

М.Ф. КАЗЮЧИЦ

КРИТИКА США В КИНОПУБЛИЦИСТИКЕ СССР 1960-Х ГОДОВ

Максим Федорович Казючиц,

Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова,
НИИ киноискусства и кинообразования,
ведущий научный сотрудник
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-3015-3046; SPIN 1373-9140
mkazuchitz@gmail.com

Реферат. В статье представлены результаты изучения творческих приемов и концепций, использовавшихся советскими режиссерами-документалистами в кинопублицистике 1960-х гг., посвященной критике США, их внешней и внутренней политике, культурной и социальной сфере. Выбор в качестве объекта исследования главного политического оппонента СССР закономерен, поскольку на этом направлении в силу очевидных причин были сосредоточены наиболее крупные специалисты (Р.Л. Кармен, А.И. Медведкин, Ю.В. Монголовский и др.), авторы таких значимых кинолент, как «Говорит спутник» (1959), «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Военные базы на чужих территориях» (1965), «Дружба со взломом» (1965), «Кинокамера обвиняет» (1967), «Склероз совести» (1968), «Путь Америки» (1971) и др. Благодаря им за сравнительно короткий срок советская кинопублицистика обогатилась новыми приемами и концепциями, направленными на эффективное конструирование образа политического оппонента и политического союзника в экранных искусствах. Проведенный анализ позволил выявить известные жанровые колебания: фильм-памфлет и кинопортрет, их эстетика легла в основу отечественной кинопублицистики 1960-х годов. Тенденция отражала задачи, ставившиеся перед документальным кино в период эскалации холодной войны. Главную роль играли образы врага, союзника, и кинопубли-

цистика как синтез литературной формы (памфлет, эссе) и экранного изображения заняла здесь важное место. Высокая частотность обращения советских документалистов к теме американской агрессии во Вьетнаме свидетельствует об активном использовании образа СССР не только как мирного государства, оппонента Америки, но и в качестве страны-победителя во Второй мировой войне. Трактовка идеологического противостояния СССР и США через призму победы над нацизмом объясняет частый мотив сравнения завоевательной внешней политики США, их имперских амбиций с внешней политикой Германии и ее стран-сателлитов в 1940-х годах. Война во Вьетнаме как актуальное и современное событие тех лет используется в качестве наиболее значимого аргумента идеологической несостоятельности США и их роли как мирового гегемона, выбравшего неверный путь исторического развития. Вместе с тем острая форма кинопублицистики позволяет авторам обобщить вьетнамскую тему до развернутой метафоры.

Ключевые слова: документальное кино СССР, кинопублицистика СССР, кинохроника, кинопортрет, холодная война, массовая культура, Роман Кармен, Александр Медведкин, экранные искусства.
Для цитирования: Казючиц М.Ф. Критика США в кинопублицистике СССР 1960-х годов // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 327–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335.

Холодная война и ее эскалация, приходившаяся на 1960-е гг., сопровождалась противостоянием двух господствующих идеологий СССР и США. Раскол мира на два лагеря стран, разделенных экономическими, культурными и общественными укладами, пришелся на время стремительного развития медиасферы (кино, ТВ), что не могло не сказаться

прежде всего на документальном сегменте экранных искусств [1; 2]. Кинопублицистика и документальное кино в целом в это время наращивали темпы за счет новых технологий, художественного арсенала, накопленного за годы Второй мировой войны (1939–1945) [3]. Перераспределение сил и смещение идеологических акцентов выдвинули кино- и телепублицистику США в авангард документального кино.

Вторая мировая война, несомненно, дала мощный толчок развитию кинопублицистики союзников по антигитлеровской коалиции [4]. В кинолентах, сходных по задачам, но весьма разнообразным в стилевом отношении от Х. Дженнингса и Ф. Капры до И.П. Копалина и С.А. Герасимова были разработаны многие из тем и подходов, заложивших основу для обновления документального кино в 1960-е годы. В период холодной войны система новых политических лагерей и военных альянсов располагала гораздо более дифференцированной структурой ценностей: образ жизни населения нередко становился синонимом воли государства и его идеологии [5; 6]. Вполне закономерно, что и в США изучению кинопублицистики уделялось традиционно особое внимание: данный жанр выступал одним из наиболее действенных инструментов конструирования политической и социальной реальности наряду, например, с игровым кино или комиксом [7]. Показательно, что кино- и телепублицистика нередко рассматриваются иностранными авторами не столько в художественно-эстетическом, сколько в более инструментальном понимании исторического конструктивизма, политических технологий и др. [8–10], что подчеркивает их высокую социальную и идеологическую значимость.

Все эти процессы не могли не сделать экранную публицистику в кино или на телевидении важнейшим инструментом политической борьбы, весьма тонко отражающим колебания внешней политики враждующих стран. К.А. Юдин справедливо обращает внимание на то, что даже с наступлением 1970-х гг., периода политической разрядки, значение антиамериканской темы в кинопублицистике государство по-прежнему оценивало высоко [11].

Цель данной статьи заключается в выявлении ключевых творческих приемов и идей, применявшихся отечественными режиссерами в кинопублицистике, направленной на критику США. Выбор в качестве объекта исследования отечественных киноматериалов о главном политическом оппоненте СССР закономерен, поскольку на этом направлении в силу очевидных причин были сосредоточены наиболее крупные мастера (Р.Л. Кармен, А.И. Медведкин, Ю.В. Монголовский и др.), создавшие значительные работы: «Говорит спутник» (1959), «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Военные базы на чужих территориях» (1965),

«Дружба со взломом» (1965), «Кинокамера обвиняет» (1967), «Склероз совести» (1968), «Путь Америки» (1971) и др.). Благодаря им за сравнительно короткий срок советская кинопублицистика обогатилась новыми приемами и концепциями, направленными на эффективное конструирование образа политического оппонента и политического союзника в экранных искусствах.

Исследователи отмечают, что отечественная документалистика, как и все послевоенное кинопроизводство, с большим трудом возвращалась в мирное русло [12, с. 598]. Речь идет не только о возобновлении мирной тематики (повседневный труд, восстановление различных секторов народного хозяйства) в киножурналах и фильмах, но и об известной переоценке прежних канонов. В частности, возникает интерес к кинорепортажу, наблюдению за героем [13]. Однако инерция кинопублицистики военного времени проявлялась, например, в обобщенных суждениях, отсутствии повседневных деталей, привлекательных для зрителя. «Документалисты по инерции снимали главным образом события и факты, которые как-то иллюстрировали задачи текущей пропагандистской кампании. Им казалось, что они, как и прежде, агитируют фактами, а на самом деле давали поверхностную и одностороннюю информацию. Зрители ждали от документалистов другого — многостороннего показа действительности в ее диалектической сложности, ожидали серьезного обстоятельного разговора о насущных проблемах современности. Утвердившиеся на практике схематичные представления, догматизм мышления обедняли и искажали подлинную картину жизни», — подчеркивает В.И. Фомин [12, с. 601].

Неизбежное противоречие между потребностями мирной отрасли неигрового кино (это не только киножурналы или отдельные документальные фильмы, но и учебные, научно-популярные киноленты, в которых ощущалась крайняя необходимость) и политической повесткой холодной войны не могло не отразиться на развитии документального кино в целом. Советской кинопублицистике предстояло ответить не столько на социальный, сколько на государственный запрос, однако прежние подходы военных лет предстояло в значительной мере пересмотреть [14].

Обслуживая государственный сектор, кинопублицистика на протяжении длительного времени сохраняла рудиментарные приемы как на уровне драматургии, так и визуальной концепции (оператор, монтаж), однако переоценить ее влияние на целевую многомиллионную аудиторию вряд ли возможно. Она не только отражала соответствующие события внутренней и внешней политики страны, но и выступала средством легитимации (термин Ж.-Ф. Лиотара) явлений культуры. Появляясь на экране, новые политические лидеры стран, на-

пример С. Туре, Ф. Кастро, Мао Цзэдун, получали официальный предикат «друг советского народа». Различные факты из истории народов Вьетнама, Гвинеи, Китая, Кубы и других государств посредством параллелей с историческими событиями в СССР обретали значение уз братских народов; факты из недавней советской истории получали статус государственных праздников во многом благодаря мемориализации в кинопублицистике [15, с. 32–33; 16, р. 131–169].

КИНОПУБЛИЦИСТИКА: ОТ ТИПОВОГО КИНООЧЕРКА К ФИЛЬМУ-ПАМФЛЕТУ

Фильм М.Н. Гавриловой «Военные базы на чужих территориях» (1965) был выпущен в разгар полномасштабной войны во Вьетнаме, что объясняет ряд сюжетных линий, непосредственно относящихся к региону Индокитая. Картина интересна как один из характерных типовых кинодокументов, которые регулярно выпускались Центральной студией документальных фильмов и представляли собой (как и соответствующая публикация в передовице) суждение от имени государства. Кинолента открывается титрами: «В этом фильме о военных базах империалистических государств на чужих территориях — только документальные съемки. Большая их часть принадлежит кинохронике Соединенных Штатов Америки, Великобритании, Франции, Федеративной республики Германии, Японии. В фильме частично использованы материалы советской, вьетнамской и кубинской кинохроники». Применяемая в этом случае художественная стратегия оказывается достаточно характерной для экранной публицистики данного периода. Ключевое место здесь занимает концепция достоверности экранного документа [17; 18].

Хроника обладает признаком достоверности, априори в наибольшей мере. Хроникальный материал является, как правило, источником для последующего перемонтажа и создания публицистической и иной кинопродукции. Следовательно (номинально, разумеется), исходный хроникальный материал утрачивает субъективизм. Безусловно, хроника в ряде случаев включает и постановку, и пересъемку дублей, и применение целого ряда художественных приемов [4]. Однако в кинопублицистике того времени и в «Военных базах на чужих территориях» особенно подчеркивается именно автономный, независимый характер хроникального материала. Данный прием будет применяться неоднократно и в дальнейшем, например в названии крупной работы тех лет «Кинокамера обвиняет»

(1967). Таким образом, монтажный фильм, составленный из преимущественно зарубежной хроники, дает автору инструмент *объективной критики*: агрессоры разоблачают их собственные хроникальные материалы.

В силу специфики темы материалы фильма «Военные базы на чужих территориях» содержат много мультработы, которая монтируется с кинохроникой. США представлены как государство, концентрирующее вокруг себя реакционные силы Запада. Последовательно показаны эпизоды, посвященные американским базам на территории ФРГ, Великобритании, Таиланда, Японии, Южного Вьетнама, где хроникальный материал дополняется анимированными картами, отражающими масштабы растущего американского влияния в мире.

Показательно и начало фильма: статуя Свободы монтируется с ядерным взрывом и кадрами разбомбленной Хиросимы. Очевидный в данном случае прием — уподобление масштабов разрушений, произведенных американцами во Вьетнаме, разрушениям в Японии. Интерес представляет концепция фильма «Военные базы на чужих территориях»: при метраже всего лишь в две части (около десяти минут) автор стремился создать емкий художественный образ страны-агрессора с имперскими претензиями. Если первая часть выполняла функцию тезиса (агрессия США в мире), то вторая посвящена прежде всего агрессии американцев во Вьетнаме и Японии (символичен и год выхода фильма — двадцать лет бомбардировки Хиросимы и Нагасаки). Политика двойных стандартов американской военщины иллюстрируется, в частности, кадром транспаранта Wellcome! на базе на острове Окинава. «Для кого этот “велкам”? — спрашивает диктор. — Да для тех, кто летает бомбить отсюда Вьетнам. Американцы ведут захватническую войну, грязную, разбойничью».

Неотъемлемый элемент образа американских военных — варварское отношение к чужой культуре и жестокость по отношению к людям. В фильме использованы кадры авиационных налетов, бомбежек, высадки десанта и руины мирных городов. «С каким хладнокровием расстреливают американские головорезы мирное население», — слова закадрового комментатора монтируются с характерными, переходившими из киножурнала в киножурнал по всему миру кадрами американских вертолетных пулеметчиков. Однако критика США ограничивается исключительно политической и военной сферами, вплоть до персоналий. Так, включены кадры (пересъемка) экрана телевизора с выступлением министра обороны США Р. Макнамары. Отрицательному образу Америки противопоставлено мощное антивоенное движение. Слова комментатора: «Злодеяния американской военщины вызывают гнев и возмущение в сердцах людей доброй

воли», — монтируются с кадрами демонстраций разных стран против агрессии США во Вьетнаме.

Как отмечалось выше, поджанр документальной кинопублицистики фильм-памфлет приобрел популярность благодаря творчеству крупного советского режиссера А.И. Медведкина. Для широких кругов исследователей он известен как автор кинокартин «Счастье», «Чудесница» и запрещенной к показу «Новой Москвы». Благодаря последнему фильму закрепился режиссерский статус гонимого властью художника. С легкой руки французского кинопублициста К. Маркера в 1990-е гг. состоялось «открытие» режиссера для широкого зрителя («Гробница Александра, или Последний большевик», 1992). В период 1960–1970-х гг. советскую кинопублицистику крайне сложно представить без профессионализма А.И. Медведкина. Оценив фильмографию работ мастера за эти годы («Внимание, ракеты на Рейне!» (1959), «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Утро республики Гана» (1963), «Дружба со взломом» (1966), «Тень ефрейтора» (1967), «Склероз совести» (1968) и др.), можно заключить, что ему принадлежат фильмы, за некоторыми исключениями, о большинстве стран и проблем, где непосредственно соприкасалась внешняя политика СССР и США (не столь важно, если между ними был буфер из нескольких государств Индокитая, Карибского бассейна, Африки или Южной Америки). В этих работах сформировался особый критический дискурс режиссера.

Одна из ярких лент, демонстрирующих метод А.И. Медведкина на примере критики США, — «Склероз совести» (1968). В начальных титрах он озаглавлен как *памфлет*. Закадровый комментатор А. Хлебников подчеркивает, что перед зрителем — результат «тревожных раздумий» о «прогрессе человекоистребления». Следует обратить внимание, что в стилистике комментария в 1960-е гг. возникает такая специфическая черта, как *персонализм*: комментатор, как правило, использует лексику, способную создать впечатление непосредственного участия и т. д. Помимо лексики подобные стилистические приемы включают изменение отдельных жанровых признаков: например, публицистический документальный фильм дополняется приемами кинорепортажа. Впрочем, верно и обратное, повествование не выстраивается в соответствии с каноном, но дополняется архивными хроникальными документами и выходит на экраны как кинопублицистика («Необъявленная война», «Повесть о первой весне», «Меконг в огне» и др.).

Однако «Склероз совести» интересен тем, что хроникальный материал соединен также и с игровым элементом. В фильме появляется сквозной персонаж «Обыватель» (актер А.М. Адоскин). Хотя у него в титрах нет конкретного собственного или

нарицательного имени, но он, вне всякого сомнения, является инструментом авторского дискурса, дает А.И. Медведкину возможность сатирически трактовать киноматериал. В сущности, данный персонаж выполняет ту же функцию, что и знаменитый иронический комментарий М.И. Ромма в «Обыкновенном фашизме» [19].

Широта заявленной темы «Склероз совести» требует привлечения разнообразных архивных материалов. Отправной точкой эскалации «човекоистребления» становится Первая мировая война. Закадровый комментатор формулирует тезис об истоках: «Где они, эти поджигатели войны?» В экспозицию включены хроникальные материалы преимущественно иностранного происхождения, отражающие мирную жизнь довоенной Европы и фронтовую хронику 1914 года. Фильм показателен особенностями аргументации, применяемой для критики западных стран, главным образом США. Локальные конфликты периода холодной войны (Вьетнам, Греция, Израиль), в которых участвовали страны западной Европы и США, оцениваются в фильме как проявления *ревизионизма нацизма*. Военные преступления армии США во Вьетнаме сопоставляются с преступлениями нацистской Германии [20]. Вьетнам прямо увязывается с Освенцимом (в закадровом комментарии).

Однако в отличие от вполне стандартного риторического приема прямого осуждения неонацизма в западных странах, агрессивной политики США, автор подвергает критике не столько политический строй, сколько политический индифферентизм. Последний и символизирует персонаж Обывателя. Он появляется в разные исторические периоды, в разных странах. Камера выхватывает его посреди толпы на улице (транспарантная съемка на фоне кинохроники). Он в буквальном смысле носит за пазухой камень и готов бросить его в кого угодно ради собственного сиюминутного благополучия. «Обыватель равнодушный, — повторяет неоднократно комментатор, — главная причина всех бед человечества». Игровой эпизод об Обывателе, носящем камень, непосредственно монтируется с хроникальными кадрами войны во Вьетнаме: горящие дома, плачущие пожилые женщины, бегущие старики и дети и др. Критика империализма, агрессивной захватнической политики США и других западных стран также представлена как результат бездействия Обывателя. С американским империализмом в непосредственной связи упоминаются черные полковники в Греции; сионисты (М. Даян), «задача которых — перепродать арабскую нефть американскому бизнесу».

Кульминацию фильма составляет эпизод, посвященный гонке вооружений, милитаризму и бездуховности США. «Но как быть, если молодежь уже не верит “лакированной политике”», — вопрошает

комментатор. В качестве иллюстрации демонстрируются широко распространенные в те годы в советской кинопублицистике хроникальные кадры: женский реслинг, избиение молодежи полицейскими в Америке, — те же, что и, например, в фильме «Кинокамера обвиняет». Кульминацией являются хроникальные кадры «атомных патрулей», т. е. тактических бомбардировщиков дальнего действия, курсировавших вдоль границ стран альянса, которые также трактуются комментатором как зрелище ради устрашения: «Точно рассчитанный военный психоз шаманов из НАТО».

Однако агрессивной политике империализма противопоставляются народные, главным образом молодежные, выступления, протесты, забастовки. Так, тезис иллюстрируется кинохроникой: американская атомная подводная лодка входит в один из портов Японии. Молодежь сталкивается с войсками и требует свободы.

ДИАЛЕКТИКА КРИТИЧЕСКОГО ПОДХОДА: ОТ ЭСТЕТИКИ КИНОРЕПОРТАЖА К МЕТАФОРЕ

Примером творческих подходов, используемых в кинопублицистике 1960–1970-х гг., служит фильм, снятый И.Г. Греком при участии выдающегося театрального режиссера С.В. Образцова, «Кинокамера обвиняет» (1967). В фильме особенно заметен прием советской кинопублицистики тех лет — персонализация образа автора, который здесь имеет менее острую форму, нежели в «Склерозе совести». В данной киноленте преобладает репортажный стиль, усиливающий эффект достоверности экранного материала. «Кинокамера обвиняет» начинается с прямого обращения С.В. Образцова к зрителю. Он говорит, что выступает не только как автор, но и как непосредственный свидетель, подтверждающий достоверность всего происходящего на экране в разных уголках мира.

Образ, выступающий одновременно метафорой, вводится в прологе. Хроникальные кадры — обрушившийся дом, тела раненых и погибших, взрослых и детей. С.В. Образцов за кадром подчеркивает, что человеческая жизнь бесценна: можно сказать, что жертв было мало, но если среди них ваши близкие, то сказать так будет гораздо сложнее. Комментарий подчеркнуто персоналистичен: речь режиссера афористична, чаще всего используются разговорные обороты, много обращений непосредственно к зрителю («а что бы *вы* сделали?», «как бы поступили *вы*?» и т. д. Манера комментирования С.В. Об-

разцова близка к стилю М.И. Ромма в «Обыкновенном фашизме».

Создатели фильма «Кинокамера обвиняет» исходят из тезиса: «Как несправедливо роздано людям счастье на земле». При этом вначале авторы делают акцент на жизни детей в развивающихся и развитых странах. Материал дается в сравнении. В кадре показана цивилизованная страна, где мать играет с новорожденной девочкой в бассейне. С.В. Образцов комментирует (по аналогии с М.И. Роммом): «Молодец, девочка, еще не научилась ходить, но уже учится плавать». Этим кадрам противопоставляются не только трущобы в развивающихся странах, но и бедняцкие кварталы, например в Нью-Йорке. Дети вынуждены не учиться, а работать, чтобы прокормить себя: «У безнадежности много дорог».

Вторая половина фильма включает развернутую критику индустрии развлечений, массовой культуры, политической и экономической сферы стран западного мира. В кадре показаны достаточно распространенные для советской и мировой антивоенной и антиамериканской кинопублицистики фрагменты: безногий инвалид за деньги ходит на руках по краю крыши высотного здания на потеху толпе; человек за счет крюков, продетых в собственную кожу, тянет легковой автомобиль; игорный бизнес; стриптиз; женский скетч (С.В. Образцов обращает внимание на последнее развлечение — запись телевизионной трансляции, что свидетельствует о его популярности) и др. Показательно, что кадры со стриптизершей дают комментатору новый аргумент для обвинения общественного строя в эксплуатации женщин: «Но это не она в этом виновата!» Скетч благодаря комментарию становится метафорой больного западного общества: «Скетч — организованное избиение. Здесь все можно. Школа садизма».

Война во Вьетнаме в кульминации фильма непосредственно связывается с экономическими интересами США. С.В. Образцов говорит, что война нужна американскому капиталу. В ее оценке также используется экспрессивная интонация: «...отвратительная, ничем неоправданная, никому не нужная». Финал фильма «Кинокамера обвиняет» — крупный план плачущего вьетнамского мальчика, хорошо известный по хронике тех лет, становится метафорой.

Помимо персоналистского комментария, авторской интонации, следует выделить последовательный, с использованием исторической перспективы подход к изучению именно США, хотя хроникальные материалы не всегда напрямую относятся к этой стране. *Генеалогия аморальности* американского образа жизни, ценностей во многом близка к подходу М.И. Ромма в критике фашизма, но гораздо более конкретизирована. Аме-

рика, стремящаяся стать мировым гегемоном, оценивается как нравственно ущербная. Государство и общество подчеркнуто разделены: власть утверждает самое себя посредством порочной системы воспитания, образования, религии (отдельный блок в фильме), отсутствия действенных моральных императивов. В конечном итоге такая система формирует людей, нередко становящихся удобным инструментом санкционированного государства насилия. Данный тезис занял ведущее положение в советской кинопублицистике 1960–1970-х годов.

Масштабная работа «Путь Америки» (1971) Ю.В. Монголовского подвергает критике не только внутреннюю и внешнюю политику США, но в исторической перспективе исследует рождение американской общественной жизни, массовой культуры. Несмотря на дату выхода, подавляющий объем архивных материалов относится к 1960-м гг. и более раннему времени. Стратегия разработки темы фильма показательна: авторы последовательно используют марксистский подход в оценке освещаемых событий (социальные, политические и шире — культурные явления как результат конкретного типа производственных отношений).

Вполне естественно, что дихотомия общества на трудящихся и эксплуататоров, при всей кажущейся прямолинейности такого подхода в документальном кино, составляет ключевой тезис: «Мы никогда не скрывали восхищения трудом американских рабочих». Антитезис заявлен в экспозиции: как в стране, где столь напряженно трудятся люди разных профессий, возможно неравенство, дегуманизация, милитаризация и т. д. Представлены хроникальные документы о возникновении альянса НАТО; широко используются графические материалы из прессы, в частности приводится коллаж, изображающий ядерный гриб над Москвой, комментатор подчеркивает, что «так они видят нас». Показаны центры производства химического и бактериологического оружия Форт-Детрик, Роки-Маунтин как наиболее бесчеловечные формы новых вооружений; комментатор говорит об укrywшихся в Америке нацистских преступниках, работающих на нее.

Критика общественной и культурной сферы начинается с темы экономического неравенства. В качестве аргумента использованы распространенные кадры: выливают на землю молоко, сжигают зерно ради коммерции, поддержания уровня цен; нищие на улицах и пр. В сфере культуры доминируют ее массовые формы: представлен часто используемый в советской публицистике хроникальный материал о различных бездуховных американских развлечениях (женский реслинг, скетч и др.).

Комментатор выдвигает второй ключевой тезис: «Правда и справедливость обесценены в Америке».

Деконструируется фигура Дж. Кеннеди, названного «сыном своего класса», инициатора вторжения на Кубу и войны во Вьетнаме. С президентом Л. Джоном связывается полномасштабная подготовка американских военнослужащих для вторжения во Вьетнам, показаны чрезвычайно популярные в те годы хроникальные кадры подготовки морских пехотинцев (лица солдат с боевым оскалом *warface* на учениях и т. д.).

Большой эпизод, посвященный войне во Вьетнаме, трактуется через закадровый комментарий как дихотомия армии, неотъемлемой части государства, и рядовых военнослужащих, т. е. мобилизованных граждан. Иными словами, подчеркивается трагическая сторона простых американцев, ставших марионетками в руках правительства-агрессора. Данный тезис принципиально важен для автора: он вынесен непосредственно в начало фильма. «Путь Америки» начинается с пролога, где закадровый комментатор говорит именно о трагедии американского солдата: «Вот как это начинается. Маленький городок, маленький оркестр. Их провожают в армию... Нет, это не точно. В маленький городок придут письма на бланке с печатью и подписью самого президента: “С прискорбием вынужден сообщить вам, что ваш сын...”».

В эпизоде о войне во Вьетнаме используется характерное обобщение: «Америка не может победить израненный, но не сдавшийся народ. И к ним... неотвратно приходит возмездие. Им приходится отвечать за содеянное. <...> Это и возмездие, и трагедия. В них стреляют, они подрываются на партизанских минах, их сбивают зенитчики, но посылает их на смерть империалистическая Америка». В кадре представлен хроникальный материал о войне во Вьетнаме. Показаны пострадавшие, агонизирующие от ран американские солдаты, похороны военнослужащих, гробы, покрытые американскими флагами, и пр. Помимо ожидаемой темы Вьетнама в фильме охвачены и вопросы сионизма (М. Даян), «доктрины Никсона» (военное участие в Индокитае — Камбодже и Лаосе); гонки вооружений; преследования инакомыслящих (А. Девис).

В ходе критики социума США выдвигается тезис о «климате насилия», отсутствии правопорядка и духовном кризисе. На слова диктора: «...каждую минуту кого-то грабят, оглушают в темноте, насилуют. <...> Это общество... все чаще именуют “больным”, “безумным”», — монтируются кадры, где последовательно изображены тела жертв уличных преступлений, боди-арт, на пианино играют щеткой, обезьяна стучит по голове пальцем. Подобная монтажная фраза носит острополемический характер и стилистически близка к фильмам-памфлетам 1960-х гг. (А.И. Медведкин и др.).

Антивоенные марши молодежи в Америке, разгоны мирных демонстраций силами правопорядка

составляют кульминацию и финал картины. Диктор говорит, что дух протеста, мятежа охватил все сферы Америки. Финальный эпизод фильма — бывшие американские военнослужащие сжигают военные учетные карточки и выбрасывают в сторону Белого дома награды.

ВЫВОДЫ

Проведенный анализ отечественной документальной кинопублицистики 1960-х гг. позволил выявить известные жанровые колебания. Кинопамфлет не был в полной мере производным литературы: острая изобразительная форма, полемичность во многом — наследие авангардных 1920-х гг. (объединение Киноки и др.). Кинопублицистика холодной войны, где главную роль играли образы врага и союзника, испытала влияние карикатуры, фотографии, литературной публицистики, игрового и документального кино и стала результатом их синтеза. О ее сложной природе говорит не только вертикальный монтаж полемичного, экспрессивного закадрового комментария и архивных кадров. Кинорепортаж, уже начавший испытывать влияние телевизионной эстетики, с его прямыми обращениями автора к зрителю, был включен в художественный арсенал.

Персоналистский взгляд автора представляет собой один из путей эмоционального вовлечения зрителя и реализуется несколькими методами: не только прямым обращением к зрителю, афористичной речью, но и попытками использовать игровой материал («Склероз совести»).

Критическое документальное изложение и построение аргументации в советской кинопублицистике 1960-х гг. нередко осуществляли с позиций историзма. Государственный строй, социум, культура и система ценностей генеалогически выводятся из капиталистического уклада США с культом насилия, апофеозом которого становится не только и не столько ядерная угроза, сколько война.

Высокая частотность обращения советских документалистов к теме американской агрессии во Вьетнаме и сравнение ее с преступлениями нацизма [21; 22] свидетельствует об активном использовании образа СССР не только как мирного государства, но и в качестве страны-победителя во Второй мировой войне. Трактовка идеологического противостояния СССР и США через призму победы над нацизмом объясняет и частый мотив сравнения завоевательной внешней политики США, ее имперских амбиций с внешней политикой Германии и ее стран-сателлитов 1940-х годов.

Война во Вьетнаме как актуальное и современное событие в 1960–1970-х гг. используется в каче-

стве очевидного и наиболее действенного аргумента прежде всего идеологической несостоятельности США и их роли как мирового гегемона, итог неверного пути исторического развития. Вместе с тем острая форма кинопублицистики позволяет авторам развить вьетнамскую тему до развернутой метафоры.

Список источников

1. Малькова Л.Ю. Современность как история : реализация мифа в документальном кино. Москва : Материк, 2002. 187 с.
2. Сальникова Е.В. К большой предыстории документального начала современной визуальной культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 34–41. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-2-34-41.
3. Казюиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. 166 с.
4. Их оружие — кинокамера : Рассказы фронтовых кинооператоров. Москва : Искусство, 1984. 278 с.
5. «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны. Москва : Аспект Пресс, 2023. 397 с.
6. Журавлева В.И. Россия и США как значимые Другие в национальных дискурсах идентичности // Международная аналитика. 2024. Т. 15, № 1. С. 20–45. DOI: 10.46272/2587-8476-2024-15-1-20-45.
7. Спутницкая Н.Ю. Образ врага и метафоры Холодной войны в киносказке СССР и героическом комиксе США 1960–1963 годов // Новый исторический вестник. 2023. № 76 (2). С. 100–119.
8. Crockatt R. The Fifty Years War: the United States and the Soviet Union in World Politics, 1941–1991. London ; New York : Routledge, 1995. 417 p. DOI: 10.4324/9780203206263.
9. Cull N.J. The Cold War and the United States Information Agency. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 533 p. DOI: 10.1017/CBO9780511817151.
10. Pofstadter R. The Paranoid Style in American Politics and Other Essays. Cambridge ; Harvard : Harvard Univ. Press, 1979. 314 p.
11. Юдин К.А. Советская кинополитика накануне и в период «холодной войны». Иваново : Информатика, 2023. 429 с.
12. Фомин В.И. На пепелище. Советское послевоенное кино. 1945–1953 гг. Документы и свидетельства. Т. 1. Москва : Канон+, 2024. 792 с.
13. Меркель М.М. Угол зрения : (Диалог с Урусовским). Москва : Искусство, 1980. 135 с.
14. Кармен Р.Л. Кинопублицистика и современность : доклад секретаря Правления Союза кинематографистов СССР Р.Л. Кармена на IV Пленуме Правления. Москва : [б. и.], [1973]. 31 с.
15. Разлогов К., Кочелёва Н., Сопин А. [и др.]. Советское кино в мировом контексте : коллективная мо-

- нография. Москва : Альма Матер : Гаудеамус, 2024. 686 с.
16. Hicks J. The Victory Banner Over the Reichstag: Film, Document and Ritual in Russia's Contested Memory of World War II. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2020. 296 p.
 17. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. Москва : Искусство, 1986. 320 с.
 18. Дробашенко С.В. Экран и жизнь : О художественном образе в документальном фильме. [Москва] : [Искусство], [1962]. 240 с.
 19. Хикс Дж. «Куль личности» в фильмах Михаила Ромма // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2 (31). С. 83–91.
 20. Огнев К.К. Антифашистская тема в документальном кино социалистических стран. Москва : Знание, 1985. 48 с. (Серия «Искусство» ; № 3).
 21. Долматовская Г.Е. Листки лунного календаря : Агрессия США во Вьетнаме и мировой экран. Москва : Искусство, 1985. 241 с.
 22. Кармен Р.Л. Вьетнам сражается : записки советского кинооператора. Москва : Воениздат, 1958. 263 с.

Статья поступила в редакцию 05.12.2024; одобрена после рецензирования 17.01.2025; принята к публикации 15.04.2025.

Criticism of the USA in the Film Journalism of the USSR in the 1960s

Maksim F. Kazyuchits

All-Russian State University of Cinematography
named after S.A. Gerasimov,
3 Wilhelm Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID 0000-0002-3015-3046; SPIN 1373-9140;
mkazuchitz@gmail.com

Abstract. *The article presents the results of the study of artistic techniques and ideological approaches used by Soviet documentary filmmakers in the film journalism of the 1960s, devoted to criticism of the USA, its foreign and domestic policy, cultural and social sphere. The choice of the USSR's main political opponent as the object of study is natural, since the most important specialists (R.L. Karmen, A.I. Medvedkin, Yu.V. Mongolovsky, et. al.), authors of such significant films as "Sputnik Speaks" (1959), "Reason Against Madness" (1960), "The Law of Meanness" (1962), "Military Bases on Foreign Territories" (1965), "Friendship with a Hack" (1965), "The Movie Camera Accuses" (1967), "Sclerosis of Conscience" (1968), "The American Way" (1971), etc. Thanks to them, in a relatively short period of time, Soviet film journalism was enriched with new techniques and concepts aimed at effectively constructing the image of a political opponent and a political ally in the screen arts. The analysis has revealed the well-known genre fluctuations: the film-pamphlet and the film reportage, their aesthetics formed the basis of Russian film journalism of the 1960s. The trend reflected the tasks set for documentary cinema during the escalation of the Cold War. The images of enemy and ally played the main role, and film journalism as a synthesis of literary form (pamphlet, essay) and screen image took an important place here. The high frequency of Soviet documentary filmmakers' treatment of the subject of American aggres-*

sion in Vietnam testifies to the active use of the image of the USSR not only as a peaceful state, America's opponent, but also as a victorious country in World War II. The treatment of the ideological confrontation between the USSR and the USA through the prism of the victory over Nazism explains the frequent motive of comparing the conquering foreign policy of the USA, its imperial ambitions with the foreign policy of Germany and its satellite countries in the 1940s. The Vietnam War as an actual and contemporary event of those years is used as the most significant argument of the ideological failure of the USA and its role as a world hegemon that chose the wrong path of historical development. At the same time, the sharp form of film journalism allows the authors to generalize the Vietnamese theme into an extended metaphor.

Key words: documentary cinema of the USSR, cinema journalism of the USSR, newsreel, film reportage, cold war, mass culture, Roman Karmen, Alexander Medvedkin, screen arts.

Citation: Kazyuchits M.F. Criticism of the USA in the Film Journalism of the USSR in the 1960s, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3, pp. 327–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335.

References

1. Malkova L.Yu. *Sovremennost' kak istoriya: realizatsiya mifa v dokumental'nom kino* [Modernity as History: The Realization of Myth in Documentary Film]. Moscow, Materik Publ., 2002, 187 p.
2. Salnikova E.V. Thinking About the Prehistory of Documentary Essence of Contemporary Visual Culture, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 2, pp. 34–41. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-2-34-41 (in Russ.).
3. Kazyuchits M.F. *Neigrovoe. Ehksperimental'nyi i dokumental'nyi fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000-kh gg.* [Non-Fiction. Experimental and Documentary Film in the United States, Canada and Russia 1950–2000s]. Moscow, Akademiya Mediaindustrii Publ., 2016, 166 p.

4. *Ikh oruzhie — kinokamera: Rasskazy frontovykh kinooperatorov* [A Movie Camera Is Their Weapon: The Stories of Frontline Cameramen]. Moscow, Iskustvo Publ., 1984, 278 p.
5. “Vrag nomer odin” v simvolicheskoi politike kinematografii SSSR i SSHA perioda kholodnoi voiny [“Enemy Number One” in the Symbolic Politics of Soviet and US Cinematographies During the Cold War]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2023, 397 p.
6. Zhuravleva V.I. Russia and the United States as Constitutive Others in the National Identity Discourses, *Mezhdunarodnaya analitika* [Journal of International Analytics], 2024, vol. 15, no. 1, pp. 20–45. DOI: 10.46272/2587-8476-2024-15-1-20-45 (in Russ.).
7. Sputnitskaya N.Yu. The Image of the Enemy and the Metaphors of the Cold War in the Soviet Cinema Tales and the US Heroic Comics. (1960–1963), *Novyi istoricheskii vestnik* [The New Historical Bulletin], 2023, no. 76 (2), pp. 100–119 (in Russ.).
8. Crockatt R. *The Fifty Years War: The United States and the Soviet Union in World Politics, 1941–1991*. London, New York, Routledge Publ., 1995, 417 p. DOI: 10.4324/9780203206263.
9. Cull N.J. *The Cold War and the United States Information Agency*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2008, 533 p. DOI: 10.1017/SVO9780511817151.
10. Rofstadter R. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Cambridge, Harvard, Harvard Univ. Press Publ., 1979, 314 p.
11. Yudin K.A. *Sovetskaya kinopolitika nakanune i v period “kholodnoi voiny”* [Soviet Cinema Policy on the Eve and During the Cold War]. Ivanovo, Informatika Publ., 2023, 429 p.
12. Fomin V.I. *Na pepelishche. Sovetskoe poslevoennoe kino. 1945–1953 gg. Dokumenty i svidetel'stva* [On the Ashes. Soviet Postwar Cinema. 1945–1953. Documents and Evidence]. Moscow, Kanon+ Publ., 2024, vol. 1, 792 p.
13. Merkel M.M. *Ugol zreniya: (Dialog s Urusevskim)* [The Angle of View: (Dialogue with Urusevsky)]. Moscow, Iskustvo Publ., 1980, 135 p.
14. Karmen R.L. *Kinopublitsistika i sovremennost': doklad sekretarya Pravleniya Soyuza kinematografistov SSSR R.L. Karmena na IV Plenum Pravleniya* [Cinema Journalism and Modernity: Report of the Secretary of the Board of the Union of Cinematographers of the USSR R.L. Karmen at the 4th Plenum of the Board]. Moscow, 1973, 31 p.
15. Razlogov K., Kochelyaeva N., Sopin A. et al. *Sovetskoe kino v mirovom kontekste: kollektivnaya monografiya* [Soviet Cinema in a Global Context: a collective monograph]. Moscow, Al'ma Mater: Gaudeamus Publ., 2024, 686 p.
16. Hicks J. *The Victory Banner Over the Reichstag: Film, Document and Ritual in Russia's Contested Memory of World War II*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press Publ., 2020, 296 p.
17. Drobashenko S.V. *Prostranstvo ehkrannogo dokumenta* [The Space of the On-Screen Document]. Moscow, Iskustvo Publ., 1986, 320 p.
18. Drobashenko S.V. *Ehkran i zhizn': O khudozhestvennom obraze v dokumental'nom fil'me* [The Screen and Life: On the Artistic Image in the Documentary]. Moscow, Iskustvo Publ., 1962, 240 p.
19. Hicks J. The Cult of Personality in Mikhail Romm's Films, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2018, no. 2 (31), pp. 83–91 (in Russ.).
20. Ognev K.K. *Antifashistskaya tema v dokumental'nom kino sotsialisticheskikh stran* [Antifascist Theme in Documentary Cinema of Socialist Countries]. Moscow, Znanie Publ., 1985, 48 p.
21. Dolmatovskaya G.E. *Listki lunnogo kalendarya: Agressiya SSHA vo V'etname i mirovoi ehkran* [Lunar Calendar Pages: The US Aggression in Vietnam and the World Screen]. Moscow, Iskustvo Publ., 1985, 241 p.
22. Karmen R.L. *V'etnam srazhaetsya: zapiski sovetskogo kinooperatora* [Vietnam Is Fighting: Notes of a Soviet Cameraman]. Moscow, Voenizdat Publ., 1958, 263 p.

The article was submitted 05.12.2024; approved after reviewing 17.01.2025; accepted for publication 15.04.2025.