>455</sup>.

2) Одна из наиболее часто звучащих претензий была связана с натурализмом. Из «Скверного анекдота» помимо прочего потребовали вырезать сцену справляющих малую нужду извозчиков и сцену поедания пирога с отпечатком ноги<sup>456</sup>. Из «Андрея Рублёва» были вырезаны и сокращены многие натуралистические сцены: эпизод с горящей коровой и падающей с лестницы лошадью (из-за чего А.А. Тарковскому вменялось обвинение в жестоком обращении с животными), сцену ослепления и другие.<sup>457</sup> В «Асе Клячиной» были сокращены сцены родов и попытки изнасилования героини<sup>458</sup>. К картине «Комиссар», в которой революция была «показана как

---

<sup>451</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 92-94.

<sup>452</sup> Там же. Л. 92-93.

<sup>453</sup> Там же. Л. 94.

<sup>454</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230. Л. 19.

<sup>455</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1006 (ф.48). Л. 34.

<sup>456</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 39-40.

<sup>457</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 28-34.

<sup>458</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 258.

жестокая и тупая сила»<sup>459</sup>, обвинение в натурализме и жестокости было основным. Практически точно такое же обвинение было предъявлено к новелле «Ангел», в которой режиссёр видит в революции «только ужасное и кровавое нарушение нормального течения жизни и смуту»<sup>460</sup>. Из картины В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (1970) также были сокращены несколько сцен из-за натуралистичности, например, сцена опьянения Верещагина<sup>461</sup>. Ряд сцен было сокращено в «Проверке на дорогах» опять-таки из-за их натуралистичности<sup>462</sup>. Из фильма «Трясина» (1977, вышел в 1978) Г.Н. Чухрая также вырезались эпизоды с натуралистическими деталями<sup>463</sup>.

3) Часто вызывало недовольство изображение трагических сторон жизни, прежде всего, смерти и похорон. Так помимо речи старика о лагерной жизни в «Асе Клячиной» требовалось вырезать и его похороны<sup>464</sup>, а в «Долгих проводах» потребовали сократить эпизоды на кладбище и с мёртвой чайкой<sup>465</sup>.

4) Религиозные мотивы в фильмах также вызывали возмущение у руководства. В «Андрее Рублеве» «уточнен... монолог Андрея, проясняющий новаторское и демократическое прочтение канонического текста Евангелия»<sup>466</sup>. А позже, при работе А.А. Тарковского над фильмом «Зеркало» Ф.Т. Ермаш придрался к использованию музыки И.С. Баха: «Исходя из того, что вся музыка в фильме исходит из религиозной музыки Баха, то это придает картине в целом мистический характер, не по-советски звучит...»<sup>467</sup>. Из «Аси Клячиной» требовали вырезать сцену молитвы<sup>468</sup>. Из картины «Любить» потребовали исключить интервью с отцом А. Менем и эпитафия

---

<sup>459</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 31.

<sup>460</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 46.

<sup>461</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1514. Л. 66.

<sup>462</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 129-131.

<sup>463</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428. Л. 43.

<sup>464</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 88-89.

<sup>465</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 106-107.

<sup>466</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 28-31.

<sup>467</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 50.

<sup>468</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 88-89.

из «Песни песней»<sup>469</sup>. Судя по всему, именно в связи с религиозной тематикой был запрещён фильм «Житие и вознесение Юрася Братчика», не смотря на то, что по сюжету комедийной картины религиозность высмеивалась.

5) Часто звучали претензии к стилистике. Так, именно это стало причиной запрета «Интервенции» за «стиль политического фарса, гротесковой буффонады»<sup>470</sup>, и «опальности» «Цвета граната», представляющего из себя «чисто декоративное зрелище»<sup>471</sup>. Во многом именно претензии к мрачной стилистике фильма привели к запрету «Скверного анекдота». Претензии такого рода исправить было практически невозможно, даже при желании. «Цвет граната» С.И. Параджанова был переделан С. Юткевичем, чтобы сделать фильм максимально доступным. Благодаря этому картина была выпущена через несколько лет в ограниченный прокат в Армянской ССР, но не смотря на запросы не была допущена на Каннский кинофестиваль, как «не получившая широкого зрительского признания в Советском Союзе»<sup>472</sup>.

В справке-докладе специальной комиссии Главного политического управления СА и ВМФ по отбору кинофильмов о художественном фильме Г.Н. Чухрая «Нетипичная история» 28 декабря 1977 г. ёмко сформулированы претензии, которые предъявлялись и к другим «опальным» фильмам, посвящённым Великой Отечественной войне: «Фильм излишне мрачен по своему колориту и искаженно представляет моральный дух советского народа в годы тяжелых испытаний. Издевкой выглядят сцены проводов новобранцев в армию, обращение матери к попу, как некоей высшей моральной инстанции». В справке содержится интересное замечание: «Режиссерские достоинства фильма и талантливая игра Н. Мордюковой в

---

<sup>469</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 67-69.

<sup>470</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 29.

<sup>471</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006. Л. 140.

<sup>472</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233. Л. 133.

главной роли только усугубляют отрицательное воздействие фильма»<sup>473</sup>. То есть с точки зрения ряда советских руководителей идеологические просчёты не только важнее художественных достоинств, но эти достоинства только усиливают просчёты.

Из курьёзных требований можно привести пример замечания к фильму В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (1970): требовалось «найти монтажное решение, уточняющее, что ответные выстрелы в финале делает не только Сухов, но и Абдулла»<sup>474</sup>, то есть герой фильма не мог быть показан стреляющим в безответного врага.

Как правило, к фильму, который Кинокомитет не принимал сразу, предъявлялась основная смысловая претензия. Так, «Скверному анекдоту» вменялись пессимизм, неверие в человека и чрезмерность «чёрного цвета». «Андрей Рублёв», по мнению, партийных критиков, «унижает достоинство русского человека», и работает «против нашего народа и его истории»<sup>475</sup>. В «Интервенции» Г.И. Полоки «эксцентрическая стихия масок и условных фигур захлестнула революционное романтическое начало».<sup>476</sup> К «Проверке на дорогах» А.Ю. Германа претензия заключалась в том, что «На задний план отступила главная тема фильма — тема героической борьбы с оккупантами»<sup>477</sup>. Одна из основных претензий, озвученных Н.С. Хрущёвым к «Заставе Ильича», заключалась в том, что «детям хотят внушить, что их отцы не могут быть учителями в жизни и за советами к ним обращаться незачем»<sup>478</sup>. Изображение конфликта и непонимания отцов и детей вообще не очень устраивало руководство. Так, в картине «Долгое прощание» требовали

---

<sup>473</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 1. 1977-1978. М., 2012, С. 247.

<sup>474</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1514. Л. 64.

<sup>475</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 10.

<sup>476</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 29.

<sup>477</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 128-129.

<sup>478</sup> Деменюк А. «Застава Ильича» - урок истории. // Искусство кино, 1988. - №6, С. 95-117, С.100.

переосмыслить отношения героя с матерью так, чтобы у него возросло уважение к ней<sup>479</sup>.

Часто смысловая претензия предъявлялась к настрою картины. Так при обсуждении фильма М.Д. Осепяна «Иванов катер» на заседании коллегии Госкино 15 декабря 1972 года Ф.Т. Ермаш в своём выступлении не смог точно сформулировать основную претензию: «Есть неудачи художественного порядка. Но есть неудачи принципиального порядка, потому что было задумано так. Эта вещь такого порядка. ... судя по выступлениям гг. Герасимова и Донского, на студии хотят дело свести к неудаче талантливого человека. А мне кажется, что здесь дело глубже. ... Действительно, из 120 картин 100 неудач, но неудач, которые не становятся предметом такого разговора»<sup>480</sup>.

Эта смысловая претензия вызывала у режиссёров наибольшее неприятие. Э.А. Рязанов так описал стремление руководства изменить посыл «крамольного» фильма: «Поразительно, до чего развито чутье у этих «искусствоведов» с мандатами. Они всегда тыкают пальцем именно в то, что наиболее дорого автору, всегда бьют без промаха. Причем сопровождается это разговорами, что, мол, вырезаются пустяки, мелочь, несколько слов или несколько секунд действия. Но оскотлению всегда подвергается самое главное, самое существенное, без чего вещь переходит в другое качество»<sup>481</sup>. Так, из его фильма «О бедном гусаре замолвите слово» (1981 г.) при первом телевизионном показе была вырезана сцена похорон Бубенцова (героя Е.П. Леонова), выходило, что он остался жив. Таким образом, по мнению режиссёра, трагедия превращалась в водевиль. Почти также говорит о поправках и Г.Н. Чухрай: «В 1965 году я снял фильм «Жили-были старик со старухой». Это был антисталинский фильм. В Госкино его выхолостили: убрали «всего» несколько важных кадров, но этого было достаточно, чтобы

---

<sup>479</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 106-107.

<sup>480</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 856. Л. 44.

<sup>481</sup> Рязанов Э.А. Грустное лицо комедии, или наконец подведенные итоги. М., 2010, С. 371.

испортить фильм. Я уступил, уговаривал себя, что и без этих кадров фильм состоится»<sup>482</sup>.

О необходимости вносить смысловые правки не раз говорил А.В. Романов: «...Вот здесь вспоминались фильмы, которые лежат на полке. Да, лежат. И они будут лежать до тех пор, пока не будут выполнены замечания. И надо говорить о творческой недисциплинированности. Вот «Ася хромоножка». Четыре поправки надо внести, и фильм может выйти на экран»<sup>483</sup>. В отношении «Андрея Рублёва» председатель Кинокомитета высказался ещё более точно: «Ему предлагалось убрать 50 мтр., а он убрал 5 мтр. Но нельзя работать только ножницами. Это надо переосмысливать. Автор не понимает этого»<sup>484</sup>. По поводу «Комиссара» А.Я. Аскольдова А.В. Романов высказался ещё более жёстко: «Фильм можно будет спасти только в результате вдумчивой, серьезной переработки. Повторяю: это должен быть другой фильм»<sup>485</sup>. Понятно, что режиссёры, соглашаясь на небольшие поправки, резко выступали против изменения посыла, что приводило к запрету «опальной» картины.

## 9. Внесение исправлений в фильмы.

Но не все режиссёры шли на конфликт. Многие были готовы ради выхода фильма на экраны исполнить все замечания руководства. Например, к дебютному фильму В.Я. Мотыля «Женя, Женечка и «катюша»» Главной сценарной редакционной коллегией Кинокомитета был предъявлен целый ряд требований: «прояснить» эпизод, где в новый год герой попадает в немецкий блиндаж, переделать сцену атаки, указывалось на сомнительный характер сцены изображения героем «бюргерской идиллии», на нежелательность мотива недоброжелательности Захара к интеллигентности

---

<sup>482</sup> Загадка Григория Чухрая. Интервью с В.Э. Матизином. // Советский экран, 1990. №3. С. 24.

<sup>483</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 68.

<sup>484</sup> Там же. Л. 70.

<sup>485</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992, С. 86.

главного героя, на грубоватость в изображении героини, на нетактичный переход от надписей на стене немецкого здания к фамилиям членов съемочной группы и к тому, что «текст вступительной песни не даёт верного камертона»<sup>486</sup>. Заново были пересняты эпизод в блиндаже (для чего потребовалось даже вызывать актёров из ГДР) и эпизод «бюргерской идиллии», перемонтирована сцена атаки, смягчено противостояние Захара и Жени, роль Женечки была полностью переозвучена, к вступительной песне были добавлены первый и последний куплет в авторском исполнении: «с детских лет поверил я...» и «белый свет я обошёл...» и переход от стены немецкого здания к титрам был переделан так, что показывался павильон. Это позволило отчитаться в том, что «студия, дорабатывая картину, полностью учла замечания и предложения Комитета и сценарно-редакционной коллегии Главного управления художественной кинематографии»<sup>487</sup>. Но после дополнительного замечания титры в виде автографов на стене пришлось полностью убрать<sup>488</sup>. Картина, хотя и была названа заместителем председателя Кинокомитета В.Е. Баскаковым слабой<sup>489</sup>, но была, что интересно, им же выпущена на экран.

Похожая ситуация сложилась и со следующим фильмом В.Я. Мотыля, «Белое солнце пустыни». К нему тоже был предъявлен ряд требований. Сначала свои правки предложила редакция студии: «сократить сцену пьющего Верещагина и сцену с икрой (по словам режиссёра, «предлагалось убрать черную икру как злонамеренный намек, что советские люди ее не видят»<sup>490</sup>) и найти монтажное решение, уточняющее, что ответные выстрелы в финале делает не только Сухов, но и Абдулла»<sup>491</sup>. После чего свои правки предложило Главное управление художественной кинематографии

---

<sup>486</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1006 (ф.48). Л. 32-34.

<sup>487</sup> Там же. Л. 43.

<sup>488</sup> Там же. Л. 51.

<sup>489</sup> Баскаков В.Е. Спор продолжается. М., 1968, С. 201.

<sup>490</sup> Как снимался фильм «Белое солнце пустыни». UTR: <http://ussr-kruto.ru/2012/09/20/kak-snimalsya-film-beloe-solnce-pustyni/> (дата обращения: 20.09.2014).

<sup>491</sup> РГАЛИ. Ф.2944. Оп. 4. Д. 1514. Л. 64.

Кинокомитета. Помимо требования сократить сцену опьянения Верещагина рекомендовалось сократить бег жены Верещагина по берегу и сцену фантазии Сухова о «русском гареме», убрать реплику о «неверных» и сократить некоторые натуралистические детали боя на катере<sup>492</sup>. К делу картины приложен перечень внесённых поправок, из которого следует, что все замечания были выполнены: убрана реплика о «неверных», сокращены сцена опьянения Верещагина и сцена бега его жены по берегу, из сцены с «русским гаремом» комбинированным образом была убрана надпись «Карл Маркс» с книги, из сцены боя на катере были убраны несколько кровавых деталей<sup>493</sup>. Таким образом, опять все поправки были выполнены. А после получения сведений о прокате в феврале 1971 г. на заседании Кинокомитета «Белому солнцу пустыни» была присуждена первая группа по оплате<sup>494</sup>.

Но в этих случаях речь идёт о частных правках, в целом к картинам серьёзных смысловых претензий не было. Самым известным случаем, когда режиссёр согласился на смысловую переработку, была уже описанная выше ситуация с фильмом «Застава Ильича» М.М. Хуциева. Картина была подвергнута жёсткой критике Н.С. Хрущёва на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 7-8 марта 1963 г. за то, что герои «показаны так, что не знают, как им жить и к чему стремиться» и что «молодежь сама без советов и помощи старших должна, по мнению постановщиков, решать, как ей жить»<sup>495</sup>. После чего началась работа по переделке фильма, которую в феврале этого же года после двух «обстоятельных» бесед с М.М. Хуциевым одобрил секретарь ЦК КПСС Л. Ильичев<sup>496</sup>. Интересно, что претензии, высказанные Н.С. Хрущёвым, в документах больше не упоминаются. Но были указаны другие правки: «фильм нуждается в очень серьёзном сокращении», в частности требуется сократить сцену поэтического вечера, сократить сцену в музее Пушкина

<sup>492</sup> РГАЛИ. Ф.2944. Оп. 4. Д. 1514. Л. 66.

<sup>493</sup> Там же. Л. 74.

<sup>494</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 767.

<sup>495</sup> Хлопьянкина Т.М. Застава Ильича. М., 1990, С. 47-51.

<sup>496</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230. Л. 29-32.

«неточно выражающую авторское отношение к формалистическим тенденциям в изобразительном искусстве» и переделать ряд диалогов<sup>497</sup>. Многие из этих правок были выполнены: фильм был сокращён более, чем на полчаса, сильно сокращена сомнительная сцена поэтического вечера в Политехническом музее, зато сцена на выставке современных художников в ГМИИ им. А.С. Пушкина осталась почти без изменений. Но, главное, была внесена ключевая поправка. Была переснята ключевая финальная сцена разговора главного героя с погибшим на фронте отцом, оказывавшемся младше него. Отца даже сыграл другой актёр. В изначальном варианте на вопрос сына «А как жить?» отец спрашивал, сколько ему лет и, услышав ответ «двадцать три», говорил: «А мне двадцать один. Как я могу тебе советовать?» После чего уходил. В переделанном варианте вместо расплывчатой фразы «Как я могу тебе советовать» отец давал герою завет: «Прощай, сын. С каждым годом теперь расстояние между нами будет увеличиваться. Ты будешь становиться старше. Я тебе завещаю Родину и моя совесть до конца чиста перед тобой. Ты должен, слышишь, должен всегда держать в чистоте свою. Счастливо тебе, не забывай меня, ладно?» В итоге фильм в апреле 1964 г. был принят в Госкино, а в 1965 г. вышел на экраны под названием «Мне двадцать лет» и в сентябре этого же года получил специальный приз жюри венецианского кинофестиваля. Таким образом, существенно изменена была только одна фраза, которая меняла посыл фильма, но значительная его часть, показывающее поколение, ищущее, но не знающее, как жить, была сохранена.

Но чаще режиссёры отказывались вносить правки, меняющие смысловой посыл фильма. Наиболее прямо это несогласие высказал руководству А.С. Смирнов: «я пришёл к выводу о невозможности изменить идейное содержание картины путем мелких поправок, а на кардинальную перестройку я по-прежнему не согласен»<sup>498</sup>. Насколько режиссёры в этом

---

<sup>497</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230. Л. 19-21, 67-68.

<sup>498</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. С. 48-49.

отношении были бескомпромиссны говорит то, что в тех случаях, когда эту «перестройку» совершали без участия режиссёра, для него было важно убрать своё авторство. Так М.Н. Калику с фильмом «Любить» это не удалось, а К.Г. Муратова в титрах «Среди серых камней» заменила своё имя на И. Сидоров.

Таким образом, с 1966 по 1986 гг. было «положено на полку» 19 картин, не считая фильмов «Андрей Рублёв», «Любить», «Цвет граната» и не сохранившегося фильма «Первороссияне», ещё более 10 фильмов можно считать «опальными». Большая часть запретов пришлась на переходный период конца 1960-х гг. - начала 1970-х гг.: 11 «полочных» картин и ещё не менее 10 «опальных» фильмов. То есть более, чем в два раза больше, чем в последовавшие 15 лет. Особенно контрастирует этот «разгром» с предшествующим десятилетием (1954-1965 гг.), когда запретов по существу не было. В это десятилетие тематические, стилистические и идеологические рамки в кинематографе последовательно расширялись. Несколько молодых режиссёров, ориентируясь на старшее поколение, расширявшее эти рамки, поставили новаторские дебюты. Их вторые фильмы, несколько дебютов и несколько работ уже сложившихся мастеров, снятых в 1966-1969 гг. настолько выходили за рамки дозволенного, что оказались под угрозой запрета. Подобное количество неприемлемых фильмов были сняты, в том числе, и потому, что созданное в 1963 году кинематографическое ведомство ещё не успело установить должный контроль над запуском и производством кинокартин, но уже полностью контролировало процесс выпуска на экраны. В восьми случаях из четырнадцати претензии киночиновниками высказывались на стадии принятия сценария, а в трёх съёмки брались под особый контроль. То есть руководство Кинокомитета видело идеологические недочёты перед запуском фильма, но запускало производство с указанием их исправить.

Руководство не устраивали индивидуалистический взгляд на мир, натурализм, попытка переосмыслить Октябрьскую революцию,

Гражданскую и Великую Отечественную войны, увлечение религиозностью и трагическими сторонами жизни. Резкое неприятие вызвали и яркие стилистические эксперименты.

Необходимость выполнять план и не потерять потраченные на производство попавших «в опалу» картин приводили к тому, что руководство Кинокомитета боролось за внесение правок в эти фильмы. Режиссёры, стремясь сохранить свои произведения в том виде, в каком их сняли, сопротивлялись исправлению фильмов. Даже небольшие поправки могли вноситься месяцами и годами. Но, главное, режиссёры отказывались от явного «переосмысления» картины. Это мог быть отказ от ключевой сцены или внесение досьёмки эпизода, устраивающего власть. В случае, если это делалось (даже помимо воли режиссёра, как в случае с «Цветом граната»), фильм выходил на экраны. Но чаще режиссёры были готовы пускаться на любые уловки, чтобы не допустить этого. Что и привело к череде запретов.

Эта череда запретов привела к ужесточению идеологического, тематического и стилистического контроля на уровне студий и тому, что границы дозволенного стали ясны для большинства кинематографистов и киночиновников. Это не привело к запретам тем, стилей и направлений, развивавшихся в начале 1960-х, но более твёрдо обозначало их границы. Череда запретов не привела и к запретам режиссёров. Практически все, чьи фильмы были запрещены или подвергнуты «опале» не лишились возможности ставить новые картины, разве что к их творчеству стали относиться с большим вниманием.

Во второй половине 1970-х – начале 1980-х запреты носили единичный характер и были связаны с творческими биографиями отдельных режиссёров, которые не вписывались в установленные рамки. В 1985 году в связи с расширением стилистических рамок несколько «полочных» фильмов были выпущены на экраны. А после V съезда Союза кинематографистов в 1986

году были созданы конфликтные комиссии, занимавшиеся «реабилитацией» запрещённых картин, что положило конец явлению «полки».

Общее количество запрещённых и «опальных» фильмов составляло незначительную долю от общего числа, но многие из них воспринимались и воспринимаются одними из ключевых произведений киноискусства. Так что «полка» осталась одним из символов эпохи и предметом спора двух непримиримых сторон: тех, кто считает свободу режиссёра первостепенной и тех, кто отстаивает право государства диктовать свои условия при создании финансируемых им произведений и защищать свои идеологические принципы.

### Глава 3. Союз кинематографистов и кинообщество в 1963-1986 гг.

#### 1. Оргкомитет Союза работников кинематографии в эпоху «оттепели».

Одним из главных центров сил в советской кинематографии в годы «оттепели» был Союз кинематографистов<sup>499</sup>. Само его создание было плодом усилий целого ряда кинодеятелей. Прежде всего, это имеющие большой авторитет, управленческий опыт, правительственные и международные награды и популярность у зрителей И.А. Пырьев, С.А. Герасимов, М.И. Ромм, С.И. Юткевич, С.Ф. Бондарчук и Г.Н. Чухрай. К тому же за каждым стояли их ученики, которые уже начинали набирать популярность и тоже некоторый авторитет: И.А. Пырьев поддерживал Э.И. Рязанова, А. Алова и В.Н. Наумова, М.И. Ромм обучал А.А. Тарковского, В.М. Шукшина, Н.С. Михалкова, целую плеяду режиссёров и актёров взрастил С.А. Герасимов, в частности Т.М. Лиознову, К.Г. Муратову, уже в то время становящихся классиками С.Ф. Бондарчука и Л.А. Кулиджанова и многих других. Но и это было не всё: большую помощь в деле организации Союза кинематографистов оказали функционеры, которые взяли на себя делопроизводственную часть. Это сценарист и редактор Б.Т. Добродеев, Г.Б. Марьямов, создавший инфраструктуру Союза (Дом кино на Большой Васильевской, дома творчества в Репино и Болшево), А.В. Караганов, литературовед, ставший кинокритиком, который отвечал за международную деятельность Союза и многие другие.

Но даже их общие усилия привели только к созданию «черновой» версии будущего Союза: 3 июня 1957 года на заседании Секретариата ЦК КПСС было принято решение о создании Союза киноработников СССР (СРК), а 6

---

<sup>499</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 178 – приводятся слова Пырьева И.А. о том, что Союзу кинематографистов следовало бы доверить управление отраслью.

июня было образовано оргбюро во главе с И.А. Пырьевым<sup>500</sup>. И почти десять лет вместо полноценного творческого союза действовал его оргкомитет.

Но развернувшаяся деятельность образовавшегося объединения была куда значительнее его скромного и не устраивающего кинематографистов положения. Оргкомитет (в воспоминаниях его чаще, опережая события, называют Союз кино) сумел стать центром кинопроцесса. Киносообщество, объединившись вокруг этой организации, инициировало целый ряд нововведений.

Широко развернулась деятельность киножурналов: главное периодическое издание о кинематографе «Искусство кино» объединило ведущих кинокритиков, публиковало наиболее интересные сценарии. Его главный редактор Л.П. Погожева была одним из символов эпохи «оттепели» в кино. Политику, которую она проводила в должности главного редактора, ярко показывает её работа 1978 года «Из дневника кинокритика». И в этой работе встречаются отсылки к речи Л.И. Брежнева<sup>501</sup> и упоминание о чествовании кинематографистами 50-летия Октября и так далее. Но эти официозные моменты не являются определяющими в её киноведческом исследовании, которым она защищает многие фильмы, в том числе и опальные фильмы М.М. Хуциева. И не только «Заставу Ильича», но и «Июльский дождь»: «Фильм «Мне 20 лет», и тем более серия последовавших за ним картин, в том числе поставленный режиссером М.М. Хуциевым «Июльский дождь», не создали законченного портрета поколения, но они как бы нарисовали правдивый эскиз к нему»<sup>502</sup>. Журнал «Искусство кино» помимо рецензий на выходящие отечественные фильмы публиковал выжимки творческих мероприятий, интервью с кинематографистами, киносценарии, знакомил читателей с современным зарубежным кинопроцессом.

Важную экономическую и пропагандистскую роль играло созданное при оргкомитете Бюро пропаганды советского киноискусства (БПСК). С одной

---

<sup>500</sup> Летопись Российского кино 1946-1965. М., 2010, С. 370-371.

<sup>501</sup> Там же. С. 151.

<sup>502</sup> Погожева Л.П. Из дневника кинокритика. М., 1978, С.24.

стороны, оно заложило организационно-материальную базу объединения, а с другой, многочисленные встречи деятелей кино со зрителями, издания фотографий из фильмов и концерты способствовали росту интереса к кинематографу в обществе. Деятельность Бюро пропаганды была развёрнута весьма широко. Только в 1963 г. Бюро пропаганды выпустило 20 изданий, провело 3843 лекции, 1515 творческих встреч, 589 концертов. Эти мероприятия посетило 2,5 миллиона человек. Валовой сбор Бюро пропаганды за 1963 г. составил 6388,9 тысяч руб., при плане в 6308,4 тысяч рублей. Прибыль составила 2072,1 тысячи рублей<sup>503</sup>. На эти деньги и существовал Оргкомитет, а позже Союз кинематографистов, что подчёркивалось в обращениях в ЦК КПСС с просьбой провести очередной съезд, пленум, мероприятие, или с просьбой расширяться. Так, в записке ЦК КПСС с просьбой разрешить открыть дополнительные ставки секретарей первый секретарь Союза кинематографистов Л.А. Кулиджанов пояснил, что все траты возьмёт на себя Союз, который «существует на собственные доходы, получаемые от работы Бюро пропаганды советского киноискусства»<sup>504</sup>. Таким образом, Союз кинематографистов обеспечил себе экономическую независимость.

Важную роль в кинопроцессе сыграли созданные ещё в 1956 году И.А. Пырьевым Высшие режиссёрские курсы, с 1963 Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссёров. Эти курсы окончили Г.А. Панфилов, Г.Н. Данелия, Р. Ибрагимбеков, К.С. Лопушанский и многие другие. Без специального образования снимать кино было нельзя, поэтому создание нового мощного кинематографического высшего образовательного учреждения имело большое значение. Целая плеяда режиссёров и сценаристов пришла в кино благодаря Высшим режиссёрским курсам.

В 1959 году был воссоздан Московский международный кинофестиваль. Серьёзный резонанс вызвал Московский международный кинофестиваль

---

<sup>503</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 262. Л. 13, 14, 24.

<sup>504</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 81, 82.

1963 г., когда возглавлявший жюри Г.Н. Чухрай отказался подчиняться давлению властей и присудил Большой приз фильму «Восемь с половиной» Ф. Феллини вместо одной из советских картин. Но власть настояла на своём. Фильм-победитель был признан «пессимистичным» и не был выпущен в прокат<sup>505</sup>, что в отчёте КГБ было названо причиной недовольства мировой кинообщественности<sup>506</sup>.

Другим организационным направлением советского киносообщества была борьба за создание кинематографического ведомства, независимого от Министерства культуры. Борьба за него началась почти сразу с подчинения кинематографа Министерству культуры: письмо «о необходимости создания Комитета по делам кинематографии при СМ СССР», подписанное Пырьевым И., Александровым Г., Ромом М., Юткевичем С., Тиссэ Э., Калатозовым М., Габриловичем Е. и другими, было направлено в ЦК КПСС уже в 1955 году<sup>507</sup>. В декабре 1961 года Оргкомитет Союза работников кинематографии направил письмо в ЦК КПСС с предложением реформы кинематографа, где главным пунктом было создание независимой отрасли с собственным органом управления<sup>508</sup>. Эта борьба продолжалась почти 10 лет. О степени недовольства киносообщества подчинением Министерству культуры можно судить по выступлению И.А. Пырьева на IV Пленуме Оргкомитета СРК, в котором он предложил аппарат министерства «послать на производство, а с производства» людей отправить в министерство, «а пока этого нет... руководство кинематографией утвердить здесь, на Васильевской улице», где располагался Оргкомитет<sup>509</sup>. Создание Госкино в 1963 году вряд ли можно ставить в заслугу исключительно борьбе за него киносообщества, но появление самостоятельного кинематографического ведомства воспринималась положительно и было одной из вех кинопроцесса эпохи

---

<sup>505</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе) М., 2001, С. 149-157.

<sup>506</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154. Л. 42.

<sup>507</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957: Документы. М., 2001, С. 371-372.

<sup>508</sup> Летопись Российского кино 1946-1965, М., 2010, С. 540.

<sup>509</sup> Кинематограф Оттепели. Документы и свидетельства, сост., комм. Фомин В.И. М., 1998, С. 195-196.

«оттепели». Этот ряд совместных достижений вызывал чувство единения кинособщества. По словам Б. Добродеева: «Именно союз помог всем нам ощутить профессиональное кинематографическое братство»<sup>510</sup>. Понятно, что не обходилось без отдельных ссор и интриг, но они не мешали общему делу. Важно, что эти организационные достижения сопровождались значительными художественными успехами.

## 2. Учредительный съезд Союза кинематографистов.

Если Госкино, за создание которого боролось кинособщество, было создано, то оформление Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР в Союз кинематографистов проходило не так гладко. Учредительный съезд Союза откладывался из года в год, в один момент была даже возможность, что его закроют совсем, но, по словам ряда кинематографистов, Н. Хрущёв после пламенной речи Г.Н. Чухрая решил сохранить детище кинематографического сообщества. К середине 1960-х годов появилась надежда на проведение учредительного съезда и официальное оформление.

Но, судя по всему, власть беспокоило авторитетное и не готовое к подчинению руководство Оргкомитета. Для этого имелись основания. О выступлении И.А. Пырьева на IV Пленуме Оргкомитета, в котором он предлагал передать руководство кинематографией Оргкомитету, говорилось выше. Ещё больший скандал вызвало выступление М. Ромм на конференции «Традиции и новаторство» перед студентами ВГИКа в 1962 году. Главным предметом его критики стал антисемитизм и гонения на космополитов, которые продолжились ещё со сталинских времён, в которых он обвинял

---

<sup>510</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С. 230.

кинематографическое руководство<sup>511</sup>. Так что власти требовались другие руководители создаваемого Союза кинематографистов.

Формальным поводом смены руководства Оргкомитета стала необходимость омоложения его состава. На решающем заседании президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР 12 августа 1964 г., помимо ключевых кинематографистов и деятелей Оргкомитета Л.А. Кулиджанова, С. Герасимова, Г.Н. Чухрая, А.В. Караганова, А. Столпера, Ю. Озерова и др. присутствовал председатель Кинокомитета А.В. Романов, но не было И.А. Пырьева и М. Ромма. Постановили «принять к сведению и руководству постановление ЦК КПСС об изменениях в составе Оргкомитета Союза работников кинематографии. И созвать IX Пленум Оргкомитета, с целью обсуждения этих изменений и созыва Первого Учредительного съезда Союза»<sup>512</sup>. То есть решение о смене руководства Союза кинематографистов и о его учреждении принималось партийным начальством и было связано. Видимо, основным препятствием для создания Союза кинематографистов были влияние и неконтролируемость руководства Оргкомитета. С разрешением этой проблемы и был дан «зелёный свет» созданию Союза.

Возглавил Оргкомитет и оформившийся Союз Л.А. Кулиджанов. Ученик С.А. Герасимова, зарекомендовавший себя как талантливый режиссёр («Когда деревья были большие», 1961). Б. Добродеев лаконично описывает его: «умен, дипломатичен, осторожен, обходителен»<sup>513</sup>. Понятно, что для власти он был куда более удобен, чем идущий на конфликты и настаивающий на своём И.А. Пырьев. Уставшие от авторитарного характера последнего назначением Л.А. Кулиджанова были довольны и кинематографисты. Фигура бесконфликтного и дипломатичного, и при этом

---

<sup>511</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 314-335.

<sup>512</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 262. Л. 74.

<sup>513</sup> Добродеев Б.Т. Указ. соч. С. 260.

авторитетного режиссёра, Л.А. Кулиджанова настолько устроила власть, что он занимал свой пост с 1964 по 1986 гг.

При этом значительное влияние в Союзе получил С.А. Герасимов, не менее титулованный режиссёр и опытный руководитель, чем И.А. Пырьев, но куда более дипломатичный и лояльный власти. Как сказал о С. Герасимове главный редактор Госкино Д.К. Орлов: «тонкий дипломат»<sup>514</sup>. Похожую характеристику даёт ему Э.А. Рязанов: «Герасимов занимался балансировкой, что называется «и нашим и вашим», а может быть, был искренен в своих бесконечных вилияниях»<sup>515</sup>. Пожалуй, это описание можно приложить практически к любому действию С.А. Герасимова.

Таким образом, руководство в лице С.А. Герасимова и Л.А. Кулиджанова полностью устроило власть, и вопрос о создании Союза кинематографистов был решён. 23-26 ноября 1965 года был проведён Учредительный съезд Союза кинематографистов.

Учредительному съезду самое пристальное внимание было оделено со стороны партии. Он открывался приветствием Центрального Комитета, которое зачитал секретарь ЦК КПСС П. Демичев: «Центральный Комитет КПСС отмечает, что при всех неоспоримых достижениях советского киноискусства его возможности используются недостаточно. До сих пор еще появляются фильмы посредственные в идейном и художественном отношении, не отвечающие высоким требованиям советских зрителей и нашим задачам по воспитанию и формированию нового человека — строителя коммунизма.

Партия будет и впредь проявлять заботу о всестороннем развитии кинематографии и расцвете художественных талантов, об идейно-политическом воспитании и творческом росте деятелей искусства»<sup>516</sup>.

---

<sup>514</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 479.

<sup>515</sup> Рязанов Э.А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М., 2010, С. 239.

<sup>516</sup> Первый учредительный съезд союза кинематографистов 23-26 ноября 1965 года. Стенографический отчет. М., 1966, С. 13-14.

Таким образом, руководство ЦК КПСС напомнило и о своём недовольстве той свободой, которую обрели кинематографисты в годы «оттепели» и о том, что развитие искусства, а особенно «важнейшего», в Советском союзе полностью подчинено партийному руководству.

Но, так или иначе, Союз был создан, оставаясь, как и Оргкомитет влиятельной организацией, объединяющей киносообщество. И киносообщество планировало и дальше направлять кинопроцесс.

### 3. Экспериментальное творческое объединение в 1965 – 1976 гг.

Одним из главных нововведений киносообщество после организации Союза было создание Экспериментальной творческой студии, которое задумывалось, как начало переустройства советского кинематографа, связанное с внедрением рыночных элементов в кинопроизводство. Создателем этой студии стал Г.Н. Чухрай, участник Великой Отечественной войны и режиссёр фильма «Баллада о солдате», который получил широкое признание как на родине, так и во всём мире.

Войдя в состав Кинокомитета, и регулярно участвуя в его заседаниях, Г.Н. Чухрай уже в 1963 г. обратил внимание на одну из острых проблем отечественного кинематографа: отсутствие материального стимула творческой группы к зрительскому успеху фильма. По мнению режиссёра, это приводило к значительному снижению художественного уровня выпускаемых фильмов. Поднимая вопрос о том, что нужно привязать зарплату творческих работников к успеху картины у зрителей, Г.Н. Чухрай давил на больные струны руководства Госкино: «Положение, которое существует сейчас, дает материальную и моральную возможность говорить: «Фильм не всеми понят, но зато он понят одаренными людьми». А если бы зарплата режиссеров зависела от валового сбора фильмов, то они бы, прежде

всего, думали о зрителях»<sup>517</sup>. Объективно режиссёр здесь вставал на позицию критиков элитарного кино, которая поддерживалась начальством.

Поднятый вопрос был актуален, так как именно в это время складывались принципы работы Кинокомитета: порядок выпуска на экран и система оплаты законченных производством фильмов. 28 октября 1963 г. вышла инструкция, подписанная председателем Кинокомитета, о группах фильмов по оплате<sup>518</sup>. Частично система присуждения фильму группы по оплате учитывала зрительский успех фильма: по установившемуся правилу, картина, которую посмотрело более 19 миллионов зрителей, относилась к первой группе по оплате<sup>519</sup>. Но разница между второй и первой группы по оплате состояла в том, была надбавка в 5 или 10% от стоимости картины. Г.Н. Чухрай критиковал её за то, что она приводит к созданию серых, но идеологически выдержанных фильмов, которым присуждается первая или вторая группа по оплате: «Мы рассуждали таким образом: почему так много посредственных фильмов? Потому, - отвечали мы, - что условия, в которых сейчас работают, способствуют созданию посредственных фильмов».<sup>520</sup> Дорогой в производстве посредственный и не успешный у зрителей, но идеологически выдержанный фильм приносил студии денег больше, чем дешёвый и популярный, даже если они относились к одной группе по оплате. Эту систему и стремился изменить Г.Н. Чухрай.

Необходимость реформирования оплаты творческой группы и материального стимулирования создателей высокохудожественных и успешных у зрителей картин Г.Н. Чухрай обсудил с В.А. Познером, бывшим начальником главка Министерства культуры по производству фильмов, «человеком равнодушным и честным, прекрасно разбиравшимся в вопросах экономики»<sup>521</sup>. Эти двое людей, режиссёр и киноруководитель,

---

<sup>517</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19. Л. 65.

<sup>518</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 12. Л. 64.

<sup>519</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 231.

<sup>520</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 204.

<sup>521</sup> Загадка Григория Чухрая. Интервью с В.Э. Матизином. // Советский экран, 1990. №3. С. 24.

стали, по словам редактора студии В. Огнёва, «сердцем и холодным умом»<sup>522</sup> будущей киностудии. Вместе они разработали проект создания Экспериментальной творческой киностудии, работающей на новых экономических принципах.

Процесс создания студии растянулся на 1964 и 1965 гг. Не удовлетворившись подачей проекта на рассмотрение в Госкино, Г.Н. Чухрай добился аудиенции у А.Н. Косыгина. Разработанные принципы новой киностудии соответствовали принципам экономической реформы, которая начала проводиться под руководством председателя Совета министров СССР и были им поддержаны<sup>523</sup>. 9 марта 1964 г. председатель Кинокомитета поручил подготовить записку об Экспериментальном творческом объединении в Совет Министров<sup>524</sup>. На заседании которого проект был обсуждён и одобрен. 31 марта 1964 г. вышел приказ Кинокомитета о создании Экспериментальной творческой киностудии<sup>525</sup>. И после решения всех технических вопросов и разработки принципов работы, 2 декабря 1965 г. вышло постановление Совета министров об организации студии<sup>526</sup>.

#### - Принципы работы ЭТК.

Принципы, разработанные Г.Н. Чухраем и В.А. Познером и воплощённые в ЭТК, заключались в следующем:

1) Главный принцип работы студии состоял в хозрасчёте. До этого зарплата руководства студии зависела от группы по оплате руководящих и инженерно-технических работников студии, которая зависела от количества выпускаемых фильмов в год<sup>527</sup>. Так что руководство студий было заинтересовано, прежде всего, в выполнении и увеличении плана.

---

<sup>522</sup> Огнев В.Ф. Не только воспоминания. // Искусство кино, 1987. №5. С. 6.

<sup>523</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе). М., 2001, С. 174.

<sup>524</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 80. Л. 68.

<sup>525</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 165-166.

<sup>526</sup> Чухрай Г.Н. Мое кино... С. 175-176.

<sup>527</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 7.

Премирование и финансирование студии осуществлялось в связи с тем, к каким группам по оплате были отнесены выпущенные на ней фильмы. Как уже говорилось, отчасти это зависело от успеха в прокате, но больше от решения коллегии Госкино и стоимости выпущенных картин. Экспериментальная студия же работала на рыночных условиях. Как и другие студии, ЭТК получала кредит на производство фильма. Кредит и налог выплачивались государству с проката, но сверх этой суммы за каждую тысячу зрителей студия получала 4 рубля<sup>528</sup>. И на эти деньги студия и существовала.

2) Другим важным принципом была договорная система. С режиссёром и сценаристом каждый раз заключался договор, что позволяло ЭТК сотрудничать с любыми авторами, в отличие от обычных студий, которые были вынуждены занимать в порядке очереди приписанных к ним режиссёров, «которых никуда не денешь и от которых невозможно освободиться»<sup>529</sup>. Это помогало справиться с проблемой «простоев» талантливых режиссёров. С другой стороны, в начале работы студии, перед ней стояла задача привлечь наиболее талантливых кинематографистов, но вскоре и она была решена. Со студией стали сотрудничать Л. Гайдар, В. Мотыль, Г. Данелия, Н. Михалков и многие другие.

3) Творческое звено было отделено от технического. На других студиях они работали по одному плану, что приводило к тому, что техническому звену было выгоднее растягивать процесс съёмок и увеличивать смету фильма. В ЭТК изначально ставилась задача - удешевления кинопроизводства. На ней не было своей производственной базы, а павильоны и аппаратуру предполагалось арендовать у других киностудий<sup>530</sup>.

4) Для выполнения этой задачи в сравнении с другими студиями увеличивалась начальная стадия кинопроизводства, чтобы сократить и

---

<sup>528</sup> Чухрай Г.Н. Там же. С. 180.

<sup>529</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 204.

<sup>530</sup> Михайлов В. Не ко времени родившаяся. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. С. 234-244, С. 235; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 194.

сделать более рациональным дорогой процесс съёмок. На написание режиссёрского сценария давали вдвое больше времени, чем на других студиях, но если режиссёр не укладывался, работа продолжалась без зарплаты<sup>531</sup>. Поначалу этот принцип давал сбои, так как у работников студии было ещё недостаточно опыта. Так, серьёзные технические проблемы возникли при съёмках фильма В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (1970). Именно из-за длительной работы над режиссёрским сценарием, «чтобы удешевить фильм» в 1968 г. «лето было упущено». При этом «группе не разрешили перебазироваться в Туркмению, где погода позволяла закончить все съёмки», как написали в своём коллективном письме председателю Кинокомитета члены съёмочной группы в ответ на обвинения в непрофессионализме режиссёра и директора картины<sup>532</sup>. В итоге пришлось ждать следующего лета, что привело к удлинению срока производства и сильному удорожанию картины.

5) Для того, чтобы удешевить стадию съёмок применялась новая более гибкая система планирования: при срыве плана из-за технических неполадок можно было переориентироваться на съёмку другого объекта. Также за каждый съёмочный день сверх срока с группы вычитался один процент гонорара<sup>533</sup>.

б) Может возникнуть опасение, что данная система должна была привести к созданию дешёвых фильмов в угоду массовому зрителю, что привело бы к снижению художественного уровня кино. Тем более, что Г.Н. Чухрай заявлял, что «кинематограф является современным промышленным производством, ничем принципиально не отличающимся от других промышленных производств»<sup>534</sup>. Но главной целью было создание системы, при которой «талантливый и идейный режиссер будет в выигрыше»<sup>535</sup>. И, судя по всему, именно повышение художественного уровня отечественного

---

<sup>531</sup> Чухрай Г.Н. Там же. С. 179.

<sup>532</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д.1514. Л. 48.

<sup>533</sup> Чухрай Г.Н. Там же. С. 180.

<sup>534</sup> Там же. Л. 166-167.

<sup>535</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 204.

кинематографа и было главной целью Г.Н. Чухрая, который выступал «продюсером», следящим за качеством фильмов. Чтобы «чувствовать уровень, класс, высоту критериев»<sup>536</sup>, на студии были введены постоянные просмотры лучших отечественных и зарубежных фильмов.

Разработанные принципы были высоко оценены не только кинообщественностью, но и руководством киноотрасли. В 1966 году Союз кинематографистов совместно с Кинокомитетом представили проект реформирования кинематографа, предлагающий перенести принципы ЭТК на весь кинематограф<sup>537</sup>. Основные положения повторяли эти принципы, но были и новые предложения: определить твердый процент от сборов фильмов, перечисляемый киностудиям. Изменить подход к прокату кинокартин: фильмы, пользующиеся успехом выпускать повторно с соответствующим материальным стимулированием, и не поощрять создателей слабых, непопулярных картин. И также стимулировать работников кинопроката, привязав их материальное поощрение к количеству зрителей, для чего улучшить систему учета зрителей по конкретным фильмам.

По примеру ЭТК планировалось реформировать кинопроизводство, разделив творческое и техническое звенья. Создать творческие коллективы - «киностудии» и «кинофабрики, имеющие техническую базу». Уделялась внимание и проблемным взаимоотношениям кино и телевидения<sup>538</sup>.

Под проектом постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии»<sup>539</sup> стоят подписи А.В. Романова и Л.А. Кулиджанова. Сам текст довольно жесток в отношении существовавшей организационной системы: «...Комитет по кинематографии

---

<sup>536</sup> Огнёв В.Ф. указ. статья. С. 14.

<sup>537</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. В.И. Фомин. М., 1998, С. 76-86; Косинова М. Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. С. 9-73, в главе «проекты реформирования». С. 23-28.

<sup>538</sup> Там же.

<sup>539</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 76-86.

при Совете Министров СССР и Союз кинематографистов СССР полагают, что существующие формы организации производства и проката фильмов во многом себя изжили и требуют коренных изменений»<sup>540</sup>. «Дело в том, что существующая ныне система планирования и финансирования фильмопроизводства и действующие экономические принципы не направлены на достижение наилучших результатов в создании высокохудожественных фильмов с наименьшими затратами»<sup>541</sup>. «Ныне действующая экономическая система... отрицательно повлияла и на организацию производственного процесса...»<sup>542</sup>. И так далее. И на все эти проблемы были разработаны решения, только они были связаны в первую очередь с введением элементов рыночной экономики и предоставлении большей свободы кинематографистам.

Но радикальная реформа не была одобрена ЦК КПСС. Вместо этого проекта 2 августа 1972 г. вышло постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»<sup>543</sup>, которое содержало критику деятельности Кинокомитета, который «слабо осуществляет государственное руководство развитием киноискусства, ... в ряде случаев подходит к оценке выпускаемых фильмов с заниженными идейно-художественными критериями»<sup>544</sup>. Вместо рыночного реформирования отрасли была создана система госзаказов и усилен идеологический контроль.

#### - Кризис ЭТК.

Практически сразу стало ясно, что всё будет не так просто. По словам Г.Н. Чухрая «работать было невероятно трудно. Никто не совал нам палки в

---

<sup>540</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 76.

<sup>541</sup> Там же. С. 77.

<sup>542</sup> Там же. С. 78.

<sup>543</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 12. 1971-1975. М., 1986. С. 263-268

<sup>544</sup> Там же. С. 264.

колеса, но так умело подсыпали в буксы песочек, что колеса не вертелись»<sup>545</sup>. Главная проблема заключалась в том, что другие студии не хотели предоставлять свои павильоны из-за собственных напряженных графиков<sup>546</sup>. Начались и сложности с цензурой у первых, снятых в 1967 г., фильмов Экспериментальной киностудии.

16 мая 1968 г. Секретариат правления Союза кинематографистов обсуждал доклад С. Герасимова для Пленума Союза, который должен был оценить развитие советской кинематографии последних лет. На этом заседании наиболее жёсткая критика прозвучала из уст заведующего сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаша (который в 1972 г. стал председателем Кинокомитета), в том числе и в адрес картин ЭТК. Фильм «Фокусник» (1967) П. Тодоровского, в котором свою единственную главную роль исполнил З. Гердт, был раскритикован как произведение, «которое недоговорено, ... непонятно, для чего оно»<sup>547</sup>. Но совсем тяжелая ситуация сложилась с альманахом «Начало неведомого века» (1967), снятым к юбилею Октябрьской революции, и состоящим из новелл «Ангел» А.С. Смирнова и «Родина электричества» Л.Е. Шепитько. Новеллу «Ангел» Ф.Т. Ермаш объявил антисоветским произведением: «Ведь там Смирнов дошел до понимания места человека в жизни общества с позиций «Голоса Америки». Ведь это же так. Ведь «Голос Америки» перед 50-летием подбрасывал нам все время идеи, что Октябрьская Революция бедствия, страдания – и только. Это было в «Ангеле»... Так умудриться исковеркать рассказ! Это ведь серьезная вещь. К этому надо подойти серьезно»<sup>548</sup>. В итоге обе новеллы, как описано выше, были положены на «полку»<sup>549</sup>.

Организационные и идеологические трудности ставили под вопрос само существование студии. 24 июня 1968 г. на заседании Кинокомитета прошло

---

<sup>545</sup> Загадка Григория Чухрая. Интервью с В.Э. Матизином. // Советский экран, 1990. №3. С. 24.

<sup>546</sup> Михайлов В. Указ. ст. С. 237.

<sup>547</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 65.

<sup>548</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 63.

<sup>549</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 32-54.

обсуждение работы ЭТК. В.А. Познер и Г.Н. Чухрай извинялись за появление картин «Фокусник» и «Начало неведомого века», ссылаясь на своеволие режиссёров<sup>550</sup>. Обсуждался вопрос технических сложностей. И в конце дискуссии Г.Н. Чухрай сделал вывод: «Продолжать эксперимент в таком виде уже нельзя, нужно установить сотрудничество с Мосфильмом, который дал принципиальное согласие»<sup>551</sup>. В итоге ЭТК была приписана к «Мосфильму» и получила название Экспериментальное творческое объединение (ЭТО). На обсуждении 24 июня 1968 г. директор киностудии В.Н. Сурин хвалил принципы ЭТК и говорил о том, что подчинение её «Мосфильму» приведёт к осуществлению этой системы в «общемосфильмовском порядке»<sup>552</sup>. Однако превращение ЭТК в ЭТО «Мосфильма» на деле существенно сократило его самостоятельность.

#### - ЭТО в 1968-1975 гг.

Перемена в статусе привела к тому, что проблема с арендой павильонов была решена, но появились другие. По слова исследователя В. Михайлова ЭТО стало вызывать сильное недовольство в коллективе «Мосфильма». Прибыль объединения уходила в ЭТО, обеспечивая легендарные гонорары избранным режиссёрам. Зато убытки отдельных картин ложились на всю студию<sup>553</sup>. Редактор ЭТО В. Огнёв сетовал на то, что из-за погони за зрительским успехом «вскоре, никого не обижая и не увольняя, ЭТО превратили в объединение ... комедийных (!) фильмов»<sup>554</sup>. Тем не менее, объединение активно работало, принося огромные прибыли. Действительно, фильмы, которые были на нём сняты, по большей части относятся к более популярному комедийному жанру, и не относились к авторскому и экспериментальному кино. Но почти все они заслужили настоящую

<sup>550</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 178-219.

<sup>551</sup> Там же. Л. 221-223.

<sup>552</sup> Там же. Л. 234.

<sup>553</sup> Михайлов В. Указ. ст. С. 242.

<sup>554</sup> Огнёв В.Ф. Указ. ст. С. 4.

народную любовь, занимая верхние строчки по сборам, а сегодня многие из них признаны классикой. На объединении были сняты 38 фильмов<sup>555</sup>, среди которых «Не горюй» (1969), «Совсем пропащий» (1973, участник конкурсной программы Каннского кинофестиваля 1974 г.) и «Афоня» (1975, лидер проката, который посмотрело 62,2 млн. зрителей) Г. Данелия, «12 стульев» (1971), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973, лидер проката, более 60 млн. зрителей) и «Не может быть» (1975, более 50 млн. зрителей) Л. Гайдая. К другим жанрам относятся «Белое солнце пустыни» (1970) В. Мотыля, «Земля Санникова» (1973) А. Мкртчяна и Л. Попова, «Раба любви» (1974) Н. Михалкова и «Табор уходит в небо» (1976, лидер проката, 64,9 млн. зрителей) Э. Лотяну. По этим картинам можно судить, насколько успешным было объединение с точки зрения экономики и зрительского успеха.

Руководство не могло не отмечать эти достижения. Возглавивший Госкино Ф.Т. Ермаш отдавал должное деятельности ЭТО на Всесоюзном совещании работников кино 4 апреля 1973 г.: «Экспериментальное творческое объединение «Мосфильма» разработало и претворило в жизнь важные принципы технологии производства фильмов и материального стимулирования работников кино за создание картин высокого идейно-художественного качества»<sup>556</sup>. Эти принципы, снижающие стоимость кинопроизводства и стимулирующие создание высокохудожественных картин, не раз вызывали одобрение руководства.

О стремлении В.Н. Сурина осуществлять принципы ЭТК на всём «Мосфильме» уже говорилось. Сменивший его на посту директора Н.Т. Сизов тоже собирался осуществлять эти идеи. Г.Н. Чухрай рассказывал, как директор обратился к нему с вопросом, можно ли перевести весь «Мосфильм» на систему ЭТО. Г.Н. Чухрай выступил против этого, и предложил свой вариант: «У нас сейчас 2,5 миллиона рублей, которые я не могу вложить в производство, а тратить их на другие нужды не имею права.

---

<sup>555</sup> Чухрай Г.Н. Указ. соч. Л. 166.

<sup>556</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 948. Л. 53.

Я готов передать их другой студии, желающей работать по нашей системе. Я отдам ей и 50% наших сотрудников, уже освоивших систему. И пусть работают. Скоро и у них появятся «лишние деньги», мы сложим их с нашими «лишними» и организуем еще одну студию. Распространение будет вестись по методу деления живой клетки». Если же распространить эту систему сразу на весь кинематограф, будет «хаос»<sup>557</sup>.

Но предложенный вариант осуществляться не стал, директор «Мосфильма» стал разрабатывать вариант введения некоторых принципов «Эксперименталки» во всей киностудии. В 1973 г. для внедрения принципов Г.Н. Чухрая, на «Мосфильме» была создана специальная комиссия по обобщению опыта ЭТО, а в 1974 г. Н. Сизов предлагал отделить производственную базу «Мосфильма» от творческой и перевести творческие объединения на хозрасчёт<sup>558</sup>. Но эти планы так и не осуществились.

#### - Закрытие ЭТО и «Базовая модель перестройки советского кинематографа».

Несмотря на признание эффективности принципов ЭТО руководством, в 1976 г. объединение было закрыто. Конкретные причины этого не вполне ясны. Опубликовавший приказы о закрытии В.И. Фомин отметил, что нет типичных подготовительных справок, материалов и вариантов этих приказов. Из этого он делает вывод, что либо закрытие было инициировано партийным руководством, либо председатель Госкино Ф.Т. Ермаш поддержал закрытие объединения, которое своими успехами подчёркивало неудачи всей киноотрасли<sup>559</sup>. Решение было принято без предварительных обсуждений. Официально было объявлено, что принципы ЭТО «не стимулировали создание масштабных картин на современную и историко-революционную темы». Таким образом, на первый план выдвигались идеологические причины закрытия. ЭТО было преобразовано в шестое творческое

---

<sup>557</sup> Чухрай Г.Н. Там же. Л. 185-186.

<sup>558</sup> Михайлов В. указ. статья. С. 243.

<sup>559</sup> После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 248-249.

объединение «Мосфильма» с «распространением на него принципов... действующих ныне во всех творческих объединениях киностудии «Мосфильм»»<sup>560</sup>. А 3 мая 1976 г. вышел приказ Ф.Т. Ермаша о ликвидации этого шестого объединения «Мосфильма»<sup>561</sup>.

Таким образом, система ЭТК-ЭТО Г.Н. Чухрая и В.А. Познера, соединившая советскую систему управления кинематографом с рыночными принципами, и заинтересованная в создании высокохудожественных фильмов, вместо увеличения количества снимаемых картин и повышения их стоимости, показала свою эффективность. Но технические и идеологические (включая запрет альманаха «Начало неведомого века») трудности привели к тому, что ЭТК в 1968 году был подчинён «Мосфильму» в качестве ЭТО. Принципы ЭТК/ЭТО неизменно привлекали кинособрество, руководителей «Мосфильма» и Госкино, что привело к ряду попыток реформировать весь кинематограф на основе этих принципов. Но партийное руководство проекты реформирования не поддержало, так что Экспериментальное объединение оказалось не нужным, и было закрыто в 1976 году.

#### 4. Доклад С.А. Герасимова «Наступательная сила нашего искусства».

Почти сразу после учредительного съезда Союза кинематографистов в конце 1965 года начинается череда запретов. К 1968 году становится понятно, что значительное количество фильмов оказалось непроходимыми и что расширение идеологических и стилистических рамок киноискусства эпохи «оттепели» закончилось. В этой связи Союзу кинематографистов нужно было дать официальную оценку этим тенденциям и явлениям. Эту задачу должен был решить доклад С.А. Герасимова на Пленуме Союза кинематографистов «Задачи советской кинематографии», подготовленный в связи с апрельским пленумом ЦК КПСС 1968 года. Пленум, состоявшийся 9-

---

<sup>560</sup> После Оттепели: Кинематограф 1970-х. С. 245-247.

<sup>561</sup> После Оттепели: Кинематограф 1970-х. С. 247-248.

10 апреля, был посвящен «актуальным проблемам международного положения и борьбе КПСС за сплоченность мирового коммунистического движения». И в связи с усилением «подрывной политической и идеологической борьбы против социалистических стран, коммунистического и всего демократического движения» указывал на долг партийных организаций «активно выступать против попыток протаскивания в отдельных произведениях литературы, искусства и других произведениях взглядов, чуждых социалистической идеологии советского общества»<sup>562</sup>. Эта часть постановления Пленума ЦК партии стал хорошим поводом для того, чтобы определить рамки идеологической вольности кинематографистов.

С.А. Герасимов выступил с докладом 30 мая на Пленуме Союза кинематографистов<sup>563</sup>, а текст доклада был опубликован в августовском номере «Искусства кино» под заглавием «Наступательная сила нашего искусства»<sup>564</sup>.

Доклад С.А. Герасимова 16 мая 1968 г. предварительно обсуждался Секретариатом правления Союза кинематографистов<sup>565</sup>. Для его обсуждения собрались руководители отечественного кинематографа, в том числе: первый секретарь правления Союза кинематографистов Л.А. Кулиджанов, зачитывавший доклад С.А. Герасимов, отвечающий за зарубежные контакты и идеологию СК секретарь правления Союза А.В. Караганов, председатель Кинокомитета А.В. Романов, заведующий сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаш и другие видные члены Союза.

В фонде С.А. Герасимова в РГАЛИ сохранился текст доклада с пометками<sup>566</sup>. Этот вариант доклада был подготовлен уже после обсуждения, что доказывает использование в качестве негативного примера интервью Я.

---

<sup>562</sup> Информационное сообщение о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза. // Комсомольская правда. 11 апреля 1968. С. 1.

<sup>563</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118. Л. 9-45.

<sup>564</sup> Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства. // Искусство кино, 1968 г. №8. Л. 8-27.

<sup>565</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372.

<sup>566</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 373.

Прогазки<sup>567</sup>, которое впервые было подробно рассмотрено А.В. Карагановым на обсуждении<sup>568</sup>.

Пометки на документе сделаны двумя разными ручками, одни синей, другие чёрной. Синие не представляют интереса: это обычные правки ошибок и опечаток. Скорее всего, это авторские правки.

Намного интереснее пометки, сделанные черным цветом. Это идеологические исправления, пожелания, полемические замечания, указания о необходимости уточнения. Наиболее вероятно, что эти комментарии были сделаны председателем Кинокомитета. И анализ документов, написанных А.В. Романовым от руки<sup>569</sup>, показал, что это действительно его почерк. Особенно характерным признаком можно называть необычную лигатуру «ст», напоминающую «у».

Таким образом, мы можем проследить разные стадии создания этого документа и лучше понять степень влияния Кинокомитета на Союз кинематографистов.

#### - Враждебные силы и кинематограф Чехословакии.

Доклад С.А. Герасимова подробно освещал успехи отечественного кино, его жизнеутверждающие задачи и недостатки. Значительная часть текста была посвящена отмеченному Пленумом ЦК КПСС «обострению идеологической борьбы». Подробно рассматривается вопрос о международной идеологической обстановке. Как его трактовал А.В. Романов: «вопрос о кризисе буржуазной идеологии и связанном с ним кризисе искусства»<sup>570</sup>. Но помимо общих фраз о «враждебной обстановке» и буржуазной критике, отвергающей «жизнеутверждающее искусство» всплывает конкретная и весьма актуальная на тот момент проблема

---

<sup>567</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 373. Л. 19-21.

<sup>568</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 25.

<sup>569</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 372. Л. 64.; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 2154А. Л. 12.

<sup>570</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. № 372. Л. 7.

чехословацкого кинематографа, который в 1960-е годы активно развивался и занимал одно из ведущих мест в мире, неизменно завоёвывая призы на большинстве международных кинофестивалей. Это явление получило название «Чехословацкая новая волна». В своих фильмах И. Менцель, М. Форман, Я. Новак, Я. Кадар делали по существу то же, что и многие молодые советские режиссёры, столкнувшиеся с трудностями: переосмыслили современность и исторические события, прежде всего, с точки зрения обычных людей. После января 1968 года, прихода к власти А. Дубчека и наступления «Пражской весны» чехословацкий кинематограф стал ещё более свободным, увидели свет некоторые запрещённые картины<sup>571</sup>. Так что руководству Кинокомитета пришлось реагировать на ситуацию в Чехословакии, которая была подвергнута критике на специальном заседании 29 мая<sup>572</sup>.

В этом ключевом внешнеполитическом вопросе Союз кинематографистов целиком поддержал Кинокомитет. А. Герасимов первым спросил о необходимости включения в доклад «некоторых критических «протуберанцев» в сторону «чехов»»<sup>573</sup>. С резкой критикой «чехов» выступил секретарь Союза, отвечающий за международные связи А.В. Караганов, подробно разобрал фильм К. Кахини по сценарию Я. Прохазки «Поезд на Вену», как антисоветский, и интервью сценариста, где тот резко высказывался, в том числе, о К. Марксе и В. Ленине<sup>574</sup>. С. Герасимов включил эту критику в доклад. О другом упомянутом на обсуждении фильме – документальной картине о «Пражской весне» «Время, которое мы переживаем», С. Герасимов сказал следующее: «Можно ли рассматривать такую затею как выступление злых сил? Скорее как проявление слабости и недомыслия под напором злых сил, которые орудуют сейчас с особым

---

<sup>571</sup> Форман М., Новак Я. Круговорот. М., 1999. С. 206.

<sup>572</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 496. Л. 101а-121.

<sup>573</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 5.

<sup>574</sup> Там же. Л. 17-26.

усердием и, как мы видим, кое-где не без успеха»<sup>575</sup>. Получалось, что С. Герасимов берёт чехословацких коллег под частичную защиту – как жертв манипуляции «злых сил».

Председатель Кинокомитета комментирует: «Безусловно, это выступление антисоциалистических сил». И в конечном варианте докладчик соглашается с комментарием: «Объективно этот фильм воплощает влияние антисоциалистических сил, которые орудуют сейчас с особым усердием и, как мы видим, кое-где не без успеха»<sup>576</sup>. Советские кинематографисты встали в строй борцов с чехословацкой «ползучей контрреволюцией».

#### - «Опальные» фильмы

Как уже говорилось, в 1966-1968 гг. был положен на «полку» целый ряд фильмов, самыми известными из которых были «Андрей Рублев» А.А. Тарковского и «История Аси Клячиной» А. Кончаловского. На Секретариате правления Союза кинематографистов во время обсуждения этот вопрос был поднят кинематографистом П. Котовым. Который заявил следующее: «Я бы хотел внести три предложения. Во-первых, в докладе надо дать ясную оценку картинам, которые закончены производством и не вышли на экран. Почему не вышли? Никакой ясности нет в том, почему они не вышли. Ссылаются на то, что наверху запретили. О том, что фильмы запрещаются без объяснения причин, и никто их не видит»<sup>577</sup>. На это А.В. Романов ответил достаточно жёстко: «...здесь вспоминались фильмы, которые лежат на полке. Да, лежат. И они будут лежать до тех пор, пока не будут выполнены замечания. ... Вот «Ася хромоножка». Четыре поправки надо внести, и фильм может выйти на экран. А сколько раз мы собирались и говорили по «Рублеву»... нет ни одного мастера, который не сделал бы какие-то замечания. Но, предположим,

---

<sup>575</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 373. Л. 20.

<sup>576</sup> Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства. // Искусство кино, 1968. №8. С. 19.

<sup>577</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 14.

можно не считаться с мнением Романова, Ермаша или кого-то ещё, но с мнением своих товарищей он может считаться»<sup>578</sup>.

Сам С. Герасимов известен тем, что не раз помогал опальным кинематографистам<sup>579</sup> и в данном случае он постарался это сделать как можно аккуратнее и обоснованнее. В качестве примера международного успеха советской кинематографии он привёл победу на венецианском кинофестивале фильма «Иваново детство» А.А. Тарковского, назвав последнего талантливым автором<sup>580</sup>.

С.А. Герасимов подробно разобрал в качестве успешного фильма о революции другой опальный фильм «В огне брода нет» Г.А. Панфилова. Но, упреждая возражения, критикует картину в изображении «жестокостей гражданской войны»<sup>581</sup>. В обоих случаях А.В. Романов с ним полемизирует. В случае с А.А. Тарковским: «нужно ли так? А Чухрай, а Бондарчук, как они?». В случае с Г. Панфиловым: «Тот ли пример? Очень сомневаюсь, особенно первая часть ее просто никуда не годится». В итоговом варианте С. Герасимов оставил оба примера, показательно учтя комментарии: в первом случае привел вместе с А.А. Тарковским Г.Н. Чухрая и С. Бондарчука<sup>582</sup>, а в выступлении не называл А.А. Тарковского талантливым<sup>583</sup>, а во втором добавил замечание о физиологических подробностях, «без которых картина уж во всяком случае, не стала бы хуже»<sup>584</sup>.

#### - Нужен ли «пафос самоизбиения».

При обсуждении на Секретариате СК большую ложку дёгтя добавил заведующий сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаш,

---

<sup>578</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 68-70.

<sup>579</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. С. 140.

<sup>580</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 373. Л. 5.

<sup>581</sup> Там же. Л. 24.

<sup>582</sup> Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства. // Искусство кино, 1968. №8. С. 12

<sup>583</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118. Л. 15.

<sup>584</sup> Там же. Л. 21.

который как представитель партии должен был «активно выступать против попыток протаскивания в отдельных произведениях искусства чуждых социалистической идеологии взглядов»<sup>585</sup>. Он обрушился на целый ряд картин, которые можно отнести к условному «мелкотемью». Особенно досталось режиссёрскому дебюту Г.Ф. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь»<sup>586</sup>.

Далее Ф.Т. Ермаш указал на необходимость высказать отношение к «попыткам протащить буржуазную идеологию в нашу литературу и искусство». О советских киноведах, которые утверждают, что искусство должно быть «вне социально», он отзывается просто: «сукины дети». Но самым ужасным примером «протаскивания буржуазной идеологии» Ф.Т. Ермаш назвал новеллу А.С. Смирнова «Ангел» из киноальманаха «Начало неведомого века», в которой режиссёр «дошел до понимания места человека в жизни общества с позиций «Голоса Америки»»<sup>587</sup>.

После разгромного пассажа Ф.Т. Ермаша даже спокойный и тактичный С.А. Герасимов позволил довольно эмоциональное замечание: «Я бы не впадал в пафос самоизбиения. Я на эту позицию не стану. Если доверяете мне делать доклад, позвольте мне сохранить некоторые позиции. Наш кинематограф в мировой культуре занимает не последнее место, а скорее первое, ... мы попадем в положение унтер офицерской вдовы, которая сама себя высекла с восторгом перед лицом мировой общественности»<sup>588</sup>.

Внести подобную самокритику предлагал и А.В. Романов в одном из комментариев, указывая даже в чём она должна заключаться: «натуралистические и формалистические издержки, прямое и косвенное очернительство, неуважение к зрителю, попытки создавать произведения для элиты...»<sup>589</sup>. Хотя Сергей Аполлинариевич остался верен себе, «не впал в пафос самоизбиения», но признал, что «в практике наших обсуждений

---

<sup>585</sup> Искусство кино, 1968. №8. С. 7.

<sup>586</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 59.

<sup>587</sup> Там же. Л. 61.

<sup>588</sup> Там же. Л. 77.

<sup>589</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 373. Л. 18.

бывает и так, что члены Союза выступают на обсуждениях по принципу защиты своих – завышают оценки, умалчивают о недостатках и просчетах»<sup>590</sup>. Так как почти в таких же выражениях критиковал кинообщество Ф.Т. Ермаш, можно считать эту фразу смягчённым «самоизбиением».

Противоборство А.В. Романова и С.А. Герасимова носит осторожный, но последовательный характер. Первый - скрупулезно в тексте всего доклада делает и без того идеологически выверенный текст ещё более официальным, вставляя слова «советский» и «социалистический». Например: «в нашем обществе» - на полях: «социалистическом»; «современному художнику...» - на полях: «Советскому?»<sup>591</sup>. И с таким же упорством С.А. Герасимов в конечном варианте оставляет всё без изменений.

Обсуждение 16 мая закончилось сравнительно абстрактным постановлением, в котором отмечалась необходимость дальнейшую работу строить на основе идеологических задач, указанных в решениях Апрельского Пленума ЦК КПСС и в целях практического выполнения этих задач провести пленум Союза кинематографистов. А С. Герасимова «просить в своем докладе на предстоящем пленуме учесть высказанные на секретариате замечания»<sup>592</sup>.

Прочтение доклада С.А. Герасимова на заседании V пленума правления Союза кинематографистов 30 мая 1968 года предварялось выступлением Л.А. Кулиджанова. За ним последовали выступления А.В. Караганова о прокатной политике и зарубежных связях Союза кинематографистов, А. Михалевича, (который критиковал самого С.А. Герасимова за поддержку К.Г. Муратовой), Г.Н. Чухрая и В.Е. Баскакова<sup>593</sup>. В их выступлениях, как и в докладе С. Герасимова твёрдо звучали слова лояльности партии. Так что руководство Союза кинематографистов выбрало путь лояльности и компромисса.

---

<sup>590</sup> Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства. // Искусство кино, 1968. №8. С. 25.

<sup>591</sup> Там же. С. 4.

<sup>592</sup> РГАЛИ. Ф.3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 84.

<sup>593</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118.

В итоге, зачитанный 30 мая на пленуме Союза кинематографистов доклад был составлен на высочайшем дипломатическом уровне. Автор доклада пошёл на ряд компромиссов, чтобы иметь возможность хотя бы между строк поддержать тех опальных коллег, кого ещё было возможно поддержать. Он не считал возможным бросать вызов чиновникам. В конце обсуждения Сергей Аполлинариевич сказал о том, что «мы не должны делить Союз и Комитет. У нас свои особенности в практике нашей работы, у Комитета свои особенности, но все-таки мы сидим все вместе за одним столом и решаем вопросы»<sup>594</sup>. Такова была формула отношений киночиновников и ведущих кинематографистов для конца 1960-х гг.: «решать вопросы за одним столом» в духе компромисса.

##### 5. Критика поддержки «опальных» коллег.

В рассмотренном выше докладе С. Герасимова прозвучала критика «поддержки коллег, завышении оценок и умалчивании о недостатках». В ситуации, когда десятки фильмов оказались «на полке» или в «опале», поддержка коллег порой играла очень важную роль. И в этой поддержке киносообщество часто выступало единым фронтом, как, например, в случае с фильмом «Скверный анекдот». Руководство Союза кинематографистов, выбравшее тактику компромисса и стремящееся в трудных случаях к тому, чтобы уговорить режиссёра внести исправления ради спасения картины, оказалось бессильно против этой поддержки. Что видно по тому же обсуждению «Скверного анекдота», когда Л.А. Кулиджанов и А.В. Караганов резко выступили против «пафоса поддержки». Важно рассмотреть яркое и важное явление этой поддержки и действия власти против него.

Самым простым действием была простая поддержка «опального» коллеги. Тому, чей фильм признавался не только идеологически ошибочным, но и художественно несостоятельным (третья категория, которая была выдана

---

<sup>594</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118. Л. 79.

фильмам «Долгие провода» К.Г. Муратовой и «Мольба» Т.Е. Абуладзе формально были признаны художественными неудачами), было очень важно услышать слова поддержки. Эту возможность давали закрытые просмотры на студиях и на секции художественной кинематографии Союза кинематографистов. Такие просмотры устраивались уже на рубеже 1950-60-х гг. Во время критического обсуждения фильма «Неотправленное письмо» М. Калатозова (1959) на заседании партийного бюро парторганизации Управления по производству фильмов 15 февраля 1960 г. главный технолог Управления весьма резко высказался в адрес подобных просмотров: «Вот, например, в нашем доме кино бывает два просмотра: один – для «черной», демократической публики..., а другой... - это сеанс для «высшей знати». На первом сеансе публика смотрит, чем-то возмущается, что-то одобряет, идут какие-то разговоры – кому нравится, кому нет. На втором сеансе – разговоры другого рода, там идут необыкновенные похвалы в адрес постановщиков, их целуют, пожимают руки, обнимают и т.п.»<sup>595</sup>.

В середине 1960-х такие просмотры стали привычной составляющей жизни кинообщества. В.Н. Наумов описывает один из таких просмотров во время борьбы за «Скверный анекдот»: «Зал был набит до отказа. ...На просмотре были Твардовский, Эренбург, Евтушенко и много других известных писателей.

Евтушенко впоследствии написал мне: «...лучшие фильмы всех времен и народов «Огни большого города» и «Скверный анекдот»...»<sup>596</sup>. Уже приводилось обсуждение фильма К.Г. Муратовой «Долгие провода» в Союзе кинематографистов, на котором писатель И. Бондин сказал: «Я должен сказать совершенно искренне и прямо: на мой взгляд, родился огромный художник. Я уже Киру поцеловал, когда она проходила мимо»<sup>597</sup>. Высокая похвала на подобном просмотре звучала в адрес А. Аскольдова и его фильма

---

<sup>595</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. В.И. Фомин. М., 1998, С. 127.

<sup>596</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 180.

<sup>597</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 557. Л. 7.

«Комиссар»<sup>598</sup>. Такая поддержка осуществлялась во второй половине 1960-х гг. практически каждому «опальному» фильму.

Большую роль играла поддержка в печати. Как яркий пример подобных публикаций можно привести критику фильма «Мне двадцать лет» (первоначально «Застава Ильича») М.М. Хуциева, который вышел в прокат через два года после разгромной речи о нём Н.С. Хрущёва. После выхода фильма на экраны в 1965 г. журнал «Искусство кино» посвятил ему особый раздел в рубрике «новые фильмы», где был опубликован целый ряд положительных отзывов ведущих кинематографистов<sup>599</sup>. Хотя были и скептические высказывания. Так, критик Л. Крячко писала: «Гражданская, общественная тема в фильме если не притушена, то отодвинута на задний план. ... останется пища для самостоятельных размышлений зрителей над правдивым и сложным жизненным материалом. Чувства же пафоса, душевного возрождения, на которое претендуют авторы в конце фильма, не возникает»<sup>600</sup>. Интересно, что никто из авторов не был участником предыдущих обсуждений картины на заседаниях первого творческого объединения киностудии им. М. Горького и, судя по всему, большинство из них видели её впервые.

Эти отзывы предваряются коротким напоминанием, что «в своё время материалы фильма «Мне двадцать лет» были подвергнуты серьезной критике»<sup>601</sup>. Её отклики видны в некоторых высказываниях: «Меня «пугали» пессимизмом этого произведения»<sup>602</sup> (режиссёр И. Хейфиц), «Чрезвычайно сложный, долгий и трудный процесс создания фильма «Мне двадцать лет» завершён»<sup>603</sup> (сценарист В. Соловьев).

Почти восторженно о фильме пишут И. Хейфиц: «Фильм «Мне двадцать лет», как и всякий по-настоящему большой и глубокий фильм, ставит

---

<sup>598</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 402. Л. 58.

<sup>599</sup> Искусство кино, 1965. №4. С. 27-46.

<sup>600</sup> Там же. С. 36.

<sup>601</sup> Там же. С. 27.

<sup>602</sup> Там же.

<sup>603</sup> Там же. С. 28.

огромное количество вопросов»<sup>604</sup>; сценарист В. Соловьев: «всю первую часть картины, всю целиком, без единого пропуска, я люблю нежно, люблю, как воспоминания своей юности...»<sup>605</sup>; режиссёр Ю. Райзман: «Мне приятно и интересно жить среди людей этой картины»<sup>606</sup>; В. Шукшин: «Я как зритель благодарен Марлену Хуциеву за его последнюю картину»; актёр С. Юрский: «Он (М. Хуциев – Н.М.) говорит со зрителем как с равным. Искренне. Умно. Страстно»<sup>607</sup>; писатель Е. Дорош: «Хуциев с естественностью и смелостью художника обращается с любимым материалом»<sup>608</sup>. И всё это говорилось о картине, которая два года была на грани запрета. И подобных случаев было достаточно.

Другой способ поддержки заключался в высоком авторитете ведущих советских режиссёров, который они использовали для защиты опальных картин. Как об этом пишет сценарист и один из деятелей Союза кинематографистов, а до этого редактор «Мосфильма» Б. Добродеев: «В этом вечном противостоянии нам помогало то, что ряд наших мастеров занимал видное положение не только в кино, но и в общественной жизни страны – Пырьев, Герасимов, Ромм, Чухрай и другие. Их авторитет был очень весом.

Наши «аварийные бригады» выезжали в 1960-1970-е годы во многие республики, но некоторые фильмы и на периферии, и особенно в Москве и Питере все равно запрещались, ложились «на полку» на годы, а то и десятилетия»<sup>609</sup>. Одной из первой спасённых таким образом картин стала «Баллада о солдате» Г.Н. Чухрая (1959), которую министр культуры Н. Михайлов обвинил в «дегероизации», но которую поддержали М. Ромм,

---

<sup>604</sup> Искусство кино, 1965. №4. С. 28.

<sup>605</sup> Там же. С. 29.

<sup>606</sup> Там же. С. 33.

<sup>607</sup> Там же. С.36.

<sup>608</sup> Там же. С. 46.

<sup>609</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... М., 2010, С. 229-230.

С. Герасимов, И. Пырьев, Ю. Райзман<sup>610</sup>. Такой способ срабатывал, если картина испытывала трудности с республиканским Кинокомитетом и без особых изменений могла быть принята союзным. «Баллада о солдате» (которая была снята за четыре года до образования Кинокомитета) несмотря на противодействие министра культуры, нашла поддержку не только у ведущих кинематографистов, но и у партийного руководства<sup>611</sup>. Б. Добродеев рассказывает о том, как «аварийными бригадами» были спасены картины М. Калика «Человек идет за солнцем» и М. Богина «Двое». В случае, если трудности картины заключались не в придирках местной власти, а в серьёзных отклонениях от канонов, такой способ не срабатывал.

Тогда кинематографисты, которые могли повлиять на ситуацию, начинали бороться за то, что в фильм разрешили внести поправки вместо того, чтобы класть его на «полку». Так, после того, как в Кремле на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 г. Н. Хрущев выступил с критикой картины «Застава Ильича», С. Герасимов начал бороться именно за поправки. Уже 12 марта в связи с этим было созвано заседание Первого творческого объединения киностудии имени М. Горького, на котором в ключевых выступлениях С. Герасимова, С. Росточки, директора фильма Н. Петрова, организатора кинопроизводства В. Марона звучала тема доработок, которые будет делать дальше именно М. Хуциев, за которого С. Герасимов лично ручался: «я не могу представить себе, чтобы автор при своем состоянии здоровья мог бы от подобной работы (внесения поправок – Н.М.) отказаться. Это не тот автор – Марлен Хуциев»<sup>612</sup>. Уже подробно разбиралось заседание Кинокомитета 29 декабря 1967 года, которое целиком было посвящено вопросу дальнейшей работы над «Комиссаром» А. Аскольдова<sup>613</sup>, и С. Герасимов, К. Симонов, М. Донской и

---

<sup>610</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. В.И. Фомин. М., 1998, С. 182.

<sup>611</sup> Там же.

<sup>612</sup> Деменюк А. «Застава Ильича» - урок истории. // Искусство кино, 1988. №6. С. 95-117, С. 115.

<sup>613</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 402.

Л. Трауберг выступили за дальнейшую работу над фильмом. На собрании художественного совета «Мосфильма» 31 мая 1967 г., посвященного положению с картинами «Андрей Рублев» и «Ася Клячина», М.И. Ромм предложил успокоить А.А. Тарковского и уговорить внести очередные поправки<sup>614</sup>. Таким образом, Союз кинематографистов выступал своеобразным буфером между режиссёром и Кинокомитетом. Стремлением спасти фильм, видимо, объясняется и то, что С. Юткевич перемонтировал «Цвет гранта» С.И. Параджанова. Этот способ спасал фильм, если поправки действительно вносились. Хотя в случаях с фильмами «Любить» и «Интервенция» не помогли и исправления.

Последним средством, которое могли применить кинематографисты – было обращение к партийному руководству. Так И.А. Пырьев, узнав, что Н.С. Хрущёв планирует распустить Оргкомитет союза кинематографистов, стремился поговорить с ним, чтобы разубедить. И горячее выступление Г.Н. Чухрая на встрече государственных деятелей с творческой интеллигенцией в марте 1963 года перед первым секретарём ЦК КПСС спасло будущий Союз кинематографистов<sup>615</sup>. Выше описывалось, как деятели культуры в течение нескольких лет писали письма в ЦК, прося выпустить на экраны «Андрея Рублёва». В защиту фильма Г.И. Полоки «Интервенция» актёры, снимавшиеся в нём пишут письмо лично Л.И. Брежневу<sup>616</sup>. Подобные письма, как и любое обращение в ЦК КПСС, обращали на себя внимание, и соответствующие инстанции отчитывались по поднятому вопросу, но редко меняли судьбы картин в положительную сторону.

Киносообщество не только держало оборону, защищая картины, но и переходило в атаку, порой оспаривая и ставя под сомнение решения руководства. Одно из наиболее жёстких высказываний позволил себе И.А. Пырьев ещё во время борьбы с Министерством культуры за создание

---

<sup>614</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 48.

<sup>615</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было... С. 423.

<sup>616</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. В.И. Фомин. М., 1998, С. 165-168.

самостоятельного кинематографического ведомства в заключительной речи на IV Пленуме Оргкомитета работников кинематографии 9 февраля 1962 г., предложив «сменить аппарат министерства и Главка и послать его на производство...а пока... руководство кинематографией утвердить здесь, на Васильевской улице (где находился Оргкомитет и позже Союз кинематографистов – Н.М.), в нашем прекрасном здании»<sup>617</sup>. По существу, любая поддержка критикуемого руководством фильма могла восприниматься, как противодействие решениям власти. На рассмотренном выше бурном обсуждении «Скверного анекдота» на заседании Президиума Союза кинематографистов СССР 7 и 8 января 1966 г.<sup>618</sup> обличительное выступление главного редактора Кинокомитета Е.Д. Суркова само было раскритиковано многими участниками обсуждения. Ярким примером прямой критики руководства кинематографом было обсуждение 31 мая 1967 г. на художественном совете «Мосфильма» ситуации с «Андреем Рублевым» и «Асей Клячиной», на котором А.А. Алов назвал причиной запретов царящую в Кинокомитете «атмосферу подозрительности, изощенного поиска пороков, которых не существует»<sup>619</sup>. А дружная критика присуждения фильму третьей категории, как на приведённом выше обсуждении на секции художественной кинематографии Союза кинематографистов 27 октября 1971 г. фильма «Долгие проводы», была скорее обычным явлением. Понятное дело, что руководство Кинокомитета и сектора кино было этим недоволено. Не говоря о партийном руководстве: по свидетельству В.Е. Баскакова можно увидеть, как воспринималась ситуация с «Андреем Рублевым» «сверху»: «...попытки спасти картину не прекращались и это очень раздражало руководство»<sup>620</sup>.

---

<sup>617</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. В.И. Фомин. М., 1998, С. 195-196.

<sup>618</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165.

<sup>619</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 48.

<sup>620</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 135.

Так что групповая поддержка «опальных» коллег регулярно вызывала недовольство руководства.

Возмущение руководства вызывало, прежде всего, то, что фильмы, которые им были осуждены или раскритикованы, получали положительные отзывы в кинособщиестве. Выходило, что кинематографисты не просто ставили под сомнение мнение Кинокомитета и даже Отдела культуры, а прямо противоречили ему. Это противостояние стало открыто выражаться с рубежа 1950-1960-х гг. В докладной записке в ЦК 23 марта 1961 г. заведующий Отделом культуры Д. Поликарпов и, в тот момент бывший заведующим сектором кино, В.Е. Баскаков сообщали о поддержке коллегами картины Э.А. Рязанова «Человек ниоткуда»: «Обращает на себя внимание то обстоятельство, что художественно несостоятельная картина «Человек ниоткуда» нашла поддержку со стороны некоторых руководителей Союза работников советской кинематографии СССР, и, в частности, т. Пырьева И.А., а также руководства киностудии «Мосфильм»». И.А. Пырьев, С. Юткевич и другие даже выступили против решения выпустить картину в ограниченном числе копий, требуя выпустить её в широкий прокат<sup>621</sup>. На IV Пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии 6-9 февраля 1962 г., на котором И.А. Пырьев предлагал передать управление кинематографией Оргкомитету, М.И. Ромм резко выступил в адрес министра просвещения РСФСР Е.И. Афанасенко, «за то, что тот на одном из обсуждений покритиковал фильм режиссера Ю.Я. Райзмана «А если это любовь?» «Что же такое фигура Афанасенко, - сказал М. Ромм, - как не прямое последствие культа личности! И почему режиссер обязан слушать суждения этого дикого человека»...»<sup>622</sup>. Так что, говоря словами С.А. Герасимова, которые он сказал

---

<sup>621</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. В.И. Фомин. М., 1998, С. 129.

<sup>622</sup> Там же. С. 195.

после критики Н.С. Хрущёва в адрес «Заставы Ильича», что у партии «тысячу раз есть причины рассердиться»<sup>623</sup>.

Отдельно критиковалась практика закрытых просмотров кинематографистами не вышедших и столкнувшихся с трудностями картин. В цитирувавшемся выше заседании партийного бюро парторганизации Управления по производству фильмов 15 февраля 1960 г., такие просмотры описывались весьма возмущённо. Практика как таких просмотров, так и их критика продолжается в течение всех 1960-х гг. При обсуждениях фильма А.Я. Аскольдова «Комиссар» 29 декабря 1967 г. на заседании Кинокомитета режиссёр И.В. Чекин обвинил организаторов таких просмотров в нанесении большого вреда при работе над фильмами: «...не очень красиво были организованы «интимные» просмотры, которые, как мне кажется, вообще не соответствуют понятию обсуждения произведения искусства в театре или в кино, когда приглашались отдельные группы, которые, кстати сказать, восторженно поддерживали режиссера в некоторых его заблуждениях. И благодаря этому он тем более настойчиво продолжал отстаивать свои позиции»<sup>624</sup>. Заведующий сектором кино Ф.Т. Ермаш поддержал эту критику: «...я думаю, что Комитет должен будет, очевидно, издать специальный приказ по поводу всякого рода просмотров незавершенных произведений. Мы от этого несем столько бед, столько хлопот, что из-за этого лишены возможности работать в нормальной обстановке»<sup>625</sup>.

Из этих высказываний можно увидеть, в чём была настоящая причина недовольства поддержкой опальных коллег. Эта поддержка, по мнению руководства, мешала внесению необходимых исправлений в картины.

5 июня 1968 года заместитель заведующего Отдела культуры ЦК КПСС З. Туманова в сообщении о собрании партийного актива на киностудии «Мосфильм» по итогам апрельского пленума ЦК КПСС сообщила, что на

---

<sup>623</sup> Деменюк А. «Застава Ильича» - урок истории. // Искусство кино №6, 1988, С. 95-117, С. 101-102.

<sup>624</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 402. Л. 58.

<sup>625</sup> Там же. Л. 80.

нём критиковалась и работа Союза кинематографистов СССР, в том числе и в связи с закрытыми просмотрами: «На обсуждениях фильмов царит атмосфера захваливания, всепрощения, - отмечал т. Монахов, - неудачный, примитивный фильм «Крепкий орешек» не вызвал на обсуждении в Союзе ни одного критического замечания»<sup>626</sup>. Запретить подобные просмотры совсем так и не вышло, но в 1970-е гг. они практически потеряли своё значение. Пик активности обсуждений после подобных просмотров пришёлся на 1960-е гг., когда их участники верили, что их мнение может изменить судьбу «опального» фильма.

Противники «опальных» картин, их авторов и защитников, использовали несколько типичных аргументов. Один из главных аргументов, используемых в споре с теми, кто защищал своих коллег и их фильмы, заключался в следующем: хваля и защищая даже талантливый фильм, в котором есть ошибки можно сбить с толку автора. Как правило, речь шла о молодых авторах, так что защита фильма молодого коллеги объявлялась важной ошибкой в деле идеологического воспитания художника.

Так на заседании секретариата правления Союза кинематографистов в мае 1968 года Ф.Т. Ермаш критиковал не столько фильм П.Е. Тодоровского, сколько тех, кто его хвалил: «А с похвалой в адрес «Фокусника» я никак не могу согласиться. Я не понимаю, как можно хвалить произведение, которое недоговорено, когда непонятно, для чего это. ... Вместо того чтобы помочь Тодоровскому, показать, что он где-то не то сделал – его сбивают»<sup>627</sup>.

Почти те же аргументы использовал кинокритик А. Михалевич на заседании V пленума правления Союза кинематографистов СССР 30 мая 1968 г., споря с С. Герасимовым, который в статье «А если без пьедестала» хвалил «Короткие встречи» К.Г. Муратовой<sup>628</sup>: «Не мало ли для ученицы большого Герасимова - быть только эпизодом в полемике против

---

<sup>626</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 199-202.

<sup>627</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 65.

<sup>628</sup> Литературная газета 1968 №2 10 января, С. 8.

пьедесталов, в общем-то в нашей эстетике - поверженных?»<sup>629</sup> Позже он расширенно повторил свою критику С. Герасимова в статье «Эстетические парадоксы»<sup>630</sup>: «Мне хочется поспорить с С. Герасимовым, с его статьей «А если без пьедестала?» ... Я боюсь, что С. Герасимов оказывает медвежью услугу талантливой Кире Муратовой... Достоверно ли все это? Достоверно. Подлинно? Подлинно. ... А не мало ли этого для кино, для таланта Киры Муратовой? ... Мне кажется, что для ученицы большого мастера Герасимова это малая цель: говорить лишь «с подлинным верно»»<sup>631</sup>.

В.Е. Баскаков также особо останавливался на этом вопросе: «А сколько слабых фильмов или фильмов ученических выдается в статьях за некие фильмы-поиски. Так случилось с рецензией А. Хмелика на фильм «Женя, Женечка и «Катюша»»<sup>632</sup>. Автор даже не пытается как-то разобрать картину, раскрыть ее достоинства, выявить недостатки. Он просто говорит: «замечательно»»<sup>633</sup>. Короткая статья, поддерживающая фильм, который подвергся резкой критике и прошедший через целый ряд поправок<sup>634</sup>, вызвала окрик за вмешательство в борьбу больших сил вокруг фильма. Но этим поправкам предшествовала записка В.Е. Баскакова директору студии «Ленфильм» И. Киселёву в декабре 1966 года: «В связи с тем, что фильм «Женя, Женечка и «катюша»» из-за серьезных идейно-художественных просчетов не принят Главным управлением художественной кинематографии - картина возвращается на студию для доработки»<sup>635</sup>. Так что вышло, что А. Хмелик расхваливал картину, которую критиковал сам В.Е. Баскаков (ещё во время работы над фильмом, чего автор статьи вполне мог и не знать), а этого заместитель председателя кинокомитета не мог оставить без ответа.

---

<sup>629</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118. Л. 185.

<sup>630</sup> Михалеви́ч А. Эстетические парадоксы. // Искусство кино, 1968. №9. С. 5-9.

<sup>631</sup> Там же. С. 8.

<sup>632</sup> Искусство кино, 1967. №9. С. 47-48.

<sup>633</sup> Баскаков В. Спор продолжается. М., 1968, С. 201.

<sup>634</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1006. Л. 32-34.

<sup>635</sup> Там же. Л. 31.

Часто мог использоваться аргумент, заключающийся в том, что новаторские фильмы были непопулярны у зрителя. Секретарь Союза кинематографистов А.В. Караганов, апеллируя к зрительскому неудачу критиковал ряд «опальных» фильмов, вышедших в прокат, в частности «Короткие встречи» К.Г. Муратовой: «Полупустыми залами он (зритель) голосовал против многих фильмов, которые в кинематографической среде встречались с одобрением, а подчас даже превозносились как очень современные и новаторские»<sup>636</sup>. Здесь трудность заключается в том, что сказать, насколько был популярен фильм, довольно трудно. Вышедший без рекламы в малом количестве копий фильм не мог привлечь большое количество зрителей, и потому легко мог быть обвинен в неприятии у народа.

Третий аргумент, который использовался чаще в личном общении, заключался в том, что яростная защита может сильнее навредить картине в глазах партийного руководства. На рассмотренном выше обсуждении фильма «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова Л.А. Кулиджанов довольно резко выступил против защитников картины, особенно когда поднялся вопрос о том, не закрывают ли её: «...возникшая здесь нездоровая ажиотация, когда критические замечания сопровождаются гулом неодобрения, а пафос защиты вызывает шквал аплодисментов, беспочвенна и может только навредить картине»<sup>637</sup>. И, как видно, это, по крайней мере, накаляло обстановку и вызывало возмущение у руководства.

В последнем примере важно то, что этот аргумент звучал в речи первого секретаря Союза кинематографистов. Для Кинокомитета было очень важно обеспечить критику «захваливания» коллег со стороны самих коллег и со стороны Союза кинематографистов. А.В. Романов, говоря о необходимых поправках к «Андрею Рублеву», подчеркивал, что эти поправки предлагают не только чиновники, но и режиссёры: «Но, предположим, можно не считаться с мнением Романова, Ермаша или кого-то ещё, но с мнением своих

---

<sup>636</sup> Караганов А.В. Современность фильма. М., 1973, С. 37.

<sup>637</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 192.

товарищей он может считаться»<sup>638</sup>. На рассмотренном выше обсуждении в Союзе кинематографистов фильма А.А. Алова и В.Н. Наумова «Скверный анекдот» звучала критика многих представителей кинособщества. Но одним из самых ярких и жёстких выступлений было выступление И.А. Пырьева. В конце обсуждения А.А. Алов и В.Н. Наумов, благодаря участников, подчеркнули, что благодарность не касается Е.Д. Суркова и И.А. Пырьева. Последний не раз выступал, как в качестве защитника, так и критика тех картин, которые ему нравились или наоборот не нравились. Но здесь он яростно обрушился не только на фильм, но и на его защитников: «...меня пугают три первые оратора. Меня пугает опять боязнь откровенного разговора. Меня пугает эта тенденция: не убить ничего, а защищать. Это может быть хорошо, но до поры до времени»<sup>639</sup>.

Подобная критика художников, заступающих за своих коллег, исходила и из самого Союза кинематографистов (очевидно, здесь сказалось серьёзное давление и Кинокомитета и партии), который был, в общем-то, главной структурой, призванной защищать интересы кинособщества. Но интересы корпорации могли не совпадать с интересами отдельных режиссёров, а руководители Союза не могли забывать о своих связях с партийно-государственным руководством. На заседании секретариата правления Союза кинематографистов 16 мая 1968 г. секретарь и один из главных его деятелей, в том числе отвечающий за идеологию Союза, А.В. Караганов высказался крайне резко в адрес тех, кто защищает чужие фильмы: «Мы много говорим по поводу того, что у нас на Секретариате на обсуждениях были случаи, когда кинематографисты беспринципно становились стенкой на защиту кем-то обижаемого фильма»<sup>640</sup>.

С. Герасимов часто сам выступавший в качестве защитника «опальных» картин теперь и сам осудил подобные действия от лица всего Союза кинематографистов: «В практике наших обсуждений бывает и так, что члены

---

<sup>638</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 70.

<sup>639</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 24.

<sup>640</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 25.

Союза выступают на обсуждениях по принципу защиты своих – завышают оценки, умалчивают о недостатках и просчетах; в таких случаях дурно понятая товарищами солидарность приходит в явное противоречие с принципиальностью, без которой немислимо боевое содружество советских кинематографистов»<sup>641</sup>. С. Герасимов со свойственной ему дипломатичностью описал такие действия по-настоящему аргументировано: получается, что защищать своих, нарочно умалчивая недостатки из междусобойных интересов – плохо, а защита коллег от нападков властей им прямо не осуждается. Интересно, что уже на Пленуме Союза кинематографистов 30 мая, на котором был зачитан этот доклад, А. Михалевич критиковал самого С.А. Герасимова за «захваливание» своей ученицы К.Г. Муратовой<sup>642</sup>.

Как уже говорилось, особое значение имела поддержка «опальных» картин в печати и, прежде всего, в главном печатном органе кинообщества – в журнале «Искусство кино». К примеру, это уже упоминавшиеся публикации о фильмах «Мне двадцать лет» и «Женя, Женечка и “катюша”». Помимо этого журнал подробно освящал события мирового кинопроцесса, что и послужило поводом для критики редакторской политики Л.П. Погожевой.

В октябре 1968 г. в «Огоньке» была опубликована статья «Позиция... но какая?» доктора философских наук В. Разумного<sup>643</sup>. В этой статье журнал обвинялся в пропаганде буржуазного формализма: «Критерием для определения творческой высоты новых фильмов здесь чаще всего служит не успех у зрителей, а как раз наоборот - «мода», наваянная западными «образцами» с их модернистской невнятицей, пессимизмом и отчаянием, с их неумением увидеть в окружающей жизни Человека с большой буквы, героя, неразрывно связанного со своим народом, борца за счастье и благополучие

---

<sup>641</sup> Герасимов. Наступательная сила нашего искусства. // Искусство кино 1968, №8, С. 25.

<sup>642</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118. Л. 183.

<sup>643</sup> Огонёк, октябрь 1968. №43. С. 26-27.

людей»<sup>644</sup>. Эта статья была знаком возможной смены руководства журнала и редакционной политики, с чём Л.П. Погожева решила бороться.

Она разослала письма секретарям ЦК КПСС, где подробно разобрала клеветнический и необоснованный характер этой статьи, прося прекратить гонения на журнал<sup>645</sup>. 30 декабря 1968 г. руководитель Отдела культуры ЦК в своём отчёте разрешил этот спор, встав на сторону критика журнала и не приняв аргументацию Л.П. Погожевой, пояснив: «В течение ряда лет в работе журнала «Искусство кино» имели место серьёзные упущения и ошибки»<sup>646</sup>. Вопрос о смене руководства журнала был решён.

В 1969 г. Л.П. Погожева была снята с поста главного редактора журнала «Искусство кино». На смену ей был поставлен Е.Д. Сурков, один из наиболее одиозных чиновников Госкино, бывший главным редактором Кинокомитета и главный критик «Скверного анекдота». Линия журнала при нём в отношении отечественного кинематографа была не сильно изменена. Но зарубежный кинематограф журналом практически перестал освещаться.

Критика поддержки «опальных коллег» продолжилась и в 1970-е годы. В 1972 г. председателем Кинокомитета стал Ф.Т. Ермаш, который 4 апреля 1973 года на Всесоюзном совещании работников кино, посвященном обсуждению задач работников кинематографии по выполнению решений Центрального Комитета Партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» в своём выступлении жёстко высказался по этому вопросу: «Беспринципные уступки, показное меценатство и либерализм, получившие распространение в последние годы не только на студиях, но и в аппарате, далее нетерпимы»<sup>647</sup>.

Под действием этих и других аргументов, а также организационного давления, угрозы собственным фильмам и карьерам оборона кинематографистов была сломлена. О том, как ситуация изменилась

---

<sup>644</sup> Огонёк, октябрь 1968. №43. С. 26.

<sup>645</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 278-324.

<sup>646</sup> Там же. Л. 325.

<sup>647</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 948. Л.33.

за 1970-е гг. показательно видно в интервью А.Ю. Германа В.И. Фомину: «Конечно, это очень страшно лечиться на полку. Я лежал на полку два раза. Один раз в 71-м году, а второй раз в 82-м году. Так вот в 71-м - это был курорт. Потому что я был окружен друзьями, которые поддерживали меня и любили. А вот в 82-м это было ужасно. ... Я лишился всех. Группа меня бросила»<sup>648</sup>.

## 6. Размежевание киносообщества.

Целенаправленные действия руководства кинематографом на то, чтобы сломить общую поддержку киносообществом «опальных» картин оказались успешными. К тому же запреты 1966-1971 гг. привели к тому, что режиссёры должны были действовать, соотносясь с ними. Это привело к тому, что довольно сплочённая наиболее активная часть киносообщества, во многом определявшая развитие кинематографа в 1950-1960-е гг., стала распадаться. По словам Н. Зоркой «когорта мощных борцов-шестидесятников» распадается<sup>649</sup> и режиссёрам приходится выбирать один из путей: «конфронтация, окончательный разрыв, компромисс, поступление в Госкино на обслуживание госзаказов»<sup>650</sup>. Но порой режиссёры следовали сразу по нескольким из этих путей, скорее стоит говорить о формировании нескольких групп в киносообществе, которые следует описать. Эти группы выделялись и раньше, но до череды запретов указанный выбор не стоял настолько остро.

В 1968 г. умер И.А. Пырьев, инициатор и главный организатор Союза кинематографистов. Несмотря на то, что из-за его сложного авторитарного характера к нему было противоречивое отношение в киносообществе, он был одним из тех, кто его спланировал. В 1971 г. умер М.И. Ромм, который был

---

<sup>648</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 203-204.

<sup>649</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 397.

<sup>650</sup> Там же.

самым надёжным связующим звеном между старшим поколением кинематографистов, официальными режиссёрами и «бунтарями», имея у них одинаково высокий авторитет. И если С.А. Герасимов и И.А. Пырьев порой выступали критиками «опальных» картин и режиссёров, М.И. Ромм был их неизменным защитником. В 1973 г. умер один из самых авторитетных кинорежиссёров Г.М. Козинцев. Уход этих классиков кинематографа тоже способствовал разобщению кинособщества.

В первую группу кинематографистов, сформировавшуюся после запретов 1966-1971 гг., вошли официальные лидеры Союза кинематографистов, которые были тесно связаны с Госкино, будучи его членами и регулярно участвуя в заседании его коллегии. Это С.А. Герасимов, Л.А. Кулиджанов, С.И. Юткевич, С.И. Ростоцкий, С.Ф. Бондарчук, Ю.Н. Озеров, К.М. Симонов. Это «столпы» советской кинематографии, создававшие произведения, признававшиеся хрестоматийными. Конечно, и их творчество раздвигало привычные рамки, и достигало вершин киноискусства. Они признавали необходимость следования принципам соцреализма и служения народу и партии. Насколько они сами разделяли официальную идеологию сказать трудно. В эту же группу входил и Г.Н. Чухрай. Он был самым оппозиционным власти «классиком». Среди «классиков» только его фильм «Трясина» (1977) в 1970-е гг. оказался на грани запрета. Эти режиссёры неизменно выступали на съездах и пленумах Союза кинематографистов и направляли его деятельность.

Другая группа состояла из тех, кто условно принял путь «компромисса». Это те режиссёры, которые уже подпадали под запреты, были противниками сложившейся системы советской кинематографии, но не выражали активно свою позицию. Они не подпадали под новые запреты, снимали картины, соотносясь с обозначенными границами дозволенного, но сохраняли своё недовольство. Это А.А. Алов и В.Н. Наумов, Э. Рязанов, Г. Полока, А. Кончаловский (до эмиграции), Ю.Г. Ильенко, В.С. Бычков, К.К. Кийск, А.Ю.

Герман, Э.Г. Климов и другие. К ним в какой-то момент относился и А.С. Смирнов.

Режиссёры, выбравшие «разрыв», по выражению Н.М. Зоркой, не считались с рамками соцреализма, о которых руководство так твёрдо напомнило чередой запретов. Единственной мерой творчества для них было своё понимание искусства. Среди них были те, чьи творческие судьбы сложились относительно благополучно: А.А. Тарковский, О.Д. Иоселиани, Т.Е. Абуладзе. Хотя у них и были трудности, но они продолжали снимать, а их фильмы, пусть и критикуемые властью, но выходили. Но были и те, кто по тем или иным причинам практически был лишён возможности снимать. Среди них К.Г. Муратова, М.Н. Калик, А.Я. Аскольдов, С.И. Параджанов.

И, разумеется, существовал, по словам Н.М. Зоркой, «широкий фронт профессионалов и ремесленников»<sup>651</sup>, которые не включались в идеологическую борьбу. Это был значительный круг кинематографистов, которые не играли ключевой роли в кинопроцессе, но коллективное мнение которых могло иметь большое значение.

Отношения между первыми четырьмя группами накалялись. Очень ярко это можно увидеть по короткому эпизоду в воспоминаниях Н.С. Бондарчук о А.А. Тарковском:

«- Ты знаешь, - признался мне однажды Тарковский, - многие перестали со мной здороваться.

- Кто, за что?

- За то, что я утвердил на главную роль «дочь Бондарчука» и «ставленницу Герасимова»<sup>652</sup>.

Могло достаться от оппонентов власти и тем, кто до этого пострадал от неё. Ф.И. Раззаков описывает, как, А.А. Алов и В.Н. Наумов осуждались

---

<sup>651</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 397.

<sup>652</sup> Бондарчук Наталья. Встречи на «Солярисе». // О Тарковском. М., 1989, С. 140-162, С. 149.

коллегами за фильм «Тегеран-43» (1980), «прославляющий чекистов»<sup>653</sup>. А Алексей Смирнов почувствовал «холодок» окружающих после официального успеха «Белорусского вокзала»: «Кое-кто из моих приятелей даже дал мне понять: «Мол, зовешь на баррикады, а сам большевикам продался»<sup>654</sup>.

Так что ситуация в киносообществе накалялась. И в мае 1986 г. на V Съезде Союза кинематографистов скрытое противостояние вылилось наружу: критике со стороны киносообщества подверглось не столько руководство Госкино, сколько руководство Союза кинематографистов.

Важным явлением, во многом определившим дальнейшее развитие кинопроцесса стала череда запретов 1966-71 гг., когда было запрещено не менее 10 картин и ещё столько же было на грани запрета. При этом за весь период 1953-1986 гг. точно можно говорить о 18 «полочных» фильмах. Эта череда запретов была вызвана тем, что власть решила остановить расширение идеологических, тематических и стилистических рамок киноискусства, происходившее в конце 1950-х – начале 1960-х гг., с чем, снявшие «опальные» фильмы, режиссёры не хотели соглашаться. Запреты были связаны и с тем, что Госкино ещё не обеспечил полный контроль над запуском картин в производство, но уже полностью контролировал процесс «приёмки». В эти годы были запрещены такие фильмы как «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова, «Андрей Рублев» А.А. Тарковского (был выпущен в ограниченный прокат в 1971 году), «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А.С. Кончаловского, «Житие и вознесение Юрася Братчика» В.С. Бычкова, «Родник для жаждущих» Ю.Г. Ильенко, «Интервенция» Г.И. Полоки, альманах «Начало неведомого века» Л.Е. Шепитько и А.С. Смирнова, «Комиссар» А.Я. Аскольдова, «Долгие проводы» К.Г. Муратовой, «Проверка на дорогах» А.Ю. Германа.

---

<sup>653</sup> Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973-1991. М., 2008, С. 198.

<sup>654</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 245.

Хотя количество запрещённых фильмов было незначительным от общего числа снимаемых картин, режиссёры (за исключением А.Я. Аскольдова) не были отстранены от профессии и что многие сложные и не укладывающиеся в каноны соцреализма картины продолжали сниматься, эта череда запретов была воспринята и до сих пор воспринимается крайне болезненно. Тем более что после этого студии стали осуществлять первичную цензуру более жёстко, а многие режиссёры сами стали более осторожны в своих картинах. Также эта череда запретов повлияла на отношения внутри киносообщества.

Следует сказать, что значительная часть нововведений в киноиндустрии была связана именно с активной деятельностью киносообщества, которое на рубеже 1950-1960-х гг. фактически направляло кинопроцесс. Именно кинематографисты и, прежде всего, И.А. Пырьев, возглавивший «Мосфильм», обеспечили расширение киноиндустрии после эпохи «малокартинья». Созданный в 1957 году И.А. Пырьевым же Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР инициировал целый ряд важных нововведений: в 1959 году был возрождён Московский международный кинофестиваль, журнал «Искусства кино» стал выходить ежемесячно и стал центром дискуссий о киноискусстве, были созданы Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссёров и Бюро пропаганды киноискусства, которое обеспечило увеличение зрительского интереса к кинематографу и финансовую независимость Оргкомитета. Также кинематографисты боролись за отдельное киноведомство, независимое от Министерства культуры, которым и стал Кинокомитет. В руководство последнего были включены все ведущие кинематографисты, включая И.А. Пырьева, С.А. Герасимова, С.И. Ростоцкого, С.И. Юткевича, К.М. Симонова, Г.Н. Чухрая и других. Киносообщество также разработало реформы киноиндустрии с использованием рыночных элементов. Созданная Г.Н. Чухраем и В.А. Познеров Экспериментальная творческая киностудия (с 1968 года Экспериментальное творческое объединение «Мосфильма») не раз ставилась в качестве примера дальнейших преобразований. От которых партийное

руководство отказалось, а ЭТО, добившееся значительных художественных, кассовых и финансовых успехов, было в 1976 году закрыто.

1965 год стал знаковым для киносообщества, когда от руководства Оргкомитетом были отстранены, открыто проявлявшие независимость И.А. Пырьев и М.И. Ромм, и назначены Л.А. Кулиджанов и С.А. Герасимов. После смены руководства было разрешено провести долгожданный учредительный съезд Союза кинематографистов.

Через запреты поставила киносообщество перед сложным выбором: поддержать «опальных» режиссёров в борьбе за свои картины или встать на сторону власти. Практически каждый запрет сопровождался активной поддержкой кинематографистами своих «опальных» коллег, что неизменно вызывало недовольство руководства кинематографом, так как это мешало убедить режиссёров внести ключевые исправления в свои фильмы. Союз кинематографистов и его руководство в лице Л.А. Кулиджанова, С. Герасимова и А.В. Караганова оказалось в сложной ситуации. В итоге Союз выбрал путь компромисса, как правило, стремясь убедить режиссёров внести нужные поправки в «опальную» картину, а руководство Кинокомитета выпустить её на экран. При этом часть киносообщества выступала в поддержку попавших под запрет режиссёров более радикально. Так что в итоге партийными органами и руководством Кинокомитета началась планомерная борьба с этой поддержкой. И одним из главных моментов этой борьбы стало то, что к критике этой поддержки присоединилось руководство Союза кинематографистов.

Эти действия Союза кинематографистов и необходимость считаться с установленными чередой запретов рамками допустимого в киноискусстве привели к размежеванию киносообщества. Руководство Союза кинематографистов участвующее в заседаниях Кинокомитета стало восприниматься группой оппозиционно настроенных кинематографистов враждебно. Многие режиссёры, приняв установленные рамки и снимая фильмы, скрывали своё недовольство этими рамками. Относительно

небольшая группа режиссёров отказалась считаться с этими рамками, что приводило к новым конфликтам и запретам. Открытое недовольство стало выражаться не прямо, а через «эзопов язык», а разделение на «своих» и «чужих» становилось всё более явственным.

Через запреты также сказались и на руководстве Кинокомитета, которое партийное начальство считало виноватым в появлении значительного количества недопустимых, с его точки зрения, картин. Что привело к кадровым перестановкам внутри киноведомства.

## 7. Союз кинематографистов в 1970-начале 1980-х гг.

Многие ведущие отечественные режиссёры и руководители Союза кинематографистов с самого начала стали членами Кинокомитета, а потом коллегии Госкино и принимали активное участие в её работе. Так об этом говорит А.В. Караганов: «После того, как возник Госкинокомитет, в его коллегию были включены Л.А. Кулиджанов, С.А. Герасимов, Г.Н. Чухрай, С.Ф. Бондарчук, С.И. Ростокский, М.И. Ромм, А.В. Баталов, И.А. Пырьев, К.М. Симонов. По словам А.В. Караганова, «они принимали участие в заседаниях коллегии и, соответственно, влияли на политику комитета, в особенности во всем том, что касалось приема фильмов, присуждения им категорий»<sup>655</sup>. Правда, по словам Л.А. Кулиджанова, роль кинематографистов на заседаниях коллегии не была значительной. В интервью В.Э. Матизену он рассказал, что Ф.Т. Ермаш «Собирали для куража, для представительства Сергея Герасимова, Григория Чухрая, Станислава Ростокского, пять-восемь человек, чтобы иметь возможность козырнуть: мол, советуемся с мастерами. Хотя на самом деле советники ему были нужны как собаке сено»<sup>656</sup>.

---

<sup>655</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 149.

<sup>656</sup> Матизен В.Э. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I, Винница, 2013. С. 86.

Присуждение фильму группы по оплате, от чего зависел доход студии и широта проката, решался по чёткой схеме. Сначала свою рекомендацию высказывали студии, потом комиссии по вынесению рекомендаций по группам оплаты художественных фильмов и на заседании коллегии Госкино группа утверждалась. Как правило, после рекомендации комиссии, в которую могли входить и кинематографисты, на заседании коллегии просто подтверждали рекомендованную группу. Так что споры и обсуждения данного вопроса крайне редки. Однако в нескольких случаях, что подтверждает слова А.В. Караганова, С.А. Герасимов влиял на утверждение фильму группы по оплате.

Так, 27 декабря 1977 года фильму В.Г. Шамшурина «А у нас была тишина» представленному студией к первой группе по оплате председательствующий на заседании коллегии Госкино Н.Я. Сычев собирался присудить вторую группу. Но С.А. Герасимов поддержал студию, потому что режиссёру «нельзя съехать на вторую группу». С ним согласился В.Е. Баскаков, и фильму была присуждена первая группа, хотя председатель и подчеркнул, что с натяжкой<sup>657</sup>. А в 1978 году коллегия Госкино приняла предложение С.А. Герасимова о пересмотре группы по оплате художественному кинофильму «Красный чернозём» (к/ст. им. М. Горького) после просмотра фильма членами коллегии<sup>658</sup>. Так что некоторое влияние на принятия решений коллегией Госкино режиссёры, присутствующие на заседаниях, имели. Особенно в вопросах, решавшихся коллективно на заседаниях коллегии, помимо подтверждения групп по оплате: утверждение режиссёров, решение о закупке иностранных картин и т.д., но последнее слово всегда было за председателем. Помимо этого они поднимали проблемы технического оснащения кинопроизводства<sup>659</sup>, участвовали в обсуждениях

---

<sup>657</sup> РГАЛИ. Ф.2944.Оп. 1. Д. 1282. Л. 250-251.

<sup>658</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 31.

<sup>659</sup> В 1967 г. Г.Н. Чухрай на заседании Кинокомитета поднял вопрос брака киноплёнки: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 134.

новых фильмов<sup>660</sup>, обсуждали вопросы деятельности кинематографических организаций<sup>661</sup> и т.д.

Представлены указанные кинорежиссёры на заседаниях коллегии были весьма широко. Для показательности: в 1970 году из 36 заседаний на 9 присутствовало не менее трёх человек от «режиссёрской группы» и практически ни одного заседания не обошлось без хотя бы одного их представителя<sup>662</sup>. В 1973 году на 8 заседаниях из 23 было не менее трёх режиссёров<sup>663</sup>, в 1980 тоже на 8 заседаниях из 23<sup>664</sup>. Причём, состав этот практически не менялся.

Таким образом, взаимодействие Союза кинематографистов и Госкино было весьма тесным и плотным. Чуть менее чем на половины заседаний коллегии Госкино президиум Союза кинематографистов приходил почти в полном составе. При этом если руководство киноведомства в значительной мере сменилось в 1972 году, то «режиссёрская группа» с 1963 по 1986 гг. практически осталась в одном составе. Соответственно ответственность за решения и действия Госкино по мнению наиболее оппозиционно настроенной части киносообщества легла и на «официальную» группу кинематографистов.

К тому же «официальные» режиссёры С.А. Герасимов, Л.А. Кулиджанов, С.И. Росточкий, Ю.Н. Озеров, С.Ф. Бондарчук, Г.Н. Чухрай были членами коллегии Госкино, то есть были целиком интегрированы в его структуру. И формально перечисленные режиссёры представляли Госкино, а не Союз. Так что на заседаниях коллегии Союз кинематографистов представляли другие его члены. Как правило, ими были секретарь СК А.В. Караганов, чьи оценки

---

<sup>660</sup> Например, обсуждение революционных фильмов на примере фильма «Шестое июля» Ю. Карасика в 1968 г.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 7-28.

<sup>661</sup> Например, в 1982 г. С. Герасимов участвовал в обсуждении вопроса о семинарах кинематографистов и предложил использовать их «при подведении итогов деятельности за год»: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 28.

<sup>662</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>663</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928.

<sup>664</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485.

деятелей Госкино уже не раз нами озвучивались, и оргсекретарь Г. Марьямов.

В 1970 году А.В. Караганов был на заседаниях 6 раз, Г.Ю. Марьямов 3, и они совместно на 5 из 36 заседаний<sup>665</sup>. В 1973 это соотношение было 3, 4, 5 из 23<sup>666</sup>; в 1974 5,7 из 24 (они чередовались, не пересекаясь в этот год)<sup>667</sup>; в 1978 5, 5, 2 из 21<sup>668</sup>, в 1980 10 раз СК представлял А.В. Караганов и один раз они вместе из 23<sup>669</sup>. То есть с середины 1960-х до 1986 года они представляли СК в Госкино более половины заседаний. На заседаниях присутствовали и другие члены СК, например, часто бывал М.М. Хуциев. Иногда делегации от Союза могли быть и многочисленными. В любом случае А.В. Караганов и Г.Ю. Марьямов представляли Союз наиболее часто, соответственно, после Л.А. Кулиджанова и С.А. Герасимова эти два секретаря играли ключевые роли в работе этой организации. Поэтому стоит несколько слов сказать о них.

А.В. Караганов, которого Д.К. Орлов назвал «главным идеологическим вождем нашего кинематографического союза»<sup>670</sup>, в своём исследовании «Первое столетие кино: Открытия. Уроки. Перспективы»<sup>671</sup>, изданном в 2006 году неоднократно высказывает свои личные воззрения не только на кинопроцесс, но и свои взгляды на политику и идеологию.

О своих идеологических позициях А.В. Караганов несколько раз заявляет достаточно прямо. Он старается не выставлять их напоказ, и говорит о них, лишь когда это приходится к слову, но твёрдо и убежденно. И в этих отступлениях видно, что он искренне разделяет многие коммунистические идеологические принципы и в начале XXI века: «Утверждение общечеловеческого не означало для Эйзенштейна самоотстранения от конкретно-исторического. Он-то в отличие от некоторых нынешних

---

<sup>665</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>666</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928.

<sup>667</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>668</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341.

<sup>669</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485.

<sup>670</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011. С. 285.

<sup>671</sup> Караганов А.В. Первое столетие кино: Открытия. Уроки. Перспективы. М., 2006.

публицистов, дилетантски выступающих в роли историков, знал и помнил, что идея классовой борьбы существует уже тысячелетиями, не Марксом изобретена, и воспринимал общечеловеческое как возвышение над классовым...»<sup>672</sup>. «В этом контексте невозможно не упомянуть слова Папы римского Иоанна-Павла II, что какая-то часть истины в коммунизме есть. Высказанные в конце 1993 года, они еще раз покажут, что даже в наше время разброда и шатаний самые мудрые понимают: коммунизм нельзя окончательно проклясть и легкомысленно сбросить с корабля современности, если этот корабль действительно устремлен к истине»<sup>673</sup>.

С позиций этой идеологии А.В. Караганов критикует как «некоторых нынешних публицистов, дилетантски выступающих в роли историков», так и, например, Жан-Поль Сартра в связи с его ролью в молодёжной революции 1968 года: «Покидая почву «реальной борьбы классов», Сартр начинает подыгрывать далеко не лучшим устремлениям студенческой молодежи...»<sup>674</sup>.

Говоря о 1920-х годах, А.В. Караганов оправдывает пропагандистскую сторону искусства: «Классовая, пролетарская тенденциозность художника становится источником пафоса и поэзии фильма, внутренним светом искусства, озаряющим факты, помогающим проникнуть в сердцевину явлений, в глубину процессов»<sup>675</sup>.

Ответственный за зарубежные связи Союза кинематографистов и за его идеологию как в начале XXI века, так и в описываемые нами годы, А.В. Караганов искренне разделял коммунистическую идеологию. Как указывалось в разделе, посвящённом «полочному» кино, на обсуждении фильма «Скверный анекдот»<sup>676</sup> А.В. Караганов выступал против защитников картины, за то, что она ими была представлена как «какой-то очередной оселок, вокруг которого размежевываются все те силы, которые в литературном просторечии называют прогрессивными и реакционными. ... Я

---

<sup>672</sup> Караганов А.В. Указ. соч. С. 56.

<sup>673</sup> Там же. С. 164.

<sup>674</sup> Там же. С. 255.

<sup>675</sup> Там же. С. 19.

<sup>676</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165.

считаю недопустимым и не товарищеским такой поворот мысли... нетоварищеским и недопустимым»<sup>677</sup>. То есть А.В. Караганов на посту секретаря Союза кинематографистов выступал в роли критика радикально настроенной части кинособщества, считая, что она виновата в нагнетании напряжения.

Оргсекретарь Союза кинематографистов Г.Д. Марьямов занимался техническими и организаторскими вопросами. Многие отмечают его роль, как весьма важную. А.Н. Медведев называет его своим учителем и с радостью перечисляет его заслуги: он вернул кинематографистам здание на Васильевской улице, сохранив Театр киноактера в качестве Дома кино и содержал там редакции журналов «Искусство кино» и «Советский экран», привел порядок Дом творчества кинематографистов в Болшево, осуществил факсимильное издание рисунков Эйзенштейна и создал его музей-квартиру<sup>678</sup>.

Весьма критично относящийся к Г.Ю. Марьямову Б.Т. Добродеев за «стиль самоуправства» и «достаточно пренебрежительное отношение к людям» также отмечает, что Г.Ю. Марьямов многое сделал для СК: «Я ни в коем случае не хочу отрицать огромной работоспособности, энергии, деловой хватки Григория Борисовича, его умения находить контакт со всеми нужными Союзу чиновниками»<sup>679</sup>.

После череды запретов 1966-1971 гг. и размежевания кинособщества Союз кинематографистов во многом потерял свои позиции. Если в начале 1960-х гг. Оргкомитет Союза кинематографистов во многом определял развитие советской киноиндустрии, а в середине 1960-х гг. активно предлагал проекты реформирования всей киноотрасли (частично эти проекты были воплощены в Экспериментальном творческом объединении), то в 1970-начале 1980-х гг. влияние Союза кинематографистов значительно снизилось.

---

<sup>677</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165. Л. 141.

<sup>678</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 118-120.

<sup>679</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было...: сб. М., 2010, С. 259.

Руководство Союза пошло по пути компромисса, отказавшись от проектов реформ и активной поддержки «опальных» режиссёров, сохраняя при этом влиятельные позиции в коллегии Госкино и продолжая добиваться своих интересов в рамках допустимого.

#### **Глава 4. Организационное устройство Государственного комитета по кинематографии в 1972-1986 гг.**

Все 1960-е гг. годы прошли не только в формировании новых органов и структуры управления киноведомства, но и в обсуждении дальнейшего направления кинопроцесса. Ряд кинематографистов настаивали на дальнейшем расширении свободы творчества и практически воплощали это на практике. Соответственно, велись споры о том, перед кем в первую очередь должен отвечать художник: перед самим собой или народом и партией. У членов кинособщества были и свои взгляды на организационное развитие киноиндустрии, свои варианты её переустройства с использованием рыночных принципов. Прежде всего, предлагалось заменить систему оплаты фильмов и зарплату съёмочных групп: вместо присуждения картинам групп по оплате по решению специальных комиссий предлагалось оплачивать картины в зависимости от кассовых сборов. Другие изменения касались введения договорной системы с творческой группой, отделения творческого и технического звена при кинопроизводстве. И, конечно, важными были менее четко сформулированные идеи запрета запрещать фильмы, вместо этого обеспечивая широкие и глубокие дискуссии.

Но череда запретов 1966-1971 гг. положила предел расширению рамок свободы творчества, а от проектов реформирования индустрии власть отказалась. Экспериментальная творческая киностудия, воплощавшее в себе осуществление реформ, была подчинена «Мосфильму», став Экспериментальным творческим объединением. Таким образом, позиции части кинособщества, стремящейся к больше независимости и реформированию отрасли, были сильно поколеблены. Союз кинематографистов стал более вписываться в систему управления кинематографом, обеспечивая не центр силы, направляющий развитие отрасли, а выполняющий структурные функции финансовой защиты

кинематографистов, издательско-просветительской деятельности и внешних культурных связей.

В данной главе рассмотрены изменения в системе государственного управления советской кинематографией в 1972-1973 гг., которые уточнили и окончательно утвердили уже сложившуюся систему. Дана характеристика новому руководству Кинокомитета и подробно проанализирована структура киноведомства и функционирование его ключевых органов в 1973-1986 гг. Так как значительная часть вопросов, которые решало киноведомство, была неизменна с 1963 по 1986 гг., а полномочия и функционал ключевых органов Кинокомитета были определены в 1963-1965 гг., а в 1972-1973 гг. лишь уточнены, то в данной главе мы будем возвращаться к периоду 1963-1973 гг. Возвращение к периоду 1963-1972 позволит полнее и более системно представить работу коллегии Госкино и Главной сценарно-редакционной коллегии, механизм тематического планирования, процесс кинопроизводства, решение таких вопросов как обеспечение советской кинематографии киноплёнкой, финансирование кинопроизводства и закупка зарубежных фильмов для отечественного проката.

#### 1. Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и кадровые изменения 1972 года.

Расширение идеологических и тематических рамок 1950-1960-х гг., череда запретов 1966-1971 гг. и, соответственно, факт создания десятков неприемлемых, с точки зрения власти, картин, а также активная деятельность кинособщества требовали от партийного руководства оценки и установления более чётких «правил игры». Важно было отреагировать и на стремление кинособщества, поддержанное Кинокомитетом, кардинально реформировать киноотрасль. Запреты были одним из таких ответов, но требовалась и официальная оценка. К тому же ответственность за появление стольких «идеологически невыдержанных» фильмов перекладывалась и на

руководство Кинокомитета. Таким ответом стало постановление ЦК КПСС, готовящееся с 1966 года и принятое в августе 1972 года, определившее позицию ЦК КПСС в отношении дальнейшего развития советской кинематографии.

Это судьбоносное для кинематографа постановление, которое должно было определить либо дальнейшие реформы, либо окончательно утвердить сложившуюся структуру управления отраслью, готовилось с 1966 года. По мнению В.И. Фомина «эту программу невероятного вознесения руководящего кинематографией органа готовил замзав. Отдела культуры Ф.Т. Ермаш, и, по уверениям многих кинематографистов, готовил новое кресло, возможно, и для себя»<sup>680</sup>. Прямых подтверждений карьерного интереса Ф.Т. Ермаша в этом деле нет, но его роль в создании этого документа подтверждается подписью под одним из окончательных вариантов проекта постановления<sup>681</sup>. А о его резко критических выступлениях на обсуждениях «Скверного анекдота» в 1966 г. и доклада С.А. Герасимова в 1968 г. уже говорилось.

Объяснительная записка к проекту постановления «о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» в редакции от августа 1967 г.<sup>682</sup> современному советскому кинематографу давала довольно критическую оценку: «Многие коренные проблемы современности или совсем не находят отражения на экране, или освещаются бледно, невыразительно, а иногда односторонне и неверно. ... Редко появляется на экране яркий, духовно богатый и активный герой. Во многих фильмах оказались утраченными традиции политически страстного, гражданственного кинематографа. ... В целом ряде картин, выпущенных за последние годы, утверждение нового в современной жизни и в характере советского человека изображается слабее, чем факты материальной и душевной неустроенности. ... Нарочитая усложненность, элементы субъективизма в освещении

---

<sup>680</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства... С. 60.

<sup>681</sup> Там же. С. 108.

<sup>682</sup> Там же. С. 89-94.

исторических фактов, неточность авторской концепции жизни, проявилась, в частности, в кинофильмах «Андрей Рублев», «Дневные звезды», возвращенных на студию «Мосфильм» для доработки»<sup>683</sup>.

Проект постановления, подготовленный в 1968 году, также был разгромным и в отношении Кинокомитета, и в отношении Союза кинематографистов и всей советской кинематографии, подчеркивая ошибочные идеологические тенденции: «В ряде произведений последнего времени наметился, отход от революционных традиций советского искусства. В таких фильмах проявляется субъективистское понимание правды жизни, обедняется духовный мир советского человека, атмосфера нашей действительности, не раскрываются новые черты, характерные для нынешнего этапа общественного развития»<sup>684</sup>. В пояснительной записке к проекту постановления подготовленному в феврале 1968 г.<sup>685</sup> содержится критика фильмов «Июльский дождь» М.М. Хуциева, «Фокусник» П.Е. Тодоровского и «Долгая счастливая жизнь» Г.Ф. Шпаликова за то, что в них «безвольные, надломленные герои, выключенные из сферы активной общественной жизни и погруженные в узкий мирок индивидуалистических переживаний, выдаются за наших современников, хотя в них нет ничего характерного для представителей социалистического общества». Фильм «Андрей Рублёв» обвинялся во влиянии «чуждой нам эстетики», которая сказалась в «элементах субъективизма в авторской концепции жизни» и в том, что в нём «появляются тенденции к формалистической изошренности». Понятное дело, что критиковался и «Скверный анекдот», поставленный «без должной требовательности и ответственности»<sup>686</sup>.

Ответственность за эти ошибки и недосмотры накладывалась на Кинокомитет и Союз кинематографистов: «Комитет не принял действенных мер к предотвращению выпуска слабых фильмов, не проявил должной

---

<sup>683</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства... С. 90-91.

<sup>684</sup> Там же. С. 102.

<sup>685</sup> Там же. С. 95-96.

<sup>686</sup> Там же.

принципиальности и требовательности в оценке отдельных картин, мирится с ошибками, допускаемыми создателями фильмов, нередко ограничиваясь констатацией просчетов и неудач»<sup>687</sup>. «Нередко при обсуждении фильмов в Союзе отсутствует необходимая принципиальность в оценке кинокартин, забота о выполнении советским киноискусством своих главных идеологических задач»<sup>688</sup>.

Этот проект принят не был, а само постановление вышло только спустя четыре года. Эту задержку В.И. Фомин объясняет осторожностью партийного начальства: «Даже членам Политбюро, крайне недовольным отдельными советскими фильмами тех лет, и некоторыми раздражающими их тенденциями, тотально негативная оценка тогдашнего кинематографа показалась, вероятно, чрезмерной. Возникло также резонное соображение, что в случае принятия такого разгромного постановления поднимется неизбежный шум и опять пойдут разговоры о «зажиме» искусства, всколыхнутся воспоминания о приснопамятных аналогичных постановлениях сталинского периода»<sup>689</sup>. Возможно, действительно, было решено переждать возмущение кинообщественности чередой запретов и смягчить разгромные оценки.

Постановление было принято 2 августа 1972 года. Во многом оно сохранило структуру черновых проектов. Но критика в нём была немного сглажена. Описание достижений отечественного кинематографа как и прежде не занимает большого объёма, но эти достижения подчёркиваются в большей степени: «ЦК КПСС отмечает возросшее значение советской кинематографии в деле коммунистического строительства, в формировании мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей. За последние годы создан ряд фильмов, в которых продолжена работа над воплощением революционной тематики, показана самоотверженная борьба трудящихся масс за победу и укрепление социалистического

---

<sup>687</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства... С. 103.

<sup>688</sup> Там же. С. 104.

<sup>689</sup> Там же. С. 60.

общественного строя. На экраны вышли картины, ярко и правдиво отображающие всемирно-исторический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Заслуженное внимание зрителей получили некоторые фильмы, поднимающие проблемы воспитания нового человека, а также отдельные экранизации выдающихся произведений литературы.

В кинематографию пришло немало молодых талантливых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров.

Успешно развивается кинематография в союзных республиках. Расширяется производственная база кино, растет киносеть страны. Ежедневно только в кинотеатрах фильмы смотрят свыше 13 млн. зрителей»<sup>690</sup>.

Но негативная оценка отдельных фильмов осталась довольно жёсткой: «На экран нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостаёт глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важнейшие социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя...

Некоторым кинофильмам не хватает идейной целеустремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни. Вместо правдивого показа жизни с позиций ленинской партийности в таких произведениях дается поверхностное, одностороннее, а порой неверное истолкование событий и фактов. Имели место попытки не критического

---

<sup>690</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 12. 1971-1975. М., 1986, С. 263-268, С. 263.

заимствования приемов зарубежного кинематографа, чуждых искусству социалистического реализма»<sup>691</sup>.

В данном пространном и ритуальном отрывке, тем не менее, даны прямые указания кинематографистам, не раз дававшиеся и ранее. Призыв восполнять недостаток «глубины в художественном отображении важнейших процессов современности» связан с пестуемой «современной темой». Увлечения кинематографистами в 1960-х гг. историческими сюжетами, жанрами, притчами, сюжетами из обыденной жизни «мелкотемьем» осуждались, и предлагалось уделить большее внимание «современной теме», в которой бы раскрывались все преимущества социалистического строя, в борьбе за который объединены партия, рабочий класс, колхозное крестьянство и интеллигенция. То есть в постановлении ещё раз напоминалось об основных идеологических задачах кинематографа. А также осуждались субъективизм и заимствования из зарубежного кинематографа.

Критика Кинокомитета и Союза кинематографистов также осталась суровой. В постановлении указывалось, что комитет «слабо осуществляет государственное руководство развитием киноискусства, не обеспечивает целенаправленной репертуарной политики, не предъявляет должной требовательности и взыскательности, в ряде случаев подходит к оценке выпускаемых фильмов с заниженными идейно-художественными критериями»<sup>692</sup>. Но ни одного положительного слова о деятельности киноведомства сказано не было. На этом фоне критика СК выглядит почти похвалой: «Союз кинематографистов не использует всех возможностей для повышения уровня советского киноискусства»<sup>693</sup>. Постановление было направлено против Кинокомитета в гораздо большей степени, чем против Союза кинематографистов. К причинам этого мы ещё вернемся.

---

<sup>691</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986)... С. 264.

<sup>692</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986)... С. 264.

<sup>693</sup> Там же. С. 265.

Из 16-ти пунктов постановления к конкретным преобразованиям можно отнести указание Кинокомитету «принять необходимые меры к устранению недостатков, отмеченных в настоящем постановлении, и обеспечить усиление идейно-творческого и производственного руководства киностудиями, кинопредприятиями, органами кинофикации и проката»<sup>694</sup>. То есть решать указанные недостатки и проблемы в постановлении предлагалось, в первую очередь, усилением контроля над кинопроизводством со стороны киночиновников. Ведь именно недостаток этого контроля на уровне студий привёл к появлению недопустимых, с точки зрения власти, картин 1966-1971 гг.

Из других конкретных преобразований можно назвать предоставление Кинокомитету права осуществлять государственный заказ на 15-20 картин в год. Ниже будет подробно рассмотрен сложный порядок производства кинокартин, когда каждый этап работы над фильмом от заявки на сценарий до принятия готового произведения требовал многоступенчатой системы принятия от художественного совета студии до Главной сценарной редакционной коллегии. Государственный заказ позволял обходить эти длительные стадии приёмки. Что создавало максимально комфортные условия для наиболее признанных режиссёров и предпочтительных проектов.

Большое внимание в постановлении уделялось вопросы сценариев: предписывалось создать Центральную сценарную студию, систематически проводить сценарные конкурсы, привлекать к работе над сценариями талантливых литераторов, обеспечить публикацию лучших произведений кинодраматургии. Это привело к созданию ежемесячного журнала «Киносценарии». Часть проблем сценаристов, связанных с подчиненным отношением в сравнении с режиссёрами, это не решило, но, в целом, популяризировало кинодраматургию и стимулировало её развитие.

---

<sup>694</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986)... С. 264.

Помимо общего указания обеспечить жанровое и тематическое разнообразие в документе предписывалось обратить особое внимание на производство фильмов для детей. Действительно с 1974 г. было увеличено производство детских фильмов, о чём отдельно будет сказано ниже.

Важным пунктом постановления было введение в действие договорной системы отношений между киностудиями и режиссерами-постановщиками<sup>695</sup>. Этого добивался Г.Н. Чухрай, создавая Экспериментальную творческую киностудию. Это должно было решить проблему необходимости студий обеспечивать работой режиссёров в порядке очереди, что приводило к простоям талантливых авторов. Договорная система должна была обеспечить работой режиссёров по мере их готовности и желанию студии работы с ними. Это опять-таки создавало благоприятные условия для профессиональных кинематографистов, готовых снимать в рамках дозволенного. Проблему простоев «опальных» режиссёров, понятное дело, данный пункт решить не мог. Также указывалось на необходимость дальнейшего совершенствования «системы материального поощрения киностудий, творческих работников кино и работников производственных цехов киностудий». Из этого указания видно, что озвученная Г.Н. Чухраем проблема, вызванная совмещением технического и творческого звеньев на киностудиях, руководством была проигнорирована. В целом система групп по оплате, как фильмов, таки руководства киностудий, осталась в прежнем виде.

Отдельный пункт приписывал Кинокомитету совместно с Госпланом СССР и Министерством химической промышленности СССР принять меры «по обеспечению студий и киносети страны оборудованием и киноплёнкой, отвечающими современным требованиям». Как мы увидим ниже, эта проблема поднималась в дальнейшем неоднократно и окончательно решить её не удалось.

---

<sup>695</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986)... С. 266-268.

Другие пункты можно назвать условно ритуальными, как например, предписание «осуществить меры по улучшению учебно-воспитательного процесса в учебных заведениях кинематографии», «всемерно содействовать углубленному изучению кинематографистами процессов и явлений советской действительности» и так далее.

То есть с организационной стороны постановление содержало целый ряд конкретных преобразований, которые, в том числе, предлагали и сами кинематографисты. Но эти преобразования носили уточняющий и улучшающий характер. То есть остались не затронутыми основные принципы системы управления кинематографом: многоступенчатое принятие каждого этапа кинопроизводства (которое, с одной стороны, было усилено, с другой, облегчалась для отдельных картин благодаря введению государственных заказов), оплата готовых фильмов по присуждению групп по оплате специальными комиссиями, отсутствие разделения на киностудиях творческого и технического звеньев и так далее.

Помимо этих конкретных преобразований и действий, постановление определило и главные задачи советской кинематографии: «Считать важнейшей задачей государственных органов кинематографии, творческих союзов, всех киноработников страны дальнейшее всестороннее развитие советской кинематографии, повышение ее идейно-художественного уровня, углубление ее революционных традиций, усиление роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества.

Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению

вперед»<sup>696</sup>. Хотя в значительной степени это определение задач можно назвать ритуальным, но из него можно выделить ряд конкретных указаний: киноискусство должно в первую очередь служить идеологическим орудием, утверждающим «марксистские нравственные принципы» и должно отказаться от «мелкобуржуазных пережитков». Соответственно, кинематографом должен служить идеологической борьбе, а от творческих поисков, опирающихся, прежде всего, на западный опыт, режиссёрам следует отказаться.

То есть постановление содержало два основных посыла: определяло основные задачи кинематографа и предписывало осуществить ряд конкретных преобразований. Основные задачи, разбавленные общими идеологическими фразами, были связаны с осуждением киноведомства, допустившего появление ряда фильмов, «вместо правдивого показа жизни с позиций ленинской партийности дающих поверхностное, одностороннее, а порой неверное истолкование событий и фактов» а также «некритично заимствующих приемы зарубежного кинематографа». Кинокомитет критиковался за то, что главные задачи кинематографа в деле коммунистического строительства выполнялись недостаточно. Соответственно, постановлением указывалось на необходимость усиления контроля над кинопроизводством и отказа от «субъективистских» поисков и идей самостоятельности киноискусства.

Конкретные предписания постановления были направлены на развитие и улучшение (в том числе с учётом предложений кинособщества) уже существующей системы управления. Структурных изменений, которых требовала часть кинематографистов, постановление не содержало.

Официальный отклик в кинематографической среде на данное постановление был весьма широким. Партийное постановление, целиком посвящённое кинематографу, было редким событием. Оно касалось как

---

<sup>696</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986)... С. 265.

конкретных улучшений организации кинопроцесса, так и важнейшей роли кинематографа в деле «борьбы за построение коммунизма». И кинематографисты, в том числе, и из условного «оппозиционного» лагеря, чьи картины «клялись на полку», как Л.Е. Шепитько, А.С. Кончаловский и М.Н. Хуциев откликнулись на него ритуальными хвалебными откликами. После публикации постановления 22 августа 1972 года в «Правде» основные кинематографические издания опубликовали выдержки из него и многочисленные отзывы. Так, в «Искусстве кино» за ноябрь 1972 года были опубликованы отклики на постановление ЦК КПСС М. Донского «Мы – пропагандисты партии!», К. Лаврова «Одной жизнью с народом», Ю. Монгловского «Учиться у партии», А. Михалкова-Кончаловского «Время творчества», М. Каюмова «Кинокамера как набат», Л. Шепитько «Высший критерий», Л. Фуринова «Адресованное детям» (о том, что постановление касается проблем детского кино), И. Васильева «Важная отрасль кинематографа»<sup>697</sup>. Особенно восторженно звучали слова Ю. Монгловского, который назвал постановление документом «огромной идейной и воспитательной значимости, вооружающий нас, кинематографистов, конкретной и действенной программой в творчестве»<sup>698</sup>.

В журнале «Советский экран», издававшемся два раза в месяц, отклики на постановление «о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» публиковались с октября по декабрь. Эти отклики написали первый секретарь Союза кинематографистов Украины Т. Левчук «Программа творчества», В. Трошкин «Долг кинопублицистов»<sup>699</sup>, А. Хамраев «Мы – интернационалисты», М. Хуциев «Простор для инициативы»<sup>700</sup>, Е. Дзиган «Партийная позиция», главный редактор «Мосфильма» В. Беляев «В центре внимания – наши дни», А. Роу

---

<sup>697</sup> Искусство кино, № 11, 1972, С. 4-39.

<sup>698</sup> Там же. С. 13.

<sup>699</sup> Советский экран, № 19, 1972 г., С. 4.

<sup>700</sup> Советский экран, № 20, 1972 г., С. 3,5.

«Благородное дело»<sup>701</sup>, А. Столпер «В долгу перед будущим» и Г. Бритников «Неотложная задача»<sup>702</sup>. А в следующем номере журнала были опубликованы материалы III пленума правления Союза кинематографистов, посвященного задачам Союза в свете постановления «о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»<sup>703</sup>. К данному постановлению многократно обращались на заседаниях Госкино, в статьях и книгах. Так, Ф. Ермаш в своей книге 1979 г. «Экран революции» многократно обращается к нему<sup>704</sup>, а в 1982 г. в интервью «Литературной газете» говорил об этом постановлении как о точке отчёта развития советского кинематографа<sup>705</sup>. Ф. Ермаша можно понять: с постановлением по существу начался «его» период истории советского кино. О том, что оно даёт «принципиальные ориентиры для новых поисков и свершений» писал в 1976 г. Д. Орлов<sup>706</sup>, он подчёркнул значение для кинопроцесса этого постановления и в своих воспоминаниях<sup>707</sup>.

Заявить свою лояльность не руководству киноведомства, не конкретным решениям руководства страны, а самой коммунистической партии и принципам коммунизма посчитали своим долгом практически все деятели, связанные с кино.

Хотя было ясно, что это постановление подтвердило рамки дозволенного, которые косвенным образом были показаны чередой запретов, и показало намерение партии не принимать предложенные кинособществом реформы, а текущие проблемы решать усилением административного контроля. Так что у В.И. Фомина есть основание считать, что это постановление было «последней победной точкой в организационном разгроме «оттепельного»

---

<sup>701</sup> Советский экран, № 21, 1972 г., С. 2-3.

<sup>702</sup> Советский экран, № 22, 1972 г., С. 1.

<sup>703</sup> Советский экран, № 23, 1972 г., С. 1-2.

<sup>704</sup> Ермаш.Ф.Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. М., 1979, С. 8, 44, 50-51, 61, 106, 109, 123-124, 171-172, 183.

<sup>705</sup> Литературная газета, № 34 (25 августа), 1982, С. 8.

<sup>706</sup> Орлов Д.К. Адрес: твой современник. Критика и публицистика. М., 1976, С. 3.

<sup>707</sup> Даль Орлов Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 192.

кинематографа»<sup>708</sup>. Оппозиция советской системе управления кинематографом никуда не исчезла, но после публикации постановления окончательно ушла в «подполье». Сразу после принятия постановления, в августе 1972 года, А.В. Романов был снят с поста председателя Кинокомитета, на который был назначен Ф.Т. Ермаш.

## 2. Характеристика деятельности председателя Госкино в 1972-1986 гг. Ф.Т. Ермаша.

Ф.Т. Ермаш занимал пост председателя Госкино с 1972 по 1986 год. Период его правления занял 14 лет. Именно при нём эта организация достигла апогея в своём развитии. Так что он оставил, пожалуй, самый заметный след в истории кино из всех начальников.

Также как и В.Е. Баскаков, он был фронтовиком. После войны закончил исторический факультет Уральского университета и стал делать партийную карьеру в Свердловском горкоме, а потом и в обкоме.

Перевод в Москву Ф.Т. Ермаша на должность заведующего сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС в 1962 году связывают с назначением первого секретаря Свердловского обкома партии А. Кириленко на должность первого заместителя председателя Бюро ЦК КПСС по РСФСР. Б.Т. Добродеев пишет: «А. Кириленко избрали членом Политбюро и перевели в Москву, где он стал одним из секретарей ЦК КПСС. Он забрал своего родича Ф.Т. Ермаша в аппарат ЦК, где тот сразу же занял место заведующего сектором кино. Так легко и быстро решала партия кадровые вопросы, по родственному признаку, не заботясь о том, что товарищ Ермаш к тому времени в кино абсолютно ничего не понимал. К слову сказать, это была сознательная кадровая политика. Все годы советской власти руководить кинематографом в той или иной должности призывались «варяги». Это были партийные комиссары-

---

<sup>708</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 61.

надзиратели, призванные неуклонно выполнять все директивы Кремля и Старой площади и не давать распускаться «киношникам». И вот по мановению волшебной палочки куратором всего кинематографа – от Москвы до самых до окраин – стал Ф.Т. Ермаш. Еще один «варяг»<sup>709</sup>. Иллюстрируя отсутствие знаний о кино у его будущего руководителя, Б. Добродеев рассказывает, как встретился с Ф.Т. Ермашом в Свердловске незадолго до его повышения. И что Филипп Тимофеевич расспрашивал у сценариста о сплетнях в кинематографических кругах, чего, по мнению Б. Добродеева, зная о будущем возвышении, он бы себе не позволил.

Но в Отделе Культуры ЦК КПСС в должности заведующего сектором кино Ф.Т. Ермаш проработал десять лет: с 1962 по 1972 и успел освоиться в кинематографе и в смысле понимания организации и структуры, и в смысле знакомства с ведущими кинематографистами. Теперь он и сам разбирался в кинематографических сплетнях. Он регулярно присутствовал на заседаниях коллегии Госкино и всех заметных кинематографических мероприятиях, играя на них значительную роль. Например, на заседании Секретариата правления Союза Кинематографистов 16 мая 1968 г., посвященном итогам апрельского Пленума ЦК КПСС, на котором обсуждался доклад С. Герасимова, определяющий задачи Союза, первым после выступления докладчика высказал своё мнение председатель Кинокомитета А.В. Романов, а последним выступил Ф.Т. Ермаш с критикой ряда картин, о чём уже упоминалось выше.

Освоившись на этой не публичной, но влиятельной должности, Ф.Т. Ермаш судя по воспоминаниям современников, стал добиваться более высокого поста, а именно, поста председателя Кинокомитета.

О возвышении Ф.Т. Ермаша рассказывает в своём интервью у В.И. Фомину И.С. Черноуцан, который в это время был заместителем заведующего Отдела культуры и даже ненароком оказался соперником Ф.Т.

---

<sup>709</sup> Добродеев Б.Т. Указ. соч. С. 284.

Ермаша<sup>710</sup>. И.С. Черноуцан рассказал, как появление опальных картин и шума вокруг их запретов использовались для закулисной борьбы, в том числе, и Ф.Т. Ермашом: «Романов, между прочим, вместо того, чтобы как-то успокоить, переубедить Сулова, наоборот, всегда норовил угодить ему, когда тот поднимал шум. Но чаще Романову приходилось контактировать с Кириленко. Он выходил на него напрямую. Кириленко с Суловым одно время по очереди вели секретариат. Человек поразительно глупый, Кириленко свой след в киноискусстве сумел оставить, даже может быть больший, чем Сулов. Тем более, что патроны ему постоянно подносил Ермаш, который по своим соображениям намерен был свалить Романова и потому вел себя соответственно»<sup>711</sup>.

О том, что Союз кинематографистов также использовался в борьбе Ф.Т. Ермаша за власть, говорил секретарь Союза А.В. Караганов: «Несмотря на то, что у нас с ним (Ф.Т. Ермашом — Н.М.) были далеко не идеальные отношения, он все-таки с Союзом больше дружил, чем с Госкино романовским. Мы как бы привлекались им в союзники в критике Госкино. Но я это не связываю с тем, что он метил в кресло председателя. Очевидно, идея возникла позже, когда он стал заместителем заведующего отдела. ... Мне кажется, что Ф.Т. Ермаш в какой-то мере должен быть благодарен Кулиджанову за то, что тот поддерживал его в решающих разговорах «наверху»»<sup>712</sup>.

Насколько Ф.Т. Ермаш добивался именно поста главы Кинокомитета, сказать сложно, но, судя по его выступлениям, он действительно был одним из главных критиков киноведомства под руководством А.В. Романова, усиливая тем самым позиции Союза кинематографистов. Длительная работа в партийных органах, опыт взаимодействия с кинообществом, энергичность и лояльность ЦК КПСС делали Ф.Т. Ермаша идеальным

---

<sup>710</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления... С. 160-169.

<sup>711</sup> Там же. С. 165.

<sup>712</sup> Там же. С. 152

«министром кино». Кем он и стал, возглавив в августе 1972 года Кинокомитет. Он фактически олицетворял эту организацию в течение 1970-1980-х гг.

В отличие от А.В. Романова, Ф.Т. Ермаш воспринимался кинематографистами «своим». О нём гораздо больше положительных отзывов и просто отзывов как о человеке, а не только как о чиновнике.

Непримиримый Б.Т. Добродеев отдал председателю Госкино должное: «Справедливости ради надо сказать, что за два с лишним десятилетия в Москве Ф.Т. Ермаш пообтесался, кое-что в кинопроизводстве стал все же понимать, и было даже два-три случая, когда он пробовал робко защитить разруганные картины, ибо хотел нравиться не только начальству, но и кинематографистам. Да и за границей, где частенько он бывал, хотелось иметь другое реноме, выглядеть более респектабельно. Несомненно, он был самым изворотливым из наших киноминистров в послевоенные десятилетия. Потому и просидел на своем посту дольше всех»<sup>713</sup>.

Не менее непримиримая в своей критике советской системы управления кинематографом исследователь кино Н.М. Зоркая тоже оценивает деятельность Ф.Т. Ермаша скорее положительно: «Я думаю, что фигура Ермаша была во многом определяющей. Конечно, он, как и Фурцева, был марионеткой режима и продуктом эпохи. Но он (как и она) обладал известной смелостью, известной широтой взглядов и был, как это принято говорить, человеком сложным и противоречивым. Да, и циничным. И хамом. Многим помогал, на кого-то давил, кого-то не пустил. Но у него было понимание сути дела, и он, как человек двоемыслия (что делало его человеком своего времени) умел руководствоваться не только соображениями, спущенными «сверху», но вот и этим своим пониманием по сути. Это было важно ему, он этим не жертвовал и не пренебрегал. Старался балансировать. Он был человеком с убеждениями — двоемыслие, как ни странно, и было его собственным, личным убеждением: он искренне

---

<sup>713</sup> Добродеев Б.Т. Указ. соч. С. 286-287.

считал, что стабильность достигается компромиссами и игрой на два поля. И полагал это небольшой жертвой»<sup>714</sup>. О том, как это двойственность и двоемыслие проявились в защите председателем Госкино ряда картин, будет рассказано ниже.

А.Н. Медведев, возглавлявший Госкино России в 1992-1999 гг., оценивает деятельность Ф.Т. Ермаша более высоко. И описывает его действия по защите картин от партийной власти не как исключение, а как правило: «Должен отметить, что Ф.Т. Ермаш делал все от него зависящее, чтобы на стадии Госкино цензура срабатывала по возможности мягко. ... Если можно было спасти картину или, во всяком случае, не гробить ее, он это с удовольствием делал. Именно Ермаш, выслушав на коллегии Госкино от своих подчиненных зубодробительную критику «Полетов во сне и наяву», сказал: «Вы предлагаете около пятнадцати поправок. Но это значит — нужно снимать другой фильм. А в чем дело? Фильм Балаяна подрывает основы советской власти?» Реплика председателя Госкино решила судьбу картины»<sup>715</sup>. По его словам, у Ф.Т. Ермаша «...есть все основания считать, что он старался на благо нашего кино, что многим он помогал или пытался помочь»<sup>716</sup>.

Надо сказать, что А.Н. Медведев был более осведомлён: он регулярно присутствовал на заседаниях коллегии Госкино как представитель от журнала «Искусство кино». Но с другой стороны, его воспоминания отличаются дипломатичностью и мягкостью оценок.

Зато другой ключевой функционер киноведомства (главный редактор Кинокомитета в 1965-1968 гг.) Е.Д. Сурков отзывался о Ф.Т. Ермаше и его первом заместителе Б.В. Павленке негативно: «О, эти были абсолютно непроницаемы, абсолютно уверены, что знают всё!»<sup>717</sup>

---

<sup>714</sup> Филипп Ермаш. UTR: [http://2011.russiancinema.ru/index.php.e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=311](http://2011.russiancinema.ru/index.php.e_dept_id=1&e_person_id=311) (дата обращения 25. 08. 2015).

<sup>715</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 238.

<sup>716</sup> Там же. С. 209.

<sup>717</sup> Матизен В.Э. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I, Винница, 2013, С. 32.

Достаточно высокую оценку деятельности председателя Госкино дал режиссёр С.А. Соловьев (дебютировавший в 1971 году с фильмом «Егор Булычов и другие»): «Сейчас мы иногда встречаемся - очень по-приятельски, по-дружески. Я Ермашу очень благодарен - он мне часто помогал и много сделал, чтобы состоялась вся середина моей жизни. Думаю, в ряду номенклатурных начальников времен стагнации он - одна из самых интересных, самых дельных фигур... Никогда за все годы своего сидения в министерском кресле Ермаш меня не топил. Случалось, он пугался за себя, а кстати, и за меня, пускался на хитроумные маневры, чтобы опасные ситуации нейтрализовать, но не было случая, чтобы он пытался меня подставить или угробить, утопить какую-то из моих работ»<sup>718</sup>.

На Интернет-портале «Энциклопедия российского кино»<sup>719</sup> представлен ряд интервью с кинематографистами, начинавшими в 1970-е, которые почти единодушно в своих тёплых воспоминаниях о председателе Госкино, при котором начался их путь в кинематограф.

Н.С. Михалков (его режиссёрский дебют состоялся в 1974 году с картиной «Свой среди чужих, чужой среди своих»): «Филипп Ермаш все-таки был крупной фигурой: при всей сложности ситуации, в которой он находился, до него можно было достучаться, его можно было убедить, с ним можно было вести диалог. Тарковский был ему чужим и чуждым, но он понимал [...], что Тарковский — золотой фонд кино. В отличие от многих власть предержащих в кинематографе и искусстве вообще, Ермаш масштаб художника чувствовал. И этот масштаб был для него важным аргументом. Ему приходилось лавировать и поступать часто вопреки собственной логике и точке зрения. Но собственная логика (и весьма неглупая), собственная точка зрения на вещи у него все же была. Это и отличало его от других крупных чиновников своего времени».

---

<sup>718</sup> Соловьев С. Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш. // Искусство кино, 1998. №5, С. 124-132.

<sup>719</sup> Филипп Ермаш. UTR: [http://2011.russiancinema.ru/index.php.e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=311](http://2011.russiancinema.ru/index.php.e_dept_id=1&e_person_id=311) (дата обращения 25. 08. 2015).

Один из самых необычных и сложных советских режиссёров В.Ю. Абдрашитов (полнометражный дебют – «Слово для защиты», 1976 г.) так описал роль Ф.Т. Ермаша в своей творческой судьбе: «В истории создания и выпуска ряда замечательных фильмов он сыграл неблагоприятную роль, об этом, конечно, забыть нельзя. Но все же случаев, когда он сознательно закрывал глаза на крамолу или даже отстаивал, хитрил, чтобы вытащить картину, — было несравненно больше. Почти все наши фильмы вышли в том виде, в каком мы их делали, и в этом большая заслуга Ермаша, который меня не любил, но относился с уважением и пониманием к тому, что я делаю. Из трех моих картин («Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет»), которые могли бы погибнуть еще на стадии замысла, «шрам» на теле остался только у «Охоты на лис». Все были удивлены, когда Ермаш принял «Остановился поезд» практически без поправок».

Режиссёр и продюсер Владимир Досталь (второй режиссёр фильма 1975 г. «Они сражались за родину»): «В той системе координат, в которой все мы тогда существовали, Филипп Тимофеевич Ермаш был, безусловно, крупной личностью. Я думаю, что для кинематографистов он сделал гораздо больше хорошего, чем плохого. Ему приходилось быть проводником идиотских идей и директив, а как же иначе, должность обязывала. Но дело он знал. Знал до тонкостей производство, цеха, пленку, технику. Знал также и психологию режиссеров, различал, кто талант, а кто так себе».

Судя по этим воспоминаниям, Ф.Т. Ермаш сумел найти общий язык с большинством кинематографистов, по крайней мере, молодого поколения. Его умение управлять, понимание кинопроцесса, стремление отстаивать «опальные» фильмы, рвение за дело подчеркивает большинство из тех, кто его вспоминает. Но, отчасти такое положительное отношение к Ф.Т. Ермашу можно объяснить тем, что он сумел направить негативное отношение к жёсткому руководству кинематографом на своих заместителей. Что также нашло отражение в воспоминаниях участников событий.

Свидетельство таким действием можно найти в интервью с киноведом и телеведущей в 1960-е И. Рубановой: «Он вообще любил разыгрывать классические «аппаратные» партии — например, обзаведясь такими заместителями, как Павленок или Даль Орлов, играл с кинематографистами в «злого и доброго следователя». И все же «Змеем Горынычем» Ермаш не был. Он понимал, что имеет дело с художниками».

Несмотря на своё положительное отношение к председателю Госкино о такой политике говорит и С.А. Соловьев: «За время своего пребывания в должности главного редактора Богомоллов проявил себя как один из самых крупных крокодилов, какие когда-либо в советском кино поперебывали. Наверное, в этом качестве он Ермашу и был нужен. При жутком главном редакторе - добрый, умный министр»<sup>720</sup>.

Свидетельство этому можно найти и в воспоминаниях самих «крокодилов» Д.К. Орлова и Б.В. Павленка. По словам Д.К. Орлова, когда Ф.Т. Ермаш послал его объявить о приостановлении работы над «Иди и смотри», он «даже расстроился», из-за того, что Ф.Т. Ермаш и Б.В. Павленок послали его приносить неприятное известие. Но «дисциплина есть дисциплина»<sup>721</sup>. Б.В. Павленок описывает, как «выполнив данную ему команду» вернуть картину «Проверка на дорогах» на переделку, «нажил в лице Германа врага на всю жизнь»<sup>722</sup>.

В воспоминаниях Б.В. Павленка постоянно появляется сюжет, что на него свалили ответственность за что-то, оставив отчитываться перед режиссером: «Особенно отягощала обязанность доводить до творца чье-то мнение, с которым вовсе не согласен, попадать в положение без вины виноватого»<sup>723</sup>.

И, действительно, и Д.К. Орлов и Б.В. Павленок остались в воспоминаниях кинематографистов главными «запретителями». Отчасти это связано с тем,

---

<sup>720</sup> Соловьев Сергей. Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш. // Искусство кино, 1998. №5, С. 124-132.

<sup>721</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 412.

<sup>722</sup> Павленок Борис. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 111.

<sup>723</sup> Там же. С. 155.

что они играли в Госкино роль «плохих следователей», позволяя своему начальнику выглядеть в лучшем свете.

#### - Защита опальных картин председателем Госкино.

В главную заслугу Ф.Т. Ермаша, как было указано выше, ставится то, что он защищал «опальные» картины и отстаивал их перед партийным руководством. Цитировавшиеся режиссёры говорили о том, как он защищал их картины, но важно привести и другие примеры.

Самым ярким примером борьбы Ф.Т. Ермаша за «опальные» картины является история с фильмом Э.Г. Климова «Агония». Она началась в 1966 году, когда Э.Г. Климов взялся за проект А. Эфроса «Заговор императрицы». Уже в мае 1966 года был готов сценарий и передан на утверждение в Госкино. И началась долгая борьба за постановку. Первый вариант сценария принят не был. Э.Г. Климов, пытаясь «пробить» второй вариант искал встречи с П. Демичевым<sup>724</sup>, используя тот аргумент, что надо противопоставить советскую картину ряду западных фильмов о революции, «противостоять на мировом экране картинам крупнейших американских и французских кинематографистов»<sup>725</sup>. Тогда, в 1968 году И.С. Черноуцан и Ф.Т. Ермаш отговорили его от этого шага.

Ожидание продолжалось до 1972 года, Э.Г. Климов за это время подготовил сценарий «Вымыслы» по мотивам русских народных сказок. И, по словам режиссёра, приход на пост председателя Кинокомитета Ф.Т. Ермаша позволил вспомнить о фильме про Распутина: «...в кресле главного киноначальника вместо дедушки Романова оказался энергичный и поначалу не напуганный до смерти Филипп Ермаш. Вот он-то и притормозил нашу работу над «Вымыслами» весьма неожиданным предложением: «Элем, какие «Вымыслы», какие сказки! Брось эту ерунду. Я новый министр. У меня есть

---

<sup>724</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 163-164.

<sup>725</sup> Там же.

полтора года – давай запускайся со своей «Агонией»... А я так долго бился за «Агонию» и, уже дважды успев побывать с нею в запуске, так ею заболел, что не смог отказаться от неожиданного предложения Ермаша.

Это рокировка окончилась, по словам режиссёра, двумя бедами сразу. В 1975-м отснятый фильм оказалась на «полке». «А после такой «осечки» меня уж тем более не могли подпустить к временно отложенным «Вымыслам»<sup>726</sup>. Но всё-таки фильм «Агония» был снят, и началась борьба за его выход на экраны. Ф.Т. Ермаш несколько раз пытался добиться этого. В 1979 году он написал записку в ЦК КПСС, обосновывая, что «Выход картины «Агония» на зарубежный экран сыграет определенную пропагандистскую роль и даст немалый коммерческий эффект»<sup>727</sup>. Высших партийных начальников М. Зимянина и А. Кириленко коммерческая сторона вопроса не заинтересовала. Фильм был отправлен на «дальнейшее уточнение».

В марте 1981 года председатель Госкино указал ЦК на внимание отечественных кинематографистов и зарубежной прессы к судьбе «Агонии»<sup>728</sup>. В итоге фильм был выпущен в зарубежный прокат, а до отечественного добрался ещё через четыре года. Сложно сказать, судьба какой картины сложилась тяжелее для создателей: положенной больше, чем на 20 лет на «полку» картины «Скверный анекдот», или создававшейся в пусть с перерывами в течение почти 20 лет «Агонии».

Заместитель Филиппа Тимофеевича Б.В. Павленок описывает его борьбу за «Агонию» как в некотором роде геройский поступок: «Существовал негласный номенклатурный кодекс: если министр, дважды входивший с запиской в ЦК, настаивал на своем, значит либо дурак, либо не согласен с позицией Центрального Комитета. В обоих случаях надо поставить его на место»<sup>729</sup>. И по производственной записке сектора кино Отдела культуры ЦК

---

<sup>726</sup> Климов Элем. Неснятое кино. М., 2008, С. 14-15.

<sup>727</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 167-169.

<sup>728</sup> Там же. С. 170.

<sup>729</sup> Там же. С. 133.

КПСС<sup>730</sup> можно сказать, что Ф.Т. Ермаш действительно рдел за судьбу фильма Э.Г. Климова и пробовал получить разрешение на выпуск «Агонии» у партийного руководства в марте 1979го и в июле 1980го гг., нарушая при этом номенклатурные порядки.

Другой пример защиты «опальной» картины приводит А.В. Караганов, рассказывая о том, как Ф.Т. Ермаш спас фильм «Зеркало» А.А. Тарковского с помощью обсуждения. Если мнения авторитетных кинематографистов могли использоваться для того, чтобы запретить картину, то они могли использоваться теми же чиновниками и для спасения картин. По словам А.В. Караганова, председатель Госкино намеренно собрал мастеров, которые бы обсуждали фильмы новые «опальные» фильмы «Мосфильма», в том числе «Зеркало» А.А. Тарковского и «Осень» А. Смирнова, и давал указания, что нужно «и покритиковать, иначе поддержка не будет иметь такой цены». Высказывания за «Зеркало» на этом обсуждении преобладали и в итоге использовались им ради защиты картины от партийного начальства. А.В. Караганов приписывает спасение картины именно этой хитрости Ф.Т. Ермаша<sup>731</sup>.

Кинокритик и историк кино В. Головской описывает это событие иначе: как попытка руководства кинематографа «поиграть» в знатоков высокого искусства, выполняя при этом запретительные функции: «Сегодня, я думаю, интересно и полезно вспомнить одну из «хитроумных» акций кинематографических начальников, давивших подлинное искусство, но любивших при этом рядиться в тогу его защитников и ценителей!»<sup>732</sup>

Да, и хитрость хитростью, а после обсуждения в ЦК КПСС был отправлен рапорт Б.В. Павленка, вполне себе разгромный по отношению как к другому обсуждавшемуся на обсуждении фильму - «Осени» А. Смирнова, так и к «Зеркалу»: ««Поставленные в 1974 г. на «Мосфильме» картины «Зеркало»

---

<sup>730</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 4 (оборот).

<sup>731</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 147.

<sup>732</sup> Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004, С. 181.

(режиссер А.А. Тарковский) и «Осень» (автор сценария и режиссер А. Смирнов) были в ряду других фильмов обсуждены на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата Союза кинематографистов СССР.

В обсуждении приняли участие видные советские кинорежиссеры, сценаристы, киноведы: С. Герасимов, Ю. Райзман, С. Ростоцкий, В.Н. Наумов, М. Хуциев, Г.Н. Чухрай, Б. Метальников, В. Соловьев, В.Е. Баскаков, Г. Капралов, А.В. Караганов и др.

Все выступавшие отмечали творческую неудачу, постигшую режиссера А.А. Тарковского при постановке фильма «Зеркало». ...

Фильм режиссера А. Смирнова «Осень» также был подвергнут острой критике. Режиссер этой картины изменил сценарный замысел...

Учитывая, что фильмы «Зеркало» и «Осень» относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино СССР приняло решение выпустить эти картины ограниченным тиражом»<sup>733</sup>.

Особо отмечалась критика в адрес «Зеркала» за «пренебрежение режиссёра к зрительской аудитории, что выразилось в усложнённой символике, неясности мысли произведения»<sup>734</sup>. Но, так или иначе, эти фильмы были выпущены, и, пусть таким, образом, но спасены.

С другой стороны, в РГАНИ имеется переписка сценариста, ЦК КПСС и Ф.Т. Ермаша о фильме Ю. Вышинского по сценарию шахматиста и литератора А. Котова о трёх Александрах-эмигрантах: Вертинском, Куприне и Алёхине. 26 апреля 1978 г. А. Котов обратился к М.А. Сулову с просьбой одобрить сценарий и разрешить использовать в нём песни А. Вертинского, при этом, упирая на то, что фильм будет «антидиссидентский»<sup>735</sup>. Ф.Т. Ермаш настоял на том, чтобы из сценария была вырезана линия не только А. Вертинского, но и А. Куприна<sup>736</sup>. В этом случае Ф.Т. Ермаш выступал скорее

---

<sup>733</sup> Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х... С. 71-71.

<sup>734</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 630. Л. 4-5.

<sup>735</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 414. Л. 2.

<sup>736</sup> Там же. Л. 164.

с «запретительных» позиций, но облегчал себе дело «проталкивания» фильма об А. Алёхине.

В ряде воспоминаний участников процесса имеются описания того, что указания Ф.Т. Ермашу высшие партийные функционеры передавали лично по телефону. Секретарь правления Союза кинематографистов А.В. Караганов так описывает это явление: «Случалось, что после разговора в ЦК он приглашает режиссера и в нашем присутствии говорит: «Вот в этой сцене нужно подумать о переделках». По интонации, по содержанию «рекомендации» мы начинаем понимать, что это не он сам говорит, а его голосом говорят. Но в таких случаях он никогда не называл ни Сулова, ни Гришина, ни Зимянина. В таких случаях о непослушании не могло быть и речи»<sup>737</sup>.

Н. Зоркая рассказывает о том же в ещё более ярких красках: «Многие кинематографисты рассказывали в ту пору, что во время посещений кабинета Ф.Т. Ермаша они бывали свидетелями выволочек, которые получал по «вертушке» всевластный их руководитель, на глазах превращавшийся в виноватого и пострадавшего»<sup>738</sup>.

Другой яркий эпизод об отношениях Ф.Т. Ермаша с партийным руководством приводит в своих воспоминаниях Б. Добродеева, передавая слова знакомых документалистов: «Потом появился сам хозяин (А. Кириленко – Н.М.), злой, хамоватый. Заметив, что со съёмочной группой «на всякий случай» приехал сам министр Ф.Т. Ермаш, его родич, он тут же грубо ему приказал: «Брось сигарету! Здесь не курилка! Знаешь ведь, что запаха этого не переношу!» Ф.Т. Ермаш смутился, погасил сигарету, спрятал ее, как мальчишка, в ладонь, не рискуя бросить окурочек на землю»<sup>739</sup>.

Эти сообщения приводятся в источниках личного происхождения, но они не противоречат документам, иллюстрирующих, например, борьбу Ф.Т.

---

<sup>737</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 150.

<sup>738</sup> Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006, С. 452.

<sup>739</sup> Добродеев Б.Т. Было – не было...: сб. М., 2010, С. 286.

Ермаша за «Агонию». Из этих сообщений складывается образ председателя Госкино, стремящегося защищать кинематографистов от нападков высших руководителей страны, но при этом сам полностью подчиняющийся им.

Так что в целом видно, что Ф.Т. Ермаш в отличие от своего предшественника А.В. Романова, по крайней мере, старался добиться диалога и взаимодействия с киносообществом, в том числе с наиболее оппозиционной и непримиримой его частью, маневрировал между художниками и партийными инстанциями. И во многом ему это удавалось, он оставил о себе воспоминания как об эффективном «продюсере», разбирающемся в кинопроцессе и защищавшем по мере сил и возможностей кинематографистов от нападков партийного руководства. Отчасти такое представление о Ф.Т. Ермаше связано со стремлением председателя Госкино создать образ защитника «опальных» творцов, ради чего ответственность за запреты и внесение правок перекладывалась им на своих редакторов и заместителей. Но при этом в ряде случаев он действительно отстаивал «опальные» картины перед партийным руководством.

- «Экран революции».

Одним из важных источников, из которых можно почерпнуть информацию об официальном подходе к кино, является книга «Экран революции», написанная Ф.Т. Ермашом и вышедшая в 1979 г.<sup>740</sup>. Важно, что эта книга была издана в тот момент, когда автор возглавлял Госкино, то есть основные её положения характеризовали официальную позицию по этой теме, существовавшую в СССР. Язык этой работы закономерно напоминает официальные выступления и лозунги. Но так как книга была рассчитана на широкий круг читателей, то в ней Филипп Тимофеевич, насколько смог ясно,

---

<sup>740</sup> Ермаш Ф.Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. М., 1979.

донёс до этого круга, каким должно быть киноискусство и в чём заключаются достижения советского кинематографа.

Основные идеи, высказанные в «Экране революции» почти дословно повторяют формулировки, уже разработанные в работах В.Е. Баскакова, подробно рассмотренные ранее. Так, Ф.Т. Ермаш критикует в похожих выражениях «массовое» и «элитарное» западное искусство<sup>741</sup>.

Но если В.Е. Баскаков очень подробно и критично разбирает «массовое» и «элитарное» кино, исследуя враждебное искусство, то председатель Госкино примиряет их в искусстве социалистическом: «Культурная политика при социализме исходит из совершенно иного принципа — народности, принципа, который «снимает» противоречие между высотой эстетического идеала и массовостью аудитории...»<sup>742</sup> В качестве главного примера воплощения принципа «народности» Ф.Т. Ермаш называет фильм «Чапаев», который, как и другие «равно интересные для всех» картины, «обозначили главный путь кинематографа, его столбовую дорогу»<sup>743</sup>.

Ожидаемо одним из важнейших факторов, влияющих на развитие искусства и кинематографа в частности, Ф.Т. Ермаш называет идеологическую борьбу капиталистического и коммунистического миров. «Обострению идеологической борьбы»<sup>744</sup> посвящён практически весь последний раздел книги председателя Госкино и роли в этой борьбе кинематографа.

Название раздела «В авангарде мировой культуры» подразумевает, что в авангарде находится именно искусство социализма, и что это искусство играет важную роль в «политическом и идеологическом противоборстве социализма и капитализма, составляющем существо современной эпохи»<sup>745</sup>. Из этого следует, что к искусству в социализме предъявляются

---

<sup>741</sup> Ермаш Ф.Т. Указ. соч. С. 29.

<sup>742</sup> Там же.

<sup>743</sup> Там же. С. 125.

<sup>744</sup> Там же. С. 157.

<sup>745</sup> Там же. С. 181.

соответствующие требования в связи с этой постоянно обостряющейся идеологической борьбой.

В критике «элитарного» искусства Ф.Т. Ермаш почти дословно повторяет В.Е. Баскакова: «Субъективистское истолкование действительности, индивидуалистический самоанализ чужды реалистическому искусству, и особенно искусству социалистического реализма, художники которого руководствуются высокими идеями партийности и народности»<sup>746</sup>. Названные понятия «партийность» и «народность» занимают особое место как в книге Ф.Т. Ермаша, так и в официальной советской идеологии. Это обвинение в «субъективизме» было одним из самых опасных для судьбы картин, но, как было видно выше, порой Ф.Т. Ермаш заступался за явно «субъективистские» фильмы А.А. Тарковского.

Другим важным понятием официальной «кинематографической» идеологии было понятие «народность», которая противопоставлялась «массовости». Если «массовость» буржуазной кинематографии является «средством эксплуатации», то «народность» ставит главным критиком и движущей творческой силой искусства народ.

С понятием «народность» тесно связано понятие «партийность». Партии приписывается почти всеисильные способности к управлению кинематографом: «Партийное руководство действенно своим объективным, научным подходом, точным учетом требований времени, интересов общества в целом, его эстетических потребностей, специфики самого искусства, а подчас и фактов личной биографии художника»<sup>747</sup>. Как было указано в разделе, посвящённом «полочному» кино, режиссёры, чьи фильмы были запрещены, не отлучались от профессии, но за их творчеством руководство следило особенно тщательно. С другой стороны, внимательность к «личной биографии художника» позволяла режиссёрам снимать фильмы в тех жанрах, которые были им ближе.

---

<sup>746</sup> Ермаш Ф.Т. Указ. соч. С. 78.

<sup>747</sup> Там же. С. 109.

Логично, что главной целью кинематографистов, по мнению председателя Госкино, является выполнение постановлений партии, в том числе решений XXV съезда, ведь «...партийное руководство в социалистическом обществе выражается в том, что партия идейно направляет художников, указывает высокие цели творчества, определяет роль литературы и искусства в строительстве коммунизма, в духовной жизни народа.

Свобода творчества при социализме не означает независимости художника от законов жизни... она выражается в естественном и добровольном слиянии его личных творческих стремлений с политическими, социальными и общекультурными целями всего народа»<sup>748</sup>. То есть главная цель киноискусства – выразить волю народа, на осуществление которой творца направляет партия.

Книга председателя Госкино завершается формулировкой официальных принципов, которые должны направлять кинематограф: «Важнейшее из искусств — кино было и останется верным ленинским заветам партийности и народности искусства, оно было и будет всегда верным помощником партии в коммунистическом строительстве, в идейном, нравственном и эстетическом воспитании народа. Эта ответственная роль советского киноискусства вдохновляет его творцов на новые свершения во имя торжества идеалов коммунизма»<sup>749</sup>. Киноискусство, таким образом, должно быть средством борьбы «за идеалы коммунизма», должно направлять и воспитывать народ в соответствии с этими идеалами, одновременно выражая народную волю. Свобода творчества подразумевает «добровольное слияние» воли художника с волей народа под руководством партии. Перечисленные принципы противостояли принципам не только капиталистического «массового» кино, играющего на низменных чувствах людей, но и «субъективистского буржуазного» кино, руководствующегося идеей «искусство ради искусства». На практике это означало, что художник не имеет права пренебрегать «волей

---

<sup>748</sup> Ермаш Ф.Т. Указ. соч. С. 39.

<sup>749</sup> Там же. С. 190.

народа», выраженной в указаниях партии. Это относилось уже не только к критике киноискусства капиталистического мира, но и советским кинематографистам, стремящимся провести в своём творчестве субъективистский взгляд и идеи самостоятельности искусства.

Ф.Т. Ермаш, указывая достижения советской кинематографии, перечисляет фильмы, которые «показали миру сегодняшний творческий потенциал кинематографа развитого социализма»<sup>750</sup>. Председатель Госкино среди них назвал такие фильмы как «Андрей Рублев», «Восхождение», «Калина красная», «Древо желаний», «Начало» - фильмы, имевшие очень непростую судьбу. Перечисляя молодых режиссеров, которые определяют художественный уровень кино, Ф.Т. Ермаш назвал не только Л.А. Кулиджанова, но и А.А. Алова и В.Н. Наумова, М.М. Хуциева и Т.Е. Абуладзе<sup>751</sup>. Фактом «роста авторитета художественной культуры социализма» автор назвал популярность на Западе Н.С. Михалкова, А.С. Михалкова-Кончаловского, А.А. Тарковского, Л.Е. Шепитько и О.Д. Иоселиани. И хотя он с негодованием отметил «враждебно предвзятые интерпретации их творчества на страницах западной прессы», их успех он назвал успехом советского искусства<sup>752</sup>. Таким образом, он старается не оттолкнуть «авторских» кинематографистов, показывает своё понимание их творчества и стремится не дать использовать их в качестве диссидентов.

С наибольшим вниманием и личным отношением Ф.Т. Ермаш описывает творчество В. Шукшина: «...его фильмы долго будут волновать и радовать зрителей, они останутся для нас своеобразным эталоном веры, искренности и правды в искусстве»<sup>753</sup>.

Председатель Госкино проявляет свой личный вкус и в других случаях, называя выдающихся отечественных режиссёров Он относит к ним А.А. Тарковского, Т.Е. Абуладзе, О.Д. Иоселиани, Л.Е. Шепитько, Г.А.

---

<sup>750</sup> Ермаш Ф.Т. Указ. соч. С. 43.

<sup>751</sup> Там же. С. 106.

<sup>752</sup> Там же. С. 134.

<sup>753</sup> Там же. С. 65.

Панфилова, чьи фильмы запрещались или бывали в «опале». К картинам, показывающим достижения социалистического искусства, Ф.Т. Ермаш причисляет и «Андрея Рублёва», один из самых громких «полочных» фильмов. Эти упоминания, а также сообщения и в воспоминаниях современников, и в ряде документов о том, что он защищал многие «опальные» фильмы от партийного руководства позволяют говорить, что председатель Госкино был защитником кинематографии от чрезмерного давления власти. Хотя главные принципы, которые он провозглашал как в своих выступлениях, так и в работе «Экран революции» как раз объясняли необходимость твёрдого партийного руководства киноискусством.

Этот образ защитника «опальных» фильмов и режиссёров был подкреплён тем, что ответственность за внесение поправок и относительно редкие запреты 1972-1986 гг. перекладывалась Ф.Т. Ермашом на своих заместителей и редакторов и, как уже говорилось, на партийное руководство. Председатель Госкино налаживал дружественное и эффективное взаимодействие киноведомства с Союзом кинематографистов и с большей частью кинособщества. Руководство Союза кинематографистов было в значительной степени интегрировано в работу коллегии Госкино. Молодые режиссёры и кинематографисты, пришедшие в кино в 1970-1980-е гг., нашли в лице Ф.Т. Ермаша поддержку. Только радикальная часть кинособщества (например, А.Ю. Герман и А.А. Тарковский) оставалась в оппозиции киноведомству и лояльному ему Союзу кинематографистов.

В это время рамки киноискусства если не сужались, то были сильно ограничены по сравнению с предыдущим десятилетием. Границы допустимого в киноискусстве, обозначенные запретами 1966-1971 гг., были подтверждены постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1972 г. Это постановление также установило границы изменений киноотрасли, что показало невозможность её реформирования по проектам, подготовленным кинособществом.

Ф.Т. Ермаш на посту председателя Госкино сумел снять часть противоречий между киносообщества и киноведомством, которые возникли в период запретов 1966-1971 гг. Так что на фоне так и не ставшего «своим» для кинематографистов А.В. Романова новый председатель выглядел сильно выигрышнее. Ф.Т. Ермаш оставил образ эффективного руководителя киноотрасли и защитника киносообщества от давления власти, при этом целиком подчиняясь партийной иерархии. Пришедший на пост председателя Госкино с должности заведующего сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаш остался сохранил связи с высшим партийным руководством, которому напрямую подчинялся.

Эти два обстоятельства: эффективное взаимодействие с киносообществом и подчинение партийному руководству сделали Ф.Т. Ермаша оптимальной фигурой руководителя киноведомства для периода 1972-1986 гг.

Помимо постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1972 г. и назначения нового председателя киноведомство ждал ещё один важный правительственный документ.

### 3. Положение о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29.12.1973 г.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», принятое 2 августа 1972 года определило отношение партии к киноискусству, окончательно обозначало идеологические и тематические границы киноискусства, а также границы организационных изменений киноотрасли. Это был программный документ, указывающий цели и задачи кинематографа с точки зрения партии. Но утверждённые этим документом принципы требовали и юридического оформления. Эта задача была выполнена Постановлением Совета министров СССР об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии № 944 от

29 декабря 1973 года<sup>754</sup>. Это положение юридически оформило систему государственного управления советской кинематографией, определив полномочия и обязанности киноведомства. Кинокомитет по этому положению стал Госкино, обладающим министерскими полномочиями.

Первый пункт положения определил монопольное руководство кинематографом со стороны киноведомства: «Государственный комитет СССР по кинематографии осуществляет руководство кинематографией в стране и несет ответственность за состояние и дальнейшее ее развитие...».

Второй пункт определил задачи Госкино, главная из которых: «осуществление директив Партии и Правительства по дальнейшему всестороннему развитию советской кинематографии». Госкино должен был определять идеологические установки, которым должен следовать кинематограф, чтобы «активно способствовать формированию у советских людей марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию у них чувства высокой гражданской ответственности, патриотизма и интернационализма, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам». Эти два пункта означали, что киноискусство объявлялось важнейшим инструментом идеологического воздействия и воспитания.

Далее следует определение конкретных задач киноведомства: повышение роли научно-популярного кино в распространении научных знаний и передового опыта; идейно-творческое и производственно-экономическое руководство киностудиями, определение репертуарной политики; перспективное развитие киностудий, киносети, кинокопировальных фабрик и других предприятий и организаций кинематографии; всемерное улучшение кинообслуживания населения, обеспечение выполнения государственного плана доходов от кино и так далее.

---

<sup>754</sup> Постановление Совмина СССР от 29.12.1973 N 944 Об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии. UTR: <http://www.bestpravo.ru/sss/gn-zakony/n3v.htm> (дата обращения: 29.08.2015).

Третий и четвертый пункт определили структуру Госкино: «Государственный комитет СССР по кинематографии, государственные комитеты союзных республик по кинематографии, управления кинофикации Советов Министров автономных республик, исполкомов краевых, областных и городских Советов народных депутатов, киностудии, конторы и отделения по прокату кинофильмов, дирекции киносети, кинотеатры, научно - исследовательские, проектные и учебные институты, кинокопировальные фабрики и другие подведомственные предприятия, организации и учреждения составляют единую систему Государственного комитета СССР по кинематографии».

Постановление ЦК КПСС определило полномочия руководителя Госкино: «Председатель Государственного комитета СССР по кинематографии несет персональную ответственность за выполнение возложенных на Комитет задач и обязанностей... в пределах компетенции Комитета издает на основании и во исполнение действующих законов, а также постановлений и распоряжений Совета Министров СССР приказы и инструкции и дает указания, обязательные для исполнения государственными комитетами союзных республик по кинематографии, органами кинофикации и кинопроката, предприятиями, организациями и учреждениями системы Комитета, и проверяет их исполнение».

Это положение оформило главный орган управления Госкино – коллегия Госкино, его функции и полномочия. Этот орган рассматривал важнейшие вопросы на регулярно проводимых заседаниях. Соотношение полномочий председателя и коллегии в положении определяется коротким пунктом: «Решения коллегии проводятся в жизнь, как правило, приказами Председателя Комитета. В случае разногласий между Председателем Комитета и коллегией Председатель проводит в жизнь свое решение, докладывая о возникших разногласиях Совету Министров СССР, а члены коллегии, в свою очередь, могут сообщить свое мнение в Совет Министров СССР». Серьезных разногласий между коллегией и председателем Госкино

не возникало, и большая часть вопросов решалась в ходе заседаний коллегии под председательством Ф.Т. Ермаша.

Полномочия коллегии Госкино были определены следующим образом: «Коллегия Государственного комитета СССР по кинематографии на своих регулярно проводимых заседаниях рассматривает важнейшие вопросы дальнейшего развития кинематографии, обеспечения условий для создания высокоидейных и высокохудожественных произведений киноискусства, улучшения экономики и организации их производства и проката, проведения единой технической политики, обсуждает вопросы практического руководства подведомственными предприятиями, организациями и учреждениями, проверки исполнения, подбора, подготовки и использования кадров, проекты важнейших приказов и инструкций, заслушивает доклады председателей государственных комитетов союзных республик по кинематографии, отчеты главных управлений, управлений и отделов Комитета, предприятий, организаций и учреждений системы Комитета».

Таким образом, Постановление Совмина СССР от 29.12.1973 N 944 об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии окончательно определило параметры системы государственного управления советским кинематографом.

#### 4. Коллегия Госкино

Коллегия Госкино являлась коллективным органом, на заседаниях которого принимались ключевые решения киноведомства. Коллегия была формально учреждена положением о Государственном комитете СССР по кинематографии. До 1973 г. регулярные заседания руководителей Кинокомитета в документах назывались заседания Кинокомитета. На примере коллегии Госкино можно описать изменения 1972-1973 гг.: реально существующий орган был формально учреждён и чётко прописан. Изучение деятельности этого органа принципиально для понимания

функционирования всего киноведомства. В этом разделе, при рассмотрении вопросов, которые решались на коллегии Госкино, её состава и полномочий мы частично будем выходить за хронологические рамки 1972-1986 гг., возвращаясь и к периоду 1963-1972 гг. Это обусловлено тем, что основные вопросы не менялись, и это позволит полнее и более системно представить работу данного органа, его состав и взаимодействие с другими ведомствами.

На заседаниях коллегии Госкино обсуждались все текущие вопросы и определялись задачи, необходимые для решения. Каждое заседание коллегии Госкино стенографировалось, и в РГАЛИ хранятся стенограммы этих заседаний. Это один из наиболее малоизученных и информативных источников по истории отечественной кинематографии. В силу своего объёма (заседания проводились, как правило, 2 раза в месяц, соответственно, 23-24 раза в год) и характера (они менее эффектны в отличие от ярких обсуждений в Союзе кинематографистов) этот источник практически не изучен и почти не вовлечён в научный оборот. Разве при составлении издания «Летописи российского кино»<sup>755</sup> отчёты о заседаниях используются для датировки вынесения решений Госкино.

Таким образом, в нашем исследовании впервые представлено систематическое изучение стенограмм заседаний коллегии Госкино.

Документы, связанные с заседаниями коллегии Госкино представлены в РГАЛИ в следующих вариантах. 1) В протоколах и постановлениях заседаний коллегии. Это источник часто не отражает ход заседаний, но дающий представления о вопросах, рассматриваемых на заседаниях коллегии. 2) Собственно стенограммы, подшитые в папки от 1 до нескольких стенограмм. Это наиболее интересный и детальный источник.

Положение о Государственном комитете по кинематографии определило состав коллегии следующим образом: «В Государственном комитете СССР по кинематографии образуется коллегия в составе Председателя Комитета (председатель коллегии) и заместителей Председателя Комитета по

---

<sup>755</sup> Летопись Российского кино 1946-1965. М., 2010.

должности, а также других руководящих работников Комитета и деятелей кинематографии. Члены коллегии утверждаются Советом Министров СССР»<sup>756</sup>. Постановление ЦК КПСС 1973 г. так описывает порядок работы заместителей председателя: «Председатель Государственного комитета СССР по кинематографии имеет заместителей, назначаемых Советом Министров СССР. Распределение обязанностей между заместителями Председателя производится Председателем Государственного комитета СССР по кинематографии».

Первый заместитель Ф.Т. Ермаша Б.В. Павленок так описывает полномочия заместителей председателя Госкино и работу коллегии: «Ни у кого из руководителей Госкино не было монополии на власть, никто, в том числе и я, не мог сказать «разрешаю» или «запрещаю». Все решалось коллективно. Наиболее сложные вопросы вносились на заседание коллегии Госкино, большую половину которой составляли творческие работники — режиссеры, киноведы, критики. Принципиальные проблемы решали на совместных заседаниях коллегии и секретариата Союза кинематографистов»<sup>757</sup>.

Состав присутствующих на заседаниях коллегии Госкино был довольно широким. Как правило, председательствовал на заседании председатель комитета. В случае, когда председатель не мог присутствовать, то кто-то из его заместителей. Заместителей было четверо, в 1972 г. это были Б.В. Павленок, М.В. Александров, В.Н. Головня и директор «Мосфильма» Н.Т. Сизов. Помимо них в коллегию Госкино входило 14 членов, в том числе, ведущие режиссёры: С.А. Кулиджанов, С.Ф. Бондарчук, С.А. Герасимов, Л.А. Ростоцкий, Г.Н. Чухрай, а также Е.Д. Сурков и К.С. Симонов<sup>758</sup>.

Помимо них на заседаниях коллегии присутствовали представители различных организаций. Это были представители других ведомств, когда

---

<sup>756</sup> Постановление Совмина СССР от 29.12.1973 N 944 Об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии. UTR: <http://www.bestpravo.ru/sssrgn-zakony/n3v.htm> (дата обращения: 29.08.2015).

<sup>757</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления... С. 110.

<sup>758</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 356.

поднимался касавшийся их вопрос. Например, при обсуждении печати копий кинокартин на экспорт или технической оснащённости киносети на заседании присутствовал представитель Госплана СССР и Министерства оборонной промышленности<sup>759</sup>. В случае обсуждения выполнения плана культурного сотрудничества в области кино с зарубежными странами присутствовал представитель МИД<sup>760</sup>.

Почти на каждом заседании присутствовал представитель или даже несколько от ЦК КПСС. Почти всегда был представлен Союз кинематографистов. Широко были представлены организации, подотчётные Госкино. Прежде всего, это республиканские комитеты. Все республиканские комитеты бывали представлены на одном заседании крайне редко, как правило, в одно из первых заседаний в году<sup>761</sup>, на котором обсуждались важнейшие идеологические вопросы, определяющие деятельность Госкино. Как правило, эти вопросы были связаны с постановлениями и решениями партии. Например, могли обсуждаться задачи Госкино по выполнению решений декабрьского Пленума ЦК КПСС. Представители кинокомитетов РСФСР и УССР на заседаниях коллегии присутствовали регулярно.

Постоянно были представлены московские киностудии: «Мосфильм», Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького и «Центрнаучфильм», а также «Союзмультфильм», «Ленфильм» и «Диафильм».

Обязательно присутствовали представители «Совэкспортфильма», организации, занимающейся распространением советских картин за рубежом и приобретением иностранных фильмов для проката в России, и НИКФИ – научно-исследовательского кинофотоинститута, занимавшегося разработкой съёмочной аппаратуры, демонстрации кинофильмов и плёнки.

---

<sup>759</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674. протоколы за 9 и 17 января 1970 года.

<sup>760</sup> Там же. 24 марта.

<sup>761</sup> Например: 3 заседание 30 января 1973 г., 1 заседание 17 января 1974 г., 2 заседание 17 января 1978 г.

На заседаниях коллегии присутствовала и кинематографическая пресса, которая также была подведомственна Госкино (часть журналов была в двойном подчинении Госкино и Союза кинематографистов). На заседаниях были представители от редакций журналов «Искусство кино», «Техника кино и телевидения», «Киномеханик», «Советский экран» и «Советский фильм».

А.Н. Медведев, часто присутствовавший на заседаниях коллегии от «Искусства кино», в своих воспоминаниях рассказывает, как после принятия постановления о кинематографе коллегия была расширена: «В определенном смысле «Гнезниковский» стал еще более открытым при Ф.Т. Ермаше. Он первый сделал коллегии Комитета публичными (благо, появилась такая возможность — отстроили новый зал на двести с лишним мест). Конечно, об абсолютной открытости думать не приходилось. Однако покров тайны над многими решениями Госкино стал более прозрачным»<sup>762</sup>. Это не совсем справедливо, так как и прежде состав заседаний Кинокомитета был весьма широким. Но, действительно, пресса, рядовые сотрудники Госкино и других подведомственных организаций при Ф.Т. Ермаше получили возможность в большем количестве присутствовать на этих заседаниях.

Понятно, что одним из первых лиц на заседаниях Кинокомитета в 1960-е и в начале 1970-х гг. был заместитель председателя В.Е. Баскаков. Он наиболее часто замещал А.В. Романова. Так, за 1970 год он это делал трижды<sup>763</sup>. Интересно, что и после того, как председателем стал Ф.Т. Ермаш, в 1973 г. В.Е. Баскаков председательствовал на заседаниях коллегии четырежды<sup>764</sup>. Это косвенно подтверждает утверждения ряда киночиновников и кинематографистов о том, что он играл в Кинокомитете ключевую, если не главную роль. Но уже в декабре 1973 году В.Е. Баскаков был уволен с поста заместителя председателя Госкино, но остался членом коллегии.

---

<sup>762</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 238.

<sup>763</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674. 6.02, 26.06, 18.08.

<sup>764</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928. 13.02, 11.03, 21.08, 04.09.

Помимо прочего, В.Е. Баскаков на посту заместителя председателя Кинокомитета занимался организацией кинофестивалей и представлением отечественных картин на зарубежных фестивалях.

Интересен его подробный отчёт на заседании Кинокомитета о каннском фестивале 1968 года<sup>765</sup>, который был сорван в связи с волнениями во Франции. И советская группа, представляющая фильм А.Г. Зархи «Анна Каренина» оказалась в сложном положении: пришлось отменить показ фильма, чтобы не столкнуться с противниками фестиваля. В итоге отчёт В.Е. Баскакова оказался довольно эмоциональным. Особенно досталось Клоду Лелушу: «Лелуш самый богатый режиссер, который за фильм «Мужчина и женщина» получил большую сумму, недавно ему подарили яхту стоимостью полмиллиона долларов. Эта яхта стояла на рейде в Каннах в то время как сам Лелуш в свитере и спортивных штанах ратовал за революцию в Дворце фестиваля. ... Было написано: «Лелуш, отдай яхту рабочим» /общий смех/, но он рабочим яхту не отдал, но продолжал революцию»<sup>766</sup>.

В.Е. Баскаков занимался организацией Ереванского и Московского кинофестивалей. В отчётах на коллегии об их проведении он не забывал подчеркнуть их прогрессивность: «показано, что тот путь, который занял Московский кинофестиваль, как фестиваль широко демократический, в котором участвуют широкие слои зрителей, общественность, привлекает к себе все более и более широкие массы, прогрессивные круги мира»<sup>767</sup>.

После того, как В.Е. Баскаков был переведён на пост директора института киноискусства, он, прежде всего, стал представлять на заседаниях коллегии это ведомство, отчитываясь о выполнении плана научно-исследовательских работ НИИ теории и истории кино<sup>768</sup>.

Генеральный директор «Мосфильма» с 1971 по 1986 гг. Н.Т. Сизов также занимал должность заместителя председателя Госкино и также регулярно

---

<sup>765</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 122-137.

<sup>766</sup> Там же. Л. 131.

<sup>767</sup> Там же. Л. 137.

<sup>768</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 123.

принимал участие в работе коллегии Госкино. Большинство кинематографистов отзываются о нём весьма положительно, как о хорошем человеке, который многим из них помог. В.И. Фомин так говорит о нём: «Н.Т. Сизов был директором «Мосфильма» и заодно первым замом Ермаша. ... Но многие режиссеры, тем не менее, вспоминали Н.Т. Сизова достаточно уважительно, без скрежета зубовного»<sup>769</sup>. Достаточно критически настроенный Э. Рязанов называет в своих воспоминаниях директора «Мосфильма» наичестнейшим человеком<sup>770</sup>.

До середины 1970-х заместителями председателя также были Б.В. Головня, начальник Управления кинофикации и кинопроката Ф. Белов и начальник Управления по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов А. Сазонов.

При Ф.Т. Ермаше состав коллегии менялся, но постепенно: Н.Т. Сизов так и остался на своём месте до 1986 года. Но постепенно в первые ряды работников Госкино выдвинулся другой заместитель председателя Б.В. Павленок.

В 1970 году он стал руководителем главного управления по художественным фильмам и заместителем А.В. Романова. При Ф.Т. Ермаше он фактически стал вторым человеком в комитете вместо В.Е. Баскакова. Как и последний, он был фронтовиком, после войны по партийной карьерной лестнице дослужился до помощника первого секретаря ЦК КП Белоруссии, после чего был поставлен председателем кинокомитета Белоруссии, где он работал с 1963 по 1970 год, когда был вызван на работу в центральный Кинокомитет.

В своих воспоминаниях Б.В. Павленок критикует идеализацию дореволюционной России и точку зрения, по которой «Отсчет всех бед отчизны нашей ведут от 1917 года, от Октябрьской революции, и винят во

---

<sup>769</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996.

<sup>770</sup> Рязанов Э.А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М., 2010, С. 366.

всем большевиков, Ленина»<sup>771</sup>. И виновником этих событий автор называет интеллигенцию (за исключением «полунищих учителей и части врачей»): «История повторяется. В конце XX века интеллигенция снова предала Россию, увлекши народ баснями о красивой жизни в "свободном мире", расчистив путь к власти авантюристам и грабителям, ибо сама не сумела найти курс и повернуть корабль в страну всеобщего счастья и благоденствия. Она лишь смогла раскачать его и пустить ко дну»<sup>772</sup>.

Среди кинематографистов он считался одним из главных «запретителей». В своих воспоминаниях он прямо говорит о противостоянии с кинообществом: «Отношения между творческими работниками и партийным руководством складывалась весьма необычным образом. Режиссура относилась к нам, представляющим идеологическую структуру в государственном руководстве, в лучшем случае пренебрежительно, а то и презрительно, считая неспособными постичь тайны искусства, заикленными на партийных догмах»<sup>773</sup>.

В этом смысле показательны его отношения с А.Ю. Германом. Один из эпизодов их общения почти анекдотичен: слова Б.В. Павленка, сказанные по поводу натурализма фильма «20 дней без войны», что они на фронте даже дырочку на штанах закрывали, если приезжал фотограф, режиссер дословно вставил в фильм, «так что, естественно, не любил меня Борис Владимирович»<sup>774</sup>. Б.В. Павленок в свою очередь в своих воспоминаниях говорит о своих обидах А.Ю. Германа: из-за доработок фильма «Операция «С новым годом!» и сменой названия на «Проверка на дорогах» он «...приобрел в лице Германа врага на последующие тридцать лет»<sup>775</sup>. Там же Борис Владимирович рассказывает, как спас картину «Мой друг Иван Лапшин» следующей хитростью: «Одним коротким предисловием все происходящее на экране надо отослать в прошлое, мол, так запомнилось

---

<sup>771</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 173.

<sup>772</sup> Там же. С. 175.

<sup>773</sup> Там же. С. 99.

<sup>774</sup> Там же. С. 202.

<sup>775</sup> Там же. С. 112.

герою — и все претензии к режиссеру будут беспочвенны»<sup>776</sup>. А.Ю. Герман в свою очередь рассказывает о том, как сорвался на Б.В. Павленка в ответ на сообщение о требовании новых поправок и как потом его обнимал, узнав, что Б.В. Павленок принял картину<sup>777</sup>. И сообщение Алексея Юрьевича об этом чиновнике очень интересно: «Ведь сам Павленок — человек не глупый. ... Я читал его прозу. Причем будучи априори убежден, что он графоман. Нет! Более того, что он в прозе тяготел именно к тому, что сам запрещал»<sup>778</sup>.

Б.В. Павленок разрабатывал многие нормативные акты комитета и налаживал его деятельность. Например, проект договора между кинорежиссером и киностудией на постановку художественного фильма<sup>779</sup> и докладывал о фильмах с большой постановочной сложностью<sup>780</sup>.

На каждом заседании коллегии Госкино присутствовал представитель ЦК КПСС, осуществляя контроль за деятельностью киноведомства. До 1972 года наиболее часто им был Ф.Т. Ермаш<sup>781</sup>.

Также до 1972 года на заседаниях Кинокомитета часто представлял партию заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС И.С. Черноуцан. В основном на этом посту он занимался вопросами литературы, но часто участвовал и в кинопроцессе. Большинство кинодеятелей отзывались о нём с большой теплотой. А.В. Караганов так описывает его деятельность: «К примеру, Игорь Сергеевич Черноуцан, работая в отделе культуры ЦК в самое жесткое время, очень много делал, чтобы помочь писателям, людям искусства»<sup>782</sup>. Того же мнения придерживается и В.И. Фомин. Если интервью исследователя с В.Е. Баскаковым напоминает некую борьбу, то интервью с И.С. Черноуцаном похоже на беседу единомышленников. И это притом, что

---

<sup>776</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления... С. 112.

<sup>777</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 205.

<sup>778</sup> Фомин В.И. Там же. С. 204.

<sup>779</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928, заседание 26 июля.

<sup>780</sup> 19.06 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>781</sup> Так, в 1970 году он присутствовал на пяти заседаниях: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674, заседания: 06.02, 24.02, 9.06, 25.09, 06.10.1970 г.

<sup>782</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 150.

В.И. Фомин как никто выражает нетерпимость к системе руководства кинематографом. Исследователь так говорит о нём: ««Надо сказать, что Игорь Сергеевич (Черноуцан — Н.М.) не раз помогал кинематографистам в самых трудных для них ситуациях, показал себя человеком широким, образованным, принципиальным»<sup>783</sup>.

В 1968 году И.С. Черноуцан ушёл из работы в Отделе Культуры: «...в 1968 году я почувствовал, что наступает другая эпоха, в которой все мои усилия будут напрасны»<sup>784</sup>. Но и после ухода из Отдела культуры он часто привлекался в качестве консультанта и продолжал представлять ЦК КПСС на заседаниях Кинокомитета<sup>785</sup>.

Но надо сказать, что и его подписи стоят на многих разгромных постановлениях и заключениях о писателях и кинематографистах. Например, справка Отдела культуры ЦК КПСС о фильме «Интервенция» 4 марта 1969 года, подписана И.С. Черноуцаном и Ф.Т. Ермашом. Справка была составлена в связи с письмом актёров, снимавшихся в этом фильме в его защиту. Письмо было рассмотрено, но Отдел культуры встал на позицию Кинокомитета<sup>786</sup>.

На заседании 24 июня 1968 года И.С. Черноуцан пусть не самым решительным образом, но поучаствовал в критике Экспериментальной творческой студии в связи с созданием альманаха «Начало неведомого века»<sup>787</sup>.

Таким образом, даже самый либеральный партийный руководитель в области культуры принимал участие в запретах. По его словам, после его ухода ситуация только ухудшилась.

---

<sup>783</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления... С. 305.

<sup>784</sup> Там же. С. 166.

<sup>785</sup> В частности, на заседании 10.06.1970 г. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>786</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 170.

<sup>787</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 196-197.

Заведующим Отделом культуры ЦК КПСС с 1965 по 1986 был В.Ф. Шауро. Он практически не присутствовал на заседаниях коллегии Госкино, занимая слишком высокий пост для такой работы. За все годы удалось найти лишь один случай его посещения заседания Кинокомитета 26 июля 1973 г., на котором рассматривались итоги VIII Международного кинофестиваля в Москве, проект договора между кинорежиссёром и киностудией на постановку художественного фильма и основные принципы планирования экономического и материального стимулирования при производстве художественных фильмов<sup>788</sup>.

А.В. Караганов отзываясь о нём сдержанно: «...Василий Филимонович Шауро. Более цивилизованный. Более сведущий в вопросах культуры: до ЦК он много лет работал в Белоруссии, в идеологической сфере. Но очень осторожный. Трудно было добиваться у него каких-либо решений. Даже на прием к нему попасть было нелегко»<sup>789</sup>.

Подписи В.Ф. Шауро стоят на многих разгромных документах. В частности под объяснительными записками к проекту постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1967 г.<sup>790</sup> и 1968 г.<sup>791</sup>. Его же подпись стоит под докладной запиской о недостатках в работе журнала «Искусства кино». В результате этой критики был снят с поста главный редактор журнала «Искусство кино» Погожева, которая «относится к своей работе несамокритично и не видит недостатков и ошибок в позиции журнала по принципиальным вопросам»<sup>792</sup>.

На посту заведующего сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т. Ермаша сменил А.И. Камшалов. В своём карьерном росте А. Камшалов практически полностью повторил путь Ф.Т. Ермаша. Как и он А. Камшалов

---

<sup>788</sup> 26.07 1973 г. – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928.

<sup>789</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. С. 151.

<sup>790</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 89-94.

<sup>791</sup> Там же. С. 95-96.

<sup>792</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 325.

получил историческое образование, закончив в 1954 году МГУ. С 1958 по 1962 гг. работал секретарём Орехово-Зуевского горкома ВЛКСМ и секретарём московского обкома ВЛКСМ. С 1962 по 1970 гг. занимал должность секретаря ЦК ВЛКСМ<sup>793</sup>. В 1972 году он стал заведующим сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС, сменив Ф.Т. Ермаша, а в 1986 году после ухода последнего с поста председателя Госкино, А.И. Камшалов возглавил киноведомство.

Он регулярно бывал на заседаниях коллегии Госкино в 1972-1986 гг.<sup>794</sup> Его деятельность на этом посту оценивается участниками кинопроцесса довольно негативно.

А.В. Караганов так говорит о взаимодействии А.И. Камшалова с Союзом кинематографистов: «Александр Иванович (Камшалов — Н.М.) когда был зав. сектором в отделе культуры ЦК КПСС был нашим (имеется в виду СК — Н.М.), так сказать, основным ругателем. ... Александр Иванович был более жестким, чем Ермаш. ... В основном нас он ругал за либерализм. За то, что мы не занимали достаточно твердую партийную позицию. Проявляли идеологическую нетребовательность, недостаточно остро оценивали ошибки кинематографистов. Слишком наседали на Госкино»<sup>795</sup>.

Весьма критично относящийся к оппозиционно настроенному кинематографическому сообществу Б.В. Павленок называет А.И. Камшалова «главным "доводчиком" Центральному Комитету на кинематографистов»<sup>796</sup>.

Однако приход А.И. Камшалова на пост председателя Госкино А.Н. Медведев (он занимал эту должность в 1992-1999 гг.) оценивает скорее положительно: «На фоне всего чиновничества он был более открыт, более

---

<sup>793</sup> Личное дело А.И. Камшалова: РГАНИ. Ф.5. Оп. 66. Д. 234. Л. 143.

<sup>794</sup> А. Камшалов присутствовал на заседаниях: 17.01, 09.04, 14.05, 30.07, 12.10, 1974 г. — РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020; 28.02, 16.05, 30.05 1978 г. — РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341; 14.01, 25.03, 28.05, 6.06, 19.08.1986 г. — РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834.

<sup>795</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 152-153.

<sup>796</sup> Павленок Борис. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 170.

доброжелателен, не боялся наделить нижестоящего необходимой информацией, умел принимать решения, внятно отвечал на вопросы. В пределах своей компетенции и возможностей Александр Иванович был конструктивен. И поэтому с его приходом стиль взаимоотношений Госкино с творцами резко изменился. Камшалов собирал и поощрял людей, которые умеют найти тон в разговоре с творческими работниками, компетентно обсуждать художественные и идейные проблемы»<sup>797</sup>.

Киновед и сценарист В. Листов наоборот крайне резко отзывается о деятельности нового председателя Госкино: «Камшалов плохо переносил диктат Союза, заметно нервничал, но в открытой борьбе поделаться ничего не мог, ограничиваясь тихим внесением поправок в реформаторские проекты СК и так же тихо тормозя радикальные проекты»<sup>798</sup>. Это противоречие может объясняться, как свойственной для А.Н. Медведева деликатностью при оценке участников кинопроцесса, так и тем, что А. Камшалов боролся с новым руководством Союза кинематографистов «тихо», внешне изображая открытость.

Коллегия Госкино, как указывается в положении Совета Министров, рассматривала «важнейшие вопросы дальнейшего развития кинематографии». То есть именно на заседаниях коллегии Госкино ключевые вопросы кинопроцесса поднимались, обсуждались и по ним выносились решения. Соответственно важно на основании анализа и систематизации документов, связанных с этими заседаниями, определить, в чём заключалась деятельность коллегии Госкино. Так как именно коллегия Госкино была центром системы советского управления кинематографом, то на основании изучения деятельности коллегии можно говорить о функционировании всей системы.

---

<sup>797</sup> Медведев А. Территория кино, М., 2001.

<sup>798</sup> Листов В. История государственного управления кинематографом в СССР. // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. 6. СПб., 2004, Интернет-версия: [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=395](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=395) (дата обращения 29.08.2015).

Тематическое планирование играло одну из ключевых ролей в организации кинопроизводства. И это обстоятельство роднило Госкино с другими советскими организациями. В пылу спора Ф.Т. Ермаш, ещё на посту заведующего сектором кино сказал весьма показательную вещь: «Студия это государственное предприятие, там есть директор – такой же директор, как директор завода, фабрики»<sup>799</sup> Планирование в организации кинопроизводства начало то же, что и для любой другой производственной отрасли. Планирование определяло количество и характер «единиц кинопродукции», которые требовалось произвести киноотрасли в целом и каждой студии в отдельности. Задача утверждение тематического плана и контроля за его выполнением лежала на коллегии Госкино.

Положение Совета Министров СССР о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29 декабря 1973 года определяло, что коллегия Госкино «устанавливает порядок планирования производства фильмов, утверждает по представлению государственных комитетов союзных республик по кинематографии и киностудий союзного подчинения перспективные и годовые тематические планы и планы производства художественных, мультипликационных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов и другой кинопродукции, с определением сроков окончания и объема затрат на производство художественных и полнометражных хроникально-документальных и научно-популярных фильмов; вносит в установленном порядке изменения в перспективные, годовые, квартальные и месячные планы производства всех видов фильмов, и в связи с этим в объем затрат на производство полнометражных фильмов и в плановые ассигнования на другую кинопродукцию, а также в планы по труду и в финансовые планы

---

<sup>799</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372. Л. 68.

киностудий, кинокопировальных фабрик и других подведомственных предприятий и организаций»<sup>800</sup>.

Соответственно, тематическое планирование было важнейшей составляющей кинопроцесса. Оно определяло работу киностудий и всего киноведомства.

#### Тематическое планирование.

Уже в описываемые годы тематическое планирование подвергалось критике кинособществом, как главный механизм управления кинопроизводством. В своих воспоминаниях Б.В. Павленок защищает советскую систему управления кинематографом, которая, по его мнению «представляла собой почти идеальную производственно-экономическую структуру. Главной чертой было единство производства и реализации — мы сами изготовляли товар и сами продавали его кинотеатрам через систему проката»<sup>801</sup>. Особо заместитель председателя Госкино подчёркивает важность и значение тематического планирования, указывая на его резкую критику со стороны кинособщества: «Бывая на пленумах Союза кинематографистов и заседаниях коллегии Госкино, я не раз улавливал в подтекстах выступлений режиссеров, а то и сказанном открыто, что государственное руководство мешает свободе творчества, связывает им руки. ... Главным инструментом насилия над творческой волей творца считался тематический план. И режиссер, только входящий в кинематограф, и убежденный сединами мэтр были убеждены, что тематический план — это, как бы уязвить половчее, - живое насильственное внедрение диктатуры пролетариата и социалистического реализма в творческий процесс, идеологическое давление на свободу творчества»<sup>802</sup>.

---

<sup>800</sup> Постановление Совмина СССР от 29.12.1973 N 944 Об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии. UTR: <http://www.bestpravo.ru/sssrgn-zakony/n3v.htm> (дата обращения: 29.08.2015).

<sup>801</sup> Павленок Борис Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления... С. 91.

<sup>802</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления... С. 95.

Б.В. Павленок высказывает возмущение творческими работниками, которые «были твердо убеждены, что чиновники, сидящие в Госкино, придумали идейную отраву для зрителя и заставляли сценаристов и режиссеров ставить фильмы по заданным темам»<sup>803</sup>.

Для подтверждения необходимости тематического планирования заместитель председателя Госкино приводит четыре обоснования: 1) Он нужен для отражения всего многообразия жизни: «географического, национального, социального, нравственного, исторического». И чтобы фильмы ставились и «корифеями и дебютантами». 2) «Не имея темплана, нельзя было составить финансовый план». 3) Для понимания, что находится в производстве, а что переходит на следующий год. 4) Для того, чтобы следить за качеством картин<sup>804</sup>. Беды современного (2003 года) телевидения, «одинаковость сюжетов и беспомощность режиссуры» он объясняет как раз отсутствием тематического планирования<sup>805</sup>.

В целом, Б.В. Павленок подтверждал необходимость темплана тем, что на нём строилась организации управления съёмочным процессом, отрицая его цензурную функцию, приписываемую кинообществом.

Такое значительное внимание, которое Б.В. Павленок уделяет защите тематического планирования, указывает на степень критики кинообществом этого механизма. Соответственно, следует указать основания этой критики.

По словам В.И. Фомина, стандартной (даже не требующей пояснений и расшифровки) формулировкой, которой оканчивались запретительные резолюции сценарных заявок и сценариев, была: «по тематическим соображениям»<sup>806</sup>.

Другая, причина, которая, пожалуй, даже в большей степени раздражала режиссёров, заключалась в том, что руководители кинематографом,

---

<sup>803</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления... С.96.

<sup>804</sup> Там же.

<sup>805</sup> Там же.

<sup>806</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления, М., 1996.

апеллируя к темплану, не давали режиссёрам ставить фильмы на интересующие их темы, часто отвергая на этом основании сценарии. Самым распространённым было требование снимать на современную тематику.

Г.А. Панфилов рассказывает о том, что после многих попыток снять фильм про Жанну д'Арк с И.М. Чуриковой, Ф.Т. Ермаш предложил ему сделать фильм на «современную тему»: «после письма Ирины, как компромисс, возникла «современная тема», фильм о героине современности. Он убедил меня снять его, сказав, что это ему поможет «пробить» «Жанну»<sup>807</sup>. Снятый Г.А. Панфиловым фильм «Тема» (1979) был положен на «полку», так что хитрость Ф.Т. Ермаша, которая должна была помочь режиссёру, только вышла боком<sup>808</sup>. Ранее невозможность снять фильм о Жанне д'Арк была частично компенсирована режиссёром в картине «Начало» (1970).

Отдельно доставалось руководству студий, не выполнявших план на современную тему. Так, 6 февраля на заседании Кинокомитета было принято постановление о деятельности «Мосфильма». В котором говорилось следующее: «...Руководство киностудии и творческих объединений, главная редакция и сценарные коллегии недостаточно направляют режиссеров, операторов и художников на создание фильмов на важные современные темы.

Студией до сих пор не подготовлено сколько-нибудь значительных фильмов о рабочем классе, крайне мало выпускается фильмов о жизни современной колхозной деревни. ... В то же время руководство киностудии запускает в производство или представляет на утверждение Комитета предлагаемые режиссерами сценарии на незначительные, далекие от актуальных проблем истории и современные темы, написанные с субъективистских позиций, имеющие неверные политические тенденции и эстетические ошибки»<sup>809</sup>.

---

<sup>807</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 106.

<sup>808</sup> Там же. С. 104-131.

<sup>809</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. Л. 52-53.

Уже упоминаемой совместное заседание коллегии Госкино и Секретариата правления СК, на котором обсуждались фильмы «Зеркало» и «Осень»<sup>810</sup> было созвано как обсуждение разработки современной темы студией «Мосфильм». По мнению руководства в этой разработке были совершены принципиальные идеологические и стилистические ошибки.

Анализ стенограмм и отчётов заседаний коллегии Госкино показывает, что обсуждение тематических планов занимало центральное место в организации кинопроцесса.

Разрабатывался и утверждался перспективный тематический план на каждую пятилетку<sup>811</sup>. Но основой кинопроцесса был тематический план производства художественных фильмов, составлявшийся на год. Годовой тематический план на будущий год начинал обсуждаться с начала текущего года, а иногда с конца предыдущего. И утверждался чуть позже. Например, 11 июля 1978 года был утверждён тематический план на 1979 год и рассмотрен тематический план на 1980 год, который также предварительно обсуждался в декабре 1978 года, а темплан на 1979 год был уточнён<sup>812</sup>. В начале 1970-х тематический план полнометражных художественных фильмов на будущий год обсуждался примерно со второго квартала текущего года<sup>813</sup>. С конца 1970-х обсуждения стало переноситься на самое начало года и даже на конец предыдущего<sup>814</sup>.

На этих обсуждениях вносились корректировки, в основном, относительно пополнения плана «высококачественными сценариями» на современные темы: о советском студенчестве, о современных вооруженных силах и так далее<sup>815</sup>.

---

<sup>810</sup> РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928. Л. 113.

<sup>811</sup> 11.06 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 126-136.

<sup>812</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 76, 126-136.

<sup>813</sup> 31.07 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. 06.04 Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928. 03.06 Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928. 29.04 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>814</sup> 17.01 1978 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341.

<sup>815</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020. Л. 46.

Можно привести типичный пример подобной корректировки. В 1978 году проходило обсуждение перспективного тематического плана на одиннадцатую пятилетку. Те рекомендации, которые были даны различным студиям, весьма характерны: киностудии им. М. Горького было рекомендовано предусмотреть увеличение фильмов на современную тему с активным молодым героем - участником ударных строек пятилетки<sup>816</sup>. «Ленфильму» - активизировать работу по созданию фильмов, пользующихся признанием зрителей - в том числе фильмов комедийного и музыкального жанров и сосредоточить внимание на подготовке сценариев, посвященных рабочему классу Ленинграда<sup>817</sup>. «Узбекфильму» - предусмотреть выпуск фильма, посвященного председателю крупного колхоза<sup>818</sup>. «Арменфильму» было рекомендовано предусмотреть выпуск фильма тему: о современном рабочем классе<sup>819</sup>. Требование увеличить количество фильмов на современную тему было не ново, а количество жанровых, в том числе комедийных и музыкальных фильмов в конце 1970-х гг. действительно увеличилось.

В темплан могли вноситься и более общие изменения, значительно влияющие на кинопроизводство. Например, в 1974 году при обсуждении репертуарного плана научно-популярных фильмов на заседании коллегии Госкино было решено выработать единый план «постановки фильмов, посвященных актуальной атеистической пропаганде»<sup>820</sup>.

Тематическое планирование позволяло влиять на кинопроизводство, значительно увеличивая фильмы на определённую тему. Можно привести следующее свидетельство об этом, а также о роли партийного руководства в кинопроцессе. В 1972 г. секретарь ЦК КПСС П. Демичев попросил рассмотреть вопрос о необходимости увеличения числа детских фильмов и

---

<sup>816</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 132.

<sup>817</sup> Там же.

<sup>818</sup> Там же. Л.134.

<sup>819</sup> Там же. Л.135.

<sup>820</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д.1020. Л. 78.

развития сети детских и школьных кинотеатров<sup>821</sup>. Председатель Кинокомитета предоставил отчёт о ситуации в детском кино<sup>822</sup>, а Отдел культуры – о предпринятых Кинокомитетом мерах<sup>823</sup>. В итоге количество детских фильмов в советском прокате было значительно увеличено. В 1971 был выпущен всего один детский фильм (сказка «Тень» Н. Кошеверовой по Е. Шварцу)<sup>824</sup>, в 1972 – 7, в 1973 – 8<sup>825</sup>, а после «предпринятых мер» их количество было увеличено: в 1974 и в 1975 гг. было снято по 14 детских картин<sup>826</sup>, а в 1976 г. – 22<sup>827</sup>.

В конце каждого года проходило обсуждение, контролирующее выполнение годового плана<sup>828</sup>. Помимо этого на заседаниях коллегии обсуждался текущий план выпуска новых фильмов<sup>829</sup> и репертуарный план на ближайший квартал<sup>830</sup>.

Помимо тематического плана полнометражных художественных фильмов Госкино разрабатывало и утверждало тематические планы производства научно-популярных фильмов<sup>831</sup>, документальных фильмов<sup>832</sup> и мультипликационных фильмов<sup>833</sup>. А также темплан производства заказных фильмов: документальных, научно-популярных и учебных фильмов, которые

---

<sup>821</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133. Л. 25-30.

<sup>822</sup> Там же. Л. 31-35.

<sup>823</sup> Там же. Л. 36-43.

<sup>824</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1970-71). М., 1996.

<sup>825</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1972-73). М., 1996.

<sup>826</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1974-75). М., 1996.

<sup>827</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1976-77). М., 1997

<sup>828</sup> 11.12 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. 24.09 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>829</sup> Заседание коллегии Госкино 24.04 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>830</sup> Заседание коллегии Госкино 28.08 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>831</sup> Заседание коллегии Госкино 19.06 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. Заседание коллегии Госкино 29.09 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674; заседание коллегии Госкино 21.08 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928; заседание коллегии Госкино 13.08 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>832</sup> Заседание коллегии Госкино 13.11 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674; заседание коллегии Госкино 18.10 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 43.

<sup>833</sup> Заседание коллегии Госкино 25.12 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674; заседание коллегии Госкино 26.04 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

заказывались различными организациями для своих, прежде всего, связанных с обучением и просвещением, нужд<sup>834</sup>.

Таким образом, тематический план, был основным механизмом управления кинематографом Государственным комитетом. С помощью тематического планирования осуществлялся контроль работы студий, запуска фильмов в производство и приёмки готовых картин, тематического разнообразия советского кино. Тематическое планирование не было жёстким и в случае необходимости корректировалось. В механизме тематического планирования проявились как минусы, так и недостатки системы государственного управления кинематографом. Плюсы заключались в возможности регулировать тематическое разнообразие и равномерно распределять нагрузку кинопроизводства на студии страны. Минусы заключались в жёстком контроле принятия заявок сценариев, запуска и приёмки фильмов, так что оппозиционно настроенная часть кинособщества видела в темплане главный механизм осуществления цензуры. В любом случае, контроль над разработкой и выполнением тематического плана (который формировался, прежде всего, на киностудиях) было главной задачей коллегии Госкино.

Для наглядной демонстрации масштабов советского кинопроизводства, наиболее популярных тем и жанров, а также развития жанрово-тематического разнообразия на протяжении более двух десятилетий нами составлена таблица советских фильмов, выпущенных в прокат с 1963 г. по 1986 г.

При составлении таблицы были использованы «Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов» и «Аннотированный каталог советских художественных фильмов»<sup>835</sup>. Издание «Аннотированный каталог художественных,

---

<sup>834</sup> 31.07 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>835</sup> Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1963 году. М., 1964; Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных

хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов», ежегодно составлявшееся управлением кинофикации и кинопроката Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, которое состоит из разделов: художественные полнометражные фильмы, художественные короткометражные фильмы, хроникально-документальные фильмы, научно-популярные фильмы, учебные фильмы, кинопериодика. В интересующем нас разделе «художественные полнометражные фильмы» учитываются фильмы, выпущенные в указанном году, несмотря на год производства. В том числе указываются перевыпуски старых фильмов, например, в справочнике за 1964 год указаны фильмы «Ленин в Октябре» 1937 г. режиссёра М.И. Ромма и «Учитель» 1939 г. режиссёра С.А. Герасимова. При составлении приложения были использованы издания данного каталога за 1963, 1964 и 1965 гг., при этом учитывались фильмы по году выпуска (как в издании). Другое издание, использованное при составлении данного списка – «Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог», над которым работал Госфильмофонд России в 1995-2009 гг. имеет ряд отличий от первого. Он включает в себя лишь художественные фильмы отечественного производства, так что в него не включаются зарубежные картины, зато включаются короткометражные художественные фильмы, в том числе выпуски киножурналов «Ералаш» и «Фитиль». При демонстрации фильма на плёнке важнее был неизменный метраж фильма, а не длительность (которая могла немного меняться в

---

фильмов, выпущенных в 1964 году. М., 1965; Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1965 году. М., 1966; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1966-1967). М., 1995; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1968-1969). М., 1995; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1970-71). М., 1996; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1972-73). М., 1996; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1974-75). М., 1996; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1976-77). М., 1997; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1978-1979). М., 1998; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1980-1981). М., 1998; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1982-1983). М., 1999; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1984-1985). М., 2001; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1986-1987). М., 2003.

зависимости от скорости воспроизведения, что особенно было заметно в первые десятилетия существования кинематографа, когда это делалось вручную). Один метр киноплёнки при воспроизведении составляет примерно 2,2 секунды<sup>836</sup>, соответственно метраж 1,5 часового фильма составляет примерно 2500 метров. И здесь важно определить параметры полнометражного фильма, понимание его минимальной длительности существенно различается. Так, справочник фильмопроизводства 1969 г. называет полнометражным фильм свыше 1800 метров (66 минут)<sup>837</sup>, Большая энциклопедия считает полнометражным фильм, чья продолжительность составляет не менее 52 минут (1420 метров)<sup>838</sup>, в третьем издании Большой советской энциклопедии указывается, что полнометражный фильм составляет от 1200 до 3000 метров киноплёнки (от 44 до 110 минут, общая продолжительность демонстрации определяется от 50 до 120 минут) и имеет от 5 до 12 частей (в каждой части около 250-280 метров)<sup>839</sup>. Длительность фильма определялась «особенностями зрительского восприятия», картины свыше 120 минут разделялись на несколько частей, демонстрировавшихся как отдельные фильмы. Фильмы длительностью 44-62 минут, не объединённые в один альманах достаточно редки, поэтому в нашем списке мы ориентируемся на понимание полнометражного фильма по Большой советской энциклопедии, но, в любом случае, это не имеет большого значения.

Другое отличие каталога управления кинофикации и кинопроката от каталога Госфильмофонда заключается в том, что Госфильмофонд при составлении каталога ориентировался на год создания кинофильма, а не на год выпуска фильма. Так что в каталоге не отражены перевыпуски ранее снятых картин, зато отражены «полочные фильмы», выпущенные сильно

---

<sup>836</sup> Каталог действующего фонда художественных фильмов на широкой и узкой пленках. М., 1966. С. 6 (таблица определения времени демонстрации широкоплёночных кинофильмов).

<sup>837</sup> Коноплев Б.Н. Основы фильмопроизводства. М., 1969., С. 25.

<sup>838</sup> Большая энциклопедия. Т. 38. М., 2006., С. 5.

<sup>839</sup> Большая советская энциклопедия. Третье издание. Т. 20., М., 1975, С. 236.

позже. Это обстоятельство существенно отличает два каталога, так как значительная часть картин выпускалась на следующий год после своего производства в связи с длительным процессом приёмки фильма и обеспечения кинопроката. Так что два каталога существенно различаются по количеству и составу включённых в них фильмов. Так, например, по каталогу управления кинофикации и кинопроката указано, что в 1975 году было снято 102 фильма, а по каталогу Госфильмофонда - 156, а по составленному нами списку, ориентированному на второй каталог без учёта короткометражных фильмов - 130 картин. В составленный на основе этих двух каталогов список включены полнометражные художественные отечественные кинофильмы, в том числе, снятые в кооперации с другими странами, за 1963, 1964 и 1965 гг. объединённые годом выпуска, за 1967-1986 гг. объединённые годом создания. Также нужно подчеркнуть, что при составлении списка учтены только кинофильмы, вышедшие (или «полочные», снятые для демонстрации в кинотеатрах) на киноэкраны. Так что в список включены «фильмы-оперы», «фильмы-концерты» и др., демонстрировавшиеся в кинотеатрах, но не включены телефильмы, чей порядок выпуска был иным. Всего в 1963-1968 гг. было снято 3010 кинофильмов. В годы становления системы управления Кинокомитета количество выпускаемых фильмов в год составляло чуть более 80, но уже к 1965 г. оно было увеличено до 113 фильмов. До смены руководства киноведомства и его окончательного реформирования в 1972 г. количество выпускаемых картин в год в среднем варьировалось от 110 до 120, во второй половине 1970-х гг. оно было увеличено до более 130 картин, а в 1980-е гг. ежегодно выпускалось уже более 140 фильмов.

При выборе категорий тем и жанров важно учесть жанрово-тематическое разделение, принятое в киноведомстве. В пояснении Кинокомитета для Отдела культуры ЦК КПСС к тематическому плану выпуска художественных фильмов на 1966 г. указываются следующие темы: историко-революционная тема, исторические фильмы и экранизации, современная тема, Великая

Отечественная война, молодежная тема и детские фильмы<sup>840</sup>. При утверждении тематического плана производства художественных фильмов на 1967 г. на заседании Кинокомитета количество тем было шире: историко-революционные фильмы, фильмы о «различных этапах развития советского общества», фильмы о современности, военно-патриотические фильмы, комедийные фильмы, фильмы для детей, приключенческие фильмы, экранизации классики, музыкальные фильмы, фантастические фильмы, исторические фильмы<sup>841</sup>. То есть некоторые разночтения в определении жанров и тем были и в самом киноведомстве, но основные выделяемые группы фильмов устойчивы: фильмы о современности, фильмы на тему Великой Отечественной войны (военно-патриотическая тема), фильмы на историко-революционную тему, экранизации, исторические фильмы, детские фильмы, комедии. Главным отличием такой классификации фильмов от приведённых выше в том, что в ней главным критерием служит тема фильма, а не жанр. Не случайно производственный план киноведомства назывался тематический. Жанр фильма был вторичен по отношению к теме: главным был идеологический посыл фильма, заключавшийся в ней, а жанр и стиль должны были лишь служить средством донесения этого посыла.

---

<sup>840</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 76.

<sup>841</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 297. Л. 5-6.

	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Всего	80	84	113	116	119	115	123
фильмы на современную тематику	45	32	46	37	37	40	37
фильмы о Великой Отечественной войне	9	9	14	15	30	18	18
историко-революционные фильмы и фильмы о Гражданской войне	3	8	12	11	21	19	13
биографические фильмы	2	1	5	1	2	1	6
исторические фильмы	0	0	2	4	4	3	5
экранизации	3	6	6	14	6	8	9
комедии	14	19	11	10	4	4	5
музыкальные фильмы	0	5	6	1	4	5	2
научно-фантастические фильмы	1	0	0	0	2	0	0
приключенческие фильмы	0	2	0	4	3	5	9
детективы	0	0	1	2	2	5	4
детские фильмы	3	2	4	8	2	6	11

	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978
Всего	119	108	118	125	125	130	131	132	142
фильмы на современную тематику	33	38	47	49	55	50	60	50	56
фильмы о Великой Отечественной войне	15	12	14	12	19	12	11	12	12
историко-революционные фильмы и фильмы о Гражданской войне	27	19	6	16	10	14	10	16	18
биографические фильмы	4	3	4	6	6	4	0	2	1
исторические фильмы	8	8	8	2	1	5	6	7	8
экранизации	4	7	4	10	1	7	5	11	6
комедии	4	4	7	8	9	11	14	5	11
музыкальные фильмы	4	5	3	1	4	8	1	1	2
научно-фантастические фильмы	0	0	1	2	0	1	0	1	2
приключенческие фильмы	1	0	8	3	1	0	2	5	3
детективы	9	7	7	6	5	5	7	3	7
детские фильмы	9	1	7	8	14	14	22	19	16

	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Всего	132	145	141	141	141	142	144	143
фильмы на современную тематику	45	49	48	50	52	51	39	53
фильмы о Великой Отечественной войне	11	15	21	15	18	14	30	11
историко-революционные фильмы и фильмы о Гражданской войне	14	14	21	11	9	10	9	10
биографические фильмы	3	5	1	4	4	2	3	9
исторические фильмы	5	11	5	4	8	4	9	7
экранизации	7	4	9	12	7	7	6	7
комедии	11	17	9	13	13	17	17	6
музыкальные фильмы	2	1	5	1	1	0	2	3
научно-фантастические фильмы	3	3	0	1	2	7	3	3
приключенческие фильмы	8	11	4	5	7	5	2	8
детективы	11	8	8	5	4	7	10	11
детские фильмы	12	7	9	19	16	18	13	15

### Отчёты подчиненных Госкино ведомств.

Коллегия Госкино занималась обсуждением работы студий и других организаций, подчинённых Госкино. Киностудий и национальных кинематографий, которые подчинялись Госкино, было слишком много, поэтому регулярно контролировать их работу путём обсуждения на заседаниях коллегии не было возможности. Контроль их деятельности коллегией Госкино осуществлялся в обсуждении и решении экстренных вопросов, или обсуждении результатов ревизий на киностудиях и итогов финансово-хозяйственной деятельности киностудий союзного подчинения<sup>842</sup>. Единственное исключение делалось для главной киностудии страны – «Мосфильм», чья деятельность часто обсуждалась на заседаниях коллегии Госкино<sup>843</sup>.

<sup>842</sup> 27.11 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>843</sup> Например, 16.03, 24.03 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

Меры по устранению недостатков в производственной деятельности киностудий<sup>844</sup> тоже обсуждались не регулярно и чаще в связи с каким-либо постановлением ЦК или Совета министров. Обсуждались общие вопросы, связанные и с другими сторонами деятельности киностудий: в 1974 году обсуждалась работа киностудий Госкино РСФСР в области документальной и научной кинематографии<sup>845</sup>. Киностудии докладывали коллегии Госкино и об улучшениях организации социалистических соревнований<sup>846</sup>. Этот вопрос всплыл в связи с очередным постановлением Совета министров

Отчитывались в своей работе и другие подведомственные Госкино организации: НИКФИ<sup>847</sup>, «Диафильм»<sup>848</sup>, В/О Совэкспортфильм<sup>849</sup> и В/О «Совинфильм»<sup>850</sup>, проектный институт Гипрокино (занимавшийся проектированием и строительством объектов кинематографии)<sup>851</sup>. О готовности к новому учебному году отчитывался ВГИК<sup>852</sup>. Госфильмофонд отчитывался о деятельности кинотеатра «Иллюзион»<sup>853</sup>. Отдельно обсуждалась работа Госфильмофонда об использовании материалов С. Эйзенштейна о Мексике<sup>854</sup>. В итоге Г.В. Александров, работавший над фильмом в 1932 году, смонтировал отснятый материал в 1979 году.

В.Е. Баскаков с 1974 года регулярно докладывал о работе научно-исследовательского института теории и истории кино<sup>855</sup>. Созданная в 1973 году всесоюзная организация «Союзинформкино» докладывала о плане рекламно-пропагандистских мероприятий по подготовке и выпуску на экран новых советских художественных фильмов<sup>856</sup>.

---

<sup>844</sup> 24.02 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>845</sup> 19.03 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>846</sup> 27.08 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>847</sup> 06.10 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>848</sup> 25.12 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>849</sup> 20.02 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>850</sup> 28.04 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>851</sup> 20.03 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>852</sup> 28.08 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>853</sup> 18.08 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>854</sup> 08.05 – 16.06 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>855</sup> 02.04 1974 - РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>856</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 18.

Обсуждалась работа в чём-то провинившихся или наоборот преуспевших предприятий или республиканских кинокомитетов. Например, в ноябре 1974 года обсуждались причины невыполнения государственного плана по доходам от кино в Латвии<sup>857</sup>, а в апреле 1974 тяжёлое состояние кинопроизводства в Казахской ССР<sup>858</sup>. Зато в феврале 1974 отмечалась работа органов кинофикации и кинопроката в Черновицкой области УССР по повышению культуры обслуживания зрителей<sup>859</sup>.

Таким образом, деятельность организаций, подчинённых киноведомству, направлялась и корректировалась на заседаниях коллегии Госкино. Функционирование этих организаций была налажено, хотя далеко не всегда эффективно, но обсуждение вопросов, связанных с ними, не носило системного характера.

#### Утверждение режиссёров

Важной задачей Госкино было утверждение режиссёров художественных фильмов. Как правило, оно проходило в рабочем порядке: студия в рамках тематического планирования приписывала режиссёра к фильму, что подтверждала Главная сценарная редакционная коллегия Госкино. Коллегия Госкино утверждала режиссёров в двух случаях: в случае дебюта и в случае копродукции с зарубежной страной.

Утверждение не только режиссёра, но также директора фильма и оператора, в совместных постановках с зарубежными странами проходило на коллегиях Госкино<sup>860</sup>. Проблем с этим, как правило, не возникало, так как совместных постановок было не так много и студии уже на стадии заявки

---

<sup>857</sup> 27.11 1973 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>858</sup> 29.04 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>859</sup> 19.02 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>860</sup> 18.09 1973 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

отбирали на них проверенных режиссёров, к которым не должно было возникнуть вопросов<sup>861</sup>.

Как правило, не возникало сложностей и при утверждении режиссёров-дебютантов: коллегия Госкино лишь подтверждала решения студий по этому вопросу.

Проблемы возникли лишь дважды. При утверждении режиссёром-постановщиком фильма «Нечаянные радости» Р.У. Хамдамова<sup>862</sup>. Вопрос о его назначении решали В.Е. Баскаков, Б.В. Павленок, Н. Сизов и Г.Н. Чухрай. Режиссёр был утверждён, но через год снят с производства. В итоге отснятый материал почти полностью смыли, в связи с тем, что Р.У. Хамдамов отошёл при съёмках от согласованного сценария, а работу над фильмом, получившим название «Раба любви» закончил Н.С. Михалков.

Второй случай – дебютный фильм М.Г. Розовского (сейчас руководитель театра «У Никитских ворот»): «Решение вопроса о возможности поручения постановки художественного кинофильма «Эстафета 4x100» (Мосфильм) т. Розовскому М.Г.» было решено «отложить до рассмотрения режиссерской экспликации будущего фильма Главной сценарной редакционной коллегией по художественным фильмам»<sup>863</sup>. В итоге фильм снят не был.

Несмотря на то, что проблемы с утверждением режиссёров почти не возникали, контроль над дебютантами был серьёзным. На заседания коллегии Госкино предоставлялась характеристика, подготовленная студией, и неподходящего режиссёра не допустили бы даже до обсуждения. Внимание к дебютантам усиливалось. В 1980 г. коллегия Госкино при обсуждения вопроса об утверждении на постановку художественных кинофильмов, постановила обратить внимание «на категорическую необходимость наличия в документах-рекомендациях на постановку кинофильмов наряду с

---

<sup>861</sup> Можно привести пример постановки фильма «Под каменным небом» (рабочее название «Октябрь 44») Масленникова И. и Андерсона К.– совместную постановку с Норвегией – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928. С. 42.

<sup>862</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928. С. 50.

<sup>863</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д.1 341. - Л .89.

творческо-производственной характеристикой рекомендуемого характеристики его общественной деятельности»<sup>864</sup>.

Так что, хотя утверждение режиссёров на совместные постановки с зарубежными странами и на дебютные фильмы проходило в подавляющем большинстве случаев легко, степень контроля над режиссёрами была довольно высокой.

### Вопросы кинопроката

Госкино занималось не только кинопроизводством, но и кинопрокатом. В постановлении о Госкино говорится следующее: «осуществляет монопольное право проката кинофильмов на территории СССР, определяет тиражи и осуществляет массовую печать фильмокопий, обеспечивает ими киносеть страны; устанавливает порядок проката кинофильмов для всех кинотеатров и киноустановок, независимо от их ведомственной подчиненности; осуществляет контроль за кинорепертуаром и демонстрацией кинофильмов в кинотеатрах и на киноустановках государственной киносети, в киносети всех министерств, ведомств и общественных организаций на территории СССР»<sup>865</sup>.

Это часть деятельности коллегии Госкино высоко оценивается Б.В. Павленком: «Система кино представляла собой почти идеальную производственно-экономическую структуру. Главной чертой было единство производства и реализации — мы сами изготовляли товар и сами продавали его кинотеатрам через систему проката»<sup>866</sup>. Об организации кинопроката подробно и куда более критично написано в статье М. Косиновой

---

<sup>864</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 28.

<sup>865</sup> Постановление Совмина СССР от 29.12.1973 N 944 Об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии. UTR: <http://www.bestpravo.ru/sssrgn-zakony/n3v.htm> (дата обращения: 29.08.2015).

<sup>866</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 91.

«Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа»<sup>867</sup>.

Главные проблемы, которые она отмечает - нехватка кинотеатров («у нас во все времена катастрофически не хватало кинотеатров»<sup>868</sup>) и утверждение неосуществимых планов кинопроката. Если первая проблема неоднократно поднималась на заседаниях коллегии (например, в 1968 году В.Е. Баскаков отмечал: в Москве по нормам буржуазных стран должно быть 500 кинотеатров, а есть 106»<sup>869</sup>), то вторая была в тени: «Однако доходы от кино ежегодно увеличивались в основном не благодаря строительству и введению в эксплуатацию новых кинотеатров, а за счет ужесточения режима работы уже действующих, вопреки их реальным возможностям. Неосуществимые планы вынуждали максимально увеличивать количество сеансов, резко сокращать сеансы для детей и демонстрацию научно-популярных и хроникальных картин ... Так, большинство городских кинотеатров демонстрировали фильмы по 14-15 часов в сутки (7-8 киносансов). Причем в основном это были «кассовые» зарубежные картины, выдаваемые в отчетных документах за советские»<sup>870</sup>.

Только в 1978 году было создано отдельное ведомство, отвечающее за кинопрокат: «Заслушав сообщение т. Александрова М.В. О создании В./О «Союзкинофонд» и рассмотрев представленные Главным управлением кинофикации и кинопроката документы по данному вопросу, коллегия Госкино СССР считает своевременным создания объединения, деятельность которого будет направлена на дальнейшее повышение организационного уровня в работе системы кинопроката, и одобряет проект приказа «О создании Всесоюзного объединения «Союзкинофонд»<sup>871</sup>.

---

<sup>867</sup> Косинова М. Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. С. 9-73.

<sup>868</sup> Там же. С. 53.

<sup>869</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 74-75.

<sup>870</sup> Там же. Л. 50.

<sup>871</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 18.

### Присуждение фильму группы по оплате

Одним из важнейших вопросов для кинопроцесса был вопрос об определении фильмам групп по оплате. От этого зависело то, сколько денег будет выплачено студии и в каком тираже фильм выйдет в прокат. О системе групп по оплате подробно рассказано выше. Здесь важно отметить, что окончательное решение о присуждении фильму группы по оплате принималось на заседании коллегии Госкино.

Решение о присуждении картине группы по оплате принималось несколькими стадиями. Сначала студия рекомендовала фильм к определённой категории, потом свои рекомендации давали специальные комиссии, создаваемые отдельно для каждой картине<sup>872</sup>. Окончательное решение выносилось на заседании коллегии Госкино.

А.Н. Медведев так оценивает значение присуждения группы по оплате: «...Государство здесь, по-моему, очень удачно применило тактику «разделяй и властвуй» с помощью «кнута» и «пряника». А кнутом и пряником одновременно были так называемые категории оценки фильма от высшей до четвертой. И каждая категория — судьба студии, радостная или трудная. Поэтому борьба за категории в те годы стала чуть ли не решающей для существования и самочувствия многих кинематографистов»<sup>873</sup>.

При этом выбор при определении группы по оплате был небольшой. Высшую категорию давали крайне редко и самым важным фильмам<sup>874</sup>. Четвёртая и третья группы означали художественную несостоятельность картины и также вручались не часто. Так что фактически выбирать приходилось из двух категорий: первая или вторая.

Как уже говорилось, процесс определения группы по оплате был многоступенчатым. Сначала студии направляли свои заключения с рекомендацией к какой группе отнести фильм. Например, — рекомендация

---

<sup>872</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 80. Л. 100.

<sup>873</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С.191.

<sup>874</sup> Например, фильму Ю. Озерова «Битва за Москву» 1985 года. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834. С. 53.

центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького отнести фильм «Я научу вас мечтать» Г.Н. Чухрая и Ю.А. Швырева к I группе по оплате<sup>875</sup>.

Заключение мог направить либо лично директор студии, либо оно составлялось на заседании художественного совета студии (например, фильм «Любовь и голуби» В.В. Меньшова был рекомендован к отнесению к I группе по оплате художественным советом «Мосфильма»<sup>876</sup>) В этом заключении могло отразиться мнение творческого объединения киностудии, на котором был снят фильм. Студии были заинтересованы в присуждении более высокой группы по оплате и в этих заключениях рекомендации чаще были завышенными и, в конечном итоге, фильму часто устанавливалась более низкая категория.

После этого создавалась комиссия по вынесению рекомендаций по группам оплаты художественных фильмов (около 20 человек), в которую входили работники Госкино и творческие работники, которая тайным голосованием рекомендовала к какой группе определить фильм и писала на фильм заключение. В зависимости от фильма заключение могло даваться только председателем комиссии или всеми членами.

После этого свои рекомендации давали Главная сценарная редакционная комиссия, Главное управление кинопроизводства и Главное управление кинофикации и кинопроката<sup>877</sup>.

После чего группа по оплате устанавливалась на заседании коллегии Госкино. Соответственно, все «за» и «против» к моменту обсуждения уже были взвешены, и принятие решения не требовало долгого обсуждения.

Случаи даже не споров, а просто обмена мнениями были крайне редки. В нескольких случаях, которые удалось выявить, на защиту фильмов вставал С. Герасимов. И, надо сказать, успешно. Фильм Шамшурина «А у нас была

---

<sup>875</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1725. Л. 25.

<sup>876</sup> Там же. Л. 122.

<sup>877</sup> Там же: в документах заседаний коллегии Госкино значительное место занимают решения данных комиссий.

тишина» был представлен студией к первой группе по оплате, председательствующий Н. Сычев, собирался присудить вторую группу. Но С. Герасимов поддержал студию, потому что режиссёру «нельзя съехать на вторую группы», его поддержал В. Баскаков, и фильму была присуждена первая группа, хотя председатель и подчеркнул, что с натяжкой<sup>878</sup>.

Разумеется, студии были заинтересованы в получении первой группы по оплате и подавали ходатайства о пересмотре группы по оплате. Эти ходатайства проходили примерно такой же путь по инстанциям. В подавляющем большинстве случаев эти просьбы не удовлетворялись. Типичное решение по данному вопросу звучало так: «рассмотрев ходатайство о пересмотре группы по оплате такому-то фильму, коллегия Госкино СССР сочла правомерным подтвердить ранее принятое решение по данному фильму».

Например, за 1974 год девять ходатайств остались неудовлетворёнными по фильмам «Найди меня, Леня», «Меченый атом», «Схватка», «Слуги дьявола на чертовой мельнице», «Необыкновенная выставка», «Совсем пропащий», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Всадник без головы», «Разговор на равных»<sup>879</sup>. По всем вопросам коллегия подтвердила «ранее принятое решение».

В этом отношении Госкино был твёрд в течение всего времени своего существования. В 1980 г., рассмотрев просьбы Госкино УССР, коллегия Госкино СССР не сочла возможным установить художественному кинофильмам «Под созвездием Близнецов» Б. Ивченко и «Сын чемпиона» А. Осипова вторую группу по оплате<sup>880</sup>. За все время, лишь кинофильму «Праздники детства» (Р. Григорьева и Ю. Григорьев по рассказам В. Шукшина) была пересмотрена категория и установлена I группа по оплате, так как ходатайство студии поддержали и ГСРК и лично Ф.Т. Ермаш<sup>881</sup>.

---

<sup>878</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1282. Л. 250-251.

<sup>879</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020. Л. 37, 52, 64, 70-71, 99, 132, 133.

<sup>880</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 11, 29.

<sup>881</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 82.

Присуждение фильму группы по оплате часто откладывалось до получения данных о прокате, которые влияли на решение. Фильм, который посмотрело более 19 миллионов человек, имел право получить первую категорию. В единственном выявленном случае этого не случилось: фильм 1964 г. «Звезда балета» А. Мишурина, имевший большой успех, из-за художественных недочётов был всё-таки отнесён ко второй категории<sup>882</sup>. Большой зрительский успех мог стать основанием для присуждения фильму и высшей категории. Так, фильму «Тегеран-43» А. Алова и В. Наумова была установлена высшая группа по оплате, так как за «четыре месяца проката фильма каждую серию посмотрело более 27 млн. зрителей»<sup>883</sup>. За 1970 год<sup>884</sup> первая группа оплаты была утверждена 50-ти фильмам, из которых восьми благодаря успешному прокату. То есть фактор зрительского успеха играл одну из ключевых ролей при установлении фильму группы по оплате.

Присуждение группы по оплате и прокат фильма зависели от количества копий, в которых картина выпускалась на экраны. Но вопрос печати копий не был в достаточной степени регламентирован. Так, при обсуждении вопроса о тематическом плане важнейших работ по развитию техники, технологии экономики профессиональной кинематографии на 1978 г. всплыла проблема прогнозирования зрительского успеха и соответственно количество печатаемых копий. Ф.Т. Ермаш предложил использовать мировую практику: по сути, оценивать фильм с помощью фокус-групп, после чего определять тираж. А про существующую систему он сказал следующее: «Сегодня мы не можем сказать, почему выпустили 100 копий, а не 1000»<sup>885</sup>.

Такая система, при которой фильмы оплачивались исходя от решений, принятых специалистами (комиссии формировались из киночиновников и кинематографистов), с учётом зрительского успеха и мнения ведущих кинематографистов, позволяла поощрять высокохудожественные картины,

---

<sup>882</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 231.

<sup>883</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 81.

<sup>884</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>885</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1282. Л. 31-34.

талантливых режиссёров и учитывать самые разные факторы. Это выгодно отличает данную систему от рыночной. Но при принятии решений часто играли роль не художественные, а идеологические факторы, что позволяет противникам советской системы управления кинематографа оценивать порядок определения групп по оплате как элемент цензорского контроля.

К тому же группа по оплате влияла на финансирование студии незначительно, от группы зависело, получит студия 10% или 5% надбавки от стоимости фильма или не получит надбавки вовсе. Соответственно, данная система стимулировала создавать, прежде всего, дорогие и идеологически выверенные картины. А художественная составляющая и зрительский успех были важными, но второстепенными факторами.

#### Финансовая сторона Госкино

Важным вопросом, обсуждаемым и решаемым на заседаниях коллегии Госкино, была финансовая сторона советской кинематографии. О системе кинопроизводства в целом Д.К. Орлов говорит следующее, указывая на её прибыльность и эффективность: «Каждый год Министерство финансов давало кинематографистам кредит на производство очередных 150 фильмов. ... именно кредит, его предстояло вернуть. ... Размер кредита равнялся примерно 90-100 миллионам рублей.

Кинематограф изготавливал свой товар — фильмы и сам же реализовывал его через кинотеатры. ... Даже при мизерной стоимости билетов в кассах собирался 1 миллиард рублей. ... Половина шла государству в виде возвращенного кредита и налога. На остальное система сама себя воспроизводила»<sup>886</sup>.

Точно также описывает эту систему Б.В. Павленок: «Билет на один сеанс стоил в среднем 23-25 копеек (от 5 копеек для детей и 60 - на широкоформатный фильм в крупном кинотеатре). Сеансы за год посещало более 4 миллиардов зрителей, оставляя в кассах 1 миллиард рублей, большую

---

<sup>886</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 190.

половину из которых поглощал государственный налог. Производство фильмов велось за счет банковского кредита. На эти цели Министерство финансов выделяло ежегодный лимит в 90-100 миллионов рублей (на сколько удавалось уговорить Госплан и Минфин в зависимости от сложности постановок картин). В пределах этой суммы я мог выделить на производство фильма и 350 тысяч, и миллион, согласовав только с собственным министром»<sup>887</sup>. Статистические данные подтверждают эту информацию. С 1953 по 1963 гг. посещаемость кинотеатров выросла с 1,6 до 3,9 млрд киносеансов<sup>888</sup>, в 1963 превысила 4 млрд<sup>889</sup> и в 1970-е гг. установилась около 4,5 млрд<sup>890</sup>.

Система в воспоминаниях киночиновников выглядит идеально, но с финансовой стороны в деятельности Госкино не всё было так гладко. Более ясной становится картина, если посмотреть на статистику, приводимую на заседаниях коллегии Госкино. Ф.Т. Ермаш так оценивал финансовую ситуацию кинематографии: «Если мы на фильм расходуем в производство 400 тысяч рублей в среднем (это средняя цена обычных фильмов), то эксплуатационные расходы — 1 миллион. 300 тысяч рублей на каждый фильм для его демонстрации (это без стоимости копий, да стоимость копий еще 400 тыс. рублей)<sup>891</sup>.

То есть ситуация была отнюдь не такой простой, как её описывают Д.К. Орлов и Б.В. Павленок, когда государство тратило 90 миллионов и получало миллиард. Под фразой «на остальное система сама себя воспроизводила» скрываются весьма внушительные цифры. Если стоимость одного фильма равнялась в среднем 400 тысячам рублей, то, как мы видим из приведённых

---

<sup>887</sup> Павленок Борис. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 70.

<sup>888</sup> СССР в цифрах в 1963 году: краткий статистический сборник. М., 1964, С. 166.

<sup>889</sup> СССР в цифрах в 1964 году: краткий статистический сборник. М., 1965, С. 133.

<sup>890</sup> СССР в цифрах в 1976 году: краткий статистический сборник. М., 1977; СССР в цифрах в 1974 году: краткий статистический сборник. М., 1975; СССР в цифрах в 1973 году: краткий статистический сборник. М., 1974; СССР в цифрах в 1971 году: краткий статистический сборник. М., 1972.; СССР в цифрах в 1970 году: краткий статистический сборник. М., 1971.

<sup>891</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1282. Л. 37.

Ф.Т. Ермашом цифр, дополнительные расходы (показ фильма в кинотеатрах, печать копий) составляла миллион рублей. Соответственно, если траты на производство в год составляли 90-100 миллионов рублей, то дополнительные траты только на демонстрацию картин составляли ещё более ста миллионов рублей. Государство оставляло кинематографу меньше половины из миллиарда сборов. Соответственно на содержание всей системы Госкино, на содержание студий, на кинофикацию и реконструкцию киносети, на закупку зарубежных картин и проведение кинофестивалей оставалось около 200-250 миллионов рублей.

Полученные нами цифры можно сравнить со статистикой, приводимой Союзом кинематографистов и Кинокомитетом в 1966 году. В объяснительной записке к проекту постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии», разработанному Союзом кинематографистов в 1966 году приводятся следующие цифры. «Советская кинематография располагает 42 киностудиями, из которых 20 выпускают в год свыше 120 полнометражных художественных фильмов, и 22 – до 800 короткометражных документальных, научно-популярных и учебных фильмов. В стране действует 145 тысяч киноустановок (среди них только 4 тысячи современные стационарные кинотеатры), фотоснабжением заняты 500 контор и отделений кинопроката. В системе кинематографии работает свыше 300 тысяч человек, в том числе 25 тысяч – на киностудиях.

В течение года кинотеатры посещают свыше 4 миллиардов зрителей, валовой сбор от кино составляет около миллиарда рублей. Из этой суммы в доход бюджета в виде налога с кино, являющегося чистой прибылью государства, отчисляется 440 миллионов рублей; около 300 миллионов рублей расходуется на содержание киносети, и 170-180 миллионов рублей – на производство фильмов, их тиражирование, кинопрокат и покупку зарубежных фильмов.

На производство художественных фильмов расходуется в год до 50 миллионов рублей, что составляет примерно 5% от общей суммы валового сбора, получаемого от показа фильмов. ...

В нашей стране ежегодно выпускается для массового экрана 300-320 документальных, 100-120 научно-популярных фильмов и около 1400 номеров киножурналов. На производство этих фильмов и их тиражирование расходуется около 40 миллионов рублей в год. ... Кроме того, по заказам ведомств и организаций за их счёт киностудии выпускают свыше 400 учебных и технико-пропагандистских фильмов»<sup>892</sup>.

То есть советский кинематограф приносил государству большую прибыль. Из миллиарда рублей ежегодных сборов государству отдавалось 400-500 миллионов чистой прибыли, как это и описывают Д.К. Орлов и Б.В. Павленок. Но половины сборов не хватало на то, чтобы система кинематографии «сама себя воспроизводила». На это указывалось в указанном проекте постановления: «При ныне действующей экономической системе прокатной платы не хватает на покрытие расходов по созданию, тиражированию и продвижению фильмов. Управление кинофикации и кинопроката Союзного Комитета кинематографии также является планово убыточным и по плану на 1966 год ему предусмотрена дотация из союзного бюджета в сумме 7 млн рублей»<sup>893</sup>.

То есть «чистая прибыль государства» в 500 миллионов рублей оборачивалась недофинансированием кинофикации, кинопроката и остальной технической составляющей кинематографии. То есть рассмотренные выше проблемы с нехваткой и качеством киноплёнки, с недостаточной кинофикацией и обслуживанием кинотеатров во многом были вызваны тем, что половина сборов от кино шла не на решение этих вопросов, а в прибыль государству. А точечные попытки справиться с проблемами оказывались недостаточными.

---

<sup>892</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. / Сост. Фомин В.И. М., 1998, С. 76, 82, 83.

<sup>893</sup> Там же. С. 83.

Понятно, что в такой ситуации борьба шла за каждый миллион рублей. К тому же общие сборы советского проката всё время отставали от плана: В 1963 г. Госкино число посетивших кинотеатры снизилось на 260 миллионов зрителей, а Кинокомитет недодал государству 113,5 миллионов рублей, в 1966 г. посещаемость кинотеатров снизилась на 140 миллионов зрителей, а сборы были меньше плановых на 86 миллионов рублей<sup>894</sup>. В 1976-1977 годы Госкино отставал от плана на 98,456 миллионов рублей<sup>895</sup>. Как уже говорилось, для исправления ситуации прокат был переориентирован на европейское коммерческое кино<sup>896</sup>. Помимо этого стало создаваться больше коммерческих жанровых фильмов, рассчитанные на зрительский успех. Самые яркие примеры: «Москва слезам не верит» В.В. Меньшова (1982), «Экипаж» А.Н. Митты (1979), «Пираты XX века» Б.В. Дурова (1979). В результате, в 1981 году кинематограф заработал сверх плана 95,216 миллионов рублей<sup>897</sup>.

Но это не помогло, в 1984 году сборы снова стали отставать от плана<sup>898</sup>. Основная прибыль приходилась на зарубежные коммерческие фильмы. Отчасти отношение руководства Госкино к сборам от кинематографа можно проиллюстрировать случаем с режиссёром Г.Г. Натансаном. В 1975 году за фильм «Повторная свадьба» он был на пять лет отлучен от работы. Причиной того, что ему, массовому и популярному режиссёру (его фильм 1968 г «Ещё раз про любовь» посмотрело около 40 миллионов зрителей), приносящему доход государству, не давали работать, он озвучил так: «Видимо, политика дороже денег»<sup>899</sup>. Конечно, для киноведомства и для партийного руководства сборы от кинематографа были чрезвычайно важны. Но действия Госкино были ограничены жёсткими идеологическими, стилистическими и

---

<sup>894</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 60.

<sup>895</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 87.

<sup>896</sup> Косинова М. указ. ст. С. 63.

<sup>897</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 87.

<sup>898</sup> Косинова М. указ. ст. С. 70.

<sup>899</sup> Натансон Г.Г. 320 страниц про любовь и кино. Мемуары последнего из могикан. М., 2013, С. 232.

организационными рамками. А на реформирование отрасли по примеру Экспериментального творческого объединения и на разработанных Союзом кинематографистов в 1960-е гг. принципах руководство страны не решилось. Так что финансовая составляющая во многом подчинялась идеологии.

Госкино занималась также текущими, единовременно возникающими вопросами. Различные юбилеи требовали проведения соответствующих мероприятий. Например, киневедомство готовилось к празднованию 30-летия Победы в Великой Отечественной войне и 100-летия со дня рождения В.И. Ленина<sup>900</sup>. Широко планировалось отметить 50-летие Октябрьской революции. Но, как разбиралось в соответствующем разделе, данное празднование позволило снять целый ряд не каноничных фильмов о революции, в итоге оказавшихся «на полке».

1978-1980 гг. ознаменовались различными работами Госкино в связи с проведением летней олимпиады. Кинематографическое ведомство отвечало за культурное обслуживание участников и гостей «Олимпиады-80» средствами кино<sup>901</sup>. После проведения которой коллегия отчитывалась об итогах работы по пропаганде средствами кино подготовки и проведения Игр XXII Олимпиады и кинообслуживанию участников и гостей Московской Олимпиады<sup>902</sup>.

Эти вопросы, связанные со значительными празднованиями требовали от киневедомства значительной мобилизации. Но подобные празднования происходили нерегулярно и влияли на работу Госкино лишь эпизодически.

Организация работы самого киневедомства также занимало одно из ведущих мест на заседаниях коллегии Госкино. На каждый квартал текущего года составлялся план работы самой коллегии Госкино. Решались вопросы о мерах по дальнейшему совершенствованию и удешевлению аппарата

---

<sup>900</sup> 16.06 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020. 26.06 1970 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>901</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 119.

<sup>902</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 73.

кинокомитета СССР и подведомственных ему киностудий, предприятий и организаций<sup>903</sup>.

Рассматривались и многочисленные вопросы, связанные с функционированием Госкино, далёкие от развития кинематографии. Например, вопрос о состоянии правовой работы в системе Госкино<sup>904</sup>. Или проблема состояния техники безопасности и охраны труда на предприятиях Госкино<sup>905</sup>. Обсуждалось даже состояние гражданской обороны и мобилизационной готовности кинематографического ведомства<sup>906</sup>.

Сюда же можно отнести и организацию отечественных кинофестивалей, организацией которых занимались совместно Госкино и Союз кинематографистов. Большое внимание уделялось международному кинофестивалю стран Азии и Африки (с 1976 г. кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки) в Ташкенте. Он был организован совместно Госкино и Союзом кинематографистов и проводился в мае-июне с 1968 года.<sup>907</sup> На заседании коллегии утверждался список советских художественных фильмов для показа на кинорынке кинофестиваля<sup>908</sup>.

На коллегии Госкино обсуждалась подготовка к проводимому раз в два года международному кинофестивалю в Москве<sup>909</sup> и Всесоюзному кинофестивалю, проводимому каждый раз в новом городе с 1964 по 1972 гг. также раз в два года, с 1972 года ежегодно<sup>910</sup>.

Эта текущая работа занимала значительную часть деятельности коллегии Госкино.

---

<sup>903</sup> 09.12 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>904</sup> 18.09 1973 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>905</sup> 27.11 1973 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>906</sup> 11.06 1974 - РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020

<sup>907</sup> 03.04 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. 11.06 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>908</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 23.

<sup>909</sup> 19.06 - РГАЛИ Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>910</sup> 08.05 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. 06.04 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

Коллегия Госкино была главным органом управления киноведомством. С 1963 по 1973 год её статус не был закреплён формально, но фактически она существовала, и полномочия её были такими же, как после учреждения. Организационно работа коллегии заключалась в проведении регулярных (около двух раз в месяц) заседаниях, на которых поднимались и обсуждались главные вопросы, связанные с кинопроцессом, и выносились решения по ним. Постановления коллегии Госкино касались деятельности всей системы советской кинематографии.

С 1963 по 1972 год председателем киноведомства был А.В. Романов, который вместе со своим первым заместителем В.Е. Баскаковым играли ключевую роль в управлении кинематографом на заседаниях Кинокомитета. После 1972 года председателем Госкино стал Ф.Т. Ермаш, который отстранил от поста заместителя В.Е. Баскакова, а ключевые посты в киноведомстве заняли Б.В. Павленок и главный редактор Д.К. Орлов.

На заседаниях коллегии Госкино регулярно присутствовали практически все участники кинопроцесса: руководство киноведомства (в которое включались ведущие кинематографисты), представители подотчётных ему организаций, в том числе, республиканских кинокомитетов, журналисты кинематографических изданий, а также представители Союза кинематографистов и Отдела культуры ЦК КПСС. В случаях, если вопрос касался работы других ведомств, на заседания приглашались и их представители. Кинематографисты, являющиеся членами коллегии и участвующие на заседаниях, имели ряд возможностей по воздействию на Госкино: они могли поднимать острые вопросы, связанные с кинопроизводством, влиять на определение фильмам групп по оплате и на закупочную политику, обсуждать другие значимые вопросы.

Такой широкий состав делал зал заседаний коллегии Госкино местом, где обсуждались и решались ключевые вопросы советской кинематографии. Это позволяет говорить о, по крайней мере, внешней демократичности киноведомства. С другой стороны, состав участников этих заседаний был

практически неизменен. Если председатель Госкино сменился в 1972 году, то костяк из членов киноведомства и кинообщества практически не изменился с 1963 по 1986 г. Это обстоятельство делало коллегию Госкино и всю советскую систему управления кинематографом в глазах её противников костной, закрытой и неспособной к обновлению.

На заседаниях коллегии Госкино обсуждались вопросы тематического планирования производства художественных, документальных, мультипликационных, научно-популярных, учебных и заказных фильмов; работа киностудий и других подчинённых киноведомству организаций; решение о присуждении кинофильмам групп по оплате; финансовые вопросы; участие в международных кинофестивалях; покупка зарубежных картин и продажа собственных; утверждались режиссёры дебютных фильмов и фильмов, снятых в кооперации с зарубежными странами. Также на заседаниях коллегии Госкино поднимались вопросы кинофикации и кинопроката.

Таким образом, в работе коллегии Госкино были задействованы основные участники кинопроцесса. Это обстоятельство и участие в заседаниях коллегии ведущих кинематографических изданий делало деятельность киноведомства публичной и прозрачной. Формирование тематического плана, вокруг чего строился кинопроцесс, в значительной степени формировали студии. Коллегия Госкино только утверждала и в некоторых случаях корректировала темплан, например, высказывая пожелания студиям об увеличении количества фильмов на современную тему. Кинообщество было широко представлено на заседаниях коллегии и также имело возможность оказывать влияние на руководство киноведомством.

Но с другой стороны, Госкино был ограничен в возможности реформировать организационную часть процесса. Ряд преобразований направленный на улучшение кинопроката, взаимодействия с телевидением и стимулированием кинопроизводства, предложенный Союзом кинематографистов и Кинокомитетом в конце 1960-х гг., не был одобрен ЦК

КПСС. Вместо этого постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и положение Совета министров СССР о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29.12.1973, прежде всего, требовали усиление контроля над тематическим планированием. А без структурных реформ проблемы кинопроката, кинофикации и технического оснащения кинематографа решить, даже при усиленном внимании к этим вопросам, не удалось.

### 5. Стадии кинопроизводства.

В начале 1970-х гг. окончательно сформировался процесс кинопроизводства. Он был оформлен инструкцией по осуществлению тематического планирования, принятой 12 июля 1974 года<sup>911</sup>. Её название говорит само за себя: «порядок рассмотрения и оформления в Госкино документации о включении литературных сценариев в тематический и производственный планы киностудий, представления режиссерских сценариев и приемки полнометражных художественных фильмов к выпуску на экран». Нами рассмотрена каждая стадия кинопроизводства, определённая этим документом.

Первым шагом работы над фильмом было написание заявки и подача её в студийное объединение, в котором числился режиссёр<sup>912</sup>. Это было первое испытание для будущей картины. По мнению В.И. Фомина, весьма критично оценивающего систему управления советским кинематографом, больше всего замыслов было «зарублено» как раз на этой стадии: «часто было достаточно редактору сказать, что идея непроходима»<sup>913</sup>.

В.А. Петрова в своей работе приводит статистику причин отказов в заявках киностудией «Ленфильм» на основе рассмотренных дел по подготовке

---

<sup>911</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076.

<sup>912</sup> Зоркая Н.М. История советского кино, СПб., 2006, С. 451

<sup>913</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления, М., 1996, С. 63

сценариев за 1960-1967 гг. Так, в 29% случаев сценарий не был экранизирован по вине или решению самого автора, в 31% по решению студии (в том числе, в 14% случаях по идейно-тематическим соображениям) и в 34% стороны не смогли прийти к соглашению<sup>914</sup>.

После одобрения в объединении заявка поступала в Госкино, где могла встретиться с более серьёзными трудностями. Множество весьма интересных заявок было отклонено чиновниками комитета. Отклонялись, прежде всего, наиболее сложные с точки зрения цензуры заявки. Часто играла роль «проверенность» творческой группы. Так, после запрета «Заставы Ильича» и раскритикованного в пух и прах критикой и киночиновниками (но заслужившего восхищённый отзыв М. Антониони) режиссёрского дебюта «Долгая счастливая жизнь» (1966) Г.Ф. Шпаликова, одна за другой отклонялись заявки по его сценариям<sup>915</sup>. Г.Ф. Шпаликов своими сценариями и фильмами подпал под сурово наказуемую «статью» «мелкотемья»: дегероизация обыденной жизни и поиски в направлении психологического кино и кино некоммуникабельности М. Антониони и И. Бергмана.

Указанную В.И. Фоминым проблему отклонения заявок объединениями во многом можно объяснить тем, что руководство студий боялось навлечь на себя гнев вышестоящих инстанций. Однако бывали случаи, когда поддержка картины творческим объединением на начальной стадии производства позволяла запуститься в производство сложным с точки зрения цензуры фильмам. Об этом говорит деятельность Шестого творческого объединения «Мосфильма», возглавляемого А.А. Аловым и В.Н. Наумовым и Экспериментального творческого объединения под руководством Г.Н. Чухрая и В.А. Познера (по крайней мере в первые годы своего существования).

---

<sup>914</sup> Петрова В.А. Механизмы функционирования цензуры при производстве фильмов на киностудии «Ленфильм» в 1960-1967 гг.: диплом. работа. – СПб., 2018, С. 44-45.

<sup>915</sup> Фомин В.И. Лаборатория. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 325-476, С. 448

Шестое творческое объединение поставило фильмы А.А. Тарковского «Андрей Рублев», «Солярис» и «Зеркало». Режиссёр, по словам В.Н. Наумова, «видимо, ...пришёл к нам в Объединение потому, что считал, что именно здесь сумеет реализовать этот огромный, почти «неправдоподобный проект»<sup>916</sup>. Речь идёт об «Андрее Рублеве». Здесь запустились многие картины, которые были сняты, но столкнулись с большими цензурными трудностями на последней стадии производства. Это «До свидания, мальчики!» (1964) М.Н. Калика, «Июльский дождь» (1966) М.М. Хуциева, «Время вперёд!» (1965) и «Бегство мистера Мак-Кинли» (1975) М.А. Швейцера. Не говоря уже о фильмах самих А.А. Алова и В.Н. Наумова.

Так что именно роль творческих объединений на стадии принятия заявки часто оказывалась решающей.

Согласно приказу Госкино от 7 марта 1964 г. об утверждении и введении в действие Инструкции о порядке запуска художественных кинофильмов в производство для работы с литературным сценарием могли быть привлечены режиссёр, оператор и художник на срок до 3 месяцев<sup>917</sup>.

Готовый литературный сценарий обсуждался худсоветом творческого объединения. В художественные советы входили не только работники разных отделов киностудии, но и «сторонние наблюдатели» - как минимум один человек из областного, районного или городского комитета партии<sup>918</sup>. Часто на нём в мягкой форме высказывались замечания, которые, если они игнорировались, могли стать в дальнейшем причиной запрета картины<sup>919</sup>. Однако эти обсуждения были не слишком важны для судьбы фильмов, режиссёры позволяли себе игнорировать высказанную там критику. В то же время, уже начиная с уровня объединения, осуществлялся контроль за возможной крамолой.

---

<sup>916</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 125.

<sup>917</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 75.

<sup>918</sup> Петрова В.А. Механизмы функционирования цензуры при производстве фильмов на киностудии «Ленфильм» в 1960-1967 гг.: диплом. работа. СПб., 2018, С. 15.

<sup>919</sup> См. об этом подробнее: Зоркая Н.М. Там же. С. 451

Сценарий будущего фильма по инструкции буквально раскладывался по полочкам: назначаемая главным редактором сценарно-редакционной коллегии тематическая группа рассматривала сценарий с художественно-идеологической стороны, а Главное управление кинопроизводства рассматривало производственно-экономические показатели сценария<sup>920</sup>. После чего сценарий на основе этих двух заключений вносился в тематический план личным приказом Председателя Госкино СССР.

Подробно описывалось в инструкции о производстве кинокартин осуществление возможных «рекомендованных корректив». Исправления вносились на стадии разработки режиссёрского сценария. За это отвечало руководство кинокомитета союзной республики или киностудии союзного подчинения, представлявшее в Госкино заключение о внесённых добавлениях и исправлениях<sup>921</sup>.

После утверждения главным редактором студии сценарий попадал в Главную сценарно-редакционную коллегию Госкино<sup>922</sup>. В случае его одобрения на этой стадии, он включался в тематический план, ответственность за постановку картины принимал на себя Госкино, и начиналась работа над режиссёрским сценарием, на которую отводилось до 30 дней<sup>923</sup>.

Стадия работы над сценарием часто оказывалась роковой для сложных и масштабных картин. Именно на этой стадии были остановлены производства фильмов «Степан Разин» В.М. Шукшина (о чём подробно писалось выше), «Интермеццо» С.И. Параджанова, «Как поживаете?» Г.Ф. Шпаликова, фильма М.А. Швейцера о Маяковском и многие другие. Это обстоятельство один из ведущих исследователей истории кино В.И. Фомин

---

<sup>920</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076. Л. 2

<sup>921</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076. Л. 4

<sup>922</sup> См об этом подробно: Зоркая Н.М. Там же. С. 451; Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 65

<sup>923</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 76, 77.

ставит в вину Госкино, подчёркивая его цензорские функции на данной стадии производства<sup>924</sup>.

В.Е. Баскаков защищает это ведомство: «Да, обсуждали, давали замечания... Но ведь в конце-то концов запускали эти сценарии в производство! Шли на риск. Это тоже факт. Ведь если бы пресекали дело на стадии утверждения литературного сценария, то не было бы никакого «Асиного счастья» или «Проверки на дорогах»»<sup>925</sup>.

Режиссёрский сценарий утверждался директором киностудии и направлялся в Главное управление художественной кинематографии, после чего по приказу Госкино осуществлялся запуск в подготовительный период. Запуск фильма в производство и утверждение календарно-постановочного плана и сметы на постановку фильма оформлялись приказами государственных комитетов Союзных республик или директоров киностудий<sup>926</sup>

Таким образом, трудная стадия утверждения сценария в случае успеха заканчивалась запуском фильма в производство. Как о важнейшем этапе в создании фильма об этом говорит В.Н. Наумов: «В жизни каждого художника (во времена застоя, да и сейчас тоже) есть «роковой момент», когда решается судьба его замысла. Запустят или не запустят?»<sup>927</sup>

Если до начала съёмок режиссёр был во многом заложником бюрократической системы утверждения заявки и сценария, то во время съёмок он становился главным действующим лицом, руководящим процессом. Но это не означало, что контроль над производством фильма ослабевал.

Кинокритик и историк кино Н. Зоркая описывает, как съёмки контролировали студийный редактор, руководство объединения, дирекция

---

<sup>924</sup> Фомин В.И. Лаборатория. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 325-476.

<sup>925</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 139

<sup>926</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 78-81.

<sup>927</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. указ.соч. С. 125.

студии и редактор Госкино, курирующий студию<sup>928</sup>. Но часто этот контроль на деле оказывался не таким страшным. Заместитель Председателя Госкино в 1970-1986 гг. Б.В. Павленок говорил об этой стадии следующее: «Поставив подпись под приказом о включении картины в темплан, я уже брал на себя ответственность за судьбу ее, становился как бы членом съемочной группы»<sup>929</sup>. Так что ответственность, в том числе и финансовая, которая ложилась на киноначальников, играла на руку режиссёрам: в том, чтобы фильм был снят, были заинтересованы все.

К тому же в процессе съёмок у режиссёра было больше возможностей обойти этот контроль. Режиссёр В.В. Мельников описывает, как он выработал способ демонстрации начальству чернового материала после работы над первым своим полнометражным фильмом: «С тех пор, представляя кинопробы начальству, я всегда снимал что-то вроде рекламного ролика и оснащал его соответствующей музыкой, а черновую работу старательно прятал. Любой начальник — прежде всего зритель. Так с ним и следует поступать»<sup>930</sup>. Часто режиссёры стремились проводить съёмки как можно дальше от глаз начальства, чтобы представить ему уже готовую картину.

Так что, прежде всего, на этой стадии режиссёр получал куда больше пространства для манёвра, и в подавляющем большинстве случаев фильм удавалось снять, даже такие наиболее сложные с точки зрения прохождения цензуры картины, как «Долгие проводы» К.Г. Муратовой, «Комиссар» А.Я. Аскольдова, «Агония» Э.Г. Климова и «Цвет граната» С.И. Параджанова.

Эта стадия опять-таки начиналась с объединения и студии, которые писали свои заключения на готовый фильм. Фильм направлялся в Госкино с заключениями творческого объединения, сценарной редакционной коллегии республиканского Госкино или киностудии союзного подчинения<sup>931</sup>.

---

<sup>928</sup> Зоркая Н.М. указ.соч. С. 451

<sup>929</sup> Павленок Борис Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 175

<sup>930</sup> Мельников В.В. Жизнь. Кино. СПб., 2011, С. 233.

<sup>931</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076. Л. 5.

Обойтись без поправок практически никогда не удавалось, что также подробно регулировалось инструкцией<sup>932</sup>. Предусматривались и более суровые санкции в случае, если режиссёр откажется от внесения поправок: «если кинофильм на двух пленках не принят — Коллегия готовит заключение за подписями Главного редактора коллегии и Главного редактора тематической группы с изложением мотивировок, по которым кинофильм не принимается, и кинофильм возвращается студии на доработку»<sup>933</sup>. Так что на уровне делопроизводства в Госкино было предусмотрено неоднократное внесение поправок в готовый фильм. Этот процесс мог растягиваться на годы.

Для многих режиссёров это была самая мучительная часть производства фильма, ведь приходилось резать уже созданное произведение. Иногда режиссёра даже могли отстранить от этой работы. Так поступили с фильмами «Любить» М.Н. Калика (1968), «Среди серых камней» К.Г. Муратовой (1983), «Цвет граната» С.И. Параджанова (1968). Трагично ещё и то, что первоначальные копии часто уничтожались. Иногда картины сразу клались на «полку», спасаясь тем самым от губительных исправлений. Так «повезло», например, картинам А.С. Кончаловского «История Аси Клячиной» (1967) и А.Ю. Германа «Проверка на дорогах» (1971).

Последней стадией, которую проходил фильм, было утверждение группы по оплате на заседании коллегии Госкино. В этот момент можно было в очередной раз оказать воздействие на судьбу фильма. Присуждение четвёртой категории, по сути, означало запрет фильма. В этом случае можно было принять фильм, отчитавшись за выполнение тематического плана, но показать его в нескольких провинциальных кинотеатрах.

Таким образом, мы видим, что каждая стадия производства фильма более или менее тщательно контролировалась системой управления советским кинематографом. Заявка, сценарий и готовый фильм поочерёдно должны

---

<sup>932</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076. Л. 6.

<sup>933</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076. Л. 6.

были быть утверждены творческим объединением, студией и в Госкино. Если фильм снимался в союзной республике, то прибавлялась ещё и инстанция республиканского комитета по кинематографии. Каждая стадия кинопроизводства подробно регламентировалась и тщательно контролировалась. Значительная часть сил и руководства и творческих работников уходила на борьбу друг с другом на каждом из многочисленных этапов кинопроизводства.

Многоступенчатый путь, который проделывала каждая картина, перед выходом на экран, решал для руководства кинематографом сразу две задачи: обеспечивал определённый художественный уровень (совсем слабые картины, если и снимались, получали низшие группы по оплате) и позволял осуществлять цензурный контроль на каждой стадии производства. В итоге с одной стороны, общий художественный уровень кинематографа был довольно высоким, но с другой, творческие судьбы многих крупных режиссёров в 1970-е сложились тяжело. Создатели картин ориентировались не столько на зрительский успех, сколько на группу чиновников и редакторов, определявших фильму группу по оплате. Таким образом, с одной стороны, исключалось стремление поиграть на низменных чувствах зрителя, что почти освобождало советский кинематограф от пошлости и «чернухи», с другой стороны, серьёзно ограничивало творческие поиски режиссёров.

#### 6. Проблема обеспечения советской кинематографии киноплёнкой.

До последнего времени одним из главных элементов кинопроизводства была плёнка. В последнее десятилетие её почти полностью вытеснили аналоговые цифровые носители: с 2007 г. фирма Kodak, являющаяся основным производителем киноплёнки, сократила её производства с 3,5 млн. до 125 тыс. километров<sup>934</sup>. Но с момента изобретения кинематографа

---

<sup>934</sup> История компании Kodak. UTR: // <http://printservice.pro/istorija-kompanii-kodak> (дата обращения: 07.11.2015).

братьями Люмьер до середины первого десятилетия ХХI века плёнка была кровью и плотью кинопроцесса. От количества выделенной плёнки на производство фильма во многом зависело его художественное качество: чем больше выделялось плёнки, тем больше дублей мог сделать режиссёр, добиваясь нужного результата.

Также плёнка была необходима для печати прокатных копий картины. На 1 метр плёнки приходится 2,2 секунды фильма. Таким образом, средний метраж полнометражной картины составляет примерно 2500-2800 метров плёнки. Стоимость киноплёнки (в которую входила также проявка и печать) можно представить, соотнося её со стоимостью фотоплёнки. Цена на них была примерно одинакова, притом, что, как известно, 24 кадра составляют ровно одну секунду кинофильма. Соответственно, плёнка была одной из основных статей расходов при кинопроизводстве и одной из главных его составляющих.

Исключение не составила и советская кинематография, где проблема обеспечения киноплёнкой решалась централизованно. И, помимо, прочего, плёнка требовалась для съёмки учебных, документальных, телевизионных и короткометражных фильмов. Оценить масштабы требуемой плёнки можно по количеству выпускаемых фильмов. В среднем в 1960-е-80е гг. в СССР выпускалось 150 фильмов в год. Так, в 1965 г. было выпущено 113 отечественных и 103 зарубежных фильма<sup>935</sup>. Широкопрокатный фильм выпускался в 1500-3000 копиях<sup>936</sup>, а среднее количество копий в середине 1970-х гг. составляло 600-800 копий<sup>937</sup>. То есть, только на печать копий художественных фильмов требовалось порядка 250 млн. погонных метров киноплёнки в год.

Оценить эффективность советской системы управления кинематографом, помимо прочего, можно оценивая обычно ускользающую из поля зрения

---

<sup>935</sup> Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1965 году. М., 1966.

<sup>936</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133. Л. 1, 2.

<sup>937</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 2.

исследователей техническую составляющую кинематографии. И, прежде всего, на основании того, насколько успешно в её рамках решалась одна из главных проблем кинопроизводства: обеспечение киноотрасли плёнкой.

Остро стояла проблема нехватки плёнки. А.В. Романов в 1965 г., отчитываясь ЦК КПСС о первых двух годах деятельности Кинокомитета, указывал на то, что мощности шести копировальных фабрик были увеличены с 600 млн. метров в 1962 г., до 830 млн метров в 1965 г.<sup>938</sup>. Но в следующем отчёте того же года А.В. Романов отмечал «недостаток пленки, особенно на негорючей основе»<sup>939</sup>. Эта проблема была весьма острой, так как плёнка на горючей основе была пожароопасной.

Остро ощущалась нехватка и цветной плёнки. В 1968 г. на заседании Кинокомитета был прочитан доклад о ситуации с планированием необходимого количества плёнки на 1971-1975 гг.<sup>940</sup>, выступающий Ю. Никольский отмечал, что «К сожалению, мы все годы предстоящей девятой пятилетки не будем иметь цветной позитивной пленки в тех объемах, в каких она нам нужна». Из необходимых 465 миллионов погонных метров цветной позитивной пленки Министерство химической промышленности могло поставить в 1975 г. лишь 239 млн. погонных метров<sup>941</sup>. В докладе отмечалось, что из 126 фильмов 1967 года только 57 были цветными. В связи с этой информацией председатель Кинокомитета эмоционально высказался, о том, что необходимо 100 цветных картин, а «если мы этого не можем сделать, то мы должны написать, что мы не в состоянии это сделать, давайте закроем наш кинематограф, техническая база которого ничего не стоит»<sup>942</sup>. Проблема не была решена и в ближайшие годы: в 1969 г. было недополучено 30%

---

<sup>938</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 63-68.

<sup>939</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 36. Д. 154. Л. 214.

<sup>940</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 42-58.

<sup>941</sup> Там же. Л. 49-50.

<sup>942</sup> Там же. Л. 58.

цветной негативной плёнки<sup>943</sup>, а А.В. Романов сообщал, что лишь 40% фильмов снимаются в цвете<sup>944</sup>.

Постепенно количество выпускаемой цветной плёнки увеличивалось, но увеличивалось и количество выпускаемых фильмов. В 1977 г. первый секретарь Союза кинематографистов Л.А. Кулиджанов писал в ЦК КПСС о нехватке плёнки<sup>945</sup>. В связи с этим письмом отчитывалось Министерство химической промышленности, указывая, что цветной плёнки выпускается 574 млн. погонных метров в год<sup>946</sup>, а заведующим Отделом культуры отметил, что «продолжает работу по изысканию и использованию внутренних резервов увеличения выпуска цветной киноплёнки и улучшения её качества»<sup>947</sup>.

Проблема обеспеченности советской кинематографии становилась всё более острой. В 1975 и 1976 гг. количество выделяемой плёнки даже снизилось на 20%<sup>948</sup>, в 1976 г. вместо запланированных 1100 млн. метров плёнки было получено 1083 млн. метров<sup>949</sup>. Что начинало сказываться на прокате. В 1977 г. в связи с нехваткой азотнокислого серебра Министерство химической промышленности поставило вместо 1072 только 1010 миллионов погонных метров киноплёнок, в результате киносеть страны получила в 1977 году на 27 тысяч фильмокопий меньше, чем в 1976 году. А среднее количество копий выпускаемых фильмов уменьшилось с 772 в 1976 г. до 622 копии<sup>950</sup>. В 1979 г. кинематография получила 870 млн. метров плёнки, а в 1980 г. всего 690 млн. метров. Госпланом СССР по поручению ЦК КПСС

---

<sup>943</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 171

<sup>944</sup> Там же. Л. 175-182.

<sup>945</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428. Л. 27-28.

<sup>946</sup> Там же. Л. 29-30.

<sup>947</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428. Л. 31-32.

<sup>948</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1282. Л. 251.

<sup>949</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428. Л. 23.

<sup>950</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 75. Д. 415. Л. 2.

была увеличена поставка плёнки Госкино<sup>951</sup>, однако, до запланированных на девятую и десятую пятилетку 1100 млн. метров<sup>952</sup> было далеко.

В 1980 г. из-за нехватки плёнки были прекращены поставки кинокопий в советские посольства, для решения этой проблемы потребовалось вмешательство ЦК КПСС<sup>953</sup>.

Помимо точечных вмешательств ЦК КПСС, проблема нехватки плёнки решалась сокращением плановых показателей валового сбора средств от кино «с учётом выделенного количества киноплёнок»<sup>954</sup> и закупкой плёнки за рубежом. Так, в 1967-69 гг. на эти цели было потрачено 1,2 млн. рублей<sup>955</sup>. По данным исследователя экономической составляющей советской кинематографии М. Косиновой закупки плёнки фирмы «Кодак» были увеличены с 100-150 тыс. погонных метров в год в 1974 г. до 1 млн. в 1986 г.<sup>956</sup>. Но этого было недостаточно, учитывая нехватку плёнки в объёмах десятков и сотен млн. метров.

Но, проблемы, связанные с плёнкой не заканчивались её нехваткой. Чуть ли не острее стоял вопрос её качества. Так, крайне низкой была возможность демонстрации фильма с одной копии. Без потери качества было возможно провести только 60 показов, что приводило к уменьшению валовых сборов от кинематографии<sup>957</sup>. Но ещё большие трудности плохое качество плёнки вызывало при съёмке фильмов. Ведь брак плёнки приводил к тому, что отснятый материал оказывался негодным, что приводило к необходимости пересъёмки. На это указывал режиссёр Г.Н. Чухрай на заседании Кинокомитета 21 февраля 1967 г.: «Сейчас у нас почти 50% промышленного брака из-за плёнки, которой копейки цена, но мы из-за этого затрачиваем

---

<sup>951</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 32.

<sup>952</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 2-3.

<sup>953</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 118-119.

<sup>954</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 5.

<sup>955</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 179.

<sup>956</sup> Косинова М. Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа. // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009, С. 9-73, С. 57.

<sup>957</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1282. С. 185-230.

50% съемочных средств зря»<sup>958</sup>. Так, С.Ф. Бондарчук на съёмках «Войны и мира» был вынужден из-за фабричного брака переснимать больше 10% материала<sup>959</sup>, а С.Ю. Юрский, по воспоминаниям актрисы Н.Н. Белохвостиковой, на съёмках фильма «Маленькие трагедии» (1979 г.) «вынужден был семь раз переснимать «Египетские ночи» с начала до конца – пленка оказалась бракованной»<sup>960</sup>.

Киносообщество неоднократно указывало руководству на эту проблему. Секретарь Союза кинематографистов А.В. Караганов в интервью рассказывал, как руководитель Союза Л.А. Кулиджанов постоянно поднимал эту тему в ЦК КПСС, «говорил об отвратительном качестве пленки, африканском уровне, отставании от «кодака». И тоже было сказано «да, да, да». Но тут обещания оказались пустыми — до сих пор пленка у нас отвратительная»<sup>961</sup>. В документах сектора кино Отдела культуры сохранились свидетельства этого: так, в 1970 г. в сообщении ЦК КПСС Л.А. Кулиджанов помимо других проблем, связанных с качеством плёнки, указывал на то, что «отставание от мировых технических стандартов мешает продвижению наших фильмов на зарубежный экран»<sup>962</sup>.

О том, что продвижению советских картин «на мировой рынок зачастую мешает низкое техническое качество»<sup>963</sup> спустя десять лет в 1980 г. писал из эмиграции А.С. Кончаловский. То есть проблема действительно не разрешилась, но нельзя сказать и то, что она замалчивалась. О проведенных работах, в связи с сообщением Л.А. Кулиджанова в 1970 г. отчитывались заместитель заведующего Отделом химической промышленности ЦК КПСС и заведующий Отделом оборонной промышленности ЦК КПСС<sup>964</sup>. А чуть позже Госплан СССР совместно с Министерством химической

---

<sup>958</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 134.

<sup>959</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 185.

<sup>960</sup> Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000, С. 360-361.

<sup>961</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 148.

<sup>962</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 184.

<sup>963</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 294. Л. 19.

<sup>964</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 203-206.

промышленности и Кинокомитетом СССР рассмотрел вопросы обеспечения кинематографии качественной киноплёнкой и современной киноаппаратурой<sup>965</sup>.

Эта проблема не раз обсуждалась и на заседаниях коллегии Госкино. На заседании 1973 г. было решено «предусмотреть ответственность руководителей киностудий и предприятий за снисходительное отношение к поставщикам при обнаружении брака плёнки, что наносит большой материальный ущерб кинопроизводству, а порой сказывается отрицательно и на художественном качестве кинопроизведения»<sup>966</sup>. Но качество отечественной плёнки повысить так и не удалось.

Наиболее известным фильмом, чья история создания связана с браком плёнки, стал фильм А.А. Тарковского «Сталкер». Создание фильма проходило тяжело. Сценарий, которые писали авторы экранизируемой повести «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацкие, неоднократно переписывался и не удовлетворял режиссёра. Трудно и долго проходил выбор природы. В итоге в 1977 г. фильм был снят, но оказалось, что он был снят на бракованной плёнке, которую к тому же неправильно обработали при проявке негатива<sup>967</sup>. Эта ситуация вызвала трагический конфликт и разрыв между А.А. Тарковским и оператором Г.И. Рербергом, на которого была возложена вина за гибель плёнки<sup>968</sup>. После этого фильм был переснят заново оператором А.Л. Княжинским в двух частях, что позволило обосновать дополнительное финансирование. При этом кардинальной переработке подвергся образ Сталкера, который вместо «ковбоя» стал «юродивым».

Но драму с плёнкой и конфликт, связанный с фильмом, иначе описывают чиновники Госкино. Так, заместитель председателя Госкино Б.В. Павленок в своих воспоминаниях рассказывает, что А.А. Тарковский, «...отсняв весь материал двухсерийного фильма, заявил, что вся пленка - брак. ... Я ...

---

<sup>965</sup> Там же. Л. 207-210.

<sup>966</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928. Л. 17.

<sup>967</sup> Филимонов В.П. Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М., 2012, С. 306.

<sup>968</sup> Этому посвящён документальный фильм И. Майборода 2008 г. «Рерберг и Тарковский. Обратная сторона “Сталкера”».

отсмотрел почти семь тысяч метров не смонтированного материала и убедился, что претензии Тарковского безосновательны. ... В соответствии с установленным порядком режиссер лично принимал каждую партию пленки от лаборатории без единого замечания. Акты с его расписками хранились в лаборатории. Скорее всего, Андрею нужен был скандал. Но не получилось, было принято решение: дать возможность Тарковскому переснять всю картину. Выделили 500 тысяч рублей, пленку "кодак", которую мы делили, чуть ли не по сантиметрам на особо сложные и важные съемки, заменили оператора. ... Я не пожалел времени и сравнил пленки Рерберга с пленками Княжинского. Оказалось, снято один к одному»<sup>969</sup>.

Почти теми же словами описывает ситуацию главный редактор Госкино Д.К. Орлов. По его мнению, А.А. Тарковский «понял, что кино не получается, вот и придумал выход: объявить материал браком, свалить на Рерберга. ... Никто не будет разбираться в причинах, все будут кричать одно: Тарковскому закрыли картину! И он – в героях, в чистой рубашке...»<sup>970</sup> Заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» в 1970-е и председатель Госкино РФ в 1990-е, А.Н. Медведев спорит с этим мнением: «Фильм «Сталкер» А.А. Тарковского проходил очень тяжело, что бы там ни говорили о беспрецедентной помощи Тарковскому со стороны государства»<sup>971</sup>.

Объяснить разницей об истории с плёнкой можно тем, что материал пропал не целиком. В дневниковых записях киноведа, близкого друга А.А. Тарковского в течение 20 лет и соавтора его книги «Запечатленное время» О. Сурковой, указывается, что брак составил две тысячи метров плёнки из десяти тысяч отснятого материала<sup>972</sup>. Ассистент А.А. Тарковского на съёмках

---

<sup>969</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 117-118.

<sup>970</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С.208.

<sup>971</sup> Медведев А.Н. Территория кино. М., 2001, С. 214.

<sup>972</sup> Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер» дневниковые записи с комментариями. Часть №2. UTR: // <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (дата обращения: 07.11.2015).

«Сталкера» М.С. Чугунова в интервью рассказала о том, что два кадра Г.И. Рерберга всё-таки вошли в окончательный вариант «Сталкера»<sup>973</sup>. Точно выяснить, насколько оказался загубленным первый вариант фильма невозможно: единственная копия сгорела при пожаре в квартире хранившей её монтажёра картины<sup>974</sup>. Так или иначе, съёмки «Сталкера» оказались неразрывно связанными с историей о браке плёнки.

Ситуация с количеством и качеством плёнки не только не улучшалась, но даже ухудшалась. В 1970-е годы при необходимых 1100 млн. погонных метров в год количество выделяемой плёнки сократилось с 1083 млн метров в 1976 г. до 690 млн. метров в 1980 г.<sup>975</sup> В 1984 году в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР о мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии<sup>976</sup> было отмечено, что «Неудовлетворительное качество отечественных киноплёнок, съёмочных камер и других видов техники ограничивает художественные возможности киноискусства. Острая нехватка киноплёнки сокращает тиражирование новых фильмов, вынуждает использовать изношенные копии»<sup>977</sup>. То есть на высшем уровне было признано невозможным решить данную проблему. Усугублялась ситуация и дальше. В 1987 г. новый председатель Госкино, критиковал производителей киноплёнки, говоря о том, что её нехватка затормозила работу 40% съёмочных групп<sup>978</sup>.

Таким образом, Госкино за все годы своего существования не смогло справиться с самым насущным, острым и центральным вопросом кинопроизводства – с обеспечением достаточного количества и качества плёнки.

---

<sup>973</sup> Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991, С. 118.

<sup>974</sup> Филимонов В.П. Там же. С. 309.

<sup>975</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 32.

<sup>976</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 14. 1981-1984. М., 1987, С. 574-581.

<sup>977</sup> Там же. С. 576.

<sup>978</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Том пятый. 1989-91. СПб., 2004, С. 295-295.

## 7. Связи Госкино с зарубежными странами и закупка зарубежных фильмов для советского кинопроката

На заседаниях коллегии Госкино регулярно обсуждались вопросы, связанные с международными отношениями киноведомства. Интересно, что у Союза кинематографистов связей с кинематографиями капиталистических стран было больше. Так, в 1965 году от Союза кинематографистов были совершены поездки в Англию, Голландию, Австрию и Францию<sup>979</sup>. В 1973 году делегации от Союза кинематографистов посетили Рим и Висбаден (ФРГ)<sup>980</sup>. Госкино же имело тесные контакты с соцстранами, а взаимодействие советского киноведомства с кинематографиями капстран, как правило, сводилось к покупке и продаже фильмов, или к фестивальной политике.

О культурном сотрудничестве в области кино с зарубежными странами составлялся план на текущий год, утверждавшийся на заседании коллегии Госкино, а потом (как правило, в начале следующего года) обсуждалось его выполнение<sup>981</sup>. Иногда обсуждался и ход выполнения плана в середине текущего года<sup>982</sup>.

Проводились переговоры в области кино со странами социалистического лагеря. С Болгарией<sup>983</sup>, с Чехословакией<sup>984</sup>, с ГДР<sup>985</sup>, с Венгрией<sup>986</sup>, с Польшей<sup>987</sup>. Собирались и общие совещания руководителей кинематографий

---

<sup>979</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154. Л. 196-197.

<sup>980</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 234. Л. 21-38, 60-62.

<sup>981</sup> Например, 24.03 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. 19.02 1971 РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 767. 23.01 1973 Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928. 01.03 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. С. 39. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 118. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 8. 11.03 1986 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834.

<sup>982</sup> 21.08 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>983</sup> 03.04 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>984</sup> 17.02 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>985</sup> 03.04 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>986</sup> 08.05, 28.08 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>987</sup> 26.06 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

социалистических стран<sup>988</sup>. Руководство Госкино следило за ситуацией в кинематографии стран соцблока. Напряжение возникло в начале 1980-х годов с польским киносообществом. В 1982 году прошло совещание руководителей кинематографий социалистических стран. Об итогах которого докладывал Котиков П.К.: «В докладе (Ф.Т. Ермаша – Н.М.) была дана принципиальная политическая оценка негативных явлений в кинематографии ПНР, с которыми полностью согласился глава польской делегации... Но обстановка сложная, настроения среди кинематографистов, особенно, в Союзе, остаются сложными, и условий для всесторонней его деятельности в настоящее время нет. Примерно, 80% членов Союза кинематографистов настроены антисоциалистически. ... более 20 фильмов, которые были выпущены за прошлый год, положены на полку. Так как они носят антисоциалистический характер. Вот такая продукция была сделана польскими кинематографистами за прошлый год»<sup>989</sup>. Но в данном случае руководство польским кинематографом было на стороне сохранения рамок социалистического искусства.

Важный вопрос покупки и проката зарубежных фильмов капиталистических стран стоит рассмотреть отдельно.

Одной из важнейших задач, стоящих перед Госкино, была закупка зарубежных картин для отечественного проката. Решения о покупке зарубежных кинокартин принимались следующим образом: комиссии по отбору фильмов из капиталистических стран посещали эти страны, смотря предлагаемые фильмы и решая, рекомендовать или нет фильм для проката в СССР. Д.К. Орлов, участвовавший в таких комиссиях, так рассказывает об их работе: «...закупочные комиссии. Что это такое? Объясняю. В Госкино формируется группа из трех-четырёх человек: во главе кто-нибудь из заметных администраторов, с ним сотрудник из отдела внешних сношений, кто-то из прокатчиков и обязательно — кинокритик. Этот последний, когда

---

<sup>988</sup> 09.04 1974 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1020.

<sup>989</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 59-63.

группа вернется, напишет отчет и сформулирует характеристики просмотренным фильмам»<sup>990</sup>.

В случае утвердительного решения выносила фильм на обсуждение в Госкино. Далее всесоюзное объединение «Совэкспортфильм» и Главное управление кинофикации и кинопроката писали записку с предложением приобрести каждый конкретный фильм с краткой аннотацией.

Это выглядело примерно так:

«Совэкспортфильм» и Главное управление кинофикации и кинопроката вносят предложение приобрести западногерманский фильм «Бесконечная история» для проката в СССР.

Режиссер: Вольфганг Петерсон

В ролях: Ноа Хатэвэй, Баррет Оливер, Тэми Стронах и др.

По одноименному роману Мишеля Энде. В фильме рассказана история о слабом и впечатлительном мальчике, читающем увлекательную сказку о злых духах и добрых феях и превращающегося в одного из героев-храбрецов. Фильм изобилует множеством технических приемов и трюков.

Комиссия по отбору фильмов из капиталистических стран единогласно рекомендует этот фильм для проката в СССР»<sup>991</sup>.

Далее вопрос переходил на рассмотрение коллегии Госкино. Все отобранные зарубежные фильмы просматривали перед выпуском на экраны. А.В. Романов настаивал, чтобы все члены комитета обязательно это делали: «...последнее время у нас почему-то товарищи считают возможным, особенно члены Комитета, не посещать по четвергам просмотры фильмов»<sup>992</sup>.

Часто решение откладывалось до просмотра фильма членами коллегии: «вопрос о приобретении художественного фильма «Венецианский незнакомец» (Италия) снять с повестки дня в связи с тем, что члены коллегии фильма не видели»<sup>993</sup>.

---

<sup>990</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 139.

<sup>991</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1725. Л. 43.

<sup>992</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп.1. Д. 399. Л. 173.

<sup>993</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 124.

При покупке зарубежных фильмов всё время было стремление совместить политические цели и финансовые. Политические и идеологические задачи часто совмещались с экономическими: испанский фильм «Королева Шантеклера» по словам А.В. Романова был закуплен по настойчивой просьбе испанской компартии (которая вложила деньги в его производство) о поддержке этого фильма. По крайней мере поддержка испанской компартии совпала со значительным успехом картины, как сказал А.В. Романов: «...это им поможет. Нам это тоже поможет»<sup>994</sup>.

Как и в случае с обсуждением принятия собственных фильмов Госкино прислушивалось к мнению различных организаций, часто выполнявших цензорские функции: «Что касается английского фильма (об Олимпиаде в Монреале — Н.М.), наши спортивные организации категорически выступают против выпуска на массовый экран. Они мотивируют это тем, что в этом фильме нет спорта»<sup>995</sup>.

Каждый фильм обсуждали, как с идейно-художественной стороны, так и с финансовым расчётом, чтобы покупать дешевле. «Один очень старый фильм, я полагаю, что он будет стоить очень дешево...»<sup>996</sup> - «Стоит этот фильм копейки»<sup>997</sup>.

При закупке зарубежных картин могли совершаться идеологические просчёты, за которые Госкино подвергался критике. В 1976 г. Отдел культуры ЦК КПСС рекомендовал Госкино СССР рассмотреть критические замечания зрителей в адрес итальянского фильма «Народный роман». Коллегия Госкино признала покупку фильма ошибочной, в связи с чем было поручено «принять меры по совершенствованию практики приобретения и демонстрации произведений зарубежного кинематографа. ... улучшить деятельность закупочной комиссии, повысить ответственность Главного управления кинофикации и кинопроката, Главной сценарно-редакционной

---

<sup>994</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 104-105.

<sup>995</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 35.

<sup>996</sup> Там же. Л. 33.

<sup>997</sup> Там же. Л. 36.

коллегии, киностудий за качество дублирования фильмов и выпуск на экраны страны»<sup>998</sup>.

Страны с развитой кинематографией часто требовали от СССР при покупке советских фильмов закупать собственные. Об этом пишет М. Косинова<sup>999</sup>. На это сетовал на заседаниях Кинокомитета А.В. Романов: «Конечно, мы покупаем очень мало в капиталистических странах. ...за прошлый год (1966 — Н.М.) мы купили 22 фильма, а выпустили 38, это за счет поступлений прошлых лет. Нечего покупать. Мы некоторые фильмы покупаем даже с такой оговоркой - «для клубного экрана». Мы покупаем, чтобы хоть что-то свое продать»<sup>1000</sup>.

Постоянно приходилось учитывать международную ситуацию. Например, приходилось учитывать, что надо закупать фильмы в Италии и Франции, чтобы не испортить с ними отношений. При этом прокатные права на многие картины этих стран принадлежали американским компаниям, которые отказывались сотрудничать с советской стороной. Это приводило к невозможности закупить многие фильмы Франции и Италии, что приводило к росту противоречий с их кинолобби<sup>1001</sup>. В отчёте «Совэкспортфильма» 1967 года указывалось о том, что было принято решение о покупке 63 зарубежных фильмов в 1967 г., а закупить удалось только 40 фильмов. «Известную трудность при покупке фильмов создает тот факт, что по наиболее значительным фильмам Англии, Италии и Франции право проката принадлежит американским фирмам»<sup>1002</sup>.

Трудности возникали и при продаже советских картин. Как пишет М. Косинова: «Против наших картин существовала жесткая цензура, валютные

---

<sup>998</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 1. 1973-1976. М., 2011, С. 965-966.

<sup>999</sup> Косинова М. Указ. ст. С. 59.

<sup>1000</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 104.

<sup>1001</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 169.

<sup>1002</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 67. Л. 7.

ограничения, различного рода ввозные квоты и даже прямые запрещения на ввоз и демонстрацию советских фильмов»<sup>1003</sup>.

Эти препятствия, а также стремление к увеличению сборов привели к переориентации советского проката в 1970-е годы на коммерческий европейский кинематограф. В.Е. Баскаков позже осудил эту закупочную политику: «...в 60-е годы куплен и выпущен на наш экран весь итальянский неореализм, приобретены многие, к сожалению, не все фильмы Феллини, Антониони, Висконти, Рози. ... Позже, с середины 70-х годов, в закупочной политике произошли кардинальные перемены. Прокат был сориентирован на коммерческое, прежде всего — французское кино. ... В закупочной политике утрачивалась какая-либо система. Конечно, покупались иногда и хорошие ленты, но они тонули в потоке незначительных коммерческих. ... Когда с начала 80-х годов положение стало меняться и были приобретены некоторые крупные произведения зарубежного искусства Западной Европы, США, Японии, они не получили того зрительского внимания, на которое могли рассчитывать»<sup>1004</sup>. Интересно, что в своих работах 1970-х годов В.Е. Баскаков резко критиковал европейской «элитарное» кино, в том числе М. Антониони, как формалистское, пессимистическое и буржуазное, а в начале 1990-х годов возмущался тем, что «элитарное» кино было недостаточно представлено в советском прокате.

О проблеме переориентации закупочной и прокатной политики на европейский коммерческий кинематограф В.Е. Баскаков говорил и на заседаниях Кинокомитета: «...здесь я должен сделать упрек Управлению кинофикации и кинопроката, которое стало отдавать предпочтение фильмам чисто кассовым, далеким от искусства, от изображений противоречий буржуазного мира»<sup>1005</sup>.

---

<sup>1003</sup> Косинова М. указ. статья. С. 59.

<sup>1004</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 134.

<sup>1005</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 169.

Но если «элитарное» кино часто оказывалось идеологически недопустимым для советского экрана, то европейское коммерческое кино идеологически оказывалось безобидным. А.В. Романов, например, руководствовался следующими соображениями, оправдывая покупку «Фантомаса»: «он идет буквально во всех странах мира» и «мы не видим причины, почему он у нас может не идти»<sup>1006</sup>.

Таким образом, зарубежный кинематограф оказался представлен в советском прокате по большей части европейскими развлекательными фильмами.

Другой вопрос, связанный с прокатом зарубежных картин заключался в их перемонтаже советской стороной. Зарубежные картины, как и отечественные, подвергались поправкам и сокращениям. Начиналось всё с названия фильма, которое часто менялось. Так, В.Е. Баскаков на заседании Кинокомитета осуждал бессистемность таких замен: «Иногда неизвестно почему меняются названия фильмов, а когда их нужно изменять, - их не меняют»<sup>1007</sup>. Менялись не только названия фильмов. В 1968 году фильм «Комедианты» студии «Голдвинмайер» было решено приобрести, сделав необходимый перемонтаж и внося поправки по дубляжу<sup>1008</sup>. То же произошло с французским фильмом 1974 года «Пиэф», покупка которого была предварена совместным с Главкинопрокатом предложением по сокращению фильма в соответствии с требованиями советского экрана»<sup>1009</sup>.

Фильм Б. Бертолуччи «Конформист» (1970) был выпущен в прокат в том числе и потому, что режиссёр недавно вошёл в компартию Италии, но был перемонтирован, сокращён и показывался на черно-белой плёнке в целях экономии.

Поправки, вносимые в зарубежные картины, обсуждались на заседаниях коллегии Госкино. Так, Ф.Т. Ермаш поднимал вопрос о том, как «спасти»

---

<sup>1006</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 105-106.

<sup>1007</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 172.

<sup>1008</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496. Л. 148-149.

<sup>1009</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 58.

итальянский фильм «Саламандра» для советского проката: «Я посмотрел, товарищи, фильм «Саламандра», который рассказывает о полковнике госбезопасности, раскрывающем фашистский заговор в Италии. Ему в этом деле помогают крупные капиталисты. У меня возникло сомнение, надо ли нам покупать этот фильм? В прошлый раз мы решили купить фильм.

Фильм сделан с позиции миллионера. С моей точки зрения, фильм сделан чисто по-американски.

Когда делают итальянцы для себя, у них все более четко. Это делали американцы с участием итальянцев. ...

То В.Е. Баскаков, возьмите людей из института и посмотрите, что там можно сделать, что (бы — Н.М.) это не выпячивалось. В дубляже есть нюансы, сделать это надо, не нарушая структуры»<sup>1010</sup>.

Но исправления вносились в зарубежные фильмы не только из идеологических целей. Как уже говорилось, часто менялись названия как для того, чтобы не дублировать названия советских картин, так и из-за стилистических соображений. Пожалуй, самым известным случаем можно назвать фильм Б. Уайлдера «Some like it hot» (1959), чье фривольное название «Некоторые любят погорячее» было изменено на «В джазе только девушки». Зарубежные картины также исправлялись для технического соответствия советским стандартам, в первую очередь, по хронометражу.

А.В. Романов пытался как-то урегулировать произвольные сокращения зарубежных картин и поднимал этот вопрос на заседаниях Кинокомитета: «Режиссер Генча обратил внимание на то, что из его картины выбросили 700 мтр. И даже не извинились перед ним. Причем мотивы, по которым выбросили 2,5 части для него совершенно непонятны. Он считает, что вся ткань произведения рухнула.

Несколько дней тому назад я получил письмо от известного мастера дубляжа режиссера А.Н. Андриевского, который занимается дубляжом фильмов на студии им. Горького. Он сообщает, что ему прокат предложил из

---

<sup>1010</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 242-244.

фильма «Ключ» выбросить 700-800 метров Он пишет: у меня рука не поднимается»<sup>1011</sup>.

Сокращения зарубежных фильмов так объясняются в справочном издании «Москва кинематографическая»: «Зрители нередко жалуются, что после дубляжа кинокартины «ужимаются», как шагреновая кожа.

- Да, мы порой сокращаем фильмы, - говорит режиссер дубляжа Э. Волк. - Дело в том, что зарубежному прокатчику не столь важно, длиннее картина или короче, он «гонит» фильм беспрерывно от открытия до закрытия кинотеатра, зритель может приходить с середины фильма и потом досмотреть начало. У нас же система киносеансов. Стандартный сеанс рассчитан на ленты в 2700 метров (1,5 часа — Н.М.). Более длинные приходится либо разбивать на две серии, либо сокращать. И это, как правило, нисколько не вредит фильму»<sup>1012</sup>. Но, даже, по мнению А.В. Романова, сокращения зарубежных фильмов из целей «подогнать» их под советские нормы хронометража вредили им.

Таким образом, при покупке для советского проката зарубежных фильмов Госкино сталкивался с рядом трудностей. Закупаемые фильмы должны были укладываться в советские идеологические рамки. Так что многие зарубежные фильмы не могли быть приобретены по этой причине. А те, что закупались, часто подвергались цензурным правкам. Имело значение и стилистическое решение картины. «Элитарное» зарубежное кино в работах советских идеологов объявлялось «буржуазным» и «вредным», так что многие ключевые кинопроизведения не были закуплены по этой причине. Зарубежные фильмы подвергались исправлениям и сокращениям не только по идеологическим соображениям, но и ради соответствия их советским прокатным нормам длительности, что приводило к часто необоснованному перемонтажу зарубежных картин.

---

<sup>1011</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 175.

<sup>1012</sup> Москва кинематографическая (авторы составители Белявский М. и Андреев К.). М., 1969, С. 65.

Ограничения существовали и с другой стороны, как организационные, так и идеологические. Американские компании часто отказывались сотрудничать с советской стороной. А так как права на многие европейские фильмы были у голливудских компаний, то их покупка советской стороной оказывалась невозможной. Всё это приводило к тому, что советский зритель лишался возможности увидеть большую часть зарубежных фильмов.

Важной составляющей взаимодействия с соцстранами был покупка и продажа фильмов. Ежегодно Госкино проводил показ советских фильмов киноделегациям социалистических стран. Список этих фильмов утверждался на заседаниях коллегии<sup>1013</sup>. По художественным или идеологическим причинам какие-то фильмы могли исключаться из этого списка. Так, в 1978 году из списка советских фильмов для показа комиссиям социалистических стран была исключена картина «Инкогнито из Петербурга» Л.И. Гайдая, как сделанный на низком художественном уровне<sup>1014</sup>. Из этого списка соцстран отбирали картины для внутреннего проката. В среднем, каждая из соцстран закупала 30-50 фильмов в год<sup>1015</sup>.

Помимо этого постоянного и плотного прокатного взаимодействия с кинематографиями соцстран с ними ставились и совместные кинопостановки. Б.В. Павленок так говорит об этом: «В ту пору мы активно сотрудничали с кинематографиями социалистических стран. Валюты при оказании услуг друг другу не платили, работали "на карандаш"»<sup>1016</sup>. Правда, ниже он жалуется, что советская сторона при этом часто обсчитывалась. Но, в любом случае, экономические и идеологические связи с кинематографиями соцстран были чрезвычайно важны для советской стороны.

Другим важным вопросом, часто поднимавшимся на заседаниях коллегии Госкино, было обсуждение зарубежных международных кинофестивалей и участия в них советской стороны. К ним относились настороженно, понимая

---

<sup>1013</sup> 28.04 1973 – РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 928.

<sup>1014</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 18; в этом же деле указывается ещё об одном утверждении подобного списка Л. 103.

<sup>1015</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233. Л. 129.

<sup>1016</sup> Павленок Борис Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 70

их значение и силу их влияния. Но по большей степени участие в международных кинофестивалях советской стороны использовалось в пропагандистских целях. Неделя советских фильмов в стране третьего мира была зачастую важнее участия в Каннском кинофестивале. Попытки спасти «Андрея Рублева» и «Агонию», апеллируя к тому, что они могут выиграть международные призы, ни к чему не приводили. «Андрей Рублёв» после показа вне конкурса на каннском фестивале был вторично со скандалом положен на «полку». Обсуждалось участие в кинофестивалях в Карловых варах<sup>1017</sup>, в Лейпциге<sup>1018</sup>.

Особые отношения были с Каннским кинофестивалем, к которому было много претензий. Выше уже приводился отчёт В.Е. Баскакова о неудавшемся для советской стороны фестивале 1968 года, когда пришлось отказаться от показа «Анны Карениной» в связи с забастовками. Советское руководство вообще было склонно проводить свою политику на Каннском фестивале, посылая только идеологически правильные картины. Понятно, что дирекция Каннском фестиваля была заинтересована в заполучении авторских «опальных» советских фильмов. Так, в 1970 году, когда в связи с дискриминацией советских фильмов «Преступление и наказание» и «Чайковский» со стороны дирекции Каннского кинофестиваля было признано нецелесообразным участие советской кинематографии в указанном фестивале<sup>1019</sup>.

Эту ситуацию неприятия политики Каннского фестиваля В.Е. Баскаков критиковал в справке для ЦК КПСС: «за последние годы дирекция Каннского кинофестиваля отклонила от показа в его программе такие фильмы как «Освобождение», «Горячий снег», «Визит вежливости», «Любить человека». Вместе с тем она стремилась заполучить для показа во Дворце фестивалей «Ночь накануне Ивана Купала», «Жил певчий дрозд», «Цвет граната» и другие ленты, не получившие широкого зрительского

---

<sup>1017</sup> 31.07 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>1018</sup> 11.12 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674.

<sup>1019</sup> 1970 - РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. Л. 42.

признания в Советском Союзе»<sup>1020</sup>. Так что восприятие западного фестивального «элитарного» кино руководством советского кинематографа стало восприниматься негативно, как идеологический инструмент, использующийся дирекциями международных кинофестивалей против социализма. Что отмечалось в работах В.Е. Баскакова и Ф.Т. Ермаша. Что не мешало провозглашать призы, полученные на международных кинофестивалях, идеологически правильными советскими фильмами как победы социалистического искусства. Это противостояние негативно сказывалось на отношении к советским «опальным» фестивальным фильмам.

А.Н. Медведев говорит, что определение «фестивальный фильм» было негативным и с точки зрения партии и даже в Союзе кинематографистов. И А.А. Тарковский, рассказывая о замысле «Андрея Рублева» оправдывался, что «не просил» «Золотого льва» за «Иваново детство», чтобы награда не помешала ему в запуске новой постановки<sup>1021</sup>.

Таким образом, «внешняя политика» Госкино по большей части ограничивалась фестивальной политикой и тесным взаимодействием с кинематографиями соцстран, которая выражалась в тесном экономическом и постановочном сотрудничестве. С кинематографиями капиталистических стран прямых связей практически не было. Во многом, функцию взаимодействия с ними выполнял Союз кинематографистов.

## 8. Главная сценарная редакционная коллегия

Главная сценарная редакционная коллегия (распространена аббревиатура ГСРК, также часто этот орган просто называется коллегией), напрямую подотчётная председателю киноведомства, была одним из важнейших органов Госкино. Главным элементом управления кинопроцессом было тематическое планирование. Формирование тематических планов по приказу

---

<sup>1020</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233. Л. 133.

<sup>1021</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 162-163.

Кинокомитета 1965 года о сценарной редакционной коллегии главного управления художественной кинематографии было основной задачей ГСРК. Также сценарная редакционная коллегия «была призвана готовить развернутые заключения по сценариям и планам производства фильмов, представляемым республиканскими органами кинематографии»<sup>1022</sup>.

ГСРК играла центральную роль на каждой из стадий. Именно она рассматривала все сценарии, приходящие на утверждение в комитет: «Госкино союзных республик и киностудии союзного подчинения представляют в Госкино СССР на имя главного редактора Главной сценарной редакционной коллегии»<sup>1023</sup>. Заключение на литературный сценарий подписывали главный редактор ГСРК и начальник Главного управления кинопроизводства. Но последний отвечал за производственно-экономическую составляющую, так что идейно-художественная составляющая сценария была полностью в компетенции ГСРК.

Эти же две организации смотрели готовый фильм и решали вопрос о его выпуске на экран. При этом ГСРК высказывала решающее слово и решала вопрос о необходимости внесения поправок: «Коллегия готовит /в течение трех дней/ соответствующее решение о переводе кинофильма на одну пленку и выпуске его на экран... В случае необходимости внесения в кинофильм монтажных поправок Коллегия дает заключение /за подписью Главного редактора Коллегии или его заместителя и Главного редактора тематической группы/ с изложением рекомендаций и направляет его в адрес Госкино республики или киностудии союзного подчинения»<sup>1024</sup>. Таким образом, ГСРК была организацией, принимающей все сценарии и все готовые фильмы, и она же вносила в них необходимые поправки.

Понятно, что решения по ключевым фильмам выносились не коллегией, а как минимум председателем Госкино, но формально главным

---

<sup>1022</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 190. Л. 43-45.

<sup>1023</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076. Л. 1.

<sup>1024</sup> Там же. Л. 6.

«запретителем» была именно она и вызывала к себе негативное отношение со стороны кинособщества.

Пост главного редактора ГСРК был одним из самых важных в структуре Госкино и во всей системе советской кинематографии. Часто эта должность называлась главный редактор Госкино. Именно он принимал каждый сценарий и каждый фильм, формально подпись главы ГСРК была решающей при запуске фильма в производство, и формально он нёс ответственность за запреты и правки. Поэтому важно подробнее остановиться на деятельности главных редакторов ГСРК.

А.Л. Дымщиц, первый главный редактор ГСРК с 1963 по 1965 гг., не успел толком проявить себя, так как на время его руководства пришлось формирование системы управления киноведомством. Зато последующие главные редактора оставили весьма заметный след в истории Госкино.

Е.Д. Сурков возглавлял ГСРК в 1966-1968 гг., после чего он стал главным редактором журнала «Искусство кино», на посту которого находился с 1969 по 1982 гг., оставаясь одним из главных функционеров Госкино. Он был одним из самых ярких руководителей кинематографа, оставив о себе память, как о «золотом пере партии».

Д.К. Орлов, пришедший в кино как раз благодаря Е.Д. Суркову и сменивший его на должности главного редактора, так пишет о нём: «Сурков в идеологических сферах был большой шишкой. Раза два или три слышал его выступления — громоподобные, истеричные, возглашавшие истовую верность принципам партийного руководства». Также «он был тертым аппаратным калачом, толк в плетении интрижек и интриг знал»<sup>1025</sup>. При этом Д.К. Орлов относился к своему предшественнику положительно и «...всегда видел его (Суркова — Н.М.) творческую крупность, абсолютную личную незаурядность, а в целом — убедительную полноправность его присутствия в искусстве, в литературе, в журналистике»<sup>1026</sup>.

---

<sup>1025</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 120-121.

<sup>1026</sup> Там же. С. 166.

Д.К. Орлов признаёт, что Е.Д. Суркова недолюбливала интеллигенция: «В лице Суркова с его могучими и циничными мозгами партия имела своего поистине выдающегося пропагандиста в области искусства и культуры. То, что другие, гораздо менее одаренные, как говорится, ломили в лоб, обходясь в своих писаниях двумя-тремя десятками слов, штампами да проверенным набором заезженных лексических сращений, он умел облекать в пышные одежды словесной изощренности, под пустопорожние партийные лозунги сам придумывал теоретические фундаменты, которые под его рукой приобретали вполне научный вид, оставаясь, конечно, по своей сути чистой демагогией. ... У многих, думаю, элементарно не укладывалось в голове: служит властям, а такой блистательный!»<sup>1027</sup> Образ яркого, талантливое, блистательного критика и чиновника, все свои способности и силы посвятившего партии, предстаёт и в других воспоминаниях. О его умении формулировать сухие партийные идеологические принципы в яркие выступления и статьи говорит киновед и историк кино В.Э. Матизен: «Е.Д. Сурков, бывший до И.А. Кокоревой главным редактором ГСРК и имевший репутацию «золотого пера партии», как-то раздраженно признался мне, что ему приходилось переводить на язык эстетических категорий и вообще на русский язык «нечленораздельное мычание» власть имущих»<sup>1028</sup>. Описание В.Э. Матизена и Д.К. Орлова очень похоже, они оба подчёркивают уникальное умение Е.Д. Суркова «пустопорожние партийные лозунги» переводить «на язык эстетических категорий».

Похожим образом описывает Е.Д. Суркова и Н. Зоркая: «Человек талантливый, умный, с хорошим кинематографическим вкусом (что не часто!), образованный, он избрал для себя стезю преданного, горячего и безотказного служения режиму. Режим олицетворяла для него партия, а партию — ЦК (госаппарат и чиновничество он не уважал, хотя сам состоял при нем как председатель или член коллегии Госкино, причисленной к

---

<sup>1027</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 165.

<sup>1028</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 30.

номенклатуре). Был бескорыстен. Дачи не имел, машины тоже — возила журнальная»<sup>1029</sup>.

А.В. Караганов так оценивал деятельность редакторов киноведомства: «Они были интеллигентными людьми и пытались делать что-то разумное. Отнюдь не злобствовали. Но они не могли противодействовать, противостоять. Выполняли указания (о женщинах-редакторах, в том числе, о главном редакторе ГСРК И.А. Кокоревой с 1968 по 1972 – Н.М.). Ну а такие люди, как Даль Орлов или Александр Дымшиц и уж тем более Евгений Сурков, самый умный, самый талантливый из них, делали свое «комитетское» дело с таким старанием, изобретательностью, что воспоминания о них весьма и весьма... особенно о Суркове»<sup>1030</sup>.

В части нашего исследования, касающегося запрета картины «Скверный анекдот» мы подробно разбирали обсуждение фильма на заседании Президиума Союза кинематографистов. На этом обсуждении самым критическим и разгромным было выступление Е.Д. Суркова, которого даже обвиняли в том, что он выступил специально, чтобы создать предлог для закрытия картины. Как мы выяснили, против него дружно ополчился практически весь Союз кинематографистов. О запретах, одним из участников которых он был, Е.Д. Сурков позже вспоминал с сожалением. В частности, он объяснил свою негативную оценку запрещённого фильма А.А. Алова и В.Н. Наумова: «Я критиковал «Скверный анекдот», и сейчас не отошёл от тогдашнего своего мнения об этой картине. Но я считал, что она должна выйти»<sup>1031</sup>. О другом запрете Е.Д. Сурков говорил с ещё большим сожалением: «Всегда мучила история с фильмом «Безумие» К. Кийска. Меня вынудили согласиться с тем, что картина критикует наш строй, а это было равнозначно её запрету»<sup>1032</sup>.

---

<sup>1029</sup> Зоркая Нея. 70-е. Хитроумные годы. // «Искусство кино» №1 январь.

<sup>1030</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 154.

<sup>1031</sup> Матизен В.Э. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I, Винница, 2013, С. 41.

<sup>1032</sup> Там же. С. 42.

А.Н. Медведев, рассказывая о своей статье к 50-летию СССР, описывает весьма характеризующие действия председателя ГСРК: «Но Сурков с каким-то иезуитским сладострастием вписал мне — а я это, увы, принял — во вступительную часть статьи цитаты из юбилейного доклада Л.И. Брежнева и, естественно, восторженную оценку мыслей нашего тогдашнего генсека»<sup>1033</sup>.

Но была и другая сторона деятельности Е.Д. Суркова. Помимо того, что он был одним из наиболее ярких и одиозных выразителей партийной идеологии, Е.Д. Сурков был литературным и кинокритиком. Так, старший научный сотрудник Центрального НИИ экономики и эксплуатации водного транспорта Бернацкий Алексей Николаевич в феврале 1965 года написал обстоятельное письмо литературному критику Абалкину Николаю Александровичу, в котором критикует его статью о фильме «Председатель» в «Правде»<sup>1034</sup>. В защиту фильма автор письма приводит статью председателя Госкино: «...Е. Сурков вместе с большинством зрителей радуется творческому успеху не только артистов-исполнителей всех ролей, но и основных создателей фильма - молодого талантливого режиссера А. Салтыкова и не менее талантливого писателя, автора сценария Ю. Нагибина. Т. Сурков считает создание талантливого фильма их победой, несмотря на те критические замечания по поводу 2-й серии, которые я упомянул выше, и с которыми нельзя не согласиться»<sup>1035</sup>. То есть Е.Д. Сурков мог защищать не только партийную идеологию, но и вступаться за фильмы.

К этой стороне деятельности Е.Д. Суркова относится задуманная в середине 1980-х, но так и не законченная книга «Кинорежиссура. Проблемы и характеристики». Эта книга была запланирована Евгением Сурковым как шесть портретов режиссеров (В.Ю. Абдрашитова, Т.Е. Абуладзе, С.Ф. Бондарчука, А.Ю. Германа, Г.Н. Данелия, Л.Е. Шепитько), книга «О времени и об искусстве, о том, почему мы попали в лужу и какие перспективы перед

---

<sup>1033</sup> Медведев А. Территория кино... С. 225.

<sup>1034</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 653.

<sup>1035</sup> Там же. Л. 1.

нами открываются»<sup>1036</sup>. В связи с работой над этой книгой он очень вежливо и открыто обратился в письме к Тенгизу Абуладзе, в котором просил разрешить приехать к нему в Тбилиси, чтобы пересмотреть его фильмы и пообщаться с ним.

В своём письме Е.Д. Сурков восторженно отзывается о фильмах Т.Е. Абуладзе: «Я остаюсь под огромным впечатлением от «Покаяния», непрерывно думаю о нем, все снова и снова возвращаюсь к картине в своих беседах со студентами во ВГИКе. Это действительно великий фильм, один из тех фильмов, которые способны, наряду с фильмами Тарковского, Феллини, определить уровень духовной культуры общества, глубину понимания времени, пока остающуюся недоступной для литературы и театра. Так судят о картине и те, чье мнение мне дорого, например Эфрос, Марк Захаров, Шатров, Леонид Зорин, всех не перечислить... для меня очевидно именно художественное совершенство «покаяния», богатство и мощь творческих открытий, в картине сосредоточенных»<sup>1037</sup>.

Назначение Е.Д. Суркова главным редактором журнала «Искусство кино» вызвало неприятие части кинообщественности. Д.К. Орлов, который как раз в это время пришёл в журнал заместителем Е.Д. Суркова, так описывает настроения, которые царили тогда в этом журнале: «Его (Суркова — Н.М.) предшественница на посту главного редактора, Людмила Павловна Погожева, хороший критик, вела журнал, не очень согласуясь с мнением Кинокомитета и его председателя в те времена — пугливого Алексея Владимировича Романова. А в отделе культуры ЦК уже набирал силу выходец из Свердловска Филипп Тимофеевич Ермаш. Скоро он сам станет председателем и сразу уберет Погожеву, заменит Сурковым. Сплотившуюся за многие годы редакцию эти перемены не радовали»<sup>1038</sup>. То есть причину смены руководства в «Искусстве кино» Д.К. Орлов считает закономерной, а неприятие смены видит лишь в спаянности коллектива, который дружно

---

<sup>1036</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 37. Л. 1.

<sup>1037</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 37. Л. 1.

<sup>1038</sup> Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 123-124.

«невзлюбил» и его и Суркова. Далее автор описывает, как он защищал шефа от страстных «нападков» и «происков» коллектива и как «преуспел на избранном пути».

Н.М. Зоркая так описывает это назначение: «Когда пятый номер «Искусства кино» в 1969-м вышел с именем нового главного редактора Евгения Суркова на титуле, Г.М. Козинцев, друг журнала, глубоко опечалился. «Это конец... Конец! — повторял он скорбно. — Был лучший журнал. Был свой дом. Теперь все кончено. Туда пришел правдист...»

«Правдист» — для сдержанного и деликатного Козинцева было негативным определением, чтобы не сказать — ругательством. И сколько бы ему ни внушали, что Сурков вовсе не из «Правды», а работал в «Литературной газете», пока не был снят за какую-то провинность после «мартовских ид» (то есть хрущевского разноса художников в Манеже), и, вообще, персонаж он непростой, всякий — Козинцев все мрачнел: «Нет у нас журнала...»

А получилось по-другому! И журнал не кончился, и Козинцев там печатался как никогда активно: в 1971-м была закончена публикация «Глубокого экрана», начатая в 60-х, дальше пошло, глава за главой, «Пространство трагедии», потом — посмертно — «Рабочие тетради», «Гоголиада». И «Король Лир» был в журнале щедро освещен до и после премьеры, а сам Сурков, у которого не отнять было яркого пера, написал — и как раз в «Правде» — лучшую на фильм рецензию. Такие случались парадоксы. И Евгений Габрилович опубликовал свою «Вторую четверть», «Третью четверть» — и все «Четыре четверти». И увлекательную, во многом эзоповскую «Книгу об Эйзенштейне» впервые прочли на страницах «Искусства кино». Ориентация на классиков, пиетет перед корифеями сохранялись. Так что по поводу «потерянного дома» и конца «своего» киножурнала прогнозы не оправдались»<sup>1039</sup>.

---

<sup>1039</sup> Н.М. Зоркая 70-е. Хитроумные годы. // «Искусство кино» №1 январь.

Так что назначение главным редактором «Искусства кино» одиозного служителя системы не привело к «реакции». Его назначение и снятие с поста главного редактора Л.П. Погожевой было связано с критикой журнала за низкопоклонничество перед буржуазным искусством. Хотя в целом линия журнала в отношении отечественного кинематограф изменена не была, зарубежное кино стало освещаться в меньшей степени. Сам Е.Д. Сурков так рассказывал о своей деятельности во главе «Искусства кино»: «Я был редактором центрального журнала! У меня были определённые условия игры, которые я должен был принимать или уходить». Он подчёркивает роль журнала в защите ряда «опальных» картин: «Мы защищали украинское поэтическое кино, «20 дней без войны» Алексея Германа, «Солярис» Андрея Тарковского»<sup>1040</sup>.

Е.Д. Сурков был отправлен в отставку после того, как в 1982 году эмигрировала на Запад его дочь Ольга, которая была преданной поклонницей А.А. Тарковского и даже написавшего с ним вместе книгу. Отставка Евгением Даниловичем была воспринята крайне болезненно. В 1988 году он покончил жизнь самоубийством. На примере его судьбы можно увидеть, как яркий и талантливый руководитель и критик был вовлечён в борьбу с наиболее радикально настроенной частью кинообщества.

С 1968 по 1973 год пост главы ГСРК занимала И.А. Кокорева. Её редакторская деятельность была менее яркой и запоминающейся, но событий за время её руководства коллегией произошло не меньше. Прежде всего, череда запретов 1966-1971 гг. пришлась именно на этот период. Её подписи стоят под «похоронными» заключениями на киноновеллу Л.Е. Шепитько «Родина электричества»<sup>1041</sup>, фильм С.И. Параджанова «Цвет граната»<sup>1042</sup> и многие другие. За постановку фильма А.Ю. Германа «Проверка на дорогах» она устроила разнос всему руководству «Ленфильма» и редакции,

---

<sup>1040</sup> Матизен В.Э. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I, Винница, 2013, С. 40.

<sup>1041</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 52.

<sup>1042</sup> Там же. С. 157.

позволивший появиться фильму с ошибочной идейной концепцией, к которой «мы должны быть беспощадны»<sup>1043</sup>.

В.Э. Матизен приводит её слова конца 1980-х, когда она оправдывала свои действия во время прохождения через ГСРК фильм К. Кийска «Безумие» («Таллинфильм», 1969): «По словам И.А. Кокоревой, она не помнит всех своих действий 22-летней давности, но не сомневается, что они были сугубо спасательными, и что она и Балихин (редактор фильма – Н.М.) играли с эстонцами в понятную обеим сторонам игру: «Мы вам делаем вид, что грозим пальчиком, а вы нам делаете вид, что слушаетесь». Конечно, она признает, это не всегда шло на пользу художественной стороне картин, но только так их можно было защитить от второго этажа (имеются в виду кабинеты А.В. Романова и В.Е. Баскакова на втором этаже Госкино – Н.М.), Старой площади и Кремля. Честно говоря, хотелось бы встретить редактора, который не кивал бы наверх, а прямо сказал бы, что резал картину потому, что считал ее вредной»<sup>1044</sup>.

В. Мельников описывает, как тяжело сложились отношения с И.А. Кокоревой на съёмках фильма «Мама вышла замуж» (1969 г.). Режиссёр описывает ситуацию со свойственным ему чувством юмора: перед просмотром отснятого материала в холодном просмотрном зале директора «Ленфильма» у И.А. Кокоревой украли шерстяные штаны, так что она вся замерзла и «...ненависть к похитителю штанишек каким-то образом преобразилась в ненависть к картине. Точь-в-точь, как у покусанного Гомелло (до этого В.Мельников рассказывает, как редактор Гомелло был покусан собакой и яростно мстил за это фильму «Барбос в гостях у Бобика» (1964) - Н.М.). Это смешно и анекдотично, но такой была наша жизнь»<sup>1045</sup>.

Сложно сказать, чьему описанию И.А. Кокорева соответствует в большей степени: описанию А.В. Караганова, в котором она предстаёт как

---

<sup>1043</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления... С. 62.

<sup>1044</sup> Там же. С. 26.

<sup>1045</sup> Там же. С. 251-252.

старающаяся противостоять указаниям сверху, или описанию Б.Т. Добродеева, считавшей её мстительным самодуром. Время её руководства ГСРК было, пожалуй, самым трудным и ответственностью.

В 1973 году во время кадровых перестановок в киноведомстве сменился и главный редактор ГСРК. И.А. Кокорева возглавила Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссёров, а главным редактором ГСРК 8 февраля 1973 г. стал Д.К. Орлов<sup>1046</sup>, ставшим олицетворением главной сценарной редакционной коллегии 1970-х гг. На этом посту он пробыл до 1978 года, после чего до 1986 года возглавлял журнал «Советский экран». То есть его руководство пришлось на самый пик «застойных» лет. Помимо этого он всё это время был одним из ведущих передачи о кино «Кинопанорама» и драматургом. Его публичность делала его ещё более раздражающим для оппозиционной части. Если о других руководителях кинематографа в воспоминаниях встречаются противоречивые оценки, то деятельность Д.К. Орлова воспринималась однозначно негативно. Фраза С. Соловьева об отставке Д.К. Орлова весьма характерна: «Покинул свой пост осточертевший всем главный редактор Главной сценарно-редакционной коллегии Даль Орлов»<sup>1047</sup>. Не случайно его воспоминания, озаглавленные «Реплика в зал. Записки «действующего лица»»<sup>1048</sup>, проникнуты горечью и желанием защититься себя и своих коллег.

В своих воспоминаниях Д.К. Орлов довольно яростно говорит об оппозиционно настроенной части кинособщества: «...у меня и по отношению к нашим так называемым диссидентам брежневского периода есть сомнение сходного рода. Если человек сознательно противостоит системе, взрослый, честный, образованный человек, почему он, такой принципиальный и благородный, не считает зазорным подавать собственноручное заявление с просьбой зачислить его в штат, а потом ходить

---

<sup>1046</sup> Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015, С. 367.

<sup>1047</sup> Соловьев Сергей Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш. // Искусство кино, 1998. №5, С. 124-132, С. 128.

<sup>1048</sup> Даль Орлов Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011.

в кассу и получать деньги от системы, которую презирает и которой вредит по мере возможностей? Есть тут, мне казалось, некая нравственная червоточинка»<sup>1049</sup>. Он с уважением относится к противникам режима, которые «выходили с открытым протестом на Красную площадь», но к тем, кто получал от системы «паёк» он беспощаден: «...способный предавать - не предавать не может...» Он определяет и своё место среди этих групп людей: «Я, как уже понятно, к последним (томившимся в застенках за свои убеждения — Н.М.) не принадлежал. Но и среди первых (скрытых диссидентов, состоящих на службе системы) числиться не хотел»<sup>1050</sup>. Так что в своей ярости по отношению к скрытым, «нечестным» врагам системы он показывает себя её верным работником. А всех, кто «искал ходы защиты и наступления» называет предателями и людьми с нравственной червоточинкой.

Характеризует автора и то, как он описывает свою командировку в Болгарию вскоре после ввода танков в Прагу. Критикесса из Чехословакии стала у него спрашивать, зачем Советский Союз ввёл танки. Когда «несколько аргументов в защиту социализма» её не устроили, Д.К. Орлов «неожиданно для самого себя послал ее открытым текстом на три буквы». Приводит этот случай автор, чтобы разоблачить эту критикессу, оставшуюся в номере руководителя советской делегации<sup>1051</sup>. Но и собственную позицию по поводу подавления Пражской весны Д.К. Орлов таким образом ярко демонстрирует.

Несколько раз он в скорее критическом тоне говорит о «пустопорожних партийных лозунгах»<sup>1052</sup>, но его публикации 1970-х годов тоже наполнены этими лозунгами<sup>1053</sup>. В своих воспоминаниях, правда (в отличие от его коллеги, Б.В. Павленка), советскую власть он не защищает, но её внутренних врагов, как уже говорилось, признаёт аморальными и бесчестными.

---

<sup>1049</sup> Даль Орлов Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 125.

<sup>1050</sup> Даль Орлов Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 125.

<sup>1051</sup> Даль Орлов Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 139-140.

<sup>1052</sup> Например, там же. С.165.

<sup>1053</sup> Например, Орлов Д.К. Адрес: твой современник. Критика и публицистика. М., 1976.

Так что в своих воспоминаниях Д.К. Орлов предстаёт понимающим недостатки системы, но честно решившим исполнять её правила, склонным к творчеству киночиновником, считающим, что советская система управления кинематографом служила исключительно на благо искусства. И логично, что его отношения с творческой интеллигенцией сложились весьма напряжёнными.

Сменивший его на этом посту А.В. Богомолов (1980-1990) уже не вызывал настолько горячих эмоций, но всё равно С.А. Соловьёв описывает его даже более резко, чем Д.К. Орлова: «О Богомоллове: Я понял, что передо мной редкая сволочь совершенно особого масштаба, жулье, на котором и пробу ставить негде. ...»

За время своего пребывания в должности главного редактора Богомолов проявил себя как один из самых крупных крокодилов, какие когда-либо в советском кино поперебывали»<sup>1054</sup>.

Из воспоминаний Д.К. Орлова можно привести две цитаты, которые интересно характеризуют ГСРК. Е.Д. Сурков предупреждал нового главного редактора при вступлении в должность: «У вас появится огромное количество врагов! Будете наживать их каждый день по пачке»<sup>1055</sup>. Так и получилось. Связано это было во многом с особенностями этой должности, от которой зависели судьбы всех картин, производимых в СССР (Д.К. Орлов жалуется в воспоминаниях, что он единственный в Госкино, кто смотрел все производимые фильмы). Объясняется такое отношение к главным редакторам тем, что именно на них лежала обязанность требовать внесения правок в картины и принимать их. Соответственно именно они высказывали авторам замечания и принимали или не принимали фильмы. По поводу документов, с замечаниями к сценариям и фильмам, Д.К. Орлов философски заявляет: «Что было, то было, работа была такая»<sup>1056</sup>.

---

<sup>1054</sup> Соловьёв Сергей Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш. // Искусство кино, 1998. №5, С. 124-132, С. 129.

<sup>1055</sup> Там же. С. 168.

<sup>1056</sup> Там же. С. 186.

Главные редактора Е.Д. Сурков, И.А. Кокорева, Д.К. Орлов и Б.А. Богомолов оставили о себе память, как «главные запретители». Отчасти на них председатель киноведомства перекладывал ответственность за запреты, тем самым, обеляя себя. Отчасти система вынуждала занимающих этот пост запрещать и требовать внесения исправлений. Но не последнюю роль сыграли и личности главных редакторов, чья твёрдость и уверенность в своей правоте вызывали неприятия значительной части кинособщества.

### Функции ГСРК.

Как уже было указано выше, основной функцией ГСРК было утверждение и, в случае необходимости, исправление или указывание недочётов сценариев и готовых картин.

В связи с этим можно опять привести в пример цитату из воспоминаний Б.Т. Добродеева, который долгое время сам работал редактором на «Мосфильме»: «...мы, редактора, томились в своем сценарном отделе, понимая, чего от нас ждёт начальство: «бдеть и не пущать», что мы призваны смягчать все проблески критики советского строя, сглаживать острые углы в сценариях, спасать их от закрытия по идейным соображениям»<sup>1057</sup>.

А.Н. Медведев, знакомый с деятельностью ГСРК изнутри, так описывает задачи этой организации: «В коллегии Госкино преобладал сухой, отчужденный тон обсуждений. Казалось, доблесть каждого работника сценарной коллегии — хоть в чем-нибудь уличить автора. Особенно меня удивляли постоянно произносимые фразы: «фильм соответствует сценарию» или «фильм не соответствует сценарию». Тогда я внимательно изучил текст положения о коллегии. И обнаружил там поразительные вещи: в различных формулировках, по сути, поощрялась, и более того, вменялась в обязанность

---

<sup>1057</sup> Добродеев Б.Т. Было - не было... С. 146.

редактору цензорская бдительность. Редактор лично отвечал за соответствие фильма сценарию, за все, что будет на экране»<sup>1058</sup>.

Основа осуществления контроля над кинопроизводством, начиная от подачи заявки и заканчивая монтажом, заключалась в институте редактуры. Конечно, встречались (особенно на студиях) редакторы, которые вместе с режиссерами боролись за фильм, но цензорские функции входили в прямые обязанности редакторов ГСРК. О чём прямо говорил председатель Госкино А.В. Романов редакторам: «Очень просто бывает, скажем, редакторам газет в тех случаях, когда что-то проскальзывает негодное: там сидит цензор и помогает редактору. А у нас цензор не сидит. Вы сами должны быть цензорами»<sup>1059</sup>.

По мнению же В.И. Фомина ГСРК выполняла одну функцию: «...гробить, уродовать, запрещать»<sup>1060</sup>. ГСРК играла ключевую роль при контроле над производством фильмов на каждой стадии производства, в том числе и «гробя» непроходимые с точки зрения власти картины. Но это была лишь одна из функций коллегии.

Интересно посмотреть, как функции ГСРК описывает Д.К. Орлов, возглавлявший её в 1972-1978 гг.: «Передо мной стояла, конечно, дурацкая по своей невыполнимости задача, но ради неё и была создана ГСРК: добиться того, чтобы все сценарии были высокого профессионального уровня. Конечно, у ГСРК были и цензорские функции, ведь сценарии в Главлит не посылались. Но при всех трагических коллизиях с крупными фигурами – с Германом, с тем же Климовым – идейных претензий к сценарному валу было на несколько порядков меньше, чем чисто профессиональных. И если с идейными несоответствиями при активном участии руководства можно было справиться, то профессиональные просчеты – хоть головой о стены бейся, исправить не удавалось»<sup>1061</sup>. Важна

---

<sup>1058</sup> Медведев А. Территория кино... С. 248.

<sup>1059</sup> Фомин В.И. «Полка» Документы. Свидетельства. Комментарии... С. 10.

<sup>1060</sup> Там же. С. 12.

<sup>1061</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 255.

его оценка того, как выполнялись эти задачи: если повысить качество снимаемых фильмов не удалось, то «идейные несоответствия» ГСРК ликвидировало.

В другом месте он повторяет то же самое, чуть более сжато: «...тот, кто думает, что в Госкино занимались только цензурой и отлавливанием идеологической крамолы, заблуждаются. В основном занимались эстетикой – сюжетами, диалогами, драматургией, здравым смыслом. Крамолу, буде она захотела появиться, не выпустили бы еще из стен студии – там тоже работали не дураки»<sup>1062</sup>. Опять же выходит, что цензура составляла не самую значительную по объёму часть работы ГСРК, но зато с ней справлялись наиболее эффективно. Другим аргументом, который Д.К. Орлов приводит в защиту ГСРК заключался в ответственности за готовое произведение: «отвечали если не головой, то судьбой за соответствие художественного продукта главенствующим тогда эстетическим доктринам. Конкретно они отвечали за потраченные государственные деньги, отпущенные в кредит, а, значит, вынуждены были петься – и это самое главное – об успехе у зрителей: придут в кассу копейки, складывающиеся в миллиарды, или не придут»<sup>1063</sup>. То есть идеологический контроль за сценариями и фильмами оправдывается необходимостью добиться от сценариев профессионального уровня, а от фильмов зрительского успеха.

Дополнительным аргументом за систему редакторского фильтра Д.К. Орлов приводит слова К. Шахназарова, который в 2009 году сказал, что «для отечественного кинематографа эффективно было бы возвращение к советской системе»<sup>1064</sup>.

То есть ГСРК выполняла две основные функции: контроль над качеством производимых фильмов и идеологический контроль. В своих воспоминаниях Д.К. Орлов оценивает первую функцию, как трудновыполнимую, а вторую, как практически решенную.

---

<sup>1062</sup> Даль Орлов. Реплика в зал. Записки «действующего лица»... С. 265.

<sup>1063</sup> Там же. С. 206.

<sup>1064</sup> Там же. С. 266.

Как часть Государственного комитета по кинематографии ГСРК формировала кинопроизводство и напрямую руководила кинопроцессом. ГСРК и её главные редакторы, тесно работавшие с режиссёрами и отвечавшие за кинопроизводство перед начальством, оставили заметный и крайне негативный след в воспоминаниях многих кинематографистов. Если руководство Госкино могло как-то лавировать и заигрывать с режиссёрами, то ГСРК несло финальную ответственность и послушно выполняло указания сверху. Поэтому эта организация заслужила славу главного «душителя» кинематографа. И, как мы видели, эта оценка имеет свои основания, правда, нужно понимать, что часто коллегия играла роль «козла отпущения» при запрете картин.

Запреты 1966-1971 гг. привели к тому, что разработанный Союзом кинематографистов и Кинокомитетом в 1965-1968 гг. проект постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии», предполагавший расширение полномочий киностудий и внедрение рыночных элементов был без официального ответа отвергнут. Воплотившее его принципы и показавшее свою эффективность Экспериментальное объединение «Мосфильма» оказалось чужеродным явлением и в 1976 г. было тихо закрыто.

Дальнейшее развитие системы управления кинематографом было определено в 1972-1973 гг. сменой руководства киноведомства и изданием двух принципиально важных документов: постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 02.08.1972 г. и положением Совета министров СССР о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29.12.1973 г.

Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» критиковало деятельность Кинокомитета и Союза кинематографистов за появление «ряда произведений, в которых наметился

отход от революционных традиций советского искусства», и «занижение идейно-художественных критериев». Постановление требовало усилить контроль над кинопроизводством со стороны руководства Кинокомитета, что должно было предотвратить возникновение серьёзных конфликтов, характерных для конца 1960-х – начала 1970-х гг., осуществлять государственный заказ на 15-20 картин в год для создания наиболее значимых картин. Постановление предписывало проведение сценарных конкурсов. Вводилась в действие договорная система отношений между киностудиями и режиссерами-постановщиками.

Сразу за принятием постановления произошла смена руководства Кинокомитета. А.В. Романова сменил Ф.Т. Ермаш, до этого занимавший пост заведующего сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС. В отличие от своего предшественника Ф.Т. Ермаш воспринимался большей частью кинособщества в положительном свете. Новый председатель киноведомства, получивший большой опыт работы в отрасли, хорошо разбирался в деталях кинопроцесса, умел наладить конструктивное взаимодействие с режиссёрами. Ф.Т. Ермаш нередко заступался за режиссёров перед партийным руководством. Отчасти восприятие Ф.Т. Ермаша как защитника кинособщества от чрезмерного давления объясняется тем, что «ответственность» за запреты и требования правок перекладывалась им на своих заместителей Д.К. Орлова и Б.В. Павленка, которые в своих воспоминаниях жаловались на то, что были вынуждены «приносить плохие известия».

Последнюю точку в формировании системы управления советским кинематографом поставило положение Совета министров СССР о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29.12.1973 г., которое определило цели, задачи, принципы работы, структуру киноведомства, полномочия председателя, функции и полномочия коллегии Госкино (именно так после этого стал именоваться Кинокомитет).

Основные вопросы управления киноотраслью с 1963 года решались на заседаниях Кинокомитета. Положение Совета министров СССР о Госкино оформило этот орган как коллегию Госкино. Председательствовал на заседаниях коллегии, как правило, сам Ф.Т. Ермаш, и последнее слово в обсуждении каждого вопроса было за ним. На заседаниях коллегии Госкино обсуждались вопросы тематического планирования производства художественных, документальных, мультипликационных, научно-популярных, учебных и заказных (различными советскими организациями) фильмов; работа киностудий и других подчинённых киноведомству организаций; решение о присуждении кинофильмам групп по оплате; финансовые вопросы; участие в международных кинофестивалях; покупка зарубежных картин и продажа собственных; утверждались режиссёры дебютных фильмов и фильмов, снятых в кооперации с зарубежными странами. Также на заседаниях коллегии Госкино поднимались вопросы кинофикации и кинопроката.

Киноведомство, окончательно сложившееся в 1972-1973 гг. после череды запретов, представляло собой следующую систему. На заседаниях коллегии Госкино регулярно присутствовали руководители киноведомства, сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС, Союза кинематографистов, представители кинематографических изданий и организаций, подчинённых Госкино: республиканских кинокомитетов, киностудий, «Совэкспортфильма», научно-исследовательского кинофото-института, ВГИКа и других. Представители Союза кинематографистов Г. Марьямов и А. Караганов были также одними из наиболее частных участников заседаний коллегии Госкино. Идеологически они поддерживали руководство Госкино. А. Караганов не раз выступал против оппозиционно настроенных кинематографистов. На заседаниях коллегии была широко представлена «официальная часть» кинообщества: С. Герасимов, Л.А. Кулиджанов, С. Юткевич, С. Росточкий, С. Бондарчук, Ю. Озеров, К. Симонов и Г.Н. Чухрай, которые имели возможность влиять на принятие решений коллегии Госкино.

Помимо идеологически окрашенных вопросов, коллегия сосредотачивала внимание на практических проблемах. Острой проблемой, стоящей перед Госкино, было оснащение советской кинематографии качественной киноплёнкой. Некачественная плёнка приводила к тому, что при кинопроизводстве значительная часть отснятого материала оказывалась негодной, что приводило к необходимости пересъёмки. Помимо этого, недостаточное качество плёнки существенно сокращало операторские возможности. Нехватка и низкое качество советской плёнки приводили к трудностям при кинопрокате, так как копии фильмов быстро изнашивались (без потери качества можно было провести только 60 показов). Справиться с этой проблемой Госкино так и не удалось: в 1987 году нехватка плёнки затормозила работу 40% съёмочных групп.

Экономическая успешность советской кинематографии не раз приводилась сторонниками советской системы кинематографии в качестве одного из главных достижений. И экономические достижения Госкино действительно впечатляют: 4 миллиарда зрителей в год (для сравнения в 2014 году общее количество проданных билетов в России составило 190,4 миллиона), которые приносили 1 миллиард рублей дохода. Около половины этой суммы отчислялось государству чистой прибылью в виде налога. На производство и тиражирование художественных фильмов тратилось около 40-50 миллионов рублей, примерно столько же на производство документальных и научно-популярных картин. 80-90 миллионов стоили организация кинопроката и покупка зарубежных картин. 300 миллионов рублей тратилось на содержание киносети. Таким образом, на содержание киноведомством инфраструктуры киноотрасли, производство и закупку фильмов уходило около 500 миллионов рублей. То есть советская кинематография не была дотационной отраслью. Но Государство, забирая половину доходов от кино, лишало киноотрасль средств для развития, что приводило к недостаточному обеспечению кинематографии.

Процесс кинопроизводства состоял из нескольких стадий: принятие заявки на фильм, написание литературного и режиссёрского сценариев, принятие готовой картины и внесение в неё правок. Каждая из этих стадий была строго регламентирована. Заявка, сценарий и готовый фильм поочерёдно должны были быть утверждены творческим объединением, студией и в Госкино. Если фильм снимался в союзной республике, то прибавлялась ещё и инстанция республиканского комитета по кинематографии. Такой многоступенчатый путь решал сразу две задачи: обеспечивал определённый художественный уровень и позволял осуществлять цензурный контроль на каждой стадии производства.

Ключевым органом, контролировавшим кинопроизводство на каждой стадии – от принятия сценария, до внесения поправок в готовый фильм, – была Главная сценарная редакционная коллегия (ГСРК). Именно она отвечала за выполнение двух указанных задач: осуществлять контроль качества выпускаемых фильмов и идеологический контроль. Как часть Государственного комитета по кинематографии ГСРК формировала кинопроизводство и напрямую руководила кинопроцессом. ГСРК и её главные редакторы, тесно работавшие с режиссёрами и отвечавшие за кинопроизводство перед начальством, оставили заметный и крайне негативный след в воспоминаниях многих кинематографистов. Если руководство Госкино могло как-то лавировать и заигрывать с режиссёрами, то ГСРК формально отвечала за любое решение о запрете и требовании внесения правок. Таким образом, коллегия заслужила славу главного «душителя» кинематографа, позволив председателю Госкино играть роль «защитника».

Система государственного управления советским кинематографом была окончательно оформлена в 1972-1973 гг. постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 02.08.1972 г. и положением Совета министров СССР о Государственном комитете СССР

по кинематографии от 29.12.1973 г. Публикация постановления ЦК КПСС совпала со значительными кадровыми переменами в Кинокомитете: место А.В. Романова занял Ф.Т. Ермаш, оставшийся на должности председателя до 1986 г. Б.В. Павленок сменил В.Е. Баскакова в качестве заместителя председателя. Главным редактором киноведомства стал Д.К. Орлов. Положение Совета министров СССР окончательно определило функции, полномочия и структуру киноведомства, которое было переименовано в Государственный комитет СССР по кинематографии.

В отличие от своего предшественника Ф.Т. Ермаш воспринимался большей частью кинособщества в положительном свете. Новый председатель киноведомства, получивший большой опыт работы в отрасли на посту заведующего сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС, хорошо разбирался в деталях кинопроцесса, умел найти подход к режиссёрам. Отчасти восприятие Ф.Т. Ермаша, как защитника кинособщества от чрезмерного давления, объясняется тем, что «ответственность» за запреты и требования правок перекладывалась им на своих заместителей Д.К. Орлова и Б.В. Павленка.

Ключевым органом киноведомства стала окончательно сформированная коллегия Госкино, принимавшая решения по ключевым вопросам развития кинематографа. На заседаниях коллегии Госкино регулярно присутствовали практически все участники кинопроцесса, широко были представлены кинематографисты, которые имели возможность влиять на принятие решений: они могли поднимать острые вопросы, связанные с кинопроизводством, влиять на определение фильмам групп по оплате и на закупочную политику, обсуждать другие значимые вопросы.

Одна из главных проблем, которая стояла перед Госкино и регулярно обсуждалась как на заседаниях коллегии, так и совместно с ЦК КПСС, состояла в нехватке и недостаточно высоком качестве киноплёнке. Решить эту проблему так и не удалось.

Каждая стадия производства фильма тщательно контролировалась системой управления советским кинематографом. Заявка, сценарий и готовый фильм поочерёдно должны были быть утверждены творческим объединением, студией и Главной сценарной редакционной коллегией Госкино. Если фильм снимался в союзной республике, то прибавлялась ещё и инстанция республиканского комитета по кинематографии. Каждая стадия кинопроизводства подробно регламентировалась и тщательно контролировалась.

Многоступенчатый путь, который проделывала каждая картина, перед выходом на экран, решал для руководства кинематографом сразу две задачи: обеспечивал определённый художественный уровень (совсем слабые картины, если и снимались, получали низшие группы по оплате) и позволял осуществлять цензурный контроль на каждой стадии производства. В итоге с одной стороны, общий художественный уровень кинематографа был довольно высоким, но с другой значительная часть сил и руководства и творческих работников уходила на борьбу друг с другом на каждом из многочисленных этапов кинопроизводства.

## Глава 5. ЦК КПСС и кинематограф.

Большинство исследователей и участников событий, как сторонников, так и противников системы, склонны в большинстве действий власти в отношении кинематографии видеть результат вмешательства партии. В.И. Фомин даже предлагает называть систему управления кинематографом - Парткино<sup>1065</sup>, описывая Госкино только как инструмент партии в деле идеологического контроля над киноискусством. Исследователь подчёркивает, что «монопольное право определять и проводить политику в духовной сфере (как и в любой другой) принадлежало только КПСС»<sup>1066</sup>. На решения, принятые «наверху», которые им приходилось исполнять, жалуются многие киночиновники: главный редактор Кинокомитета И.А. Кокорева<sup>1067</sup> и заместитель председателя Кинокомитета В.Е. Баскаков<sup>1068</sup>. Указания на то, что «вина» на запреты картин лежит на ЦК КПСС, содержатся в описании деятельности А.В. Романова, Ф.Т. Ермаша, Н.Т. Сизова и многих других киночиновников, и в воспоминаниях участников кинопроцесса, и в литературе. Таким образом «ответственность» Госкино за запреты картин перекладывается на партийное руководство, а киноведомство описывается как эффективный орган, к тому же защищавший фильмы от своевольного начальства.

Но почти во всех случаях ЦК КПСС предстаёт некой абстрактной силой, которая определяет действия властей любого уровня. В крайнем случае, эти действия объясняются страхом перед этой силой.

В любом случае, вопрос действия механизмов партийного контроля над кинематографом в историографии не рассмотрен должным образом. Хотя,

---

<sup>1065</sup> Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 123.

<sup>1066</sup> Там же.

<sup>1067</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 26.

<sup>1068</sup> Почти через всё интервью, которое он дал Фомину В., проходит мысль о партийном контроле, которому руководство Госкино сопротивлялось насколько могло: Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996, С. 132-142.

как уже говорилось, большинство исследователей и участников кинопроцесса считают этот вопрос ключевым. Таким образом, важно изучить принципы действия этих механизмов.

Главным источником по этому вопросу являются документы сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС, хранящиеся в РГАНИ<sup>1069</sup>. Эти документы частично привлекаются В.И. Фоминым, но только для иллюстрации запретов картин и борьбы кинематографистов и власти, комплексного же анализа деятельности сектора кино им не предлагается. Поэтому важно определить полномочия этого органа, степень его влияния на кинопроцесс и его функции. Недостаточно исследована переписка между Госкино и ЦК КПСС, много информации даёт такой обширный, важный и тоже малоизученный источник, как стенограммы заседаний коллегии Госкино, на которых часто обсуждались постановления и указания ЦК КПСС. Связи между советскими ведомствами далеко не всегда протоколировались, поэтому важны также многочисленные источники личного происхождения.

Сообщения о конкретных случаях вмешательства партийного руководства в судьбы отдельных картин и в кинопроцесс в воспоминаниях и литературе о советском кинематографе весьма часты. Объяснения запретов и исправлений картин личными зрительскими оценками руководителей страны эффективны и понятны. Но важно определить, насколько они достоверны. Н.С. Хрущёв не раз вмешивался в кинопроцесс, и каждый раз довольно ярко. Наиболее известной стала его критика в адрес картины М.М. Хуциева «Застава Ильича» на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства в марте 1963 г. за то, что герои «показаны так, что не знают, как им жить и к чему стремиться»<sup>1070</sup>. В итоге картина была сильно переделана и всё-таки вышла в прокат под названием «Мне двадцать лет». После смещения Н.С. Хрущёва личное вмешательство руководителей страны в кинопроцесс по крайней мере менее публичным. В

---

<sup>1069</sup> Дела, связанные с деятельностью сектора кино распределены по годам в фонде №5, Аппарат ЦК КПСС (1949-1991 гг.).

<sup>1070</sup> Хлопьянкина Т.М. Застава Ильича. М., 1990, С. 47-51.

интервью итальянской газете «Мессаджеро» 2 февраля 1966 г. Г.Н. Чухрай так оценил обстановку в СССР после отстранения Н.С. Хрущёва от власти: «Несколько изменилась в лучшую сторону... Прежде всего Хрущев в последний период пытался вмешиваться в вопросы искусства, ничего не понимая в нем. Когда его вмешательство стало носить более настойчивый характер, возникло немало трудностей». На вопрос, в меньшей ли степени главные советские руководители вмешиваются в вопросы искусства, режиссер ответил: «Не могу сказать, что меньше, но если они и вмешиваются, то вмешиваются более компетентным образом. Лично я считаю, что такое компетентное вмешательство идет только на пользу»<sup>1071</sup>. Но это интервью Г.Н. Чухрай дал до череды запретов 1966-1971 гг. и до трудностей с его фильмом «Трясина» (1977).

Сообщения о личном вмешательстве Л.И. Брежнева в кинопроцесс редки и больше напоминают слухи. Например, ему приписывается «спасение» от запрета фильмов «Кавказская пленница» Л.И. Гайдая и «Белое солнце пустыни» В.Я. Мотыля<sup>1072</sup> и запрет картины Э.Г. Климова «Агония» одним вопросом: «Зачем?»<sup>1073</sup>. При Л.И. Брежневе было провозглашено возвращение к «ленинским принципам коллективного руководства», когда на политику страны и на кинопроцесс в частности влияли и другие партийные руководители. И в отличие от роли генерального секретаря, роль секретарей ЦК КПСС в кинематографе в 1963-1986 гг. была высокой. Сохранились многочисленные сведения о действиях М.А. Сулова, А.П. Кириленко, П.Н. Демичева и М.В. Зимянина. Степень их вмешательства и достоверность сообщений источников личного происхождения об этом вмешательстве и следует изучить подробно.

---

<sup>1071</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. М., 2009, С. 184-185.

<sup>1072</sup> С. Варшавчик «Кавказскую пленницу» спас Брежнев // РИА новости. 01.04.2012: <http://ria.ru/analytics/20120401/611745327.html>

<sup>1073</sup> Элем Климов. Неснятое кино. М., 2008, С. 156.

## 1. «Воскресные дачные просмотры».

Наиболее часто упоминаются в воспоминаниях об этом периоде воскресные просмотры на номенклатурных дачах. Прямых источников об этих просмотрах и воспоминаний об этом председателей Кинокомитета не сохранилось, так что приходится опираться на описания из вторых и третьих уст. Кинокритик А.В. Караганов (который регулярно представлял Союз кинематографистов на заседаниях Кинокомитета) говорит об этом так: «Как-то он (председатель Кинокомитета в 1963-1972 гг. А.В. Романов - Н.М.) сказал мне: «Я иду каждый понедельник на работу с тяжелым настроением». - «Почему? Что такое?» - «Да я ж в понедельник собираю «урожай» телефонных звонков после воскресных дачных просмотров. Бывает и так: один говорит одно, другой — прямо противоположное»<sup>1074</sup>.

Почти дословно это явление описано кинокритиком и историком кино Н.М. Зоркой, «что, мол, не раз Ф.Т. Ермаш (председатель Кинокомитета в 1972-1986 гг.) жаловался, что любой владелец государственной дачи может возмутиться новым фильмом, ещё не выпущенным в прокат, и что даже была поговорка: «запрет по теще». Многие кинематографисты рассказывали в ту пору, что во время посещений кабинета Ф.Т. Ермаша они бывали свидетелями выволочек, которые получал по «вертушке» всевластный их руководитель, на глазах превращавшийся в виноватого и пострадавшего»<sup>1075</sup>. Схожее описание ситуации дал в интервью В.И. Фомину заместитель заведующего Отделом культуры И.С. Черноуцан: «Мнение о кино формировалось в основном на дачах. Этот обычай завелся при Хрущеве и стал просто бедствием. Появилась компания, в общем-то, малоинтеллектуальная: Кириленко, Фурцева, Демичев, Мухитдинов, Козлов. Все они страсть как любили дачные просмотры. В субботу и воскресенье на все дачи распределяли новые фильмы. Распределял их сам Романов. А

---

<sup>1074</sup> Элем Климов. Неснятое кино... С. 146.

<sup>1075</sup> Зоркая Н.М. История советского кино... С. 452-453.

смотрели их там в семейной обстановке — с женами, с тещами-старушками. Вот с них, как правило, все и начиналось! Понедельник был страшный день»<sup>1076</sup>.

Однако дачные просмотры могли сыграть в судьбе фильма не только печальную, но и спасительную роль. Интересно свидетельство режиссёра С.А. Соловьёва, описывающего изнутри «дачный» просмотр его картины «Спасатель» 1980 г. Фильм был на грани запрета, и ситуацию спас сын К.У. Черненко, показавший фильм отцу «на даче под хорошее настроение». Секретарь ЦК проспал весь фильм и на предложение сына пересмотреть его снова сказал передать, что «картина хорошая». «Так "Спасатель" был принят и оказался на Венецианском фестивале»<sup>1077</sup>.

Интересно описание принятия решения о выпуске картины на экраны со стороны ЦК КПСС, которое даёт секретарь ЦК КПСС А.Н. Яковлёв, рассказывая о том, как в 1986 г. боролся за выпуск на экраны фильма «Покаяние» Т.Е. Абуладзе: «Трудность ситуации заключалась в том, что фильм посмотрел не только я, но и некоторые другие секретари ЦК. Одни помалкивали, а другие выступали против показа этого фильма. Во что бы то ни стало надо было сделать всё возможное, чтобы выпустить его на экран». Способ, который выбрал А.Н. Яковлев, уже не раз описывался: изобразить критику фильма и выпустить его в малом числе копий, чтобы погасить скандал: «У меня возник лукавый вариант. Руководству доложить, что можно напечатать несколько пробных лент для демонстрации в 5-6 крупных городах. Аргументация простая – фильм сложный, его простые люди не поймут, поэтому опасаться нечего. А интеллигенция успокоится. С этим согласились. На самом же деле с председателем Комитета по кинематографии мы договорились напечатать гораздо больше копий фильма и начать его демонстрацию на всей периферии». И, как водиться, показательная критика и малое количество копий вызвало неприятие

---

<sup>1076</sup> Зоркая Н.М. История советского кино... С. 160.

<sup>1077</sup> Соловьёв С. Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш // Искусство кино 1998 №5, С. 130.

режиссёра, который не понимал этих действий: «Я не мог всего этого объяснить Абуладзе. Боялся огласки, которая могла погубить задуманную операцию... он откровенно выразил своё недовольство... На том и расстались»<sup>1078</sup>.

А.Н. Яковлев также подтверждает практику «дачных просмотров» и влияние секретарей ЦК КПСС на кинематограф посредством личных звонков: «Всего к тому времени на полках лежали десятки запрещённых картин. Когда стали разбираться, то оказалось, что каких-то официальных запрещающих решений на уровне ЦК и не было. А что было? А были телефонные звонки с дач «небожителей», устные советы, страх руководителей кинематографии, письма партийных вожakov из Украины, Ленинграда, Свердловска, Белоруссии, то есть из тех мест, где существовали киностудии»<sup>1079</sup>.

Схожесть описаний «дачных просмотров» не связанных между собой очевидцев, относящихся как к партийным функционерам, так и к кинематографистам, позволяет отнести к этим сообщением как в значительной степени достоверным и считать эти просмотры важной составляющей кинопроцесса. Но насколько влияли эти просмотры на кинопроцесс? Есть противоречия в самих описаниях этого влияния: не секрет, что мнения секретарей ЦК часто расходились, да и председатель Кинокомитета сам распределял фильмы по дачам и мог в какой-то степени контролировать восприятие картин руководством партии.

Возможность влияния председателем Госкино на впечатление партийных руководителей от новых фильмов и то, что Ф.Т. Ермаш этой возможностью пользовался, описывается в воспоминаниях Э.Г. Климова. Режиссёр рассказывает о том, что в 1974 г. Ф.Т. Ермаш попросил его сделать копию фильма «Агония», так как после заседания Политбюро его члены «обычно смотрят какую-нибудь новую картину. ... Делай, что говорю, я же их потом

---

<sup>1078</sup> Яковлев А.Н. Сумерки. М., 2005, С. 400.

<sup>1079</sup> Там же.

не соберу вместе. Будут один на один смотреть со своими тещами и женами по дачам»<sup>1080</sup>. Но у фильма не был готов звук, и Э.Г. Климов копию не предоставил. А фильм в итоге оказался «на полке».

## 2. Участие секретарей ЦК КПСС в кинопроцессе.

Документальных свидетельств о просмотрах фильмов секретарями ЦК не так много. И, пожалуй, самый яркий связан как раз с фильмом «Агония», истории которого мы уже касались выше. Позднее коллективный просмотр всё-таки состоялся. В РГАНИ имеется документ, на котором сделано несколько пометок, показывающий ход обсуждения этого фильма на уровне партийного руководства. Этот документ приводится и В.И. Фоминым, но без указаний, что написано от руки, а что напечатано на печатной машинке<sup>1081</sup>.

Хронологически первая запись сделана от руки заведующим Отделом культуры ЦК КПСС В.Ф. Шауро 7 марта 1979 г.: «Видимо следовало бы посмотреть исправленный фильм, о котором пишет Ермаш, прежде чем выпускать, так как он не рекомендован к просмотру секретарями ЦК»<sup>1082</sup>. Видимо, через год на обороте этой записки была напечатана записка секретарю ЦК М.В. Зимянину от, судя по подписи, председателя Госкино Ф.Т. Ермаша: «Может быть, следовало бы вновь рассмотреть вопрос о возможности выпуска этого фильма на экраны. Уже прошёл год после того, как мы условились на некоторое время задержать его демонстрацию»<sup>1083</sup>. И 25 июля 1980 г. сделана приписка от руки неустановленным лицом: «Тов. Кириленко сообщил, что состоялся обмен мнениями между секретарями ЦК. Высказались за то, чтобы ещё раз «почистить» этот фильм перед выпуском на экраны. Тов. Ермаш с этим мнением согласен». Маленький листок бумаги сохранил порядок просмотров, просьб о выпуске на экран и «обменов

---

<sup>1080</sup> Элем Климов. Неснятое кино... С. 155.

<sup>1081</sup> «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006, С. 169-170.

<sup>1082</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 76. Д. 292. Л. 4 (оборот).

<sup>1083</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 76. Д. 292. Л. 4.

мнениями» - по сути, всю судьбу фильма, которая в этом «обмене мнениями» решалась. В итоге «Агония» вышла на экраны спустя почти пять лет – весной 1985 года.

Другое выявленное свидетельство о коллективном просмотре фильма секретарями ЦК КПСС связано с документальной картиной Ф.М. Эрмлера «Перед судом истории», построенной на диалоге с В.В. Шульгиным – монархистом, одним из лидеров дореволюционной Государственной думы и идеологом Белого движения. Неудивительно, что фильм о таком герое был просмотрен секретарями ЦК КПСС и что ими были даны «принципиальные критические замечания»<sup>1084</sup>. Фильм был выпущен на экраны в ноябре 1965 года.

В отличие от «воскресных дачных просмотров», коллективные просмотры фильмов секретарями ЦК КПСС проходили редко, судя по количеству выявленных свидетельств и ремарке Ф.Т. Ермаша о том, насколько их трудно было собрать вместе. На этих просмотрах смотрели наиболее сложные с идеологической точки зрения картины, и, в отличие от «дачных просмотров», решения и «принципиальные замечания» были обязательны к исполнению.

Но помимо «дачных» и коллективных просмотров сохранились многочисленные документальные свидетельства о личном участии секретарей в кинопроцессе. Большинство из них связаны с реакцией на какие-либо обращения.

Например, в документах сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС были выявлены случаи вмешательства «серого кардинала» партии, секретаря ЦК КПСС М.А. Сулова. 6 ноября 1973 г. он просил обратить внимание секретаря ЦК КПСС П.Н. Демичева и заведующего Отделом культуры В.Ф. Шауро на обращение главного редактора журнала «Искусство кино» Е.Д. Суркова о том, что фильму «Укрощение огня» Д.Я. Храбровицкого об освоении космоса не дали Государственную премию. В ответе было сказано,

---

<sup>1084</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 36. Д. 153. Л. 42.

что фильм не набрал положенного числа при голосов членов комиссии по Госпремиям<sup>1085</sup>. То есть Е.Д. Сурков получил формальную отписку – П.Н. Демичев и В.Ф. Шауро не захотели менять принятое решение. И это не исключение, такой же ответ был дан на письмо киносообщества ЦК КПСС с просьбой дать Государственную премию фильму «Обыкновенный фашизм» М.И. Ромма<sup>1086</sup>. Менять уже принятые решения было не принято.

Другое участие М.А. Сулова в кинопроцессе связано с долгим обсуждением запуска фильма Ю.М. Вышинского по сценарию шахматиста и литератора А.А. Котова о трёх Александрах-эмигрантах: А.Н. Вертинском, А.И. Куприне и А.А. Алёхине. 26 апреля 1978 г. он обращается к М.А. Сулову с просьбой одобрить сценарий и разрешить использовать в нём песни А.Н. Вертинского, при этом, упирая на то, что фильм будет «антидиссидентский»<sup>1087</sup>. М.А. Сулов попросил рассмотреть эту просьбу В.Ф. Шауро и Ф.Т. Ермаша<sup>1088</sup>, на что последний предложил исключить из фильма всю линию А.Н. Вертинского, с чем не согласился сценарист<sup>1089</sup>. В Отдел культуры был представлен сценарий, после рассмотрения которого Ф.Т. Ермаш настоял на том, чтобы была вырезана линия не только А.Н. Вертинского, но и А.И. Куприна<sup>1090</sup>. В итоге картина, посвященная только А.А. Алёхину, была снята и вышла в 1980 г. под названием «Белый снег России». В обоих случаях М.А. Сулов предстаёт скорее «диспетчером», тем, кто передаёт обращения, чем тем, что принимает по ним решения. Интересно, что во втором случае он, передавая обращение сценариста, оказался на стороне защиты картины, чьим противником картины был председатель Госкино, что противоречит приведённым выше воспоминаниям, по которым Ф.Т. Ермаш осуществлял запретительную политику только по инициативе партийных руководителей.

---

<sup>1085</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 66. Д. 233. Л. 198-203.

<sup>1086</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 326-327.

<sup>1087</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 75. Д. 414. Л. 2.

<sup>1088</sup> Там же. Л. 1.

<sup>1089</sup> Там же. Л. 3, 4.

<sup>1090</sup> Там же. Л. 164.

Участие в кинопроцессе секретаря ЦК КПСС и министра культуры СССР в 1974 – 86 гг. П.Н. Демичева было более активным и более деятельным. И, пожалуй, стоит начать с его роли в судьбе картины «Андрей Рублёв» А.А. Тарковского. Сам режиссёр в своих дневниках называет его «первоисточником всех бед» картины<sup>1091</sup>. И это подтверждает запись пересказа речи П.Н. Демичева корреспондентам «Правды» об «Андрее Рублёве», сделанная заместителем редактора издания Б.И. Стукалиным<sup>1092</sup>. Оценка фильма П.Н. Демичевым была довольно жёсткой: подчёркивался «антиисторический» характер произведения, в котором история Руси рубежа XIV – XV вв. показывается как «период страданий, молчания и терпения», «межфеодальных распрей». Русский народ автор «унижает, превращая его в дикаря, в животное», хотя это было время «народных движений и восстаний против монгольского ига»<sup>1093</sup>. И только сам Рублёв, олицетворяющий интеллигенцию, предстаёт «чистым и незапятнанным, способным выносить приговор», что является «современной идеей буржуазного искусства»<sup>1094</sup>. Вывод состоял в том, что «идейная порочность фильма не вызывает возражений». Но приписка, что «надо работать!»<sup>1095</sup> позволяла надеяться на то, что ценой некоторых поправок фильм удастся выпустить на экраны. Как известно, «Андрей Рублёв» стал одним из самых известных «полочных» фильмов. А.А. Тарковский пошёл на ряд исправлений<sup>1096</sup>, хотя принципиальные изменения вносить отказался. Но судьба фильма сложилась относительно благополучно: в мае 1969 г. он был показан вне конкурса на Каннском кинофестивале, а в 1971 г. вышел в ограниченный отечественный прокат.

---

<sup>1091</sup> Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Флоренция, 2008, С. 57.

<sup>1092</sup> РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 564.

<sup>1093</sup> Там же, Л. 1-2.

<sup>1094</sup> Там же, Л. 3.

<sup>1095</sup> Там же, Л. 5.

<sup>1096</sup> Научно-исследовательский институт киноискусства Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993, С. 28-31.

Внимание партийного руководства к фильму не ослабевало: В.Ф. Шауро 4 января 1972 г. отчитывался в проведении проката «Андрея Рублёва», указывая, что фильм выпущен в 277 копиях (хотя обычно 1500-3000), а в Москве всего в пяти. Так же заведующий Отделом культуры заметил, что «с выходом фильма прекратилось распространение разного рода домыслов вокруг этой картины, особенно в среде творческой интеллигенции»<sup>1097</sup>.

П.Н. Демичев вмешивался и в формирование репертуара. В 1972 г. он попросил рассмотреть в ЦК вопрос, поднятый председателем Совета министров РСФСР М.С. Соломенцевым о необходимости увеличения числа детских фильмов и развития сети детских и школьных кинотеатров<sup>1098</sup>. По его требованию председатель Кинокомитета предоставил отчёт о ситуации в детском кино<sup>1099</sup>, а Отдел культуры – о предпринятых Кинокомитетом мерах<sup>1100</sup>. Действительно, в 1971 был выпущен всего один детский фильм (сказка «Тень» Н.Н. Кошеверовой по пьесе Е.Л. Шварца), в 1972 г. – 7<sup>1101</sup>, в 1973 г. – 8, а после «предпринятых мер» их количество увеличивается: в 1974 г. было снято 11 детских картин<sup>1102</sup>, а в 1975 г. – 16<sup>1103</sup>.

Демичев также выполнял и «диспетчерские» функции, перенаправляя в Отдел культуры обращения, поступившие на его имя. Например, в 1966 г. он направил просьбу посла СССР в Нидерландах поддержать замысел фильма Р.Ш. Табукашвили о восстании солдат грузинского легиона против фашистов на острове Тексель<sup>1104</sup> В.Ф. Шауро, председателю КГБ В.Е. Семичастному и А.В. Романову<sup>1105</sup>. Заместитель председателя КГБ выступил против, указав на то, что данный легион до восстания участвовал в военных действиях против

---

<sup>1097</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133, Л. 1, 2.

<sup>1098</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133, Л. 25-30.

<sup>1099</sup> Там же, Л. 31-35.

<sup>1100</sup> Там же, Л. 36-43.

<sup>1101</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1970-71). М., 1996.

<sup>1102</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1972-73). М., 1996.

<sup>1103</sup> Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1974-75). М., 1996.

<sup>1104</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49, Л. 53.

<sup>1105</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49, Л. 53, 54.

советской армии<sup>1106</sup>. Но картину поддержали секретарь ЦК КП Грузии Д.Г. Стуруа<sup>1107</sup> и Ф.Т. Ермаш, сообщивший, что по новым данным это был рабочий батальон, не участвовавший в военных действиях<sup>1108</sup>. В итоге фильм под названием «Распятый остров» в 1968 г. вышел на экраны.

Некоторые обращения не приводили к решениям. Так, в 1970 г. П.Н. Демичев попросил В.Ф. Шауро ознакомиться с запиской Ю.В. Андропова о том, что посол враждебной СССР республики Заир выступил против выхода фильма «Чёрное солнце» А.В. Спешнева, посвященного Патрису Лумумбе<sup>1109</sup> и со справкой секретаря Союза кинематографистов Г.Б. Марьямова об антисоветском американском фильме «Топаз» А. Хичкока и о его широком прокате в Индии<sup>1110</sup>. Реакции на данные обращения не последовало.

В кинопроцесс могли официально вмешиваться и другие секретари ЦК, особенно в тех случаях, когда это касалось их компетенции. Так, секретарь ЦК, курирующий промышленность, А.П. Кириленко в 1978 г. просил заведующего Отделом культуры рассмотреть вопрос, поднятый Ф.Т. Ермашом о нехватки плёнки, приложив данные о том, что в 1977 г. Министерство химической промышленности поставило кинематографии только 1010 миллионов погонных метров киноплёнок при первоначальном плане 1072 миллиона погонных метров, из-за чего киносеть страны получила в 1977 году на 27 тысяч фильмокопий меньше, чем в 1976 году<sup>1111</sup>. В итоге вопрос был рассмотрен Госпланом, и для Госкино был установлен «объём реализуемой продукции предприятиям кинематографии и объём валового сбора средств от кино на 1979 г.» «с учетом выделенного количества киноплёнок»<sup>1112</sup>.

---

<sup>1106</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49, Л. 55.

<sup>1107</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49, Л. 63, 64.

<sup>1108</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49, Л. 67.

<sup>1109</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91, Л. 56-57.

<sup>1110</sup> Там же, Л. 111-112.

<sup>1111</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415, Л. 1-3.

<sup>1112</sup> Там же. Л. 5.

В архиве сектора кино помимо этих свидетельств личного участия в кинопроцессе секретарей ЦК КПСС ряд документов сопровождается запиской (обычно маленького формата) с коротким текстом «ознакомить секретарей ЦК КПСС». Эта записка подшивалась перед делом, с которым следовало «ознакомить» секретарей и, как правило, ни в деле, не после него не содержится информации о результатах этого «ознакомления». Анализ этих документов позволит достоверно говорить о том, что именно интересовало высшее партийное руководство и полнее раскрыть вопрос влияния партии на кинопроцесс.

Секретарей ЦК КПСС знакомили с результатами крупных кинофестивалей. Развернутые отчёты о фестивалях поступали в ЦК КПСС, а краткие сведения об итогах передавались секретарям ЦК КПСС. Например, такие сведения были переданы о результатах VIII Московского международного кинофестиваля<sup>1113</sup> и VIII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки<sup>1114</sup>; секретарям ЦК КПСС было также сообщено о премьере в Париже фильма Ю.Н. Озерова «Освобождение» в рамках Каннского кинофестиваля 1970 г.<sup>1115</sup>, а чуть позже секретарям ЦК КПСС также поступил отчёт о прокате этой картины во Франции и том, что фильм подвергается критике со стороны правой прессы, как «советская пропаганда»<sup>1116</sup>.

Отчёты о международных связях советской кинематографии также регулярно сопровождаются запиской «ознакомить секретарей ЦК КПСС». Например, доклад В.Ф. Шауро и Ф.Т. Ермаша об итогах встречи советских и венгерских кинематографистов в Москве с 31 мая по 8 июня 1966 г.<sup>1117</sup> и отчёт Ф.Т. Ермаша о совещании руководителей кинематографий и общественных киноорганизаций социалистических стран 1-3 апреля 1980

---

<sup>1113</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233, Л. 80-81.

<sup>1114</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 223, Л. 38-45.

<sup>1115</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д.91, Л. 76-77.

<sup>1116</sup> Там же. Л. 86-87.

<sup>1117</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49, Л. 68-71.

г.<sup>1118</sup>. В 1970 г. секретари ЦК КПСС были ознакомлены с запиской председателя КГБ Ю.В. Андропова о недостатках в работе с зарубежными фирмами по созданию совместных фильмов, в которой делались выводы о вредности, опасности и ненужности таких постановок<sup>1119</sup>. Сообщалось также и о других зарубежных кинематографических событиях. В том же 1970 г. секретарь Союза кинематографистов сообщал о широком прокате в Индии антисоветского фильма А. Хичкока «Топаз»<sup>1120</sup>.

Секретари ЦК КПСС ознакомлялись с важными организационными и техническими сторонами кинопроцесса: с сообщением Центрального статистического управления о развитии киносети и экономических показателях кинематографии в 1966 г.<sup>1121</sup>, с результатами второй Международной специализированной выставки «Телекинетехника-80»<sup>1122</sup>, а в 1979 г. лично А.П. Кириленко просил разобраться с вопросом нехватки киноплёнки<sup>1123</sup>. Интересно, что единожды в 1979 г. с регулярной просьбой Л.А. Кулиджанова о разрешении проведения очередного пленума Правления Союза кинематографистов был ознакомлен М.А. Суслов<sup>1124</sup>.

Секретарям ЦК КПСС также сообщали информацию о важных обсуждениях кинообщественности. Им был передан отчёт о III Всесоюзном совещании-семинаре молодых кинематографистов<sup>1125</sup> и отчёт об обсуждении на Секретариате правления Союза кинематографистов на заседании 10 августа 1972 г. ключевого для кинематографа постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», которое было «горячо одобрено»<sup>1126</sup>.

---

<sup>1118</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 65-68.

<sup>1119</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91. Л. 125-129.

<sup>1120</sup> Там же, Л. 109-124.

<sup>1121</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49. Л. 104-113.

<sup>1122</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 34-36.

<sup>1123</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415. Л. 1-5.

<sup>1124</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 35-37.

<sup>1125</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133. Л. 148-154.

<sup>1126</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133. Л. 46-53.

Таким образом, краткие сообщения обо всех событиях кинопроцесса от организационно-технической составляющей до идеологической передавались для ознакомления секретарям ЦК КПСС. Каждое из этих сообщений было относительно небольшим, так что не требовало специальных усилий для того, чтобы вникнуть в суть проблемы. Пометка «ознакомить» в целом соответствовала содержанию: данные документы не требовали принятия решений. Освещающая ключевые вопросы кинематографии эти сообщения держали секретарей ЦК КПСС в курсе дела кинопроцесса. И это была дополнительная страховка для Отдела культуры и Госкино: молчаливым согласием секретари ЦК одобряли действия этих ведомств. Прямым высказываниям несогласия, за которыми бы следовала бюрократическая переписка, секретари ЦК, как указывалось выше, предпочитали телефонную связь.

Личное участие секретарей ЦК КПСС, подтвержденное архивными данными РГАНИ и РГАЛИ, носило скорее случайной характер и связывалось либо с наиболее громкими событиями в кинематографе, либо с реакцией на обращения к секретарям ЦК КПСС кинематографистов или крупных чиновников по вопросам кинопроцесса. Эти обращения в подавляющем большинстве случаев направлялись для рассмотрения в Отдел культуры ЦК.

Сравнение описания роли «дачных просмотров» в воспоминаниях участников кинопроцесса 1960-80-х гг. с архивными свидетельствами о вмешательстве высших партийных руководителей довольно интересно. В воспоминаниях описываются эти вмешательства, как регулярные, носящие, прежде всего, запретительный характер, которым в меру сил и возможностей пытался противостоять председатель Госкино. Отчасти это подтверждается архивными данными: в трёх из шести случаев персонального участия секретарей ЦК КПСС в судьбах фильмов Ф.Т. Ермаш вставал на защиту картин, особенно отстаивая «Агонию» Э.Г. Климова. И в одном случае председатель Госкино выступил за кардинальное сокращение фильма.

Интересно, что во всех пяти случаях судьбы картин сложились относительно благополучно: фильмы «Перед судом истории» Ф.М. Эрмлера, «Распятый остров» Ш.И. Манагадзе, «Черное солнце» А.В. Спешнева и «Белый снег России» Ю.М. Вышинского с сокращениями, но почти сразу вышли на экраны. Фильмы «Андрей Рублев» А.А. Тарковского и «Агония» Э.Г. Климова стали, с одной стороны, символами «полочного кино», с другой, были выпущены до массовой «реабилитации» запрещённых фильмов после 1986 г.: первый в 1971 г., а второй в 1981 г. был продан за границу и выпущен в советский прокат в 1985 г.

Важно отметить, что помимо историй с фильмами «Андрей Рублёв» и «Агония» не было обнаружено документальных свидетельств (в том числе и в делах фильмов) вмешательства высшего партийного руководства в судьбы «полочных» картин, которые так и не были выпущены вплоть до 1986 г., и которых было не менее 18<sup>1127</sup>.

Многочисленные короткие отчёты, которые регулярно передавались секретарям ЦК КПСС, позволяли им быть в курсе всех сторон кинопроцесса. Но прямому вмешательству они предпочитали устные замечания, а их личная реакция на обращения, как правило, сводилась к передаче проблемы в Отдел культуры.

### 3. Сектор кино Отдела культуры ЦК КПСС

Регулярная работа по обеспечению партийного контроля за кинопроизводством велась сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС – главного партийного органа по контролю над искусством.

Отчёты, справки и информации, составляемые о кинопроцессе, прежде всего, Кинокомитетом и Союзом кинематографистов направлялись, как

---

<sup>1127</sup> Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992; Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993; «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006; подробнее см Н.А. Марков Страсти по «полке». История запретов фильмов в СССР (1963-1986гг.) // Историческое пространство. 2014, - сс. 178-190.

правило, в ЦК КПСС. Письма и обращения могли направляться в ЦК, Отдел культуры, а порой лично секретарям ЦК, чаще всего М.А. Сулову. Порядок рассмотрения документов был довольно строгим. В 1975 г. в Отдел культуры поступил отчёт студии «Мосфильм» о выполнении девятой пятилетки. На этом отчёте от руки, видимо, В.Ф. Шауро написана резкая отповедь: «С каких это пор подобные документы адресованы не Центральному Комитету КПСС, а заведующему Отделом?»<sup>1128</sup>

Сектор кино готовил ответы на письма и обращения, а также в случае необходимости комментировал для дальнейшего ознакомления в ЦК КПСС. Сектор кино был подразделением Отдела культуры, поэтому под большинством составленных документов стоят подписи заведующего Отделом в 1965 – 1986 гг. В.Ф. Шауро и заведующего сектором Ф.Т. Ермаша (в 1962-1972 гг.) и А.И. Камшалова (в 1972 – 1986 гг.).

Значительная часть вопросов, которыми занимался сектор кино касалась зарубежных связей. Это многочисленные подробные отчёты кинематографистов и руководителей Союза кинематографистов и Госкино о зарубежных командировочных поездках, где рассказывалось обо всех обсуждениях, встречах и кинопоказах. Одно из дел почти полностью состоит из таких отчётов<sup>1129</sup>. Часто встречаются интервью с зарубежными режиссёрами, данных советских журналистам. Информация в них, как правило, касалась собственно кинематографических вопросов, но важно, что ЦК КПСС пристально следил за каждым зарубежным контактом.

Особое внимание уделялось связям с социалистическими странами, которые были намного теснее, чем с капиталистическими. И процессы в кинематографиях этих стран воспринимались ближе. В ЦК КПСС поступили отчёты о совещаниях руководителей кинематографией и творческих союзов кинематографистов европейских социалистических стран. На таком совещании в Берлине в 1968 г. советская делегация согласовывала свои

---

<sup>1128</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 630. Л. 58-60.

<sup>1129</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 234.

директивы с ЦК КПСС<sup>1130</sup>. Они заключались в том, что следовало «изложить общие итоги развития советского ... кинематографа в юбилейном году и подчеркнуть, что наиболее важными задачами Комитет по кинематографии при СМ СССР и Союз кинематографистов рассматривают дальнейшее укрепление государственного руководства кинематографией», указать, что при работе над совместными фильмами следует уделять внимание не количеству, а «высокому идейно-художественному качеству». Другие директивы касались совместной покупки фильмов западных стран, обмена фильмами и сотрудничества в области кинотехники и киноплёнки. В отчёте об итогах совещания в Берлине председатель Кинокомитета помимо освещения организационно-технических вопросов указал на то, что «в выступлении представителя делегации ЧССР содержалась противопоставление кинематографа Коммунистической партии Чехословакии, сообщалось о «конflikте», который имела чехословацкая кинематография с правительством ЧССР и который якобы «преодолен» в последнее время»<sup>1131</sup>.

На следующем совещании руководителей кинематографией соцстран в 1969 г. в Варне поднимались острые вопросы кинообслуживания и обеспечения кино плёнкой, которые находились не на достаточном уровне и вопросы кинопроката. Советскую сторону не устраивало увеличения в прокате соцстран фильмов из капстран, проблемы были в отборе для показа советских картин<sup>1132</sup>.

Делались доклады о состоянии кинематографа в соцстранах. В докладе советского посольства в Чехословакии обращалось внимание на то, что «в новой обстановке развязывания широкой критики генеральной линии КПЧ в годы строительства социализма в Чехословакии большую активность проявляют деятели чехословацкого кино» и что две трети выпускаемых

---

<sup>1130</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 159-161.

<sup>1131</sup> Там же. Л. 177-182.

<sup>1132</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61, Д. 89. Л. 231-236.

фильмов – экспериментальные, не пользующиеся успехом у зрителей.<sup>1133</sup>

Секретарь по зарубежным связям Союза кинематографистов А.В. Караганов сообщал о смене руководства Союза кинематографистов Польши в 1980 г.<sup>1134</sup>. О связях с творческими союзами работников кинематографии соцстран в ЦК КПСС отчитывался и Кинокомитет<sup>1135</sup>.

К международным вопросам можно отнести и кинофестивали, о каждом из которых, если в них участвовала советская сторона, делался отчёт для ЦК КПСС. Особое внимание уделялось возможным конфликтным ситуациям. Так, в 1970 г. председатель Госкино А.В. Романов предупреждал, что на Каннском кинофестивале может быть показан французский фильм «Признание» К. Гаврала об аресте и пытках чехословацкого чиновника (Ив Монтан) после разгона «Пражской весны». Председатель Кинокомитета просил ЦК КПСС в этом случае дать согласие на отказ от участия в фестивале<sup>1136</sup>. К счастью для советской стороны дирекция Каннского фестиваля не включила в программу этот фильм.

Но отношения с дирекцией главного мирового кинофестиваля у советской стороны оставались напряжёнными. В 1973 г. заместитель председателя Кинокомитета В.Е. Баскаков в справке о международных связях отмечал, что «за последние годы дирекция Каннского кинофестиваля отклонила такие фильмы как «Освобождение», «Горячий снег», «Визит вежливости», «Любить человека». Вместе с тем она стремилась заполучить для показа во Дворце фестивалей «Ночь накануне Ивана Купала», «Жил певчий дрозд», «Цвет граната» и другие ленты, не получившие широкого

---

<sup>1133</sup> Предшествовавшая «Пражской весне» «чехословацкая новая волна» в кинематографе сильно тревожила советское руководство своей «антисоциалистической направленностью»: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 115-142; РГАНИ. Ф.5. Оп. 61, Д. 89. Л. 107.

<sup>1134</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 83-86.

<sup>1135</sup> В своём письме о совещании представителей творческих союзов работников кинематографии соцстран в 1964 г. режиссёр и руководитель «Мосфильма» И.А. Пырьев сообщал о снижении интереса к советским фильмам в Чехословакии: РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 299. Л. 11-15.

<sup>1136</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91. Л. 61-62.

зрительского признания в Советском Союзе»<sup>1137</sup>. В 1979 г. Ф.Т. Ермаш докладывал ЦК о фильме «Охотник на оленей» М. Чимино, в котором «Грубо извращают освободительную борьбу вьетнамского народа против американских захватчиков»<sup>1138</sup>.

Отчёты делались и о советских кинофестивалях: о Московском международном кинофестивале, международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки, проводившемся раз в два года в Ташкенте и Всесоюзном кинофестивале, который менял каждый год место проведения. В этой связи интересны доклады председателя КГБ В.Е. Семичастного о деятельности и высказываниях иностранцев во время Московского кинофестиваля в 1965 году<sup>1139</sup>. Особенно досталось израильской делегации, которая «использовала фестиваль для пропаганды»<sup>1140</sup>. Собственные отчёты об участии в кинофестивалях писал и Кинокомитет<sup>1141</sup>. Каких-то острых сюжетов, помимо отслеживания высказываний иностранных гостей на Московском кинофестивале, здесь привести трудно, но важно, что за действиями международных кинофестивалей, политикой по формированию списков фильмов, посылаемых на зарубежные фестивали, и политикой отечественных внимательно следили в ЦК КПСС.

В Отдел культуры поступали сведения о совместных постановках с зарубежными странами и о конфликтах, которые могли при этом случиться. Так, в 1970 г. Советский посол в Италии Н.С. Рыжков настойчиво требовал удалить эпизод на кладбище итальянских солдат на Украине в совместном итало-советском фильме В. де Сика «Подсолнухи», так как, по его мнению, это могло спровоцировать неонацистов, требующих захоронения останков погибших на родине<sup>1142</sup>. Но и сама тема гибели в советском плену

---

<sup>1137</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233. Л. 133.

<sup>1138</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 293. Л. 17-18.

<sup>1139</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154. Л. 42-45.

<sup>1140</sup> Там же. Л. 44.

<sup>1141</sup> Например о кинофестивале документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 510. Л. 96-106.

<sup>1142</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91. Л. 41-48.

итальянских солдат была для советской стороны острой и нежелательной для масштабного совместного фильма. Продюсер картины категорически отказался удалять ключевую сцену, в итоге, премьера фильма в Москве была отменена и перенесена в Рим, а к совместным постановкам фильмов стали относиться настороженнее.

При необходимости Госкино выполняло отдельные поручения ЦК КПСС по созданию фильмов, посвящённых важным текущим событиям. Например, организовал культурное обслуживание участников и гостей Олимпиады-80<sup>1143</sup>. Также Госкино освещало визиты в Советский Союз зарубежных делегация и государственных деятелей и пребывание советских государственных деятелей за рубежом<sup>1144</sup>.

Внимание партийных органов привлекали и финансовые связи с зарубежными странами. Закупкой и продажей кинофильмов занималась всесоюзная организация, подчинявшаяся Госкино «Совэкспортфильм». И её отчёты поступали в Отдел культуры. Так, в 1967 г. указывалось, что из планировавшихся 63 зарубежных картин удалось закупить только 40, во многом потому, «что по наиболее значительным фильмам Англии, Италии и Франции право проката принадлежит американским фирмам»<sup>1145</sup>. В связи закупкой фильмов порой отмечались идеологические недостатки. Например, в 1968 г. председатель Кинокомитета отчитывался о «грубой ошибке» - параллельном выпуске в кинотеатре «Эрмитаж» фильмов «Некоторые любят погорячее» Б. Уайлдера (в отчёте фильм был назван «Некоторые любят в темпе», а в советском прокате шёл под названием «В джазе только девушки») и «Ленин в Польше», из-за чего «был снижен интерес к советскому фильму»<sup>1146</sup>. А в 1975 г. В.Ф. Шауро и Ф.Т. Ермаш докладывали о необходимости принятия мер к упорядочиванию закупки и показа

---

<sup>1143</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341. Л. 119; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1485. Л. 73.

<sup>1144</sup> Например, о визите императора Эфиопии в СССР в 1967 г.: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 103-109.

<sup>1145</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 67. Л. 7.

<sup>1146</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 58. Д. 49. Л. 1-2.

зарубежных фильмов приключенческого жанра, так как при этом «часто не проявляется должная требовательность»<sup>1147</sup>.

Уделялось внимание и другим аспектам международных связей. В рамках информационно-пропагандистской работы Кинокомитет предложил увеличить объём журнала «Советский фильм» и улучшить его полиграфическое исполнение<sup>1148</sup>, а также направил в 86 стран для фильмотек посольств и обществ дружбы копии цветного, документального, полнометражного кинофильма «Служу Советскому Союзу»<sup>1149</sup>.

В связи с информационно-пропагандистской работой за рубежом сохранилось интересное письмо эмигрировавшего в 1980 г. А.С. Кончаловского, который пытался сохранить связи с родной кинематографией, для чего ранее просил сохранить советское гражданство и возможность работать на «Мосфильме» и не считать его поступок политическим<sup>1150</sup>. По мнению режиссёра, выраженному в письме, «чтобы успешно пропагандировать советский образ жизни, надо поднять искусство пропаганды на новый уровень»<sup>1151</sup>. Среди мер, предполагавших улучшение пропаганды, А.С. Кончаловский указал на необходимость продвижения советских актёров на «западный рынок» и на то, что низкое техническое качество мешает зарубежному прокату советских картин<sup>1152</sup>. В.Ф. Шауро отметил, что «частично мнение Отдела культуры совпадает с предложениями, изложенными в письме»<sup>1153</sup>. Но техническое качество копий советских картин улучшить не удалось, а предложение продвигать советских актёров на «западный рынок» так и осталось на бумаге.

Значительная часть вопросов, рассматриваемая сектором кино, относилась к организационной работе. Любое награждение или присвоение

---

<sup>1147</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 68. Д. 630. Л. 75-76.

<sup>1148</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 510. Л. 68.

<sup>1149</sup> Там же. Л. 76-77.

<sup>1150</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 77. Д. 196. Л. 99-100.

<sup>1151</sup> РГАНИ. Ф.5. Оп. 76. Д. 294. Л. 26.

<sup>1152</sup> Там же. Л. 1-26.

<sup>1153</sup> Там же. Л. 27.

почетного звания подтверждалось в Отделе культуры. Почти всегда это была простая формальность. В единственном выявленном случае, Отдел культуры ЦК КПСС без объяснения причин отказался поддержать ходатайство Ф.Т. Ермаша о награждении в 1975 г. режиссёра и одного из руководителей «Мосфильма» (возглавлял IV объединение) М.М. Хуциева орденом Трудового красного знамени в честь 50-летия<sup>1154</sup>. В других случаях многочисленные ходатайства о награждениях и присвоении званий удовлетворялись Отделом культуры. Этому вопросу посвящена подавляющая часть переписки Госкино и ЦК КПСС<sup>1155</sup>. Помимо этого утверждались должностные назначения, увеличение штата и другие вопросы кадров.

Согласовывались с ЦК КПСС съёмки на территории Кремля и Красной площади. Обычно план таких съёмок составлялся заранее<sup>1156</sup>, а на внеплановые съёмки Отдел административных органов ЦК КПСС, который занимался данным вопросом, соглашался редко и неохотно. Так, на просьбу Рижской киностудии осуществить съёмку парада 7 ноября 1972 г. этот Отдел ответил отказом, предложив использовать кадры, отснятые специальными съёмочными группами<sup>1157</sup>.

К организационным вопросам можно также отнести переписку Союза кинематографистов и Отдела культуры о проведении регулярных пленумов Правления Союза. Первый секретарь Л.А. Кулиджанов каждый раз напоминал, что пленумы проводятся на собственные средства Союза, и каждый раз получал разрешение.

Ещё один важный организационно-технический вопрос был связан с обеспечением советской кинематографии качественной плёнкой. О том, что производимой плёнки не хватало, регулярно говорилось в Госкино. К разрешению этих проблем подключались Госплан, Отдел химической промышленности ЦК КПСС и Отдел оборонной промышленности ЦК

---

<sup>1154</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 631. Л. 16-18.

<sup>1155</sup> Например, этому вопросу почти полностью посвящены дела РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 617 и 619.

<sup>1156</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 223. Л. 9-19.

<sup>1157</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133. Л. 77.

КПСС<sup>1158</sup>, но решить их так и не удалось. В 1987 г. новый председатель Госкино, критиковал производителей киноплёнки, говоря о том, что её нехватка затормозила работу 40% съёмочных групп<sup>1159</sup>.

ЦК КПСС контролировал и общественные обсуждения: в Отдел культуры в обязательном порядке поступала информация о высказываниях, которые были сомнительны в идеологическом плане. Так, 5 июня 1968 года заместитель заведующего Отдела культуры ЦК КПСС З. Туманова в сообщении о собрании партийного актива на киностудии «Мосфильм» по итогам апрельского пленума ЦК КПСС, указывала, что на нём критиковалась работа Союза кинематографистов за «атмосферу захваливания и всепрощения»<sup>1160</sup>. Эта критика была в русле политики руководства кинематографа направленной на то, чтобы прекратить широкую поддержку кинособщества опальных картин. И она дала свои плоды: если в 1960-е гг. кинематографисты защищали фильмы «Андрей Рублёв» А.А. Тарковского, «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А.С. Кончаловского, «Долгие проводы» К.Г. Муратовой и другие, то в 1970-е она практически прекратилась.

Приведённые выше вопросы, которыми занимался Отдел культуры ЦК КПСС, были регулярными, протоколируемыми и сохранились в отчётах, справках и информациях. Но помимо этого Отдел занимался реагированием на письма, приходившие в ЦК, связанные с кинематографом, и которые можно поделить на две группы: доносы и просьбы. И эту часть работы Отдела культуры стоит рассмотреть подробнее. Письма, которые рассматривались, принадлежали перу лиц высоких рангов, режиссёрам или сценаристам, обращения от обычных граждан разбирались более низкими

---

<sup>1158</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 203-206.

<sup>1159</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Том пятый. 1989-91. СПб., 2004, С. 295-295.

<sup>1160</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 199-202.

инстанциями. Письма зрителей, например, рассматривались в Госкино, и эту работу проверял Комитет партийного контроля при ЦК КПСС<sup>1161</sup>.

Каждое обращение обрабатывалось по стандартной схеме: сначала в дело подшивалось обращение, если его нужно было передать «наверх», то перед ним на отдельном листе указывалось, кому сообщить о нём (секретарям ЦК КПСС, П. Демичеву, М.А. Суслову и т.д.), далее шла справка сектора кино или Отдела культуры по данному вопросу. В некоторых случаях могло быть рассмотрено обращение другой стороны (на которую в обращении жаловались). И в конце указывалось, что автору (авторам) письма сообщено о решении или что с ним проведена беседа.

Большую часть писем можно условно отнести к доносам. Претензии большинства из них относились к ещё не выпущенным фильмам, и писались, как правило, теми, кто был связан с тематикой этих картин. Так, возмущенное письмо министра внутренних дел Н. Щелокова о том, что в фильме «Амнистии не подлежит» Н. Розанцева «матёрым врагом советской власти» выступал начальник районного отделения милиции<sup>1162</sup>, привело к тому, что картина была запрещена для показа уже перед самым выходом на экраны в июне 1969 г., и только после переделок через год была выпущена в прокат.

Работники музея Маяковского обратились к М.А. Суслову с указанием на то, что сценарий телефильма «Маяковский – актёр кино» написан для того, чтобы показать «как из обыкновенного «хулигана» и «скучающего художника» «любовь» Л. Брик «сделала» великого поэта Маяковского». В связи с чем, Госкомитет по телевидению принял меры, чтобы фильм «не содержал художественных и идейных просчётов»<sup>1163</sup>.

7 февраля 1977 г. Министерство цветной металлургии направило в ЦК КПСС просьбу директора якутского алмазодобывающего производственного

---

<sup>1161</sup> Этот вопрос обсуждался на заседании Кинокомитета 24.12.1970 – РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.

<sup>1162</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88. Л. 92-94.

<sup>1163</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233. Л. 56-60.

объединения «Якуталмаз» «оказать содействие в запрете экранизации кинофильмов, связанных с показом хищения алмазов», так как это «привлекает к золото- и алмазодобывающим объектам» «усиленное внимание преступных элементов». В этом обращении подразумевался фильм А.В. Гордона «Схватка в пурге». Заведующий сектором кино А.И. Камшалов отчитался в том, что в связи с данной просьбой сценарий будет переработан<sup>1164</sup>. Фильм в этом же, 1977 г., вышел на экраны.

Неоднократно вмешивался в дела кинематографа начальник Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота (ГлавПУРа) в 1962-1985 гг. А.А. Епишев. В 1966 г. он выступил против выпуска короткометражного документального фильма фильма Р.Л. Кармена «Смерть комиссара» о гибели комиссара И.В. Зуева в 1942 г. на основании того, что он состоял в военном совете армии, которой командовал А.А. Власов<sup>1165</sup>. Фильм был запрещён, а режиссёру на просьбу снять запрет были «даны соответствующие разъяснения в ЦК КПСС»<sup>1166</sup>. Другое вмешательство генерала А.А. Епишева связано с его призывом запретить фильм Г.Н. Чухрая «Нетипичная история» о героине Н.В. Мордюковой, укрывающей сына от призыва в армию в годы Великой Отечественной войны. Ф.Т. Ермаш выступил в защиту и отчитался о редактировании фильма с исключением ряда «кадров с натуралистическими деталями»<sup>1167</sup>. А.А. Епишева это не удовлетворило и он опять призвал не выпускать картину<sup>1168</sup>. За неё вступился В.Ф. Шауро<sup>1169</sup>. В итоге тираж копий был сокращён с 1700 до 1400 и фильм под названием «Трясина» в 1978 г. вышел на экраны. Другое вмешательство ГлавПУРа связано с призывом в 1979 г. министра обороны Д.Ф. Устинова не выпускать в прокат фильм «Точка отсчёта» В.Т. Турова<sup>1170</sup>. В.Ф. Шауро

---

<sup>1164</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428. Л. 1-2.

<sup>1165</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49. Л. 118-120.

<sup>1166</sup> Там же. Л. 120.

<sup>1167</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428. Л. 37-43.

<sup>1168</sup> Там же. Л. 45-46.

<sup>1169</sup> Там же. Л. 47.

<sup>1170</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 29-30.

отчитался об обсуждении картины совместно с представителями Министерства обороны и ГлавПУРа<sup>1171</sup>. В итоге фильм был переделан, выпущен в прокат в 1980 г. и получил приз за лучший военно-патриотический фильм на Всесоюзном фестивале в Душанбе.

То есть замечания к сценариям и готовым фильмам со стороны других ведомств требовалось учитывать или, по крайней мере, отвечать на них. Но в случаях, когда Ф.Т. Ермаш и В.Ф. Шауро противостояли критике со стороны, фильмам удавалось выйти на экраны.

Письма с критикой могли поступить и от Кинокомитета. В 1968 г. А.В. Романов направил в ЦК КПСС письмо о прославлении «в центральной печати фильмов буржуазных режиссеров-модернистов», указывая на «сомнительный характер статей» в «Литературной газете» о Л. Бунюэле, М. Антониони и в «Известиях» об И. Бергмане<sup>1172</sup>. В связи с чем, «в отделах искусства этих газет состоялось обсуждение вопросов, поднятых в записке»<sup>1173</sup>.

Госкино могло наносить жёсткие удары даже по влиятельным редакциям в случае, если публиковалась резкая и несогласованная кинокритика. Обращение в ЦК Ф.Т. Ермаша по поводу статьи Л. Смирнова «Вариация на тему Золушки», опубликованной в газете «Советская Россия» 15 мая 1980 г., в которой содержалась критика в адрес фильмов «Москва слезам не верит» и «Экипаж» привело к тому, что был объявлен выговор<sup>1174</sup>.

Обращение в ЦК могло быть и последней возможностью защититься от критики. Примером неудачной защиты стало обращение на имя каждого секретаря ЦК КПСС главного редактора журнала «Искусство кино» Л.П. Погожевой по поводу публикации в октябрьском номере «Огонька» за 1968 г. статья «Позиция... но какая?» доктора философских наук В. Разумного<sup>1175</sup>. Автор обвинял журнал «Искусство кино» обвинялся в пропаганде

<sup>1171</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 31-32.

<sup>1172</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 274-276.

<sup>1173</sup> Там же. Л. 277.

<sup>1174</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 145-147.

<sup>1175</sup> Огонёк №43 октябрь 1968, С. 26-27.

буржуазного формализма: «Критерием для определения творческой высоты новых фильмов здесь чаще всего служит не успех у зрителей, а как раз наоборот - «мода», навеянная западными «образцами» с их модернистской невнятицей, пессимизмом и отчаянием»<sup>1176</sup>. Основания для подобной критики были: в журнале регулярно публиковались статьи о зарубежных фильмах и режиссёрах, печатались статьи на спорные отечественные фильмы. Резкая критика в статье «Огонька» могла означать, что готовится смена редакции в журнале «Искусство кино». Л.П. Погожева боялась не только за свой пост, но и за судьбу журнала, ставшего одним из символов эпохи «оттепели». В своих письмах секретарям ЦК КПСС она подробно разобрала клеветнический и необоснованный характер этой статьи, прося прекратить гонения на журнал<sup>1177</sup>. 30 декабря 1968 г. В.Ф. Шауро в своём отчёте разрешил этот спор, встав на сторону критика журнала и не приняв аргументацию Л.П. Погожевой, пояснив: «В течение ряда лет в работе журнала «Искусство кино» имели место серьёзные упущения и ошибки»<sup>1178</sup>. Вопрос о смене руководства журнала был решён: в 1969 г. Л.П. Погожева была снята с поста главного редактора журнала «Искусство кино». На смену ей был поставлен Е.Д. Сурков, один из наиболее одиозных чиновников Госкино. При нём редакционная политика в отношении отечественного кино изменилась не сильно (разве, Л.П. Погожева не только ушла с поста главного редактора, но и перестала регулярно публиковаться в журнале), но зарубежный кинематограф практически перестал освещаться.

Ещё одна жалоба, которая осталась неудовлетворенной, сохранилась в переписке Кинокомитета и ЦК КПСС. В 1968 г. в коллективном письме Отделу культуры работники Объединения географических фильмов сообщали о том, что назначенная директором Объединения В. Варламова проявляет «самодурство, грубость, нетерпимость и ложь», фактически развалила Объединение и занимается, прежде всего, тем, что устраивает

---

<sup>1176</sup> Огонёк №43 октябрь 1968, С. 26.

<sup>1177</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66. Л. 278-324.

<sup>1178</sup> Там же. Л. 325.

съёмки для своего мужа — кинооператора. На совещании, на котором были авторы письма и руководство студии, было отмечено, что в письме «не содержится принципиальных вопросов, направленных на дальнейшее улучшение производственно-творческой деятельности этого объединения»<sup>1179</sup>.

Но не всегда вопрос, поднятый в обращении, имел однозначное решение, порой, подобные письма вызывали межведомственные споры, решаемые в ЦК. Один из подобных споров возник между Союзом кинематографистов и студией киноактёра студии «Мосфильма» в 1966 г. из-за дома 33 на улице Воровского. Студия просила сохранить здание за ними, тем более, что для Союза кинематографистов как раз строилось здание на Васильевской улице. По указанию заместителя председателя Совета министров Кинокомитет и Союз кинематографистов обсудили этот вопрос. В итоге здание осталось за студией<sup>1180</sup>. Ещё один ведомственный конфликт случился между Кинокомитетом и Министерством финансов. В 1966 г. А.В. Романов просил разрешения в ЦК увеличить список фильмов для бесплатного показа, что не позволило сделать Министерство финансов<sup>1181</sup>.

Другой острый спор возник в 1980 г. между редакцией киножурнала «Фитиль» и Министерством мелиорации и водного хозяйства по поводу сюжета «Рыбозагубители». В сюжете рассказывалось о том, что рыбозаградительных сеток с одной стороны не хватает, так что много рыбы гибнет при поливе полей, а с другой стороны, те, что есть, сделаны из железа и тоже приводят к гибели рыбы, которая ранится о них. Заместитель министра мелиорации и водного хозяйства жаловался на то, что цифры в сюжете завышены<sup>1182</sup>. Кинокомитет и главный редактор «Фитиля» С. Михалков отказывались вносить изменения. После того, как Министерство мелиорации поддержал секретарь Краснодарского крайкома

---

<sup>1179</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 510. Л. 16-24.

<sup>1180</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49. Л. 101.

<sup>1181</sup> РГАНИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 312. Л. 18-31.

<sup>1182</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 46-48.

КПСС С. Медунов, в сюжет были внесены коррективы, и он был выпущен в сборнике №213<sup>1183</sup>.

Из приведённых примеров можно увидеть, что как критика, так и просьбы, поступавшие в ЦК КПСС, требовали реакции. Если в письмах указывалось на какие-либо идеологические ошибки в производимых фильмах, то эти ошибки исправлялись. Имущественные и финансовые вопросы решались, как правило, компромиссно. А просьбы с жалобами на начальство, как правило, не удовлетворялись, хотя формально изучались.

В документах сектора кино недостаточно отражён идеологический контроль за кинопроцессом, который сводится к реакции на возмущённые письма. Однако, в воспоминаниях заместителя председателя Госкино Б.В. Павленка говорится о том, что Отдел культуры также занимался и цензурой. Автор рассказывает, что в Отделе культуры ему высказали замечания к сценарию С. Юткевича «Ленин в Париже», когда он попросил записать их, это с неохотой было исполнено: «Редкий случай – я получил странички из блокнота. Обычно указания давались только по телефону, и никаких ссылок на мнение ЦК, ни письменных, ни устных, делать мы не имели права. "Странички" - это было 12 пунктов, изложенных более чем на двух листах формата А4. ... единственный в моей практике случай»<sup>1184</sup>. Насколько часто и требовательно Отдел культуры выполнял цензорские функции сказать весьма затруднительно, тем более, что и в воспоминаниях это единственный выявленный подобный эпизод. Б.В. Павленок объясняет, почему цензурирование не отражалось в документах: работники Отдела культуры предпочитали высказывать своё мнение устно, чтобы в случае несогласия не втягиваться в бюрократическую переписку и полемику.

Таким образом, сектор кино Отдела культуры занимался всеми ключевыми вопросами кинопроцесса, связанными с международными кинофестивалями, зарубежными связями, организационно-технической

---

<sup>1183</sup> РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196. Л. 49-60.

<sup>1184</sup> Павленок Борис Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 104.

стороной кинопроцесса, обсуждениями кинообщественности и самыми острыми фильмами. Помимо этого, сектор кино Отдела культуры изучал претензии других ведомств к отдельным фильмам и разрешал возникающие в связи с этим споры. Также этот орган занимался координацией деятельности различных ведомств, при необходимости кооперируя действия Госкино с действиями Госплана, Министерства финансов и т.д. Но, при том, что сектор кино тщательно и постоянно осуществлял контроль над кинематографом, сам кинопроцесс складывался из деятельности Госкино и Союза кинематографистов.

#### 4. Изменения в системе государственного управления советским кинематографом в 1986-1989 гг. V съезд Союза кинематографистов и его последствия.

В истории советской системы управления кинематографом, сложившейся в 1963-1973 гг., стоит яркая и однозначная точка – V съезд Союза кинематографистов, который прошёл в Кремлёвском дворце съездов с 13 по 15 мая 1986 года. Этот съезд, который стал возможен в результате начала Перестройки, положил начало изменения всей системы государственного управления кинематографом. Результатом съезда стала смена руководства Союза и изменение полномочий между СК и Госкино: они получили формально одинаковые права при решении ключевых вопросов, например, в решении о принятии тематического плана участвовали обе организации<sup>1185</sup>. Но идейно СК стал во главе кинопроцесса.

Съезду Союза кинематографистов предшествовал XXVII съезд КПСС, проходивший 25 февраля – 6 марта 1986 г. Именно благодаря решениям этого съезда стали возможны изменения в советской кинематографии. В резолюциях и постановлениях съезда ЦК КПСС было несколько принципиально важных пунктов, которые были практически сразу

---

<sup>1185</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834. Л. 57.

воплощены в системе управления кинематографом. Прежде всего, они коснулись работы Союза кинематографистов и его взаимодействий с Госкино. Часть кинособщества применила к Союзу кинематографистов положение, касавшееся политических и идеологических институтов: «Стратегия ускорения нашего развития включает в себя дальнейшее совершенствование общественных отношений, обновление содержания, форм и методов работы политических и идеологических институтов, углубление социалистической демократии»<sup>1186</sup>. И ещё более важное положение, которое и начало реализовываться на V съезде Союза кинематографистов: «В целях дальнейшего повышения роли профсоюзов и комсомола, творческих союзов... съезд считает необходимым расширить круг вопросов, которые государственные органы могут решать только при участии или с предварительного согласия соответствующих общественных организаций, предоставить им право в ряде случаев приостанавливать осуществление управленческих решений»<sup>1187</sup>.

V съезд Союза кинематографистов называют и историческим (из-за его последствий) и «истерическим»<sup>1188</sup> (из-за накала страстей, которые на нём царили). По словам Б.В. Павленка участники съезда «"захлопали" доклад Кулиджанова, не дали закончить выступление Ермашу, согнали с трибуны вовсе не робкого Никиту Михалкова, пытавшегося воззвать к благоразумию, поносили великих режиссеров»<sup>1189</sup>. Особенно болезненно воспринималось «захлопывание» «классиков» советского кинематографа.

Главным последствием съезда стала смена руководства Союза. Прежнее руководство во главе с Л.А. Кулиджановым было смещено. Новым председателем правления Союза был выбран Э.Г. Климов, заслуживший репутацию оппозиционного и бескомпромиссного художника, многолетней

---

<sup>1186</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 15. 1985-1988. М., 1989, С. 78.

<sup>1187</sup> КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях... Т. 15. 1985-1988. М., 1989, С. 79.

<sup>1188</sup> Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 110

<sup>1189</sup> Там же. С. 245-255.

историей с фильмом «Агония» и трудным запуском в производство «Иди и смотри». Другими лидерами Союза стали также оппозиционные к прежнему руководству Союза А.М. Адамович, А.С. Смирнов и Р.А. Быков.

Результаты V съезда Союза кинематографистов, ставшие полной неожиданностью для руководства Госкино, могут быть объяснены двумя факторами. Во-первых, активность и решительность «оппозиционной» части киносообщества, которая была недооценена руководством. К тому же эта часть киносообщества, заявившая о себе на съезде, получила широкую поддержку практически всей кинообщественности. Руководство Союза кинематографистов, не сменявшееся с 1965 года, вызывало недовольство не меньшее, а то и большее, чем руководство киноведомства. Так об этом говорит А.Н. Медведев: «Плановая подготовка к V съезду началась на волне невиданного обновления нашего общества. Союз кинематографистов оказался перед выбором — быть ли ему прежним или соответствовать намерениям и мечтам времени. ... Обида на систему, на Госкино — застарелая, многолетняя, подспудная (потому особо злая) — тенью легла и на руководителей Союза»<sup>1190</sup>. Во-вторых, события 15-16 мая 1986 года произошли с ведома и партийного руководства. На съезде присутствовали первые лица партии, в том числе и М.С. Горбачёв и на них в своих выступлениях ссылались многие докладчики.

Б.В. Павленок в своих воспоминаниях передаёт мнение Ф.Т. Ермаша о позиции руководства: «После съезда я зашел к Ермашу.

- Филипп, что происходит? Весь съезд - откровенная вражеская акция.

Он, прищутив глаза, смотрел вдаль. Взгляд был тусклый, без обычной иронической смешинки. Сняв очки, он принялся протирать их и ответил, не глядя мне в глаза:

---

<sup>1190</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 254-255.

- Есть указание - крушить все подряд, разрушить до основания старую государственную машину»<sup>1191</sup>.

О роли партии в этом событии говорит и то, что она утвердила изменения, произошедшие на съезде, принятые называть революционными. Ключевой документ, который должен был перестроить кинопроизводство и кинопрокат был разработан в течение года и обсуждался на заседании коллегии Государственного комитета СССР по кинематографии и Секретариата правления Союза кинематографистов СССР 23-24 декабря 1986 года, по словам Э.Г. Климова, был поддержан М.С. Горбачёвым<sup>1192</sup>.

Одним из первых действий нового руководства Союза кинематографистов стала организация выпуска запрещённых фильмов на экраны, что укладывалось в политику «гласности». Ради этого уже 17 мая 1986 года была создана конфликтная комиссия по творческим вопросам, которую возглавил кинокритик А.С. Плахов<sup>1193</sup>. Это заняло довольно много времени и сил, так как «на полке» оказывались картины, запрещённые не только по идеологическим, но и по художественным причинам. Объём фильмов, чью судьбу было необходимо решить, был весьма велик: ведь конфликтная комиссия рассматривала все фильмы, снятые в советское время. Помимо решений о выпуске «полочных» фильмов решались вопросы о восстановлении первоначальных режиссёрских версий исправленных картин, что порой было затруднительно, или невозможно. Решался вопрос проката таких восстановленных картин. Сложности прибавляло то обстоятельство, что многие «полочные» фильмы продолжали вызывать бурные споры. Так, по поводу фильмов «Комиссар» А.Я. Аскольдова и «Скверный анекдот» А.А. Алова и В.Н. Наумова вновь развернулись бурные дискуссии. На обсуждении «Скверного анекдота» киновед М.И. Туровская отметила, что «сегодня, 20 лет спустя, такие же страсти, как и 20 лет назад. Это само по себе

---

<sup>1191</sup> Павленок Борис Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004, С. 166-168.

<sup>1192</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1842. Л. 4-6.

<sup>1193</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. В 7 томах. Часть 2. Кино и контекст. Том 4. 1986-1988, М., 2002, С. 70-71.

примечательно и само по себе говорит о масштабе»<sup>1194</sup>. Э.Г. Климов, который вёл обсуждение, утверждая решение о выпуске фильма, не преминул сказать, что он является одним «из резких и определенных противников этого фильма. Считаю, что там нарушен главный принцип Достоевского: искать и находить в человеке человеческое»<sup>1195</sup>. Так что неудивительно, что эта работа растянулась на несколько лет – вплоть до 1988 года. Но в итоге в результате деятельности конфликтной комиссии было «реабилитировано» 250 картин<sup>1196</sup>.

В конце марта 1986 г. обсуждались первоочередные мероприятия Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР «по организации выполнения решений XXVII съезда КПСС, пропаганде его документов средствами кино». Было решено «от имени всех работников многонациональной советской кинематографии выразить горячее одобрение и поддержку решений XXVII съезда КПСС, принимая их к руководству и исполнению в практической деятельности»<sup>1197</sup>. На заседании коллегии 16 апреля тематический план производства полнометражных документальных и научно-популярных фильмов на 1987 год было решено не принимать, а «...доработать проект, имея в виду более полное отражение в нем актуальной тематики, вытекающей из решений XXVII съезда КПСС»<sup>1198</sup>.

На этом же заседании обсуждался вопрос «о задачах конструкторских организаций и промышленных предприятий НПО «Экран» по повышению качества выпускаемой кинотехники и созданию специализированных производств в свете требований партии и правительства»<sup>1199</sup>.

Особенно интересно, что 28 мая впервые тематический план художественных фильмов на 1987 год обсуждался совместно коллегией

---

<sup>1194</sup> РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 225. Л. 40.

<sup>1195</sup> Там же. Л. 50.

<sup>1196</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. В 7 томах. Часть 2. Кино и контекст. Том 4. 1986-1988, М., 2002, С. 70-71.

<sup>1197</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834. Л. 37.

<sup>1198</sup> Там же. Л. 40-41.

<sup>1199</sup> Там же. Л. 41.

Госкино и Союзом кинематографистов. Было решено по данному вопросу подготовить совместное постановление коллегии Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР и «доработать... (тематический план) в духе решений XXVII съезда КПСС»<sup>1200</sup>. То есть и «революционный» для кинематографа 1986 год прошёл под лозунгами следования решениям ЦК КПСС, которые признавало необходимыми к исполнению и новое руководство Союза кинематографистов, избранное на V съезде Союза кинематографистов.

Косвенным подтверждением одобрения решений V съезда Союза кинематографистов партийным руководством служит короткое обращение М.С. Горбачёва к участникам и гостям IX международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в городе Ташкенте: «История не раз доказывала, как велика роль передового искусства в защите гуманистических ценностей. Прогрессивное кино с его огромной аудиторией может многое сделать для утверждения передовых идей времени, для торжества взаимопонимания и сотрудничества между странами и народами»<sup>1201</sup>. В этом высказывании подчёркивается значение искусства кинематографии для идеологии и подчёркивается значение прогрессивного кино, олицетворением которого стало новое руководство Союза кинематографистов.

Под давлением нового руководства Союза кинематографистов произошла смена руководства и Госкино. В декабре председатель Госкино Ф.Т. Ермаш был отправлен в отставку, став пенсионером союзного значения. Новым председателем Госкино стал А.И. Камшалов, до этого работавший заведующим сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС. Интересно, что карьера обоих председателей Госкино были схожи. А.И. Камшалов, как и Ф.Т. Ермаш получил историческое образование, после чего занялся партийной работой, в 1972 г. стал заведующим сектора кино Отдела

---

<sup>1200</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834. Л. 57.

<sup>1201</sup> М.С. Горбачев Избранные речи и статьи. Т. 3. М., 1987, С. 397.

культуры ЦК КПСС, после чего возглавил Госкино<sup>1202</sup>. До этого своих постов лишились главный редактор журнала «Советский экран» Д.К. Орлов, заместитель председателя Госкино Б.В. Павленок и другие руководители киноведомства. Описывая действия Ф.Т. Ермаша после V съезда кинематографистов, Д.К. Орлов называет их предательством, сетуя, что ему предложили «сдать» своих и тихо уйти на пенсию, с сохранением всех благ<sup>1203</sup>.

Новое руководство Союза и Госкино столкнулось с большим количеством проблем: необходимостью модернизировать производство, выпустить «полочные» картины на экран и перестроить кинематограф на рыночные рельсы. При этом, в отличие от середины 1960-х гг. это делать приходилось не на пике развития кинематографа, а на спаде. Если в середине 1960-х гг., киносообщество и руководство киноведомства во многом действовали сообща, то теперь даже о единстве киносообщества говорить не приходилось. К тому же у новых руководителей Союза кинематографистов управленческого опыта, по сути, не было. И здесь можно привести слова А.Н. Медведева о первых годах деятельности нового руководства: «Особенно удручают меня сейчас попытки перевалить на V съезд ответственность за проблемы отечественного кино. Категорически возражаю против того, что решения, принятые после съезда и воплощенные в новой структурной модели кинодела, оказались роковыми для нашей кинематографии, что команда Элема Климова прокламировала нигилизм по отношению к истории нашего кино»<sup>1204</sup>.

Работа над созданием новых принципов управления кинематографом была интенсивной. К концу 1986 г. в Доме творчества кинематографистов в Болшево представителями Союза кинематографистов, Госкино, республиканских студий и людьми других профессий — плановиками, экономистами, социологами был разработан «Болшевский манифест» —

---

<sup>1202</sup> Личное дело А. Камшалова: РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 234. Л. 143.

<sup>1203</sup> Даль Орлов Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011, С. 436.

<sup>1204</sup> Медведев А. Территория кино. М., 2001, С. 261.

документ «Основные направления перестройки кинематографа», основанный на принципах ЭТК-ЭТО. Его принципы заключались в том, чтобы «дать больше самостоятельности художникам, кинематографической общественности, перейти на хозяйственный расчет, сначала на частичный хозрасчет, а затем и на полный...»<sup>1205</sup>

23 и 24 декабря 1986 г. на заседании коллегии Госкино и Секретариата правления Союза кинематографистов обсуждался этот манифест, предлагавший распространить рыночные принципы на весь кинематограф<sup>1206</sup>. Но единого мнения выработать не удалось: указывалось на плохое состояние производственной базы и на необходимость сохранить республиканские кинокомитеты, которые по манифесту должны были быть ликвидированы. В итоге документ принят не был. Бурные споры продолжались ещё 3 года, и только в 1989 г. была принята «Базовая модель перестройки советского кинематографа», основанная на «Болшевском манифесте» и на принципах ЭТК-ЭТО<sup>1207</sup>. Претворена в жизнь эта модель была постановлением Совета министров СССР от 18 ноября 1989 г. «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», в соответствии с которым творческое звено было отделено от технического, а весь кинематограф был переведён на хозрасчёт. Но в тех условиях отделение технического звена привело к тому, что оно быстро перепрофилировалось на те производства, которые были выгоднее. А хозрасчётная рыночная система вкупе с отменой цензуры спровоцировала бурное развитие так называемой «чернухи».

К тому же, к концу 80-х гг. опыт ЭТО уже был утерян, и после полной победы принципов «эксперименталки», по предсказанию Г.Н. Чухрая, начался «хаос». Успехов советской кинематографии 1950-1970-х гг. и Экспериментального творческого объединения рубежа 1960-1970-х гг.

---

<sup>1205</sup> РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1842. Л. 6.

<sup>1206</sup> Там же.

<sup>1207</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Часть 2. кино и контекст. 1986-2000. Том четвертый. 1986-88. СПб., 2002, С. 145.

российскому кинематографу повторить не удалось. Новая система кинематографии стала складываться практически с нуля.

Государственный комитет по кинематографии, как и Союз кинематографистов находились в подчинённом положении по отношению к партийным органам, которые осуществляли постоянный контроль над кинопроцессом, принимали решения по ключевым вопросам и периодически вмешивались в судьбу конкретных фильмов.

Вмешательство в судьбы фильмов Отдела культуры и секретарей ЦК происходило либо по обращению третьей стороны, либо уже на стадии выпуска картины на экран. Но это относится к незначительному количеству выпускаемых фильмов. Большинство вопросов, решаемых Отделом культуры, была связана с организационным и техническим обеспечением кинематографии, а также координацией действий с другими ведомствами. Так что существование сектора кино было логичным и практичным в рамках существовавшей системы руководства кинематографом.

Отдел культуры ЦК КПСС посредством сектора кино в форме отчетов регулярно получал информацию практически обо всех сторонах кинопроцесса от споров о сценариях до технических и финансовых вопросов проката, особенно внимание уделяя любым международным связям. О самых важных проблемах кинематографии, о самых громких идеологически сложных картинах и других вопросах Отдел культуры сообщал секретарям ЦК КПСС, которые изредка могли и лично вмешаться в кинопроцесс, предпочитая передавать свои замечания устно по телефону.

С согласия и отчасти по инициативе высшего партийного руководства часть кинематографистов во главе с Э.Г. Климовым выступила с резкой критикой существующей системы управления кинематографом на V съезде Союза кинематографистов 13-15 мая 1986 года. По результатам съезда сменилось руководство Союза кинематографистов (чуть позже и Госкино), начался процесс выпуска «полочных» фильмов на экраны и разработка

новых принципов управления кинематографом. В этих преобразованиях Союз кинематографистов был поддержан партийным руководством. В итоге постановлением Совета министров СССР от 18 ноября 1989 г. «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии» система государственного управления советским кинематографом была ликвидирована.

## Заключение

Развитие советского кинематографа в 1950-1980-е гг. было обусловлено сложным взаимодействием различных ведомств, групп кинематографистов и руководителей киноотрасли. У каждой из этих групп были свои представления о развитии кинематографа и взаимодействии кинематографического сообщества и власти. Конфликты и компромиссы в этой среде определили развитие системы управления советским кинематографом в течение 1960-1980-е гг.

Историю кинематографа этого периода можно разделить на следующие этапы: 1) 1963-1965 гг. – период создания и формирования самостоятельного Комитета по кинематографии, который с этого момента сосредоточил в своих руках управление всем кинопроцессом; 2) 1966-1971 гг. – период серии запретов кинокартин, которая привела к наиболее острым конфликтам в кинематографической среде; 3) 1972-1973 гг. – период преобразований и смены руководства киноотрасли, вызванных конфликтами из-за серии запретов в предшествующий период. В результате этих преобразований система государственного управления советским кинематографом сложилась окончательно и стабилизировалась; 4) 1973 – 1985 гг. – этап стабильности. В этот период состав руководства кинематографом и различных групп кинематографистов оставался практически неизменным, конфликтов равных конфликтам 1966-1973 гг. не происходило. Этот период стал одним из самых успешных для советского кинематографа, но в то же время многие проблемы и кризисные явления оказались не решенными; 5) 1985-1989 гг. – время кардинальных изменений, по сути, окончившихся полной перестройкой управления кинематографом, ликвидацией монополии Госкино и установлением рыночных принципов.

Ключевыми органами системы управления советским кинематографом были Государственный комитет СССР по кинематографии (Госкино), Союз кинематографистов и сектор кино Отдела культуры ЦК КПСС.

Собственный орган кинообщества – Союз кинематографистов, официально оформленный учредительным съездом в 1965 г., с момента образования оргкомитета в 1957 г. стал одним из центров кинопроцесса, посредством которого организовывались кинофестивали, осуществлялась широкая издательская, просветительская и образовательная деятельность. У Союза кинематографистов были налажены тесные контакты с зарубежным кинообществом, а также в Союзе разрабатывались проекты реформирования киноотрасли.

Необходимость наладить руководство выросшим кинопроизводством и давление кинообщественности привели к изменению системы управления кинематографом и созданию отдельного кинематографического ведомства. 23 марта 1963 года был создан Государственный комитет по кинематографии Совета министров СССР. В 1963-1965 гг. происходило формирование структуры Госкино и механизмов управления кинопроцессом.

Несмотря на то, что руководство Кинокомитета было назначено «со стороны», большую роль в работе нового киноведомства играли наиболее влиятельные кинематографисты, которые были членами Кинокомитета и активно участвовали в его заседаниях. Они стали инициаторами разработанного Союзом кинематографистов и Кинокомитетом в 1965-1968 гг. проекта постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии». В первую очередь предлагалось введение элементов рыночной экономики в управлении кинематографом и предоставление большей свободы кинематографистам. Эти предложения были воплощены в жизнь во многом благодаря поддержке А.Н. Косыгина, в созданной в 1965 г. Экспериментальной творческой киностудии (с 1968 г. Экспериментальное творческое объединение «Мосфильма»).

Запреты 1966-1971 гг. стали одним из самых обсуждаемых событий в истории отечественного кинематографа и во многом определили дальнейшее

развитие кинопроцесса. Расширение тематических, стилистических и идеологических рамок в кинематографе в 1954-1965 гг. совпало со значительным увеличением кинопроизводства и структурными изменениями в управлении кинематографом, что ослабило контроль над запуском фильмов. В результате в 1966-1971 гг. появился целый ряд кинокартин, которые руководство сочло недопустимыми для выпуска на экран.

Режиссёры, чьи фильмы оказались «в опале», стремились воплотить свои идеи так, как считали нужным, не считаясь (или почти не считаясь) с ограничениями. При съёмках режиссёр обладал значительной независимостью, так что главным для него было получить разрешение на запуск фильма, для чего могли использоваться организационные и финансовые интересы студии. И в большинстве случаев фильм был снят так, как считал нужным режиссёр.

Киностудии были крайне не заинтересованы в запретах: каждый запрет серьёзно ударял по финансам, особенно это было чувствительно для небольших республиканских киностудий. В случае, если Кинокомитет не принимал готовый фильм, киностудии становились главными его защитниками, но ценой любых исправлений.

Руководство Кинокомитета должно было выполнять тематический план и также не было заинтересовано в запретах. И именно на руководство киноведомства возлагалась ответственность за появление непроходимого фильма перед сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС и партийным руководством. Так что в случае, если готовый фильм не принимался, киностудиями и Кинокомитетом предлагался ряд поправок, чтобы сделать его «проходимым». Режиссёр, как правило, считал поправки губительными для фильма, и начинались длительные переговоры между сектором кино и Кинокомитетом, Кинокомитетом и киностудией, киностудией и режиссёром за внесение правок.

Наиболее активная часть кинообщества, в том числе руководство Союза кинематографистов, в этой борьбе, как правило, защищала «опальных»

коллег, но часто предлагая уладить конфликт, согласившись на внесение правок.

Борьба за исправление фильма могла продолжаться длительное время. Режиссёры, внося ряд поправок, резко сопротивлялись кардинальным и существенным исправлениям, без которых фильм оставался непроходимым. В нескольких случаях именно после существенных исправлений картины выпускались на экран. Отказ режиссёров идти на кардинальные исправления и вовлечение в решение о судьбе фильма Отдела культуры ЦК КПСС и партийного руководства и привели к череде запретов 1966-1971 гг.

Вокруг фильмов «Андрей Рублев» А.А. Тарковского, «История Аси Клячиной» А.С. Кончаловского и «Интервенции» Г.И. Полохи разгорелась публичная дискуссия, в которую было вовлечено и партийное руководство, а в случае с «Андреем Рублёвым» скандал получился международным. Эта публичность была особенно неприятна партийному руководству и другие «крамольные» картины Кинокомитет постарался либо без публичных дискуссий «положить на полку», либо выпустить ограниченным тиражом, как того же «Андрея Рублёва».

С 1966 было запрещено и не выпущено на экран до 1986 г. 19 фильмов – их можно назвать «чистыми» «полочными», 10 из которых относятся к запрету 1966-1971 гг. Картин, которые были положены на «полку», но всё же вышли на экраны до 1986 года было немного, но именно судьба этих фильмов киносообществом воспринималась наиболее остро. Другие подверженные критике фильмы вышли на экраны в ограниченном тираже. Фильмы этих трёх групп в работе названы «опальными» вместо более узкого понятия «полочные».

Череда запретов привела к ужесточению идеологического, тематического и стилистического контроля на уровне киностудий. После неё границы дозволенного стали ясны для большинства кинематографистов и киночиновников, что предотвратило дальнейшие подобные серьёзные конфликты.

Запреты 1966-1971 гг. также привели к тому, что разработанный Союзом кинематографистов и Кинокомитетом в 1965-1968 гг. проект постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии», предполагавший расширение полномочий киностудий и внедрение рыночных элементов, был без официального ответа отвергнут. Воплотившее его принципы и показавшее свою эффективность Экспериментальное объединение «Мосфильма» оказалось чужеродным явлением и в 1976 г. было закрыто.

Дальнейшее развитие системы управления кинематографом было определено в 1972-1973 гг. сменой руководства киноведомства и изданием двух принципиально важных документов: постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 02.08.1972 г. и положением Совета министров СССР о Государственном комитете СССР по кинематографии от 29.12.1973 г. С этого момента и вплоть до начала 1986 г. система государственного управления кинематографом была стабильна.

Важную роль в кинопроцессе играл ЦК КПСС. В воспоминаниях кинематографистов и киночиновников часто упоминается такое явление, как «дачные просмотры» – просмотр секретарями ЦК КПСС новых фильмов с передачей своего одобрения или неодобрения по телефону председателю киноведомства. Но мнения секретарей ЦК часто расходились, да и председатель Госкино сам распределял фильмы по дачам и мог в какой-то степени контролировать восприятие картин руководством партии.

Прямой партийный контроль над кинематографом осуществлял сектор кино Отдела культуры ЦК КПСС, который занимался всеми ключевыми вопросами кинопроцесса, связанными с международными кинофестивалями, зарубежными связями, организационно-технической стороной кинопроцесса, обсуждениями кинообщественности и проблемными фильмами. Помимо этого, сектор кино Отдела культуры изучал претензии других ведомств к отдельным фильмам и разрешал возникавшие в связи с этим споры. Также

этот орган занимался координацией деятельности различных ведомств, при необходимости кооперируя действия Госкино с действиями Госплана, Министерства финансов и т.д. Вмешательство в судьбы фильмов Отдела культуры и секретарей ЦК происходило либо по обращению третьей стороны, либо уже на стадии выпуска картины на экран. Но это относится к незначительному количеству выпускаемых фильмов. Большинство вопросов, решавшихся Отделом культуры, было связано с организационным и техническим обеспечением кинематографии, а также координацией действий с другими ведомствами.

Отдел культуры ЦК КПСС посредством сектора кино в форме отчетов регулярно получал информацию практически обо всех сторонах кинопроцесса: от споров о сценариях до технических и финансовых вопросов проката, уделяя особенное внимание любым международным связям. О самых важных проблемах кинематографии, о самых громких идеологически сложных картинах и других вопросах Отдел культуры сообщал секретарям ЦК КПСС, которые изредка могли и лично вмешаться в кинопроцесс, предпочитая передавать свои замечания устно по телефону.

С начала «перестройки» наметились принципиальные изменения в управлении советской кинематографией, которые стали одним из символов новой эпохи. Уже в 1985 году была ослаблена цензура, на экраны вышли знаковые фильмы: «Иди и смотри» и «полочная» «Агония» Э.Г. Климова, а также картина А.Ю. Германа «Проверка на дорогах». Но настоящие изменения случились после XXVII Съезда КПСС в феврале-марте 1986 г., когда «опальные» и недовольные руководством киноотрасли кинематографисты во главе с Э.Г. Климовым, поддержанные М.С. Горбачёвым, выступили на V съезде Союза кинематографистов 15-16 мая 1986 года против его правления. На съезде не были переизбраны первый секретарь Союза Л.А. Кулиджанов, а С.Ф. Бондарчук и С.И. Росточкин не были переизбраны в секретариат правления, новым руководителем Союза был избран Э.Г. Климов. Под его руководством началась «реабилитация»

«полочных» фильмов, ставшая одним из символов «перестройки». В 1986 г. было также полностью сменено руководство Госкино, и началась разработка реформы киноотрасли, которая была осуществлена постановлением Совета министров СССР от 18 ноября 1989 г. «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». В результате этих изменений государственная система управления советским кинематографом была ликвидирована.

## Список использованных источников и литературы.

### Архивные источники

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)

- РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 3. Д. 194.  
РГАЛИ. Ф. 2302. Оп. 2. Д. 332.  
РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 262.  
РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 299.  
РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Д. 557.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 12.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 80.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 190.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 296.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 297.  
РГАНИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 312.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 402.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 496.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 510.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 674.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 793.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 767.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 928.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 948.

РГАЛИ. Ф. 2944. Оп.1. Д. 1020.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1076.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1282.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1341.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1514.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1725.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1834.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1842.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 118.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 230.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1006 (ф.48).  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1514.  
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 2154А.  
РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 372  
РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 373.  
РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 496.  
РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 37.  
РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 372.  
РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 564.  
РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. Д. 653.  
РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 165.  
РГАЛИ. Ф. 3083. Оп. 1. Д. 225.  
РГАЛИ. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 310.  
РГАЛИ. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 340.

Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ)

РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153

РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 154.

РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 66.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 67.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61. Д. 88.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 61, Д. 89.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 91.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 233.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 234.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 630.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 631.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 617.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 619.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 428.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 414.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 75. Д. 415.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 293.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 294.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 196.  
РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 223.

#### Опубликованные документы

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957: Документы. М., 2001. 808 с.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958-1964: документы. М., 2005. 871 с.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. Документы. М., 2009. 1247 с.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 1. 1973-1976. М., 2011. 1055 с.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. Документы: в 2 т. Т. 2. 1977-1978. М., 2012. 607 с.

Информационное сообщение о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза // Комсомольская правда. 11 апреля 1968.

Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства / Сост. Фомин В.И. М., 1998. 459 с.

Кино на войне. Документы и свидетельства. / Авт.-сост. Фомин В.И. М., 2005. 944 с.

КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 10. 1961-1965. М., 1986. 493 с.

КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 11. 1966-1970. М., 1986. 573 с.

КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 12. 1971-1975. М., 1986. 573 с.

КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 13. 1976-1980. М., 1986. 509 с.

КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 14. 1981-1984. М., 1987. 638 с.

КПСС. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 15. 1985-1988. М., 1989. 670 с.

М.С. Горбачев Избранные речи и статьи. Т. 3. М., 1987. 511 с.

Марголит Е., Шмыров В. (из'ятое кино). Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или

изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924-1953).  
М., 1995.

Москва кинематографическая (авторы составители Белявский М. и Андреев К.). М., 1969. 175 с.

Первый учредительный съезд союза кинематографистов, 23-26 ноября 1965 года. Стенографический отчет. М., 1966. 312 с.

Второй всесоюзный съезд кинематографистов СССР, 11-13 мая 1971 года. Стенографический отчет. М., 1972. 263 с.

Третий всесоюзный съезд кинематографистов СССР, 11-13 мая 1976 года. Стенографический отчет. М., 1978. 264 с.

Четвертый съезд кинематографистов СССР, 19-21 мая 1981 года. Стенографический отчет. М., 1982. 224 с.

Пятый съезд кинематографистов СССР, 13–15 мая 1986 года. Стенографический отчет. М., 1987. 314 с.

Постановление Совмина СССР от 29.12.1973 N 944 Об утверждении Положения о Государственном комитете СССР по кинематографии. UTR: <http://www.bestpravo.ru/sssr/gn-zakony/n3v.htm> (дата обращения: 29.08.2015).

СССР в цифрах в 1963 году: краткий статистический сборник. М., 1964. 223 с.

СССР в цифрах в 1964 году: краткий статистический сборник. М., 1965. 160 с.

СССР в цифрах в 1970 году: краткий статистический сборник. М., 1971. 239 с.

СССР в цифрах в 1971 году: краткий статистический сборник. М., 1972. 214 с.

СССР в цифрах в 1973 году: краткий статистический сборник. М., 1974. 223 с.

СССР в цифрах в 1974 году: краткий статистический сборник. М., 1975. 223 с.

СССР в цифрах в 1976 году: краткий статистический сборник. М., 1977. 238 с.

Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941-1945 гг. Документы и свидетельства. / Авт.-сост. Михайлов В.П., Фомин В.И. М., 2010. 1044 с.

### Источники личного происхождения

Добродеев Б.Т. Было – не было... М., 2010. 480 с

Загадка Григория Чухрая. Интервью В.Э. Матизена и Г.Н. Чухрая // Советский экран, 1990, № 3, С. 24-25.

Матизен В.Э. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика. Т. I, Винница, 2013. 767 с.

Медведев А.Н. Территория кино, М., 2001. 288 с.

Мельников В.В. Жизнь. Кино. СПб., 2011. 363 с.

Михайлов В. Не ко времени родившаяся // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. С. 234-244.

Натансон Г.Г. 320 страниц про любовь и кино. Мемуары последнего из могикан. М., 2013. 250 с.

Наумов В.Н., Белохвостикова Н.Н. В кадре. М., 2000. 480 с.

Огнев В.Ф. Не только воспоминания. // Искусство кино, 1987. - №5.

Орлов Д.К. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М., 2011. 520 с.

Павленок Борис. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004. 200 с.

Рязанов Э.А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М., 2010. 637 с.

Соловьев С. Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш // Искусство кино 1998 г. № 5.

Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Флоренция, 2008.

Чухрай Г.Н. Мое кино. (О времени и о себе) М., 2001. 288 с.

Форман М., Новак Я. Круговорот. М., 1999. 384 с.

Элем Климов. Неснятое кино. М., 2008. 432 с.

Юренев Р.Н. В оправдание этой жизни. М., 2007. 640 с.

### Работы и статьи участников кинопроцесса

Баскаков В.Е. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М., 1982. 336 с.

Баскаков В.Е. Противоречивый экран: духовный кризис буржуазного общества и кино. М., 1980. 223 с.

Баскаков В.Е. Спор продолжается. М., 1968. 224 с.

Баскаков В.Е. Экран и время. М., 1974. 289 с.

Бондарчук Наталья. Встречи на «Солярисе» // О Тарковском. М., 1989. сс. 140-162.

Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства // Искусство кино. 1968 г. №8. - сс. 8-27.

Ермаш Ф.Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. М., 1979. 191 с.

Караганов А.В. Первое столетие кино: Открытия. Уроки. Перспективы. М., 2006. 386 с.

Караганов А.В. Современность фильма. М., 1973. 40 с.

Кулиджанов Л.А. Все в наших силах // Искусство кино №7. 1965, С. 1-12.

Михалевич А. Эстетические парадоксы. // Искусство кино, 1968. С. 5-9.

Орлов Д.К. Адрес: твой современник. Критика и публицистика. М., 1976. 208 с.

Погожева Л.П. Из дневника кинокритика. М., 1978. 152 с.

Туровская М. Да и нет. М., 1966. 295 с.

## Список использованной литературы

### Монографии

- Golovskoy V.S. Behind the Soviet screen: The motion-picture industry in the USSR, 1972-1982. Michigan. 1986.
- Аксютин Ю.В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг. М., 2010. 488 с.
- Биск И.Я. Методология истории: курс лекций. Иваново, 2007. 236 с.
- Блюм А.В. Как это делалось в Ленинграде. Цензура в годы оттепели, застоя и перестройки. 1953-1991. СПб., 2005. 293 с.
- Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004. 390 с.
- Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 гг. М., 2009. 407 с.
- Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006. 544 с.
- Зубкова Е.А. Общество и реформы 1945-1964. М.1993. 200 с.
- Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Том пятый. 1989-91. СПб, 2004. 760 с.
- Кваснецкая М.Г. Тенгиз Абуладзе. Путь к «Покаянию». М., 2009. 200 с.
- Коломийцев В.Ф. Методология истории (От источника к исследованию). М., 2001. 191 с.
- Коноплев Б.Н. Основы фильмопроизводства. М., 1969. 319 с.
- Косинова М.И., Фомин В.И. Как снять шедевр: история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М., 2016. 591 с.
- Косинова М.И., Фомин В.И. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...»: история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М., 2018. 527 с.
- Краткая история советского кино. Вступ. статья и общ. редакция Ждана В. М., 1968.
- Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. 373 с.

- Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб., 2012. 559 с.
- Млечин Л.М. Фурцева. М., 2011. 409 с.
- Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып.2. М., 1993. 192 с.
- Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Том пятый. 1989-91. СПб, 2004.
- «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006. 188 с.
- Пихоя Р.Г. СССР: история власти. 1945-1991. М., 1998. 509 с.
- После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. 575 с.
- Пыжиков А.В. Хрущевская «оттепель». М., 2002. 734 с.
- Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008. 960 с.
- Раззаков Ф.И. Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973-1991. М., 2008. 1100 с.
- Сидорцов В.Н. Методология истории: курс лекций. Минск, 2010. 207 с.
- Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953-1985). СПб., 2007. 478 с
- Теория и методология истории: учебник для вузов / Отв. ред. В. В. Алексеев, Н. Н. Крадин, А. В. Коротаев, Л. Е. Гринин. Волгоград, 2014. 504 с.
- Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. 256 с.
- Филимонов В.П. Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М., 2012. 453 с.
- Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. 371 с.
- Фомин В.И. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М., 1992. 173 с.
- Научно-исследовательский институт киноискусства. Запрещенные фильмы (Полка). Вып. 2. М., 1993. 191 с.
- «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. М., 2006. 188 с.

Хлопьянкина Т.М. Застава Ильича. М., 1990. 81 с.

Шубин А.В. Диссиденты, неформалы и свобода в СССР. М., 2008. 384 с.

### Статьи

Деменюк А. «Застава Ильича» - урок истории // Искусство кино №6, 1988, С. 95-117.

Зоркая Нея. 70-е. Хитроумные годы. // «Искусство кино» №1 январь, 2001.

История компании Kodak. UTR: // <http://printservice.pro/istorija-kompanii-kodak> (дата обращения: 07.11.2015).

Кинопрокат России. Итоги 2014 года. UTR:

<http://www.kinobusiness.com/total/2014/> (дата обращения 27.09. 2015).

Как снимался фильм «Белое солнце пустыни». UTR: [http://ussr-](http://ussr-kruto.ru/2012/09/20/kak-snimalsya-film-beloe-solnce-pustyni/)

[kruto.ru/2012/09/20/kak-snimalsya-film-beloe-solnce-pustyni/](http://ussr-kruto.ru/2012/09/20/kak-snimalsya-film-beloe-solnce-pustyni/) (дата обращения: 20.09.2014).

Листов В. История государственного управления кинематографом в СССР. //

Лонгина-Соколова Л. Распятый шут. Главы из книги. // «Киноведческие записки», № 92/93, 2009, С. 217-237.

Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом // Кино:

политика и люди (30-е годы). К столетию мирового кино. М., 1995, С. 9-28.

Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. 6.

СПб, 2004. UTR:

[http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=395](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=395) (дата обращения 29.08.2015).

Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер» дневниковые записи с

комментариями. Часть №2. UTR: // <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (дата обращения: 07.11.2015).

Филипп Ермаш. UTR:

[http://2011.russiancinema.ru/index.php.e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=311](http://2011.russiancinema.ru/index.php.e_dept_id=1&e_person_id=311) (дата обращения 25. 08. 2015).

### Квалификационные работы

Петрова В.А. Механизмы функционирования цензуры при производстве фильмов на киностудии «Ленфильм» в 1960-1967 гг.: диплом. работа: 46.03.01 [Место защиты: Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Факультет Санкт-Петербургская школа социальных и гуманитарных наук]. СПб., 2018. 55 с. UTR: <https://www.hse.ru/edu/vkr/219524453> (дата обращения 26.08.2018).

### Справочники

Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1963 году. М., 1964. 261 с.

Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1964 году. М., 1965. 262 с.

Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1965 году. М., 1966. 286 с.

Летопись российского кино 1863-1929. М., 2004. 700 с.

Летопись российского кино 1930-1945. М., 2007. 846 с.

Летопись Российского кино 1946-1965. М., 2010. 696 с.

Летопись Российского кино 1966-1980. М., 2015. 690 с.

Марголит Е., Шмыров В. (из'ятое кино). Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или

изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924-1953).  
М., 1995.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1966-1967).  
М., 1995. 287 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1968-1969).  
М., 1995. 303 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1970-71). М.,  
1996. 307 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1972-73). М.,  
1996. 303 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1974-75). М.,  
1996. 319 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1976-77). М.,  
1997. 343 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1978-1979).  
М., 1998. 343 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1980-1981).  
М., 1998. 383 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1982-1983).  
М., 1999. 367 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1984-1985).  
М., 2001. 415 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1986-1987).  
М., 2003. 495 с.