

История журналистики и литературной критики

УДК 791(47)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-11-164-175

Дискурс Гражданской войны в советской культуре начала 1970-х гг. и «наивная оптика» взгляда: фильм «Бумбараш»

Евгения В. Бродская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, eugenia.brodsкая@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена некоторым особенностям телевизионного фильма «Бумбараш» (реж. Н. Рашеев, А. Народницкий, 1972), формирующим восприятие интеллигенции поздней советской эпохи. Фильм был снят по рассказам А. Гайдара (1904–1941) и показывал механику расчеловечивания в любой войне. «Бумбараш» сочетает в себе элементы различных жанров, что было достаточно нетипично для «правильной» репрезентации революции на советском экране. Именно этот фактор определил специфику восприятия фильма российской интеллигенцией.

Ключевые слова: советское кино, социум, власть, советская пресса, фильм «Бумбараш», советская интеллигенция

Для цитирования: Бродская Е.В. Дискурс Гражданской войны в советской культуре начала 1970-х гг. и «наивная оптика» взгляда: фильм «Бумбараш» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 11. С. 164–175. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-11-164-175

The discourse of the Civil War in the Soviet culture of the early 1970-s and “the naïve optic” of the view. The film *Bumbarash*

Evgeniya V. Brodskaya

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
eugenia.brodsкая@gmail.com*

Abstract. The paper is focused on some key features of *Bumbarash* (1972), TV movie by N. Rasheev and A. Narodnitsky, to form it's perception by the

© Бродская Е.В., 2024

Russian intelligentsia of the late Soviet epoch. The movie was based on some short stories by A. Gaidar (1904–1941) demonstrated the mechanics of dehumanization to be inherited by any civil war. The very special narrative of “Bumbarash” which integrates elements of various genres is rather untypical for the mainstream Soviet representation of the Russian Revolution. That has formed the unique perception of the movie by Russian intellectuals.

Keywords: Soviet movie, society, power, Soviet press, society, power, the film Bumbarash, Soviet intellectuals

For citation: Brodskaya, E.V. (2024), “The discourse of the Civil War in the Soviet culture of the early 1970-s and ‘the naïve optic’ of the view. The film *Bumbarash*”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 11, pp. 164–175, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-11-164-175

Советское кино второй половины 1960 – начала 1970-х гг. в числе прочего пыталось заниматься экспериментами с формой. Эксперименты были совершенно разными – и снятый в виде новелл «Андрей Рублев» (1969, реж. А. Тарковский), и «Солярис», снятый в замкнутом пространстве (1972, реж. А. Тарковский), и кино вроде «Интервенции» (1968, реж. Г. Полока), которое сам режиссер определял как «гротеск с элементами буффонады».

Фильм «Бумбараш» (1972, реж. Н. Рашеев, А. Народницкий) сложно отнести к определенному жанру: это не комедия и не мюзикл в чистом виде, хотя в фильме достаточно и иронии, и музыкальных номеров.

Сюжет фильма «Бумбараш» следующий: Бумбараш – главный герой – возвращается с Первой мировой домой. Там его не принимают родственники, так как он считается умершим (им по ошибке пришла «похоронка» с фронта). Его дом – продали, супруга Бумбараша вынуждена сожительствовать с бывшим другом главного героя, который стал бандитом. Бумбарашу приходится бежать. И с этого момента начинаются его приключения, когда он, пытаясь выжить, становится «красным». И начинает воевать за них.

Обращает на себя внимание, насколько четко была прописана постановочная сценография всех движений во множестве сцен фильма: начиная от победного и при этом нелепого марша главного героя – Бумбараша, через поле, когда он возвращается домой, заканчивая его прощальным танцем с любимой супругой в тот момент, когда Бумбараш решается уйти и воевать на стороне «красных». Это кино, словно лоскутное одеяло, содержит в себе самые разные элементы. Степень художественной свободы этого фильма для тех лет по-своему удивительна.

Тема Гражданской войны как никакая другая была встроена в советский официальный дискурс. Правда, по разным причинам не каждая советская кинолента с подобной тематикой была сразу выпущена на экраны и дошла до зрителя. Многие фильмы легли «на полку» – стали так называемым запрещенным кино. Среди подобных кинокартин можно вспомнить фильм «Комиссар» (1967, реж. А. Аскольдов), «Интервенция» (1968, реж. Г. Полока), «Одиноким голос человека» (1978, реж. А. Сокуров). Все они увидели свет только во времена перестройки, когда их – единовременно – «сняли с полки» в 1987 г.

К тому же если говорить о теме Гражданской войны и ее интерпретации на языке кинематографа, то «Бумбараш» один из первых фильмов, который демонстрирует явный переход от больших проблем – неважно, формулируемых, как у Эйзенштейна в «Октябре» (1927) или у А. Алова и В. Наумова в «Беге» (1970), – к показу «маленького человека в исторических обстоятельствах», где-то смыкающегося со стилистикой «Похождений храброго солдата Швейка» Я. Гашека и «Процесса» Ф. Кафки.

Безусловно, тема сложности выбора присутствует в самом дискурсе Гражданской войны, но многие герои советских фильмов лишены серьезной рефлексии на эту тему и просто репрезентируют «рабочий класс» или «капитал» в их эссенциальном измерении.

Вспомним, например, «Красных дьяволят» (реж. И. Перестиани, 1923) – классическую приключенческую ленту о днях Гражданской войны. Герои поставлены в такие обстоятельства, где у них нет иного выбора, кроме как правильного, что они и демонстрируют зрителю на киноэкране. Главные герои картины Мишка и Дуняша на фоне Гражданской войны на Украине решают «биться с бледнолицыми собаками», как они называют, начитавшись Майн Рида, махновцев: Батька Махно разоряет их село и зверски убивает старшего брата ребят, матроса Федора [Бродская 2023, с. 209–210]. Выбранная стратегия героев – очевидна, они не сомневаются в своем выборе, будучи погруженными в гущу событий. Да и Батька Махно изображен в ленте чуть ли не опереточным злодеем, который стремится захватить власть и убить как можно больше «красных». Действия главных героев – совершенно схематичны. «Красные» против «белых». «Белые» – карикатурны, тогда как «красные» – подчеркнуто героичны. То есть перед нами кино приключенческое, чьи персонажи почти лишены индивидуальности и имеют лишь амплуа. Есть общий вектор направления, который они вынуждены реализовывать. Такова задумка автора повести П. Бляхина, по которой и было снято кино, такова задумка режиссера И. Перестиани.

«Бумбараш» – явление иного порядка. Снятый в 1972 г., этот фильм попадает в некоторый «зазор», когда эпоха «оттепели» была уже позади и страна медленно, но верно вползала в «застой».

В критике тех лет мы не встречаем массовых упоминаний о фильме «Бумбараш». Разве что выходит статья В. Неделина «Живи, Бумбараш» в «Советском экране», в целом позитивная и даже хвалебная, где особенно отмечены музыка и песни к фильму. Нетрудно предположить, что если бы съемки «Бумбараша» проходили на несколько лет раньше, то это могло создать серьезные проблемы для выхода фильма.

Фильм «Бумбараш» парадоксальным образом сочетает в себе и гротеск, и комичность ситуаций, в которые попадает главный герой, и серьезные горькие размышления о потере и поиске собственной идентичности. По духу они сравнимы с фильмом «Два товарища» (реж. Е. Карелов, 1968), где нет места иронии и шуткам, сравнимым с «Бумбарашем», а также «полочным» «Комиссаром» (реж. А. Аскольдов, 1967 г., премьера – 1987), где на наших глазах разворачивается вся трагичность Гражданской войны. Трагизма хватает и в «Бумбараше», но «изюминка» этого кино заключается в том, что Рашеев с Народническим и сценаристом Е. Митько смогли соединить иронию с трагедией, рефлексию главного героя с общим фоном происходящей в стране катастрофе, когда брат идет на брата из-за разных убеждений. Здесь как нельзя более уместна сцена в самом «Бумбараше», когда Бумбараш, волею случая выполняя задание Красной Армии, убивает «белого», доставляющего важное донесение своему командиру. «Я не в тебя целюсь, а в донесение!» – добавляет Бумбараш и убивает солдата вражеской армии. Убивает не сомневаясь.

«Бумбараш» в этом смысле оказывается весьма странным фильмом, который позволяет себе проговаривать смыслы, неуместные еще несколько лет назад. Добавим к этому: музыкальный ряд «Бумбараша» существенно отличается от лент, посвященных Гражданской войне. Тексты поются от имени главного героя, мелодии – легко запоминаются. Они буквально становятся хитами. Например, «Журавль по небу летит» или «Ходят кони» (музыка В. Дашкевича, слова Ю. Кима, вынужденного, в силу своих «разногласий с властями», пользоваться псевдонимом Ю. Михайлов).

Вероятно, в начале 1970-х гг. такой жесткой потребности «идеологически верно» освещать события Гражданской войны нет, юбилей Октября уже прошел, все чиновники отчитались «о проделанной работе» в кинопроме и других областях советского искусства. Про «Бумбараша» советская пресса особо не распространяется. Отчасти это объяснимо тем, что «Бумбараш» – теле-

фильм, он «вышел» к зрителю на экране телевизора. Правда, незадолго до выхода фильма В. Кичин в журнале «Искусство кино» рассуждает о том, каким образом необходимо изображать революцию и Гражданскую войну¹.

При съемке «Бумбараш» не оказался втянут, как это случилось с «Интервенцией» Г. Полоки, снятой как раз накануне юбилея, в «игры» внутрипартийного аппарата тех лет так, чтобы это отразилось на выпуске картины к зрителю. Тем более за основу фильма взяты тексты Аркадия Гайдара – вполне классического советского «правильного» автора.

«Бумбараш» успешно проскочил «между Сциллой и Харибдой»: 22 августа 1972 г. на первой полосе газеты «Правда» выходит постановление ЦК КПСС «О мерах к дальнейшему развитию советской кинематографии», где в числе прочего отмечено, что:

на экран нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. <...> Некоторым кинофильмам не хватает идейной устремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни. Вместо правдивого показа жизни <...> дается одностороннее, а порой и неверное истолкование событий и фактов².

Постановление появляется через три месяца после телепремьеры «Бумбараша». Напрямую этому кино никто претензий не предъявляет. Да и вообще освещение темы Гражданской войны воспринимается в постановлении позитивно. Но в нем же указано, что в «некоторых» фильмах допущено слишком много вольностей в изображении «событий и фактов» из жизни «рабочего класса». Далее же предлагается подобные недостатки устранить – а равно привести и изображение Гражданской войны к «общему знаменателю». «Бумбараш» становится, пожалуй, одним из последних фильмов об этом периоде, где человек вынужден становиться героем, и даже с шутками и прибаутками преодолевать весь ужас происходящего, но в итоге – все его усилия напрасны, а заканчивается все катастрофой. Пожалуй, жизнь маленького человека в эпоху грандиозных событий несколько раздражает советскую номенклатуру,

¹ Кичин В. Нельзя превращать героиню в игру // Искусство кино. 1972. № 1 (10). С. 57–67.

² «О мерах к дальнейшему развитию советской кинематографии» // Правда. 1972, 22 авг. С. 1.

так как уводит «большой героический дискурс» в сторону частных переживаний о собственной судьбе.

Сценарист «Бумбараша» Е. Митько берет за основу несколько рассказов Аркадия Гайдара – это «Левка Демченко»³, первый очерк «В дни поражений и побед»⁴ и его неоконченная повесть «Бумбараш» (другое название – «Талисман»)⁵. Гайдар – писатель в советском дискурсе безусловно присутствующий, даже заслуженный. Однако нельзя сказать, чтобы он был особенно цитируем в начале 1970-х – скорее, к его произведениям вновь возвращаются, его опять начинают упоминать.

Фильм «Бумбараш» сделан по мотивам нескольких рассказов и сказок А. Гайдара. В сущности, это совершенно новый для нас гайдаровский сюжет. А это уже само по себе подарок⁶.

Безусловно, Бумбараш – персонаж, который вобрал в себя и черты характера из одноименной повести, и черты Левки Демченко, персонажа ряда других гайдаровских рассказов – разбитного, лихого парня, который все время попадает в истории, но всегда из них выпутывается и выходит победителем, пока не гибнет совершенно нелепо, во время кражи арбузов на бахче.

Мытарства Бумбараша подчеркивают некоторую «сказочность» фильма, его логика развития наследует схеме В.Я. Проппа из известной «Морфологии волшебной сказки». Есть все необходимые типы героев для подобного прочтения: и протагонист, и антагонист, и «волшебный помощник» Левка Демченко, встреченный Бумбарашем опять-таки случайно, и недостижимый «искомый персонаж» – жена Бумбараша, которую тот вынужден был оставить, когда ушел на войну. Да так они вновь и не воссоединились. В этом есть некая уловка – по схеме Проппа обычно искомый персонаж или предмет и является наградой протагониста. Здесь же награда не обретается, а случается горькая потеря искомого, т. е. жены.

Фильм начинается со сценки из Первой мировой войны, когда во время боя Бумбарашу приказывают подняться на воздушном шаре и доложить, что там у противника. После этого шар должны

³ Гайдар А. Цикл «Рассказы старого красноармейца» // Красный воин. 1927. 30, 31 авг., 1 сент.

⁴ Голиков (Гайдар) А. В дни поражений и побед. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926. 192 с.

⁵ Жизнь и творчество А.П. Гайдара. М.: Детгиз, 1951. 377 с.

⁶ Неделин В. Живи, Бумбараш! // Советский экран. 1972. № 11. С. 2.

притянуть обратно, но тот случайно отвязывается (точнее, веревку перестреливают) и герой улетает в небо. Перед нами вполне «читаемая» отсылка к сцене из фильма А. Тарковского «Андрей Рублев» (1968), который начинается почти так же, с полета Ефима на воздушном шаре, который кричит: «Лечу!». Причем у Рашева и Народницкого перед тем, как взлететь, Бумбараш сначала произносит: «Поехали, ваше благородие!» (это вполне очевидная ироничная отсылка к первому полету 12 апреля 1961 г. Гагарина и его знаменитому «Поехали!», что тоже объяснимо: судя по сюжету фильма, никто из солдат на этом воздушном шаре до Бумбараша летать не пробовал).

Для того чтобы взлететь, Бумбараш последовательно снимает с себя почти всю одежду и даже мочится, дабы облегчить вес – и остается в одной только белой длинной рубаше, будто готовится к иной, загробной жизни. Воздушный шар, на котором Бумбараш пытается разведать у «германцев» количество орудий, и его сбивает скучающий немецкий главнокомандующий, не отрываясь от утреннего кофе и получая револьвер, заботливо принесенный ему солдатом на подносе, покрытым белой салфеткой. Военный стреляет в воздушный шар – и Бумбараш падает в воду. После чего выходит из болота «заново рожденным», приезжает на «победном» поезде домой в безуспешных попытках доказать собственным родственникам, что он живой. В официальной бумаге, которую показывают ему жена брата и брат, четко сказано, что он «погиб при посредстве воздушного шара». Родной брат Меланий радостно добавляет: «Мы панихиду по тебе справили, а значит, нет у меня брата!». И вот, Бумбарашу уже приходится доказывать, что он живой, стоя рядом с собственным могильным крестом, а ему не верят. Здесь его самоироничная фраза, произнесенная перед полетом на воздушном шаре: «Или грудь в крестах, или голова в кустах!» обретает иной смысл. Крестом Бумбараша никто не наградил (за отвагу, например), но перед собственным крестом поставили.

Сбегая из мира, который отказывается его принимать, Бумбараш вновь оказывается на болотах и возвращается оттуда, движимый конкретной целью. Казалось бы – вот выбор Бумбараша, который стал осмысленным, но и здесь есть место случайному стечению обстоятельств.

Он все время норовит или улететь – оказаться над землей или в пространстве между мирами. Ближе к концу фильма Бумбараша запирают в церкви под самой крышей – те же «красные», за которых он только что сражался. И самое главное свое решение – с которого и начинается фильм, вернуться домой, к жене, он принимает,

стоя на верхушке церкви (что делает первоначальную аллюзию на «Андрея Рублева» еще явственнее). Бумбараш опять «парит» над землей, что дублируется с началом фильма, когда герой улетает на воздушном шаре. В итоге Бумбараш вынужден спуститься на землю, а его заклятый соперник убивает его любимую женщину. И вот они уже оба сидят на земле, в котловане, а между ними ее тело, которое их разделяет. Таким образом, мы видим, что путешествия Бумбараша по воздуху и по земле (что будто подтверждает заглавная песенка на слова Ю. Кима):

Журавль по небу летит,
Корабль по морю идет,
А кто меня куда влечёт по белу свету,
И где награда для меня,
И где засада для меня,
Гуляй, солдатик,
Ищи ответу...

неслучайны, а четко структурированы и заданы самим типом персонажа. Сходным образом Бумбараш напоминает и Иванушку-дурачка, который только кажется дурачком на первый взгляд, и Аркан Дурак (The Fool) из системы Таро, где персонаж действует, не продумывая ход действий и их последствий, поэтому результат может быть неожиданным, но тем более свободными могут казаться эти выборы.

Вернемся к пассивной и активной роли Бумбараша. В первой части он, скорее, выступает наблюдателем и беглецом. Вернувшись с войны, никем не принятый, он спасается бегством и случайно налетает на местную бандитку, атаманшу Софью, петербургскую «этуаль», которая тоскует по прошедшим дореволюционным временам, принимает ванну с пеной прямо на улице, при этом воду под ванной нагревают дровами. Она слушает граммофон и поет романсы. От ненависти и скуки убивает всех, кто ей не нравится. Как нетрудно догадаться, не нравятся ей, в основном, красноармейцы. Но и прочими она не брезгует. Так что мыкающийся по свету Бумбараш, будучи сам по себе, попадает у атаманши «под раздачу» ровно так же, как и у немецкого генерала на передовой. Не прекращая водных процедур, скучающая атаманша, прямо как немецкий главнокомандующий в начале фильма, пытается пристрелить Бумбараша, а он, как заяц, петляет по полям. Правда, бегство особого результата не дает, так как Бумбараш попеременно натывается то на отряд «красных», то на анархистов, то еще раз на компанию бандитов, разъезжающих в коляске с кружевным зонтом под водитель-

ством Софьи. Измученный вконец герой решает «схорониться» в ветвях раскидистого дерева, где и наблюдает жестокую расправу атаманши над своим другом-красноармейцем Яшкой. Здесь заканчивается его бездействие.

Вот он, Бумбараш, становится изгнанником, беглецом из этой, казавшейся из окопов такой милой «мирной» жизни. Потому что нет мира ни на дорогах его сердцу тихих деревенских улицах, ни в необозримой шири родных полей: кончилась одна «ерманская», идет другая, гражданская... пожалуйте-ка на нее и вы, разлюбезный Бумбараш⁷.

На могиле убитого друга он клянется, что отомстит за него. До этого момента Бумбараш совершенно не хочет участвовать в происходящем, т. е. в Гражданской войне, почти не соприкасается с настоящим, спасается бегством отовсюду, декларирует неучастие, говорит Яшке «отвоевался, хватит». Яшка же после возвращения друга с войны пытается убедить Бумбараша вступить в ряды Красной Армии и воевать за правое дело и строить лучший мир, где они будут «пить чай с лимоном во дворце». После гибели друга Бумбараш все-таки вступает в ряды Красной Армии.

Здесь мы видим сразу две отсылки. Во-первых, это сцена клятвы Бумбараша на могиле, одна из ключевых для развития персонажа, своеобразная аллюзия на фильм Г. Козинцева «Гамлет» (1965): когда Смоктуновский-Гамлет читает знаменитый монолог с черепом Йорика. Во-вторых, это почти прямая цитата из стихотворения К. Симонова о фашисте «Убей его (Если дорог тебе твой дом)»⁸. Бумбараш произносит трижды на могиле погибшего друга: «Сколько раз увижу / столь и убью», как бы подтверждая свою клятву. В стихотворении Симонова следующие строки:

Так убей же хоть одного,
Так убей же его скорей,
Сколько раз увидишь его,
Столько раз и убей.

Вся вторая часть посвящена тому, что пассивный Бумбараш начинает активно действовать.

Сперва он случайно знакомится с Левкой Демченко (таким образом авторы фильма как бы «раздваивают» главного героя

⁷ Там же. С. 3.

⁸ Симонов К. Убей его! // Красная звезда. 1942. 18 июля.

А. Гайдара), становится красноармейцем и готов идти, куда прикажут.

Получив задание перехватить нужную бумагу у «белых», он стреляет в гонца, объясняя тому, что стреляет «не в человека, а в донесение». Пытается воссоединиться с женой, но из этого ничего не выходит. И Бумбараш остается в финале картины ни с чем. Его обретение: горечь, одиночество и осознание бессмысленности происходившего.

Бумбараш – своего рода «голый человек» на «голой земле». У него ничего нет. Все его социальные связи – обнулены. После полета на воздушном шаре Бумбараш получает «надмирный» статус – более к этому миру не привязанный, он способен задавать глубокие вопросы об устройстве бытия, пытаясь найти ответы. И все это и сделано не без юмора, хоть и с привкусом горечи в конце.

Во многом этот фильм – своеобразная отсылка к «Седьмой печати» (1956) Ингмара Бергмана, где главный герой Антониус Блок, возвращаясь из очередного похода, едет к собственной жене. Но по дороге он встречает Смерть, которая должна забрать его. Блок предлагает Смерти пари: партию в шахматы, где ставкой является его жизнь.

Бергман, безусловно, гораздо более серьезен в тех вопросах, что он ставит перед зрителем. Но «Бумбараш» перекликается с этой рефлексией, пусть и на более ироничном уровне. Что происходит с человеком, когда социальные связи обнуляются со всех сторон? Когда он выпадает из социума? Все эти вопросы как бы заданы через Бумбараша, в более легком варианте: через элементы комедии, мюзикла, гротеска и буффонады. И во многом успех фильма у интеллигенции связан с тем, что он резонировал с ее попытками понять, осмыслить и осознать собственный статус в социуме.

Бумбараш выпадает из социума в силу собственной неконтактности – ему трудно общаться и со своим другом Яшкой, и с родственниками, и с остальными персонажами этого фильма. Это своего рода десоциализация. Он остается один на один с этим миром и с этими вопросами.

Состав людей, привлеченных к созданию фильма, начиная от любимого интеллигенцией Ю. Кима и А. Дашкевича и заканчивая выбором актеров на главные роли, неслучаен: Бумбараша, например, играет В. Золотухин – актер Театра на Таганке. Это говорит о том, что некое вчитывание интеллигентских рефлексий в ситуацию гайдаровских рассказов и незаконченной повести оказалось довольно сильным. Для создателей фильма и пропповские структуры, и параллели с абсолютно знаковым для эпохи «Андреем

Рублевым» А. Тарковского более чем неслучайны. Революционное кино стало характерным способом осмысления современного положения интеллигенции в советском социуме. А именно реализация ее странного «межумочного» положения. С одной стороны, ее стремление к невовлеченности и неучастию, с другой – ее желание влиять на социум достаточно четко прочитываются в этом фильме. Заметим, что можно говорить об «эзоповом языке», но также и о сложных путях метафорического осмысления, о тех или иных ситуациях для советского социума, которые он пытается воспроизвести в искусстве.

Дело не в «эзоповом языке» как таковом. В то время многие художественные проекты становились оселком, на котором пытались обкатывать какие-то идеи, но не напрямую. В этическом интеллигентском кодексе вопрос о необходимости революции ставился немного иначе, чем мы привыкли об этом думать. Нравственное измерение революции было понятным. Вопрос ставился не о нравственной цели, а о нравственных средствах советского проекта. Для 1970-х гг. это характерно сводилось к дилемме Ивана Карамазова о «слезинке ребенка». Бумбараш, как ни странно, отражает подобные идеи в фильме.

Литература

Бродская 2023 – *Бродская Е.В. Ускользящая реальность раннего советского кинематографа, или Гражданская война в топке пропагандистского паровоза: фильм Ивана Перестиани «Красные дьяволята» // Умолчание: Интерпретация культурных кодов. Саратов: ИЦ «Наука», 2023. С. 209–219.*

References

Brodskaya, E.V. (2023), "Elusive reality of the early Soviet cinema, or the Civil War in the furnace of propaganda locomotive: "The Red Devils" by I. Perestiani", *Umolchanie: Interpretatsiya kul'turnykh kodov* [Omission. The interpretation of cultural codes], Nauka, Saratov, Russia, pp. 209–219.

Информация об авторе

Евгения В. Бродская, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; eugenia.brodsкая@gmail.com

Information about the author

Evgeniya V. Brodskaya, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; eugenia.brodsкая@gmail.com