

УДК 791

ББК 85.374.3(2)

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
 ResearcherID: AAS-2122-2020
 k-saln@mail.ru

Ключевые слова: советский кинематограф, официальная культура, критика, производственная драма, нравственные искания, совесть коммуниста, гендер, городская среда, импрессионизм, герой, женские образы

Сальникова Екатерина Викторовна

Экранный импрессионизм и производ- ственная драма в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-234-283

Для цит.: Сальникова Е.В. Экранный импрессионизм и производственная драма в фильме Юлиа Райзмана «Твой современник» // Художественная культура. 2025. № 2. С. 234–283. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-234-283>.

For cit.: Salnikova E.V. Screen Impressionism and Industrial Production Drama in the Film *Your Contemporary* by Yuli Raisman. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 234–283. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-234-283>. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
 ResearcherID: AAS-2122-2020
 k-saln@mail.ru

Keywords: Soviet cinema, official culture, criticism, industrial production drama, moral quest, communist conscience, gender, urban environment, impressionism, character, female images

Salnikova Ekaterina V.

Screen Impressionism and Industrial Production Drama in the Film *Your Contemporary* by Yuli Raisman

Данная статья — поздравление от имени нашего журнала замечательного историка кино, доктора искусствоведения Валерия Ивановича Фомина с 85-летием.

Аннотация. Методами киноведения, культурологии и эстетики в статье проводится анализ формальных и содержательных аспектов фильма Юлия Райзмана и Евгения Габриловича «Твой современник» (1967). Рассматривается контекст официальной рецепции картины и критических высказываний в журналах «Искусство кино» и «Советский экран». Также в статье приводится текст письма, в котором фильм Райзмана подвергается подробному обзору и резко негативной оценке. Автор статьи отмечает общее тяготение действия фильма к паттерну блуждания персонажей, о котором писал Ж. Делёз и который оказывается весьма типичен для западноевропейского и отечественного авторского кино второй половины XX века. Исследуется сочетание в картине атмосферности, импрессионистической стилистики в духе Эдгара Дега, производственной тематики и картин повседневного бытия середины 1960-х. Предметом анализа становится эволюция мужского генотипа трех поколений Губановых — героя фильма «Коммунист» (1957), его сына и его внука в «Твоем современнике». Эти центральные действующие лица соотносятся с героем фильма «Долгая счастливая жизнь» (1966) Геннадия Шпаликова и с журнальной критикой чрезмерной неопределенности в образах современников. Анализируется палитра женских персонажей, художественная фиксация межгендерных проблем, трансформации отношения к труду и рабочим профессиям. Делаются выводы о различиях смыслового объема фильма и его репрезентации в процессе официальной рецепции и критики в центральных изданиях, об отсутствии единообразия позиций внутри официальной и так называемой разрешенной культуры оттепельного времени.

This paper is the journal's congratulations to the remarkable film historian, Doctor of Art History Valery Ivanovich Fomin on his 85th birthday.

Abstract. Using the methods of film studies, culture studies and aesthetics, the article analyses the formal and substantive aspects of the film *Your Contemporary* (1967) by Yuli Raisman and Evgeny Gabrilovich. The context of the official reception of the film and critical statements in the magazines *Iskusstvo kino* (The Art of Cinema) and *Sovietsky ehkran* (Soviet Screen) is considered. The article also contains the text of a letter in which Raisman's film is subjected to a detailed review and a strongly negative assessment. The author of the article notes the general gravitation of the film action towards the pattern of wandering characters which G. Deleuze wrote about and which appears to be very typical of Western European and Russian auteur cinema of the second half of the 20th century. The author explores the combination of atmosphere, impressionistic style in the mood of Edgar Degas, industrial and science problems, and diegetic images of everyday life of the mid-1960s. Also, the subject of analysis is the evolution of the male genotype of the three generations of the Gubanovs — the character of the film *The Communist* (1957), his son and his grandson in *Your Contemporary*. These central characters correlate with the character of the film *A Long Happy Life* (1966) by Gennady Shpalikov and with the magazine criticism of excessive uncertainty in the images of contemporaries. The article analyses a range of female characters, artistic fixation of inter-gender issues, and transformation of attitudes towards work and vocational jobs. Conclusions are drawn about the differences in the semantic scope of the film and its representation in the process of official reception and criticism in the central periodicals, and about the lack of uniform viewpoints inside the official and the so-called permitted culture of the Thaw era.

Введение

В современную эпоху взгляд на искусство советского периода становится все более и более дифференцированным. Актуально детальное рассмотрение внутренней неоднородности каждого отдельного произведения относительно как официальной идеологии, так и эстетических параметров искусства того или иного десятилетия. Не менее существенно изучение алгоритмов циркуляции произведения в медиасреде своего времени. Поколения, заставшие советский период, интуитивно понимают, что имеется в виду под шестидесятиничеством, его атмосферой, его типичными чертами. Но как это самое шестидесятиничество стихийно воплощалось в практике создания художественной формы, как выглядел и подавался, в частности, успешный фильм с точки зрения официальной культуры, эти вопросы требуют погружения в подробности. Мы обратимся к фильму Юлия Райзмана «Твой современник» (1967) как художественному произведению 60-х с успешной судьбой.

В одной из своих статей И.Е. Светлов искал созвучия живописи «сурового стиля» в западноевропейском авторском кино: «Известной параллелью исканиям наших живописцев, скульпторов, графиков на последующем рубеже, с которым связывают понятие „сурового стиля“, были процессы в искусстве ряда стран Европы и Америки. Не прошли даром для нашего творческого мировидения кинофильмы „Дорога“ Феллини, „Рим — открытый город“ Росселлини, экспрессивные образы молодых современников Ренато Гуттузо и Андре Фужерона» [Светлов, 2019, с. 178].

В данной статье мы используем аналогичный прием, но будем искать созвучия оттепельному кинематографу в других искусствах — не только в живописи, создающей визуальные образы, актуальные для своей эпохи, но и в театральной драматургии, поскольку именно этот вид искусства активно работает с категориями нарратива и конфликта, высокозначимыми и для игрового кино. Данная статья разворачивается на пересечении искусствоведения, культурологии и эстетики, сопоставляя эстетику фильма, ее смысловые акценты с вариантами восприятия картины, реакциями на ее появление.

В свое время картина Юлия Райзмана по сценарию Евгения Габриловича, будучи позитивно принятой как идеологами культуры,

так и фестивальной аудиторией, не была проанализирована во всем богатстве своих формосодержательных аспектов. Многие как бы намеренно замалчивались, оставались незамеченными или не высказанными публично по поводу эстетики «Твоего современника». Новизна нашего исследования связана с целью произвести всесторонний анализ фильма и выявить его реальный содержательный потенциал, отмечая специфику рецепции в эпоху создания картины.

На сегодняшний взгляд поразительны несовпадения реальной материи фильма и характера его интерпретации не только в официальных документах и критике, но и в неофициальном «тревожном письме» (1968), направленном в Совет Министров СССР. Мы публикуем высказывания о фильме в официальных документах, входящих в дело фильма, приводим выдержки из журнальных статей, посвященных съемочному процессу и самому фильму. А также публикуем «тревожное письмо» в полном виде как пример искренней критической реакции советского человека, преданного коммунистической идеологии и усматривающего в фильме Райзмана недостойное представление советских ученых и граждан советского общества на современном этапе.

Предметом нашего исследования становится, во-первых, целостная эстетика фильма и поиск места картины Юлия Райзмана в историческом контексте художественных направлений, среди явлений других искусств 60-х годов. Как трансформируется коммунистическая истовость и авторский стиль режиссера во второй половине 60-х? Кто теперь его герой? Что доминирует в эстетике и как ее можно охарактеризовать? Каковы метания авторов картины между экспериментаторством, правдой жизни и содержательными компромиссами с цензурой, с художественными традициями? Во-вторых, мы рассматриваем спектр позиций в процессе рецепции фильма — современниками «Твоего современника». Что нравилось и подчеркивалось в фильме, что задевало и раздражало, а что оставалось на периферии внимания? Каков был образ фильма, алгоритм успешной реализации данного авторского замысла и благополучной судьбы законченной картины?

Революция — за спиной, «суровый стиль» — за кадром

Картина Евгения Габриловича и Юлия Райзмана изначально позиционировалась как продолжение «Коммуниста» (1957) и на первоначальных стадиях работы над сценарием носила название «Сын коммуниста». Другим вариантом было имя главного героя — «Василий Васильевич Губанов» — указывающее на прямое родство с героем Евгения Урбанского. Надо признать, название, состоящее из одного полного имени героя, с отчеством и фамилией, звучало весьма приватно. Невольно акцент ставился на «индивидуности» и индивидуальности героя, который мог оказаться кем угодно, в том числе и ничем не примечательным беспартийным человеком.

Тем не менее оба варианта названия вызывали пиетет перед масштабностью и идейностью замысла, поскольку подразумевалось изначально, что имя «говорящее», несущее символическую преемственность с героем фильма Райзмана десятилетней давности. В заключении от 6 октября 1964 года по поводу сценария фильма картина подавалась соответственно:

...Основной конфликт сценария — понимание долга коммуниста перед партией, государством, сознание своей ответственности перед народом.

Основная заслуга сценария в том, что создан интереснейший образ Губанова, коммуниста, человека, мыслящего государственно, человека большой сложной судьбы.

Нашла свое выражение в сценарии и наша бурная, напряженная эпоха, со всеми своими противоречиями, большими проблемами, эпоха творчества и дерзания.

Директор III творческого объединения В. Агеев

Редактор Н. Атаманова [Заключение, 1964, л. 31].

Фильм приурочивался к важной государственной дате — юбилею революции (1917–1967). Однако уже в процессе работы наметилось другое название, более лирическое, типичное для оттепельных 60-х, отмечающее обновление и устремление в будущее как таковое: «Время тревог и надежд». Тема революции и связи с прошлым тем самым переставала артикулироваться в названии картины. В центр выходил уже не конкретный человек, сын коммуниста революционного времени, а сама современная эпоха. Новое название стояло и в заметке «Советского экрана» о снимающемся фильме, хотя описание готовящейся

картины было выдержано еще как повествование о главном герое, полное привычной риторики:

С того дня, как погиб Губанов-старший, прошло уже почти полвека. Рассказывая историю его жизни, режиссер стремился создать образ истинного коммуниста первых лет революции. Губанов-младший — наш современник и, естественно, человек другого времени, другого склада ума. Отец боролся с классовым врагом, и от его руки он погиб. Сыну нередко приходится бороться с самим собой, а подчас — с неверным пониманием того, что такое партийный долг и партийная совесть. Но их объединяет общность цели, хотя они и находятся на разных этапах пути к достижению высоких целей нашей революции [Время тревог и надежд, 1967, с. 4].

В чем именно высокие цели и героика борьбы и каковы характеристики нового этапа, оставалось весьма неопределенным. Но, казалось, конкретизации и не требуется, поскольку важнее всего общее соответствие принятой патетической тональности...

Позднее в «Советском экране» выйдет более развернутая статья о съемках фильма. В ней тема коммуниста нового поколения окажется уже на периферии, хотя в режиссерской работе Райзмана и актерском исполнении Игоря Владимировича подчеркнут наличие «исповеди коммуниста». И все-таки Губанов-младший интересует журналиста как человек современности, причем даже не советской, а современности в «мировом масштабе», как выразился бы Чапаев из одноименного фильма: «Мы представляем его человеком образованным, с широким культурным кругозором, и, что для нас самое важное, человеком, умеющим самостоятельно осмысливать сложные социальные процессы *современного мира* [курсив наш. — Е.С.]» [Ольгина, 1967, с. 2].

В персонажах фильма автор цитируемой статьи отмечала общечеловеческие свойства, вне монументальности и героизма. Так, ученый Ниточкин (Николай Плотников) обращал на себя внимание «несколькими репликами, поразительными по своей искренности и непосредственности» [Ольгина, 1967, с. 2]. Ни слова об идеологическом максимализме (или даже романтизме) этого важного героя. Да и в заключениях худсовета Ниточкин аттестуется с умилением и восторгом: «Образ Ниточкина, ученого соратника Губанова, по свежести замысла в сочетании с мастерством актера Н. Плотникова следует поставить рядом с образом героя. Неподдельная правда в сочетании с блестящим юмором, которые несет этот характер,

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

чрезвычайно обогащает фильм, всю его центральную ситуацию, помогает раскрытию образа героя»⁽¹⁾ [Дело фильма, 1967, л. 9].

В описании же творческого процесса внимание читателя заострялось на нетипичных нюансах:

...Верный своему принципу постепенно вводить исполнителей в атмосферу действия, режиссер и на этот раз начал работу несколько необычно для практики кинематографа: в первый съемочный день был снят первый кадр фильма, и потом долгое время в съемках соблюдалась сценарная последовательность. После второстепенных проходов и проездов Райзман перешел к семейным сценам... Лишь через несколько месяцев настала пора для самого главного [Ольгина, 1967, с. 2].

Под главным статья подразумевала сцены в кабинете заместителя Председателя Совета Министров. Но так ли много будет этих сцен? Впрочем, дело не в количестве, весьма скромном в пропорции с прочими сценами, происходящими в самых разных местах Москвы, а в том, что журнальные отклики будут делать акцент именно на «главных» сценах в министерских интерьерах. Кадры именно из этих сцен будут использоваться для иллюстрации развернутой положительной рецензии на фильм в «Искусстве кино». Яков Варшавский⁽²⁾ подавал картину как фильм о коммунисте на современном этапе строительства коммунизма, подробно останавливаясь на идеологических мотивах:

...И все же искусство без обобщений, то есть без работы мысли, жить не может; общество ждет от художника и безупречной верности подробностей, и способности постичь целое, его движение. Евг. Габрилович и Ю. Райзман испытывали потребность выступить именно с обобщающим фильмом, с толкованием насущных проблем времени; они

не склонны к нравоучениям, но побуждают зрителя сверить личные духовные накопления с опытом страны, заглянуть и в завтрашний ее день [Варшавский, 1968, с. 9]. Творчество создателей фильма «Твой современник» доказывает, что они именно революционные художники, а не копиисты революционных лент. <...>

Авторский ракурс картины — посмотреть, каковы личные стимулы героя, как он ведет себя в обстоятельствах, когда ни за спиной коллектива, ни как-нибудь иначе не спрячешься от личной нравственной ответственности или, как говорилось в старину, от голоса совести [Варшавский, 1968, с. 10].

Варшавский отмечал возрастающую актуальность мотива «гражданственности в одиночку», перечисляя фильмы с подобными героями — «Баллада о солдате», «Жестокость», «Суд», «Большая руда», «Порожний рейс», «Двое в степи» [Варшавский, 1968, с. 11]. А главную проблему, поднимаемую Райзманом и Габриловичем, обозначал как «совершенствование социалистических отношений» [Варшавский, 1968, с. 12]. Автор этой хвалебной статьи демонстрировал высокий профессионализм убедительной риторики, идеологически выдержанных трактовок. Все свойства фильма, нарушающие привычную эпичность и способные вызвать критику как недостаточно монументальные, он объявлял художественными завоеваниями, обновлением киноязыка и углублением содержания. «Недаром оператору не понадобилось в этом фильме полюбоваться грандиозной красотой современной стройки, как, скажем, в „Уроке жизни“, — фильм ищет иную красоту, красоту человеческих отношений» [Варшавский, 1968, с. 13]. «...Ни общих планов грандиозной стройки, ни эмоциональных пейзажей вы здесь не увидите... Оператор вместе с режиссером воспитывает в зрителе интерес к реальному, не приукрашенному; его ключ — честная эстетика подлинной жизни» [Варшавский, 1968, с. 12–13]. А вот конкретики описаний или хотя бы названий фрагментов этой эстетики статья избегала. Ни многообразие лиц, ни сложная палитра женских образов, ни обилие бытовых и повседневных деталей в статье не фигурировали. В образе бывшей жены Губанова Варшавский видел прежде всего комсомолку 30-х годов, которой авторы фильма не прощают ностальгии по эпохе страха и тотального контроля коллектива за частной жизнью граждан. А в Кате, невесте сына Губанова, Михаила, подчеркивал нравственное чутье, ответственность и близость идеалам коммуниста. Тем самым получалось, что весь фильм вращается вокруг проблем совести,

- (1) Как нам кажется, фактура актера Николая Плотникова, лысого и невысокого, в сочетании с эксцентрикой и лукавой простоватостью манер его персонажа корреспондировала с образом Никиты Сергеевича Хрущева, к тому времени утратившего статус главы государства.
- (2) Яков Львович Варшавский (1911–2000) — театровед, драматург, журналист. Член ВКП(б) с 1943 года. Работал в Монголии, после войны заведовал отделом театра в газете «Советское искусство» (позднее — «Советская культура»). Вместе с рядом других деятелей театра обвинялся в формализме и космополитизме. В оттепельные годы переключился в сферу кинокритики и киноведения, работал в журнале «Искусство кино», в 1969–1974 был заместителем главного редактора журнала. Автор книг «Встреча с фильмом» [Варшавский, 1962], «Жизнь фильма. Образное мышление художника и зрителя» [Варшавский, 1966], «Успех. Кинематографисты и кинозрители» [Варшавский, 1974].

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



Ил. 1. Губанов (Игорь Владимиров) и Ниточкин (Николай Плотников) в Москве. Кадры из фильма «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншоты автора
Fig. 1. Gubanov (Igor Vladimirov) and Nitochkin (Nikolai Plotnikov) in Moscow. Shots from the film *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: author's screenshots



Ил. 2. Слева: Губанов (Игорь Владимиров) и Ниточкин (Николай Плотников) в номере гостиницы. Кадр из фильма «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншот автора
Справа: Встреча героя с сыном Мишей (Алексей Борзунов) в зале ресторана. Кадр со съемочной площадки. «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: Kinopoisk.ru. URL: <https://avatars.mds.yandex.net/get-kinopoisk-image/1946459/bd75e772-b755-4eb7-a405-44534ab3ca8b/orig>
Fig. 2. Left: Gubanov (Igor Vladimirov) and Nitochkin (Nikolai Plotnikov) in a hotel room. Shot from the film *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: author's screenshot
Right: The 'character's' meeting with his son Misha (Alexey Borzunov) in the restaurant hall. Production still. *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: Kinopoisk.ru. URL: <https://avatars.mds.yandex.net/get-kinopoisk-image/1946459/bd75e772-b755-4eb7-a405-44534ab3ca8b/orig>

идеологии, коммунистической морали. Но только без панорамных кадров, привычных для более раннего периода.

Если в материи фильма зияют какие-то пустоты, неопределенности, недосказанности, автор статьи домысливает их с привычных позиций, опять же используя общепринятые обороты и почти ритуальные формулы. Так, о Кате, прошлое которой в фильме не обсуждается и не показывается, говорится как о «прошедшей сквозь свои испытания» [Варшавский, 1968, с. 17]. А по поводу открытого финала производственного конфликта — «Конечно, проект Губанова будет принят, потому что он разумен» [Варшавский, 1968, с. 14], что аналогично широко растиражированной ленинской формуле «учение Маркса всеильно, потому что оно верно» [Ленин, 1913]. В статье нарратив фильма представал более связным и похожим на вполне стандартную советскую историю о положительных героях, участниках строительства коммунизма, словно это и было самое важное и ценное в картине мира Габриловича и Райзмана.

Повседневность советской столицы — по Ж. Делёзу и в мизансценах Эдгара Дега

Но и репортаж о съемках, и сценарий, и сам фильм убеждают в том, что привычная иерархия значимостей переставала быть четкой, однозначной и попросту важной. Она разрушалась, и именно в этом состоял замысел. Важным становилось сразу все и ничто в отдельности. Режиссер и сценарист переставали делить жизнь героев на важное — отстаивание коммунистических принципов, работа по совершенствованию производства, семья — и неважное — случайные встречи, отдельные впечатления, мимолетные настроения, обыденные проблемы. «Райзман пользуется каждой возможностью, чтобы погрузить своих героев в реальную атмосферу жизни» [Ольгина, 1967, с. 2]. Атмосфера непосредственного, стихийного течения жизни преобладает. Резко повышается ценность жизненных наблюдений, органику которых ухватывает сценарий, а визуализируют в материи фильма — художник Георгий Турылев и оператор Наум Ардашников. Потому так важна последовательность снимаемых сцен, в которой воплощается драматургия общего целого, как будто это не съемки

фильма, а живой спектакль, создаваемый как непрерывное развитие действия, без дублей и монтажа.

Тем не менее было немало и павильонных съемок, проходивших в специально построенных декорациях, которые воссоздавали отдельные реальные локации в соответствии с документальными снимками, о чем Наум Ардашников оставил воспоминания:

В нарушение всех существующих правил мне была предоставлена возможность провести пробные киносъемки. Трудно передать, с каким старанием и вдохновением я снимал интерьеры в гостиницах, магазинах, общежитиях и танцзалах. Да еще впервые на пленке Kodak!

Посмотрев мои упражнения, Райзман согласился кое-что снимать в интерьерах, при условии, что ему не будут мешать посторонние люди, которые неминуемо при этом присутствуют. Вся группа хором его успокаивала, но смотрела на меня недобрыми глазами. Возражать режиссеру здесь было не принято. На меня свалился неслыханный объем забот. Мне поручили сфотографировать общежития всех больших московских заводов, все проходные, все аэропорты и все танцевальные залы. Я специально подчеркиваю — все! Юлий Яковлевич привык досконально знать, что и где он будет снимать. [Ардашников, 2007, с. 213]

То, что «суровый стиль» вывел бы на первый план, в «Твоем современнике» остается совсем за кадром — большие промышленные объекты кем-то проектируются и кем-то строятся где-то далеко в Сибири. Речь идет о технологии создания некоего казтана, которую необходимо совершенствовать, радикально меняя принцип производства. Все это подразумевается и дается только на уровне реплик, диалогов в кадре. Но визуальная фактурастроек на сибирских просторах, как и проблемы рядовых тружеников, в фильм не попадают и совершенно не интересуют авторов.

Из пространства масштабных промышленных свершений, из далекой Сибири приезжают в Москву по личной инициативе и даже за свой счет два героя — директор комбината Василий Васильевич Губанов (Игорь Владимиров) и ученый Максим Петрович Ниточкин (Николай Плотников). В Москве они оказываются как бы в самоволке. У них нет регламента командировки, нет строгого расписания, зато уйма свободного времени, множество случайных встреч и интенсивного общения.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

Действие фильма Юлия Райзмана очень похоже на тот паттерн, о котором писал Жиль Делёз, чья концепция авторского кино, в свою очередь, анализировалась сравнительно недавно в статье Н.А. Хренова [Хренов, 2022]. Кризис «образа-действия», как писал французский философ, приводил к тому, что «персонажи все меньше и меньше находились в „мотивирующих“ сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения. И тогда образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись „какие-угодно-пространства“, где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешенности, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания» [Делёз, 2016, с. 381].

«Эта поэтика становится практически универсальной и для многих советских фильмов» [Хренов, 2022, с. 12], — отмечает Н.А. Хренов. И действительно, таковы излюбленные параметры действия, актуальные в нашем кино вплоть до «Парада планет» (1984), герои которого тоже окажутся в самоволке, будучи условно убитыми в ходе учений на военных сборах и получающими свободное время для общения и блуждания в непривычном пространстве. В столь разных фильмах, как «Я шагаю по Москве» (1964) Георгия Данелии и в «Белорусском вокзале» (1970) Андрея Смирнова, можно рассмотреть тот же принцип выпадения из привычной обыденности...

В фильме Райзмана многое соответствует Делёзу: он похож на серию киноэтюдов обо всем сразу — производственная драма промышленников и хозяйственников, *нескончаемое ожидание* реакций столичных чинов, социально-психологическая драма одиноких матерей, «искания» молодого человека, переживания провинциалов в столице, эмоциональные импульсы двух порядочных женатых мужчин, оказавшихся в большом городе без супруг и семей. Праздник непослушания директора Губанова, любовный порыв и повседневность сына директора Миши, отчислившегося из института и влюбленного в Катю, работницу металлургической фабрики, которая живет в общежитии с ребенком. Картина будней «фабричных девчонок» столицы. Нравы в среде преподавателей университета и студентов-комсомольцев, дежурных по этажу гостиницы, сторожики общежития, высоких чиновников, наконец, иностранных журналистов...

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



Ил. 3. Кадры из фильма «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншоты автора
Внизу справа: Эдгар Дега. Опускающийся занавес (*Le baissé de rideau*). 1880. Пастель, бумага. 54×74 см. Частная коллекция

Fig. 3. Shots from the film *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: author's screenshots

Bottom right: Edgar Degas. *The Curtain Falls*. 1880. Pastel, paper. 54×74 cm. Private collection

Евгений Габрилович и Юлий Райзман предельно расфокусируют наше внимание, подключаются к ритмам и динамике многолюдья столицы и *блуждают* вместе со своими героями по многим классам и слоям советского общества. Уже на начальных титрах начинается удивительная массовая сцена. Мы видим женские очень стройные ноги в изящных туфельках-лодочках, энергично шагающие по граниту подземного перехода и вестибюля метро. К этим ногам присоединяются другие, их становится все больше, но женские изящные ножки невидимой нам дамы или девушки какое-то время задают скорость всего движения и остаются чуть впереди всех остальных. Камера принципиально не поднимается выше и не стремится показать идущих целиком.

Кадр ограничен по принципу «часть вместо целого» и явственно напоминает о приемах Эдгара Дега, писавшего ноги танцовщиц,

виднеющиеся за поднимающимся или опускающимся занавесом [Тугендхольд, 1922, с. 22–25; Прокофьев, 1985, с. 141]. «Композиция Дега... острофрагментарна, она чаще всего сжимает и рассекает поле нашего зрения, она кадрирует наблюдаемую действительность и ближайшим образом предвосхищает приемы кинематографа...» [Прокофьев, 1985, с. 141]. О кадре в фильме Райзмана середины 60-х годов XX века можно сказать примерно то же, что писал В.Н. Прокофьев о произведениях Дега 60-х годов XIX столетия: «...Его пространственные построения характеризуются... очевидной *расшиатанностью* [курсив В.Н. Прокофьева. — Е.С.]. Былое единоецентрие нарушено, мир „расфокусировался“; система прямолинейности и фронтальности сбита...» [Прокофьев, 1985, с. 142]. И хотя о мире фильма нельзя сказать, что человек в нем утрачивает центральное положение, однако сам мир, как и у Дега, — «покачнувшийся», и, вновь как в мире Дега, повышается роль среды, ее подробностей, случайностей и неожиданностей.

Мир городских шагов, мир ног и обуви, мир звуков топчущих каблучков. Низкий ракурс оставляет за кадром все «высокое», «духовное» и заодно идеологическое, в том числе и лица, скульптуры и панно, транспаранты, лозунги... Схвачена камерой и царит в материи фильма спешка большого города, начинающего очередной рабочий день. Здесь нет места коммунистической «надстройке».

Возникают эффекты кинематографического импрессионизма, подключающего зрителя к атмосфере повседневности, к длящемуся настоящему времени, в котором живет безымянная толпа. Не советские граждане, а просто люди. Их принадлежность городской современности гораздо важнее авторам фильма и, кроме того, ощутимо привлекательнее, нежели какие-либо опознавательные знаки, конкретизирующие классовую принадлежность, род занятий или «нравственный облик». В движущей толпе царят прекрасные дамские ножки в элегантных туфельках. Феминный акцент эстетизирует и деидеологизирует картину мира, в которой интереснее всего современная пластика живых форм.

Описанная нами начальная сцена рифмуется с другой, вроде бы проходной, но тоже весьма показательной. Губанов и Ниточкин перекусывают в стоячем кафетерии, переполненном посетителями (по сценарию, это кафетерий знаменитого ресторана «Прага» [Габрилович, Райзман, 1966, с. 129]). И рядом с ними за длинным

узким столиком стоит очаровательная незнакомая дама (Людмила Максакова) с высокой прической и в элегантном белом наряде — блузке, сделанной «с фантазией», с декоративными пуговичками на спине, и классического покроя юбке. Красота, ухоженность и общая стильность дамы — в духе героини Ким Новак из «Головокружения» (Vertigo, 1958) А. Хичкока. Вот она, повседневность советской столицы конца 60-х. Красиво одеться и эффектно выглядеть вполне возможно, но это не освобождает от спешки и скученности, не дает пропуска к роскоши в буржуазном вкусе (например, с неторопливым обедом в ресторане). Общепит переполнен, транспорт и гостиницы — тоже. (Именно со сложных попыток заполучить номер в гостинице, подарив коробку конфет администратору, начинались «московские каникулы» героев).

Перекус в кафетерии «Праги» говорит скорее о престиже профессии незнакомки, о ее сравнительно выгодном социальном статусе (как и у Губанова с Ниточкиным). И опять же свидетельствует о современном стиле жизни, в котором все решает динамика и близость к центру. «Прага» — в самом центре Москвы, значит, и еда за высоким столиком бок о бок с незнакомыми людьми есть признак включенности всех участников сцены в потоки деятельности, актуальной для современной эпохи.

Дама ест и слушает тираду Ниточкина о том, как следует правильно питаться согласно восточным законам⁽³⁾. Пожилой, лысый и забавный балагур-ученый, вполне вероятно, все это и произносит ради того, чтобы дама посматривала и слушала с интересом. Но дама молча удаляется, завершив перекус. Что это было? Упущенная возможность знакомства Губанова с красивой женщиной? Символ недоступности и вместе с тем не востребованости идеала феминности в современной

(3) В тираде советского ученого о йогах чувствуется подключенность героя к дискурсу «очевидного невероятного», к актуальным для последних советских десятилетий вопросам альтернативных модусов жизни (в данном случае — альтернативные советским принципы питания), иррациональных, эзотерических и экзотических явлений, анализируемых в недавней монографии «Убывающий мир: история „невероятного“ в позднем СССР» [Конаков, 2022]. Принципиально, что здесь о йогах рассуждает успешный серьезный ученый, мужчина, а не женщина, не человек без высшего образования. Концепция питания «по йогам» подается без авторской иронии и снисхождения, не как курьез, а скорее как эксцентрика Ниточкина, в свою очередь, являющаяся проявлением его человеческой неординарности и широкого кругозора.

Экранный импрессионизм и производственная драма в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



Ил. 4. Сцена в кафетерии ресторана «Прага». Ниточкин — Николай Плотников. В роли незнакомки Людмила Максакова. «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншот автора

Fig. 4. The scene in the cafeteria of the restaurant 'Prague'. Nikolai Plotnikov as Nitochkin. Lyudmila Maksakova as a stranger lady. *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: author's screenshot

жизни? Желание режиссера привнести в кадр красоту, женственность и молодость, а заодно создать напряжение при отсутствии прямой коммуникации персонажей? Сценарий Габриловича изначально предполагал активные переглядывания между персонажами и довольно явные реакции друг на друга.

Губанов ушел. Женщина проводила его глазами... В это время кто-то подошел к месту Губанова с полными тарелками. — Здесь занято! — быстро сказала женщина, взглянув на сосредоточенно жевавшего Ниточкина. И, немного смутившись своей поспешности, опустила глаза в тарелку. Подошел Губанов с сосисками. — Как вы думаете, Василий Васильевич, — спросил Ниточкин, — сколько мы еще здесь проторчим?

Женщина насторожилась в ожидании ответа...

<...> Губанов проводил ее взглядом. И ему показалось, что в дверях она остановилась на миг, чтобы взглянуть на него.

Но может быть — это ему только показалось [Габрилович, Райзман, 1966, с. 130].

В этой сцене Райзман полностью ушел от традиционной драматургической жанровости, которая предполагает знакомство персонажей и активное вербальное общение «с продолжением». Здесь повышенный градус коммуникации реализуется при отсутствии знакомства и вербального контакта с новым лицом. Незнакомка остается незнакомкой, второй случайной встречи с ней не произойдет.

Совершенно очевидно, что такая женщина принадлежит именно второй половине 60-х и не могла бы встретиться в центре Москвы существенно ранее. Это «твоя современница», хотя ничего конкретного о ней сказать нельзя, зрителю остается лишь строить предположения. Значительна и степень неопределенности в образе сына Губанова, Миши (Алексей Борзунов), о ком мы скажем подробнее немного позже.

Неопределенность свойств индивида как особенность эпохи

Новые свойства «неопределенных» героя и героини мирных 60-х часто воспринимались как недостаток сценарного замысла, режиссуры или актерской проработки роли. Аморфность социальных и личностных характеристик персонажей будет высмеиваться в фельетоне на страницах журнала «Советский экран» в 1969 году. В нем рассказывается, как молодого актера привозят на съемки, дают текст роли, но не могут объяснить, кем же является его герой. На его вопрос «Кто я по роли?» следует ответ: «Ну кто?.. Наш современник! Парень твоего возраста... Ты друг героя, понял? А герой положительный, значит, и друзья у него соответственные» [Зискинд, 1969, с. 21]. Автору фельетона кажется, что этой характеристики недостаточно для глубокого вживания в роль. Но, по фельетону, обнаруживается, что туманная суть персонажа вполне устраивает критику: «...И позднее даже критик Н. отметил в печати, что „молодой артист С. Байкалов в маленькой роли Федора скупными и выразительными средствами создал запоминающийся образ нашего современника“» [Зискинд, 1969, с. 21].

На самом деле реальная журнальная критика была гораздо строже (уж не говоря о критике на худсоветах и в процессе приема сценариев и съемочных материалов). Так, в статье с показательным заголовком «Части, не ставшие целым» Анри Вартанов выдвигал ряд претензий образам главных действующих лиц фильма «Долгая счастливая жизнь» (1966) Геннадия Шпаликова: «Человеческие характеры показались расплывчатыми, смысловые и образные связи между отдельными частями получились нарушенными. Яркие эскизы, не скрепленные единой художественной мыслью, не сложились в законченное произведение... В кинематографических сценах-этюдах точное воссоздание среды, обстоятельств, окружающих мелочей соседствует с заданностью,

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



Ил. 5. Виктор — Кирилл Лавров в фильме «Долгая счастливая жизнь», режиссер и сценарист Геннадий Шпаликов, 1966. Источник: скриншот автора
Fig. 5. Victor (Kirill Lavrov) in the film *A Long Happy Life*, director and screenwriter Gennady Shpalikov, 1966. Source: author's screenshot

условностью человеческих характеров» [Вартанов, 1967, с. 4]. Отметим, что неудачным, по мнению автора статьи, получился и образ главного героя, Виктора, сыгранного Кириллом Лавровым. А между тем его профессия — геолог — излюблена «суровым стилем» и оттепельной культурой в целом, сочетает элементы романтического «экстрима» и служения большим целям, что всегда можно подавать как служение именно советским государству, обществу и науке.

Однако в образе Виктора проявлен отнюдь не романтический миф о геологе как настоящем мужчине, привыкшем к путешествиям, для работы в тяжелых условиях, работы интересной и нужной стране, что главное. Скорее герой Шпаликова и Лаврова — это набросок нового понимания человека: не устоявшегося характера и мировоззрения, но множества эмоциональных импульсов, колебаний между неповторимым и банальным, между мечтами, надеждами и апатией, цинизмом, преждевременной усталостью от жизни. И человек этот

всего приватен, ни о какой стране и больших целях не беспокоится. Споря с воображаемыми оппонентами, Вартанов признает, что «сегодня можно найти сколько угодно произведений, в которых герои кажутся неопределенными» [Вартанов, 1967, с. 4]. Однако выносит вердикт, ожидаемый от критика, рецензирующего фильм в советской прессе: «Мало быть способным воссоздать то, что почувствовано и подмечено, мало передать мимолетные настроения. Высокое искусство начинается там, где автор от фиксации жизни переходит к ее осмыслению...» [Вартанов, 1967, с. 4].

Сегодня совершенно очевидно, что дело было не в отсутствии проработки образов действующих лиц, а в изменении подходов к этому. Как точно формулировал В.И. Фомин, в работах Шпаликова проявлялся своего рода кинематографический импрессионизм (как и в рассматриваемом фильме Райзмана). «Воздушность и акварельность повествовательной манеры Шпаликова, программно неустойчивая тональность всей вещи, бесконечные переходы и перетекания эмоциональной гаммы... — все это, с одной стороны, страшно притягивало, завораживало, интриговало. А с другой стороны, не могло не настораживать и не напрягать бедное редакторское сердце» [Косинова, Фомин, 2023, с. 331–332], — пишет Фомин, прослеживая трагическую судьбу Шпаликова, закономерную невозможность реализовать многие сценарные замыслы, похожие на лирическую прозу или «эмоциональный сценарий», «импрессионистичные наброски, переходящие подчас в какой-то горячий, почти бессвязный лепет» [Косинова, Фомин, 2023, с. 344–345].

Проблемы рецепции творчества Шпаликова и недовольство его героем в «Долгой счастливой жизни» рифмуются с недовольством по поводу мозаики Б. Тальберга «Освобожденный человек» (1968) фасада дома культуры электромеханического завода № 6 в Свердловске: «Протесты со стороны некоторых непримиримо настроенных руководителей города вызвали символика разорванных цепей, а также сочетание в изображении устремленного вперед гиганта физической мощи и страдальческого выражения лица (примета „сурового стиля“!)» [Светлов, 2019, с. 176]. Нечто подобное происходило и в отношении ряда значимых фильмов. «„Герой, да не тот. Он де заражен и абстрактным гуманизмом, и пацифизмом, и скептицизмом, и безволием“, — отмечает Е. Громов, характеризуя некоторые критические отклики на

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

фильмы „Летят журавли“ М. Калатозова, „Застава Ильича“ М. Хуциева, „Баллада о солдате“ Г. Чухрая, „Иваново детство“ А. Тарковского» [Громов, 1993, с. 172; Светлов, 2019, с. 176], — писал И.Е. Светлов.

Оттепельному и тем более постоттепельному кино переставали быть интересны персонажи со стабильным и ясным социальным статусом, однозначной классовой принадлежностью, демонстративной этической положительностью, правильной моральностью. Притягивала спонтанная динамика человека и вместе с тем сложно вербализуемые, небуквально проявляющиеся черты индивидуальности. У героев Шпаликова все это содержалось в особо сильной концентрации и без примеси «уважительных обстоятельств» в виде какой-нибудь официально поощряемой темы. В отличие от «Твоего современника», у картины Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» не было сюжетного слоя, отвечающего привычным параметрам, одобряемого идеологией и потому предохраняющего от суровой критики. Не было ни темы коммунистической принципиальности, ни элементов производственной драмы, уж не говоря о подвиге геологов⁽⁴⁾. И потому «Долгая счастливая жизнь» получила в прессе букет критических замечаний.

«Твой современник» был защищен от критического нажима темой производства, как и темой мировоззренческих и поведенческих идеалов коммуниста. По рецензиям трудно было догадаться, что в фильме есть полная грустного юмора сцена танцев, когда одинокая работница завода, придя на танцы с Губановым — солидным мужчиной средних лет, — явно бравирует своим завидным кавалером перед подругами и наслаждается их удивлением. Или сцена в вестибюле гостиницы, когда Ниточкин подробно расспрашивает дежурную по этажу, где можно купить женские чулки и пояс. Уж не говоря о рассмотренной ранее сцене в кафетерии. Все эти подробности, необязательные для дискуссии о позиции современного коммуниста, как бы купировались и вытеснялись из критического дискурса. А официальная пресса этих подробностей и самого их количества старалась не замечать, не фиксировать и не комментировать.

(4) Такой ожидаемый и одобряемый подвиг стал темой «Неотправленного письма» (1959) Михаила Калатозова, что и уравновесило трагические ноты фильма, показавшего полную катастрофу коммуникации государства и горстки героев, затерянных в тайге.

Показательно, что в самом фильме даже озвучание сцены заседания в кабинете заместителя Председателя Совета Министров стилистически отличается от всех остальных сцен. Слышатся привычные риторические обороты и интонации более раннего, более советского по духу кино, даже тембры голосов — типичны для внутрикадровых диалогов правоверно советских фильмов, полностью выдержанных в русле официальной идеологии. Хотя режиссер стремился к достоверности в пространственных решениях, в передаче атмосферы заседаний в высоких инстанциях.

... Главная цель режиссера — кабинет Косыгина в Кремле — оказался труднодоступным. Райзман твердо заявил, что пока не побывает в Кремле, снимать не станет. Студия пребывала в сильной панике. Однако нам неслыханно повезло! Косыгин срочно отправился в Ташкент мирить Индию с Пакистаном. А мы отправились в Кремль, второе, с нами был художник — Георгий Михайлович Турылев.

<...> В кабинете нас попросили ничего не трогать руками и не садиться в кресло хозяина кабинета. Райзман все внимательно рассмотрел, художник промерил и зарисовал, я сфотографировал. Результатом нашего похода была идеальная декорация в павильоне, точный повтор кремлевского кабинета.

Даже мебель была изготовлена на той же самой особой фабрике. А фото-фон за окнами декорации точно повторял кремлевский пейзаж. Режиссер требовал абсолютной достоверности.

В этой декорации снято больше семисот метров картины, это очень много. Но до того были серьезные, кропотливые пробы актеров. Пробы тогда снимались долго — строились небольшие декорации, подбирались костюмы, проводились репетиции [Ардашников, 2007, с. 212–213].

Официозно поощряемые сюжетные линии, связанные с проблемами науки, производства и саморефлексии директора комбината, объективно играли роль «пропуска» в сферу одобряемого и выездного искусства. Как явствует из документов Комитета по кинематографии при Совете Министров, картину Райзмана, запрашиваемую Международным кинофестивалем в Карловых Варах, было разрешено туда отправить, в отличие, к примеру, от «Листопада» (1966) Отара Иоселиани, тоже приглашенного в Карловы Вары [Первый век, 2006, с. 536–537]. Фильм Райзмана и Габриловича был отмечен тремя наградами на МКФ в Карловых Варах (1968) и, скромнее, на фестивале в Лагове (1969) — «Варшавская сирена» от жюри клуба критиков. Впрочем,

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

именно этот средний масштаб наград указывал на «внутренний», актуальный прежде всего и, наверное, только для социалистических стран уровень содержательной дискуссионности и критичности фильма. Не содержащий тематики, поощряемой высшим руководством, и не пользовавшийся поддержкой идеологических структур «Листопад» получит приз ФИПРЕССИ на Каннском кинофестивале и приз Жоржа Садуля (1968).

Особое мнение. Публикация письма, направленного в Совет Министров СССР

Картина «Твой современник» рождала неоднозначные отклики среди серьезных профессиональных функционеров, уверенных в успешном развитии советского общества и желающих видеть на экране более светлые и, вероятно, более традиционные по стилистике картины современной жизни. Ниже мы приводим письмо (7 страниц машинописного текста через 1,5 интервала), в котором фильм подвергался весьма подробному и суровому критическому разбору. Автор этого письма, экономист и работник Госплана, обращает внимание на подробности, которые опускал в своей статье Варшавский.

Совет Министров СССР

О кинокартине «Твой современник»

Считаю необходимым привлечь внимание членов Правительства к содержанию кинокартины «Твой современник». Многообещающее название картины привлекло много зрителей. В основу фильма положен конфликт, связанный со строительством химического комбината: после двух лет строительства предприятия стало очевидным, что положенная в основу технология устарела. Поэтому продолжать строить комбинат нецелесообразно, его надо закрыть.

Герои фильма:

Губанов — один из авторов проекта строительства упомянутого комбината, начальник строительства комбината, он же — инициатор прекращения его строительства; Ученый Ниточкин — автор нового метода получения химического материала, соавтор предложения о прекращении строительства комбината;

Министр СССР, его заместители, работники министерства, работники Госплана СССР; Заместитель Председателя Совета Министров СССР, работники аппарата Совета Министров СССР.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

По замыслу авторов фильма Е. Габриловича и Ю. Райзмана, перечисленные выше герои фильма и другие, участвующие в нем, — это наши современники. Они — представители 27-миллионного советского народа, они — выразители его нынешних дум, чаяний, исканий.

Но, когда смотришь фильм, не убеждаешься в этом. Слишком узок мир героев фильма; многих из них занимают идеи, мысли, думы вчерашнего дня.

Наш современник — это тот, кто добывает руду и нефть, плавит металл, пашет землю, проникает в тайны атома и глубины космоса, кто создает материальные и духовные богатства Родины, кто двигает науку и технику, кто воспитывает подрастающее поколение. А этого-то как раз в фильме и не показано.

Досаднее всего, что авторы заняли фильм множеством эпизодов, рассчитанных на обывателя. Это не только принижает фильм, а делает его вредным. Приведу лишь некоторые из этих эпизодов.

Главный герой фильма — начальник строительства Губанов при появлении в министерстве со своим предложением о прекращении строительства комбината встречается с сотрудником министерства Ковалевым. Между ними происходит следующий разговор:

Ковалев: Ну, как Вы собираетесь действовать?

Губанов: Как действовать? Вот сюда пришли.

Ковалев: Это Вы зря. Надо подумать, очень подумать! Вы с Грозовым Сергеем Петровичем говорили?

Губанов: С каким Грозовым?

Ковалев: Из Госплана. Его очень слушают теперь. Да, и обязательно с Афанасьевым. Это здесь у нас.

Губанов: Но Афанасьев ничего не решает.

Ковалев: Не решает, но он советует... Вам нужно искать союзников, дорогой мой, в Совмине. У Боровикова были?

Губанов: Но Боровиков этим вопросом не занимается.

Ковалев: Не занимается? Будет команда ЦК, займется. Конечно, пользы от этого не жди, а испортить может. Но в общем-то он доброжелательный человек. И еще Вам нужно увидеть знаете кого... Позвоните ко мне домой вечером, и я Вам скажу, кого... нужно увидеть.

Излишне говорить, зачем понадобилось авторам фильма тащить на экран обывательскую болтовню.

Вот другой эпизод, раскрывающий беседу (в номере гостиницы) Губанова с ученым Ниточкиным:

Губанов: Объясните, почему Вы не в партии?

Ниточкин: Я не знаю. Нет вру, конечно знаю. Видите ли, мне всегда казалось, да и не только казалось, я как-то всегда считал, да и теперь считаю, что коммунистом может быть только тот, кому по плечу нечто большее, чем обычному человеку. А если ты можешь только, что все, то какой же ты, в сущности, коммунист?

Губанов: Ну а что же делать нам, бедным, которые могут только то, что все?

Ниточкин: А таких бы я вовсе турнул бы из партии.

Губанов: Вот даже так!

Ниточкин: А что, уж больно много вас развелось таких как все!

Губанов: Турнем, не беспокойтесь, уже взялись.

Чего больше в этих рассуждениях — зубоскальства или невежества? Ясно только одно — это не укрепляет авторитета партии и, во-вторых, это просто бред Ниточкина о членах партии как о сверхчеловеках.

Многочисленная партия Ленина — авангард нашего народа, члены КПСС — это в основном простые советские люди, которые до конца преданы идеям коммунизма, честно трудятся в меру своих сил и способностей, которые не имеют никаких привилегий, никаких прав, но знают свои обязанности: когда нужно — без колебаний идти туда, где труднее.

Третий эпизод. Секретарь обкома, присутствуя на совещании у Заместителя Председателя Совета Министров СССР, пытается установить целесообразность прекращения строительства комбината и задает начальнику строительства Губанову вопрос: что вы скажете рабочим, которые приехали на этот комбинат, сроднились с ним и начали новую жизнь?

Губанов: Скажу правду, истинную правду, все как есть! Без вранья!

Это заявление Губанова нельзя истолковать иначе: все врут, один я борец за правду. Этакая хлесткость характерна не только для данного эпизода.

Вот, например, как представлена в картине встреча отца и сына (встреча Губанова со своим сыном):

Губанов: Ты хотел посоветоваться со мной. Ты, оказывается, бросил институт и собираешься жениться. Но ты же сопляк. Подумал, что делаешь, как собираешься жить, что делать? Мы живем в социалистическом обществе. Это накладывает на нас определенные обязательства.

Миша: Это все слова. Я их слышал в институте, еще раньше — от пионервожатого.

Как бы продолжением этого разговора состоялась беседа в институте Елизаветы Кондратьевны — матери Миши.

Дека: *(Обращаясь к комсору)*. К нам пришла Елизавета Кондратьевна — мать Миши.

Елизавета Кондратьевна: Ребята, что же вы смотрите! Миша женится на женщине намного старше его. Вы должны вмешаться.

Комсорг: Ну, может быть, в ваше время, а в наше время, знаете, мода на это прошла.

В этих и других диалогах между отцом и сыном, сыном и матерью авторы фильма вновь вытаскивают на сцену подброшенный в свое время западной пропагандой тезис о конфликте между старым и молодым поколением, который иногда внедряется в сознание молодежи.

В действительности роль молодежи в нашей стране, во всех сферах общественной и производственной деятельности по-настоящему не раскрыта.

Мне недавно довелось побывать в Тюменской области и Норильске. И сколько замечательных молодых специалистов — инженеров, конструкторов, геологов, руководителей производств, мастеров, экскаваторщиков пришлось встретить в эту поездку! Они настоящие патриоты нашей Родины, в тяжелейших условиях сурового климата развернули огромную работу по добыче нефти и газа, переработке медно-никелевых руд, строительству новых современных предприятий, культурно-бытовых учреждений, созданию новых городов. Вот они — наши современники!

Критика поспешила объявить кинокартину «Твой современник» удачной и правильной. Что же на самом деле увидел зритель из этого кинофильма?

Химический комбинат сооружается по устаревшей технологии, а решение вопроса о строительстве нового предприятия по новой, совершенной технологии «погибло» в пучине заседательской суетни.

Начальник строительства — главный герой фильма Губанов, не избавившийся еще от страха периода культа личности (!), вновь оказывается «наказанным» за свои «смелые» предложения о приостановлении строительства предприятия.

Представители науки оказались не на высоте положения: академик — перестраховщик, а ученого Ниточкина никто не удосужился выслушать, сам же он не рвался защитить свои предложения о строительстве предприятия на основе его новой технологии. Зато этот ученый был словоохотлив и в гостинице, и в столовой, и в других местах, и был более чем инициативен в покупках тряпья.

Окружающий мир героев фильма до предела меркантилен и убог: номер в гостинице можно получить лишь за коробку конфет; починка обуви оказывается сплошь плохой; покушать в ресторане любимое блюдо не так просто; мир отдельных героев окружен стяжателями, живущими на проценты...

Семейная жизнь героев оказывается изломанной: Губанов — главный герой фильма — оставляет жену с сыном; сын Миша — студент 2-го курса оставляет институт и уезжает с женщиной, не сообщив об этом родителям.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

Другими словами, не очень отрадная (даже мрачная) окружающая действительность наших героев. Трудно поверить, что эту действительность ненарочито создали авторы фильма, и нетрудно понять, что такой фильм никого и ничему не учит.

Искусство, и прежде всего кино, должны идти в ногу с жизнью. После октябрьского (1964 г.) Пленума ЦК КПСС вся обстановка в стране коренным образом изменилась: нет шумихи и пустословия, воцарился деловой подход в решении экономических и политических задач, к руководству производством все больше приходят знающие люди, все решительнее изживаются недостатки в нашей жизни. Авторы фильма не заметили всего этого.

Наши современники — это новые советские люди, у которых гигантски возрос духовный горизонт, изменился нравственный облик, отношение к труду, к обществу, друг к другу. В картине же все это показано в перевернутом виде. Именно поэтому она вызывает такой протест.

Кино — важнейшее средство пропаганды и воспитания. Но думается, что авторы фильма Габрилович и Райзман мало заботились о повышении воспитательной роли искусства.

Представляется, что в Комитете по кинематографии должна быть повышена ответственность за выпуск кинокартины.

С. Старостин

экономист

Помощник председателя Госплана СССР,

Член Союза журналистов СССР,

Член КПСС с 1939 года

Январь, 1968 г. [Старостин, 1968, л. 1–7].

Как мы видим, автор письма владеет ясным литературным стилем изложения своих мыслей. Весьма заботится о строгом соблюдении логики, поскольку желает быть убедительным. Знаком с драматургической формой и готов давать большие цитаты, что называется, говорящие сами за себя. То, на что обращено его возмущение, его несогласие, во многом составляет завоевание картины, ее содержательные достижения — отказ от глянца, от высветления общей палитры жизненных красок, уход от официальной стилистики общения персонажей, говорящих словно «под протокол», наконец, показ проблемных зон социалистического хозяйствования, повседневных нравов, сложных этических ситуаций.

В частности, именно в этом письме отмечен эпизодический персонаж — академик Серебряков (Юрий Свирин), необходимый контраст

фигуре Ниточкина. Серебряков ведет себя перед кабинетом заместителя председателя Совета Министров так, словно пришел на светский раут, а не на деловое совещание. Расшаркивается и обнимается с важными лицами как с добрыми знакомыми, всячески подчеркивает статус предельно своего человека у высокого начальства, занимает присутствующих каким-то незначительным разговором, не имеющим отношения к теме собрания. А на самом совещании оценивает новаторскую технологию иронично. Одним словом, буквально купается в ощущении своей привилегированности, при этом выражая крайне консервативную позицию. Именно от мнения таких ученых зависит продвижение всего нового в практику современного производства. Вот и один из ответов о причинах той ситуации, с которой пытается бороться Губанов, видящий бессмысленность применения устаревших технологий, но с таким трудом убеждающий в своей правоте высокие чины...

Автор письма исходит из представления о воспитательной и направляющей миссии советского кино. Но к идеализации реальности отнюдь не призывает. Однако настаивает на неправдоподобии — как бы нереалистичности — картины мира фильма, зорко выявляя негативные оттенки и улавливая интонационные нюансы, способные возмутить человека, не признающего за собой и своим окружением тех недостатков или специфических черт, которые фиксируют Райзман и Габрилович.

Судя по всему, содержание данного письма осталось «особым мнением» и не повлияло на судьбу картины. Фильм Райзмана и Габриловича в целом устраивал критическую массу официальных / творческих лиц на разных ступенях инстанций, неизбежно проходимых фильмом в процессе своего рождения и медийной циркуляции. Импонировал и его художественный уровень, и степень свободы / выдержанности авторов в идеологических вопросах. Если сочинитель тревожного письма проявлял высокую бдительность и наблюдательность при просмотре, сторонники фильма скорее включали «избирательную слепоту» и предпочитали не делать излишних акцентов на множестве острых проблем, затронутых в картине.

Сегодня мы можем с новой степенью подробности пройти по наиболее значимым образам и эпизодам фильма, не утрируя одни и не замалчивая другие детали.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

Эволюция мужского генотипа: три поколения Губановых

На сегодняшний день очевидно, что ценность картины Райзмана — в ее чуткой фиксации изменений советского человека и всего бытия в нашей стране.

Перемены в мужском генотипе советского человека и его экранной репрезентации особенно заметны при сопоставлении трех поколений Губановых, действующих в двух фильмах Юлия Райзмана. Старшее поколение представлено в «Коммунисте». Василий Губанов (Евгений Урбанский) — участник Гражданской войны, ныне героический хозяйственник ранних советских лет, немного хромающий, подобно Гефесту, но могучий и обладающий статью античного атлета. Он запоминается в позе гиганта. От него исходит сверхчеловеческая целеустремленность и тотальная самоотверженность, неистовая горячая жертвенность — не просто работе, а делу построения нового мира. И потому фраза «Людам нужны дрова» звучит в его устах как заверение в готовности одному свернуть горы, с помощью личной энергии, волевым усилием построить социализм и коммунизм... Этот герой умеет любить женщину с особой горячей и глубокой страстью. А гибнет от рук «враждебных элементов».

Что сохраняется и что меняется в его сыне, Василии Васильевиче Губанове, директоре крупного предприятия в 60-е годы? Остается воля и смелость идти одному против всех в сложной ситуации. Но меняется характер и мера жертвенности, характер и мера бесстрашия. Это уже не готовность погибнуть в процессе трудового подвига и не бесстрашие встречи с классовыми врагами. А всего лишь готовность бескомпромиссно отстаивать свою позицию в кабинетах начальства, аргументировать, убеждать коллег и иметь твердость делать все это перед лицом высоких московских чинов. У каждой эпохи своя фактура героев и подвигов. Ироничное снижение комплекса «сильного мужчины» дается в реплике Губанова «Добейтесь! Надо быть мужчиной», призывающей Ниточкина более активно добывать номер в переполненных столичных гостиницах.

Не заметно, что Василий Васильевич фронтовик. Сейчас у него уверенная манера руководителя, но в русле мирного времени, без риска для жизни. Василий Васильевич одет в строгий добротный костюм, скрывающий очертания фигуры. Физическая активность



Ил. 6. Василий Губанов — Евгений Урбанский.
«Коммунист», режиссер Юлий Райзман, 1957.
Источник: скриншот автора

Fig. 6. Vasily Gubanov (Evgeny Urbansky).
The Communist, directed by Yuli Raizman, 1957.
Source: author's screenshot



Ил. 7. Первая страница обложки
журнала «Советский экран», 1967, № 6
Fig. 7. The first cover of the *Sovetskii
ekran* [Soviet Screen] magazine, 1967,
no. 6

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



Ил. 8. Сцена в кабинете заместителя председателя Совета Министров СССР. «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншот автора

Fig. 8. The scene in the office of the Deputy Chairman of the Council of Ministers of the USSR.
Your Contemporary, directed by Yuli Raizman, 1967. Source: author's screenshot

героя далека от титанизма. Тем не менее готовность отказаться от высокой должности и (высокой) зарплаты, от престижного социального статуса, закрыть успешный этап своей жизни ради торжества правды и прогресса в отечественной промышленности — отдаленно напоминает о жертвенности его отца. Способен ли этот Губанов к любовной страсти, мы не знаем. К горячей преданной любви на всю жизнь — явно нет. Чувства редуцированы; индивидуальная аналитичность и перманентная рефлексия преобладают над эмоциональной сферой.

Существенную роль играют косвенные характеристики. Для бывшей жены он прежде всего удачливый человек, ему везет, в том числе с женщинами. Для сына он прежде всего талантливый человек. На наш взгляд, обе эти характеристики могли особенно импонировать и рядовым коммунистам, и высоким должностным лицам, и партработникам 60-х, поскольку эти качества лишали образ тяжеловесной монументальности и героичности в духе эпического советского искусства. Нынешний Губанов представал хоть и коммунистом, и ответственным начальником, но не «кондовым», а модернизированным, имеющим право на развод, на свободу в выборе стратегии поведения, на динамику суждений. «Авторы и актер начисто освободили роль

главного героя от угрюмого доктринерства, скучной нормативности. Это счастливый человек. Жизнь любит таких, зритель — тоже» [Варшавский, 1968, с. 14], — уверенно отмечал критик.

А что же его сын Миша (Алексей Борзунов)? Не студент, но и не рабочий, не настолько интеллектуален и одержим вращением в какую-либо профессиональную среду, чтобы ставить это во главу угла. Но не лодырь и не кутила. Не красавец, не атлет, щупленький и, кажется, довольно хилый, без военной или спортивной выправки. От могучего торса деда не осталось и следа. Неистовая самоотдача общему делу, похоже, более не актуальна. Если Василий Васильевич все-таки живет интересами советского производства и экономики, современной науки и промышленности, и готов работать в этой сфере — только так, как он считает правильным, а не как привыкло большинство, то Михаил Васильевич не помышляет о масштабных общественных делах, о государственных интересах ни в научной, ни в производственной или какой-либо иной сфере. Все это для него как бы не существует. Он сосредоточен на своей приватности, ему важнее всего личная жизнь, в которую он не желает впускать ни комсомол, ни преподавателей университета, ни родителей.

Катя (Татьяна Надеждина) склонна не вполне доверять Мишиным чувствам к ней и даже пытается «допрашивать», за что он ее так любит. У зрителя тоже может возникнуть вопрос — каков характер Миши, чем он импонирует незамужней женщине с ребенком, кроме своей заботливости, и не станет ли им скучно друг с другом в скором времени.

Тем не менее в образе Миши читаются приметы молодежи именно мирной послевоенной эпохи. Миша может себе позволить быть немного инфантильным (и как раз потому желать жениться «как взрослый»), бросить престижный вуз, находиться в конфликте с матерью, искать себя и пытаться построить свою жизнь по какому-то особому сценарию. Это атомизированный человек, готовый рисковать и настаивать на решениях, необходимых в данный период жизни лично ему вопреки логике старших. «Крепкий тыл» Миши составляют мирная окружающая жизнь и живые родители, в особенности — отец, готовый ссужать деньгами. Миша вместе с Катей красиво отказываются от денег, однако само наличие потенциальных

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

гарантий денежной помощи психологически стабилизирует молодого человека.

Мы обращаем внимание на то, что ни рабочим человеком, ни студентом, ни представителем интеллигенции Мишу назвать нельзя. Он — современный молодой человек. И в нем авторов фильма интересует как раз недостаточно оформленная внешняя маскулинность, социальная мобильность, повышенный поведенческий индивидуализм и невнятность темперамента.

Образы современниц. Эскизы гендерных проблем

Василий Губанов будет мучительно, не без конфликтного напряжения беседовать с Катей, которая начнет намеренно вульгарно себя вести, чтобы показать, каким Губанов хочет ее видеть, какой удобно представлять незамужнюю женщину с ребенком. Катя склонна к тонкой рефлексии и иронии, даже к игровому самоуничтожению — в приватном общении. Но Катя сжимается и превращается в безответную тихоню — перед лицом чиновницы, распределяющей комнаты и места в детских садах. Одной частью своей натуры эта героиня уже оторвалась от советских параметров, и в ее образе намечено то, что впоследствии приведет к героиням пьес «новой волны». Другой частью натуры Катя — вся плоть от плоти мифа о несгибаемой советской Золушке, готовой терпеливо сносить бытовой коллективизм фабричных девчонок и не спешить вешаться на шею первому попавшемуся интеллигентному «принцу».

Во время разговора с отцом Миши героиня ходит по номеру гостиницы, как по залу музея на экскурсии, и рассматривает невзрачные репродукции на стенах, словно настоящую живопись. Для человека, проживающего в общежитии и не имеющего надежды на отдельную квартиру или хотя бы комнату в Москве, параметры жизни Губанова — это буржуазная роскошь, мир недостижимого комфорта и финансового благополучия. Скромность быта рабочей женщины доведена до сведения аудитории достаточно внятно. Да и Миша неслучайно появляется первый раз не где-нибудь, а в обувной мастерской, откуда забирает старенькие босоножки Кати, на которых живого места нет от потчинок.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»



Ил. 9. Миша (Алексей Борзунов) и Катя (Татьяна Надеждина). «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншот автора
Fig. 9. Misha (Alexey Borzunov) and Katya (Tatiana Nadezhkina). *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: author's screenshot



Ил. 10. Сцена пресс-конференции с иностранными журналистами. В ролях корреспонденты иностранных изданий Эдмонд Стивенс, Тилли и Питер Янг, Гильберт Лютвейт, Дерек Ламберт. «Твой современник», режиссер Юлий Райзман, 1967. Источник: скриншот автора
Fig. 10. The scene of press-conference. The foreign journalists played by foreign press reporters: Edmond Stevens, Tilly and Peter Young, Gilbert Lutveit, Derek Lambert. *Your Contemporary*, directed by Yuli Raisman, 1967. Source: author's screenshot



Расслоение советского общества зафиксировано фильмом как бы невзначай, и в этом авторы картины по-новому честны. Что получает рабочий человек за свой труд? Каковы его реальные возможности? Невеселые ответы на эти вопросы напрашиваются сами собой.

Вместе с тем мы не увидим ни раздражения, ни хамства среди обитателей общежития или коммуналки, где проживает Миша с матерью. Не будет и никаких натуралистических подробностей быта. И даже переодевание Катиной подруги в комнате общежития при Губанове (незнакомом мужчине!) произойдет без тени кокетства и вольности, уж не говоря о полностью отсутствующем эротизме. Заводские девушки, необустроенные, уже немного потрепанные тяжелым трудом, обыденностью и дефицитом серьезных отношений, сохраняют духовное целомудрие, деликатность, добросердечие, женственность и оптимизм. И в этом фильм, скорее всего, создает идеализированный лирический портрет советской рабочей женщины.

Принципиален вопрос, делают ли это режиссер и сценарист из любви и сочувствия к современным «пролетариаткам» или из желания пройти все круги цензуры? Ведь картина брутального натурализма и более грубых нравов общежития, скорее всего, не была бы принята ни худсоветами, ни высокими инстанциями, ни зрительской аудиторией. Кому сильнее не нужна полная правда о жизни рабочих завода — режиссеру, официозу или зрителям, в том числе людям, работающим на фабриках и заводах?.. Все это вопросы без ответа. Но важно, что фильм заходит в пространство этих неудобных и запутанных вопросов.

Пытаясь расспросить о сыне, Губанов сходит на танцы с подругой Кати, Зойкой (Нина Гуляева), неизбежно пробуждая эмоциональный отклик в одинокой девушке. Сам же Губанов явно испытывает потребность в женском сочувствии в период сложных рабочих разбирательств. А Ниточкин усядется рядышком с дежурной по этажу гостиницы и будет ее дотошно расспрашивать о покупках вещей женского гардероба для жены и дочери. Но делает это герой с таким пристрастием, что в нем можно заподозрить — нет, не «аморальные» намерения, но острую потребность в общении с новой, незнакомой и непривычной женщиной.

Социальные и гендерные дисбалансы послевоенного общества фиксируются в «Твоем современнике» весьма точно. По-своему

символично и то, что на первую страницу обложки «Советского экрана» (1967, № 6) попадают два кадра — с напряженным лицом что-то доказывающего Губанова и с шеренгой рабочих девушек, в центре которой идет Миша, единственный надежный парень, встречающий свою возлюбленную после трудовой смены. Шутливые диалоги Катиных подруг в этой сцене говорят о дефиците и красивой романтики, и настоящих глубоких отношений в их среде.

Мужчин среднего и пожилого возраста интересуют женщины незнакомые, сравнительно молодые, с нерастраченным запасом позитивной эмоциональной энергии. Бывшая жена (Антонина Максимова), немолодая, невеселая и вечно раздраженная, совершенно не интересуется Губанова, так что ее предложение пожить у нее несколько дней не находит отклика⁽⁵⁾. Нынешняя жена Губанова упоминается вскользь, но во время командировки герой живет отнюдь не беспокойством о ней, а живым интересом к случайно увиденным женщинам.

Сценарий содержал весьма символическую «интермедию» большой мужской сцены в кабинете высоких чиновников: Елизавета Кондратьевна посещала впервые в жизни институт красоты и делала косметические маски, готовясь к встрече с бывшим мужем. «Косметичка» (как в сценарии названа женщина-косметолог), общаясь с клиенткой, констатировала, что «мужчины признают нас максимум до тридцати, а потом только терпят...» [Габрилович, Райзман, 1966, с. 134]. Эта короткая сцена не вошла в фильм, но весьма существенно, что она закрепляла мотив высокой требовательности мужчин к внешности женщин и чувство заведомой уязвимости и недостаточной востребованности самих женщин, что под конец фильма звучало и в реплике Зойки, которую Губанов характеризует

(5) Как нам кажется, авторы сценария изначально были заряжены на то, чтобы собрать в образе стареющей малопривлекательной женщины весь спектр раздражающих качеств. Бывшую жену зовут Елизавета Кондратьевна, и само отчество отдает какой-то «старорежимностью», а в призывах к комсомолу вмешаться в отношения сына с женщиной, имеющей внебрачного ребенка, как и в реплике сожаления «Раньше хоть боялись!», звучат нотки ностальгии по сталинским временам, по управлению частной жизнью человека с помощью идеологических инстанций и «пропесочиваниям» на собраниях коллективов. На разных этапах работы над сценарием и фильмом Габриловичу и Райзмону многократно советовали скорректировать образ Елизаветы Кондратьевны: «...Несколько доработать образ бывшей жены Губанова. Сейчас он представляется излишне прямолинейным, человечески примитивным» [Дело фильма, л. 21, 29].

как очень хорошего человека («Видимо, не такая уж и хорошая. Все влюбляюсь, влюбляюсь, а замуж никто не берет»).

Мы останавливаемся на этих нюансах потому, что фильм, заявляя женскую тему в самом начале титров, развивает ее весьма настойчиво, как и тему специфики мужского общения тех, кто принимает решения на важных участках всевозможной работы. Социум увиден глазами таких мужчин (и «главная» сцена в кабинете заместителя министра — полностью мужская). Брачные узы не исключают нереализованной потребности героев в импровизационном, не ограниченном формальным протоколом общении с новыми, сравнительно молодыми женщинами, из иных социальных слоев, иных страт. А Мишу, молодого человека, привлекает женщина постарше него, не только красивая, но с независимым и живым умом, задающая ему постоянно какую-то душевную работу.

Заявляя главными мировоззренческие и производственные проблемы своего времени, фильм создает серию эскизов социальных, психологических и межгендерных проблем, выходящих далеко за рамки обсуждения позиций коммуниста 60-х или вопросов науки и экономики развивающегося социализма. Производственно-управленческие линии растворены в зарисовках московской повседневности и сложного психологического взаимодействия. Эти зарисовки кажутся свежими и тонкими импровизациями на темы современности, отображают множество ее проблем. Среди них — тяжелый быт простой рабочей женщины, малая гибкость системы планирования и руководства экономикой страны. Ни то ни другое не вызывает горячей критики авторов фильма. Позиция режиссера здесь — напряженное наблюдение, пристальный интерес, сдержанное сочувствие и сдержанная, даже осторожная фиксация проблем.

Более эмоционально, но тоже мимоходом критикуются только сторож женского общежития и швейцар гостиницы. Советская «старушка-процентщица» ссужает деньги и наживает свои копейки на полунищей трудящейся молодежи. А швейцар вынужден согласиться с замечанием Губанова о том, что получаемые ежедневно чаевые складываются в кругленькую сумму. То есть раздражение и неприятие авторов сосредоточено на стариках-одиночках, ведущих свой неофициальный «малый бизнес». Очень легко сказать, что эти отдельные лица есть «пережитки прошлого». Но на самом

деле в подобных персонажах можно рассмотреть и неискоренимые потребности в коммерческой деятельности, в получении прибыли, пока скромной и единоличной, что позднее приведет к «теневой экономике» и к переориентации системы ценностей у некоторой части граждан СССР.

За всеми картинками социума у Габриловича и Райзмана чувствуется интерес к современному обществу в его сложности, динамике и угасании актуальности самого понятия классов. В каждом человеке авторов фильма и исполнителей ролей интересуют отнюдь не типичные свойства того или иного класса или слоя, а включенность в современные реалии жизни, готовность нарушить условности своего социального слоя или профессиональной страты. Режиссер хочет показать не труд как таковой и не трудящегося, а человека во всем многообразии и незаданности его проявлений.

Высказывание же фильма на тему труда весьма драматично и «сурово» не по стилистике, а по сути. Пойти на завод или оставаться женщиной рабочей профессии — это вынужденное решение, продиктованное необходимостью заработка (у Миши) или отсутствием особых талантов для социального роста, для обретения какой-либо интересной престижной профессии. «Да, худо нам, бесталанным», — говорит Катя, причисляя себя, как и маму Миши, к тем, кто «талантами не блещет», в отличие от Мишиного отца, главным в характеристике которого прозвучало «талантливый». Нет никакой романтики пролетарского единения и любви к заводской работе. Косвенно фильм запечатлевает спонтанный, изнутри самой рабочей среды, отказ от высокой оценки положения и миссии рабочего класса.

Впрочем, и в устах высоких чиновников, вроде бы ратующих за интересы трудового народа, «рабочий класс» предстает в жалком страдательном образе «живых людей», которые «попритерлись друг к другу». «Стали обзаводиться семьями, влюбляться, рожать. Началась жизнь... жизнь, понимаете? Куда девать все это?» — вопрошает чиновник, рассуждая о невозможности остановки строительства большого комбината. Рабочий здесь подается как «пользователь» своей должности, нуждающийся в рабочем месте по сугубо бытовым и житейским причинам.

Это явное снижение образа рабочего класса должно было уравновесиваться какой-то «ложкой меда». И вот к финалу своей командировки

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

Губанов узнает, что Миша и Катя уехали из Москвы куда-то на периферию, работать на каком-то заводе, где они нужны.

С точки зрения советского официоза, это очень правильный финал, грамотно ориентирующий аудиторию. Зачем плодить столичных шалопаев и средних ученых, когда есть острая нехватка хороших рабочих в разных точках страны? Завершение линии Миши и Кати созвучно финалу пьесы Виктора Розова «В добрый час» (экранизация 1956 года, режиссер Виктор Эйсымонт): Андрей решает поехать вместе с двоюродным братом Алексеем работать в Сибири, отказываясь от попыток поступить в вуз. Но также вспоминаются Ирина и Тузенбах из чеховских «Трех сестер», собиравшиеся уезжать для работы где-то на заводе. В этом читалась отнюдь не любовь к труду, но общий экзистенциальный кризис, невозможность взаимной любви. История молодых героев в «Твоем современнике» содержит признание другой невозможности: у молодой семьи практически нет шансов построить бытовую жизнь в столице с нуля. Квартирный вопрос, а не жажда участия в коммунистических стройках, гонит молодых героев в провинцию.

Заключение. От драмы модерации производства к пресс-конференции в отеле

Интересны для авторов фильма и потому подвергаются интерпретации не работа, не труд в его традиционном понимании, а, как сказали бы сегодня, модерация, или менеджмент социальной жизни и работы (по-советски — управление процессами жизнедеятельности). Миша и Катя приняли радикальное управленческое решение в отношении самих себя. Василий Губанов инициирует радикальное управленческое решение на уровне министерств и ведомств, больших финансовых потоков, распределения природных и человеческих ресурсов. Это его труд, его работа — не только понять целесообразность внедрения новых методов производства, но иметь душевные силы, крепкие нервы, терпение, чтобы убедить в своей позиции тех, кто уполномочен издавать приказы и изменять практику. Используя формулу Треплева из «Чайки», Губанов мог бы воскликнуть о том, что «нужны новые формы» — формы организации производства и экономики в большой стране.

И потому на первый план выходят столичные чиновники и провинциальные производственники — те, кто будет управлять страной на протяжении следующих двух десятилетий. Их душевные состояния и поведенческие особенности увлекают авторов фильма. (Именно проблемы организации работы, управления большими предприятиями и этические оценки, а главное, самооценки, но не рабочие будни как таковые, окажутся и в центре производственной драмы 1970–1980-х.) Много позднее, в 70-е годы фильм Райзмана будут вспоминать по самым разным поводам, в том числе в связи с актуализацией в драматургии фильмов конфликтов, связанных с «обстановкой научно-технической революции, когда обновления происходят неожиданно и практически не поддаются регламентации». Как напишет журналист-социолог, «первыми — и мы обязаны еще раз отдать им должное — выдвинули эту проблему в кино Е. Габрилович и Ю. Райзман в фильме „Твой современник“» [Карпинский, 1974, с. 1].

На первом месте в иерархии интереса авторов «Твоего современника» — волевые мужчины и свободные молодые женщины, создающие эротическое напряжение и повышающие жажду жизни и успеха в периоды принятия мужчинами судьбоносных решений в эпоху ускорения технического обновления. На их фоне символичен бледный вид вузовского комсомольского актива, который отказывается прорабатывать Мишу за роман со «взрослой женщиной» и уже не считает подотчетной частную жизнь студентов. Идеологические институции отступают в тень, советское общество модернизируется, эмансипируется от идеологии (несмотря на всю коммунистическую риторику отдельных диалогов). Человеческие индивидуальности находятся в активной динамике и отпадают от коллективов и классов. Евгений Габрилович и Юлий Райзман дают свою интерпретацию всех этих процессов, свободную настолько, насколько возможно в конце 60-х без утраты прочных позиций на магистральной официально одобряемого киноискусства.

Весьма показательно, что финалом фильма не становится ни министерское разрешение производственного конфликта, ни «зависание» главного героя в ожидании такого решения. Финалом сделана импровизированная пресс-конференция, которую дает Губанов зарубежным журналистам из капиталистических стран, расположившимся в пустующем кафетерии гостиницы. Узнаваемый минималистический

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

дизайн креслиц и столиков, общая современная простота и «антимонументальность» интерьера подчеркивают ритм и атмосферу города, продолжающего жить так, словно министерства и министры, партия и социализм уже не главное. А что тогда главное?

Даже не успех в процессе строительства нового общества. Парадоксальным образом именно провал Березовки, необходимость приостановить грандиозное затратное строительство, оказывается ярким событием, активизирующим интерес иностранных медиа к Губанову. Неудачник с точки зрения практики социализма трактуется фильмом как талантливый и весьма успешный — а главное, неординарный — человек, достойный представлять СССР на современном этапе бытия государства.

Судя по вопросам и ответам в этой сцене, главными ценностями для авторов картины становятся, во-первых, интерес к советскому профессионалу высокого класса со стороны представителей капиталистических медиа, то есть выход на мировой уровень обсуждения проблем отдельной личности и отдельного предприятия; во-вторых, уверенность Губанова в своей профессиональной востребованности, которая позволяет ему не держаться за высокую должность и не дрожать за собственное будущее. Слова о строительстве коммунизма и готовности играть в нем скромную роль остаются красивыми и, опять же, идеологически правильными словами: скромность всегда должна быть присуща настоящему коммунисту. Однако личное будущее герой связывает прежде всего с работой. И косвенно это рисует картину мира, в котором доминируют привилегии и ценности профессии, интерес к практической жизнедеятельности, а не идеология и ее риторика. И вера в то, что репрессивность государства навсегда ушла в прошлое.

Фильм венчает, тем самым, картина красивой жизни в ее понимании советской интеллигенцией (а возможно, и некоторыми чиновниками и партийными функционерами): общение с иностранцами на нейтральной «беспартийной» территории отеля, в дискуссии на интересные темы, волнующие отдельно взятого успешного и «везучего» мужчину-профессионала. Без надзора каких-либо госслужб. Пресс-конференция, которая ни с кем не согласовывалась и никем не санкционировалась. Данная ситуация подчеркивала избранность героя, его принадлежность социальной и интеллектуальной элите,

внутреннюю свободу его мышления и поведения. Все то, о чем могло только мечтать подавляющее большинство советских граждан, не обладающих столь мощным комплексом привилегий, дарованных авторами фильма своему герою. Вполне вероятно, эта завуалированная «гламуризация» образа коммуниста и бытия провинциального директора комбината весьма импонировала советским служащим различных уровней, в том числе и весьма высоких. На месте Губанова в последней сцене многие представители науки, производства и партноменклатуры могли вообразить себя. Финал высветлял палитру социальных красок и подчеркивал наличие мира заслуженного престижа, не подлежащего осуждению. Этот новый образ престижа был смоделирован именно авторским интеллигентским сознанием и не был похож на прославление ценностей пролетариата, крестьянства и широких народных масс.

Как мы видим, фильм «Твой современник» представлял сложный симбиоз идеализации советской действительности и тонкого улавливания ее новых проблем и особенностей. Дух шестидесятничества и в фильме, и в его рецепции выразился в представлении о необходимости, целесообразности внутренней реформации, модернизации — и априорной неотменяемости — коммунистической морали и социализма. (В чем-то эти настроения созвучны с работой Лаборатории массовых праздников и зрелищ в Ленинграде, деятели которой искренне, с личностным воодушевлением стремились придать официальному идеологическому дискурсу современную свежесть, добиться его слияния с богатством зрелищных приемов и форм, как показано в недавнем исследовании «Советский праздник: театрализация мифа» [Слесарь, 2024].) В данном фильме Райзмана сохраняется вера в актуальность концепта коммунистического будущего, но уже чувствуется мечта об открытости мира и внутренней свободе индивидуальной коммуникации с капиталистическим зарубежьем.

Официальная рецепция фильма (документы принятия сценария и фильма различными инстанциями) и корреспондирующая с ней критика в центральных изданиях («Искусство кино») производила осторожную селекцию пластов, подлежащих подробному проговариванию, а также создавала некий «совокупный нарратив», не различающий воплощенное в фильме и домысливаемое пишущими

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

о нем, интерпретируемое с доброжелательных позиций. В самих же позициях слышались отзвуки большого идеологического дискурса.

Любопытно, что личное альтернативное мнение о фильме, высказанное в длинном письме Старостина, также исходит от функционера достаточно высокого уровня. Что косвенно свидетельствует об отсутствии единства внутри адептов официальной культуры, среди членов КПСС. Также существенно, что положительная, весьма обстоятельная и убедительная рецензия, акцентирующая приветствуемые официозом темы фильма, была написана Я. Варшавским, претерпевшим опалу в ходе кампании против космополитов⁽⁶⁾. Это не сделало его непримиримым оппозиционером, но дало драматический, однако весьма полезный опыт маневрирования и риторического мастерства в выражении официально одобряемых идей, с акцентом на модернизации понимания сущности коммуниста, коммунистической морали и правдивости советского искусства на его современном этапе. Взгляд Я. Варшавского, по нашей гипотезе, отображал лишь отчасти то, что бывалый критик, театровед и драматург мог разглядеть в фильме Райзмана и Габриловича, чутко оставляя «за полями» рецензии те детали фильма, которые могли раздражать представителей официоза при их публичной вербализации в периодике. (Также не следует забывать об активности редакции текстов в советских изданиях; вполне возможно, что рецензия была сокращена.) *Разрешенное в качестве экранной образной материи, но не вербализуемое «в сухом остатке», в качестве эссенции содержания фильма, было много шире, нежели разрешенное для прямого проговаривания в советской периодике, посвященной кино.*

В данном контексте наиболее адекватными фильму видятся самые непритязательные, «проходные» по статусу журнальные материалы — репортажи со съемок и журналистские комментарии. В них представлены «промежуточные результаты» работы над фильмом, что переключается с текучестью и динамикой современной действительности, выраженной в самой картине. На первый план выходит

(6) В рецензии Варшавского нет ни слова о пресс-конференции с журналистами из капиталистических стран, но зато проведена параллель между сценой разговора Губанова-старшего с Катей и сценой беседы отца Армана с Маргаритой Готье в «Даме с камелиями» (La Dame aux Camélias, 1848) Александра Дюма — сына, что само по себе свидетельствовало об активной включенности советского критика в художественный мир зарубежного искусства и литературы.

не соответствие идеологическим запросам, а элементы творческого новаторства и оригинальности фильма.

Итак, в «Твоем современнике» Райзман и Габрилович создали сложную и весьма противоречивую картину мира, лишь частично подлежащую публичному анализу и проговариванию ее смыслов. Тем не менее важным фактором в благополучной судьбе фильма явилось наличие значительного пласта повествования, связанного с официально приветствуемой тематикой, трактовка которой устраивала официальные инстанции. Объективно это сыграло роль пропуска или пароля, открывающего возможности сценаристу и режиссеру вместить в картину мира фильма многое из того, что находилось за пределами официально одобряемой дискуссионности. Однако основным в эстетике «Твоего современника» был не критический пафос, направленный на несовершенство повседневного бытия, управленческой системы и состояния производства в СССР, но стремление зафиксировать специфику проявлений современного человека, необходимость изменений в управлении, активность происходящей социально-психологической дифференциации в советском обществе, а также сложность и многоаспектность современности в ее бытовых подробностях, городской атмосфере, индивидуальных настроениях.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

Источники:

- 1 Дело фильма (сценарные договора, заявка, материалы сценария, заключения и др.) [Габрилович Е. — зачеркнуто] «Твой современник» [зачеркнуто «Сын коммуниста»]. Московская ордена Ленина киностудия «Мосфильм». Третье творческое объединение «Товарищ». Сценарно-редакционная коллегия: 11.08.1964–30.03.1967 // Архив «Мосфильма». Арх. № 1165. Связка № 61. Опись № 6. 37 л.
- 2 Заключение по режиссерскому сценарию «Сын коммуниста» («Василий Васильевич Губанов») / Дело фильма (сценарные договора, заявка, материалы сценария, заключения и др.) [Габрилович Е. — зачеркнуто] «Твой современник» [зачеркнуто «Сын коммуниста»]. Московская ордена Ленина киностудия «Мосфильм». Третье творческое объединение «Товарищ». Сценарно-редакционная коллегия: 11.08.1964–30.03.1967 // Архив «Мосфильма». Арх. № 1165. Связка № 61. Опись № 6. Л. 31.
- 3 Старостин С. О кинокартине «Твой современник». Письмо в Совет Министров СССР: Январь 1968 // Дело кинокартины «Твой современник»: приказы, заключения, переписка и др. Московская ордена Ленина киностудия «Мосфильм». Третье творческое объединение «Товарищ». Сценарно-редакционная коллегия: 20 ноября 1967 — 14 мая 1968 // Архив «Мосфильма». Арх. № 1166. Связка № 61. Опись № 6. Л. 1–7.

Список литературы:

- 4 Ардашников Н. Твой современник // Киноведческие записки. 2007. Вып. 83. С. 186–222.
- 5 Вартаков А. Части, не ставшие целым // Советский экран. 1967. № 2. С. 4.
- 6 Варшавский Я.Л. Встреча с фильмом. М.: Искусство, 1962. 168 с.
- 7 Варшавский Я.Л. Жизнь фильма. Образное мышление художника и зрителя. М.: Искусство, 1966. 220 с.
- 8 Варшавский Я. Ни слова против совести // Искусство кино. 1968. № 1. С. 9–17.
- 9 Варшавский Я.Л. Успех. Кинематографисты и кинозрители. М.: Искусство, 1974. 176 с.
- 10 Время тревог и надежд // Советский экран. 1967. № 1. С. 4.
- 11 Габрилович Е., Райзман Ю. Время тревог и надежд: Сценарий // Искусство кино. 1966. № 5. С. 99–167.
- 12 Громов Е. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве // Искусство советского времени в поисках нового понимания: Сборник научных трудов / Отв. ред. Н.А. Ястребова. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 160–188.
- 13 Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 625 с.
- 14 Зискинд Я. Счастливый случай: Фельетон // Советский экран. 1969. № 21. С. 21.
- 15 Карпинский Л. Возвращение мастера // Советский экран. 1974. № 12. С. 1–2.
- 16 Конаков А. Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 236 с.

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

- 17 Косинова М.И., Фомин В.И. История российской кинематографии 1968–1991. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 880 с.
- 18 Ленин В.И. Три источника и три составных части марксизма / Просвещение. 1913. № 3 // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 23. 1974. URL: https://communi.ru/matireals/university/origins/lenin/3sources_3parts_marksizm.htm (дата обращения 02.03.2025).
- 19 Ольгина О. Тревоги и надежды Василия Губанова // Советский экран. 1967. № 6. С. 2.
- 20 Первый век нашего кино: Энциклопедия: Фильмы, события, герои, документы / Сост. К.Э. Разлогов и др. М.: Локид-Пресс, 2006. 910 с.
- 21 Прокофьев В.Н. Пространство в живописи Дега // Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985. С. 137–149.
- 22 Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. № 4. С. 158–184. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00075>.
- 23 Слесарь Е.А. Советский праздник: театрализация мифа. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 260 с.
- 24 Тугендхольд Я.А. Эдгар Дега и его искусство. М.: Издательство З.И. Гржебина, 1922. 100 с.
- 25 Хренов Н.А. Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 11–48.

Sources:

- 1 Delo fil'ma (scenarnye dogovora, zayavka, materialy stsenariya, zaklyucheniya i dr.) [Gabrilovich E. — zacherknuto] "Tvoi sovremennik" [zacherknuto "Syn kommunista"]. Moskovskaya ordena Lenina kinostudiya "Mosfil'm". Tret'e tvorcheskoe ob'edinenie "Tovarishch". Stsenarno-redaktsionnaya kollegiya: 11.08.1964–30.03.1967 [Film Case (Scenario Contracts, Application, Script Materials, Conclusions, etc.) [E. Gabrilovich — crossed out] *Your Contemporary* [crossed out *Son of a Communist*]. Moscow Order of Lenin Film Studio Mosfilm. The Third Creative Association "Comrade". Script and Editorial Board: 11.08.1964–30.03.1967]. *Arkhiv "Mosfil'ma"* [Mosfilm Archive], arch. no. 1165, bundle no. 61, inventory no. 6. 37 l. (In Russian)
- 2 Zaklyuchenie po rezhisserskomu stsenariyu "Syn kommunista" ("Vasilii Vasil'evich Gubanov") [Conclusion of the Director's Script *Son of a Communist* (Vasily Vasilyevich Gubanov)], Delo fil'ma (stsenarnye dogovora, zayavka, materialy stsenariya, zaklyucheniya i dr.) [Gabrilovich E. — zacherknuto] "Tvoi sovremennik" [zacherknuto "Syn kommunista"]. Moskovskaya ordena Lenina kinostudiya "Mosfil'm". Tret'e tvorcheskoe ob'edinenie "Tovarishch". Stsenarno-redaktsionnaya kollegiya: 11.08.1964–30.03.1967 [Film Case (Scenario Contracts, Application, Script Materials, Conclusions, etc.) [E. Gabrilovich — crossed out] *Your Contemporary* [crossed out *Son of a Communist*]. Moscow Order of Lenin Film Studio Mosfilm. The Third Creative Association "Comrade". Script and Editorial Board: 11.08.1964–30.03.1967]. *Arkhiv "Mosfil'ma"* [Mosfilm Archive], arch. no. 1165, bundle no. 61, inventory no. 6, ll. 28–30. (In Russian)
- 3 Starostin S. O kinokartine "Tvoi sovremennik". Pis'mo v Sovet Ministrov SSSR: Yanvar' 1968 [About the Movie *Your Contemporary*. Letter to the Council of Ministers of the USSR: January, 1968]. Delo kinokartiny "Tvoi sovremennik": prikazy, zaklyucheniya, perepiska i dr. Moskovskaya ordena Lenina kinostudiya "Mosfil'm". Tret'e tvorcheskoe ob'edinenie "Tovarishch". Stsenarno-redaktsionnaya kollegiya [The Case of the film *Your Contemporary*: Orders, Conclusions, Correspondence, etc. Moscow Order of Lenin Film Studio Mosfilm. The Third Creative Association "Comrade". Script and Editorial Board: November 20, 1967 — May 14, 1968. *Arkhiv "Mosfil'ma"* [Mosfilm Archive], arch. no. 1166, bundle no. 61, inventory no. 6, ll. 1–7. (In Russian)

References:

- 4 Ardashnikov N. Tvoi sovremennik [Your Contemporary]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2007, issue 83, pp. 186–222. (In Russian)
- 5 Vartanov A. Chasti, ne stavshie tselym [Parts That Have Not Become a Whole]. *Sovetskii ehkran*, 1967, no. 2, p. 4. (In Russian)
- 6 Varshavsky Ya.L. *Vstrecha s fil'mom* [Meeting with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 168 p. (In Russian)
- 7 Varshavsky Ya.L. *Zhizn' fil'ma. Obraznoe myshlenie khudozhnika i zritelya* [The Life of a Film. Imaginative Thinking of the Artist and the Viewer]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 220 p. (In Russian)
- 8 Varshavsky Ya. Ni slova protiv sovesti [Not a Word against Conscience]. *Iskusstvo kino*, 1968, no. 1, pp. 9–17. (In Russian)

Экранный импрессионизм и производственная драма
в фильме Юлия Райзмана «Твой современник»

- 9 Varshavsky Ya.L. *Uspekh. Kinematografisty i kinozriteli* [Success. Cinematographers and Moviegoers]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 176 p. (In Russian)
- 10 Vremya trevog i nadezhd [Time of Worries and Hopes]. *Sovetskii ehkran*, 1967, no. 1, p. 4. (In Russian)
- 11 Gabrilovich E., Raizman Yu. Vremya trevog i nadezhd: Stsenarii [A Time of Anxiety and Hope: Script]. *Iskusstvo kino*, 1966, no. 5, pp. 99–167. (In Russian)
- 12 Gromov E. K probleme pessimizma v otechestvennom iskusstve [On the Problem of Pessimism in Russian Art]. *Iskusstvo sovetskogo vremeni v poiskakh novogo ponimaniya: Sbornik nauchnykh trudov* [Art of the Soviet Era in Search of a New Understanding: Collection of Scientific Papers], ed. N.A. Yastrebova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ., 1993, pp. 160–188. (In Russian)
- 13 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French B. Skuratov. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 625 p. (In Russian)
- 14 Ziskind Ya. Schastlivyi sluchai: Fel'eton [A Lucky Break: Feuilleton]. *Sovetskii ehkran*, 1969, no. 21, p. 21. (In Russian)
- 15 Karpinskii L. Vozvrashchenie мастера [The Return of the Master]. *Sovetskii ehkran*, 1974, no. 12, pp. 1–2. (In Russian)
- 16 Konakov A. *Ubyvayushchii mir: istoriya "neveroyatnogo" v pozdnem SSSR* [The Waning World: The Story of the 'Incredible' in the Late USSR]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2022. 236 p. (In Russian)
- 17 Kosinova M.I., Fomin V.I. *Istoriya rossiiskoi kinematografii 1968–1991* [The History of Russian Cinematography 1968–1991]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 880 p. (In Russian)
- 18 Lenin V.I. Tri istochnika i tri sostavnykh chasti marksizma [Three Sources and Three Components of Marxism], *Prosveshchenie* [Enlightenment], 1913, no. 3. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Complete Works]. Vol. 23. 1974. Available at: https://communi.ru/matereals/university/origins/lenin/3sources_3parts_marksizm.htm (accessed 03.02.2025). (In Russian)
- 19 Olgina O. Trevogi i nadezhdy Vasiliiya Gubanova [Vasily Gubanov's Worries and Hopes]. *Sovetskii ehkran*, 1967, no. 6, p. 2. (In Russian)
- 20 *Pervyi vek nashego kino: Ehntsiyklopediya: Fil'my, sobytiya, geroi, dokumenty* [The First Century of Our Cinema: Encyclopedia: Films, Events, Heroes, Documents], ed. K.E. Razlogov et al. Moscow, Lokid-Press Publ., 2006. 910 p. (In Russian)
- 21 Prokofiev V.N. Prostranstvo v zhivopisi Dega [Space in Degas' Painting]. Prokofiev V.N. *Ob iskusstve i iskusstvovedenii: Stat'i raznykh let* [On Art and Art Studies: Articles from Different Years]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1985, pp. 137–149. (In Russian)
- 22 Svetlov I.E. Tvorcheskoe obnovenie iskusstva 1960-kh [The Creative Renewal of the 1960s' Fine Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 4, pp. 158–184. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00075>. (In Russian)
- 23 Slesar E.A. *Sovetskii prazdnik: teatralizatsiya mifa* [The Soviet Holiday: The Dramatization of Myth]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2024. 260 p. (In Russian)
- 24 Tugendhold Ya.A. *Edgar Dega i ego iskusstvo* [Edgar Degas and His Art]. Moscow, Izdatel'stvo Z.I. Grzhebina Publ., 1922. 100 p. (In Russian)
- 25 Khrenov N.A. Pozdnesovetskii kinematograf: stanovlenie obraza-vremeni kak priznaka transformiruyushcheysya poehtiki [Late Soviet Cinema: The Formation of the Image of Time as a Sign of Transforming Poetics]. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-kh – 1990-kh* [Change of Milestones: Domestic Cinema of the mid-1980s – 1990s], ed. E.V. Salnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2022, pp. 11–48. (In Russian)