

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОЕКТОВ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ ПОСТВОЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (на материале советского кинематографа 1945–1990 гг.)

В статье предпринимается опыт выявления художественных репрезентаций проектов человека в советском кинематографе (1945–1990). Предмет исследования ограничен рамкой концепта «поствоенная ситуация», которая трактуется как инвариант постконфликтной культуры. Исходная идея заключается в том, что в послевоенный период человеческий опыт, сформировавшийся во время войны, аксиологические установки, способы адаптации не отменяются при переходе общества на мирные рельсы, а становятся строительным материалом и ресурсом для проектирования настоящего и будущего.

Особое место в социокультурном проектировании занимает проект человека: на когнитивном, аксиологическом, телесном уровнях закладываются человеческие качества, которые позволяют превратить социальные проекты в реальность. В этом плане художественная сфера, а особенно кинематограф обладают высокой степенью эффективности в процессе антропологического проектирования. Для исследования был выделен ряд кинофильмов, в которых прошедшая война как событие, как память о ней, как фон для понимания человеческих трансформаций, как критерий оценки поступков и потенциальный ресурс для строительства будущего, — становится ключевой темой.

Тематический материал анализировался по периодам: послевоенное десятилетие («поздний сталинизм»), «оттепель», переходный период конца 1960-х — начала 1970-х гг., «застой», или поздний социализм. В каждом периоде исследуется специфика трактовки темы войны сквозь призму двух факторов: а) темпорального — время, прошедшее после войны; б) актуального — проектирование человека в связи с задачами общества, как они определяются государственными институтами, и запросом снизу, мотивированным состоянием человеческих ресурсов. Авторы кинофильмов становятся медиаторами между субъектами проектирования, и это дает основание получать информацию и о реальных антропологических трансформациях в советском обществе, и о проективных усилиях художников и власти. В результате сравнительного анализа периодов сделаны выводы: о длительной пролонгации военной темы в качестве ресурса проектирования советского человека с середины 1950-х до середины 1970-х гг.; о комплексе невозможности использования опыта войны как строительного материала для будущего, о необходимости поиска новых ориентиров для развития вне военного дискурса в период позднего социализма.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советский послевоенный кинематограф; кинематограф «оттепели»; кинематограф позднего социализма; посттравматический опыт;

постконфликтная ситуация; социокультурное проектирование; военная тема в киноискусстве

Благодарности

Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (№ 23-18-00851, <https://rscf.ru/project/23-18-00851> «Проектирование человека в постконфликтной ситуации: концепции, институции и практики»).

Ц и т и р о в а н и е: *Круглова Т. А.* Художественная репрезентация проектов человека в контексте поствоенной культуры (на материале советского кинематографа 1945–1990 гг.) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2025. Т. 27, № 4. С. 286–304. <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.4.073>

Поступила в редакцию: 02.06.2025

Принята к печати: 05.12.2025

Tatyana A. Kruglova

*Ural Federal University
Ekaterinburg, Russia*

ARTISTIC REPRESENTATION OF MAN-MAKING PROJECTS IN THE CONTEXT OF POST-WAR CULTURE (Based on Soviet Cinema from 1945 to 1990)

This article examines Soviet cinema (1945–1990) to explore how artistic representations reflect projects for making the New Soviet Man. The scope of the study is limited to the post-war situation understood as an invariant of post-conflict culture. The initial idea is that in the post-war period, human experience formed during the war, axiological attitudes, and ways of adaptation are not abolished when society transitions to peaceful times but become building material and a resource for designing the present and the future. The man-making project is of particular significance in the realm of socio-cultural design. It involves the development of human qualities at the cognitive, axiological, and physical levels, which are essential for the successful execution of social projects. In this regard, the arts, particularly cinema, play a pivotal role in the process of anthropological engineering. The study references several films in which the past war is depicted as an event, a memory, a backdrop for understanding human transformations, a criterion for evaluating actions, and a potential resource for building the future. These themes are explored in depth.

The thematic material is analysed by period as follows: the post-war decade (“late Stalinism”), the Thaw, the transition period of the late 1960s and early 1970s, and “stagnation” or late socialism. In each period, two factors are used to assess the interpretation of the war theme: (a) the temporal factor, i.e., the time elapsed since the war; and (b) the current situation, i.e., the ongoing man-making project aligned both with top-down institutional goals and bottom-up societal needs, shaped by the condition of human resources. Filmmakers become mediators between the subjects of engineering, and this provides a basis for obtaining information about

both the real anthropological transformations in Soviet society and the projective efforts of artists and the authorities. A comparative analysis of the periods leads to conclusions about the prolonged use of the military theme as a resource for engineering the Soviet man from the mid-1950s to the mid-1970s; the impossibility of using the experience of war as building material for the future; and the need to search for new guidelines for development outside the military discourse during the late socialist period.

К е y w o r d s: Soviet post-war cinema; cinema of the Thaw; cinema of late socialism; post-traumatic experience; post-conflict situation; socio-cultural design; military theme in cinema

Acknowledgements

The study was supported by the grant of the *Russian Science Foundation*, project 23-18-00851, <https://rscf.ru/project/23-18-00851/> “Recovering Humanity in a Post-conflict Situation: Concepts, Institutions, Practices”.

For citation: Kruglova, T. A. (2025). Khudozhestvennaia reprezentatsiia proektov cheloveka v kontekste postvoennoi kul'tury (na materiale sovetskogo kinematografa 1945–1990 gg.) [Artistic Representation of Man-Making Projects in the Context of Post-War Culture (Based on Soviet Cinema from 1945 to 1990)]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 27(4), 286–304. <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.4.073>

Submitted: 02.06.2025

Accepted: 05.12.2025

Введение

Война, как никакое другое социальное событие, является мощным источником переформатирования антропологического ресурса. Повседневные режимы жизни, радикально трансформированные во время войны, в поствоенный период не возвращаются в прежнее русло, картина мира выстраивается на новых основаниях. Большое место в поствоенном развитии занимают проекты человека, который будет жить в мире после войны с учетом ее опыта и следов в повседневном укладе. Под проектами мы будем понимать идеи и образы человека ближайшего будущего, который должен быть наделен качествами, способными решать текущие проблемы и создавать будущее, отличное от настоящего. Проекты человека иницируются и создаются как целенаправленно, институтами образования и воспитания (это можно проследить по текстам социальных программ, политических документов, ставящих себе цель конструирования будущего), так и стихийно отдельными личностями или профессиональными сообществами (например, художественными сообществами). Конфигурация параметров послевоенных проектов в первую очередь вызвана текущей исторической ситуацией и представлениями о будущем, но военное прошлое так или иначе оказывается строительным материалом этих проектов.

Зададимся вопросом: проблематичность определения специфики ситуации «пост-» относится только к определенному кругу феноменов или это общая

семантическая ситуация, неизбежно задающая оптику, в которой фиксируется не столько граница, сколько переходная полоса, возможно, растянутая в неопределенность времени? Является ли поствоенная ситуация видом постконфликтных ситуаций? На первый взгляд, да, является, ведь война — это конфликт, перешедший в самую радикальную агрессивную стадию. Подтверждение этому мы находим в теории и практике целого комплекса институтов США, изучающих практики излечения, адаптации, социализации, инклюзии людей, прошедших через тяжелые конфликтные ситуации различной природы: локальные войны, волны миграции и беженства, этнические и религиозные конфликты и т. д. Все эти исследования объединены концептом «постконфликтное» и разработкой общих для всех случаев способов преодоления травм и возвращения пострадавших в нормальное русло продуктивной социальной жизни.

Обратимся к трактовке концепта «постконфликтное» в конфликтологии. В этой науке устоялось представление о том, что вся целесообразная работа с конфликтующими сторонами будет продуктивна только после завершения конфликта. Для начала и успешного завершения работы, целью которой считается предотвращение будущих конфликтов по данному вопросу, необходимо быть уверенными в финальной точке конфликта, какой бы она ни была. Всякий конфликт имеет стадии своего развития, точки накала и неизбежного спада. В этом плане понятие «поствоенное» мы можем трактовать как часть более широкого концепта — постконфликтное (ведь война имеет конец).

Однако, на наш взгляд, мы не можем полностью воспользоваться конфликтологической схемой применительно к поствоенной ситуации. Внимательный взгляд на мирную жизнь, наступившую после прекращения военных действий, не проходящий мимо подробностей, психологических состояний, привычек и культурных практик — антропологический взгляд — отмечает размытость границы и ее проблематичность. Опыт, полученный на фронте и в тылу, не отсекается за ненадобностью, а начинает жить новой жизнью, втягиваясь в послевоенное переустройство, становясь ресурсом в решении житейских задач. Очевидно, он трансформируется, и эти изменения продиктованы отношением к прошедшему, которое должно быть осмыслено и встроено в будущее. В этом плане война задает некоторые ориентиры на будущее, послевоенное время.

Еще один аргумент в пользу сомнения в корректности полного отождествления поствоенной и постконфликтной ситуаций. Г. Зиммель обращает внимание на то, как в результате внутренних и внешних конфликтов изменяются отношения в сообществах: «Любое взаимодействие в группе бывает особенно успешным, если появляется внешний враг. Тогда успешнее достигается единство общественного сознания» [Черепанова, с. 66]. Г. Зиммель уточняет: после объявления войны. Но после окончания Второй мировой войны сразу начинается «холодная война», а внутри СССР тут же поднимается очередная волна конфликтов и поисков новых врагов. Таким образом, представляется сомнительным квалифицировать поствоенный советский период как полностью завершивший

предыдущий конфликт, т. е. как постконфликтный: в поствоенный период в СССР происходит периодическое обращение к военной теме, при котором ее материал оказывается встроенным в новые конфликтные ситуации.

Интерес к войне в искусстве объясним прежде всего тем, что она связана с сильнейшими переменами в социальном порядке и режиме повседневности, и это позволяет интеллектуалам понять в устройстве общества и человека многое, что в мирных условиях оказывалось скрытым. Можно в первом приближении констатировать, что каждый раз, когда обществу было необходимо фиксировать новый этап существенных перемен, целей развития, готовить человека к очередным испытаниям, тема войны в искусстве обретала новые трактовки.

Теоретические и методологические проблемы изучения

Задача исследования заключается в проблематизации поствоенной ситуации как концепта и разработке теоретического инструментария для анализа способов проектирования человека в художественном кинематографе СССР на протяжении нескольких десятилетий, т. е. жизни трех-четырех поколений. Исследование связано с трудностями исторического, психологического и теоретического порядка. В отличие от других социокультурных и антропологических проектов, возникающих с высокой степенью регулярности в XIX и XX вв., послевоенное (после Второй мировой войны) проектирование обладает довольно большим уровнем неопределенности. Никто — ни интеллектуалы, ни люди искусства, ни власть, ни идеологи — не знают, как жить дальше, что делать с опытом войны, куда его поместить, не вполне понимают, что происходит с людьми, какой человеческий ресурс достался в наследство по завершении военных действий. Для всех стран, как активных участниц, так и сохранявших нейтралитет, распоряжение символическим капиталом побед, осмысление посттравматических синдромов, работа с опытом поражения — всё это имело пролонгированный характер. Аксиологическая и практическая амбивалентность поствоенной ситуации заключается в том, что и опыт победы, и опыт поражения могут быть трансформированы, с одной стороны, в положительный и продуктивный ресурс строительства будущего («сделать всё, чтобы война / нацизм не повторились»), а с другой стороны, это негативный опыт, воспоминания о войне, как в ситуации победителей, так и побежденных, слишком тяжелы и могут трактоваться как разрушительные, препятствующие развитию вперед.

Поствоенные проекты человека можно исследовать на разном эмпирическом материале. Мы предлагаем выбрать такой ракурс: репрезентация темы войны в советском искусстве на протяжении сорока лет, выявление различий и сходств в трактовке опыта войны в зависимости от временной дистанции после ее окончания. Для исследования как реального человеческого состояния, так и проектов будущего временной люфт имеет первостепенное значение,

так как непосредственное переживание опыта участия в войне постепенно модулирует в коллективную память. Кроме того, новые поколения людей, переживших войну в детстве либо вообще ее не заставших, имеют дело даже не с памятью других людей, близких и родных, а с образами, транслирующими постпамять.

Образы войны усваиваются сквозь призму опыта мирной жизни с ее специфическими навыками и целями. Память о войне трансформируется и в силу установок культурной политики, заботящейся о настоящем и будущем, и в силу естественной диалектики воспоминания и забывания. Война как важное социокультурное и антропологическое событие изобретается заново, не всегда опираясь на память.

Целью исследования является выявление векторов государственного проектирования человека в действительности «мира после войны», а также альтернативных художественных версий, заданных реагированием на посттравматический опыт войны и проблемы развития советского общества. Анализ произведен на материале советского кинематографа периода с 1945 до конца 1980-х гг., обычно именуемого в отечественной гуманитаристике «послевоенным».

Внутри длинного сорокалетнего периода отчетливо фиксируется линия разделения двух этапов: первый — 1945 — рубеж 1960–1970-х гг. и второй — до конца существования СССР.

Особенность первого этапа видится в сохраненных в коллективном подсознании и сознании травм, нанесенных войной и не получивших осмысления в силу установок культурной политики и специфики человеческого состояния первых послевоенных десятилетий. Культурная политика и художественное проектирование этого этапа находятся в сложном противоречивом противостоянии и взаимодополнении. Специфика художественного проекта опирается в большей степени на знание о действительно существующем человеке, на то, что можно от него ожидать, каков его ресурс: не только то, что он должен делать, но и что может и хочет. Это знание дано творцам искусства непосредственно и интуитивно, благодаря живому общению с участниками войны, фронтовиками и тыловиками, мужчинами и женщинами, взрослыми и детьми. Непосредственность человеческих связей, семейная память составляла богатый ресурс для художественных высказываний и не требовала опоры на документы, мемуары и научные описания. В этот период живут и действуют три поколения, которые война так или иначе затронула.

Второй этап представляет собой более сложную и многовекторную картину освоения военного прошлого. Временная дистанция создает почву для формирования границы с прошлым, которое, с одной стороны, продолжает длить статус войны как события, определяющего основные ценности, ориентиры и образы будущего, а с другой — начинается отрыв от символической власти военной темы, что выражается в появлении более аналитического и критического подхода к войне как таковой, осознании невозможности опоры на опыт войны для проектирования будущего, прежде всего человеческого ресурса.

Специфика проектов человека в период первого послевоенного десятилетия в СССР («поздний сталинизм») и их художественные репрезентации

Этот период подробно проанализирован в ряде статей автора [Круглова, 2023а; 2023б]. Кратко изложим здесь итоги исследования, уделив больше внимания в дальнейшем изложении остальным периодам.

С 1945 по 1955 г. выявлены разломы между установками культурной политики на государственный патриотизм и национализм, и запросами массового потребителя, которые можно трактовать как антропологический фактор. Победа во Второй мировой войне трактуется советским искусством в первое послевоенное десятилетие как окончательное доказательство преимуществ социалистического строя и единства общества. Установка государственной культурной политики на достигнутую социальную гармонию, репрезентированную в образах величия и торжества, утверждающих невозможность внутренних конфликтов в советском послевоенном обществе, парадоксально дополняется императивным внедрением в сознание общества новых конфликтов (например, мотивированных «холодной войной»: борьба с влиянием Запада и «низкопоклонством»). В результате действий череды государственно-партийных постановлений, призванных регулировать продуктивность художественной сферы, советское послевоенное поле искусства имеет тенденцию к снижению креативности, разладу между модусами героического и повседневного, проективного и наличного бытия. Это обстоятельство становится предметом беспокойства культурной политики, что проявляется в конструировании дискуссий вокруг «теории бесконфликтности» и борьбы с ней. В итоге в общем векторе проектирования человека мирного времени диагностирован когнитивный диссонанс, процесс торможения развития и неадекватность запросам реального состояния культуры.

В качестве второго направления исследования периода 1945–1955 гг. были выбраны массивы художественной продукции, которые квалифицированы как антропологически репрезентативные. Это количественно преобладающий поток произведений разных видов искусств (трофейная кинопродукция: мелодрамы, музыкальные комедии, истории успеха; советские пьесы-водевили, комедии; изобразительное искусство бытовых жанров). В художественной реальности этого массива доминируют сцены мирной, уютной, частной жизни, отсутствует тема борьбы, страдания, героизма и жертвенности. Этот поток был определен нами как версия «советского бидермайера» благодаря сравнению с историческим генезисом европейского стиля частной жизни, возникшего в сходных культурных условиях 1840-х гг.

Поток беспроblemного (бесконфликтного) искусства не входил в проект власти, но был легитимен и не противоречил ему. В то же время «советский бидермайер» может трактоваться как противоречивое свидетельство и адаптации к тяжести поствоенного периода, и невозможности выразить весь трудный

опыт жизни на войне и в тылу, и нежелания концентрироваться на памяти о потерях, т. е. симптомах глубоко скрытого посттравматического синдрома. Сосредоточенность на благополучной повседневной жизни позволяла уходить от показа конфликтов, навязанных сверху, и от реальных социальных проблем, которые неизбежны в контексте тяжелого восстановительного периода. «Советский бидермайер», как и его исторический предшественник, дистанцировался от рефлексии над травматическим опытом, развивая и укрепляя ценности приватности ценой изоляции от больших социально значимых проектов.

Исследование позднесталинского периода строилось на анализе визуальных видов искусства: изобразительного и кинематографического (240 советских кинофильмов, вышедших в прокат с 1945 по 1955 г.). Анализ контента выявил крайне малое количество фильмов на военную тему в кинематографе (память о реалиях войны, экзистенциальное состояние человека, вернувшегося с войны), практически уход сюжетов о войне в историческую тему, доминирование репрезентации других проектов: образ человека труда, национальных исторических культурных героев России и других народов СССР (наука, литература, искусство, военное дело, путешественники, завоеватели земель), экранизация русской классики, киноконцерты. Симптомом инверсии травматического опыта является количественное доминирование в общем потоке художественной продукции развлекательных жанров, комедий, приключений, сюжетов, связанных с ценностями малой семьи, детства, уютного мироздания.

Также в позднесталинский период произошло переосмысление классической советской темпоральности, нацеленности проектов на будущее. Проектам послевоенной эпохи присуща темпоральная и ценностная амбивалентность: победа открывает новую эпоху мирового триумфа социализма и одновременно закрывает ее, репрезентируя финал, итог социалистического строительства и удостоверение его успешности. Общий консервативный тренд от будущего к прошлому связан с тем, что после войны происходило «смещение акцента с того, что предстоит сделать, на то, что удалось достигнуть» [Прохоров, с. 371].

Война видится местом разрыва с мирной довоенной жизнью, образ которой также конструируется как счастливый и бесконфликтный. Две эти точки насильственно соединяются практически без швов, довоенное и послевоенное бытие окрашено в мирные тона, и поэтому война оказывается как бы выдавленной из этой мирной картины.

Исследование культурной ситуации послевоенного десятилетия показывает, что антропологическое состояние советских людей, переживших войну на фронте и в тылу, не стало предметом художественного осмысления в культурной ситуации позднего сталинизма. Вместе с уходом темы войны закрываются возможности для художественной проработки последствий конфликтных ситуаций на фронте и в тылу, психологической помощи травмированным и страдающим, не поддерживается персональная и коллективная память о жизни в оккупации, трудностях эвакуации, голоде и напряженном труде на заводах и в поле. В условиях позднего сталинизма накопились противоречия советского проекта,

чреватые серьезным системным кризисом. Война в этом плане выполнила амбивалентную функцию: она задержала кризис и в то же время усугубила его.

Человек как продукт проектирования в этот период замыкается в обустройстве близкого пространства, предметом его заботы и приложения сил становится повседневность, внутри которой военный опыт оказывается вытесненным.

Кинематограф «оттепели» о войне: общее и различия с поздним сталинизмом в репрезентации войны

Первое десятилетие после окончания войны характеризуется использованием символического капитала Победы для закрепления социальных и антропологических проектов, возникших в так называемый реконструктивный период, т. е. в период, завершившийся перед началом войны и получивший официальную трактовку периода «окончательно победившего социализма». В этом плане никакие новые проекты, связанные с перспективным движением вперед, не предполагались. Культурная политика настойчиво внедряла две установки. *Первая установка*: верность избранному пути, оплаченному многочисленными жертвами и доказавшему, благодаря победе, свою эффективность. Эта установка, консервативная по сути, блокировала критические и болезненные воспоминания и когнитивные импульсы (например, разобраться аналитически во всех сложных, в том числе и конфликтных, ситуациях на фронте, в тылу, эвакуации и оккупации). Также дискурс о жертвах должен был оставаться в тени героического дискурса, так как он мешал очередному витку мобилизационной стратегии государства. *Вторая установка*: победа была трактована как неокончательная, как этап на пути перманентной войны, теперь уже с новым противником («холодная война» с Западом). Вследствие этих установок в кинематографической продукции позднего сталинизма доминировали амбивалентные процессы: праздничный / триумфаторский / идиллический / комедийный вектор, представленный количественно весомо, в том числе и зарубежным трофейным развлекательным кинематографом; и кинопродукция, включающая произведения о величии русской истории, науки, культуры, традиционалистски ориентированная на прошлые достижения, уходящие вглубь веков. Обе установки пересекаются в постоянно воспроизводимом образе величия государства, исторически всегда побеждающего.

Последующие периоды — «оттепель» и поздний социализм — существенно не меняли проективный вектор, так как война не только закреплялась в сознании как самый устойчивый и проверенный маркер верного пути, но и получила более глубокое антропологическое измерение. В кинематографе этого периода проективный акцент смещен с ценности социалистического государства (что не означает ее отмену) на отдельного человека. Война становится критерием ценности человека, его отношения с истиной, моралью, другими людьми. Кинематограф этого периода репрезентирует место войны как важнейшего экзистенциального события, которое не теряет своей значимости ни при негативной

трактовке (отрицание войны как бесчеловечного феномена), ни при позитивной (раскрытие на фронте и в тылу лучших человеческих качеств).

Вынося в центр повествования многочисленные травмы войны, кино «оттепели» спорит с предыдущим «идиллическим» модусом. Но при этом сама война как веха в пути становления советского человека обретает даже более глубокое значение. Событие войны становится в кинематографе 1960-х гг. экзистенциальной границей, поворотом, который невозможно забыть или вытеснить. Война трактуется как пограничная ситуация, позволяющая отличить подлинное бытие от неподлинного; проверка настоящих человеческих качеств, скрытых в мирное время. Утраты и травмы осмысляются как неизбежные и оправданные. Военное и послевоенное поколения оказываются связанными обязательствами памяти. Происходит закрепление войны как самого главного антропологического события в советской идентичности. Военный опыт — главный ресурс в интеграции поколений, народов, социальных групп.

Война хронологически оказывается в центре исторической советской темпоральности: время разделяется на период формирования советского человека как готового стать жертвой, героем и победителем, саму войну, которая логически заканчивается победой как аргументом в верности избранного антропологического проекта, и послевоенную ситуацию, которая уже запрограммирована на развитие, укрепление и сохранение того человеческого типа, который был рожден предыдущим периодом.

Изменения аксиологического порядка непосредственно связаны с заметным ростом количества фильмов о войне, фиксируется разнообразие жанров (от трагедии до комедии, приключенческих боевиков и мелодрам) и оригинальных авторских высказываний. Только в этот период возникает отчетливое разделение на два направления: в одном доминирует стремление к объединению современников через типизацию узнаваемых образов человека войны и реакций на него со стороны других поколений, в другом — к авторскому проблемному высказыванию, осмысляющему глобальную целостность мира [Рейфман, с. 40]. Всё это сопровождается высокими оценками на международном поле (награды на кинофестивалях), популярность у населения, что свидетельствует о совпадении контента кинопродукции и запросов зрителей. Наиболее репрезентативные кинофильмы, в которых выразилось новое разнообразие темы войны: «Живые и мертвые», «Иваново детство», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Мне 20 лет», «Люди и звери», «Верность», «Альпийская баллада», «Мертвый сезон», «Дневные звезды», «Щит и меч».

Особое место занимает кинофильм «Летят журавли», в нем собраны наиболее радикальные признаки отличия от фильмов позднесталинского периода: опыт войны дан через образ женщины, не сохранившей верность солдату; новая индивидуализированная темпоральность опозданий и утрат; выражение спонтанных эмоций, бессознательного через тело героини; сильная экзальтация и экспрессия, невротический тип поведения; бессилие перед лицом утраты и необратимости времени; невозможность полного восстановления прежнего

«невинного» порядка; вместо преодоления прошлого во имя будущего героиня ищет примирения со своим прошлым [Прохоров]. В фильме на первый план выходит проблема утраты и травмы, показ трудностей ее преодоления, обосновывается право на слабость. И, самое главное, проблематичность возвращения жизни в «нормальное» русло. Будущее становится возможным только после трудной работы с прошлым.

По мнению А. Прохорова, который исследовал переосмысление тропов сталинской культуры в «оттепельном» кинематографе, основные тропы — война и семья — сохраняются. В сталинской культуре это Большая семья, государство, страна, социум [Кларк]. Именно с ней контактируют герои сталинского искусства, и Большая семья всегда спасает. Интеграция советских людей происходит на макроуровне социальной жизни. В период «оттепели» на первый план выходит жанр тыловой мелодрамы, в котором важным становится опыт малой семьи (нуклеарной). Нарушается вертикальная иерархическая структура, присущая тропу Большой семьи. Предметом репрезентации становятся горизонтальные связи (малый армейский коллектив, товарищи, семья): «Большая семья перестает быть колыбелью социальной безопасности, а война — главным способом расширения жизненного пространства семьи» [Прохоров, с. 168]. Поддержка Вероники в ее слабости и помощь в избывании разрушающего чувства вины приходят не от Большой семьи, которая в фильме хотя и не превращает героиню в изгоя, но вполне однозначно реагирует на неверность, а со стороны малой семьи, родных ее жениха и его друзей.

Как следствие, происходит отказ от героического модуса и культа сурового воина. Микрооптика делает возможным фокусирование на потерях и утратах. Опыт войны предстал как непротиворечивый и сверхценный в единстве негативных и положительных моментов: героизм не мыслится без потерь, выполнение долга перед страной — без обязательств перед близкими товарищами по окопам.

Война в «оттепельном» кинематографе была трактована одновременно в двух противоположных ценностных модусах: как то, что хочется забыть в силу невозможности выговорить страшный опыт, и как попытка продолжить жить с ним продуктивно, — и в двух противоположных темпоральных модусах: война относится к прошлому, которое оправдывает тяжесть настоящего, и в то же время война постоянна как самый эффективный способ конструирования жизни. Все эти моменты объясняют пролонгацию темы войны во времени и удлинение послевоенного периода, невозможность окончательного завершения прошлого.

На наш взгляд, репрезентация военной темы в «оттепели» является концентрированной спецификой советского проекта человека. В европейском кинематографе этого же времени также наблюдается взрыв количества фильмов о войне, но военный опыт встраивается в послевоенное переустройство жизни другими аксиологическими акцентами: «для западного кино война — это социальный контекст, который выявляет скрытые качества, нарушает течение жизни людей, становится причиной точки невозврата... характерно позиционирование человека на войне как нетипичное и ненормальное. В советском варианте

восприятия, война, напротив, — нечто неизбежно присущее миру-обществу (в толстовском понимании этого слова)» [Чимирис]. Человек «оттепели» как продукт реализации проекта художественного сообщества, стремится соединить в своем багаже противоречивые, но еще не конфликтные ценности: долг перед военным поколением, сохранение советской идентичности, обращение к военному опыту как универсальному. В образ будущего военный опыт встроен как всегда актуальный.

Кинематограф переходного периода (конец «оттепели» — начало «застоя»)

Конец 1960-х — начало 1970-х гг. ознаменовались точками пересечения с общеевропейскими художественными репрезентациями войны. Опыт войны всё больше, хотя и весьма осторожно, осознавался как общий и сближающий народы даже в условиях «холодной войны» и противостояния двух систем. Этот короткий период интересен для нашего анализа также тем, что в нем зародились предпосылки для развития нескольких трендов, и в последующую, финальную фазу советской истории эти тренды уже не дополняли друг друга, а находились в конфликте. Когнитивные и ценностные разломы, обнаруживаемые на рубеже десятилетий, так и не были преодолены. С одной стороны, государственный заказ стал более определенным и внятным, что выразилось в ряде фильмов, актуализирующих героическую компоненту, и послужило некоторым образом генератором возврата в сталинский дискурс о войне. Государственный заказ форсировал тему войны как ресурс интеграции советского общества в ситуации, когда экспертами и информантами диагностировалось начало истощенности советского проекта как инновационного и привлекательного. С другой стороны, художественная среда, получив в «оттепель» толчок и вкус к свободному творчеству и исторической аналитике, продолжала углублять исследование проблемы ресурсности военной темы для будущего, своего рода проверку на ее прочность. Фильмы, в которых ставились вопросы цены жертв, морального выбора в условиях оккупации и партизанского движения, конфликтов в тылу, недостойного поведения солдат и т. д., продолжали выходить, несмотря на трудности с прокатом и цензурой (например, «Проверка на дорогах»).

Главным среди множества сложных вопросов стал, на наш взгляд, вопрос о значимости военного опыта в повседневности мирного времени. Во-первых, проверке был подвергнут тезис о том, что война выявляет подлинное человеческое бытие, лучшие качества советских людей, и по возвращении в мирную жизнь именно эти качества становятся бесценным строительным материалом. Во-вторых, проверяется степень единства советских людей, основанного на общей памяти о войне. В ряде фильмов можно отметить разлад между военным и последующими поколениями, связанный не столько с оценкой войны или пересмотром цены победы (это остается неизменным и не подверженным коррозии), сколько с актуальностью военного габитуса.

В этой связи остановимся на фильме «Белорусский вокзал» (1971) А. Смирнова как репрезентативном примере амбивалентного кинематографического события. В ткани фильма фиксируются ценностные разломы: с одной стороны, неотменимость положительной значимости военного братства в мирных условиях, с другой — нарастающая дистанцированность в отношении современного жизненного уклада поколения фронтовиков. Симптоматичным является возникновение трактовок фильма, противоречащих друг другу, спустя десятилетия, что является указанием на скрытую неопределенность войны как экзистенциального события, сомнение в использовании габитуса участников военных действий. Габитус фронтовиков становится лакмусом, проявляющим неблагополучие эпохи развитого социализма и основанием для легитимной социальной критики.

В качестве аргумента в пользу скрытого ценностного разлома приведем высказывание кинокритика Е. Стишовой: «“Белорусский вокзал” с его документальным финалом — это боль прощания с верой в коллективизм в предчувствии его конца. То, что на исходе 60-х дало импульс картине, в начале 90-х проявилось в качестве ее сокровенной внутренней темы» [Стишова, с. 22]. Е. Стишова точно фиксирует суть интерпретации фильма в момент выхода на экраны. Тогда послание было прочитано как оживление угасающей веры в ненужность жертв войны, как передача эстафеты от фронтовиков новым поколениям. Этот сигнал был усилен оркестровой переработкой песни батальона, звучащей в финале. Сначала ее поют уцелевшие и сохранившие связь бывшие фронтовики и медсестра, и исполнение песни носит интимный, камерный характер. Эта песня — «их» песня, возможно, сочиненная каким-то неизвестным бойцом. Она и написана Окуджавой как текст самодеятельного автора, без изысков, метафор и сложных субъективных ассоциаций. Песня сплывает маленький коллектив уцелевших, оставляя их погруженными в самый важный момент их жизни, который находится уже в прошлом. И только в финале, когда дочь героини просыпается от звуков победной музыки, под духовой оркестр (аранжировка песни Б. Окуджавы А. Шнитке), песня превращается в хоровую песню, объединяющую миллионы современников, несколько поколений. Песня обретает модальность и ритмичность марша. Интимность интонации песни преломляется в императивность марша.

Но далее начинаются сдвиги в интерпретациях. Стишова прочитывает в 1992 г. сюжет таким образом: «Вслед за другом-слесарем опускаются они под землю, в люк коллектора, чтобы помочь справиться с аварией газопровода и вытащить наверх парнишку-сантехника, надышавшегося газом до обморока. Только здесь, под землей, они в своей тарелке — будто в родной землянке: кругом враг, и наше дело правое... Они снова в цепи, плечом к плечу. Дают отпор подонку, который отказывается везти в больницу бездыханного сантехника. И садятся передохнуть под деревьями парка, смакуя чувство преодоления своей отчужденности» [Там же, с. 23]. Обратим внимание на слово «отчужденность». Оно появляется здесь неслучайно. Эпизод со спасением возникает уже во второй половине фильма, а в большей части сюжета идет череда эпизодов,

свидетельствующих о том, что в мире фронтовиков вроде бы все хорошо устроено, но при этом постоянно присутствуют знаки непонимания современной действительности, в ней всё не так, как мечталось. Один из героев, Дубинин, работающий бухгалтером (что может быть более мирным?), находится в затяжном конфликте с более молодым начальником, показанным человеком с облегченным пониманием социального блага, совести, сопричастности. Дубинин же демонстрирует неожиданную в тихом человеке твердость принципов и неспособность к конформизму. Этот эпизод позволяет экстраполировать наблюдение на жизненный путь всех троих однополчан. Их военный опыт продолжает работать и дальше, он не девальвирован.

Но если в момент выхода фильма победный марш в конце выполнял свою задачу объединения всех поколений вокруг памяти и войны, то спустя 20 лет, в контексте развалившейся страны, на первый план выходит еле намеченная трещина. Эпизод с циничным водителем, отказавшимся везти пострадавшего и дальнейшее попадание в милицию — очень яркий и важный поворотный момент в сюжете, симптом общественного неблагополучия, и тут многое в скрытом недовольстве героев окружающим миром становится понятным. Вот как об этом пишет Стишова: «И фильм этот — о детях, а не об отцах. И не о войне, а о мире. В этом мире, отринувшем тех, кому он обязан жизнью, в мире без идей и идеалов, авторы ищут духовную опору. Ищут почву, чтобы не повиснуть над бездной. И находят ее в памяти о прошлом. Об отцах. Великая история, великие предки. Это — было. И значит, есть твердь под ногами. Можно дышать, можно жить...» [Стишова, с. 24]. Итак, опора находится только в прошлом, а современность оказывается если не чужой, то далеко не во всем принимаемой.

Более определенно проблема разлада была показана еще раньше, в 1966 г. в фильме «Крылья» Л. Шепитько, режиссера максималистских взглядов. Героиня, бывшая фронтовая летчица, предстает как человек, ни на йоту не отступивший от принципов юности, пришедшейся на войну. Ее жизненное кредо не подвергнуто сомнению. Но это никак не помогает ей понимать современный мир. Она не находит общего языка ни с дочерью и ее окружением, ни со своими воспитанниками из ремесленного училища. Итог ее экзистенциального состояния — потеря чувства жизни. Она чувствует себя экспонатом в музее (ее фото висит в местном музее среди других героев войны). Она становится живой только тогда, когда вспоминает о погибшем возлюбленном и парении в небе. Героиня утратила крылья и не знает, как их обрести в современности. Финал возвышенно-трагический: бывшая летчица, а ныне депутат и директор, нарушая все правила, взмывает в небо на учебном самолете. Этот взлет чреват смертельным исходом, реальной, а не мнимой смертью, но режиссер заставляет нас пережить вместе с героиней миг упоения полетом, в том числе и парения поверх времени.

«Белорусский вокзал», «Крылья» — особые точки отсчета: конец одного периода и антропологической концепции и начало следующего, выход в «длинные семидесятые», в которых тема войны станет точкой проблематизации

советского проекта и его будущего, мерой конфликта между поколениями и переосмыслением опыта войны как универсального антропологического ресурса.

Итак, подведем итог переходного периода. Опыт войны оказался столь травматичным, что его восприятие и отражение средствами кино стало меняться довольно быстро. Часть его под воздействием посттравматического синдрома вытеснялась, а часть начала проговариваться в период «оттепели». Проговаривание — важный элемент преодоления любой травмы. Значимость военного опыта как опыта постоянного присутствия смерти заключалась в проблематизации идентичности советского человека, что было немыслимо в рамках предыдущего периода (например, «Иваново детство», «Восхождение», «Проверка на дорогах»).

Кинематограф 1980-х гг. о войне

Начиная с фильмов «Крылья» и «Белорусский вокзал» намечается открытие противоречия между адресатами, ностальгически переживающими опыт войны как раскрытие лучшего в человеке, и современниками, живущими в повседневности советской жизни, не предполагающей опоры на привычки и нормы военного времени. Для значительной части советских людей тема войны стала терять свою привлекательность как антропологический ресурс будущего. Этому способствовало и то, что количество фильмов о войне не убывало, но стилистически и содержательно поток рутинизировался и банализировался, сюжеты не вызывали тех эмоций, которые сопровождали рецепцию военной темы в прошлом. В течение 1980-х гг. оформилось несколько альтернативных друг другу версий трактовки ценности военной темы для проектирования настоящего и будущего. С одной стороны, происходила разработка темы войны как завершенного прошлого и выстраивание эстетической дистанции по отношению к ней, а с другой — погружение в нее на новом уровне достоверности, документальности и эмоциональной вовлеченности (кинофильм Э. Климова «Иди и смотри», 1985).

В 1980-е гг. начинается всесторонняя проработка травмы. Эта работа стала возможной в результате смещения фокуса с социальной идентичности («советский человек») на отдельного человека с неустойчивой и гибкой персональной идентичностью, на человека, находящегося в ситуации сложного морального и бытийного выбора. Социальная интеграция средствами искусства перестала быть приоритетной для многих кинематографистов, несмотря на то, что официальная культурная политика продолжала формулировать и поощрять заказ на продукцию с подобным содержанием (например, фильмы-эпопеи, военные блокбастеры с показом крупных сражений и массовыми сценами). Проекты государства были мотивированы еще и тем обстоятельством, что СССР вел военные действия в Афганистане, и эта война не находила естественной связи в памяти с Великой Отечественной войной. Фильмы-эпопеи выполняли функции проектирования человека, заточенного на выполнение интернационального

долга по аналогии с освобождением народов Европы во время Второй мировой войны.

В пользу аргумента востребованности снизу, от зрителя, произведений искусства, в центре которых находится не герой, а маленький человек, в силу обстоятельств погруженный в ситуации страданий, потерь и выбора, приведем данные культурно-антропологических исследований. Исследователь массива эго-документов (дневники, записки, мемуары), ставших доступными на рубеже 1980–1990-х гг., замечает: «Можно говорить об общей тенденции: опубликованные в конце советской эпохи, совпавшей с концом XX в., такие мемуарно-автобиографические издания стремятся сделать индивидуальную жизнь частью истории (даже недавнее прошлое, вчерашний день историзируются). Большинство (даже лояльные советские граждане) пишут о катастрофическом опыте — о революции, сталинском терроре, войне, причем те, кто не заметил террора (а есть и такие), помещают катастрофу в контекст Великой Отечественной войны. Главное, что объединяет эти тексты, — это стремление сделать описания частной и, более того, интимной жизни публичными как исторические свидетельства катастрофического советского опыта» [Паперно, с. 11]. Из этой цитаты можно сделать два вывода. П е р в ы й в ы в о д: люди стремятся преодолеть свою атомизированность и обрести идентичность как исторические существа не за счет демонстрации вклада в социалистическое строительство и судьбу отечества, как это требовалось ранее, а как существа, претерпевающие и разделяющие трудности и общую судьбу. В т о р о й в ы в о д: катастрофический дискурс возникает довольно поздно, в конце периода застоя (1970–1980-е гг.) и фиксируется задним числом. Иначе говоря, отсутствие кинопродукции, делающей предметом травмы, страдания и утраты идентичности, не говорит о том, что это происходило исключительно из-за запретов властью. Пересмотр своего прошлого и формулирование нового дискурса о войне стали возможными только в конце советской эпохи как запрос снизу. Можно предположить, что этот запрос лег в основу нового проекта человека, для которого осмысление травм становится обязательным условием движения вперед.

1980-е годы завершают процесс идентификации с «наследниками», ставят финальную точку. Новые поколения получают возможность осмыслять и переживать войну, испытывать чувства сострадания к ее участникам, понимать их опыт, не ощущая себя при этом обязанными нести груз подвигов и утрат, а выстраивать образ собственного будущего. Образы войны в кинематографе 1980-х гг., отчасти благодаря развитию технических средств, достигают высокой степени достоверности в показе тяжести и запредельности этого опыта. Зритель, например, «Иди и смотри» императивно оказывается перед лицом с таким состоянием человека, которое ни в коей степени не может использоваться как ресурс. Война вызывает отторжение прежде всего тем, что не может дать никакого продуктивного выхода. Внутри кинематографа последнего советского периода возникает комплекс невозможности пролонгации опыта войны как строительного материала для мирного времени.

Выводы

На каждом этапе в СССР возникала новая интерпретация военной темы в кинематографе, что было мотивировано потребностью в новых проектах человека. Интенсивность и популярность производства фильмов о войне, начиная с «оттепели», играла существенную роль в выстраивании образа советского человека, а также влияла на трактовку послевоенных конфликтов. Война, ее образы, герои и жертвы служили постоянным критерием определения нормы поведения, ценностных иерархий, эстетических пристрастий, связи между поколениями. Можно констатировать семантическую (идеологическую и антропологическую) перегруженность поля культуры темой войны и, как следствие, ее истощенность как продуктивного проективного ресурса.

Проектирование человека в СССР в первое послевоенное десятилетие («поздний сталинизм») на уровне культурной политики выстраивало границу между войной и миром, производя противоположные культурно-антропологические импульсы. Официальный тренд культурной политики заключался в позиционировании мира победившего социализма, в основе которого лежит героический императив и триумф победы советской системы. Импульс, исходящий из культурно-антропологического состояния послевоенного человека, исключал опыт войны из процесса адаптации к миру и запрещал рефлекссию над ним, что можно трактовать как отрицание травмы или ее настойчивое забывание. Это выразилось в установлении идиллической (бесконфликтной) картины мира, которая репрезентирована в двух потоках художественной продукции, официальном и массовом («советский бидермайер»). Эстетически два потока находятся в противоречии друг с другом, так как официальная культурная политика не только не отказывается от мобилизационного проекта человека, но начинает новый виток его форсирования, внутри которого героический подвиг народа на войне является основным аргументом в оптике эпической картины мира. Поток «бидермайера», напротив, полностью отстраняется от эстетики напряжения и сверхусилия, создавая камерные лирические миры отдыха, расслабленности, покоя, близких человеческих связей. Тем не менее, между этими картинами мира нет конфликта, они дополняют друг друга в общей оптике выпадения военного опыта как такового.

В следующий период — «оттепели» и начала 1970-х гг. — зафиксирован новый импульс возвращения к теме войны — и количественно, и качественно. Мы трактуем этот процесс как пролонгирование военного дискурса и размывание границы между войной и миром. Векторы культурной политики и культурно-антропологических запросов в этот период в большой степени совпадают в использовании темы войны для определения ценностей настоящего и будущего. Военный опыт становится универсальным критерием выражения смыслов, маркером всех человеческих отношений (бытовых, поколенческих, гендерных, трудовых и т. п.). В ситуации, возникшей в период либерализации и ослабления идеологических ориентиров, а главное, в фиксировании угрозы

иссякания энергии социалистического проекта, культурная политика ищет в теме Великой Отечественной войны источники оживления ценностей советского образа жизни и активизации энергии отдачи человеческих сил во имя общего блага. В этом плане жертвенность / травма / потеря оказываются более предпочтительным антропологическим ресурсом, чем бесстрашие и героизм. На первый план выходит не эпическое измерение картины мира, а драматическое и мелодраматическое (жанр «тыловой мелодрамы»). Пролонгация поствоенной ситуации и пересечение векторов «сверху» и «снизу» наблюдается до начала 1970-х гг.

Симптомы завершения прошлого фиксируются в кинематографе конца 1970-х — первой половины 1980-х гг. Художественные произведения, с одной стороны, завершают процесс идентификации с «наследниками», что выражается в постоянных смысловых повторах и снижении уровня новизны смысловых решений. Банализация свидетельствует о том, что для проектирования человека нет смысловых ресурсов. С другой стороны, внутри кинематографа последнего советского периода возникает комплекс невозможности пролонгации опыта войны как строительного материала для будущего, состояние растерянности и осознание необходимости поиска новых ориентиров для развития за границами военного дискурса.

Исследования

Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002.

Круглова Т. А. Советское искусство 1945–1955 гг. о «мире после войны»: культурная политика и антропологические реакции // Ярославский педагогический вестник. 2023а. № 5 (134). С. 237–244. https://doi.org/10.20323/1813-145X_2023_5_134_237

Круглова Т. А. Эстетические аспекты проектирования человека в период советского послевоенного десятилетия (1945–1955 гг.) // Интеллектуальная культура Беларуси: гуманитарная безопасность в условиях глобальных вызовов : материалы Седьмой междунар. науч. конф. (16–17 ноября 2023 г., г. Минск) : в 2 т. Т. 2 / редкол. А. А. Лазаревич (пред.) [и др.]. Минск : Четыре четверти, 2023б. С. 299–301.

Паперно И. Советская эпоха в мемуарах, дневниках, снах. Опыт чтения. М. : НЛО, 2021.

Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб. : Академический проект : Издательство ДНК, 2007.

Рейфман Б. В. Формы реалистического обобщения в советском кино времен «оттепели»: фильмы о войне и фильмы о «современности» // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 4(41). С. 40–51. URL: https://doi.org/10.52173/2079-1100_2020_4_40

Стишова Е. Мистерия вокзала // Искусство кино. 1992. № 4. С. 22–24.

Черепанова Е. С. Философия конфликта : учеб. пособие. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016.

Чимирис Е. Война на экране: между европейской и российской традицией // Smart Power Journal : [сайт]. Дата публ.: 09.05.2014. URL: <https://smartpowerjournal.ru/war-in-cinema/> (дата обращения: 01.06.2025).

References

Cherepanova, E. S. (2016). *Filosofiia konflikta: uchebnoe posobie* [Philosophy of Conflict: Handbook]. Ekaterinburg: Ural University Press.

Chimiris, E. (2014, May 9). Voina na ekrane: mezhdu evropeiskoi i rossiiskoi traditsiei [The War on the Screen: Between the European and Russian Traditions]. *Smart Power Journal*. Retrieved from <https://smartpowerjournal.ru/war-in-cinema/> (date of access: 09.05.2014).

Clark, K. (2002). *Sovetskii roman: istoriia kak ritual* [The Soviet Novel: History as a Ritual]. Ekaterinburg: Ural University Press.

Kruglova, T. A. (2023a). Sovetskoe iskusstvo 1945–1955 gg. o “mire posle voiny”: kul’turnaia politika i antropologicheskie reaktsii [1945–1955 Soviet Art about the “World after War”: Cultural Politics and Anthropological Reactions]. *Yaroslavl pedagogical bulletin*, 5, 237–244. https://doi.org/10.20323/1813-145X_2023_5_134_237

Kruglova, T. A. (2023b). Esteticheskie aspekty proektirovaniia cheloveka v period sovetskogo poslevoennogo desiatiletiia (1945–1955 gg.) [Aesthetic Aspects of Man-Making during the Soviet Post-war Decade (1945–1955)]. In A. A. Lazarevich et al. (Eds.), *Intellectual’naia kul’tura Belarusi: gumanitarnaia bezopasnost’ v usloviakh global’nykh vyzovov: materialy Sed’moi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (16–17 noiabria 2023 g., g. Minsk)* [Intellectual Culture of Belarus: Humanitarian Security in the Context of Global Challenges: Proceedings of the Seventh International Scholarly Conference (November 16–17, 2023, Minsk)] (Vol. 2, pp. 299–301). Minsk: Chetyre chetverti.

Paperno, I. (2021). *Sovetskaia epokha v memuarakh, dnevnikh, snakh. Opyt chteniia* [The Soviet Era in Memoirs, Diaries, Dreams. The Experience of Reading]. Moscow: NLO.

Prokhorov, A. (2021). *Unasledovannyi diskurs: paradigmy stalinskoi kul’tury v literature i kinematographe “otpepli”* [Inherited Discourse: Paradigms of Stalinist Culture in the Literature and Cinema of the Thaw]. St Petersburg: Akademicheskii proekt; DNK.

Reyman, B. V. (2020). Formy realisticheskogo obobshcheniia v sovetskom kino vremen “otpepli”: fil’my o voine i fil’my o “sovremennosti” [Forms of Realistic Generalisation in the Soviet Cinema during the Khrushchev “Thaw”: War Films and Films about the “Present”]. *International Journal of Cultural Research*, 4(41), 40–51. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2020_4_40

Stishova, E. (1992). Misteriia vokzala [Mystery of the Railway Station]. *Iskusstvo kino*, 4, 22–24.

Круглова Татьяна Анатольевна

доктор философских наук,
профессор кафедры истории философии,
философской антропологии, эстетики
и теории культуры
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: tkruglowa@mail.ru

Kruglova, Tatyana Anatolyevna

Dr. Hab. (Philosophy), Professor
Department of the History of Philosophy,
Philosophical Anthropology, Aesthetics
and Theory of Culture
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Ekaterinburg, Russia
Email: tkruglowa@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-4014-2877>