

УДК 791.43.03

ББК 85.373(2); 85.374.3(2)

Котик Никита Вадимович

Аспирант, кафедра истории и философии, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, 129223, Россия, Москва, пр-т Мира, 119, стр. 36

ORCID ID: 0009-0005-4987-1362

buffalo1812@gmail.com

Ключевые слова: советский кинематограф, производственная драма, социалистический реализм, культурная политика, позднесоветская культура, брежневская эпоха

Котик Никита Вадимович

Человек со стороны: типаж героя-новатора в производ- ственных фильмах 1970-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-426-455

Для цит.: Котик Н.В. Человек со стороны: типаж героя-новатора в производственных фильмах 1970-х годов // Художественная культура. 2026. № 1. С. 426–455. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-426-455>.

For cit.: Kotik N.V. A Man from the Outside: The Innovative Hero Type in the Industrial Films of the 1970s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 426–455. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-426-455>. (In Russian)

Kotik Nikita V.

PhD Student, Department of History and Philosophy, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Researcher, The State Central Museum of Cinema, 119 bld. 36 Mira Av., Moscow, 129223, Russia
ORCID ID: 0009-0005-4987-1362
buffalo1812@gmail.com

Keywords: Soviet cinema, production drama, socialist realism, cultural policy, late Soviet culture, Brezhnev era

Kotik Nikita V.

A Man from the Outside: The Innovative Hero Type in the Industrial Films of the 1970s

Аннотация. Статья посвящена анализу фигуры героя-новатора в советском производственном кино 1970-х годов. В центре исследования — инженеры, руководители, специалисты, которые часто появляются в сюжетах как «люди со стороны», приезжающие на предприятие с целью его модернизации, оптимизации и мобилизации сотрудников на новые трудовые свершения. Такая нарративная конструкция, равно как и переосмысление производственной темы в целом, напрямую связана с политическим курсом правящей партии на поддержку научно-технической революции (НТР), а также с ужесточением культурной политики и стремлением вернуть кино к основам соцреалистического канона. На примере фильмов «Здесь наш дом» (1973), «Старые стены» (1973), «Обратная связь» (1977) и ряда других прослеживается, что фигура «человека со стороны» не восстанавливает целостность соцреалистической модели, а напротив — вскрывает и проблематизирует ее внутренние противоречия. Сравнение с образами сталинского кинематографа показывает смещение акцентов: герой утрачивает тесную связь с коллективом, его личные цели не совпадают с трудовыми, а финалы лишаются характерного для соцреализма победного оптимизма. Появление героя-новатора не приносит гармонии и в жизнь коллектива, но подчеркивает идейный разлад и усталость от мобилизационной риторики. Исследование опирается на рецензии критиков, публикации в профильной прессе, стенограммы худсоветов и редколлегий, что позволяет выявить связь художественных трансформаций направления с социокультурными и идеологическими изменениями в позднесоветском обществе.

Abstract. The article analyses the figure of the innovative hero in the Soviet industrial cinema of the 1970s. The research focuses on engineers, managers, and technical specialists who often appear in the narrative as ‘outsiders’ — characters sent to a factory or construction site to modernize production processes, optimize work organization, and inspire workers to embrace change. This narrative device, as well as the broader reinterpretation of the industrial theme, reflects both the ruling Party’s strategic emphasis on the scientific and technological revolution and the tightening of cultural policy aimed at reaffirming the principles of the socialist realist canon. Using prominent examples such as *Our Home Is Here* (1973), *The Old Walls* (1973), and *Feedback* (1977), the article demonstrates that the ‘outsider’ figure does not restore the socialist realist model but instead exposes its inner contradictions and new ideological fractures. Comparison with Stalin-era films reveals significant shifts: the innovative hero loses connection with the collective, personal and professional goals diverge, and film endings lack the triumphantly optimistic resolution typical of classic socialist realism. The presence of the innovator also unsettles the collective’s everyday life, highlighting a dissonance between mobilization demands and private interests. The study draws on contemporary reviews, critics’ commentaries, and archival materials from artistic councils and editorial boards, illustrating how sociocultural and ideological changes shaped the transformation of the movement in the late Soviet period.

Введение

Одним из чрезвычайно характерных явлений советской кинокультуры 1970-х годов стало обновление производственной тематики — направления, в котором трудовой коллектив и производство становились сценой идеологического действия, а главный герой должен был олицетворять собой носителя передовых социалистических ценностей. Это возвращение было инициировано партийными директивами: «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (1969) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972). И то и другое постановление фактически были направлены на укрепление позиций социалистического реализма, утверждение положительного героя и «борьбу за высокие идеалы». Целью переосмысления производственной тематики в советском кинематографе 1970-х годов становится демонстрация последовательных усилий правящей партии по модернизации социалистической промышленности и трансформации общества в соответствии с требованиями и возможностями новейших достижений научно-технической революции. В рамках этой установки возникает типаж «человека со стороны» — нового специалиста, инженера, мастера или директора, прибывающего на предприятие с инициативой, рационализаторскими идеями и желанием изменить устоявшийся порядок.

На первый взгляд, этот герой был призван стать прямым воплощением соцреалистического канона: деятельный, принципиальный, он стремится к прогрессу, борется с рутинной и апатией. Однако на деле именно этот типаж становится точкой разлома внутри художественного метода. Прибывая «со стороны», он приносит с собой не только новации, но и сомнение, конфликт, непримиримость к условиям, вскрывая внутренние противоречия коллектива и всей производственной системы. Его столкновение с инертной средой обнажает неэффективность бюрократии, конформизм работников, а порой — бессилие перед структурной закостенелостью.

Характерно, что режиссеры этих фильмов редко предлагают герою победу. В сравнении с периодом расцвета соцреалистического канона в 1930-х годах производственные драмы 1970-х нередко завершаются

открытой, неопределенной концовкой, где результат борьбы остается неясным, а перемены — не гарантированными. Таким образом, следуя официальному требованию вернуться к соцреалистическим формам, авторы этих фильмов фактически вскрывают сам канон изнутри, превращая его из идеологического инструмента в способ критического высказывания.

Настоящая статья посвящена анализу этого сюжетного мотива — фигуры «человека со стороны» — как культурного симптома позднесоветской эпохи. На примере ключевых производственных драм 1970-х годов исследуется, каким образом внешне лояльный идеологический образ оборачивается критикой системы, в которую герою не удастся ни органично встроиться, ни ее преобразить.

Производственная тематика и соцреализм: рамки и основания исследования

В 1930-е годы с утверждением социалистического реализма как официального художественного метода тема производства получила устойчивую форму и значение. Необходимо сделать отступление и обозначить, что в советской системе кинопроизводства понятия темы и жанра нередко смешивались — в том числе применительно к так называемым «производственным фильмам». Тематическое планирование — важнейший механизм в рамках централизованной культурной политики начиная с середины 1920-х годов. В 1928 году «Совкино» опубликовало тематический план фильмов на ближайший сезон. Каждая тема сопровождалась названием, тематическим направлением и пометками о степени готовности материала в «Совкино». Примером заявки может служить тема «Шахтеры» с пояснением: «Жизнь и труд советских шахтеров» или, например, «Химизация страны» — «Роль химической промышленности в условиях военной угрозы» [Белодубровская, 2020, с. 57–58].

Несмотря на неоднозначную реакцию среди представителей киноадминистрации и творческой интеллигенции — некоторые чиновники и деятели культуры критически оценивали саму идею централизованного выбора тем, опасаясь, что она приведет к стандартизации мышления и снижению художественного уровня кинематографа [Сутырин, 1931, с. 5], — принцип тематического планирования сохранился

и в дальнейшем только усиливался. И среди «приоритетных» тем, ежегодно обозначаемых в планах киностудий или в пожеланиях партии, производственная проблематика стабильно занимала ведущее место как ключевой элемент социалистической повестки.

Так, в плане студии «Украинфильм» на 1934 год упоминается рубрика «О людях социалистической промышленности» [Катинов, 1934, с. 2]. В 1936 году ЦК Партии потребовал отредактировать тематический план на год, подготовленный Б.З. Шумяцким, и включить туда среди прочего тему «Стахановцы промышленности» [Кремлевский кинотеатр, 2005, с. 319–320]. Уже в 1938 году в тематическом плане, поданным в ЦК новым руководителем кинематографии С.С. Дукельским, фигурирует тема «о стахановском движении» [Тематический план, 1939, с. 3]. Позже, уже после войны была заметна и конкретизация промышленной/производственной тематики — в тематическом плане 1947 года, утвержденном И.В. Сталиным, есть, к примеру, разделы «О новаторах техники», «О нефтяниках» и «О металлургах» [Кремлевский кинотеатр, 2005, с. 737].

Вышеупомянутое смешение жанров и тем происходило за счет того, что в тематических планах традиционные жанры, вроде комедий, исторических и музыкальных фильмов, никак не выделялись отдельно. В одном и том же списке среди «тем» могли быть перечислены и «советские комедии», и «жизнь нашей колхозной деревни», и «фильмы национальных студий» [Советская кинематография, 1940, с. 1]. Легко представить фильм, который объединял бы все три эти темы, что говорит об абстрактности тематических планов, призванных не столько жестко категоризовать советское кино, сколько обозначать вектор развития, утвержденный властью. Поскольку конкретного, официально закрепленного выделения жанра «производственного фильма» или «производственной драмы» за годы советской власти не произошло⁽¹⁾, в нашей статье мы будем использовать «тематические» понятия: фильм «на производственную тематику» или, для лаконичности, производственный фильм.

(1) Хотя рассуждения о «производственном фильме» как жанре, безусловно, встречаются. Об этом, в частности, писал киновед В.И. Фомин в сборнике «Жанры кино» (1979).

Производственные фильмы представляется уместным рассматривать сквозь призму соцреалистического канона — нормативной художественной системы, официально закрепленной в ходе Первого съезда Союза писателей СССР в 1934 году и сохранявшей свою регламентирующую силу на всем протяжении существования советского искусства. Обращение к соцреалистическому канону как к институционализированному социокультурному явлению, выражавшему задачи и идеологию властных структур, прежде всего партии, позволяет зафиксировать и аналитически обозначить степень новизны и трансформации трактовок производственной темы в 1970-е годы. В то же время этот подход выявляет органическую связь изменений внутри кинематографа с более широкими сдвигами в системе социальных и идейных координат позднесоветского общества.

Предваряя рассмотрение типа «человека со стороны», следует подчеркнуть, что классическая, с нашей точки зрения, соцреалистическая интерпретация производственной тематики выстраивается на фундаментальных концептах соцреализма: народности, идейности и конкретности. Несмотря на их внешнюю декларативность и кажущуюся абстрактность, более внимательный анализ обнаруживает внутри этих постулатов сложноорганизованную художественную систему, в которой для достижения полноты соцреалистического эффекта необходимо согласованное функционирование всех ее элементов. Народность определяет происхождение героя из народа и делает его выразителем и носителем типичных (или желаемых) массовых настроений. Идейность фиксирует внутреннее развитие героя как неразрывно связанное с официальной идеологией и политикой государства, а патерналистская роль партии проявляется через фигуру партийных наставников, выступающих как сознательные кураторы и корректоры народной энергии. Наконец, принцип конкретности предполагает не только прозрачность художественного языка и нарратива, но и выполнение функции «исторической конкретности в революционном развитии», что оборачивается утопическим горизонтом произведения — стремлением отразить мир в состоянии грядущего совершенства и социального идеала [Котик, 2023].

Актуализация производственной темы в 1970-е годы

Ревизия производственной темы, а также ее обновленная интерпретация в советском кинематографе 1970-х годов связаны с идеологическим курсом, обозначенным в ряде постановлений эпохи. В контексте управления кинематографией это возвращение было инициировано партийными директивами: «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» от 7 января 1969 года и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» от 2 августа 1972 года. Оба постановления призывали к укреплению позиций социалистического реализма и утверждению положительного героя. В рамках общего партийного курса огромное значение имели задачи, поставленные на XXIV съезде КПСС (1971), где генеральный секретарь Л.И. Брежнев особо подчеркнул важность научно-технического прогресса как ключевого фактора социалистического развития. В числе приоритетных решений съезда значилось объединение достижений научно-технической революции с сильными чертами социалистической системы хозяйства [КПСС. Съезд, 1971, с. 231–232]. Эта установка предполагала модернизацию производственной сферы на основе технологических инноваций при обязательном сохранении идеологического контроля над содержанием труда и формами его репрезентации. В этом контексте обновленное обращение к производственному жанру в кино рассматривалось как способ визуальной и повествовательной интеграции новых экономических ориентиров в идеологическую рамку.

Носителем провозглашенных целей в кинематографе 1970-х годов становится фигура героя-новатора, или, как его нередко называли в критике того времени, «руководителя нового типа». Этот персонаж, воплощающий рациональность, инициативность, техническую компетентность и управленческую гибкость, является центральным звеном в обновленной модели производственной драмы. Соответственно, одним из характерных сюжетных мотивов оказывается конфликт между новым специалистом — чаще всего инженером, экономистом или директором — и инертным, консервативным

трудовым коллективом, в котором господствуют устаревшие методы и сопротивление переменам.

Такой тип героя формировался во многом в ответ на критику «оттепельных» героев, которые часто выступали наблюдателями и рефлексирющими участниками жизни, а не ее активными преобразователями. На это сетовал, в частности, новый заведующий отделом культуры ЦК КПСС В.Ф. Шауро в своей записке «О современном состоянии советской кинематографии», внесенной в ЦК 2 февраля 1968 года. В документе подчеркивалось, что многие коренные проблемы современности либо совсем не находят отражения на экране, либо освещаются бледно, невыразительно, иногда односторонне и неверно. «В фильмах, отмеченных подобными влияниями, безвольные, надломленные герои, выключенные из сферы активной общественной жизни и погруженные в узкий мирок индивидуалистических переживаний, выдаются за наших современников, хотя в них нет ничего характерного для представителей социалистического общества (“Июльский дождь”, “Фокусник”, “Долгая счастливая жизнь”») [Шауро, 1968, л. 11–12], — пишет Шауро.

Помимо упомянутых в записке картин можно также вспомнить «Листопад» (1966, режиссер Отар Иоселиани) и «Три дня Виктора Чернышева» (1968, режиссер Марк Осепьян), в которых проявляется не столько рефлексивность героев, сколько их скрытая враждебность или апатичность по отношению к окружающей действительности. К тому же оба фильма частично пересекаются с производственной темой. В «Листопаде» молодой технолог винного завода Нико (Р. Гиоргобиани), выступая против практики розлива некачественного вина, фактически защищает подлинные грузинские традиции виноделия, подчеркнутые документальным эпиграфом фильма. В свою очередь, герой фильма Осепьяна токарь Виктор Чернышев (Г. Корольков) предстает как человек, полностью отчужденный от производственной и общественной жизни: его безразличие достигает кульминации в сцене допроса, где на вопрос милиционера о жизненных интересах он равнодушно отвечает, что «как все» — ходит в кино, смотрит телевизор и помогает матери.

При этом нельзя сказать, что сюжеты 1970-х годов создают фигуру активного «человека со стороны» с нуля. Такой герой тоже формируется в «оттепельном» кино, где параллельно рефлексирющему

наблюдателю существует и деятель, способный к профессиональной и нравственной ответственности. Характерными в этом отношении становятся фильмы «Битва в пути» (1961, режиссер В. Басов), «Твой современник» (1967, режиссер Ю. Райзман) и режиссерский дебют П. Тодоровского «Никогда» (1962). В последнем из перечисленных фильме показательна трактовка описываемого типа героя — в духе «оттепельной» ориентированности на гуманизм. Центральная коллизия развивается не вокруг эффективного управления как такового, а вокруг человеческих отношений и моральной ответственности. Сюжет связывает приезд нового директора Александра Ивановича Алексина (Е. Евстигнеев), его принципиальность и жесткость, с нарастающим конфликтом между ним и рабочим коллективом. При этом драматургически фильм выстроен так, что главный герой выглядит скорее антагонистом, чье бездушие отторгает и демобилизует коллектив; фильм целенаправленно ставит проблему того, как методичная строгость без учета «человеческого фактора» оборачивается социальной драмой⁽²⁾. В этих ранних примерах закладывается конфликт, впоследствии определивший образ героя 1970-х годов — активного, рационального, но внутренне одинокого преобразователя среды.

Одним из наиболее показательных и жанрообразующих примеров этого сюжетного хода является пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» (1971) в постановке А. Эфроса в Театре на Малой Бронной, а затем в ее экранизации «Здесь наш дом» (1973, режиссер В. Соколов). Уже само название пьесы обозначает новый тип героя — внешнего по отношению к сложившейся системе, но при этом наделенного миссией ее преобразования. В центре сюжета — инженер-литейщик провинциального завода Алексей Чешков (В. Заманский). Его назначают

(2) Показательно, как меняется отношение к «человеческому фактору» позже, в начале 1970-х. Здесь можно вспомнить фильм «Иванов катер» (1972–1987, режиссер М. Осепьян). Капитан катера Иван Бурлаков (П. Вельяминов) показан как защитник нравственных основ и «сеятель доброты», противопоставленный своему помощнику Сергею Прасолову (Ю. Орлов) — прямолинейному и честолюбивому молодому карьеристу, для которого мягкость и человечность Бурлакова кажутся признаком слабости. Конфликт между ними приобретает этический характер, при этом симпатии авторов явно склоняются к Бурлакову. Однако подобный гуманистический акцент оказался не созвучен эстетическим и идеологическим тенденциям 1970-х: несмотря на положительные отзывы на худсоветах, фильм «лег на полку» и вышел на экран лишь в 1987 году.

начальником цеха Ижорского завода в Ленинграде, где царит хаос: авралы, показуха, формализм и демагогия. Чешков, обладая новым подходом и технической грамотностью, инициирует дисциплину, четкие отчеты, рационализацию процессов.

Премьера и дальнейшие инсценировки спектакля вызвали массу дискуссий в прессе. Часть критиков хвалила типаж инициативного и современного руководителя, среди достоинств называлась и беспристрастность спектакля:

[«Смена», Ленинград, 9 мая 1971] Одно из главных достоинств спектакля в том, что его участники не просто объясняют нам ситуации, не раздают оценки поступкам и людям, не вскрывают холодной рукой «человека со стороны» отдельные недостатки [Отзывы прессы, 1971, л. 1].

Другими эта же неопределенность казалась скорее полумерами, а не конкретно найденным решением проблемы. Критик Л.А. Аннинский писал:

[Театр, 1972, № 2] Мы оставляем героя в драматическом состоянии полупоражения-полупобеды. Мы остро чувствуем, что те идеи, с которыми он пришел в гигантский двадцать шестой цех, пробивают себе дорогу с чудовищным трудом. Мы ясно видим, сколь много и сам он потерял в этой отчаянной борьбе. Одним словом, мы трезво сознаем, что инженер Чешков в лучшем случае на полпути к осуществлению своих идей [Отзывы прессы, 1972, л. 516].

Как бы то ни было, ключевые сюжетные и тематические пласты фильма «Здесь наш дом» представляются нам репрезентативными для понимания специфики производственной драмы 1970-х годов.

Индивид и коллектив: смена расстановки сил в производственных фильмах

Начинать анализ трансформации производственной темы в советском кино 1970-х годов следует с рассмотрения фигуры «нового человека», вводимого в контекст устоявшегося коллектива. Уже само название пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» задает эту конфликтную модель через акцент на чужеродности героя. Название прямо маркирует его «иноположенность» по отношению к коллективу — он «со стороны», а не изнутри. Интересно, что рабочее название экранизации долгое

время звучало как «Неудобный человек» и лишь на финальном этапе производства было заменено на более нейтральное и консолидирующее «Здесь наш дом» [Дело фильма «Здесь наш дом», 1973, л. 45]. На определенную отчужденность героев, погруженных в конфликт принципа и застоя, указывает, например, режиссер Г. Товстоногов, который ставил в БДТ спектакли по пьесам А. Гельмана «Протокол одного заседания» (1975) и «Мы, нижеподписавшиеся» (1979): «Особенность анализа позиции каждого — в его публицистичности и секундности. Это делает ситуацию особенно острой. Решать надо сейчас, здесь, и решать надо самому. Нет времени на раздумья, отнять надежда на спасительные декларации и протоколы с обязательствами. Нельзя спрятаться за другого, переложить ответственность, уйти от решения. Человек оставлен наедине со своей совестью» [Товстоногов, 1976, с. 11].

Фигура пришлого, «неудобного» героя становится для производственного кино 1970-х годов определяющей. Часто этот герой действительно приходит «со стороны», но есть и сюжеты о старожилах коллектива, не желающих мириться с трудовой и нравственной бессознательностью. Во многих сюжетах — будь то «Инженер Прончатов» (1972, режиссер В. Назаров), «Старые стены» (1973, режиссер В. Трегубович), «Там, за горизонтом» (1975, режиссер Ю. Егоров), «Мое дело» (1976, режиссер Л. Марягин), «Обратная связь» (1977, режиссер В. Трегубович), «Неудобный человек» (1978, режиссер В. Довгань) и др. — мы видим одного и того же структурного персонажа: специалиста, руководителя или инженера, который инициирует перемены и сталкивается с сопротивлением, недоверием, скрытым (или открытым) конфликтом. Это резко контрастирует с канонической моделью 1930-х годов, где производственная тема строилась по зеркальному принципу: здесь коллектив представлялся носителем прогресса, идеологически зрелым субъектом, а враждебные элементы — вредители, саботажники, бюрократы, лентяи — оказывались чуждыми, проникшими внутрь организма и подлежащими изгнанию. Обособленность в этих фильмах чаще ассоциировалась с деструктивным, тогда как в драмах 1970-х она, напротив, оказывается носителем обновления.

Фильм «Встречный» (1932, режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич) — один из первых примеров реализации принципов социалистического реализма в производственном кинематографе. Картина создана



Ил. 1. Кадр из фильма «Встречный», режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич, 1932. Источник: скриншот автора

Fig. 1. Shot from the film *Counter*, directed by F. Ermiler, S. Yutkevich, 1932. Source: author's screenshot

по заказу в период первой пятилетки и призвана была визуально воплотить идею индустриального подвига [Встречный, 1935]. В центре сюжета — история коллектива ленинградского завода, рабочие которого борются за досрочное выполнение плана. Главный герой — беспартийный рабочий Семен Бабченко (В. Гардин), у которого из раза в раз в конце смены обнаруживается брак. Пути решения проблемы, найденные совместно с начальником цеха (А. Абрикосов) и секретарем парткома завода (Б. Тенин), не дают результата. Источником проблем становится инженер-«вредитель», сыгранный Б. Пославским. Исправив в конце концов конструкторскую ошибку, Бабченко помогает заводу выполнить план и вместе с этим совершенствуется как личность — прекращает пить и вступает в партию (тостом «За нового коммуниста Семена Ивановича Бабченко» заканчивается фильм).

В рамках борьбы с промышленным вредительством, развернувшейся еще в конце 1920-х годов, антагонист в фильме — инженер Скворцов — олицетворяет собой неведомую, чуждую силу, которая нарушает гармоничный социалистический мир. Именно Скворцов

как вредитель и «не свой» становится в фильме олицетворением «человека со стороны» — пусть и не буквально. Конфликт упрощается до борьбы «хорошего» и «плохого» и естественным образом разрешается победой первого. Разные интерпретации сюжета о борьбе политически чуткого героя с вредителями встречаются также в фильмах «Партийный билет» (1936, режиссер И. Пырьев), «Шахтеры» (1937, режиссер С. Юткевич), «Комсомольск» (1938, режиссер С. Герасимов), «Большая жизнь» (1939, режиссер Л. Луков), «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров) и др.

Особенно показательно, что борьба с вредительством в этих фильмах выступает как репрезентация официального ответа власти на вызовы и издержки плановой экономики. Проблемы, возникающие в результате системных сбоев, — дефицит, низкое качество продукции, перегрузка производств — интерпретируются через идеологическую призму: источником бед оказывается не сама модель, а «отдельные» враждебные элементы. В этом контексте производственная драма работает как инструмент легитимации политического порядка: она доказывает, что если коллектив мобилизован и направлен партией, если каждый борется с вредителями и идет навстречу общему делу, то любые трудности окажутся преодолимыми, а итогом станет достижение всеобщего социалистического благополучия.

В конце 1920-х годов в результате репрессивных мер, направленных против частных предпринимателей как в городах, так и в сельской местности, частный сектор был фактически устранен. Это повлекло за собой резкое падение объемов сельскохозяйственного производства. Крах аграрной экономики и разрушение рыночных механизмов стали основными факторами обострения продовольственной нехватки в стране. Уже с 1928 года города начали испытывать серьезный дефицит продовольствия [Ногина, Ушмаева, 2020, с. 325].

Отсюда и другая, нетипичная для 1970-х трактовка темы «нового человека», реализованная в комедии С. Тимошенко «Три товарища» (1935). В центре картины — начальник строительства Зайцев (М. Жаров), прибывающий в провинциальный город с задачей расширения бумажной фабрики. Столкнувшись с недостатками плановой системы, герой прибегает к инициативному, но внеплановому решению, мобилизуя группу «рвачей» и добиваясь результата через неформальные связи и обходные пути. Несмотря на то что его действия нарушают

производственные и моральные нормы, сам Зайцев наказан лишь условно — его направляют в центр «реабилитироваться». При всей противоречивости своих действий Зайцев, тем не менее, — не из тех, кто навязывает борьбу неидеальной системе. Напротив — обнаружив легкие пути, герой пользуется ими для выполнения партийной задачи. Его порыв не упирается в тупик, а находит отклик в серой зоне правительственных установок — пусть и ценой мягкого порицания со стороны общественности. Как мы увидим позже, в 1970-х такая «гармоничная» реализация амбиций становится невозможной.

Проблематизация коллектива как основного героя советского производственного фильма во многом связана с кризисом управленческой политики, который обозначился в конце 1960-х — начале 1970-х годов. В условиях мобилизационной сталинской экономики цели государства и производственной элиты совпадали, что позволяло эффективно использовать коллектив как единый субъект, олицетворяющий социалистическую идею прогресса. Однако с наступлением эпохи Брежнева темпы индустриального роста замедлились, тогда как уровень жизни населения заметно вырос, что закономерно привело к расхождению между целями ускоренной модернизации и все более отчетливо проявляющимися личными и карьерными стремлениями [Колганов, 2005]. Этот процесс ярко иллюстрируется и трансформацией системы трудовой мотивации: если ранее действенными инструментами выступали публичные выговоры на партийных собраниях и коллективный контроль, то в рассматриваемый период акцент смещается на экономические рычаги — лишение премий, перевод на нижеоплачиваемую должность и схожие меры воздействия [Кулагин, 2012, с. 164–165].

Показательно, что в производственном кинематографе эпохи тема премиальных также крайне актуальна: в фильме «Здесь наш дом» лишение премии за невыполнение плана становится для Чешкова одним из главных инструментов воздействия на рабочих привычки. Вспоминается, конечно, главный фильм, раскрывающий эту проблематику, — драма С. Микаэляна «Премия» (1974) о скандальном отказе от финансового вознаграждения со стороны бригадира Потапова (Е. Леонов) и его подчиненных.

В изменившихся условиях производственной драмы 1970-х годов смещается сама конфигурация конфликта: вредителем или

препятствием для развития оказывается уже не конкретный злонамеренный персонаж, а весь коллектив, погруженный в привычный консервативный уклад и ориентированный на сохранение зоны комфорта. «Человек со стороны» в таком контексте обретает черты своеобразного советского «Дон Кихота» — единоличного носителя модернизационной идеи, чья готовность к обновлению противостоит коллективной инерции. Консерватизм коллектива выражается в стремлении к стабильному быту, поддержанию личных связей и неофициальных отношений — всем тем аспектам повседневности, которые, напротив, почти отсутствуют в жизни нового героя. Его мир замкнут на работе, ради которой он готов отказаться от частного пространства, что сразу же вступает в противоречие с базовым принципом соцреалистического канона — принципом народности. В производственных фильмах 1970-х история героя-реформатора редко обрастает подробным биографическим контекстом: максимум зрителю доступен перечень его карьерных достижений при первом знакомстве с коллективом. Тем самым новый герой не столько «выходит из народа», сколько вносится в него извне как воплощение внешнего импульса и искусственного энтузиазма, что и подводит к следующему важному моменту — рассогласованию трудовых и личных целей.

Несоответствие личных и трудовых целей

Падение идейной мотивации становится одним из источников другого принципиального расхождения между производственными драмами 1970-х годов и каноническими моделями социалистического реализма. Речь о несовпадении или даже конфликте личных и трудовых целей. Ключевое условие соцреалистической драматургии 1930–1950-х годов — подчинение личных желаний героя задачам коллектива. Амбиции, романтические интересы и духовный рост гармонично встраиваются в партийную сверхцель, что служит важным механизмом воспитания идеального гражданина.

Так, в фильме «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров) фабричная ткачиха Татьяна Морозова (Л. Орлова) проходит целый путь трудовой и нравственной инициации: прежде чем соединиться с инженером Алексеем Лебедевым (Е. Самойлов), она должна победить

вредителей, стать ударницей производства и заслужить орден Ленина — тем самым демонстрируя идеальную синергию личного и общественного. Аналогично в фильме «Большая жизнь» (1939, режиссер Л. Луков) обостряется моральный выбор шахтера Харитона Балуна (Б. Андреев), чья склонность к разгульной компании и легкомыслию мешает профессиональному росту и вступлению в брак с невестой Соней. Только доказав преданность коллективу, проявив трудовую дисциплину и профессионализм, Балун обретает и внутреннюю цельность, и право на личное счастье. Подобный отказ от «частного» как отдельно стоящего от «коллективного» — в целом примета «утопической» соцреалистической модели, где даже личные отношения встроены в систему идейного надзора [Каспэ, 2018, с. 158].

Герой производственных фильмов 1970-х с самого начала демонстрирует внутреннюю разобщенность: его личная сфера зачастую проблематична или прямо конфликтует с профессиональной миссией. В фильме «Здесь наш дом» это напряжение особенно заметно на примере главного героя, Чешкова. Его бытовые устремления — обеспечить жилье для семьи и устроить супругу на работу — обозначаются вначале, но постепенно вытесняются фабульным фокусом на производственные коллизии. Жена так и не появляется в кадре (соответствующая сцена была вырезана), а дочь появляется лишь в финале. Вместо реализации семейного благополучия развивается линия скрытой эмоциональной близости с экономистом Щеголевой, показанная как неустойчивое и фрагментарное чувство, лишенное разрешения.

Важным примером расхождения трудового и личного становится фильм «Старые стены» (1973, режиссер В. Трегубович). Несмотря на присутствие в сюжете фигуры «человека со стороны» — нового инженера Виктора Петровича, пришедшего на завод с намерением реформировать устоявшиеся порядки, фокус повествования смещается с него на главную героиню — директора предприятия Анну Георгиевну Смирнову (Л. Гурченко). Вскользь зрителю открывается, что у инженера есть семья (одна из ключевых сцен происходит у него дома), однако линия личных отношений и внутреннего конфликта раскрывается не через него, а через фигуру руководителя — человека «иной системы взглядов». На первый план выходит чувство женщины к бывшему военному летчику, ныне водителю Володе (А. Джигарханян). Эта личная привязанность, возникающая у требовательной руководительницы,

оказывается в противоречии с образом волевой женщины-начальника, обязанной подавлять любые проявления уязвимости ради выполнения плана. Даже на примере «своего человека» — то есть «не со стороны» — подчеркивается характерный для производственных драм позднесоветского периода сдвиг: индивидуальная эмоциональность и интимность перестают органично растворяться в коллективной цели и становятся самостоятельной проблемой, подрывающей привычное единство личного и трудового долга.

Противоречие между личными и профессиональными целями затрагивало не только романтические линии, но и амбиции профессионального самовыражения — они также все чаще оказывались в конфликте с интересами системы и коллектива. Характерный пример этого — фильм «Обратная связь» (1977, режиссер В. Трегубович), действие которого разворачивается на стройке крупного нефтехимического комбината. Новый секретарь горкома партии Леонид Сакулин (О. Янковский) вскрывает реальное положение дел: сдать все производственные линии в срок невозможно, однако начальник стройки Игнат Нурков (М. Ульянов) игнорирует это знание, продолжая настаивать на досрочной сдаче объекта. Внутри фильма проявляется парадокс — будучи по-настоящему способным и дисциплинированным руководителем, Нурков, возглавив стройку, прекрасно понимает, что форсированные темпы невыполнимы. Тем не менее, столкнувшись с хроническим дефицитом материалов и бюрократией, он принимает решение дать заведомо невыполнимое обязательство. Таким образом, личный потенциал и управленческий талант героя вступают в противоречие с укоренившейся практикой политического отчета, завязанного на краткосрочные плановые показатели, что подчеркивает одну из ключевых тем производственных драм эпохи — неспособность системы конвертировать индивидуальную инициативу и компетентность в устойчивый результат.

Важна и обратная ситуация: до конца пройти путь профессионального и духовного роста не удается и герою «со стороны» — самому Сакулину. Чуткость к реальным проблемам стройки и искреннее стремление способствовать развитию страны побуждают его действовать активно. Однако по мере того, как Сакулин все глубже погружается в детали, он сталкивается с парадоксами системы: обязательство досрочной сдачи объекта оказывается навязано обкомом, отчеты

о невозможности выполнить план игнорируются, а сохранение «лица» партийных структур важнее признания ошибок и предупреждения тяжелых последствий. Финальная сцена, в которой Сакулин получает формальную благодарность от вышестоящего секретаря, лишь подчеркивает трагичность положения: внешнее одобрение не совпадает с внутренним состоянием героя, чье безрадостное лицо фиксирует крах надежды на подлинное преобразование системы.

Конфликт личного и трудового в позднесоветском обществе — это подвид или, возможно, даже конкретизация более глобального вопроса несовпадения идентичностей в приватной и публичной сферах. Как пишет культуролог и историк культуры И.М. Каспэ, начиная с 1970-х годов разрыв между верхними и нижними уровнями идентичности⁽³⁾, ранее скрывааемый или сглаживаемый за счет мобилизационной риторики и массовой идеологической дисциплины, становится все более формализованным и очевидным. Это расслоение все чаще осознается и описывается в терминах «двоемыслия», несоответствия между декларируемой «идеологией» и повседневной «реальностью» [Каспэ, 2017, с. 180]. Говоря о сталинском обществе, исследователи И.В. Сохань и Д.В. Гончаров пишут, что «сплоченность тоталитарного социума» строится на преобладании вертикальной солидарности в ущерб горизонтальной [Сохань, Гончаров, 2013, с. 144]. В этом контексте позднесоветское кино с его все более проблематичным образом коллектива отражает процесс, в котором иллюзорная сплоченность размывается, а атомизация, скрытая за фасадом коллективизма, начинает проявляться в нарративах и характерных конфликтах персонажей. Такое расхождение не только порождает внутреннюю амбивалентность в восприятии официальных ценностей, но и создает пространство для сомнения, недоговоренности и проблематизации тех основ, которые ранее трактовались как несомненные и окончательные.

(3) В своей работе И.М. Каспэ во многом опирается на теорию американского социолога Х. Уайта (Harrison Colyar White), в частности на его труд «Идентичность и контроль» (1992). «Уровни» идентичности по Уайту строятся от простого к сложному: от базового определения своего места в пространстве до перемены ролей в результате перемещений между одними узлами коммуникации («сетевыми сферами») и другими. Результатом таких перемещений являются, ожидаемо, различные несоответствия социальных ролей (скажем, дома и на работе).

Финал фильма как пространство неопределенности

Наконец, существенное отличие советских производственных драм 1970-х годов заключается в характере финалов — они нередко строятся на открытой концовке, которая оставляет пространство для размышлений зрителя и зачастую отказывается от строгих моральных оценок. Завершающий аккорд может быть интригующим и обрывочным, как это представлено в фильме «Здесь наш дом». С одной стороны, высшее руководство прислушалось к мнению Чешкова, попыталось понять его принципы работы, в конце концов он остался на своем рабочем месте. Но однозначную оценку его строгой политике против авралов и «накачек» фильм не дает. В финальном кадре мы видим героя на фоне предприятия, настроение эпизода подсказывает, что «впереди еще много работы».

Конфликт может быть даже формально разрешен, но ясного ответа на вопрос о том, кто именно прав, а кто — виноват, не дается. В упомянутом фильме Виктора Трегубовича «Обратная связь» ситуация с невозможностью преждевременной сдачи нефтехимического комбината заканчивается встречей с первым секретарем обкома (И. Владимиром). В результате обком принимает решение: виновные в сокрытии информации понесут наказания, а обком изыщет резервы для открытия всего предприятия в срок. После выхода секретаря из кабинета в комнате повисает тишина, главный герой — Сакулин — закуривает сигарету.

Примечательно, что именно финалу фильма чаще всего уделялось внимание при обсуждении сценария и, позже, отснятого материала. В отзыве Главной сценарной редакционной коллегии на литературный сценарий от 30 июня 1976 года встречается комментарий:

...Финальная часть сценария, начиная с выступления первого секретаря обкома, получила несколько минорный характер, в ней звучат нотки разочарования. Подобного настроения в финале не должно ощущаться... Необходимо показать, что преодоление ошибок совершается спокойно, деловито, что перспективы стройки благоприятны [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 5].

То же повторилось и при приемке режиссерского сценария [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 17], и на повторном обсуждении



Ил. 2. Кадр из фильма «Здесь наш дом», режиссер В. Соколов, 1973. Источник: скриншот автора

Fig. 2. Shot from the film *Our Home Is Here*, directed by V. Sokolov, 1973. Source: author's screenshot

отснятого фильма («Мосин: «Слишком минорный конец»») [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 43].

Яркое подтверждение аккуратности в формулировании выводов — изменение финальных реплик фильма. Уже после приема фильма на этапе редактирования был поправлен ряд фраз, в которых фигурировали упоминания «обкома». Все реплики были персонифицированы на «Окунева» (секретаря обкома, допустившего оплошность) или общие фразы. Показательна реплика «Непростительно долго этот сигнал обратной связи шел по областным каналам, засоренным беспринципностью и местничеством». В фильме она прозвучала так: «Непростительно долго этот сигнал обратной связи шел по нашим каналам. Мы еще займемся этим вопросом обязательно» [Дело фильма «Обратная связь», 1976, л. 55].

Подобно тому как мобилизационная индустриальная политика сталинской эпохи опиралась на сверхзадачи, подчиняя все сферы жизни единому курсу, советский кинематограф 1930–1950-х безоговорочно разделял идеи партии, не оставляя места для сомнений или альтернативных трактовок. При таком раскладе зритель оказывается лицом к лицу не столько с героем и его переживаниями, сколько с идеологическим конструктом, то есть напрямую взаимодействует с социально-политическим посылом фильма:



Ил. 3. Кадр из фильма «Обратная связь», режиссер В. Трегубович, 1977. Источник: скриншот автора

Fig. 3. Shot from the film *Feedback*, directed by V. Tregubovich, 1977. Source: author's screenshot

Сталинское кино предполагает — и формирует — субъекта, способного к занятию трансцендентной идеологической позиции, которая, однако, формируется... через операцию абстрагирования, вычленения в имманентной реальности контура социализма, что вполне согласуется с классическим определением социалистического реализма как исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии [Щербенок, 2013, с. 436].

Нарушение целостной ткани соцреалистического канона закономерно приводит к феномену неопределенного финала. Гармоничное взаимодействие трех базовых концептов — народности, идейности и конкретности — в классической модели социалистического реализма обеспечивает их взаимную поддерживающую роль и формирует замкнутую утопию, где каждый элемент служит легитимации и воспроизводству партийной идеологии. Такая модель создает законченные сюжетные конструкции с четко обозначенными моральными ориентирами и обязательным разрешением конфликта в пользу идеала. В производственных фильмах 1970-х годов герой-одиночка, лишенный прочной связи с коллективом и наделенный требуемой эпохой радикальностью, хотя и демонстрирует верность общим установкам, тем не менее не достигает полного торжества идеи. Его

путь, по сути, обрывается на стадии диагностики и обнажения проблемных зон, но не завершается их окончательным преодолением, что принципиально отличает такие фильмы от утопически целостных картин сталинского периода. Изначальная «внешность»⁽⁴⁾ героя по отношению к коллективу и его вынужденная оппозиционность делают невозможным бесконфликтное слияние с трудовым сообществом, которое само по себе предстает неоднородным, внутренне противоречивым и способным выдвигать разные позиции — от поддержки до сопротивления.

Заключение

Подводя итог, следует отметить, что обновление производственной темы и переосмысление фигуры «человека со стороны» — от однозначного образа вредителя в 1930-х до сложного и противоречивого новатора 1970-х годов — привело к целому ряду конфликтов с официально закрепленным соцреалистическим канонам. Государственная идеология продолжала настаивать на возвращении к классическим социалистическим принципам, пытаясь объединить их с вызовами модернизации и научно-технической революции. Однако социокультурные изменения в обществе, снижение идеологической мотивации, а также влияние художественных традиций оттепельного периода существенно ограничивали возможности идеологического канонического нарратива.

В результате усложнения производственной темы классический соцреалистический канон начинает демонстрировать внутренние противоречия. Главный герой, «человек со стороны», перестает быть носителем массовой народности, а его личные амбиции и жизненные

(4) Здесь стоит отметить и кинематографическую характеристику внешности героев. В подборе актеров на роли новых руководителей в противовес некоторой расслабленности типажа оттепели (И. Смоктуновский, С. Любшин, Д. Банионис и др.) преобладает подчеркнутая брутальность исполнителей 1970-х — О. Янковского, В. Меньшова, Е. Киндинова, Л. Дьячкова, А. Джигарханяна и других. Их собранность и внешняя уверенность призваны нейтрализовать оттенок внутренней рефлексии, свойственной героям предшествующего десятилетия. И напротив, именно врожденная задумчивость актера придает фильму чуждую для жанра глубину — как в случае с героем В. Заманского в картине «Здесь наш дом», чей взгляд неизменно обращен внутрь себя.

цели оказываются часто далеки от задач коллектива. Такая оторванность подтверждается неустроенностью его личной жизни и приводит к неопределенности финала, в котором отсутствует традиционный для соцреализма четкий оптимистичный вектор. Появление же такого героя не приносит гармонии и в жизнь окружающих — напротив, оно ставит коллектив и близких перед неразрешимыми вопросами, порождая внутренние конфликты и заставляя сомневаться в существующих порядках. Таким образом, производственное кино 1970-х не удовлетворяет идеологическим запросам власти, не создавая образцовой утопии советского производства, а скорее фиксирует процесс кризиса и противоречий.

Соцреалистический канон в этом контексте раскрывается как жесткая система, неспособная адекватно интерпретировать новые социальные и культурные реалии. Такая ситуация свидетельствует о необходимости переосмысления советской художественной политики и открывает пространство для более сложных и неоднозначных кинематографических повествований, отражающих глубинные изменения в советском обществе.

Источники:

- 1 Дело фильма «Здесь наш дом» (1 и 2 серии) («Инженер Чешков»), («Человек со стороны»), («Будущее рождается в цеху»), («Современная хроника»), («Неудобный человек»). Автор сценария И.М. Дворецкий. Режиссер-постановщик В.Ф. Соколов: 1973 // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2333. Л. 1–48.
- 2 Дело фильма «Обратная связь». Автор сценария А.И. Гельман. Режиссер-постановщик В. Трегубович: 1976 // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 3872. Л. 1–58.
- 3 Отзывы прессы о спектакле «Человек со стороны» // РГАЛИ. Ф. 2908. Оп. 3. Ед. хр. 111. Л. 1–87.
- 4 *Шауро В.Ф.* Записка «О современном состоянии советской кинематографии»: 1968 // РГАНИ. Ф. 5. Оп. 60. Д. 60. Л. 11–12.

Список литературы:

- 5 *Белодубровская М.* Не по плану: Кинематография при Сталине / Пер. с англ. Л. Мезеновой. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 264 с.
- 6 *Брик О.М.* О занимательности // Кино. 1933. № 27. С. 2–3.
- 7 Встречный. Как создавался фильм: Сборник статей / Ред. Ш. Ахушков. М.: Кинофотоиздат, 1935. 147 с.
- 8 *Иванова В.* Разговор не по душам // Советский экран. 1975. № 4. С. 3–5.
- 9 *Каспэ И.М.* «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение. 2017. Т. 16. № 3. С. 174–206.
- 10 *Каспэ И.М.* В союзе с утопией: Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 432 с.
- 11 *Катинов В.* Украинфильм // Кино. 1934. № 32. С. 2–3.
- 12 *Колганов А.И.* Три модернизации в России и наше время // Политический класс. 2005. № 11. URL: http://www.zlev.ru/69_64.htm (дата обращения 08.06.2025).
- 13 *Котик Н.В.* Социокультурная природа канона: опыт искусства и кинематографа сталинской эпохи // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 2 (56). С. 22–35.
- 14 КПСС. Съезд (24; 1971; Москва): Стенографический отчет: В 2 т. Т. 2. М.: Политиздат, 1971. 592 с.
- 15 Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: Документы / Рурский ун-т (Бохум, ФРГ), Ин-т рус. и сов. культуры им. Ю.М. Лотмана, Федер. арх. агентство, Рос. гос. архив соц.-полит. истории; отв. сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005. 1120 с.
- 16 *Кулагин О.И.* Проблемы трудовой мотивации работников лесной промышленности Карелии в конце 1960-х – 1970-х гг. // Среднерусский вестник общественных наук. 2012. № 1. С. 163–172.

- 17 *Малышев В.С.* Герой, социум и история в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 3 (53). С. 8–17.
- 18 *Мейстер Г.И.* «Второй дебют, которого тоже не было»: цензурная история фильма «Принимаю бой» С.Г. Микаэляна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С. 135–161. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-2-135-161>.
- 19 *Ногина Е.В., Ушмаева К.А.* Механизмы хищения государственной собственности в условиях плановой экономики 1930-х годов // Преподаватель XXI век. 2020. № 4-2. С. 322–334. <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2020-4-322-334>.
- 20 Советская кинематография выполнила план 1939 года // Кино. 1940. № 1. С. 1.
- 21 *Сохань И.В., Гончаров Д.В.* Социокультурная инженерия тоталитаризма: советский гастрономический проект // Полития. 2013. № 2 (69). С. 142–155.
- 22 *Сутырин В.В.* Проблемы планирования // Пролетарское кино. 1931. № 8. С. 4–16.
- 23 Тематический план // Правда. 1939. № 92. С. 3.
- 24 *Товстоногов Г.А.* Необычное заседание парткома // *Гельман А.И.* Премия: Киносценарий. М.: Искусство, 1976. С. 3–11.
- 25 *Щербенок А.В.* ИмPLICITный зритель сталинского кино как субъект идеологии // Человек и личность в истории России, конец XIX–XX век: Материалы международного colloquia (Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года) / Редкол. Т.А. Абросимова и др. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 426–436.

Sources:

- 1 Delo fil'ma "Zdes' nash dom" (1 i 2 serii) ("Inzhener Cheshkov"), ("Chelovek so storony"), ("Budushchee rozhdaetsya v tsekhu"), ("Sovremennaya khronika"), ("Neudobnyi chelovek"). Avtor stsenariya I.M. Dvoretiskii. Rezhisser-postanovshchik V.F. Sokolov: 1973 [The Case of the Film *Our Home Is Here* (Episodes 1 and 2) ("Engineer Cheshkov"), ("The Man from the Outside"), ("The Future Is Born in the Workshop"), ("Modern Chronicle"), ("Inconvenient Man". The Script Was Written by I.M. Dvoretzky. Directed by V.F. Sokolov: 1973]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2944, inv. 4, storage unit 2333, ll. 1–48. (In Russian)
- 2 Delo fil'ma "Obratnaya svyaz". Avtor stsenariya A.I. Gelman. Rezhisser-postanovshchik V. Tregubovich: 1976 [The Case of the Film *Feedback*. The Script Was Written by A.I. Gelman. Directed by V. Tregubovich: 1976]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2944, inv. 4, storage unit 3872, ll. 1–58. (In Russian)
- 3 Otzyvy pressy o spektakle "Chelovek so storony" [Press Reviews of the Play *The Man from the Outside*]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2908, inv. 3, storage unit 111, ll. 1–87. (In Russian)
- 4 Shauro V.F. Zapiska "O sovremenno sostoyanii sovetskoi kinematografii": 1968 [Note "On the Current State of Soviet Cinematography": 1968]. *RGANI* [Russian State Archive of Contemporary History], f. 5, inv. 60, storage unit 60, ll. 11–12. (In Russian)

References:

- 5 Belodubrovskaya M. *Ne po planu: Kinematografiya pri Staline* [Not According to Plan: Filmmaking under Stalin], transl. from English L. Mezenova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2020. 264 p. (In Russian)
- 6 Brik O.M. O zanimatel'nosti [About Entertainment]. *Kino*, 1933, no. 27, pp. 2–3. (In Russian)
- 7 *Vstrechnyi. Kak sozdavalsya fil'm: Sbornik statei* [Counter. How the Film Was Created: Collection of Articles], ed. Sh. Akhushkov. Moscow, Kinofotoizdat Publ., 1935. 147 p. (In Russian)
- 8 Ivanova V. Razgovor ne po dusham [Not from the Heart Conversation]. *Sovetskii ehkran*, 1975, no. 4, pp. 3–5. (In Russian)
- 9 Kaspe I.M. "Ya est'!": pozdnesovetskoe kino cherez prizmu relyatsionnoi sotsiologii Harrisona Waita (et vice versa) ["I Am!": Late Soviet Cinema through the Prism of Harrison White's Relational Sociology (et vice versa)]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2017, vol. 16, no. 3, pp. 174–206. (In Russian)
- 10 Kaspe I.M. *V soyuze s utopiei: Smyslovyye rubezhi pozdnesovetskoi kul'tury* [In Alliance with Utopia: Semantic Frontiers of Late Soviet Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 432 p. (In Russian)
- 11 Katinov V. Ukrainfil'm [Ukrainfilm]. *Kino*, 1934, no. 32, pp. 2–3. (In Russian)

- 12 Kolganov A.I. Tri modernizatsii v Rossii i nashe vremya [Three Modernizations in Russia and Our Time]. *Politicheskii klass*, 2005, no. 11. Available at: http://www.zlev.ru/69_64.htm (accessed 08.06.2025). (In Russian)
- 13 Kotik N.V. Sotsiokul'turnaya priroda kanona: opyt iskusstva i kinematografa stalinskoj ehpokhi [The Socio-Cultural Nature of the Canon: The Art and Cinema of the Stalinist Era]. *Vestnik VGIK*, 2023, vol. 15, no. 2 (56), pp. 22–35. (In Russian)
- 14 KPSS. S'ezd (24; 1971; Moskva): Stenograficheskiy otchet: V 2 t. [CPSU. Congress (24; 1971; Moscow): Stenographic Report: In 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Politizdat Publ., 1971. 592 p. (In Russian)
- 15 *Kremlevskii kinoteatr: 1928–1953: Dokumenty* [The Kremlin Cinema: 1928–1953: Documents], Ruhr University (Bochum, Germany), Yu.M. Lotman In-t of Russian and Soviet Culture, Federal Arch. Agency, Russian State Archive of Social and Political History, comp. K.M. Anderson, L.V. Maksimenkov. Moscow, ROSSPEN Publ., 2005. 1120 p. (In Russian)
- 16 Kulagin O.I. Problemy trudovoi motivatsii rabotnikov lesnoi promyshlennosti Karelii v kontse 1960-kh – 1970-kh gg. [Problems of Labor Motivation of Forest Industry Workers in Karelia in the Late 1960s – 1970s]. *Srednerusskii vestnik obshchestvennykh nauk*, 2012, no. 1, pp. 163–172. (In Russian)
- 17 Malyshev V.S. Geroi, sotsium i istoriya v otechestvennom kinematografe 1960–1970-kh godov [Hero, Society and History in Russian Cinema of the 1960s and 1970s]. *Vestnik VGIK*, 2022, vol. 14, no. 3 (53), pp. 8–17. (In Russian)
- 18 Meister G.I. “Vtoroi debyut, kotorogo tozhe ne bylo”: tsenzurnaya istoriya fil'ma “Prinimayu boi” S.G. Mikaelyana [“The Second Debut that Also Never Happened”: The Censorship History of the Film *I Accept the Challenge* by S.G. Mikaelyan]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2025, no. 2, pp. 135–161. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-2-135-161>. (In Russian)
- 19 Nogina E.V., Ushmaeva K.A. Mekhanizmy khishcheniya gosudarstvennoi sobstvennosti v usloviyakh planovoi ehkonomiki 1930-kh godov [Mechanisms of Theft of State Property in the Conditions of the Planned Economy of the 1930s]. *Prepodavatel' XXI vek*, 2020, no. 4–2, pp. 322–334. <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2020-4-322-334>. (In Russian)
- 20 Sovetskaya kinematografiya vypolnila plan 1939 goda [Soviet Cinematography Fulfilled the Plan of 1939]. *Kino*, 1940, no. 1, p. 1. (In Russian)
- 21 Sokhan I.V., Goncharov D.V. Sotsiokul'turnaya inzheneriya totalitarizma: sovetkii gastronomicheskii proehkt [Sociocultural Engineering of Totalitarianism: Soviet Gastronomic Project]. *Politiya*, 2013, no. 2 (69), pp. 142–155. (In Russian)
- 22 Sutyrin V.V. Problemy planirovaniya [Problems of Planning]. *Proletarskoe kino*, 1931, no. 8, pp. 4–16. (In Russian)
- 23 Tematicheskii plan [Thematic Plan]. *Pravda*, 1939, no. 92, p. 3. (In Russian)
- 24 Tovstonogov G.A. Neobychnoe zasedanie partkoma [An Unusual Meeting of the Party Committee]. Gelman A.I. *Premiya: Kinostsenarii* [The Award: Screenplay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 3–11. (In Russian)
- 25 Shcherbenok A.V. Implitsitnyi zritel' stalinskogo kino kak sub'ekt ideologii [The Implicit Viewer of Stalinist Cinema as a Subject of Ideology]. *Chelovek i lichnost' v istorii Rossii, konets XIX–XX vek: Materialy mezhdunarodnogo kollokviuma (Sankt-Peterburg, 7–10 iyunya 2010 goda)* [Man and Personality in the History of Russia, the End of the 19th – 20th Century: Proceedings of the International Colloquium] (St. Petersburg, June 7–10, 2010), ed. board T.A. Abrosimova et al. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2012, pp. 426–436. (In Russian)