

УДК 008**Трансформация образа «героя времени» в советском кинематографе второй половины XX века****Козинцев Максим Алексеевич**

Кандидат искусствоведения, аспирант,
кафедра искусствоведения,
Гуманитарный институт кино и телевидения,
125040, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32А;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Объектом исследования в данной статье является становление и изменение образа «героя времени» в отечественных кинокартинах. Рассматривается период с начала 1960-х годов до конца перестройки, то есть начала 1990-х годов. Автор проводит краткий анализ выдающихся кинокартин каждого десятилетия и на основе изменений в драматургии и жанрах выделяет ключевые характеристики героя. Для более точного понимания причин «деградации» образа героя времени на советском экране проводится анализ социальной и политической обстановки в мире, а также настроений в обществе. Благодаря сопоставлению фактов и исторических событий, грань изменения героя и его необратимого превращения в антигероя становится более видимой и осязаемой. Исследование проводилось с использованием методов наблюдения, сравнения, описания, а также группы общелогических методов. Анализ позволяет сделать вывод, что годы перестройки стали уникальным временем для советского кинематографа. Кино каждой эпохи создавалось в ответ на запросы общества, меняясь вслед за царившими настроениями. Эпоха сталинского кино считается самой «стерильной» из-за жесткой цензуры и большого количества картин, снимавшихся на заказ, герои которых были не ответом на запросы советских граждан, а идеалом, которому необходимо было следовать. В период «оттепели» этот идеальный герой наполнился личными чертами и надеждами советского человека. Исторические события и социально-политические изменения этого периода заставляли людей верить в скорое построение коммунизма, что вдохновляло режиссеров на творчество. Эпоха «застоя» стала самой длительной из рассматриваемых периодов. Реальный киногерой этого времени постепенно отделялся от коллектива, становился индивидуалистом, разочаровывался в своих надеждах и запутывался в жизни. В ответ на это появился фантастический герой, существующий в экранизациях фантастических и приключенческих романов. Центральной для исследования является эпоха перестройки, когда образ героя времени претерпел значительные изменения, отражая глубокие трансформации в обществе.

Для цитирования в научных исследованиях

Козинцев М.А. Трансформация образа «героя времени» в советском кинематографе второй половины XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 184-193.

Ключевые слова

Перестройка, кинематограф 80-х, эскапизм, социальная драма, конфликт поколений, СССР, экранный герой, общество 80-х, деградация героя времени, изменение общества.

Введение

В настоящей статье мы проследим трансформацию «героя времени» в советском кино от появления определённого клишированного тропа в 1960-х годах, до его деконструкции в эпоху «перестройки» на примере художественных кинопроизведений. Для анализа были выбраны картины, фокусирующиеся на реалистических, бытовых жанрах и сюжетах. Целью статьи является выявление ключевых исторических событий, прямо и косвенно повлиявших на процесс формирования запроса на развитие и трансформацию образов экранных персонажей. А также анализ процессов, происходивших в системе советской киноиндустрии.

Основное содержание

Особенный интерес вызывает вторая половина 1980-х годов, когда советские авторы были в значительной степени освобождены от государственной цензуры, и на экранах появились картины, отражающие эти перемены. Наш интерес не ограничивается выявлением типичных тропов, не использовавшихся ранее в языке советского кинематографа и ставших знаковыми для эпохи «перестройки», но в большей степени направлен на сложные процессы легитимизации личного в кинематографе и прослеживается развитие образа в связи с политическими и социально-культурными изменениями.

Тема исследования представляется актуальной, поскольку ввиду самой специфики кинопроизводства 80-х годов, в этот период было снято огромное количество картин, представляющий интерес для исторического и культурологического изучения, однако пока не освещенных в достаточной степени. Несмотря на то, что исследователи начали обращаться к исследованию истории киноиндустрии эпохи «перестройки» еще в конце 1990-х годов, многие темы еще не были подняты и структурированы. Подавляющее большинство исследований обращаются к конкретным темам и образам, а также обращаются к проблемам институциональных, художественных и идеологических практик кинопроцесса данного периода.

Особенно стоит выделить статьи группы авторов под руководством Д. Журковой и Е. Сальникова о смене вех в советском кино середины 1980-х - 1990-х [Журкова, 2022, 688], М. Безенковой об отражении особенностей времени в перестроечном кино [Безенкова, 2012, С. 44 – 54] и аналитическую работу М. Жабского о социокультурной драме в кинематографе 1969-2005 годов [Жабский, 2009, 776]. Однако самой трансформации характерного образа «героя времени» в связи с историческим процессом в интересующий нас период до сих пор было посвящено мало работ.

Чтобы лучше понять предпосылки, заложившие основы кино периода «застоя» и процессы, происходящие в нём, важно подробно рассмотреть, что происходило с культурой СССР с середины 50-х до середины 60-х годов.

В советском киноискусстве в результате «оттепели» в это время происходит радикальный разворот в сторону раскрытия и утверждения эмоционально-чувственного начала. На смену военной тематике и историческому кино приходит кино о простом человеке и его чувствах,

тревогах, потребностях в любви. Студенты, школьники, рабочие, учителя, работники театра и прочие новые для советского экрана герои все чаще появляются в кино. Возникает возможность для демонстрации чего-то личного и интимного на экране, такого как поцелуй, объятие двух возлюбленных или сокровенный разговор о чувствах. В 30-50-е годы XX века такие темы на экран не допускались, поскольку героем представлялся не отдельный человек, а, скорее, само общество и его проблемы, тоже общие для всех, а потому общественные – вынесенные на обсуждение и решение совместными усилиями. В период «оттепели» радости и проблемы, ранее обязательно озвучиваемые и подвергаемые товарищескому суду, стали личными и трансформировались в частные проявления внутренней жизни каждого отдельного человека. Вследствие чего произошла серьезная метаморфоза экранного героя времени. Изменения коснулись и оптики его восприятия. Новые герои, часто обычные люди, приходящие на главные роли в кинематографе, отражали настроение в обществе того периода.

И в эпоху «оттепели» все так же существовала масса табуированных тем, несмотря на это, кинематограф 60-х воспринимался современниками как очень свободный и открытый. Темы, нашедшие отражение на экране, «попали в точку» зрительского запроса.

Позднее, хотя мотив личных переживаний и чувств на экране, заданный «оттепелью», не продолжил развиваться, он не был и отменен. Многие темы и идеи, заложенные в кинематографе СССР 60-х, нашли свое продолжение на экране «застойного» периода. Но появилось и много новых идей, которые советские режиссеры умело воплощали на киноплощадке.

Происходит расцвет и переосмысление военных фильмов. В СССР 70-х годов уже выросло поколение, не заставшее войну и не ассоциирующее себя с ней, но хорошо помнившее её последствия. Воевавшее поколение ещё живо и испытывает смутную ностальгию по тем героическим временам, когда существовала четкая и понятная система координат «свой» - «чужой», «хорошо» - «плохо». Создаются как масштабные киноэпопеи, например, эпос Юрия Озерова из пяти фильмов о главных битвах Великой Отечественной «Освобождение», начатый в 1971 году, и «Они сражались за родину» Сергея Бондарчука. Так и камерные фильмы о личных переживаниях отдельных людей. Направление, которое задало кино «оттепели». Такие фильмы сильно отличаются от военного кино прошлых лет с точки зрения драматургии. Эпос и масштабность войны в них уходят с первого плана, главным действующим лицом становится простой человек. Будь то солдат, женщина, ждущая любимого с войны, сын полка или же генерал армии. Личный опыт переживания великой войны и пути к подвигу великой победы нашли свое отражение на киноэкране СССР эпохи «застоя». Появляются такие киноленты как «...А зори здесь тихие» Станислава Ростоцкого, «В бой идут одни старики» Леонида Быкова, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа и многие другие.

Стабильные 70-е дарят советским гражданам новых героев, больше комедийных картин и выход на широкие экраны авторского кино. На весь Советский союз гремят новые кинокомедии. Режиссеры Эльдар Рязанов, Георгий Данелия, Леонид Гайдай являют миру новые, самобытные кинофильмы, которые сейчас отнесли бы к жанру «драмеди». Героями кинокомедий «застоя» зачастую являются простые советские граждане, попавшие в достаточно необычные обстоятельства. Воспитатель в детском саду, который становится агентом под прикрытием, засланным в банду преступников – герой Евгения Леонова из кинофильма «Джентльмены Удачи». Простой студент Шурик, попадающий в водоворот захватывающих событий, в фильме «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» и увеличивающий градус приключений в следующей картине «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика». И обычный

советский человек Женя Лукашин, который в канун Нового года волей случая оказывается в Ленинграде и меняет свою жизнь в «Иронии судьбы, или с легким паром!». Простые, веселые, захватывающие и местами драматические приключения этих и многих других героев советской комедии 70-х собирали огромное количество зрителей по всей стране и быстро стали культовыми. Простота героев, их близость к простому человеку и добрый искренний юмор стали определяющими составляющими успешной советской комедии.

Также бурно развивается авторское кино, в советской культуре зажигается звезда Андрея Тарковского. «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» производят настоящий фурор и становятся культовыми. Данные фильмы нетипичны для советского экрана как со стороны драматургии, так и со стороны композиции. Тарковский говорит со зрителем о большом количестве вещей, достаточно сложным языком. Его картины глубоко философичны, наполнены символизмом и метафорами [Тарковский, 2021, 117]. Появление таких картин в советском прокате стало чем-то по-настоящему новым для зрителя.

Стоит отметить, что ситуация меняется под конец «застоя», на стыке 70-х и 80-х. На экране появляются такие фильмы, как «Осенний марафон» Георгия Данелии, где в центре сюжета мужчина, который не может определиться между женой и любовницей. Эта картина стала одной из первых, затронувших ранее запретные и табуированные темы. По ходу повествования мы не просто наблюдаем сложную ситуацию в личной жизни советского гражданина, но и на протяжении всего фильма рефлекслируем вместе с ним над моральным выбором между женой, с которой есть совместное имущество и уже взрослые дети, и молодой любовницей, которая искренне влюблена в него. Обе женщины хорошо знают о существовании друг друга и по-своему ведут борьбу за мужчину. А герой на протяжении всей картины не может принять волевое решение. Даже в финале, когда уже кажется, что все решено, он запускает спираль по новой и все остается на своих местах, там же, где и в начале картины.

Образ нерешительного гражданина, имеющего сложную и противоречивую личную жизнь был в новинку для советского экрана, во времена «оттепели» заполненного образами честных и горящих своим делом студентов, ученых и рабочих. Во времена «застоя» появились новые образы — нерешительные, интеллигентные, запутавшиеся в себе инженеры и конторские служащие (Виктор Зиллов из «Отпуска в сентябре», Новосельцев из «Служебного романа») и погруженные с головой в работу, жесткие начальницы больших предприятий (Калугина из того же «Романа», Катерина из «Москва слезам не верит»). И те, и другие — дети своего времени. Их измены, общее недовольство жизнью, либо болезненная заикленность на работе, это формы эскапизма, побега из неуютной реальности. Эти фильмы и герои легли в основу будущей культурной трансформации кино в СССР эпохи «перестройки», о чем следует поговорить подробнее. Историки кино отмечают, что «конец 70-х и начало 80-х гг., — прошли под знаком конфликтного противостояния двух взаимоисключающих концепций развития кино» [Головской, 2004, с. 83—84], на коммерциализацию и на политизацию. Цензура еще довлела над картинами, которые выходили на экраны кинотеатров, финансы картин зависели от одобренного бюджета, который с каждым годом сокращался. Все это привело к тому, что возможности кинорежиссеров сокращались, а коммерческое телевидение уверенно набирало обороты. Начал формироваться авторский запрос на новую схему кинопроизводства.

Прежде, чем мы произведем анализ трансформации экранного героя, необходимо более подробно изучить те общественно-политические явления 80-х годов, которые и стали катализатором как самой «перестройки», так и трансформации советского общества и культуры.

В 1979 году случилась ещё одна война, сильно повлиявшая на граждан советского союза.

СССР ввел в Афганистан свой военный контингент и начал военные действия на территории этого государства. Война продлилась десять лет, только официально забрала жизни почти 16 тысяч советских солдат, стала одной из причин постепенно нарастающего финансового кризиса, и покалечила огромное количество судеб. Многие, вернувшись с той войны, не найдя себе места в обществе, начинали заниматься противозаконным бизнесом и бандитизмом, тем самым повышая криминальную обстановку в стране. Именно эта долгая и страшная война стала одним из самых ярких катализаторов политики гласности и других событий «перестройки». Она стала причиной рождения новых героев как в жизни, так и на экране, отражавших страх многих семей за своих близких на фронте и ухудшающуюся финансовую ситуацию.

Еще одним важным событием является Олимпиада 1980 года, которая была проведена в Москве. Несмотря на протест ряда западных стран и массовый отказ от участия (реакция на начало военных действий в Афганистане), Олимпиада состоялась. На улицах Москвы одновременно оказалось колоссальное количество туристов, каждый шаг которых не могли контролировать советские власти. Но главным итогом Олимпиады для культурной жизни Союза стал открывшийся вместе с ней информационный поток. Общение с иностранцами и копии популярных за рубежом фильмов, книг и журналов, которые удалось провезти, позволили советскому человеку посмотреть на западную культуру без призм цензуры.

К важным общественно-политическим событиям, повлиявшим на имидж СССР на международной арене и изменение настроений внутри страны, можно отнести инцидент с корейским Боингом в 1983-м и аварию на ЧАЭС в 1986 году. И уничтожение гражданского судна, не отвечавшего на запросы советских истребителей, и ядерная катастрофа заставили весь мир вновь заговорить об опасности нового глобального военного конфликта, в особенности ядерного.

Решением Верховного Совета 11 марта 1985 года новым генеральным секретарем ЦК КПСС становится Михаил Горбачев. С этим именем связано огромное количество событий конца двадцатого века и, в частности, репрезентация СССР и варшавского блока в Европе. Но в масштабе нашей статьи личность Горбачева интересна в первую очередь тем политическим курсом, который он избрал придя к власти: начало политики «перестройки», гласность, свобода СМИ, а также курс на окончание холодной войны. Это сыграло важнейшую роль в изменении советского общества тех лет [Макаркин, 2014, 112]. Во многом благодаря данным событиям и произошли те изменения с героями советского киноэкрана, которые мы разберем далее.

Появление понятия гласности и реализация нового курса правительства непосредственно повлияли на процесс трансформации общества и тот путь, по которому этот процесс пошел. Одним из знаковых событий в культуре, с которого можно по праву начинать отсчет «нового» кинематографа 80-х, является пятый съезд кинематографистов СССР в мае 1986 года. Талантливый и сравнительно молодой режиссер Элем Климов становится во главе союза кинематографистов и обещает в кратчайшие сроки произвести массовые реформы в культуре СССР. В первом интервью на новом посту он заявляет о необходимости более народного кино, более драматического, раскрывающего проблемы, волнующие обычного советского гражданина. Также итогом пятого съезда стал почти полный демонтаж цензурного аппарата и создание более свободного кинематографа.

На киноэкране во второй половине восьмидесятых стали появляться фильмы на ранее жестко табуированные темы, содержательная часть которых стремилась все ближе к сюжетам времени. Отсутствие цензурного аппарата позволило показывать в фильмах немислимые раньше темы: бандитизм, проституцию, дедовщину, наркоманию, произвол властей. Образы наготы и полового акта стали неотъемлемым маркером эпохи, зачастую используясь как

элемент художественного сообщения, позволяющий противопоставить интимность и публичность, нравственность и безнравственность. Я. Садовский, анализируя использование в советском кино наготы, кодифицирующей значения, связанные со сферой общественного или социального, отмечает: «кино перестройки (тут стоит оговориться: художественное кино) — испытательная площадка возможностей накладывать на образы наготы неизвестные донные семиотические функции» [Садовский, 2016, 99].

Частые герои перестроечного кино — дети погрязших в рутине персонажей предыдущего периода. Они выходят во взрослую жизнь в эпоху гласности и свободы, отчаянно пытаются не повторить жизненные сценарии своих родителей, но зачастую оказываются не готовы к столкновению с реальностью. Кинофильм «Авария, дочь мента» Михаила Туманишвили уже в названии срывает табу с темы негативного отношения к правоохранительным органам, задавая общий настрой фильма. В центре сюжета — «оторва», дочь милиционера, которая взрослеет в нестабильное время. Яркий образ юной бунтарки, столкнувшейся с жестокостью, сексуальным насилием и смертью, разрушается на глазах. Тот же конфликт отцов и детей через взросление и сепарацию довольно юной девушки показывает Василий Пичул в фильме «Маленькая Вера». Доведенный до точки кипения, конфликт не разрешается мирно, что было бы типично для более ранних периодов советского кинематографа, а приводит к трагическому финалу для всех участников истории. Борьба с обществом и короткое ощущение превосходства над ним в итоге становится разрушительной и для ярких характерных героинь фильмов «Интердевочка» Петра Тодоровского и «Куколка» Исаака Фридберга. Ни «валютной» проститутке, ни гимнастке с международными победами не удаётся найти своё место, и их истории завершаются частными трагедиями. Говоря о несостоятельности героев нового типажа в противостоянии с обществом, стоит отметить картину Павла Лунгина «Такси-Блюз». Гротескные типажные образы таксиста «старой закалки» и блюзмена однозначно противопоставлены друг другу [Лунгин, Трусевич, Клемешев, 2021]. Ужиться герои не смогут, однако сцена перед титрами, описывающая, как сложилась их дальнейшая судьба, дает каждому своеобразный счастливый финал.

Чтобы определить, какие процессы происходят с главным героем и то, как его образ меняется по сравнению с героями «оттепели» и «застоя», рассмотрим уже упомянутые нами кинокартины. Героиня «Аварии» — девушка, которая «панкует» и выражает открытый протест старшим. Однако этот протест в значительной степени детерминируется ее внешним видом и принадлежностью к молодежной субкультуре. Моральные ориентиры советского времени Авария считает устаревшими, ей хочется приключений, но под образом панка она ещё ребёнок, ей хочется чтобы за нее волновались, чтобы ее понимали. Отец занят, они с дочерью давно не понимают друг друга, и острое желание быть принятой хоть кем-то приводит девушку к трагедии. Она подвергается сексуальному насилию, пытается покончить с собой, из-за чего ее отец совершает массовое убийство виновников. Фильм не оставляет для героини шанса на счастливый исход. Единственный человек, который старался ее понять и найти общий язык — отец, будет расстрелян или получит пожизненный срок. Вера из фильма «Маленькая Вера» заводит роман с молодым человеком без целей в жизни, чем сильно нервирует своего отца — человека старого порядка. Они не могут принять друг друга, из-за чего жених Веры бьет ее отца ножом, она сама совершает попытку суицида, а последовавший сердечный приступ отца, вероятно, становится смертельным. И вновь знакомый мотив: героиня противопоставляет себя старому обществу, выражая это в противостоянии отцу, совершает поступки за гранью принятой морали, и оказывается в трагическом разломе. И хотя героиня остается в живых, на нее невыносимо давит груз произошедшего. В «Интердевочке» возмездие не остается за кадром, а составляет основной сюжет второй части фильма. Главная героиня, Таня, и сама понимает

моральную неоднозначность своей двойной жизни, не пытается бравировать ей перед матерью, а скрывает свой нелегальный заработок. Но столь желанный отъезд за границу становится для нее не наградой, а пиковым этапом сюжетной цепи. Визуально провокативная кинокартина Тодоровского не борется с привычным дискурсом. Печальная судьба скорее Тани рифмуется с судьбой Сонечки Мармеладовой, выведенной в экранизации 1969 года. Герои-мужчины в этот период пытаются справиться с изменившимися реалиями жизни по-своему, порой куда более бескомпромиссно. Даже такие интеллигенты, как главный герой фильма «Лох — победитель воды» Аркадия Тигая, сталкиваясь с жестокой реальностью и тем, что помощи ждать неоткуда, решает самостоятельно отомстить за смерть друга от рук бандитов и собирает электрическое оружие мести. Л. Тульчинский отмечает, что для периода: «Характерно также и оправдание своевольного насилия: как власти («Андрей Рублев», «Хрусталеv, машину!»), «Иван Грозный»), так и личности («Лох-победитель воды», «Брат», фильмы про военное братство в Афганистане, Чечне) при кризисе или вакууме власти» [Тульчинский, 2014].

На смену героям эпохи «застоя», которые были напуганы завтрашним днём и отсутствием смысла жизни, пришли кардинально отличающиеся персонажи — яркие, смелые, готовые самостоятельно найти смысл жизни и построить своё будущее. Однако проактивность жизненной позиции герои наследуют не у своих предшественников их кино 40 – 50-х годов, а в изменившемся обществе. Их моральные ориентиры и методы достижения целей вызывают у зрителя узнавание, но не сочувствие. Зритель становится лишь свидетелем трагедии, которую из фильма в фильм можно смело примерить на общественно-политическую ситуацию в стране. Герои зачастую ведут себя аморально, нарушая табу, не испытывают пиетета к старшему поколению и без раздумий провоцируют конфликт, в котором желают победить любой ценой. Общим местом становится финальная безысходность, что ярко иллюстрируют финалы выделенных выше работ. Герой зачастую остается ни с чем, а его путь приводит к боли и несчастью не только его самого, но и окружающих. Таковым виделось будущее советского общества деятелям культуры конца 80-х, и небезосновательно. Можно трактовать такие сюжеты, как предвосхищение «лихих» девяностых.

Симптоматично, что фильмы со столь противоречивыми и даже неприятными героями становились сверхпопулярны. Ценности героев перестроечного кино изменились в ответ на изменение общественного порядка и настроения. На первый план вышла борьба старого и нового порядка. Эта проблема особенно беспокоила молодежь и людей среднего возраста, вследствие чего и рождался запрос общества на большое количество фильмов с данным сюжетом. «Перестройки» открыла путь на экраны дерзкому, вызывающему кино, до предела заостряющему проблему морали и ценности человеческого достоинства. Ни до, ни после этого исторического периода не было такого резкого всплеска картин, нарушающих существующие табу и всю систему запретов на экране. «Лихие девяностые», наступившие за коротким периодом «перестройки», подхватили и расширили поднятые им темы. Однако такого яркого изменения культуры в ответ на изменение общества в это десятилетие уже не произошло.

Заключение

Годы «перестройки» были по-настоящему уникальным временем. Кино каждой эпохи создавалось в ответ на запросы общества, меняясь вслед за царившими настроениями. Эпоха сталинского кино считается самой «стерильной» из-за жесткой цензуры и огромного количества картин, снимавшихся на заказ, герои которых были не ответом на запрос советских граждан, а идеалом, которому необходимо неуклонно следовать. Во времена «оттепели» этот идеальный

герой наполнился личными чертами и надеждами советского человека. Происходящие исторические события и социально-политические изменения этого периода заставляли людей верить, что вскоре будет построен коммунизм и СССР станет частью большой семьи народов. Всё это побуждало режиссёров мечтать и творить. На смену «оттепели» пришел «застой», самая длинная из рассматриваемых нами эпох. Реальный киногерой эпохи «застоя» постепенно все больше отделялся от коллектива, становился индивидуалистом, разочаровывался в своих надеждах, терял искренний запал и запутывался в жизни. Свообразным ответом стало появление фантастического героя, существующего в экранизациях фантастики, приключенческих романов, о котором мы, однако, не говорим в данной статье. Последняя, и центральная для нас, эпоха – «перестройка». Киногерой этого периода жил в то же самое время и место, что его зрители. На экране возникли два образа, старого и молодого поколения, представители которых были одновременно уникальными личностями и типичными представителями современного им общества. Герои этого периода скорее анти-идеалы.

Советское общество на протяжении долгих десятилетий было ограничено рядом табу и запретов. Мы не будем рассуждать о том, вред или пользу принесли эти запреты, но отметим тот факт, что при резком общественно-политическом изменении в стране, культура этой страны ответит также резко и ярко. При смене эпох закономерно меняется и образ героя на экране, иногда ярко, иногда почти незаметно. Примеры тому и «личное» кино «оттепели», и «лихое» кино девяностых, и «свободное» кино о любви начала 00-х годов. Каждое время рождает свою культуру. И экран всегда, так или иначе, реагирует на изменения в обществе. Реакция перестроечного кинематографа по праву может считаться самой яркой. Отчасти из-за бума принципиально нового кино, зачастую не ищущего свой стиль, а честно фиксирующего то, что происходило в тот момент. Отчасти из-за того, что фильмы такого короткого периода фиксировали не просто перерождение, а финал предыдущих эпох.

Библиография

1. Журкова Д. А. Смена веж: отечественное кино середины 1980-х-1990-х / Министерство культуры РФ, Государственный институт искусствознания. — Москва: Канон-плюс, 2022.
2. Безенкова М. В. Сущностные особенности отражения времени в перестроечном кино // Вестник ВГИК. — 2012. — № 11. — С. 44–54.
3. Жабский М. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005 гг.). — М.: Канон+, 2009.
4. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. — Репр. — Санкт-Петербург: Красный матрос, 2021.
5. Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. — М.: Материк, 2004.
6. Макаркин Н. М. С. Горбачев и перестройка. Попытка объективного анализа. — М.: Либроком, 2014.
7. Садовский Я. Обнаженное тело и его функция в конструировании образов социальной реальности в перестроечном кинематографе // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. — 2016. — № 6. — С. 91–99.
8. Лунгин П., Трусевич Е., Клемешев П. «Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»: Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз» // Наука телевидения. — 2021. — № 17.3.
9. Тульчинский Г. Кинонарратив насилия в формировании гражданской идентичности // Наука телевидения. — 2014. — № 11.
10. Стенограмма V съезда кинематографистов СССР «Об идейно-творческих задачах советского киноискусства в свете решений XXV съезда КПСС». — 1986.
11. Зоркая Н. История отечественного кино: XX век. — 1-е изд. — М.: Лабиринт, 2014.
12. Бельский И. История кино: 2-е изд. — М.: Альпина Паблишер, 2019.
13. Толстых В. Россия эпохи перемен. — Москва: РОССПЭН, 2012.
14. Горбачев М. Наши общие проблемы вместе и решать. — М.: Политиздат, 1990.
15. Чухрай Г. Про советское кино: к 100-летию со дня рождения. — Москва: Родина, 2021.
16. Амиранова Е., Поюровский Б. Олег Янковский глазами друзей. — Москва: Время, 2013.
17. Маковейчук И. Перестройка и гласность: роль средств массовой информатики и пропаганды в перестройке

- жизни совесткого общества. — Киев: О-во «Знание» УССР, 1988.
18. Ключева Л. «Я - фильм» или «фильм - погружение» как особый тип постмодернистского путешествия. Стратегия языка // Вестник ВГИК. — 2010. — № 3-4.
19. Ромм М. Беседы о кино и кинорежиссуре. — Москва: Академический Проект: Культура, 2016.
20. Хренов Н. Публика в истории культуры: феномен публики в ракурсе психологии масс. — Москва: Аграф, 2007.

Transformation of the "Hero of the Time" Image in Soviet Cinema of the Second Half of the 20th Century

Maksim A. Kozintsev

PhD in Art History,
Department of Art History,
Humanities Institute of Film and Television,
125040, 32A, Khoroshevsoye ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The object of this study is the formation and transformation of the "hero of the time" image in domestic films. The period from the early 1960s to the end of perestroika, i.e., the early 1990s, is examined. The author provides a brief analysis of outstanding films from each decade and identifies the key characteristics of the hero based on changes in dramaturgy and genres. To better understand the reasons for the "degradation" of the hero of the time on the Soviet screen, an analysis of the social and political situation in the world, as well as public sentiment, is conducted. By comparing facts and historical events, the line of change in the hero and his irreversible transformation into an antihero becomes more visible and tangible. The research was conducted using methods of observation, comparison, description, as well as a group of general logical methods. The analysis allows us to conclude that the years of perestroika were a unique time for Soviet cinema. The cinema of each era was created in response to the demands of society, changing along with the prevailing sentiments. The era of Stalinist cinema is considered the most "sterile" due to strict censorship and a large number of films made to order, whose heroes were not a response to the demands of Soviet citizens but an ideal to be followed. During the "Thaw" period, this ideal hero was filled with the personal traits and hopes of the Soviet person. Historical events and socio-political changes of this period made people believe in the imminent construction of communism, which inspired directors to create. The era of "stagnation" was the longest of the periods under consideration. The real film hero of this time gradually separated from the collective, became an individualist, disillusioned with his hopes, and confused in life. In response to this, a fantastic hero emerged, existing in adaptations of science fiction and adventure novels. The central focus of the study is the era of perestroika, when the image of the hero of the time underwent significant changes, reflecting profound transformations in society.

For citation

Kozintsev M.A. (2024) Transformatsiya obraza «geroya vremeni» v sovetskom kinematografe vtoroy poloviny XX veka [Transformation of the "Hero of the Time" Image in Soviet Cinema of the Second Half of the 20th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 184-193.

Keywords

Perestroika, cinema of the 80s, escapism, social drama, generational conflict, USSR, screen hero, society of the 80s, degradation of the hero of time, changing society.

References

1. Zhurkova D.A. (2022) Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-kh–1990-kh [The turning point: domestic cinema of the mid-1980s to 1990s]. Ministerstvo kultury RF, Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya [Ministry of Culture of the Russian Federation, State Institute of Art Studies]. Moscow: Canon-plus.
2. Bezenkova M.V. (2012) Sushchnostnye osobennosti otrazheniya vremeni v perestroechnom kino [Essential features of time reflection in perestroika cinema]. Vestnik VGIK [Bulletin of VGIK], 11, pp. 44–54.
3. Zhabskiy M. (2009) Sotsikulturnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' (1969-2005 gg.) [Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle (1969-2005)]. Moscow: Canon+.
4. Tarkovskiy A. (2021) Lektsii po kinorezhissure [Lectures on film directing]. Repr. Saint Petersburg: Krasnyy matros.
5. Golovskoy V. (2004) Kinematograf 70-kh. Mezhdru otpepelyu i glasnost'yu [Cinema of the 70s. Between thaw and openness]. Moscow: Materik.
6. Makarkin N.M. (2014) Gorbachev i perestroika. Popytka ob'ektivnogo analiza [Gorbachev and perestroika. An attempt at objective analysis]. Moscow: Librokon.
7. Sadovskiy Ya. (2016) Obnazhennoe telo i ego funktsiya v konstruirovaniy obrazov sotsial'noy real'nosti v perestroechnom kinematografe [The naked body and its function in constructing images of social reality in perestroika cinema]. Labirint: zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy [Labyrinth: Journal of Social and Humanitarian Studies], 6, pp. 91–99.
8. Lun gin P., Trusevich E., Klemyshev P. (2021) "Kogda rozhok ottaya, polilis' zvuki muzyki...": Pavel Lun gin o sozdaniy fil'ma "Taksi-blyuz" ["When the horn thawed, the sounds of music flowed...": Pavel Lun gin on creating the film "Taxi Blues"]. Nauka televideniya [Science of Television], 17.3.
9. Tul'chinskiy G. (2014) Kinonarrativ nasiliya v formirovaniy grazhdanskoj identichnosti [The cinematic narrative of violence in the formation of civil identity]. Nauka televideniya [Science of Television], 11.
10. Stenogramma V s'yedza kinematografistov SSSR "Ob ideyno-tvorcheskikh zadachakh sovetskogo kinoiskusstva v svete resheniy XXV s'yedza KPSS" [Transcript of the V Congress of Cinematographers of the USSR "On the ideological and creative tasks of Soviet cinema in light of the decisions of the XXV Congress of the CPSU"]. (1986).
11. Zorkaya N. (2014) Istoriya otechestvennogo kino: XX vek [History of domestic cinema: The 20th century]. 1-e izd. Moscow: Labirint.
12. Belen'kiy I. (2019) Istoriya kino: 2-e izd. [History of cinema: 2nd ed.]. Moscow: Alpina Publisher.
13. Tolstykh V. (2012) Rossiya epokhi peremen [Russia in the era of change]. Moscow: ROSSPEN.
14. Gorbachev M. (1990) Nashi obshchie problemy vmeste i reshat' [Our common problems to solve together]. Moscow: Politizdat.
15. Chukhrai G. (2021) Pro sovetskoe kino: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya [About Soviet cinema: to the centenary of its birth]. Moscow: Rodina.
16. Amirkhanova E., Poyurovskiy B. (2013) Oleg Yankovskiy glazami druzey [Oleg Yankovskiy through the eyes of friends]. Moscow: Vremya.
17. Makoveychuk I. (1988) Perestroika i glasnost': rol' sredstv massovoy informatsii i propagandy v perestroike zhizni sovetskogo obshchestva [Perestroika and openness: the role of mass media and propaganda in the restructuring of Soviet society]. Kyiv: O-vo "Znanie" URSR.
18. Klyueva L. (2010) "Ya - film" ili "film - pogruzhenie" kak osobyby tip postmodernistskogo puteshestviya. Strategiya yazyka ["I - film" or "film - immersion" as a special type of postmodern journey. Language strategy]. Vestnik VGIK [Bulletin of VGIK], 3-4.
19. Romm M. (2016) Besedy o kino i kinorezhissure [Conversations about cinema and film directing]. Moscow: Akademicheskij Proyekt: Kul'tura.
20. Khrenov N. (2007) Publika v istorii kul'tury: fenomen publiki v rakurse psikhologii mass [The audience in the history of culture: the phenomenon of the audience in the context of mass psychology]. Moscow: Agraf.