

Л. Н. МАЗУР

ОБРАЗЫ СЕЛЬСКОЙ ИСТОРИИ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-1991 гг. ОПЫТ КОЛИЧЕСТВЕННОГО АНАЛИЗА

Автор исследует образы исторического прошлого российской деревни, транслируемые художественным кинематографом. На основе анализа кинотекстов советского периода были выделены черты, символы и сюжеты образа прошлого. В динамике показано изменение используемых в кино приемов и сюжетов, влияние этих образов на сознание советских людей и историческую науку.

Ключевые слова: художественный кинематограф, исторические фильмы, образы деревенского прошлого, эволюция образов.

Понятие «образ прошлого» сегодня часто используется для обозначения представлений о наиболее значимых исторических событиях, закреплённых в общественном сознании в форме устойчивого набора символов¹. Структура исторического образа как *абстрактно-символьной модели прошлого* включает такие базовые элементы как *имя* (знак) и *форму* (текстовую, иконографическую, аудиовизуальную). Важнейшим свойством образа выступает его *метафоричность* и *узнаваемость*, что обеспечивает реализацию коммуникативных функций. Поэтому исторические образы являются отражением своего времени, цивилизационных характеристик общества и меняются вместе с ними.

Изучению образов прошлого посвящена обширная литература, в которой рассмотрены как теоретические проблемы, так и конкретно-исторические реконструкции образов прошлого², позволяя глубже понять особенности восприятия истории. Образы могут отражать научную и/или ненаучную информацию и создают основу для мифа, т.е. между историческим образом и мифом, как основным концептом общественного исторического сознания, существует тесная взаимная связь. Преодолевая границы бесплотной идеальной конструкции (модели), образ наполняется жизненной силой и правдоподобием и превращается в миф – мощнейший регулятор общественного поведения и сознания. В этом процессе большую роль играет социальный заказ, который придает мифотворчеству организованный и управляемый характер. Образы прошлого, как и рождаемые ими мифы, важны для общества, поскольку

¹ Образ / Философский словарь [электр. ресурс]. URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/fil/o/obraz.html>

² Ассманн. 2004; Нора. 1999; Рикер. 2004; Образы прошлого..., 2003; История и память..., 2006; Диалоги со временем... 2008; Кознова. 2000; и др.

позволяют объяснить и оправдать нас в настоящем, т.е. они выполняют мировоззренческие функции, поддерживая идеологию и религию – две основные силы в борьбе за душу и сознание человека³.

Образы прошлого формируются в обществе из нескольких источников. Один из основных каналов их создания – историческая наука и образование как способ трансляции научных знаний; другой, не менее значимый канал – художественное творчество (искусство, литература, в XX в. – кинематограф). Можно выделить еще один канал – личный, связанный с передачей сведений о прошлом из уст очевидцев своим слушателям – детям, внукам, друзьям, соседям и пр. Длительное время именно этот механизм отвечал за формирование исторической памяти общества, в эпоху модерна его начинают дополнять и постепенно замещать образование, наука и искусство, пропаганда. В XX в. особое место занимают средства массовой информации, которые способствуют не только распространению научных знаний и тиражированию произведений искусства, но и мифов, идеологических и пропагандистских штампов.

Сила влияния различных каналов на сознание человека зависит от особенностей информационного потока: наука воздействует на рациональный уровень сознания и через систему научных понятий закрепляет в нем структурированный и логически непротиворечивый набор исторических представлений. Они создают каркас образа исторического прошлого. Художественные произведения (литература, искусство), обладая высокой степенью эмоционального воздействия, влияют на подсознание и внедряют в него как научные знания о прошлом, так и циркулирующие в обществе и поддерживаемые властью мифы. Значение данного механизма состоит в том, что он придает историческим представлениям жизненную силу и правдоподобие, они обретают плоть и кровь, переставая быть сухими научными фактами, воплощаясь в судьбы героев произведений, их мысли и поступки. Личностный информационный канал (устный или письменный, например, воспоминания) характеризуется высокой степенью доверия слушателя, который внутренне всегда отдает предпочтение очевидцам. Особую энергетику образы прошлого приобретают в том случае, если все три информационных канала дополняют друг друга, согласованно конструируя историческую картину, доказывая тем самым достоверность презентуемой образом информации.

Изучение исторических образов представляет собой сложную исследовательскую задачу. Она предполагает методологическую разработку модели «образа», выявление его структурообразующих элементов.

³ См., напр. *Боннел*. 2009.

При реконструкции образа важна семиотическая и внешне-событийная картина: знак/имя, форма и описание. Их мы и постараемся выделить при реконструкции исторического образа российской деревни.

Другой проблемой изучения образов прошлого выступает формирование адекватной источниковой базы: нужно привлечь такие источники, которые 1) позволяют оценить влияние на формирование образа всех факторов – научного, художественного, личностного; 2) обладают свойствами семиотичности и нарративности; 3) характеризуются массовостью, т.е. позволяют оценить степень воздействия образов на массовое сознание. К числу таких источников можно отнести художественные фильмы, которые по содержанию и происхождению являются синтетическим документом, отражающим научные и общественные представления и стереотипы, использующим в качестве элементов текста художественные образы, являющиеся продуктом коллективного творчества и обладающим программирующим воздействием на аудиторию⁴. При этом художественный кинематограф имеет дополнительные возможности конструирования исторических образов в сравнении, например, с литературой, т.к. позволяет их визуализировать в движении.

Интерес к феномену кино и его информационному потенциалу возрастает, и сегодня можно выделить несколько научных направлений, в рамках которых с различных позиций исследуется художественный кинематограф – это киноведение, социология кино, культурология, искусствоведение, визуальная антропология⁵. Историки пока остаются в стороне, высказывая вполне понятные опасения относительно возможности использования кинотекстов в качестве исторических источников, поскольку они транслируют вымышленную реальность⁶. Тем не менее, все чаще появляются работы, в которых кинодокументы вполне успешно привлекаются к изучению различных исторических тем по советской истории⁷. Активно это направление развивается в зарубежной историографии, где период споров о возможности привлечения кино для изучения исторических сюжетов уже остался в прошлом и идет конструктивный процесс включения их в научный оборот⁸.

⁴ См. подробнее: *Жабский*. 2009; *Жиро*. 2012; *Мириманов*. 1997; *Разлогов*. 2010; *Соколов*. 2008; *Социология и кино*, 2012 и др.

⁵ См.: *Разлогов*. 2010; *Маматова*. 1995; *Ларс*. 2009; *Закревский*. 2004; *Зоркая*. 2010; *Богданов*. 2009

⁶ См.: *Евграфов*. 1973; *Магидов*. 2005; *Кабанов*. 1997 и др.

⁷ См.: *Дашкова*. 1999, 2004; *Димони*. 2003; *История страны/история кино*, 2004; *Сальникова*. 2009, 2010.

⁸ См., напр.: *The history ...*, 2009.

Основным камнем преткновения в отношении кино остается слабая разработанность методических аспектов изучения кинодокументов, поскольку привычные для историков технологии анализа письменных документов здесь недостаточны. Наиболее интересные и перспективные подходы предложены в рамках визуальной антропологии, они позволяют адаптировать привычный для историков инструментарий к анализу визуальной информации⁹. Основная опасность, которая подстерегает историка на данном пути – превращение исторического дискурса в искусствоведческий, оторванный от исторической реальности. Методика изучения художественных кинотекстов должна учитывать и использовать приемы киноведческого анализа, но с другой целью – для реконструкции прошлого, в том числе его образов. В этом случае важен каждый документ, который сохранился, независимо от его художественной ценности. Высокие произведения искусства обладают высоким эвристическим потенциалом, достигая уровня типизации и обобщения, сопоставимого с научным. Киноленты, относящиеся к категории массового производства (а их большинство), отражают общественные стереотипы, что не менее важно для понимания времени создания этих фильмов и образа эпохи.

Художественный фильм можно рассматривать в качестве исторического источника в разных планах. Он может быть использован: во-первых, для реконструкции собственно исторической реальности, а также (во-вторых) для воспроизведения образов прошлого, т.е. как историографический источник, презентующий научные и общественные представления о прошлом. В первом случае мы имеем дело с фильмами, отражающими события в режиме реального времени. В кинопрокате их называли: «фильмы на современную тему». Мы их будем обозначать термином *актуальные*. Во втором случае речь идет о *ретроспективных* фильмах, в которых использовался исторический сюжет¹⁰. *Актуальные* фильмы являются уникальным источником, позволяющим реконструировать разные стороны повседневности (быт, обстановку, образ жизни, поведение, отношения людей), а также декларируемые обществом и государством ценности, выделить существующие проблемы и предлагаемые способы их решения. Следует подчеркнуть, что актуальные фильмы участвуют в формировании исторических образов у последующих поколений зрителей, которые воспринимают эти фильмы уже как свидетельство истории. Вторая группа фильмов (ретроспективные) интересна с точки

⁹ См.: Усманова. 2007.

¹⁰ Подобная классификация использовалась в советском кинопроизводстве и кинопрокате и представляет интерес в источниковедческом плане.

зрения изучения транслируемых образов прошлого. Именно их мы возьмем для реконструкции представлений об истории российской деревни.

Нужно сразу отметить, что кинематограф возник как городское искусство, что непосредственно отражалось в его репертуаре. По мнению Н. Зоркой, кинематограф можно рассматривать как символ современного урбанизма¹¹. Поэтому деревенская тема появилась не сразу и всегда находилась на периферии интересов кинематографического сообщества. Всего с 1920 по 1991 гг. по сельской тематике (ретроспективной и актуальной) было создано около 730 кинолент, что составляет приблизительно 11% от общего объема кинопродукции (см. табл.1). Самый сильный всплеск интереса к деревне наблюдается в 1930-е гг. и в хрущевский период – время наиболее активных аграрных преобразований.

Исторические/ретроспективные фильмы составили в среднем 36,2% от общего числа художественных лент, посвященных деревне (см. табл.1). В зависимости от времени создания их доля могла возрастать. Так, например, в 1920-е гг. более половины деревенских фильмов были историческими. В дальнейшем их удельный вес сокращается, что во многом было связано с затратностью и сложностью создания исторических картин, а также ориентацией кино на преимущественное отображение современности – будней и подвигов социалистического строительства. Большой удельный вес деревенских ретроспективных фильмов (до 50 %) отмечается также в позднесоветский период (1985–1991 гг.), когда на первый план выходит функция познания как ответ на потребность общества разобраться в своем прошлом, переосмыслить его.

Таблица 1. Динамика кинопроизводства в СССР в 1920–1985 гг.*

Годы	Всего фильмов	Фильмы с деревенской тематикой	Удельный вес к общему количеству фильмов, %	Число ретроспективных деревенских фильмов
1920 – 1928	228	26	11,4	14
1929 – 1940	412	78	18,9	14
1941 – 1945	159	11	6,9	2
1946 – 1952	110	14	12,7	4
1953 – 1964	809	113	14,0	26
1965 – 1985	3214	360	11,2	140
1986 – 1991	1494	128	8,6	64
Итого	6426	730	11,4	264

*Составлено по материалам Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия (изд. 2-е, 2003).

Такая динамика интереса к историческим сюжетам не случайна: она определялась задачами, которые вставляли перед кинематографом в

¹¹ Зоркая. 2010. С. 127.

разное время. С учетом этого момента в развитии ретроспективного деревенского кино можно выделить два этапа:

1) 1920–1950-е гг. – время, когда сюжетная канва ретроспективных картин была преимущественно ориентирована на досоветское прошлое. Соответственно, воспроизводились в основном события, связанные с классовой борьбой крестьян, обоснованием исторической вины помещиков и крепостников, оправданием политики уничтожения эксплуататорских классов. Такой социальный заказ вполне объясним. Основная задача кино того времени – пропаганда советских ценностей, достижений социализма, которые были более очевидными на фоне контрастного противопоставления прошлому. Поэтому все художественные средства были направлены на формирование образа темной, нищей, задавленной гнетом эксплуататоров деревни. Данный образ имеет глубокие исторические корни, уходящие в культурный раскол российского общества, порожденный реформами Петра I, а позднее усиленный народнической идеологией и марксизмом, в контексте которых деревня воспринималась как оплот отсталости, невежества («идиотизма деревенской жизни»). Такое представление долгие годы определяло отношение к деревне в массовом сознании и в исторической науке;

2) в 1960–1980-е гг. объектом экранизации становится преимущественно советская история и процессы социалистической модернизации деревни: прежде всего революция, НЭП, Гражданская война, коллективизация, Великая Отечественная война и послевоенное восстановление. Досоветская история деревни перемещается в область мифов, преданий, легенд и приобретает героико-романтические черты. В это время предпринимаются попытки создания исторических эпопей, задачей которых было показать путь российской деревни от темной и забитой к современной социалистической. В качестве основы формирования образов прошлого используются сложившиеся в обществе и науке, в том числе благодаря кино, устойчивые стереотипы об особенностях доколхозной и колхозной жизни, стремление показать сельскую историю как *историю борьбы* «света и тени», коллективного и индивидуального. Только в 1970-е гг. наблюдается поворот от истории событий к человеку в истории, что отразилось в тональности фильмов, оценочных суждениях, ревизии сложившегося образа сельской истории.

Бесправный мир дореволюционный деревни стал основной темой уже в 1920-е гг. Всего в **1920–1928 гг.** по сельской тематике были сняты 26 фильмов, в том числе 14 ретроспективных (см. табл.1). Чаще всего в них обыгрывались сюжеты о борьбе крепостных против помещиков (Сурамская крепость, реж. И. Перестиани, 1922; Помещик, реж. В. Гардин,

1923; Крылья холопа, Ю. Тарич, Л. Леонидов, 1926; В погоне за счастьем, М. Терещенко, 1927; Земля в плену, реж. Ф. Оцеп, 1927; Золотой клюв, реж. Е. Червяков, 1929; Каприз Екатерины Второй, реж. П. Чардынин, 1927; Кастусь Калиновский, В. Гардин, 1927). В фильмах были широко представлены образы народной стихии, исторически оправданного и неизбежного бунта, противопоставление богатых и бедных, эксплуататоров и эксплуатируемых. Эти оппозиции с оправданием «бессмысленности и беспощадности» русского бунта определяли семантику исторического кино вплоть до 1980-х гг. и в целом восходят к эстетике лубка с его типичными сюжетами, в том числе относящимися к разбойничьему циклу.

Наибольшее количество снятых в этот период фильмов приходится на 1927 г. – время принятия программы строительства социализма. Идеи закономерности классовой борьбы были чрезвычайно востребованы властью и должны были подготовить массовое сознание к мысли о неизбежности и прогрессивности перемен, необходимости подавления враждебных классовых элементов. Ретроспективные фильмы вполне успешно справлялись с этой задачей и дополнялись кинопроизведениями, где уже на современном материале обыгрывались сюжеты о борьбе с кулаком, их вредительской деятельности. Характерной чертой исторического кино этого времени было обращение к классическим литературным произведениям как основе для киносценариев, что повышало градус доверия. В 1920-х гг. были экранизированы, например, поэма Н. Огарева о сластолюбивом барине и трудной доле его крепостных (фильм Помещик, реж. Вл. Гардин, 1923), повесть Н. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» (Победа женщины, реж. Ю. Желябужский, 1927) и др.

Отечественному кинематографу всегда была свойственна опора на литературную традицию. Экранизировались как произведения классиков, так и современных писателей. Это, с одной стороны, задавало определенные художественные стандарты, а с другой – обеспечивало рекламу кинопродукции¹². В рамках экранизации оформились основные художественные типы российского кино – это экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация и экранизация-интерпретация¹³. Последовательность появления представленных типов определялась зрелостью кинематографа, а также социологическими характеристиками и эстетическими запросами зрителей. Первым появился лубок, ориентированный на непритязательные вкусы публики, затем – иллюстрация и следом уже – интерпретация, воспринимающая литературную основу как точку отсчета для авторского

¹² Об этом писали Б. С. Лихачев, Н. М. Иезуитов, Е. Теплиц, Л. и Ж. Шнитцеры, У. Грегор и др.

¹³ См. подробнее, *Зоркая*. 2010. С. 50–76.

осмысления сюжета и героев. Все три типа кино появляются уже в ранний период – до революции, существуют до сих пор и, наверное, будут существовать всегда, охватывая, в конечном счете, не только экранизации, но и фильмы, снятые по оригинальным сценариям. Они в целом связаны с основными функциями кино – развлечением, воспитанием, познанием. Соотношение рассматриваемых типов фильмов в структуре кинопроизводства свидетельствует о его зрелости и приоритетных задачах, что очень важно в контексте источниковедческого анализа.

В 1920–40-е гг. советский кинематограф, помимо перечисленных выше функций, был ориентирован преимущественно на задачи пропаганды, агитации и формирования новой мифологии, для реализации которой более всего подходила эстетика лубка. В результате в фильмах 1920-х гг. воссоздается картина исторического прошлого деревни, где преобладают образы нищеты и бесправия, борьбы с угнетателями и поиска лучшей доли. Они усиливаются жестким делением героев на положительных (крестьяне) и отрицательных (помещики), их противопоставлением и идеализацией. Бинарные конструкции, получившие этическую оценку и направленные на формирование новых норм и моделей поведения, оправдывающих борьбу со злом (классовую борьбу), составляли основу исторического мифа и способствовали вытеснению и замещению старых образов прошлого новыми. Учитывая, что основными зрителями фильмов этого периода были горожане, а личностный канал информации был перенасыщен впечатлениями военных лет, фактами разрухи после-революционного периода, не удивительно, что этот образ был достаточно легко усвоен городской публикой. Характерно, что в памяти крестьян жизнь в дореволюционной деревне воспринималась в более позитивном ракурсе и оценивалась как более благополучная и счастливая пора в сравнении с последующими годами коллективизации¹⁴.

Тенденции мифологизации сознания были свойственны и **кинематографу 1930-х гг.** Его отличие состоит в смене акцентов. Если в 1920-е гг. большинство деревенских фильмов были ретроспективными, то в 1930-е гг. их число резко сокращается. Всего за 1929–1940 гг. было снято 412 фильмов, из них 78 на сельскую тему (18,9%). Большая часть их была посвящена современной проблематике – коллективизации, борьбе с кулаком, а во второй половине 1930-х гг. – вопросам колхозного строительства, социалистического соревнования, формированию нового образа жизни и новых ценностей. Только 14 фильмов (18%) были историческими (см. табл.1). В них привычно тиражировались сюжеты о

¹⁴ Бердинских. 2011. С. 16-21, 27-28 (Воспоминания Бучихина И.Н., Свиной Д.Г., Мальцева И.А., Русова П.Н. и др.)

борьбе крестьян против угнетателей, построенные уже на *национальном* материале (Ануш, реж. И. Перестиани, 1931; Арсен, реж. М. Чиаурели, 1937; Кармелюк, реж. Ф. Лопатинский, 1931, реж. Г. Тасин, 1938; Колиивщина, реж. И. Кавалеридзе, 1933; Назар Стодоля, реж. Г. Тасин, 1937; Прометей, реж. И. Кавалеридзе, 1935; Соловей, реж. Э. Аршанский, 1937). Все фильмы были сняты в жанре историко-героической драмы, что задавало тональность подачи материала. По-прежнему преобладала литературная основа сценария, использование научных знаний по истории в основном ограничивалось воспроизведением бытовых деталей, особенностей одежды, обстановки. Новым в кинематографе 1930-х гг. стало обращение к событиям Октябрьской революции и Гражданской войны, т.е. помимо образа *крепостной деревни* начинает складываться образ *революционной деревни* (Клятва, реж. А. Усольцев-Граф, 1937; Дума про казака Голоту, реж. И. Савченко, 1937).

Общей чертой этих двух образов (помещицкой и революционной деревни) была расколотость деревенского мира на два непримиримых лагеря («своих» и «чужих»), которая закреплялась в общественном сознании и поддерживалась исторической наукой этого времени. Олицетворением «чужого» стал образ кулака, впитавший черты абсолютного зла и внешне, и внутренне (в фильме А. Довженко «Гармонь» отрицательный герой, враг колхоза подкулачник Хома – самый некрасивый персонаж в отличие от всех комсомольцев).

Если в 1920-е гг. советский кинематограф был преимущественно ориентирован на городского зрителя, то в 1930-е гг., благодаря появлению кинопередвижек и стационарной сети кинопроката, деревня становится одним из важнейших потребителей кино, особенно зрелищного, что оказывает влияние на стилистику и способ презентации информации. Для мифологизации сознания сельских жителей требовались художественные образы, связанные с элементами сказки, балагана, ярмарки, лубка, т.е. таких форм отражения реальности, которые были понятны и знакомы им. Приемы иллюстрации, основанные на принципах реализма, здесь были неэффективны и могли вступать в противоречие с личным опытом и коллективной памятью крестьян. В конце 1930-х гг. в качестве самостоятельного жанра появляются фильмы-сказки (По щучьему велению, реж. А. Роу, 1938; Василиса Прекрасная, реж. А. Роу, 1939; Сорочинская ярмарка, реж. Н. Экк, 1939), перенося прошлое деревни за грань реальности. Так закрепляется устойчивый образ деревни как явления истории, не имеющего перспектив в социалистическом обществе. Эти приемы использовались не только в ретроспективных картинах, но и в актуальных фильмах, отражающих колхозное строительство. В стилистике лубка бы-

ли сняты музыкальные комедии И. Пырьева (Богатая невеста, 1937; Сви-нарка и пастух, 1941), сказочные мотивы лежат в основе сюжета фильма «В поисках радости» (1939 г., реж. Г. Рошаль, В. Строева). Ненавязчивое соединение сказки с социалистической реальностью, характерное для сюжетов многих фильмов 1930–1940-х гг., снимало очевидное противоре-чие создаваемых образов и примиряло зрителей с вымыслом.

Военный и послевоенный период (1941–1952) небогат ретроспек-тивными сельскими фильмами (см. табл.1). При общем сокращении ки-нопроизводства и необходимости усиления пропагандистской функции кино неудивительно, что большинство картин были связаны с патриоти-ческими сюжетами, построенными на современном или историческом материале, а после войны – с задачами восстановления страны. Всего за это время было снято 269 фильмов, по сельской тематике – 25 (9,3%). К историческим, и то с большой натяжкой, можно отнести только шесть фильмов, большинство из которых сказочного содержания (Черевички, реж. М. Шапиро, 1944; Каменный цветок, реж. А. Птушко, 1946; Май-ская ночь, или Утопленница, реж. А. Роу, 1952), либо биографического плана (Богдан Хмельницкий, реж. И. Савченко, 1941; Тарас Шевченко, реж. И. Савченко, 1951). Единственным фильмом послевоенного време-ни, содержащим реальную историческую ретроспекцию сельской жизни первой половины XX в., является «Сельская учительница» (реж. М. Дон-ской, 1947) – картина о судьбе девушки, приехавшей в глухую сибир-скую деревню учить детей и посвятившей этому благородному делу всю свою жизнь. Презентуемый в картине исторический образ деревни дос-таточно фрагментарен, условен, построен на дихотомических акцентах (добра и зла) с жизнеутверждающим финалом.

Расцвет деревенского кинематографа приходится на 1950–1980-е гг., когда ежегодно создавалось не менее 15–20 фильмов (современных и ретроспективных) по сельской тематике. Особенностью этого этапа ста-ло то, что деревенское кино выделилось в самостоятельное художест-венное направление со своей проблематикой и эстетикой. В результате, на смену одному мифу, созданному в 1920–1930-е гг., приходит другой, ставший в известной мере порождением советской урбанизации. Пред-ставления о деревне как некоем идеальном мире, отличном от города, в целом были так же далеки от реальности, но уже с другим знаком. На эту задачу работали и ретроспективные фильмы, призванные показать тот трудный путь, который прошло крестьянство в XX веке: от темной заби-той деревни к новому светлому образу.

Хрущевская оттепель в целом характеризуется возросшим инте-ресом к прошлому, прежде всего революционному: оно получило отра-

жение в тематике ретроспективных фильмов, где в качестве эстафеты от сталинского времени перешли сюжеты о борьбе крестьян, постепенно дополняясь новыми темами. Всего в **1953–1964** гг. из 113 фильмов на сельскую тему было снято 26 исторических картин (23%), причем история советской деревни начинает заметно преобладать. Только в 1/3 картин обыгрываются традиционные сюжеты о дореволюционном прошлом деревни: борьбе крестьян с помещиками и угнетателями (Земля, реж. А. Бучма, 1954; Пламя гнева, реж. Т. Левчук, 1955; Триста лет тому..., реж. В. Петров, 1956; Атаман Кодр, реж. Б. Рыцарев, 1958; Олекса Довбуш, реж. В. Иванов, 1959); тяжелой доле крестьянства (Вольница, реж. Г. Рошаль, 1955; Гулящая, реж. И. Кавалеридзе, 1961). Новым в этих фильмах стало внимание к бытовым мелочам, обыденной жизни крестьян. Достаточно показательным примером может служить картина «Лурджа Магданы» (реж. Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе, 1955) – экранизация рассказа грузинской писательницы Э. Габашвили – очень трогательная и печальная история жизни бедной крестьянской семьи на рубеже XIX–XX в., в центре которой оказался маленький ослик, спасенный детьми. Уже здесь наблюдается тенденция к переходу от экранизации исторических событий к камерному изображению сельской жизни, к истории повседневности, но в контексте противостояния бедных и богатых, добра и зла с соответствующими нравственно-этическими акцентами.

Почти 2/3 ретроспективных фильмов этого времени посвящены важнейшим событиям советской истории. Причем по характеру изложения материала они подразделяются на две группы: 1) фильмы о событиях, т.е. ориентированные на создание эпических полотен о гражданской войне или коллективизации; 2) фильмы о людях, в которых заметно стремление показать человека на фоне крупных исторических событий (война, революция), поставить героя в ситуацию выбора, тем самым высветив его душевные качества. К первой группе можно отнести, в частности кинотрилогию реж. Н. Макаренко, рассказывающую об истории одного из первых колхозов Украины, охватившей события Первой мировой, Гражданской войны, коллективизации, Великой Отечественной войны (Кровь людская – не водица, 1960; Дмитро Горицвит, 1961; Люди не всё знают, 1963). Эпичность характерна и для других картин этого периода, в частности для фильма «Поднятая целина», снятого по роману М. Шолохова в 1959–1961 гг. реж. А. Ивановым; или картины «Бессмертная песня» (реж. М. Володарский, 1957), рассказывающей о судьбе красногвардейца, вернувшегося с войны в родное село и убитого кулаками. В них получила отражение официальная трактовка исторических событий, сформулированная еще в «Кратком курсе истории ВКП(б)».

Одновременно растет интерес к бытовым сюжетам, отношениям в семье, личности обычного человека. Так, в 1963 г. Е. Моргунов снимает (по рассказу М. Шолохова) свой единственный фильм «Когда казаки плачут», рассказывающий на языке комедии о «войне» между казаками и их женами, восставшими против грубости и насилия мужей. Сюжет разворачивается на хуторе в 1920-е гг., где появляется женщина-агитатор, и казачки под ее влиянием решают наказать своих мужей. Веселый рассказ о попытках казаков наладить свои семейные отношения совсем не вписывается в галерею официальных исторических полотен и приобретает вневременной контекст, хотя и развивает в определенном смысле тему «противостояния» – темного прошлого и светлого будущего.

В годы «застоя» (1965–1985) вырос общий объем кинопроизводства, увеличилось и количество фильмов о деревне (до 360), в среднем в год снималось рекордное число картин на эту тему – 18. Удельный вес исторических фильмов заметно вырос и составил 38,9% к общему количеству деревенских фильмов. Как и в предшествующий период, они поддерживают в своем большинстве исторические образы деревни, ставшие уже привычными, реконструирующими прошлое через проекцию классовой борьбы, с явным акцентом на событиях советской истории.

Новым явлением в 1970-е гг. стало появление многосерийных ретроспективных фильмов (сериалов), тяготеющих к эпической презентации прошлого. В 1971–73 гг. был снят многосерийный фильм «Тени исчезают в полдень» (реж. В. Краснопольский и В. Усков), ставший одной из первых попыток дать общую картину изменений в деревне за годы советской власти. Он был поставлен по роману А. Иванова, написанному в 1963 г. Несмотря на стремление показать историю Гражданской войны, коллективизации, послевоенного восстановления через судьбы героев, авторам фильма все же не удалось отойти от плакатных приемов изображения героев, очеловечить их образы. Красной нитью через все повествование проходит тема борьбы света и тени, коммунистического и буржуазного начала, которая раскрывается в контексте философских категорий «добра» и «зла». Подобный подход к подаче исторического материала сохранился и в более поздней экранизации А.С. Иванова «Вечный зов», поставленной теми же режиссерами в 1973–1981 гг. К этой категории также можно отнести фильм «Даурия» реж. В. Трегубовича (1971), рассказывающий о жизни забайкальского села накануне Первой мировой войны и в годы революции, и трилогию о нескольких поколениях семьи Строговых, снятую по роману Г.М. Маркова и охватывающую события от начала века до 1980-х гг. (Строговы, 1975–1976, реж. В. Венгеров, Соль земли, 1975, «Грядущему веку», 1985, реж. И. Хамраев).

Данные фильмы, дополненные другими произведениями о Гражданской войне, коллективизации, Великой Отечественной войне, презентуют устойчивые представления об истории, сложившиеся в общественном сознании и одобренные властью, основная задача которых показать безальтернативность исторического процесса, его однозначную прогрессивность и закономерность. Исторические события, объединенные образами героев в непрерывную необратимую реальность, формируют у зрителей осознание неизбежности победы добра над злом, появления нового мира, отличного от прежнего, дореволюционного.

Многосерийные фильмы получили большой общественный резонанс еще и потому, что демонстрировались по телевизору. Эра телевидения не только существенно расширила зрительскую аудиторию, но и включила кинокартины в бытовую ткань советской действительности, приблизив их к зрителю. Свой психологический эффект создавали сериалы, способствовавшие появлению ощущения близости, почти родства с полубившимися героями. Все это повышало градус доверия к транслируемой исторической информации, даже если она входила в противоречие с житейским опытом.

В отличие от сериалов фильмы *о дореволюционном прошлом* деревни, снятые в 1964–1985-х гг., все чаще обращаются к частной жизни, вопросам любви и ненависти, добра и зла, постепенно отказываясь от откровенно идеологизированных сюжетов. Это не свидетельствует об изменении системы ценностей: по-прежнему классовый подход остается основным критерием художественной значимости произведений. Меняется форма подачи материала, она становится более камерной, ориентированной, на чувства зрителя, его человеческое сопереживание.

Типичным примером такого прочтения истории может служить фильм реж. Б. Халзанова «В ночь лунного затмения» (1978), в котором события разворачиваются в XVII в. вокруг запретной любви героев, изгнанных из башкирского аула за нарушение древних обычаев. Подобные сценарии о трагических судьбах влюбленных, относящихся к разным социальным слоям, дополненные сюжетами о классовой борьбе, тиражировались десятками и нередко преподносились зрителю под видом легенды или притчи (Осетинская легенда, 1965, реж. А. Джанаев; реж. Ш. Манагадзе; Эдгар и Кристина, 1966, реж. Л. Лейманис; Кугитанская трагедия, 1975, реж. К. Оразсяхедов, Я. Сеидов; Хозяин Кырбая, 1980, реж. Л. Лайус; и др.). Так «история» досоветской деревни все более мифологизировалась и приобретала мелодраматическую тональность с сохранением образа противостояния богатых и бедных, старого и нового. Исторические сюжеты начинают также активно использоваться кинематографи-

стами (особенно, прибалтийскими) в качестве основы для создания зрелищных фильмов, снятых в жанре народной героической драмы, с переодеваниями, веселыми приключениями главных героев (Последняя реликвия, 1969, реж. Г. Кроманов; Слуги дьявола, 1970, Слуги дьявола на чертовой мельнице, 1972, реж. А. Лейманис; В клешнях черного рака, 1975, реж. А. Лейманис; Оборотень, 1983, реж. Э. Лацис; и др.).

Главное внимание деревенское ретроспективное кино 1964–1985 гг. уделяет советской истории, где преобладают традиционные сюжеты о Гражданской войне, борьбе с кулаками, становлении колхозов, Отечественной войне, целине (Анютиня дорога, 1967, реж. Л. Голуб, Пришел солдат с фронта, 1971, реж. Н. Губенко; Великие голодранцы, 1973, реж. Л. Мирский; Вкус хлеба, 1979, реж. А. Сахаров; Возращение, 1968, реж. В. Акимов; Белый танец, 1981, реж. В. Виноградов; Тревоги первых птиц, 1985, реж. Д. Нижниковская и др.). Однако, для них свойственны более сложные, чем раньше, психологические решения характеров героев, их взаимоотношений, больше внимания уделяется внутреннему миру человека, человеческим слабостям и недостаткам. Мир уже не делится однозначно на «хороших» и «плохих», появляется многоцветие, переходные тона, что придает психологическую достоверность создаваемым образам.

Особенностью этого этапа стало экспериментирование с цветом, режиссурой, операторской работой, формой подачи материала. Естественная игра актеров нередко сменяется на гротескно-стилизованную манеру, что уводит от реально-исторической реконструкции в область сказаний, легенд, притч с использованием библейских сюжетов. Примером может служить фильм «Вавилон. XX век» (1979) реж. И. Миколайчука, рассказывающий об украинской деревне второй половины 1920-х гг., где есть революционные матросы, коммунары, бедняки и кулаки – все герои исторической драмы того времени. Однако рассказ о создании коммуны в деревне и восстании кулаков пронизан библейскими образами. В Откровении Иоанна Богослова – «Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным». И в фильме деревня Вавилон – обитель греха, «край жестокий», где даже в святой праздник убивают. В центре повествования – вавилонская блудница, которая в любви нашла свое искупление. Есть и праведный мир – «коммуна», объединившая поэтов и мечтателей. Все смешалось. Как говорит один из героев: «Бывает, что и земной шар вверх ногами вертится». Восприятие истории как «столпотворения» отражает новый взгляд на процессы строительства нового мира.

В этом видится определенная закономерность. Если в 1920–1940-е гг. кино было *великим мифотворцем*, то в 1960–1980-е гг. кинематограф примеряет на себя функции *познания и осмысления* не только современ-

ных проблем, но и прошлого. Для решения этих задач одномерные образы и сюжеты были уже недостаточны. Отсюда – тематическое разнообразие, смешение жанров, поиски новых героев, которыми могли быть дети, старики, простые женщины, непутевые парни.

Ярким примером нового подхода к реконструкции истории может служить фильм «Бумбараш» (1971, реж. Н. Рашеев, А. Народицкий), снятый в жанре комедии-водевиля, но повествующий об очень серьезных вещах. Авторы фильма рассказали историю нового Иванушки (актер В. Золотухин), бродящего по фронтам Гражданской войны и толком не понимающего, что происходит. Это ощущение гражданской войны как бессмысленного убийства придает особый трагизм всем событиям фильма. Другой пример: фильм Л. Шепитько «Родина электричества» (1967), поставленный по новелле А. П. Платонова. Он рассказывает об электрификации села в начале 1920-х гг. Здесь нет истории в высоком понимании этого слова. Небольшой сюжет о том, как в деревне заработала динамо-машина, позволившая подвести воду к засыхающим полям, стал основой для понимания природы чуда – это то, что делаешь сам и своими руками.

В 1960–1980-е гг. с особой силой заявляет о себе национальный кинематограф. Причем фильмы украинских и прибалтийских кинематографистов, посвященные борьбе с националистическими движениями, можно выделить в особую группу – они создавали «национальные» образы прошлого, во многом отражавшие свой особый взгляд на события советской истории. Одним из первых в этом ряду стал фильм «Никто не хотел умирать» реж. В. Жалаквичюса (1965), в котором рассказывалась история четырех братьев, мстивших бандитам за смерть своего отца. Фильм стал во многом знаковым, т.к. в нем, несмотря на «идеологически правильную» подачу исторического материала, явственно прозвучал вопрос о цене победы, трагичности расколотого братоубийственной войной мира. Вслед за ним появляются другие картины об установлении советской власти в западных районах (Горькие зерна, 1966, реж. В. Гажиу, В. Лысенко; Лестница в небо, 1966, реж. Р. Вабалас; Белая птица с черной отметиной, 1970, реж. Ю. Ильенко; Тревожный месяц вересень, 1975, реж. Л. Осыка; Фронт в отчем доме, 1985; реж. Э. Лацис; и др.). Для них характерно отсутствие однозначных ответов на вопросы истории и личностно-трагическое восприятие описываемых событий.

Меняются и подходы к презентации таких заштампованных сюжетов как коллективизация. Новое осмысление получает само понятие кулака, хотя и явно невыраженное. Так, в фильме реж. Р. Нахапетова «С тобой и без тебя» (1973) весь сюжет разворачивается вокруг событий раннего этапа коллективизации, когда колхозное движение еще не пере-

росло в кровавое раскулачивание, есть только первые признаки грядущих бурь. В центре сюжета романтическая история любви комсомолки (М. Нелова), которую украл хуторянин (Ю. Будрайтис) и увез на свой отдаленный хутор. Так, комсомолка вместо колхоза попадает в хозяйство, которое в недалеком будущем окажется в списках кулацких. Но авторов не интересует эта тема. Они не задаются вопросом о цене коллективизации и ее смысле, может быть, сознательно уходя от него. Для режиссера важнее проследить историю взаимоотношений двух человек, относящихся к разным мирам, и процесс перерождения под влиянием любви хозяина-собственника в колхозника. В финале у зрителя остается твердая уверенность, что будущее героев фильма будет счастливым и безоблачным, поскольку они сами смогли преодолеть в себе кулацкое начало.

Интерес к исторической повседневности, жизни довоенной деревни в ее бытовых деталях и человеческом измерении с особой силой проявляется в 1980-е гг. Показательным с этой точки зрения выглядит фильм «Еще до войны» (1982 г., реж. Б. Савченко), снятый по повести В. Липатова. В нем рассказывается история не сложившейся любви деревенского парня и приехавшей из города девушки. Лиричность и поэтизация колхозной деревни усиливается знанием авторов и зрителей о надвигающейся войне, которая разрушит этот светлый мир. В фильме нет отголосков репрессий, которые происходили в стране в то время, нет отзвуков классовой борьбы – обязательного фона ретроспективного кино более раннего периода. Есть почти идиллическая картина благополучной жизни довоенного села, которая стала в брежневское время одной из мифологем исторической науки. Ужасы коллективизации и послевоенного прозябания деревни были уже незнакомы молодому поколению историков и кинематографистов. Оно формирует новые образы истории, отражающие успехи советской власти и в известной степени идеализирующие прошлое.

Другим примером ретроспективных фильмов «нового типа» является кинокартина реж. И. Поплавской, снятая по повести В. Распутина «Василий и Василиса» (1981). Фильм рассказывает о сложной судьбе деревенской женщины, ее нелегких отношениях с мужем, которого она выгнала перед войной, не выдержав пьянства и насилия, и простила только много лет спустя – на пороге смерти героя. Неторопливый рассказ о жизни и прощении, как вышем ее смысле, практически не затрагивает исторические события того времени, за исключением военного лихолетья. Весь историзм фильма строится на глубокой проработанности психологических образов героев, тщательном воспроизведении мелочей быта, обстановки, одежды, смене песенной традиции, которая сопровождает героев фильма в их жизненных ситуациях. Натурные съемки

и привлечение в качестве массовки жителей деревни создают атмосферу подлинности и достоверности рассказанной истории.

В 1980-е годы на заре перестройки и в ходе ее в кино складывается новый исторический образ деревни, относящийся к дореволюционному прошлому, более гармоничный, без акцентов на вопросах классовой борьбы, нацеленный на несколько идиллическую презентацию истории. Здесь проявились две основные тенденции – уход от восприятия прошлого только с позиций антагонистического противостояния классов и внимание к человеку, его внутреннему миру, частной жизни. Характерно, что в этом случае в качестве основы фильма активно использовались литературные произведения классиков XIX в., которые на исходе XX в. прочитываются новым поколением режиссеров по-новому. Одним из таких фильмов стала известная мелодрама «Формула любви» (1984, реж. М. Захаров), поставленная по мотивам повести А. Толстого «Граф Калиостро». События, повествующие о чудесах, приключениях, авантюристах и влюбленных, разворачиваются на фоне пасторального сельского пейзажа – помещицкой деревни, где крестьяне говорят по-латыни, играют в городки и искренне переживают за своих хозяев.

Позднее, в беспокойные 1990-е гг. прием неклассового прочтения А.С. Пушкина реализовал режиссер А. Сахаров в фильме «Барышня-крестьянка» (1995). Романтизм прозы Пушкина, раскрытый в жанре лирической комедии, формирует у зрителя мирную картину сельской жизни первой половины XIX в., в которой дворянская дочь и крепостная крестьянка – подруги, а повседневность поместья проходит в праведных трудах и заботах, где и помещики, и крестьяне делают свое дело и вполне довольны жизнью. Сельский мир Пушкина (помещика и владельца крепостных крестьян) на страницах многих его произведений предстает как «...пустынный уголок, // Приют спокойствия, трудов и вдохновенья, // Где льётся дней моих невидимый поток // На лоне счастья и забвенья». Это субъективное восприятие поэта, тем не менее, является отражением реальности, где отношения между помещиком и крестьянами не настолько антагонистичны, как это было принято показывать в исторических трудах или литературе, написанной в жанре критического реализма. Экранизация повести А.С. Пушкина в отечественном кино осуществлялась три раза: в 1912 г. (реж. П. Чердынин), затем в 1970 г. (телеспектакль, реж. Д. Лукова) и 1995 г. В сравнении с экранизацией 1970-х гг., где раскол деревенского общества на господ и подневольных крестьян все же весьма ощутим, в новом варианте экранизации создается образ гармоничного бесконфликтного прошлого.

Следует отметить, что отступление от принципов классовой борьбы как движущей силы истории, получило развитие в российской исторической науке 1990-х гг. В частности, опыт изучения такой темы как патернализм в общественных отношениях XIX века на примере помещичьих хозяйств или же частных горнозаводских предприятий¹⁵, говорит о том, что поиски социальной гармонии были свойственны представителям господствующего класса того времени. Может быть, здесь сказались плоды «просветительства» второй половины XVIII в., способствовавшие формированию гражданской ответственности у передовых представителей своего времени. Все это позволяет взглянуть по-новому на общество прошлого, в том числе на русскую деревню: с позиций синергетики любая система стремится к оптимизации и гармонии, но стабильность сменяется хаосом, когда обостряются все противоречия и «призрак коммунизма», классовая борьба снова начинает определять ситуацию. В этом плане кино второй половины 1980-х гг., рисуя гармоничные образы деревни прошлого, интуитивно подошло к пониманию цикличности исторического процесса раньше, чем историческая наука. И в этом видится эвристический потенциал художественных интерпретаций прошлого.

Годы перестройки оказались очень плодотворными с точки зрения ретроспективного кино, они составили около половины фильмов, снятых на сельскую тематику, из них около 2/3 было посвящено советской истории, чаще всего запретным ранее сюжетам – голоду, репрессиям, коллективизации, послевоенному восстановлению деревни.

Досоветская история получила отражение в 22 фильмах, причем 13 из них транслируют образы национальных историй. Особенно много снималось фильмов о благородных разбойниках – гайдуках, народных мстителях, в которых романтизируются народные борцы с властью. И здесь собственно уже неважно советская это власть или царская, в фильмах этого периода отражен общий протест против государственной машины как орудия насилия. Такой подход укрепляет прежнюю тональность художественного кино, ориентированного на трансляцию образов расколотого общества, но если раньше на первый план выдвигался концепт классовой борьбы, социального раскола, то в условиях перестройки упор делается на характеристику разрушающего влияния тоталитарного государства. Объективом кинокамеры было зафиксировано жесткое противостояние общества и власти конца 1980-х гг.

Наряду с явными бунтарскими мотивами в российском кинематографе все чаще предпринимаются попытки реабилитации исторической

¹⁵ См., например: Неклюдов. 2004.

картины прошлого с помощью создания образов социального мира. Среди кинематографистов стали популярны сценарии о жизни помещицкой усадьбы, дворянской культуре, возрождении православия (см., например: Господи, услыши молитву мою, 1991, реж. Н. Бондарчук).

Обзор ретроспективных советских фильмов, посвященных сельской тематике, свидетельствует о значительном потенциале художественного кино как носителя информации о способах формирования и семантике тех исторических образов, которые были одобрены властью и созданы научной и творческой интеллигенцией на разных этапах истории. Они имеют заметные отличия, выраженные в ключевых понятиях «классовая борьба» (образ 1920–1970-х гг.), «сельский мир» (1980-е гг.). Источниками их формирования стали социальный заказ власти; особенности научного осмысления исторических событий; авторские представления и личный опыт создателей фильмов. Дополняя и корректируя друг друга, они придавали образам прошлого устойчивые и достаточно достоверные историографические черты, способствуя формированию у зрителей определенного отношения к истории.

Дополнительную нагрузку в решении этой задачи выполняли актуальные картины, они формировали и корректировали образы прошлого для последующих поколений зрителей. Более того по истечении определенного времени актуальные фильмы начинают восприниматься как документальные свидетельства времени, не верить в которые практически невозможно. Так, например, фильмы конца 1950 – начала 1960-х гг. о деревне, такие как «Председатель» (реж. А. Салтыков, 1964), «Простая история» (реж. Ю. Егоров, 1960) и др., поднимавшие злободневные проблемы сельской жизни и рассказывающие без прикрас о сложной судьбе российской деревни, стали значимыми источниками формирования исторической памяти у поколений 1960–1980-х гг. Но можно найти и обратные примеры: стоит вспомнить споры о фильме «Кубанские казаки» (реж. И. Пырьев, 1949), которые развернулись еще в конце 1950-х и вновь возродились на исходе 1980-х гг. Дискуссия о правде «художественных образов», созданных в кино, оказалась исключительно полезной для понимания социальной обусловленности произведений искусства и функций кино.

В целом, презентация истории в кино в советский период непосредственно увязывалась с «задачами текущего момента» и работала на них. Прошлое должно было способствовать пониманию настоящего и поддерживать его, а иногда и оправдывать. В результате исторические реконструкции в кино, как правило, ограничивались более или менее досто-

верным воспроизведением общего антуража: одежды, обстановки, манеры речи и проч. Хотя и здесь можно говорить только об условной «историчности», поскольку зрелищный характер кинематографа влиял на выбор актеров, реквизита, съемочных декораций или натуральных съемок.

Что касается содержания и оценочных аспектов исторических событий, отражаемых в кино, то они всегда были подвержены жесткому идеологическому контролю и корректировке, соответствовали господствовавшей в науке парадигме. Но специфика художественных произведений такова, что за внешними «правильными» образами нередко виден авторский взгляд на события, часто в форме задаваемых вопросов, ответы на которые должен дать зритель. И они становились толчком к пересмотру устоявшихся исторических стереотипов.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ассманн Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М., 2004.
- Богданов А.К. Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.
- Боннел В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М., 2009. С. 183–215.
- Бердинских В. Повседневная жизнь русского крестьянства в XX в. М., 2011.
- Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинофильмах 1930 – начала 1950-х гг. // История страны / История кино / под ред. С. С. Секиринского. М., 2004.
- Дашкова Т. Ю. Визуальная интерпретация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11–12.
- Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории / под ред. Л. П. Репиной. М., 2008.
- Димони Т. М. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х гг. // Отечественная история. 2003. № 6. С. 91–104.
- Евграфов Е. М. Кинофотодокументы как исторический источник. М., 1973.
- Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг. М., 2009.
- Жиро Т. Кино и кинотехнологии // Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. ст. СПб., 2012.
- Закревский Ю. А. Наше родное кино. М., 2004.
- Зоркая Н. Кино. Театр. Литература. М., 2010.
- История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. М., 2006.
- История страны / История кино / под ред. С. С. Секиринского. М., 2004.
- Кабанов В. В. Источниковедение истории советского общества. М., 1997.
- Кознова И. Е. XX век в социальной памяти российского крестьянства. М., 2000.
- Ларс К. «Освобождение экрана»: советское игровое кино эпохи перестройки // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М., 2009. С. 414–428.
- Лотман Ю. М. Семносфера. СПб., 2004.
- Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания М., 2005.

- Маматова Л.* Модель киномифов 30-х гг. // Кино: политика и люди. 30-е годы. М., 1995. С. 52–78.
- Мириманов В.* Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М., 1997.
- Неклюдов Е.Г.* Уральские заводчики в первой половине XIX века: владельцы и владения. Нижний Тагил, 2004.
- Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб., 1999. С. 17–50.
- Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004.
- Образы* прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени / отв. ред. Л. П. Репина. М., 2003.
- Разлогов К.* Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. М., 2010.
- Сальникова Е.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы герои, сюжеты. М., 2010.
- Сальникова Е.* Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М., 2009. С. 335–359.
- Соколов В.С.* Киноведение как наука. М., 2008.
- Социология и кино / под ред. М. И. Жабского. М., 2012.
- Сорин-Чайков Н.* Предел прозрачности: черный ящик и антропология врага в ранней советологии и советскости // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М., 2009. С. 19–57.
- Усманова А.* Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С. 183–204.
- Цивьян Ю.* На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве, кино. М., 2010
- Шилова И. М.* И мое кино: Пятидесятые. Шестидесятые. Семидесятые. М., 1993.
- The history on film reader /ed. Marnie Hughes-Warrington. L. ; N. Y., 2009.
- Мазур Людмила Николаевна**, доктор исторических наук, зав. кафедрой документационного и информационного обеспечения управления Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина; Lmaz@mail.ru.