

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-153-173
EDN WNYJYV
УДК 791.43-2"1970/1980"

В. Ю. Михайлин
Саратовский государственный национальный исследовательский университет им. Н.Г. Чернышевского
Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-3744-9763

Г. А. Беляева
Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева
Саратов, Россия
ORCID: 0009-0005-0727-1270

Перед зеркалом: новые лица русского интеллигента в советском кино рубежа 1970–1980-х

АННОТАЦИЯ

Предметом рассмотрения в статье становится появление в советском кинематографе конца «больших семидесятых» новых актерских амплуа, свидетельствующих о пересмотре отношения к способам экранной репрезентации целой социальной страты — «советской интеллигенции». Причем на роли как «интеллигентов-мерзавцев», так и «обиженных интеллигентов», как правило, приглашаются актеры, уже успевшие до этого стать для советского зрителя воплощениями «правильных», «настоящих» интеллигентов, что позволяет говорить о вполне осознанной работе с пересмотром сложившегося канона.

В статье анализируются способы работы с каноническими интеллигентскими типажими, свойственные более ранним советским эпохам — сталинской и оттепельной — и сцепленные с соответствующими версиями советского мобилизационного проекта. Обсуждение кинорепрезентаций интеллигенции ведется на фоне разговора об изменениях, касающихся моделей ее идентификации и самоидентификации на протяжении 1930–1970-х годов и связанных с вменяемыми ей в рамках доминирующего советского дискурса социальными ролями и ожиданиями. Претензии советской интеллигенции на элитарные социальные позиции рассматриваются сперва на фоне практик, свойственных сталинской номенклатуре, затем на фоне ожиданий, связанных с обещанным ей во второй половине 1950-х статусом элиты второго порядка, после чего автор переходит к анализу того системного кризиса, который был характерен для интеллигентского мироощущения «больших семидесятых». Параллельно ведется анализ меняющихся языков советского кинематографа — в том числе и способов работы с суггестивными сигналами, ориентированными на целевую аудиторию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Позднесоветское кино, интеллигенция, «большие семидесятые», элитарные социальные статусы.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-153-173

EDN WNYJYV

УДК 791.43-2"1970/1980"

Vadim Yu. Mikhailin
Saratov State University
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-3744-9763

Galina A. Belyaeva
Radischev Art Museum
Saratov, Russia
ORCID:0009-0005-0727-1270

In front of the Mirror: The New Faces of Russian Intelligencia in Soviet Cinema of the Late 1970s and Early 1980s

ABSTRACT

The article examines the emergence of new acting roles in Soviet cinema at the end of the 1970s, which indicate a shift in the portrayal of the Soviet intelligencia as a social stratum. Actors who had previously portrayed "correct" and "true" intelligents were often cast in roles of both "rogue" and "offended" ones, suggesting a deliberate effort to challenge the established canon.

The article analyzes the ways in which the canonical intelligencia types were treated in earlier Soviet eras — the Stalinist and the Thaw — and how they were linked to the corresponding versions of the Soviet mobilization project. The discussion of cinematic representations of the intelligencia is set against the backdrop of changes in the models of its identification and self-identification throughout the 1930s — 1970s, and how these were related to the social roles and expectations assigned to it within the dominant Soviet discourse. The Soviet intelligencia's claims to elite social positions are examined first against the backdrop of the practices characteristic of the Stalinist nomenclature, then against the expectations associated with the promised status of a second-order elite in the second half of the 1950s, after which the author turns to the analysis of the systemic crisis that characterized the intelligencia's worldview in the "Great Seventies". In parallel, the changing languages of Soviet cinema are being analyzed, including the ways in which suggestive signals are used to target specific audiences.

KEYWORDS

Late Soviet cinema, intelligencia, "Big Seventies", elite social statuses.

Во второй половине брежневских «больших семидесятых» в советском кинематографе возник весьма любопытный тренд, связанный с радикальным пересмотром привычных актерских амплуа. Режиссеры, будто сговорившись, начали снимать обаятельных актеров-мужчин, которых зритель привык видеть в положительных ролях и которых в западной медийной терминологии следовало бы квалифицировать как секс-символы, в ролях откровенных мерзавцев¹. Если бы речь шла о единичном случае, его имело бы смысл воспринимать как индивидуальный режиссерский ход. Но это было серийное явление, и оно не может не считываться как симптом целенаправленного и адресного пересмотра культурно-антропологических стереотипов. Что тем более значимо применительно к советской культуре, которая еще со времен сталинского «большого стиля» привыкла оперировать достаточно ригидной системой нормативных сигналов.

Была у этой тенденции еще одна характерная особенность: «компрометировались», как правило, амплуа, связанные со вполне конкретной социальной стратой. С интеллигенцией. Актеры же, которые ассоциировались преимущественно с ролями «правильных» рабочих, настоящих офицеров и вдумчивых партработников, ни в чем подобном замечены не были².

Не менее занятой выглядит и достаточно четкая гендерная привязка этой тенденции. Мужские интеллигентские амплуа «выворачивались наизнанку» гораздо чаще, чем женские (Ия Саввина в «Гараже» (1979); Евгения Симонова в «Школьном вальсе» (1978)). Пожалуй, демонстративнее всего с этим приемом поработал Юлий Райзман в своем последнем фильме «Время желаний» (1984). Героиня картины — в исполнении Веры Алентовой — представляет собой злую пародию на протагонистку меньшовской «Москва слезам не верит» (1979), сыгранную той же Алентовой. Впрочем, и в том, и в другом случае «интеллигентскую» компоненту амплуа трудно считать чистым случаем. Если же принять во внимание то обстоятельство, что мужчины составляли выраженное большинство не только среди киночиновников, но и среди режиссеров, сценаристов, операторов, композиторов и т. д., трудно отделаться от ощущения, что речь идет об акте в значительной мере авторефлексивном. О том, что к концу брежневской эпохи советская интеллигенция столкнулась с необходимостью перепроговорить базовые составляющие собственной природы, стоя перед зеркалом³.

В этом отношении советское кино рубежа 1970–1980-х составляло разительный — и во многом неожиданный — контраст по отношению к тем моделям работы с образом интеллигента, которые сложились сначала в сталинском, а затем и в оттепельном кинематографе. Дело в том, что советское кино — как сталинское, так и оттепельное — по определению не было рассчитано на то, чтобы провоцировать зрителя на рефлексию. Наоборот, подаваемые

¹ Олег Янковский в «Мы, нижеподписавшиеся» (1981); Андрей Мягков в «Страхе высоты» (1975); Михаил Ульянов в «Без свидетелей» (1983); Александр Абдулов в «Храни меня, мой талисман» (1986); Олег Даль в «Золотой mine» (1977), «В четверг и больше никогда» (1978) и в «Отпуске в сентябре» (1979).

² Юрий Назаров, Леонид Дьячков, Борис Щербаков, Александр Михайлов и т. д.

³ Как это делает — вполне наглядно — персонаж Михаила Ульянова в финале «Частной жизни» (1982) Юлия Райзмана.

с экрана сигналы должны были быть максимально однозначными. Они подлежали интериоризации, а не оценке: помогали размечать социальный пейзаж в соответствии как с базовой системой установок, так и с актуальными на данный момент колебаниями генеральной линии.

«СВОЙ ЧУЖОЙ»: ИНТЕЛЛИГЕНТ КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРСОНАЖ ЭПОХИ СТАЛИНСКОГО «БОЛЬШОГО СТИЛЯ»

Персонаж сталинского фильма эпичен вне зависимости от жанра. Он принципиально лишен внутреннего измерения, а потому не может не демонстрировать внутренние реакции через телесные техники. «Наш» человек в сталинской кинокартине наделен открытой телесностью, поскольку любая попытка спрятать телесные реакции есть сигнал «чужого»⁴. То же касается и реакций неоднозначных — слишком резкой смены способа существования в кадре или смешения разнородных модусов. Прекрасный набор иллюстраций к этому тезису дает «Великий гражданин» (1937, 1939) Фридриха Эрмлера, фактически представляющий собой — в полном соответствии с эпохой — наглядное пособие по поиску внутреннего врага. Так, во втором фильме дилогии есть совершенно роскошная сцена, в которой за пять минут экранного времени двое скрытых врагов демонстрируют тонко и точно выстроенную цепочку метаморфоз —

по две на каждого⁵. Даже самый наивный зритель просто не может не понять: сложным и изменчивым на экране может быть только враг (фото 1).

Единственной фигурой, которая в сталинском кинематографе имела право на непрозрачность, был сам Сталин. Вне зависимости от того, кто из актеров, допущенных до исполнения этой канонической роли, играл Вождя народов в конкретной картине, образ не менялся.

Исполнителей «главной роли» по большому счету было всего трое — Семён Гольдштаб, Михаил Геловани и Алексей Дикий. Любопытно, что одним из сигналов публичному советскому сознанию, сопровождавших брежневскую кампанию по неявной реабилитации Сталина, было практически буквальное возобновление привычного рисунка этой роли — в фильмах, как правило, связанных с активно формируемым культом Великой Отечественной войны. Сигнал этот был

⁴ Подробнее об этом в книге О. Булгаковой «Фабрика жестов» [1, с. 143–202].

⁵ Крайкомовский шофер Яша (Борис Пославский), незамысловатый холуй, внезапно превращается в жесткого и привыкшего контролировать ситуацию резидента вражеской разведки, бывшего поручика Владиславского, человека с безупречной офицерской выравкой и отточенными жестами. Одновременно с этим вальяжный и уверенный в себе второй секретарь крайкома Земцов (Юрий Толубеев) оборачивается разоблаченным провокатором, бывшим агентом царской охраны, провалившим подпольную типографию, — причем переход к бегущим глазам и общей манере затравленного зверя происходит через владение предметом: через способ держать стакан чая. А еще через минуту жалкий сексот исчезает, и в крайкомовском кабинете заново воцаряется масштабная фигура с генеральской осанкой и тяжелым взглядом, наткнувшись на который, поручик Владиславский автоматически вытягивается в струнку. Баланс между барином и холуем восстанавливается, но на совершенно иных основаниях. Вместо крупной номенклатурной фигуры и разбитного ординарца, этакого Петьки при Чапаеве, мы видим настоящего «крестного отца», который отчитывает заигравшуюся шестерку [2].



Фото 1. Лица врагов. «Великий гражданин», 2-я серия (1939), реж. Фридрих Эрмлер.
© Ленфильм / Faces of the enemies. "The Great Citizen", 2nd series (1939) by Fridrikh Ermler. © Lenfilm

по-своему ключевым, поскольку на экране появлялся не просто Сталин, а «тот самый Сталин». И если Андро Кобаладзе, снимавшийся в этой роли с конца 1950-х и до самой своей смерти в начале 1980-х, вполне мог перенести эзотерическое знание о том, как Вождь должен выглядеть на экране, напрямую из сталинского кинематографического канона, поскольку успел сыграть его один раз еще в 1940 году, то в случае с Яковом Трипольским, впервые сыгравшим Сталина в 1975 году, икону переносили в новый иконостас вполне целенаправленно.

Фигура вождя подавалась не просто как монументальная — но как монолитная, не предполагающая ни слоев, ни внутренних измерений. Бог не обязан демонстрировать телесные реакции, поскольку сама его телесность есть абстракция, лишённая деталей. Применительно к этой фигуре невозможна даже элементарная актерская динамика: части этого тела не движутся независимо друг от друга, если Сталин разворачивается — то всем корпусом, не меняя положения головы. Переход из одной иероглифической позы в другую происходит едва ли не по законам монтажной склейки: Сталина — устроителя мира, «думающего о нас», склонившись над письменным столом, сменяет на экране сакрализованный титан, незыблемо возвышающийся на трибуне мавзолея или стоящий на фоне родных просторов с рукой, заложенной за отворот шинели, а того в свою очередь — задумчивый и ироничный мыслитель с трубкой в полусогнутой руке.

Интеллигентный же персонаж в сталинском кино представляет собой — с точки зрения демонстрируемых на экране телесных техник — фигуру крайне любопытную. Он нелеп, он не в ладах с предметным миром, но тем не менее он — чаще всего — не враг. Различие пролегает по границе между жанрами, поскольку интеллигент есть персонаж прежде всего комический⁶. Зыбкость этой границы иногда становилась предметом рефлексии даже в самом сталинском кино. Пожалуй, наиболее любопытный в этом отношении эксперимент над зрителем поставил Григорий Александров в картине «Весна» (1947). На протяжении нескольких первых минут экранного времени зритель наблюдает череду быстро сменяющихся друг друга уличных сцен, объединенных фигурой персонажа, который выглядит и ведет себя именно так, как это положено ходульному киношному шпиону. Он суетлив, он натывается на людей и автомобили, он передвигается перебежками, втянув голову в плечи и пряча лицо от зрителя. На нем длинный плащ с поднятым воротником и шляпа, и он составляет подчеркнутый контраст к бодро марширующим колонной советским девушкам, рядом с которыми какое-то время идет и которых даже позволяет себе передразнивать. Случайным контрагентом он задает вопросы из серии «Как пройти в библиотеку?», а в машине его ждет сообщник в темных очках. И только после того как он в конечном счете натывается на будущую главную героиню картины (а появившуюся в кадре Любовь Орлову невозможно воспринимать иначе), у зрителя начинают возникать сомнения в жанровой привязке наблюдаемого сюжета. Поскольку героиня, чья принадлежность к интеллигентскому сословию не вызывает никаких сомнений (очки, рассеянность, общий вид глубокой задумчивости), ведет себя столь же нелепо: на вопрос «Который час?» она отвечает: «Сорок пять часов, двенадцать минут». И когда еще через пару кадров наконец выясняется, что на экране не шпион, а всего лишь ассистент кинорежиссера, который ищет «натуру» для будущей картины, зритель облегченно смеется, ибо «подозрительный» персонаж превращается в персонажа «комического»: волшебным образом, не меняя ни одной детали. Фактически перед нами классическая схема, по которой строится анекдот: образ или сюжет, который может считываться в двух разных кодировках, сперва подается в одной из них, причем так, чтобы у слушателя не возникало никаких сомнений, а в пунте кодировка меняется на противоположную — ничуть не менее достоверную (фото 2).

ЭМПАТИЙНЫЙ ИНТЕЛЛИГЕНТ ОТТЕПЕЛЬНОГО КИНО

6 За исключением тех — достаточно многочисленных — случаев, когда экранный интеллигент и в самом деле является врагом народа, скрытым или явным. Подробнее об этом см.: [3].

В оттепельном кино рассеянность и неотмирность утрачивают статус негативных маркеров, отличающих наше от не вполне нашего. В инструментарии кинематографистов сочетание закрытой рефлексии и подчеркнута небрутальной телесности перестает служить тревожным



Фото 2. Свой/чужой интеллигент. «Весна» (1947), реж. Григорий Александров. © Мосфильм / Friend/
Foe intelligencia. "The Spring" (1947) by Grigoriy Aleksandrov. © Mosfilm

сигналом, который должен автоматически распознаваться зрителем, — и, наоборот, становится «интересным» и «симпатичным». Оттепельная интеллигенция, которой в рамках хрущевского мобилизационного проекта дали возможность почувствовать себя элитой второго порядка⁷, с радостью принялась конструировать на экране (и узнавать из зрительного зала) собственный идеальный образ, переназначая смыслы и расширяя границы дозволенного.

Кажущееся противоречие между выраженными «детскими» характеристиками киношного интеллигента 1960-х и свойственной ему же повышенной степенью социальной ответственности (то есть характеристикой по определению «взрослой») на деле является указанием на желанную норму. «Детскость» в постромантическом дискурсе есть гарантия от закоснения, поскольку подразумевает отказ от полного совпадения с предписанной социальной ролью. А желанная позиция посредника, привычно входившая в интеллигентский автопортрет еще со времен «до исторического материализма», по умолчанию предполагала «взрослое» самопозиционирование по отношению к обоим опосредуемым адресатам — Народу и Власти, Родине и Европе и т. д. [4]. Жесткая логическая связь между сакрализованными компонентами, помещаемыми в «воображаемую середину», никогда не была обязательной. Доходчивым является образ, а не связный концепт;

⁷ То есть группой, не обладающей в актуальной реальности правом преимущественного доступа к тем или иным значимым ресурсам и возможностью распоряжаться ими по своему усмотрению, но позиционируемой и самопозиционирующейся как «активный резерв», который в обозримом будущем сможет получить соответствующие права и возможности.

гештальт не обязан быть логически сконструированным. И в 1960-е годы образ легкого на подъем чудака со взглядом, вечно устремленным куда-то за горизонт, и руками, занятыми делом, вовсе не казался оторванным от жизни — по крайней мере, среди советских беби-бумеров, одетых в клетчатые ковбойки, бобочки на молниях и неизменные кеды. Особенно на фоне сугубо советского коктейля из руссоистского мифа об исходной благодати человека, о «чистой доске», на которой просвещенный индивид может писать по своему усмотрению, в сочетании с оптимистической эволюционной парадигмой и имперским комплексом собственного величия.

В 1960-е годы формируется целая когорта артистов-мужчин, чей габитус позволяет им с первых же крупных ролей начать специализироваться на интеллигентских амплуа⁸. Экранный образ «трудового человека» также утрачивает плакатную монолитность: в советском кино появляются интеллигентные пролетарии⁹ и не менее интеллигентные люди в погонах¹⁰. Чудаковатый персонаж в очках и шляпе, который в былые времена имел — применительно к серьезной драме из современной жизни — право разве что на вспомогательный комический эпизод, обретает способность вести сюжет самостоятельно, а по дороге зачастую теряет и очки, и шляпу, приобретая взамен черную водолазку, грубый свитер — или уже упомянутый выше «костюм Шурика» (фото 3).

Параллельно претерпевает радикальную трансформацию и механизм работы с «внутренним миром героя». Рефлексирующий герой сталинского кино рефлексирует вслух, вне зависимости от того, обращается ли он при этом к другому диегетическому персонажу, к самому себе или напрямую к зрителю, глядя в камеру¹¹.

Герои оттепельного кино вырабатывают способность к автономному существованию на экране: отныне зритель понимает, что персонаж занят напряженной внутренней работой, по косвенным сигналам — крупному плану с «косой» подсветкой, застыванию перед зеркалом, по долгому взгляду на партнера или за пределы кадра. Результат этой рефлексии в конечном счете можно отследить по тому, как изменится поведение персонажа, и/или по финальной реплике, максимально лапидарной и эмоционально заряженной¹². В любом случае зрителя «подсаживают на эмпатию»: ему приходится достраивать ход рассуждения самому и — одновременно с персонажем — приходиться к тем же выводам, буквализируя расхожую фразу про «будь я на твоём месте». Здесь мы имеем дело с иной формой мобилизационного сигнала, существенно

8 *Вроде Алика Крамера в исполнении Олега Даля («Мой младший брат», 1962, реж. А. Зархи) или Сергея Чеснокова у Андрея Мягкова («Похождения зубного врача», 1965, реж. Э. Климов).*

9 *Их воплощали Николай Рыбников, начиная с «Весны на Заречной улице» (1956, реж. М. Хуциев); Вячеслав Тихонов («Дело было в Пенькове», 1957, реж. С. Росточкин); Алексей Баталов («Дело Румянцева», 1955, реж. И. Хейфиц); Олег Табаков («Люди на мосту» 1959, реж. А. Зархи, «Молодо-зелено», 1962, реж. К. Воинов, «Строится мост», 1966, реж. О. Ефремов). Позже, в 1979 году, этот шлейф баталовского ампула достаточно красноречиво обыграл Владимир Меньшов в фильме «Москва слезам не верит».*

10 *Наиболее красноречивый пример — герои Вячеслава Тихонова.*

11 *«Великий гражданин» (1937, 1939, реж. Ф. Эрмлер), «Кавалер Золотой звезды» (1950, реж. Ю. Райзман) и т. д.*

12 *По сути, мы имеем дело с традиционной «театральной паузой», переведенной на язык американского нуара или французской новой волны.*



Фото 3. «Костюм Шурика». «Операция “Б” и другие приключения Шурика» (1965), реж. Леонид Гайдай. © Мосфильм / Costume of Shurik. “Operation Y and Other Adventures of Shurik” (1965) by Leonid Gaidai. © Mosfilm

усложненной по сравнению с теми моделями пропагандистского воздействия, при помощи которых работало со зрителем сталинское кино. Вместо развернутой риторической конструкции нам предлагают «прожить» вместе с героем процесс рефлексии, начальная и конечная точки которой — вместе с эмоциональным фоном — заданы заранее¹³. При этом самостоятельная зрительская рефлексия не предполагается: она имитируется. Мы всего лишь переводим на максимально понятный для нас язык собственных образов, ассоциаций и кодировок заданное извне высказывание, тем самым интериоризируя его и убеждаясь в его личной — для нас — значимости.

Отдельный интерес представляет быстро сформировавшаяся мода на закадровый голос как на один из наиболее действенных инструментов «интериоризации импульса». Разводя между собой впечатления от экранной истории, за которой наблюдает зритель, и комментарий к этой истории, создатели фильма фактически переносят голос комментатора в зрительское пространство: поскольку говорящего мы не видим, голос начинает звучать у нас «в голове», помогая нам пересобрать впечатления от увиденного в нужной последовательности. Применительно

13 В более чем смелой для середины 1960-х сцене из хуцеевской «Заставы Ильича» один из двух главных героев картины достаточно долго, внимательно и молча слушает своего старшего коллегу: до тех пор, пока даже самому несообразительному советскому зрителю не станет очевидно, что ему показывают процесс вербовки. И только после этого звучит предельно спокойная фраза: «Дать бы тебе в морду...». Вне зависимости от того, в какой именно момент зритель эту ситуацию «перевел на себя», он получает установку на «правильную реакцию».

к документальному кино — такому как «Обыкновенный фашизм» (1965) Михаила Ромма или «Фабрика манекенов» (1966) Алексея Габриловича — пропагандистское задание закадрового комментария вполне очевидно. В художественном кинематографе этот инструмент, конечно, действует гораздо тоньше и разнообразнее, но работает он с той же моделью организации зрительского восприятия, предполагающей интериоризацию внешнего сигнала¹⁴.

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ИНТЕЛЛИГЕНТСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ «ДОЛГИХ СЕМИДЕСЯТЫХ»

В ходе «долгих семидесятых» модель работы со зрительским восприятием применительно к образу экранного интеллигента существенно меняется. Герой Отара Иоселиани («Жил певчий дрозд», 1970), Георгия Данелии («Осенний марафон», 1979) или Романа Балаяна («Полеты во сне и наяву», 1983) не слишком навязчиво рефлексировать в кадре: вместо этого он переадресует необходимость рефлексии зрителю, поскольку самим фактом своего существования на экране обозначает экзистенциальную ситуацию, предположительно зрителю знакомую и потенциально травматичную для него. Предельно оптимистическая шестидесятническая модель «прорабов духа» не выдерживает столкновения с позднесоветской действительностью — и возникает своего рода комплекс неудачника, неопределимое и неотвязное ощущение обманутости, отсутствия

значимых смыслов, движения по инерции в ригидной среде, в которой возможны только маленькие частные улучшения, но привычное интеллигентское оперирование Большими Смыслами утрачивает какую бы то ни было привязку ко повседневному здесь и сейчас.

Поиск причин, вызвавших это неудобное чувство, мог идти по самым разным направлениям — далеко не всегда взаимоисключающим. Одна из самых очевидных стратегий заключалась в проблематизации среды пребывания: это не я неадекватен благой и гармонично устроенной жизни. Это жизнь, такая, какая она есть, и люди, которыми эта жизнь движется, неадекватны мне и моим представлениям о том, как все должно быть на самом деле.

Чистая доска на поверку оказалась не такой уж и чистой: «простой советский человек» в массе своей был закрыт, своекорыстен и не склонен к радостному принятию прекраснотушних идей. Более того, он формировал вокруг себя косную и насковзь пропитанную предрассудками среду, в которой любой энтузиазм выглядел в лучшем случае как искра света в темном царстве. А в худшем — как нежелательная аномалия, которую эта среда старалась ликвидировать просто ради того, чтобы поддержать гомеостаз.

14 По более сложным схемам работает здесь и пропагандистское воздействие. Тот же Марлен Хуциев на протяжении трех с лишним часов экранного времени раз за разом выстраивает мост между диегетическим пространством и зрительской интимностью, и сигналы, которые он пропускает по этому мосту — достоверные, фрондерские, искренние, — невероятно «симпатичны». Но в финале картины, то есть в самой сильной позиции, по этому мосту бронепоезд проходит — гремя колесами и постреливая на ходу — месседж, исполненный почти за пределами советского пафоса: «Это все наше, единственно возможное. И мы будем верны этому до конца».

Уже к середине 1960-х начинают выходить фильмы вроде «Мимо окон идут поезда» (1966) Эдуарда Гаврилова и Валерия Кремнева, в которых кардинальным образом видоизменяется привычная еще со сталинских времен сюжетная схема с прибытием молодого специалиста в отдаленный колхоз (отстающий леспромхоз, на таежную стройку, далее по списку), где его искренний энтузиазм и нежелание мириться с отдельными недостатками за полтора часа экранного времени приводят к тотальной нормализации всех сфер общественной и личной жизни. В «Поездах» молодая учительница приезжает на далекую сибирскую станцию, чтобы работать в школе-интернате, и поначалу зрителю кажется, что среда, в которую она попадает, комфортна вполне, ну разве что за исключением пары непонятных, но совершенно незначительных аномалий вроде нелепого учителя математики в валенках или угрюмого истопника. В конце фильма учительница уезжает обратно в Москву, оставляя за спиной школу, которая в любой момент по сигналу директора может превратиться в обновленный сталинский лагерь, где пионеры радостными голосами клеймят позором врагов трудового народа, где коллеги ничего не могут с этим сделать, в том числе и потому, что у некоторых из них, вроде математика и истопника, за спиной опыт вполне реального лагеря, и где никакие педагогические «методы» не работают по той простой причине, что дети ориентируются в законах, управляющих актуальной советской действительностью, гораздо лучше, чем интеллигенция, которая пытается сеять в них разумное, доброе и вечное.

Другая стратегия предполагала деконструкцию конкретного мифа, выхваченного из советской воображаемой середины и назначенного ответственным за «тот горький катаклизм, который мы вокруг наблюдаем». Поскольку речь шла о рефлексии интеллигентской, то одним из самых очевидных кандидатов на эту роль был миф о посреднической роли интеллигенции. Моделей, на которых можно было бы откатать «большие» системы социальных и властных отношений, было немного¹⁵. Так что главным инструментом деконструкции «посреднического» мифа в позднесоветском кино стал школьный учитель. Даже если оставить в стороне такие знаковые в этом смысле ленты, как «Чужие письма» (1975) Ильи Авербаха и «Дневник директора школы» (1975) Бориса Фрумина, кинематографический образ учителя на протяжении «долгих семидесятих» претерпел катастрофическую понижающую эволюцию¹⁶. Начавшись со стильной фигуры Вячеслава Тихонова в роли Мельникова, носителя истинных моральных ценностей и предмета безнадежных вздыханий со стороны коллег («Доживем до понедельника», 1968, Станислав Ростоцкий), он упирается в безнадежно вялую неудачницу, «старую деву с котенком», предмет снисходительного сочувствия не только

15 Тюрьма и сумасшедший дом исключались по определению, поскольку любое — даже самое отдаленное и предельно метафоризированное — уподобление советского общества той либо другой институции было бы моментально считано как «распространение заведомо ложных измышлений о существующем строе». Фильмы об армии находились под слишком пристальным контролем соответствующих инстанций, начиная от Главного политуправления Советской Армии и Военно-морского флота и заканчивая Советским комитетом ветеранов войны.

16 Если, конечно, иметь в виду «проблемное» кино, а не попытки гальванизировать оттепельный оптимизм в одной отдельно взятой школе для гениев, как в «Расписании на послезавтра» (1978) Игоря Добровольского.



Фото 4. «Ни один декабрист не разбудит». Элитарный статус позднесоветской интеллигенции как предмет деконструкции. Между народом и формулой спирта. «Большая перемена» (1973, по даме выхода на ТВ), реж. Алексей Коренев. © Мосфильм / “No Decembrist will wake him up”. The elite status of the late Soviet intelligentsia as an object of deconstruction. Between the people and the formula for alcohol. “The Big Recess” (1973) by Aleksey Korenev. © Mosfilm

со стороны взрослых персонажей фильма, но и со стороны учеников («Вам и не снилось», 1980, Илья Фрэз).

Не менее жесткой деконструкции уже с конца 1960-х подвергался — по крайней мере, время от времени — и оттепельный интеллигентский культ «детскости». Началом этой линии можно считать гротескно-искреннего персонажа Леонида Куравлева из «Урока литературы» (1968) Алексея Коренева.

17 Другой вариант трансформации «детской» мифологемы, связанный, наоборот, с педализацией акцента на детстве как на единственно возможной «эпохе искренности», показательнее всего просматривается на «крапивинском» тренде, закрепившем за собой довольно специфическую нишу как в позднесоветских фиктивных реальностях (литературных, кинематографических, театральных), так и в практике социальной самоорганизации, пуск и довольно маргинальных [5; 6].

Пять лет спустя тот же Коренев снял гомерически смешную и злую карикатуру на пожизненный «детский» статус советского человека в телевизионном микросериале «Большая перемена» (1972–1973) (фото 4). А такие фильмы рубежа 1970–1980-х годов, как «Полеты во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна, вполне однозначно считаются как окончательный и не подлежащий обжалованию приговор, как горькая авторефлексия на тему собственной не-взрослости¹⁷.

Третья стратегия — которая как раз и послужила поводом для вступительной части этого текста — заставляла проблематизировать собственный антропологический статус: пристально приглядываясь к тем габитусам, ролям, видам деятельности, которые если уж и не приписывались ранее интеллигентским мифом как сакрализованные и обязывающие, то позиционировались как

выигрышные. Внезапно оказавшийся в центре внимания «продвинутой» советской публики образ интеллигента-мерзавца был неотразимо притягателен именно в силу своей контринтуитивности, поскольку деконструировал соответствующий оттепельный канон, давно успевший лечь в основу привычных стратегий символической самоидентификации. Сохраняя в неприкосновенности весь привычный набор сигналов (телесных техник, практик, значимых предметов), за которыми целевая аудитория по умолчанию угадывала умного, образованного, тонко чувствующего, слегка неотмирного и крайне порядочного человека, не готового поступаться принципами, экранная реальность срывала инференцию, поскольку — от мизансцены к мизансцене — вела зрителя к простому и непреложному факту: он наблюдал за мерзавцем. Возникший в результате когнитивный диссонанс вызывал одну из предсказуемых реакций, также не взаимоисключающих. Первая, сугубо эмоциональная, обращившись возмущением либо в адрес персонажа, «мимикрировавшего» под истинного интеллигента, либо в адрес создателей фильма, которые вывели на экран злобный пасквиль на соль земли советской. Вторая, рефлексивная, вынуждала зрителя достраивать недостающие элементы и пересматривать привычные логики.

И, наконец, последняя, самая глобальная из стратегий, давала возможность обидеться на все и сразу. На то, что ты, такой тонкий и звонкий, родился не там и не тогда, где и когда следовало бы, и что окружают тебя сплошь приспособленцы и хамы. На то, что чистые идеи преданы и попораны — либо с самого начала были нечисты. На то, что и сам ты, если повнимательнее присмотреться к отражению в зеркале, совсем не тот, кем хотел стать во времена беззаботной юности. Результатом подобного взгляда в бездну становились либо «срыв коммуникации» с советскими дискурсами, либо экзистенциальная депрессия. Позднесоветский стеб как поведенческий стиль мог предполагать самые разные инварианты — от бытовой «анекдотизации» коммуникативных практик и перехода на клишированные речевые реакции до выстраивания полноценных «стратегий отказа», скажем, митьковского или концептуалистского образца. Для кинематографического же воплощения куда более «интересной» была экзистенциальная депрессия, ситуация, в которой человек, по сути, отказывается далее исполнять роль самого себя. Дабы не раздражать кинематографическое начальство, эту ситуацию можно было завернуть в упаковку из костюмной драмы — как это с успехом сделал Никита Михалков в «Неоконченной пьесе для механического пианино» (1977). А можно было, на свой страх и риск, поставить «проблемный фильм», замаскировав его под «печальную комедию» или просто рассчитывая на то, что среди идущих сверху сигналов удастся найти пусть один, но необходимый и достаточный¹⁸.

18 Как это сделал Ролан Быков, которому помог протолкнуть совершенно невозможное для госприемки «Чучело» генсек Юрий Андропов, очень кстати успевший через три месяца после того, как фильм завернули в первый раз, порасуждать с высокой трибуны о необходимости ориентироваться на «возросший уровень образованности и запросов» советского человека и на «реалистический анализ существующего положения» в обществе, которое, к сожалению, еще нельзя «считать совершенным». См.: Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14–15 июня 1983 г. М.: Политиздат, 1983. С. 6, 8.

Как бы то ни было, в кинематографе «больших семидесятых» компанию интеллигенту-мерзавцу в качестве контринтуитивного персонажа составляет обиженный интеллигент, переживающий ситуацию обиды как сугубо экзистенциальную, не связанную (или не обязательно связанную) с конкретными раздражителями. Она просто есть, она разлита в воздухе и составляет постоянный фон любой бытовой ситуации: как состояние ареста у протагониста кафкианского «Процесса». Она не препятствует самой возможности быть (или не быть) профессионалом, получать (или не получать) удовольствие от маленьких радостей жизни, но добавляет в каждое переживание капельку яда, что в конечном счете — на уровне диететического сюжета — приводит к «порче» жизни как таковой. Как правило, на сюжетном уровне это вызывает попытку бунта, по определению бессмысленного и нелепого, который выливается в череду трагифарсовых ситуаций, ориентированных все на тот же, упомянутый выше эффект: на переадресацию рефлексии в собственное, интимное пространство зрительского «я». Чаще всего, кульминация приходится на финальную сцену или на затаухающую последовательность сцен. Макаров Олега Янковского в «Полетах во сне и наяву», который сперва совершает клоунский цирковой выход, а потом застывает в позе эмбриона в «утробе» прелого осеннего стога; вбитый в стену гвоздь как единственный «след в жизни», оставленный протагонистом «Певчего дрозда» Отара Иоселиани; Вера Ивановна — героиня Ирины Купченко в «Чужих письмах», которая смотрит из умирающей стариковской идиллии вслед уходящей и совершенно неприемлемой для нее «современной жизни»; герой Олега Даля из «Отпуска в сентябре» с его нелепой попыткой самоубийства, вполне конгруэнтной аналогичной попытке Платонова Александра Калягина из михалковской «Неоконченной пьесы»; принятие протагонистом «Осеннего марафона» дурной бесконечности как альтернативы необходимости сделать хоть какой-нибудь выбор — примеры можно множить и множить.

ОБ ЭЛИТАХ ВТОРОГО И ТРЕТЬЕГО ПОРЯДКА

Поводы для того, чтобы интериоризировать подсмотренную на экране экзистенциальную обиду, пережить ее как проговаривание собственной травмы, у советской интеллигенции брежневской эпохи были — и весьма основательные. Позднесоветская действительность была для нее убогой и унижительной не только потому, что гражданам сверхдержавы, пытающейся наравне с Соединенными Штатами утверждать в мировых масштабах собственную версию счастливого настоящего и будущего, приходилось часами выстаивать в очередях за элементарными предметами жизнеобеспечения и наблюдать за тем, как коммунистический проект все более и более отчетливо превращается в фикцию. Интеллигенцию обидели, нанеся ей удар в самое больное место, позволив сперва поверить в возможность реализации главной затаенной мечты всякого

советского человека, а потом разрушив эту мечту до основания. Мечту о социальном неравенстве¹⁹.

Хрущевский мобилизационный проект, пообещавший интеллигенции статус элиты второго порядка, задал систему ожиданий, основанную на двух никак не связанных между собой допущениях. Первое касалось резкого — по сравнению со сталинскими временами — повышения уровня свободы, ощущаемого как на индивидуальном, так и на микрогрупповом (семейные, дружеские, профессиональные сообщества) уровне. Но свобода, даже со всеми по умолчанию принимаемыми ограничениями, должна была явиться не одна. Она должна была идти в одном пакете с тем качеством жизни, к которому системная советская интеллигенция сталинских времен привыкла как к данности — и которое предполагало ряд весьма существенных бонусов в сравнении с подавляющим большинством населения СССР.

Начнем с того, что сталинская интеллигенция и впрямь представляла собой некое подобие среднего класса, с достаточно серьезным внутренним разбросом между различными стратами, от «нижнего среднего» (школьные учителя, участковые врачи) до зажиточного (инженеры, вузовские преподаватели, большинство творческих работников) и «высшего среднего», чье качество жизни было вполне сопоставимо с нормами, принятыми в верхних слоях партийной, хозяйственной и силовой номенклатуры (академическая наука, народные художники, артисты и т. д.) [8; 9; 10]. Доход рядового учителя или врача был соотносим с доходом работника легкой промышленности или торговли, а начиная с инженерного состава и вузовских преподавателей интеллигентские заработки существенно превышали зарплату промышленных рабочих, не говоря уже о нищем колхозном крестьянстве, работавшем за трудовни и составлявшем более половины населения страны. В конце 1940-х — начале 1950-х рабочий на производстве получал в среднем 500–700 руб. в месяц, если, конечно, он не был шахтером, у которого зарплата переваливала за тысячу и была вполне сопоставима с зарплатой заводского инженера. Для сравнения — уборщица получала 150 руб. в месяц [11]. Денежные доходы колхозников были в несколько раз ниже, чем у самых малоквалифицированных горожан, что отчасти компенсировалось за счет выплат натурой (в среднем порядка 1 кг зерна на 1 трудовень) и возможностью работать примерно четверть общего рабочего времени в личных подсобных хозяйствах, с которых колхозники получали примерно половину своего денежного дохода²⁰. При этом старший научный сотрудник академического института получал 2500–3500 руб.

¹⁹ Которую еще не успевший состояться советский человек отчаянно бросился реализовать буквально с самых начал советской власти, создавая «особые условия» и выстраивая иерархии при всяком удобном случае. Несколькими позже, в середине 1930-х, историк Пионтковский, человек более чем правоверный в отношении декларируемых большевиками идей о всеобщем равенстве, с удивлением наблюдал за уверенным становлением нового советского дворянства: «В нашем санатории все партийцы, человек 120. Но какая здесь смесь одежды и лиц. Правда, публика все люди средней руки, губернский актив, ответработники. Партийные сановники не мешаются даже во время отдыха с рядовой партийной шпаной. Ни в одной, пожалуй, стране аристократия не поставлена так крепко и в высоко привилегированные условия, как у нас» [7, с. 100]. Стоит ли упоминать о том, что до начала 1940-х Пионтковский не дождал.

²⁰ См. об этом: [12].

в месяц, вузовский профессор — от 3500 до 5500 руб. (в зависимости от стажа), доцент — 2500–3200 руб.²¹

Оплачиваемый отпуск обычного советского горожанина вплоть до 1967 года составлял 12 дней (колхозники о праве на оплачиваемый отпуск могли разве что читать в газетах). Докторская степень давала возможность увеличить его продолжительность в четыре раза, даже если ты не был академиком, а трудился всего лишь в провинциальном музее в должности старшего научного сотрудника. Кандидатская давала 36 дней. Даже учителя и руководители самодеятельных кружков, чья зарплата была не слишком высокой и вполне соотносилась с окладом ткачихи (между 500 и 600 руб.), имели 24-дневный отпуск²².

Кроме того, научные работники — совсем как их сограждане, входившие в партийную, хозяйственную и военную номенклатуру, — прикреплялись к спецраспределителям, в которых получали продовольственные и промышленные товары. Для академика этот «спецаек» выделялся на 1200 руб. в месяц, то есть на сумму, равную той, что получал на тяжелом производстве шахтер. К продовольственному пайку добавлялись промтовары на сумму 10 000 руб. в год. Доцент довольствовался пайком, равным всего лишь двум окладам уборщицы, — 300 руб. в месяц. И набором промтоваров на 1500 руб. в год [13, с. 23]. Ко всему этому прилагалось множество сугубо советских бонусов — возможностей пользоваться ведомственными дачами, санаториями, доступом (пусть чаще всего и точечным, но все-таки преимущественным) к информации, от которой тщательно оберегался рядовой советский человек, льготами, связанными с военным призывом, и т. д. [15; 16]. И последняя, но немаловажная деталь: интеллигенция, за вычетом самого нижнего, «учительского» ее звена, все еще во многом была штучным товаром; да и рядовым учителям и врачам «поплавок»²³, как уже было сказано, давал весьма существенные преимущества.

Оттепельный проект, по сути своей сугубо технократический, привел к счастливому, хотя и кратковременному совпадению интересов властных элит, ориентированных на резкое увеличение числа специалистов, способных обеспечить амбициозные экономические и социнженеринговые проекты, с интересами существенной части населения страны, для которой «путь наверх» открывался не только через партийную или военную карьеру, но и через «вращание в интеллигенцию». После отмены в 1956 году платы за обучение в вузах²⁴ и реформ конца 1950-х годов, направленных на обеспечение возможности «догнать и перегнать Америку», численность студентов за несколько лет выросла более чем в два раза — и продолжала расти [17]. При этом на 1962 год приходится пик «поступаемости»: студентами

21 При этом в самих научных институтах существовало значимое имущественное неравенство [13]. Академик Петр Капица в личном письме к Сталину сетовал на то, что ученый, который целиком тратит время на научную деятельность, получает 9000 руб., тогда как чиновник от науки — 15 000. См.: [14, с. 39].

22 См.: Постановление Совета министров СССР от 21.04.1949 № 1577 «Об отпусках работникам научно-исследовательских, учебных и культурно-просветительных учреждений» // Свод законов СССР. Т. 2. М.: Известия, 1980. С. 252.

23 Обиходное и весьма красноречивое наименование ромбовидного значка, вручавшегося в СССР выпускникам вузов.

24 А также в старших классах и средних профессиональных училищах.

стали более 87% выпускников средних школ (для сравнения — к 1977 году этот процент упал до 25, что сопоставимо с довоенным уровнем) [18].

Однако массовый и активно стимулируемый сверху приток молодежи в интеллигентские профессии на протяжении 1960-х годов привел не только к количественному росту интеллигенции, но и к существенной девальвации ее статуса. С 1950 по 1975 год доля научных работников в трудоспособном населении СССР выросла примерно в шесть раз. Если в 1950 году наукой занимался примерно один из шестисот трудоспособных граждан СССР; в 1975-м — чуть меньше, чем один из сотни. Рост количества инженерно-технических работников, занятых на производстве, выглядит еще более впечатляющим — с 1950 по 1988 год их численность выросла в 17,5 раза [19]²⁵. При этом зарплата рядового инженера, согласно постановлению Совмина № 972 от 24 декабря 1969 года, составляла 100–120 руб., технический переводчик получал 85–120, преподаватель вуза, не имевший ученой степени, — 105–120, что было вполне сопоставимо с зарплатой токаря или электромонтера, только что закончившего ПТУ и получившего 3-й разряд. Квалифицированный же токарь 6-го разряда имел доступ к доходам вполне профессорским.

Впрочем, достаточно быстрое размывание разницы в доходах между интеллигентскими и рабочими специальностями составляло только часть того комплекса проблем, который привел к системному кризису интеллигентского мироощущения. Куда существеннее была утрата символических перспектив. Вместо ожидаемого статуса «прорабов духа», готовых вот-вот потеснить у рычагов управления косных и недостаточно образованных аппаратчиков, советская интеллигенция в массе своей обнаружила к рубежу 1960–1970-х годов, что пожизненно приписана к элите третьего порядка. То есть к слою «специально обученных людей», отдающих себе отчет в том, что, несмотря на вложенные усилия и высокий человеческий капитал, права распоряжаться символически значимыми ресурсами по собственному усмотрению они не получают никогда. Девальвация социальных ожиданий совпала с кризисом доверия к властным элитам²⁶ и к предложенным сверху безальтернативным объясняющим моделям. Нет, советский интеллигент в массе своей ничуть не усомнился в их общей «правильности». Но вот сомнения в том, что они являются всеобъемлющими, у него появились, и весьма серьезные, вызвав — среди прочего — явление, уже достаточно давно обозначенное как «советский нью-эйдж» [17; 20; 21; 22].

Как бы то ни было, позднесоветский интеллигент, который видел на экране «лишнего человека» с демонстративно интеллигентским

25 Любопытно, что соотносительная (к общему росту количества профессионалов, работающих в соответствующей сфере) численность специалистов по гуманитарным наукам — филологов, историков, искусствоведов и т. д. — сократилась. Что, с одной стороны, вполне объяснимо «очередными задачами советской власти», а с другой, не могло не сказаться на сравнительном престиже профессий.

26 Который неуклонно усиливался от начала к концу 1970-х по мере все более и более очевидного впадения в маразм державного «бровеносца в потемках». Вне зависимости от истинного медицинского диагноза, неспособность вождя к исполнению простейших ритуальных обязанностей не могла не восприниматься населением СССР как показатель общего «здоровья» властной элиты в целом.

габитусом, вписанного в сюжет, сплошь состоящий из нелепых и унижительных ситуаций, и сыгранного «привычно-симпатичным» актером, уже не мог не переводить стрелок на себя. Почти полная невозможность дать в «серьезном» кино открытое этическое высказывание, обозначающее контуры актуального для «больших семидесятых» интеллигентского *modus vivendi*, приводила к необходимости искать для этого запасные жанровые аэродромы, прежде всего на поле комедийном. Трагикомедия, костюмная драма (в чеховских декорациях, как в «Неоконченной пьесе») или школьный фильм давали необходимую эстетическую дистанцию, которая, ничуть не препятствуя ключевому эффекту, позволяла отодвигать проблему на безопасное расстояние. Попытки «говорить серьезно и прямо» чаще всего приводили к появлению выпендренных и нежизнеспособных гиппогрифов вроде балаяновского «Храни меня, мой талисман» или «Сказок, сказок...» Саввы Кулеша. Что тем более любопытно, если принимать во внимание тот факт, что для появления прямого этического высказывания на экране можно было просто не делать героя интеллигентом: как в «Калине красной» (1973) Василия Шукшина или в снятых на рубеже 1970-х и 1980-х фильмах Владимира Меньшова («Москва слезам не верит», «Любовь и голуби»). В противном случае режиссер был так или иначе обречен на смешанный жанр, который Георгий Данелия в 1979 году, снимая «Осенний марфон», обозначил как «печальную комедию».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 304 с.
2. Михайлин В. Диверсификация паранойи: «М» Фрица Ланга и «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера // Неприкосновенный запас. 2024. № 3 (155). С. 141–172.
3. Зябликов А. В. «Культурные диверсанты»: образ интеллигента в советском кино 1930–50-х годов // Интеллигенция и мир. 2017. № 2. С. 73–89.
4. Михайлин. В. Скромное обаяние позднесоветского интеллигента: об одном каноническом типаже Олега Янковского // Отечественные записки. 2014. № 5 (62). С. 137–153.
5. Синицкая А. В. Бригантина, гипсовый трубоч и скелет в шкафу: классика жанра «с двойным дном» (сюжеты Владислава Крапивина) // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2013. С. 186–197.
6. Фишман Л. Эпоха добродетелей. После советской морали. М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 232 с.
7. Пионтовский С. А. Дневник историка С. А. Пионтовского (1927–1934) / отв. ред. и вступит., статья А. Л. Литвина. Казань: Казанский гос. ун-т, 2009. — 515 с.
8. Михайлин В. Ю. Гимн сталинской номенклатуре в «Кавалере Золотой звезды»: роман Семена Бабаевского и фильм Юлия Райзмана // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2024. № 1. Т. 25. С. 62–69.
DOI: 10.18500/1817-7115-2024-24-1-62-69.
9. Dunham V. S. In Stalin's time. Middleclass values in Soviet Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. — 324 p.
10. Fitzpatrick S. Stalin and the making of a New Elite, 1928–1939 // Slavic Review. 1979. Vol. 38. P. 377–402.

11. Клинова М. А. Политика оплаты труда горожан РСФСР в 1946–1953 гг.: мобилизационный инструмент и фактор материального неравенства // Уральский исторический вестник. 2022. № 1 (74). С. 72–81. DOI: 10.30759/1728-9718-2022-1(74)-72-81.
12. Мотревич В. П. Советский трудовень — зарплата «крепостных» колхозников в условиях тоталитарного государства // Аграрный вестник Урала. 2013. № 3 (109). С. 38–43.
13. Зезина М. Р. Материальное стимулирование научного труда в СССР. 1945–1985 // Вестник Российской Академии наук. 1997. Т. 67. № 1. С. 20–27.
14. Летопись Российской академии наук: в 8 т. Т. 7. 1946–1953. М.: Архив РАН, 2022. — 894 с.
15. Долгова Е. А. Дачи для академиков: практики распределения и организации пространства, 1930–1980-е гг. // Управление наукой: теория и практика. 2023. Т. 5. № 1. С. 142–166. DOI: 10.19181/smtp.2023.5.1.9.
16. Секенова О. И. Историки на отдыхе: повседневная жизнь санаториев ЦЕКУБУ и Академии наук в 1920–1960-х гг. // Тульский научный вестник. Сер. История. Языкознание. 2020. № 3 (3). С. 39–50.
17. Лейбович О. Л. Сколько же было инженеров в СССР в годы второй пятилетки? К вопросу о достоверности советской социальной статистики (Письмо в редакцию) // Вестник гуманитарного образования. 2018. № 1. С. 39–43. DOI: 10.25730/VSU.2070.18.005.
18. Кочетов А. Н. Профессиональное образование в 60–80-х годах: путь к инфляции // Отечественная история. 1994. № 4–5. С. 143–158.
19. Аллахвердян А. Г. Динамика численности научно-технических кадров в СССР и Российской федерации: сравнительный анализ // Проблемы деятельности ученого и научных коллективов. 2023. Вып. 9 (39). С. 84–90. DOI: 10.24412/2414-9241-2023-9-84-91.
20. *Dwelling in Parallel Worlds. New Age and Esoteric Milieus in the Soviet Period and Afterwards*. Ed. by B. Menzel and A. Tessmann. Berlin: LIT-Verlag, 2025. — 312 p.
21. *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions*. Ed. by B. Menzel, M. Hagemeyer and B. G. Rosenthal. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2011. — 451 p.
22. Михайлин В. Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский New Age // Неприкосновенный запас. 2021. № 2 (136). С. 131–161.

REFERENCES

1. Bulgakova O. *Fabrika zhestov* [The Factory of Gestures]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. 304 p.
2. Mikhailin V. *Diversifikatsiya paranoi: "M" Fritsa Langa i "Velikij grazhdanin" Fridrikha Ermlera* [The Diversification of Paranoia: Fritz Lang's *M* and Friedrich Ermler's *The Great Citizen*]. *Neprikosnovennyj zapas* [Emergency Supply]. 2024, no. 3 (155), pp. 141–172.
3. Zyblikov A. V. "Kul'turnye diversanty": obraz intelligenta v sovetskom kino 1930–50-kh godov ["Cultural Diversionists": An Image of the Intelligentsia Member in the Soviet Cinema of 1930-s — the 50-s]. *Intelligentsia i mir* [Intelligentsia and The World]. 2017, no. 2, pp. 73–89.
4. Mikhailin V. *Skromnoe obajanie pozdnesovetskogo intelligenta: ob odnom kanonicheskom tipe Olega Yankovskogo* [The Modest Charm of the Late-Soviet Intellectual: On One Canonical Character Type of Oleg Yankovsky]. *Otechestvennye zapiski*. 2014, no. 5 (62), pp. 137–153.
5. Sinit'skaya A. V. *Brigantina, gipsovyj trubach i skelet v shkafu: klassika zhanra "s dvojnym dnom" (sjuzhety Vladislava Krapivina)* [The Brigantine, the Plaster Trumpeter, and the Skeleton in the Closet: A Classic of the Genre with a "Double Bottom" (Plots by Vladislav Krapivin)]. In: *Konvetsional noe i nekonvetsionalnoe. Interpretatsiya kulturnykh kodov* [Conventional and Unconventional. Interpretation of Cultural Codes]. Saratov; St. Petersburg: LISKA, 2013, pp. 186–197.
6. Fishman L. *Epoka dobrodetel'ej. Posle sovetskoj morali* [The Age of Virtues. After Soviet Morality]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. 232 p.

7. Piontkovsky S. A. *Dnevnik istorika S. A. Piontkovskogo (1927–1934)* [The Diary of Historian S. A. Piontkovsky (1927–1934)]. Ed. by A. L. Litvin. Kazan: Kazan State University Press, 2009. 515 p.
8. Mikhailin V. Yu. Gimn stalinskoj nomenklature v “Kavalere Zolotoj zvezdy”: roman Semena Babaevskogo i film Yulija Raizmana [Praising Stalin’s Nomenclatura in *The Bearer of the Golden Star*: The Novel by Semyon Babayevsky and the Film by Yuliy Raizman]. *Izvestija Saratovskogo Universiteta. Novaja serija. Ser. Filologija. Zhurnalistika* [Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism]. 2024, vol. 24, iss. 1, pp. 62–69. DOI: 10.18500/1817-7115-2024-24-1-62-69.
9. Dunham V. S. *In Stalin’s Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. 324 p.
10. Fitzpatrick S. Stalin and the Making of a New Elite, 1928–1939. *Slavic Review*. 1979, vol. 38, pp. 377–402.
11. Klinova M. A. *Politika oplaty truda gorozhan RSFSR v 1946–1953 gg.: mobilizatsionnyj instrument i faktor materialnogo neravenstva* [The Policy of Remuneration of the RSFSR’s Urban Dwellers in 1946–1953: A Mobilization Tool and Material Inequality Factor]. *Uralskij istoricheskij vestnik* [Ural Historical Journal]. 2022, no. 1 (74), pp. 72–81. DOI: 10.30759/1728-9718-2022-1(74)-72-81.
12. Motrevich V. P. *Sovetskij trudoden — zarplata “krepostnykh” kolkhoznikov v uslovijakh totalitarnogo gosudarstva* [The Soviet Workday — Wages for the “Serf” Collective Farmers in a Totalitarian State]. *Agrarnyj vestnik Urala* [Agrarian Bulletin of the Urals]. 2013, no. 3 (109), pp. 38–43.
13. Zezina M. R. *Materialnoe stimulirovanie nauchnogo truda v SSSR. 1945–1985* [Material Incentives for Scientific Work in the USSR. 1945–1985]. *Herald of the Russian Academy of Sciences*. 1997, vol. 67, no. 1, pp. 20–27.
14. *Letopis Rossijskoj akademii nauk: v 8 tomakh. T. 7. 1946–1953* [Chronicle of the Russian Academy of Sciences: in 8 vols. Vol. 7. 1946–1953]. Moscow: Archive of the Russian Academy of Sciences, 2022. 894 p.
15. Dolgova E. A. *Dachi dlja akademikov: praktiki raspredelenija i organizatsii prostranstva, 1930–1980-e gg.* [Dachas for Academicians: Practices of Distribution and Organization of Space, 1930–1980s]. *Upravlenije naukoj: teorija i praktika* [Science Management: Theory and Practice]. 2023, vol. 5, no. 1, pp. 142–166. DOI: 10.19181/smp.2023.5.1.9
16. Sekenova O. I. *Istoriki na otdykh: povsednevnaja zhizn sanatoriev TSEKUBU i Akademii nauk v 1920–1960-kh gg.* [Historians on Vacation: Everyday Life of TSEKUBU and Academy of Sciences Sanatoriums in the 1920–1960-ies]. *Tulskij nauchnyj vestnik. Serija Istorija. Yazykoznanie* [Tula Scientific Bulletin. History. Linguistics]. 2020, iss. 3 (3), pp. 39–50.
17. Leibovich O. L. *Skolko zhe bylo inzhenerov v SSSR v gody vtoroj piatiletki? K voprosu o dostovernosti sovsckoj sotsialnoj statistiki (Pismo v redaktsiju)* [How Many Engineers Were There in the USSR During the Second Five-Year Plan? On the Reliability of Soviet Social Statistics (Letter to the Editorial Board)]. *Vestnik gumanitarnogo obrazovaniya* [Herald of Humanitarian Education]. 2018, no. 1, pp. 39–43. DOI: 10.25730/VSU.2070.18.005.
18. Kochetov A. N. *Professionalnoe obrazovanie v 60–80-kh godakh put’ k infljatsii* [Professional Education in the 1960s–80s: The Path to Inflation]. *Otechestvennaja istorija*, 1994, no. 4–5, pp. 143–158.
19. Allakhverdyan A. G. *Dinamika chislennosti nauchno-tehnicheskikh kadrov v SSSR i Rossijskoj Federatsii: sravnitelnyj analiz* [Dynamics of the Number of Scientific and Technical Personnel in the USSR and the Russian Federation: A Comparative Analysis]. *Problemy deyatel’nosti uchenogo i nauchnykh kolektivov* [The Problems of Scientist and Scientific Groups Activity]. 2023, iss. 9 (39), pp. 84–90. DOI: 10.24412/2414-9241-2023-9-84-91.
20. *Dwelling in Parallel Worlds. New Age and Esoteric Milieus in the Soviet Period and Afterwards*. Ed. by B. Menzel and A. Tessmann. Berlin: LIT-Verlag, 2025. 312 p.
21. *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions*. Ed. by B. Menzel, M. Hagemeister and B. G. Rosenthal. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2011. 451 p.
22. Mikhailin V. *Znaki na stene: pervyj film Andreja Tarkovskogo i sovsckij New Age* [Signs on the Wall: Andrei Tarkovsky’s First Film and Soviet New Age]. *Neprikosnovennyj zapas* [Emergency Supply]. 2021, no. 2 (136), pp. 131–161.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Михайлин Вадим Юрьевич — кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.

E-mail: vmikhailin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3744-9763

Беляева Галина Анатольевна — старший научный сотрудник отдела современного искусства Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева.

E-mail: galina-bva@mail.ru

ORCID: 0009-0005-0727-1270

ABOUT THE AUTHORS

Vadim Yu. Mikhailin — Cand. Sc. in Philology, Dr. Sc. in Philosophy, Professor at the Department of Russian and World Literatures, Saratov State University.

E-mail: vmikhailin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3744-9763

Galina A. Belyaeva — Senior Researcher at the Department of Modern Art, Radishev Art Museum.

E-mail: galina-bva@mail.ru

ORCID: 0009-0005-0727-1270

Статья поступила в редакцию: 24.09.2025

Отредактирована: 17.10.2025

Принята к публикации: 28.10.2025

Received: 24.09.2025

Revised: 17.10.2025

Accepted: 28.10.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. Перед зеркалом: новые лица русского интеллигента в советском кино рубежа 1970–1980-х // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 153–173.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-153-173

EDN WNYJYV

FOR CITATION

Mikhailin V. Yu., Belyaeva G. A. In Front of the Mirror: the New Faces of Russian Intelligencia in Soviet Cinema of the Late 1970s and Early 1980s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2025, no. 4, pp. 153–173.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-153-173

EDN WNYJYV