

Список литературы

1. Грушевой А. Г. Иудеи и иудаизм в истории Римской республики и Римской империи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. 484 с.
2. Солодовников В. В. Первые Галльские соборы. IV—V вв. М.: Духовная академия Содружества евангельских христиан России, 2008. 208 с.
3. Тюленев В. М. Максим Туринский: проповедник и его паства // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. № 1. С. 82—88.
4. Цивилева В. Е. Письмо Севера Меноркского: предварительные замечания // Cursor Mundi: человек Античности, Средневековья и Возрождения. Иваново, 2020. С. 5—13.
5. Bradbury S. Severus of Minorca. Letter on the Conversion of the Jews. Clarendon press. Oxford, 1996. 141 p.
6. Brown P. Christianization and religious conflicts // The Cambridge Ancient History. Vol. XIII. The Late Empire, A. D. 337—425 / ed. by A. Cameron. Cambridge University Press, 1997. P. 632—664.
7. Cameron A. Christian Conversion in Late Antiquity: Some Issues // Conversion in Late Antiquity: Christianity, Islam, and Beyond. Papers from the Mellon A. W. Foundation Sawyer Seminar, University of Oxford, 2009—2010. P. 3—22.
8. Parkes J. The conflict of the church and the synagogue: A study in the origins of anti-semitism. Cleveland and New York. The Jewish publication society of America, Philadelphia, 1961. 434 p.
9. Testa R. L. The Late Antique Bishop: Image and Reality // A companion to late Antiquity / ed. by P. Rousseau. Blackwell Publishing, 2009. P. 525—539.

УДК 85.374.3(2)6
 ББК 791.43.05(470)
 DOI: 10.46726/Н.2020.4.14

К. А. Юдин

СОВЕТСКАЯ КИНОПОЛИТИКА НА ЗАВЕРШАЮЩЕМ ЭТАПЕ «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ» (КОНЕЦ 1970 — НАЧАЛО 1990-Х ГГ.)*

В статье исследуется советская политика в сфере кинематографии / кинополитика, проводившаяся в конце 1970 — начале 1990-х гг. Показывается сложный структурно-функциональный облик кинополитики. С одной стороны, она выступала репрезентативным отражением и резонансом на события «холодной войны». С другой стороны, весомое значение приобретала творческая активность театрально-кинематографической интеллигенции, установление приоритетов и направлений ее деятельности, не укладывавшихся в линейные схемы. Автор приходит к выводам о планомерно нарастающей напряженности в отношениях между властью и кинематографистами, приведшей к деструкции советской системы кинопроизводства и политического строя в целом. На институциональном уровне это выразилось в острой оппозиции между официальными структурами — партийно-государственным аппаратом, контрольно-надзорными ведомствами, и общественными организациями, прежде всего,

© Юдин К. А., 2020

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РНФ научного проекта № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике холодной войны: компаративный анализ».

• Серия «Гуманитарные науки»

Союзом кинематографистов, который из факультативно-вспомогательной корпоративной организации все более начинал претендовать на самостоятельность и свободу в реализации кинопроизводственных инициатив. Устанавливается взаимосвязь внутренних и внешних факторов — перестройки 1985—1991 гг. и завершения «разрядки» в международных отношениях, усиливших противоречия между консервативно-охранительным и либерально-обновленческим курсом, коммерческими и идеологическими приоритетами при выстраивании советской кинополитики в отношении США и других стран.

Ключевые слова: советская кинополитика, «холодная война», перестройка, партийно-политический контроль, идеология, цензура, пропаганда, медиапространство.

K. A. Yudin

SOVIET CINEMA POLITICS AT THE FINAL STAGE OF THE «COLD WAR» (LATE 1970's — EARLY 1990's)

The article examines the Soviet policy in the field of cinematography / cinema politics, carried out in the late 1970s — early 1990's. The complex structural and functional aspect of film politics is shown. On the one hand, it acted as a representative reflection and resonance on the events of the Cold War. On the other hand, the creative activity of the theatrical and cinematic intelligentsia, the establishment of priorities and directions of its activity, which did not fit into linear schemes, acquired a significant importance. The author comes to the conclusion about the systematically growing tension in relations between the authorities and cinematographers. At the institutional level, this was expressed in a sharp opposition between official structures — the party and state apparatus, control and oversight departments, and public organizations, first, the Union of Cinematographers, which, from an optional auxiliary corporate organization, increasingly began to claim independence and freedom in implementation of film production initiatives. The interrelation of internal and external factors is being established — perestroika 1985—1991 and the end of «detente» in international relations, which have intensified the contradictions between the conservative-protective and liberal-renovation course, commercial and ideological priorities in building Soviet cinema politics with respect to the United States and other countries.

Key words: Soviet cinema politics, «cold war», perestroika, party-political control, ideology, censorship, propaganda, media space.

Одним из крупнейших конфликтов второй половины XX века является «холодная война». Особенно востребованным не только для очевидной пропаганды «нужных» ценностей и идеалов, продвижения конъюнктурных установок, но и для достижения долговременного когнитивно-коммеморативного эффекта стал кинематограф, превращавшийся одновременно и в зеркало, отражавшее течение социально-политического бытия, и в «молот», выковывавший новую «гиперреальность» [12]. «Холодное» противостояние сопровождалось идейно-политической и визуальной сегрегацией, делением общества с последующим формированием представлений о «своих» и «чужих». Образ врага/другого играл ключевую роль в производстве смыслов и пропаганде, что отражено в историографии [6—9, 13, 21—24, 26, 28, 29].

Управление кинематографией как информационным, медийным инструментом в годы «холодной войны» приобретало циклический и системно-институционализированный характер и в СССР, и в США. Конец 1970-х гг.

отмечен общим охлаждением советско-американских отношений, повлиявшим и на состояние медиапространства, кинематографический «климат». В закупочной политике СССР произошли кардинальные перемены, в основе которых лежал политико-идеологический расчет на взаимовыгодный, симбиотический информационный эффект. По-прежнему, как верно отмечает М. И. Косинова, «достаточно регулярно прокатывались фильмы капиталистических стран, но преимущество отдавалось уже Франции и Италии, чьи коммунистические партии считались наиболее влиятельными». И далее: «Нежелание советской кинематографии активно сотрудничать с США привело к тому, что в 1976 г. американские кинематографисты отказались принимать участие в Московском кинофестивале и вообще иметь какие-либо отношения с нами в области кино. Фильмы США, Англии, Западной Германии, пользующиеся у зрителей большим успехом, отныне проникали на наши экраны с огромным трудом. И главное — прокат был переориентирован на развлекательное кино, прежде всего французское» [14, с. 215].

В июне 1977 г. был разработан на основании специального Постановления ЦК КПСС и распространен «План организационных мероприятий по упорядочению и повышению политической бдительности сотрудников в/о «Союзэкспортфильм», напоминавший подобный стратегический документ, относившийся к сталинскому периоду (см. об этом: [28, с. 47]). Как и ранее, от сотрудников ведомств, курировавших развитие кинематографии, требовалось «выявлять факты создания и демонстрации антисоветских фильмов и принимать меры к прекращению этого» [20, оп. 26, д. 81, л. 62—64]. В январе 1978 г. Государственный комитет Совета Министров по кинематографии (Госкино СССР) предоставил отчет следующего содержания: «Принимаются меры для обеспечения выпуска фильмов, разоблачающих организуемые империалистическими кругами, маоистами, сионистами, идеологические диверсии против СССР и стран социалистического содружества, картин, направленных на воспитание у зрителя чувства бдительности и непримиримости к проискам буржуазной пропаганды...» [там же, л. 193].

В апреле 1977 г. секретарь правления Союза кинематографистов (СК) СССР А. В. Караганов, констатируя оживление советско-американского сотрудничества в сфере кинематографии после «паузы» 1971—1972 гг., тем не менее, делал в отчете неутешительный прогноз: «Пока положение таково, что усилиями антисоветской пропаганды, использующей неинформированность американских зрителей и читателей, незнание им новейших процессов и явлений советского кино, престижу нашего кино в США нанесен серьезный ущерб, широкое хождение получило противопоставления 20-х годов, как “золотого века” советской кинематографии, последующему ее развитию, которое трактуется как период подавления, угасания, стагнации...» [1, с. 99]. Кроме того, по словам председателя Госкино СССР Ф. Т. Ермаша, «некоторые фирмы отказываются продавать нам фильмы актуального социально-политического содержания, критически отображающие жизнь в капиталистических странах. Скажем, с американскими киномонополиями не удастся пока достичь договоренности о покупке на приемлемых условиях социальных произведений “Возвращение домой” и “День саранчи”, показанных вне конкурса на XII Московском международном кинофестивале» [15, с. 139].

26 апреля 1979 г. ЦК КПСС принимает постановление «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», в котором подчеркивалась исключительная роль СМИ, кинематографа в пропаганде

коммунистических ценностей [19, с. 4]. В 1980 г. Ф. Т. Ермаш подвел итоги «кинопятилетки»: «В минувшем пятилетии зрители увидели художественные кинокартины, разоблачающие антигуманную сущность буржуазного строя (“Бегство мистера Мак-Кинли”, “Кентавры”, “Ночь над Чили”, “Санта Эсперанса”), предупреждающие об опасности неонацизма (“Похищение «Савойи»”, “Жизнь прекрасна”). <...> Документальный кинематограф пропагандирует миролюбивую внешнюю политику СССР, ярко показывает борьбу Коммунистической партии и Советского государства за претворение в жизнь Программы мира, за разрядку международной напряженности (“ОСВ — надежда мира”, “Европа: шаги разрядки”, “Солдаты народа — солдаты мира”))» [10, с. 155].

В начале 1980-х гг., на фоне обострения внешнеполитической ситуации, в СССР происходит ужесточение идеологического контроля, особенно после июньского Пленума ЦК КПСС 1983 г. по идеологическим вопросам, в постановлении которого отмечалось: «В связи с осложнением международной обстановки западные страны все активнее стремятся использовать каналы культурного обмена для вмешательства во внутренние дела социалистических государств, протаскивания духовной отравы, поощрения деятельности различного рода отщепенцев, эмигрантского отребья. На Западе придумываются различные надуманные поводы к свертыванию культурных связей с социалистическими странами... Более тщательно следует подходить к подбору зарубежной продукции, которую мы получаем по культурному обмену. Ведь известно, что наряду с произведениями содержательными к нам попадают фильмы, пьесы издания, музыка, для которых характерна безыдейность, пошлость, художественная несостоятельность. Нельзя забывать, что здесь для нас на первом месте должен быть не *коммерческий, а политический подход*» [17, с. 68].

Как отмечают историки кино, «конец 70-х и начало 80-х гг., — прошли под знаком конфликтного противостояния этих двух взаимоисключающих (коммерциализации и политизации. — *К. Ю.*) концепций развития кино. По всем внешним признакам победила линия на коммерциализацию. Власти и подумать не могли о том, чтобы допустить развитие движения кино клубов, способствовать формированию “элитной” аудитории или разрешить хотя бы некоторым художникам создание фильмов, рассчитанных на образованную публику. Но, с другой стороны, идеологические вериги не позволяли и “коммерсантам” развернуться в полную силу. Цензурные рогадки и стремительно убывающие финансы резко ограничивали творческие и производственные возможности “массовиков”. Отдельные прокатные успехи, вроде картины “Москва слезам не верит”, не делали погоды, а телевидение продолжало стремительное наступление на свободное время населения» [9, с. 83—84].

Идеологический контроль над кинематографией приобретал все более формально-механистический характер, о чем свидетельствует хроника последних лет «холодной войны» на культурном «фронте». 20 января 1983 г. состоялось заседание секретариата Правления Союза кинематографистов СССР. Секретариат принял постановление «О задачах Союза кинематографистов СССР» на основании выступления нового генерального секретаря ЦК КПСС Ю. В. Андропова на ноябрьском пленуме ЦК КПСС и торжественном заседании в Кремле, посвященном 60-летию образования СССР. В постановлении использовалась привычная всем идеологическая риторика и призывы к традиционной рефлексии — ритуальной самокритике, направленной на то, чтобы театрально-кинематографическое сообщество смогло обуздать «самоуспокоенность

и благодушие», которые «проявляются в переоценке своих творческих успехов, особенно в отношении художественного решения крупных проблем современности...» [16, с. 98]. 19 апреля 1984 г. выходит стандартизированное Постановление ЦК КПСС и Совета Министров (СМ) СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» [там же, с. 155]. 7 августа 1986 г. Секретариат правления СК СССР на очередном собрании активно обсуждал вопросы укрепления внешних связей с зарубежными странами, также предполагавших повышение качества информационно-пропагандистской работы советских делегаций за рубежом [там же, с. 289]. В сентябре этого же года председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш направляет Президиуму Верховного Совета (ВС) СССР справку «О заключении планово-бюджетных и других постоянных комиссий...», в которой составляются масштабные планы экспортно-импортной деятельности и идеологической работы на ближайшие 4 года (1986—1990) [20, оп. 1, д. 1802, л. 69—71]. В аналогичном ключе были выдержаны оценки кинематографической конъюнктуры и в течение следующих двух лет.

В отчете VI съезда кинематографистов, прошедшего 5—6 июня 1990 г. [16, с. 654], признавалось реальное положение вещей — умирание советской киноотрасли в ее классических, ортодоксальных, институциональных, идейно-организационных формах, что было обусловлено утратой монополии КПСС по контролю над информационным пространством. «Резкая коммерческая переориентация фильмопроизводства и в особенности проката, дальнейшее вытеснение с экрана отечественной продукции, вымывание из репертуара кинопроизведений высоких художественных достоинств, рассчитанных на подготовленную аудиторию, вследствие глубоких негативных деформаций в структуре зрительского спроса» — вот далеко не полный перечень «откровенных признаний» работников кинематографической отрасли, тем самым, фактически, подписавших капитуляцию на кинематографическом фронте «холодной войны» [20, оп. 1, д. 1997, л. 84—99]. 28—29 мая 1991 г. состоялся III пленум совета федерации СК СССР, постановление которого констатировало следующие симптомы: «Засилье в кинопрокате зарубежных коммерческих лент (до 90 % репертуара), вытеснение ими советских игровых фильмов с киноэкранов, в первую очередь — лучших произведений некоммерческого типа; кризисное состояние отечественного неигрового кино, практически лишенного выхода на экраны» [16, с. 713].

Поэтому можно согласиться с позицией А. С. Барсенкова, а также другими авторами [18], которые отмечали, что к 1989 г. все советские уступки «воспринимались на Западе как вынужденное отступление экономически подорванного соперника» [4, с. 89], что сопровождалось «отрицанием ценностей социализма как общественной системы» [там же, с. 87] внутри страны. В среде советской театрально-кинематографической интеллигенции осмысление этих процессов приводило к особому мироощущению, синкретично-антиномичному эффекту новизны времени, его одновременно и разрушительной, и созидательной силы. Как полагала М. В. Безенкова, «отрицая “наследие коммунистического прошлого”, они (художники-кинематографисты. — К. Ю.) не отрицали принципы пропаганды и агитации советской власти: различного рода прямые и косвенные намеки, аллюзивные пророчества, общую метафизическую направленность фильмов в сторону развенчания многочисленных культов и провозглашения нового времени» [5, с. 53].

Несмотря на сохранение «островков» эфемерной ортодоксальности, общей тенденцией на медиапространстве становилась *планомерная американизация*, ментально-культурное раскрепощение, приведшее к дискредитации и опровержению правомерности и эффективности советских идеологических фильтров. «Переориентация государства на капиталистический лад, зарождающееся подражание Западу, — констатировал Н. Э. Шишкин, — влекли за собой смену нравственных приоритетов. В западной кинопродукции уже не различался призрак антисоветской угрозы» [27, с. 48—49]. Актер Д. Вивер так прокомментировал идейный климат в кинематографии: «До сих пор наше общение средствами кино строилось на лжи. Мне кажется, что и американцы русских, и русские американцев изображают в фильмах одномерно. Важно превратить эти схемы в живых людей, которых можно любить, которым можно сопереживать» [3, с. 135]. «Переход к геополитической парадигме перестройки, — отмечал Д. Г. Смирнов, — спровоцировал открытие семиотических границ, превратив, одновременно, артефакты культуры в товар, на который в изголодавшемся советском обществе, оказался колоссальный спрос. Мода (аналог голода) “усыпила” инстинкт интеллектуального самосохранения, позволив распространиться парадигме “американской мечты”» [22, с. 77]. Е. Стишова иронизировала: «Еще недавно картина о молодецких подвигах следователей ФБР могла быть истолкована как образец пропагандистской продукции, как талантливо упакованная идеологема, прославляющая американскую демократию. Но перестройка с ее драматическими национальными проблемами, похоже, перенастроила наш глаз. Настолько, что фильм Алана Паркера временами воспринимается как универсальный текст, в котором прочитываются и наши собственные ситуации. Шабаш куклуксклановцев — да это же митинг “Памяти”! А вот персонаж — ну до чего похож на разъяренного русофила на процессе Шеховцова против Адамовича! Да и морально-этическая коллизия “Миссисипи в огне” сегодня, быть может, актуальней для нас, чем для самих американцев» [25, с. 124].

В июне 1986 г. на волне решений V съезда Союз кинематографистов подверг жесткой критике деятельность подчиненного Госкино журнала «Искусство кино», которая явно была направлена на разоблачение «нерационального» институционального дуализма и примата Госкино в руководстве периодическим изданием. «Вместо делового, активного подхода к проблемам кинематографического процесса с его реальными сложностями журнал воссоздает на своих страницах искусственно оптимистическую, благодушную картину. Являясь одновременно органом Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР, журнал фактически отражает мнение кинокомитета, его оценки, неумеренно восхваляет произведения “неприкасаемых”, недоступных для серьезной критики киномастеров. <...>. Борьба идей на мировом экране получает лишь спорадическое, большей части “кампанейское отражение”» [16, с. 271].

В результате, через месяц, в июле 1986 г. Ф. Т. Ермаш и первый секретарь правления СК СССР кинорежиссер Э. Г. Климов направили в ЦК КПСС совместное ходатайство о передаче журнала «Искусство кино» из подчинения Госкино СССР в ведение СК СССР [20, оп. 1, д. 1803, л. 75—76]. Все это воспринималось руководителем кинокомитета как крайне деструктивные изменения. «Они (члены СК. — К. Ю.) меня спрашивали, — вспоминал Ермаш, — как думаете перестраиваться? Я спрашивал: в чем перестраиваться, в чем? Что, в Америке по-другому кино снимают? Там у них та же камера стоит, та же пленка печатается... Ну, хорошо, цензура мешает — отмените цензуру.

Это проще всего, это и сделали сразу. Но им потребовались какие-то кардинальные изменения... А я в то время думал только о том, чтобы они успокоились немножко и занялись делом. Но они решили управлять всем сами. Вот, придумали эту дурацкую схему общественно-государственного кинематографа. Я у всех спрашивал, что это такое? Общественность должна руководить государственной отраслью что ли?» [16, с. 270].

Все более выходявшаяся из-под контроля стихийная «демократизация» и разрушение сложившихся административно-институциональных схем, утрата авторитета Госкино перед «коллективным самоуправлением» сопровождалась глубинными кризисными явлениями и сбоями регулятивных механизмов и в других структурах. В июле 1986 г. Комитет народного контроля СССР в ходе проверки функционирования в/о «Союзэкспортфильм» выявил существенные недостатки в коммерческой деятельности организации, экспортные операции за 1984—1985 гг. были признаны полностью убыточными. Также были «вскрыты» факты нарушения финансовой дисциплины, номенклатурного «самоснабжения» [20, оп. 1, д. 1803, л. 75—76]. Еще в начале года, 18 февраля 1986 г., вышел приказ Госкино СССР «О совершенствовании подготовки отчетов о заграничных командировках и работы с ними в системе Госкино СССР», направленный на противодействие деидеологизации и нарушение режима информационной сегрегации, секретности, поскольку требования по повышению «политической бдительности», зондажа обстановки в «буржуазных странах» уже не только не поддерживались на прежнем уровне, но даже откровенно игнорировались. Как отмечалось в приказе, «в ряде отчетов скупно сообщается о ситуациях в кинематографиях стран командирования, не выявляются тенденции их развития. <...>. В нарушение установленного порядка, предписывающего сдавать отчеты только в Управление внешних сношений, командированные за рубежом ксерографируют их и рассылают адресатам по своему усмотрению, что связано с риском утечки информации, широкая огласка которой нецелесообразна» [там же, д. 1832, л. 12—13].

Поэтому, очевидно, осознав бессмысленность дальнейшего противодействия далеко зашедшим деструктивным процессам, после «студенческих революций» во ВГИКе, а также выхода на экраны еще целого ряда ранее запрещенных фильмов, отсутствия уверенности, что «наши ленты окажутся конкурентоспособными в американских условиях» [11, с. 123], в конце декабря 1986 г. председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш ушел со своего поста. В. И. Фомин полагает, что это было сугубо добровольное сложение полномочий [16, с. 339]. В 1988 г. подал в отставку с должности первого секретаря правления СК СССР и Э. Г. Климов, хотя новый председатель Госкино, А. И. Камшалов, «старался соблюдать правила новой игры и работать с секретариатом на паритетных началах» [16, с. 465].

Советское руководство упустило возможность для качественного совершенствования механизмов управления кинематографией и политико-идеологической системы в целом, проигнорировав все, даже весьма объективные и конструктивные суждения, оценки, поступавшие со стороны самих кинодеятелей. 3 января 1979 г. режиссер А. Михалков-Кончаловский направил в ЦК КПСС обстоятельную докладную записку и сопроводительное письмо, посвященные анализу роли кино в «борьбе двух систем» [2, с. 22]. Перечисляя уже известные препятствия для улучшения «холодной» культурной дипломатии в сфере кинематографии, связанные с бюрократической инерцией, ограниченностью ведомственных полномочий, избыточной

«ЦКовской» централизацией при реальном отсутствии координации усилий, Михалков-Кончаловский призывал кардинальным образом изменить стратегические и тактические задачи. По его мнению, следовало перейти к более гибкому и продуманному, подкрепленному научно-социологическими прогнозами, изучением запросов зарубежных зрителей, информационно-идеологическому воздействию на кинематограф, отказавшись от жесткого, прямолинейного «лобового» давления как на страны социалистического «лагеря», так и от фрондирования с капиталистическим медиапространством. «Чтобы успешно бороться с таким соперником, как кинематограф США, — отмечал он, — мы должны проникнуть и на американский рынок, завоевать американского зрителя. Это задача — главная» [там же, с. 25]. И далее: «Мы должны готовить нашего зрителя к столкновению с чуждым для него миром. А для этого надо не прятать от него фильмы, идеологически и эстетически нам чуждые или даже враждебные, а вырабатывать в зрителе иммунитет к этой идеологии» [там же, с. 37].

Помимо этого, А. Михалков-Кончаловский был убежден в необходимости повышения как ведомственного, так и лично-персонального авторитета представляющих советскую кинематографию фигур путем расширения их самостоятельности и поощрения инициативы в налаживании международных кинематографических контактов. «...Для того, чтобы Смоктуновский или Ульянов были признаны актерами мирового класса, они должны сняться не в югославских, не в норвежских, а именно американских фильмах, — писал он, — *поскольку, климат на мировых экранах определяется сейчас, как и прежде, американским кинематографом*» [там же, с. 30]. Указывал он и на другую немаловажную проблему — унижительное материальное положение ведущих советских актеров, из-за которого «у зарубежных специалистов возникает пренебрежительное отношение к нашим киноработникам как к людям низшего сорта» [там же, с. 33].

На волне резонанса от достижений советских кинематографистов и непосредственно успеха вышеупомянутого А. Михалкова-Кончаловского, четырехсерийная мелодрама которого, «Сибириада» (СССР, 1978), была удостоена специального приза («Гран-при») на XXXII международном кинофестивале в Каннах в июне 1979 г., удалось установить коммуникацию с известным американским режиссером Ф. Ф. Копполой. После фестиваля с ним «состоялся обмен мнениями о создании совместного советско-американского фильма, посвященного проблемам разоружения и способствующего разоблачению мифа о “советской угрозе” и укреплению взаимопонимания между народами» [там же, с. 114].

Однако, практического воплощения эти идеи не получили. Подготовка отчасти совместного проекта — мини-сериала «Петр Великий» (США, 1985/86), в котором советская сторона оказывала американской телекомпании «Эй-Би-Си» производственно-творческие услуги в виде предоставления научных и художественных консультантов, была омрачена инцидентами, отраженными в источниках. Советские инстанции — Владимирский обком КПСС, Управление обллита при Владимирском облисполкоме в г. Суздале, Госкино СССР — сообщали о допущенных американской кино съемочной группой нарушениях служебно-профессиональной и политико-дипломатической этики, что выразилось в попытках организовать несанкционированную съемку «фильма о фильме», «насаждать просионистские взгляды среди советских работников», стимулирования недостойного поведения — «отправления религиозных обрядов, пьянок, организуемых американцами» [там же, с. 902, 905].

Поэтому, партийно-государственное руководство продолжило прежний консервативно-экстенсивный курс, связанный с ретрансляцией привычной идеологической патетики, стремлением минимизировать проявления «враждебных взглядов» и творческого сепаратизма со стороны кинематографистов из стран социалистического «лагеря», опираясь на солидарность западноевропейских, в частности, итальянских кинодеятелей [там же, с. 334, 453—454]. При этом материальные и институциональные ресурсы также теряли свою эффективность. Количество копий советских фильмов, предназначенных для зарубежных учреждений, «в результате уменьшения со стороны Госкино СССР установленного для МИД лимита» в 1980 году уменьшилось с 48 до 35 фильмов в год с дальнейшей тенденцией на сокращение на следующий, 1981 год, почти вдвое по сравнению с действовавшими нормами [там же, с. 388—389].

Общим итогом «гласности», «демократизации» как главных элементов перестройки политической системы СССР в 1985—1991 гг. применительно к медиaproстранству стала сначала частичная парализация институционально-политических инструментов и правомочий, а затем и полный демонтаж государственных контролирующих ведомств на фоне тотальной деидеологизации, предопределившей выход советского кинематографа с арены «холодной войны».

Список литературы

1. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973—1978. Документы: в 2 т. Т. 2: 1977—1978. М.: РОССПЭН, 2012. 607 с.
2. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979—1984. Документы. М.: РОССПЭН, 2019. 998 с.
3. АСК: «Нет преград для сотрудничества» // Искусство кино. 1988. № 9. С. 134—138.
4. Барсенков А. С. Политика перестройки и реформирование советского общества в 1995—1991 гг. // Российская история. 2014. № 6. С. 77—98.
5. Безенкова М. В. Сущностные особенности отражения времени в перестроечном кино // Вестник ВГИК. 2012. № 11. С. 44—54.
6. Белов С. И. Образ «американского врага» в историческом дискурсе советского кинематографа как инструмент информационной войны против США в период «холодной войны» // Информационные войны. 2020. № 2 (54). С. 58—63.
7. Белов С. И. Образ Америки в советском историческом кинематографе периода Холодной войны // Дневник Алтайской школы политических исследований. 2019. № 35. С. 33—38.
8. Белов С. И., Жидченко А. В. Обращение к теме рабства в США в советском кинематографе периода «холодной войны» // Вопросы истории. 2020. № 7. С. 110—120.
9. Головской В. С. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. М.: Материк, 2004. 383 с.
10. Ермаш Ф. Киноэкран — зеркало эпохи // Свободная мысль. 2010. № 9. С. 147—162.
11. Карцева Е. «Новая модель кинематографа»: голливудский вариант // Искусство кино. 1988. № 9. С. 116—125.
12. Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика / под общ. ред. М. И. Жабского. М.: Канон+ 2010. 535 с.
13. Колесникова А. Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М.: РГГУ, 2015. 230 с.
14. Косинова М. И. Экспортно-импортные отношения советской кинематографии в годы «застоя» // Вестник Университета. (Государственный университет управления). 2016. № 12. С. 213—218.
15. Культурный обмен: 10 лет после Хельсинки. М.: Прогресс, 1985. 183 с.
16. Летопись российского кино. 1981—1991. М.: РООИ «Реабилитация», 2016. 736 с.

17. Материалы Пленума ЦК КПСС 14—15 июня 1983 г. Киев: Политиздат Украины, 1983. 80 с.
18. *Мирский Г.* Гласность погубила Советский Союз // Независимая газета. 1998. 30 янв.
19. Постановление ЦК КПСС от 26 апреля 1979 г. «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». М.: Политиздат, 1979. 14 с.
20. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2944. Госкино СССР.
21. *Смирнов Д. Г.* Война образов в символической политике холодной войны: семиологические аспекты // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2019. № 2 (19). Философия. С. 60—68.
22. *Смирнов Д. Г.* Культура когнитивной безопасности: семиодинамика образа в символической политике // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2019. Вып. 4 (13). Филология. История. Философия. С. 73—82.
23. *Смирнов Д. Г.* Символический этос международных отношений периода холодной войны в кинематографическом измерении: к постановке проблемы // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Вып. 1 (20). Филология. История. Философия. 2020. С. 116—128.
24. Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945—1989: коллективная монография / науч. ред. авт. коллектива О. С. Нагорная. М.: ПЭН, 2018. 445 с.
25. *Стишова Е.* Zoo, или Заметки не о кино // Искусство кино. 1989. № 10. С. 116—126.
26. *Федоров А. В.* Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. 389 с.
27. *Шишкин Н. Э.* Журнал «Искусство кино» (1986—1991): реидеологизация через призму зарубежного кинематографа // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018. № 3 (78). С. 44—49.
28. *Юдин К. А.* Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 — начало 1950-х гг.) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2018. Вып. 4 (18). История. С. 39—52.
29. *Юдин К. А.* Кинопроизводство в период «холодной войны»: некоторые тенденции российской и зарубежной историографии // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2019. Вып. 3 (12). Филология. История. Философия. С. 47—60.